

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura IV (2012)

SPRAWOZDANIA

*Agnieszka Ogonowska*

## Bruno Schulz jako bohater narracji muzealnych

W 2012 roku mija 120. rocznica urodzin i 70. rocznica tragicznej śmierci Brunona Schulza (1892–1942), co stanowi doskonałą okazję do ponownej kompleksowej refleksji nad bogatą twórczością plastyczną i literacką artysty międzywojnia, którego dzieła malarskie, rysunkowe i graficzne przetrwały choć w części, mimo pożogi wojennej, a opowiadania weszły na stałe do kanonu literatury światowej. Największa część dzieł plastycznych znajduje się w zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, nieliczne grafiki zostały zachowane w Bibliotece Jagiellońskiej i Muzeum Narodowym w Krakowie oraz w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie, pozostałe są w posiadaniu prywatnych kolekcjonerów<sup>1</sup>. Badacz twórczości literackiej i plastycznej Schulza Jerzy Ficowski wspomina w tym kontekście o łódzkim antykwariuszu, właścicielu prywatnych bogatych zbiorów „schulzjanów”, wśród których znajdują się liczne grafiki z „*Xięgi Bałwochwalczej*”<sup>2</sup>. Nie wiadomo do końca, ile dzieł przetrwało w rękach kolekcjonerów i przypadkowych zbieraczy, stąd ważna rola instytucji kulturalnych (galerii, muzeów, bibliotek) w scalaniu i upublicznianiu dorobku wybitnych artystów.

I właśnie w tych dwóch miastach: w Warszawie i Krakowie, zorganizowano w bieżącym roku rocznicowym dwie ważne wystawy poświęcone autorowi *Sanatorium pod Klepsydrą*. W Muzeum Literatury zaprezentowano wystawę: *Bruno Schulz – Rzeczywistość przesunięta* (wrzesień–grudzień 2012), w Muzeum Narodowym w Krakowie – *Xięga Bałwochwalcza Brunona Schulza* (listopad 2012–styczeń 2013). Już same te tytuły sugerują dominanty tematyczne, a po trosze i kompozycyjne obu ekspozycji. Kategoria ‘rzeczywistości przesuniętej’, która występuje w podtytule warszawskiej wystawy, nawiązuje do znanej książki Joanny Pollakówny pt. *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*; jej wykorzystanie sugeruje, iż twórczość Schulza będzie ukazana w kontekście prac malarskich artystów o podobnych doświadczeniach generacyjnych i inklinacjach twórczych. I tak jest w istocie, gdyż na wystawie Schulzowi towarzyszą takie nazwiska, jak: Cybis, Janisch, Gotard, Menkes, Gielniak, Lebenstein, Lille, Weiss, Włodarski, Seidenbeutel,

<sup>1</sup> J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu*, Warszawa 1992, s. 181.

<sup>2</sup> J. Ficowski, *Okolice sklepów cynamonowych*, Kraków 1986, s. 24.

Cieślewicz, Spsychalski, Sielska, Linke, Szpigel, Mankowicz. W specyficznym kontekście (o czym później) pojawiają się tu także znane prace Kantora (*Umarła klasa*), Hasiora (*Lekcja anatomii*), Witkacego i Goi.

Doceniono także wpływ filmu na wrażliwość estetyczną mieszkańca Drohobycza, który systematycznie uczęszczał do kina „Urania” przy ul. Ślusarskiej 3 (prowadzonego przez jego rodzonego brata Izydora) i utrwalił swoje doświadczenia w opowiadaniu *Noc lipcowa*. Wyznaje tam:

Wieczory tego lata spędzałem w kinoteatrze miasteczka. Opuszczałem go po ostatnim przedstawieniu. Z czarności sali kinowej rozdarłej popłochem latających światła i cieni wchodziło się do cichego, jasnego westybulu, jak z bezmiaru nocy burzliwej do zacisznej gospody<sup>3</sup>.

