

Mrugająca materia

JAN GONDOWICZ

Zamurowanie

Stulecie urodzin i półwiecze śmierci autora *Sklepów cynamonowych* Jerzy Ficowski, wielki badacz i popularyzator jego twórczości, uczcił wydaniem Schulzowskich *Ilustracji do własnych utworów*¹. Potem nastąpić miały zbiory portretów i autoportretów, ekslibrisów, wizerunków kobiet, a wreszcie chasydów. Planów tych niestety nie udało się zrealizować. Ważne jednak, że tom wydany konfrontuje rysunek lub ich cykl tematyczny z jednostronnym fragmentem prozy.

Na stronie 133. tego zbioru widnieje przedruk z „Tygodnika Ilustrowanego” nr 2 z 1935 roku zaginionej ilustracji autorskiej do opowieści *Dodo*, włączonej później w skład *Sanatorium pod Klepsydrą*. Przedstawia chwilę, gdy nad kuzy-nem Dodo nachyla się ciotka Retycja, próbując, jak nieraz bywało, rozproszyc nocne lęki ociężałego umysłowo syna. Ilustrację ilustruje dobrany przez Ficowskiego fragment:

W drugim pokoju leżał Dodo. Dodo nie umiał spać. Ośrodek snu w jego chorym mózgu nie funkcjonował prawidłowo. (...) Nieżyte życie męczyło się, dręczyło w rozpacz, kręciło się jak kot w klatce. W ciele Doda, w tym ciele półgłówka, ktoś starzał się bez przeżyć, ktoś dojrzewał do śmierci bez okruszyny treści.

Nagle zaszczołał w ciemności przerażająco.

Ciotka Retycja zbiegła do niego z łóżka: – Co ci jest, Dodo, czy cię coś boli?

Dodo odwrócił głowę ze zdumieniem. – Kto? – zapytał.

– Czego jęczysz? – pyta ciotka.

– To nie ja, to on...

– Jaki on?

– Zamurowany...²

Czegoś więcej o uwięzionym w ciele „półgłówka” zrozpaczonym sobowtórze dowiedzieć się można, odwróciwszy książkę o 180 stopni. Poczciwe rysy przedwcześnie dojrzałego Dodo ulegają wtedy iście Kafkowskiej przemianie. Choć nieostre za sprawą poligraficznego rastra, uderzająco wyraźnie kreślą twarz koblada czy krasnoluda o chytrym spojrzeniu, z wielką brodą, haczykowatym nosem, w figlarnej czapeczce. Oblicze znane nam od niedawna z jednego z tak zwanych fresków w tak zwanej willi Landaua. Cały czas tkwiło widać w wyobraźni artysty, który ostatniej swej bajce nadał rysy Zamurowanego. Rysy zamurowane w nim samym, ujawnione niejawnie, w trybie zaszyfrowanym. (ryc. 1)

Komu je zdradzał, świadomie czy mimowolnie, w 1935 roku? Czytelnikom „Tygodnika Ilustrowanego”? W takim razie doznał zawodu. Przyjaciołom? Nic o tym nie wiemy. Może więc przyszłym egzegetom? Lecz nawet Jerzy Ficowski, łącząc na sąsiadujących stronach graficzną i tekstualną wersję opowieści, nie



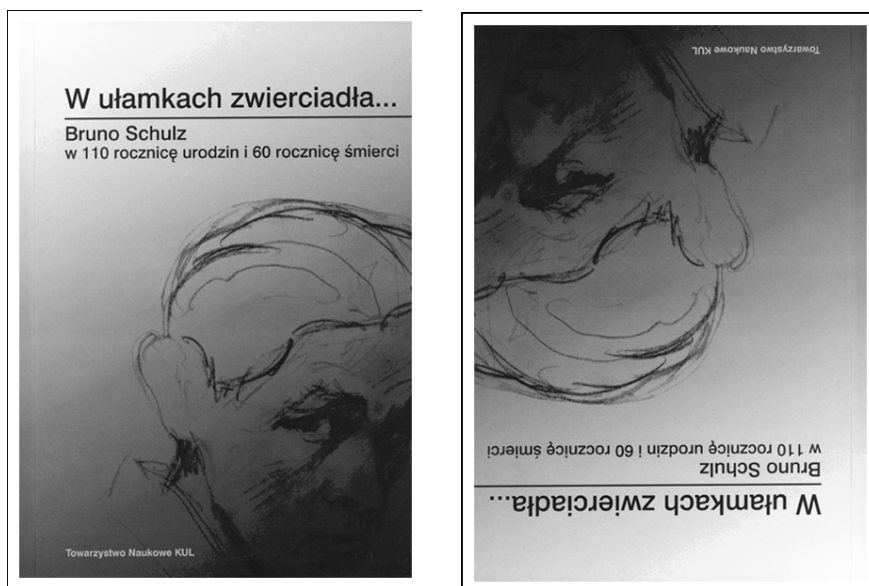
Ryc. 1. *Dodo i ciotka Retycja*, il. do opowiadania *Dodo*, w: „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 2, wg: Bruno Schulz. *Ilustracje do własnych utworów*, opr. J. Ficowski, Warszawa 1992, s. 133.

dostrzegł, że spod znaczącego wyłania się znaczone. Że rysunek, na pozór o tyle uboższy od prozy i mało bez niej ciekawy, kryje premię, nadwyżkę sensu – efekt gry w jakiejś mierze pokrewnej, jak się podskórnym wyczuwa, grze, którą toczy z odbiorcą Schulz-pisarz.