Nie dziwi więc specjalnie, iż w warszawską narrację muzealną wpleciono: *Gabinet doktora Caligari* (1920), *Nosferatu – symfonia grozy* (1922) czy *Afgrunden* (*Przepaść*, 1910) z heroiną kina Astą Nielsen, zwłaszcza, że także w filmowych ekspresjonistycznych dziełach poszukiwał Schulz wzorców dla własnych malarskich przestrzeni, które jednocześnie odpowiadałyby jego wrażliwości i wizjom artystycznym. Wpływ ten uwidacznia wyraźnie w sposobie przedstawiania miasta: kancistego, nieco kubistycznego, zamkniętego, symbolizującego mieszczańską moralność i hypokryzję zarazem. Wymienione dzieła filmowe emanują specyficzną atmosferą: grozy i horroru, wyzwalając w widzu negatywne uczucia i emocję lękowe, potęgując tendencje fobiczne wobec świata: okrutnego i złowrogiego. Przekazywane wizje doskonale korespondowały z odczuciami autora *Sklepów cynamonowych*, wzmagając jego alienację, agorafobię i klaustrofobię zarazem, a więc lęki i obsesje bezpośrednio związane z przestrzenią, a pośrednio z realnym życiem społecznym.

Niezależnie jednak od bogactwa przywoływanego kontekstów kulturowych, twórca *Xięgi Bałwochwalczej* znajduje się jednak konsekwentnie w centrum tych muzealnych rozważań i jak słusznie konstatuje Artur Sandauer:

Wielki artysta ma to do siebie, że – z którejkolwiek strony go oglądamy – wciąż trafiamy na ten sam motyw zasadniczy. Znajduje się on niejako w punkcie, skąd wszystkie drogi prowadzą do Rzymu, pod działaniem wielu sił, które popychają go w tym samym kierunku<sup>4</sup>.

Charakterystyczne repozytorium tematów, form i obrazów, które od razu aktualizują naszą wiedzę na temat autora *Sklepów cynamonowych* to podstawowy budulec narracji muzealnych poświęconych Schulzowi. Twórcy wystaw w Muzeum Literatury w Warszawie i w krakowskim Muzeum Narodowym (Gmach Główny) wykorzystują jednak różne strategie ekspozycji i strategie kreacji opowieści.

Pierwsze (strategie ekspozycji) zakładają określone media i formy komunikacji ze zwiedzającym, uwzględniają warunki czasoprzestrzenne wystawy; drugie (strategie kreacji opowieści, narracji muzealnej) – określają cel ekspozycji oraz powiązane z nim sposoby profilowania życia i twórczości wybitnej postaci, w tym przypadku

<sup>3</sup> B. Schulz, *Noc lipcowa*, w: tenże, *Proza*, Kraków 1964, s. 271.

<sup>4</sup> A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, w: B. Schulz, *Proza*, dz. cyt., s. 21.

rysownika i pisarza. To problemy charakterystyczne już dla tzw. nowej muzeologii, w obrębie której akcentuje się edukacyjne i społeczne funkcje muzeum i postrzega złożoną rolę tej instytucji w procesach mediacji kulturalnej. Autor koncepcji wystawy występuje trochę w roli demiurga, ponieważ – wykorzystując zastane teksty kultury – kreuje przy ich udziale całkowicie nowe byty, jakości i interpretacje. Jak twierdzą znawcy nowej muzeologii:

interpretacja wiąże się z pracą koncepcyjną kuratora wystawy. Ta pierwsza interpretacja, której poddawany jest materiał ekspozycyjny, wyrasta z hermeneutycznych analiz jej organizatora. W konsekwencji tych działań autor (poprzez układ eksponatów, ich organizację w przestrzeni, aranżację itd.) proponuje zwiedzającemu pewne sposoby odczytania tekstów kulturowych<sup>5</sup>.

Interpretacja (po stronie autorów wystawy) jest zatem dyskursem dominującym, metodą wytwarzania oraz wykorzystywania środków i mediów ułatwiających poruszanie się w przestrzeni ekspozycji; po stronie odbiorców oznacza konstrukcyjny w swym charakterze akt nadawania znaczeń, ułatwiający proces wiązania nowej wiedzy z posiadanymi zasobami informacji.

Warszawska ekspozycja pod zmiennym tytułem *Bruno Schulz – rzeczywistość przesunięta* ma charakter polimodalny (odnosi się do różnych zmysłów) i multimedialny (wykorzystuje różne media); zaprasza widza do udziału w symfonii bodźców wizualnych, audiowizualnych i audialnych; grafiki, obrazy, filmy, cytaty z opowiadań wzajemnie się uzupełniają oraz podkreślają wielopoziomowy i interdyscyplinarny charakter twórczości autora *Ulicy krokodyli*, a zarazem obligują widza do pogłębionej i krytycznej refleksji nie tylko nad jego pracami, lecz całą epoką i generacją, do której przynależał i której oblicze kształtował w swoich dziełach dla potomnych.

Sam Schulz przyznawał – konstatuje Joanna Pollakówna – że w swoich rysunkach zawiera wycinki tej samej rzeczywistości, która wypełnia jego prozę. A prozie tej bardziej jeszcze niż grafice należy się miejsce w tym rozdziale poświęconym malarstwu przesuniętej rzeczywistości; jest to proza nieprawdopodobnie malarska, przemożna w swojej dotykaności, a zarazem wieloznaczności, wypełniona nieprzerwaną maskaradą przeinaczających się w siebie bytów, pulsowaniem wiecznie stającej się materii. Ta niestałość, ta zwodnicza przedzierzgliwość, zarazem fascynująca i pełna drwiny, zmusza do przesuwania wzroku w głąb, poza zmysłowo rozbogaconą widzialność, w pełne znaczeń niedopowiedzenia<sup>6</sup>.

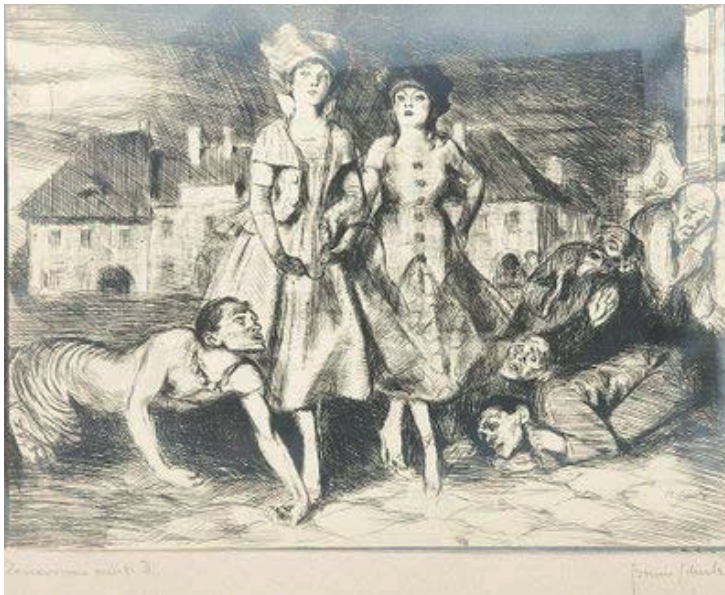
Kolekcje obrazów, także twórców bliskich generacyjnie Schulzowi oraz kolaże cytatów z jego najbardziej znanych opowiadań (*Traktat o manekinach*, *Sklepy cynamonowe*, *Sierpień*) stanowią reprezentację stanu ducha i wrażliwości artysty, odwzorowanie jego indywidualnego sposobu odczuwania świata. Temu służy także labiryntowy sposób ułożenia ekspozycji w przestrzeni; zwiedzający wydaje się być zamknięty w obrębie świata wyimaginowanego, wydzielonego z obszaru realnej rzeczywistości; świata zamkniętego i „barokowego” (w tym znaczeniu, jakie nadał przestrzeni filmowej Wojciech J. Has), a zarazem pociągającego i zniewalającego

<sup>5</sup> *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń*, red. M. Szeląg, J. Skutnik, Poznań, s. 33.

<sup>6</sup> J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982, s. 87.

bogactwem kontekstów i perseweracyjnie powracających obsesji. W tym odbija się także specyficzny stosunek do materii, z jednej strony tkanki i fundamentu życia, z drugiej – symbolu skarlania i przetrącenia człowieka; duch uwięziony w cielesności przemienia człowieka w manekina. (Stąd też w części wystawy zatytułowanej *Traktat o manekinach* pojawiają się wspomniane dzieła Hasióra i Kantora).

Kobieta w tym ujęciu, w tej specyficznej kosmogonii żeńskiego i męskiego, w całej złożoności a zarazem prostocie relacji z mężczyzną, jest już lalką i manekinem na zasadzie korespondencji i spójności z własną wybujałą seksualnością. Jej związek z materią (przeciwieństwem ducha i świata idei – domeny mężczyzn) jest oczywisty; konflikt między płciami na zawsze wpisany w istotę bytu, immanentny dla wszelkich między nimi relacji. Kobieta – Golem, Kobieta – bestia, Modliszka, Demon, Lolitka...