Ta pierwsza chronologicznie w jego *oeuvre* gra z iluzją, gra ściśle wizualna, wiedzie mało uczęszczaną ścieżką historii pewnej idei. A może nawet manowcem, ścieżką co się zowie błędną, do których czuł taką predylekcję.

Autoportret z dybukiem

Znamienne, że od zagadki Schulzowskiego iluzjonizmu Ficowski był o włos. Wiedział, choć nie widział. Intensywna poetycka medytacja, tworzywo wstępu do wspomnianego albumu, stanowi świadectwo z gruntu podprogowych rozpoznań, które wciąż jednak uchyla świadoma refleksja. Przykład: *Tylko bowiem proza Schulza jest w stanie dozować rzeczywistość, rozrzedzać i zagęszczać jej tkankę, interpretować jej konkret tak, by skutecznie wszczepiać weń nowe cechy i możliwości – jak gdyby wydedukowane z jego własnej natury – skłaniać rzeczywistość do nowego „sposobu bycia”*. Rzecz niby przesądzona, lecz nie do końca: *Rysunek Schulza, przy całej swojej osobliwej, jemu tylko właściwej aurze, odnotowuje – jako ilustracja – graniczne momenty wątków i procesów, które w prozie przebiegają przez całe obszary przemian, konsekwencji mitycznych swej sensualnej zawartości*. I zaraz wahanie: *Tu zaś, w ilustracji, mogą jedynie być podobizną i znakiem punktów wyjścia lub punktów dojścia tych procesów „pan-metamorfozy”, jakim nieustannie podlega cała Schulzowska rzeczywistość*. Po czym znów przecucie: *Rysunek bywał czymś więcej: sui generis znakiem ewokacyjnym, „ikonograficznym zabiegiem” uruchamiającym wyobraźnię*. I rozwinięcie: *Od rysunku właśnie, jak od inicjału, wyobraźnia twórcy rozpoczynała kolejny etap swej*



Ryc. 2 i 3. Autoportret z ok. 1935 r. rys. oł., wg: *W ułamkach zwierciadła...* Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci, Lublin 2003 (okładka)

mityzacyjnej misji, wstępowała w metaforę, przekraczała jej granice i przedziergała ją w metamorfozę³.

Godne uwagi formuły: „wszczepiać w konkret nowe możliwości”, „skłaniać rzeczywistość do nowego sposobu bycia”, „momenty graniczne”, „znaki punktów wyjścia”, „znaki ewokacyjne”. Wszystko, co niżej nastąpi, potwierdza te intuicje, które wreszcie – przynajmniej tak sędzę – dają się ukonkretnić, przyszpilić, wskazać naocznie.

Najpierw jednak raz pozwolę sobie odstąpić od stylu obiektywnego na rzecz poetyki świadectwa. Otóż w dniach 17-19 listopada 2007 roku odbył się w Lublinie i Drohobyczu festiwal Schulzowska Jesień. Referentów, wśród których się znalazłem, obdarowano imponującym tomem poświęconych Schulzowi prac, zatytułowanym *W ułamkach zwierciadła*⁴. Na jego okładce widnieje jeden z blisko pół setki autoportretów artysty ze zbiorów warszawskiego Muzeum Literatury, datowany na rok 1933. Lecz niezbyt znany, bo jakby niedokończony: ledwie draśnięta paroma kreskami kopuła włosów, pobieżny kontur ucha... Tak oto książka zawędrowała na mój podręczny stolik, który to szczegół okazał się kapitalny: dość było obejść ów stolik z przeciwnej niż zwykle strony, rzucając okiem na okładkę, by przeżyć istny wstrząs. Rzecz jasna, gdyby ów autoportret figurował wewnątrz publikacji, nic by nie zaszło. Któż ogląda portrety do góry nogami? Na okładce rysunek stał się jednak mobilny. I oto wyjrzała z niej niesamowita, groteskowa twarz, grubo ciosana gęba z kulfoniastym nochalem, o zaciętych ustach, oczach skrytych pod krzaczastymi brwiami, wysokim, pokrytym kosmykami czoła i trzech nalanych podbródkach. Przyznam: przeszedł mnie dreszcz. Któż to zacz, u diabła, i jak tu trafił? (ryc. 2 i 3)