Bruno Schulz, *Zaczarowane miasto II, Xięga Bałwochwacza*, 1920–1922

Ta romantyczno-modernistyczna wizja kobiety wrogiej mężczyźnie przenika wszelką Schulzowską twórczość, i literacką, i plastyczną, uobecniając się między innymi w osobie służącej Adeli (twórczość prozatorska) i Unduli (odpowiednik plastyczny tej samej bohaterki, a przynajmniej postaci o analogicznej konstytucji psychicznej). Kobieta Schulza: w jednej lubieżnej pozie, w tej samej wyniosłej masce, wiecznie świadoma niszczycielskiej siły pożądania, jakie budzi w mężczyźnie i która stanowi o jej przewadze. Konserwatywny charakter tego popędu oddaje z jednej strony *Lekcja anatomii* (1986) Władysława Hasióra, z drugiej panoptikum postaci Schulza: męskich i żeńskich odtwarzających w różnych sztafażach owe gry pożądania, pogardy, zniewolenia i psychicznej przemocy.

Kontekstualność i koncentryczność muzealnej narracji służy lepszemu zobrazowaniu tej relacji, transhistorycznej i uniwersalnej pożądlivości, jaka wyrasta na styku męskiego i kobiecego świata. Służy ona także pełniejszemu ukazaniu 'świata

przesuniętego', który poprzez tą opowieść odsłania swą niecodzienność i nierealność; świata, w którym – jak pisze Artur Sandauer – rządzą prawa psychologii, nie fizyki. Rzeczywistość obrazów Schulza, także światów literackich, rozgrywa się bowiem już w innym wymiarze, na pobocznej trajektorii czasu. Logika tego 'przesunięcia' oddaje także ustalenia ówczesnej nauki z koncepcją Einsteina na czele, podważającej tradycyjny sposób myślenia o materii. To świat dotknięty pewnym syndromem zagłady człowieczeństwa i humanizmu, przeczuwający kolejny wojenny kataklizm, który przekreśli wszelkie dotychczasowe dokonania na polu nauki, sztuki, literatury, określane zbiorczą i szumną nazwą „postęp cywilizacyjny”. W ramach tej ekspozycji podjęto także wątek nigdy nieodnalezionej, a być może nigdy nie dokończonej powieści Schulza o Mesjaszu (taki jest też tytuł ostatniej części wystawy) złożonej z dzieł plastycznych Schulza oraz innych malarzy: Janischa, Adlera, Szczepańskiego, Menkesa, Kanelba, Szpigla, antycypujących w jakiejś mierze echa wojennej tragedii, Holocaustu, zaniku pewnego porządku, także chasydzkiego, świata i kultury.

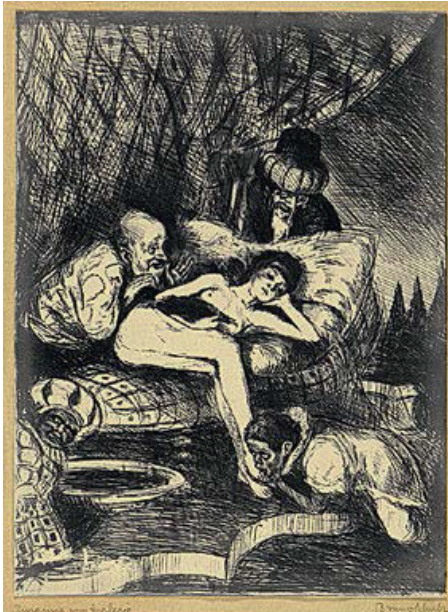
Świat obrazów Schulza – zdają się mówić autorzy warszawskiej wystawy – choć obiektywnie lokalny w sensie topograficznym, to uniwersalny w sensie psychologicznym. Nie tylko oddaje on stan ducha pewnej generacji przetrąconych wojną, „zadżumionych”, spłoszonych, skostniałych, skarłałych i sponiewieranych, co doskonale odzwierciedlają obecne na niej prace Hasióra czy Kantora, ale także podlegający perwersyjnym namiętnościom. W tej masochistycznej pozie mężczyzny kulącego się właśnie przed Nią, rozwiązałą, pożądliwą, emanującą seksualnością i pierwotną energią id, wyraża się dramat już nie tylko Jego, lecz całego ludzkiego gatunku targanego ambiwalentnymi i często sprzecznymi motywacjami, o jakich z takim przekonaniem pisał w swoim czasie Freud. Z jednej strony potrzeba godności, trzymania gardy na wszelkich polach kulturowej i społecznej aktywności, z drugiej biologia, skarłała miłość zamrożona w niezrealizowanej namiętności, zapośredniczona przez wehikuły pożądania: dorożki i konie – symbole męskiej impotencji, które ściągają w mroczne, potępiane, ale jakże interesujące obszary życia.



Bruno Schulz, *Ogiery i eunuchy, Xięga Bałwochwacza*, 1920–1922

Wykorzystywane przez Schulza oniryzm i poetyka groteski otwierają – także za sprawą kuratorów obu wystaw – pola dodatkowej interpretacji, wychylone poza sensory bezpośrednio ukazane w jego pracach plastycznych i literackich. Groteska – występująca „na styku realistycznego widzenia i ekspresjonistycznego stylu”<sup>7</sup> – oddaje bowiem logikę ‘rzeczywistości przesuniętej’. Pożądana praca interpretacyjna zbliża się w tym przypadku także do tej proklamowanej przez Freuda w kontekście marzeń sennych. W dziełach Schulza pobrzmiewają także wątki społeczno-polityczne; w znamennym sposobie przedstawiania kobiet odzywają się echa XIX-wiecznej emancypacji rodzącej z pewnością rozliczne kontrowersje wśród opinii publicznej. Wspomniane przemiany społeczne wpłynęły z pewnością na to nowe wyobrażenie kobiety w sztuce i literaturze, kobiety aktywnej, dominującej, niszczyielskiej i sadystycznej. Ich wyobrażenie przejął Schulz od m.in. od Féliçiena Ropsa<sup>8</sup> i Goi, ojca groteski nowoczesnej. Być może właśnie przez pryzmat tych rewolucyjnych ruchów obyczajowych należy rozumieć specyficzne dla twórczości Schulza mizoginię i męski masochizm w relacjach z płcią przeciwną? Być może także jest to wynik oddziaływania filozofii Hartmanna, Schopenhauera czy Nietzschego? Autorzy wystawy nie udzielają eksplicytywnej odpowiedzi na to pytanie, konstruując wystawę jako tekst otwarty na wielość interpretacji, wspomagający raczej refleksję i proces stawiania pytań.

W twórczości Schulza (jest wszak spadkobiercą tradycji Młodej Polski) zaznaczają się także wątki polemiczne z modernistycznym mitem artysty–wybrańca bogów z jednej strony oraz wersji *a rebours* artysty–błazna z drugiej; dostrzec także można szerokie pole relacji intertekstualnych z Biblią i mitologią.



Bruno Schulz, *Zuzanna i starcy*,  
Xięga Bałwochwalcza, 1920–1922

Schulz na nowo ożywia opowieści o Pandorze, Judycie, Giverze czy Salome, wyzyskując ich potencjał kulturowy (symboliczny, archetypalny) i emocjonalny.

Wszystkie te tematy aktualizują się także w kontekście krakowskiej wystawy poświęconej w całości Xiędze Bałwochwalczej, najbardziej spójnej i najpełniejszej reprezentacji jego twórczości plastycznej. Cykl ten tworzą grafiki wykonane między 1920 a 1921 rokiem w technice cliché-verre, czyli technice rysunkowo-fotograficznej, stosowanej już w II połowie XIX wieku przez artystów francuskich; warto nadmienić, iż jest to pierwsza po ponad 40 latach niemal kompletna prezentacja tych prac

<sup>7</sup> T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984, s. 55.

<sup>8</sup> K. Kulig-Janarek, *Erotyka – groteska – ironia – kracja*, w: *Bruno Schulz. In memoriam*, red. M. Kitowska-Łysiał, Lublin 1994, s. 159.

należących do jednego projektu plastycznego. Co do samej metody... W liście do Zenona Waśniewskiego, Schulz pisał:

Metoda, którą się posługuję, jest żmudna. Nie jest to akwaforta, ale tzw. cliché verre – płyta szklana. Rysuje się igłą na warstwie czarnej żelatyny, pokrywającej szkło, w ten sposób otrzymany negatywowy, przeświecający rysunek traktuje się jak negatyw fotograficzny, tj. kopiuje się w ramce fotograficznej na papierze światłoczułym, wywołuje i utrwała, po czym zmywa – proceder jak przy odbitkach fotograficznych – koszt znaczny – praca także<sup>9</sup>.

Jak zaznacza kuratorka krakowskiej wystawy Krystyna Kulig-Janarek w artykule z 1994 roku poświęconym Xiędze Bałwochwalczej: „Głównym tematem (też – A.O.) jest obsesyjnie potraktowany motyw erotyczny”<sup>10</sup>. Z jednej strony sytuują się One – realistyczne figury kultowe, znów zatopione w swoim narcyzmie, znów obojętne na względy okazywane im przez mężczyzn, z drugiej – Oni – brzydki, karłowaci, garbaci, z wyblakłymi twarzami, jak cała plejada męskich bohaterów rodem z opowiadań samego Schulza: Marek, kuzyn Emil, Dodo, Edzio, a nawet „sptasiały” Ojciec. Świadkiem tych gier narcystyczno-wojerystycznych jest widz, zwiedzający; to być może jego właśnie w pracy *Dedykacja (Introdukcja)* Schulz zaprasza do uczestnictwa w perwersyjnym spektaklu na temat perwersyjności właśnie, spektaklu skoncentrowanym na specyficznym typie parafilii.



Bruno Schulz, *Dedykacja (Introdukcja)*, Xięga Bałwochwalcza, 1920–1922

„Xięga Bałwochwalcza”, zgodnie z freudowską metodą tłumaczenia marzeń sennych, na poziomie znaczeń jawnych jest zapisem specyficznego kultu kobiety

<sup>9</sup> B. Schulz, *List do Z. Waśniewskiego z dn. 24 IV 1934*, przedruk, w: tegoż, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1975, s. 37.

<sup>10</sup> K. Kulig-Janarek, dz. cyt., s. 153.

bożka i demona zarazem; głębsze interpretacje mogą wskazywać na zgoła odmienne znaczenie tych przedstawień, demaskujące i ośmieszające proceder ubóstwienia płci pięknej i demonicznej. W przeciwieństwie do kontekstualnej i wielomodalnej wystawy warszawskiej ekspozycja w Muzeum Narodowym w Krakowie ma charakter linearny i sekwencyjny; taki układ zbiorów nieznacznie prowokuje zwiedzającego do budowania jednej narracji spajającej prezentowane na wystawie dzieła. Jest to możliwe jedynie na poziomie perseweracyjnie powracającego tematu; poszczególne dzieła składające się na Xięgę nie rozwijają jednak tej samej spójnej historii, stanowią raczej wariacje na temat męskiego masochizmu i – ewentualnie – kobiecego narcyzmu. Przyjętą strategię ekspozycji wyznacza zatem charakter eksponowanego dzieła.

Istotnym aspektem obydwu opisywanych wystaw jest motyw autobiograficzny. Otóż, Schulz jest nie tylko ich bohaterem, ale występuje bardzo często w swoich pracach, identyfikując się z losem mężczyzn poniewieranych przez kobiety w ramach logiki masochistycznych gier pożądania. Te jego malarskie wyobrażenia na swój temat mają charakter obrazów projekcyjnych: oddają stan świadomości i preferencji emocjonalnych i seksualnych autora *Traktatu o manekinach*.

Ponadto w wystawie warszawskiej, obok wspomnianych filmów znanych szerokiej publiczności, został zaprezentowany film – dokument *Prośba o zmartwychwstanie Brunona Schulza* (2005) w reż. Joanny Żamojdo, który jest filmowym zapisem relacji świadka śmierci pisarza Zewa Fleischera.

\*\*\*

Obydwie wystawy w jakiejś mierze się uzupełniają, a z pewnością przyczyniają do lepszego zrozumienia twórczości autora *Sklepow cynamonowych*, lecz z pewnością nie są jedynym kluczem do interpretacji jego twórczości. Każda ekspozycja poświęcona sylwetce twórcy jest pewną propozycją analizy jego życia, aktywności artystycznej i dzieł; proces interpretacji i budowania narracji muzealnych wspomagają także aktualne w danym czasie mody naukowe i tendencje badawcze. Jest to optymistyczne, ponieważ gdyby nawet nie odnaleziono innych prac Schulza, czy to literackich czy malarskich, to zawsze istnieje szansa na stworzenie nowych przesłzeń mentalnych, w których jego twórczość może być reinterpretowana i komentowana. Co daje szansę na permanentną obecność tego twórcy w nowych obiegach kulturowych i umysłach nowych pokoleń badaczy jego twórczości.