Odpowiedzieć na drugie pytanie, w wymiarze dosłownym, nietrudno. Prawe *trois-quarts* autoportretu zmieniło się w prawy niemal-profil: pusta płaszczyzna ucha stała się nosem, oczodół i dziwnie mocno zaznaczone włosy na karku – powieką i łukami brwi, policzek – czołem, cienie wokół warg, pod nosem i na dalszym policzku – kosmykami, głęboka zmarszczka na czole – ustami, a markujące fryzurę łukowate kreski – fałdami szpetnych podbródków. Twarz o nieodgadnionym wyrazie, brutalna – pełne duchowe przeciwieństwo zerkającego ukradkiem autoportrecisty. Co ich łączy? Ten ktoś, kto zamieszkał w chytrze spreparowanym obliczu artysty – czyżby panował też w jego „ja”? Czyżby więc ów na pozór niedokończony autoportret zasługiwał na tytuł, a ten brzmieć miałby „Autoportret z dybukiem”?

Lecz wszak Schulz, jak wszystko wskazuje, w dybuki nie wierzył... W co więc wierzył jako tkacz iluzji?

Gra w zielone

W *Krytyce władzy sądzienia* Kant wylicza następujące wzory czystego piękna: muzykę marszową, papugi, kolibry, skorupiaki morskie, rajskie ptaki i tapety w liściasty deseń ⁵. Klucz do Schulzowskiej zagadki tkwi w tych ostatnich.

Wiadomości poufne

Wieczorem dziesiątego sierpnia 1925 roku Max Ernst, uwięziony przez słotę w izbie nadmorskiej gospody w Pornic, nie mógł oderwać wzroku od pożłobionej wieloletnim szorowaniem podłogi. Wreszcie, mobilizując swój „potencjał medytacyjno-halucynacyjny”, postanowił irytującą fiksację przyszpilić. W tym celu – jak opowiedział w rok później – *zdyłem z desek podłogi serię rysunków, kładąc na niej, gdzie popadło, kawałki papieru, które pocierałem grafitem. Gdy oglądałem uważnie uzyskane w ten sposób rysunki, (...) byłem zaskoczony nagłą intensyfikacją moich zdolności wizjonerskich i halucynacyjnych, następstwem sprzecznych obrazów, nakładających się na siebie z natarczywością i szybkością właściwą wspomnieniom miłosnym* ⁶. W toku dalszych prób, dokonywanych na takich podłożach, jak żyłkowane liście, wystrzępiony skraj worka, skorupa farb „nowoczesnego” malowidła, odwinięta ze szpulki nitka, zeschnięta kromka chleba, słomianka, odkrył wizerunki *głów ludzkich, draperii listowia, piór chwały, roślin sejsmicznych, bitwy zakończonej pocałunkiem, Sfinksa w jego stajni* ⁷ – słowem, kształtów coraz bardziej nadrealnych. Po latach podkreślał, że *rysunki zatracaly stopniowo związek z fakturą danej powierzchni (...) dzięki serii sugestii i transmutacji, narzucających się spontanicznie w sposób właściwy wizjom hipnagogicznym* ⁸. Efekty wykazały – by użyć słowa, którym Ernst Haeckel pod koniec XIX wieku ilustrował tajemniczą skłonność natury nieożywionej do imitacji życia – nieodpartą „plazmogonię” ⁹. Uzasadniło to nadanie cyklowi 34 powstałych wówczas frotazy tytułu *Histoire Naturelle*. Wtajemniczone oko rozpozna, rzecz jasna, słoje desek, splekany promieniście sęk, główkę gwoźdźcia, splot tkaniny, stosiny pióra, lecz przeniesione w wymiar emocjonalny, który celnie ujmuje tytuł planszy 17.: *Wiadomości poufne*.

Ernst nie wątpił, że infantylna, granicząca ze szkolną zabawą technika frotazu sięga wprost w głąb symbolicznego porządku nieświadomego – źródła sensu wy-

łaniających się kształtów. Ich status zdał mu się bliski samowolnej dynamice fantomów z wczesnego dzieciństwa. Wspominał: *Odra, gorączka. Przede mną szafa odzieżowa z imitacji mahoni, wyraziście czarno usłojona na czerwonym tle. W rozpalonym gorączką mózgu mocne linie budzą wizje natury organicznej – groźne oczy, pękate nosy, czarno wypomadowaną ptasią głowę itp. Wszystko to w ruchu. Ludzik – wąż à la kajzer Wilhelm – wymyka się z drewnianego panneau, skręca się niesamowicie, dziwnie gestykulując, rozkraczając nogi, gnąc kolana i korpus. Wyciąga z kieszeni tęgi, miękki pędzel. Obwodzi nim na czarno podlane już czernią linie mahoniowej płyty. Wypełzają z nich nowe, jeszcze wstrętniejsze formy robactwa i błotnych gadów. Popadam – jak mówi zgrabnie Arp – w matczenia*¹⁰. Nowa technika pozwalała zarówno rozbudzać podobne zwidy, jak je utrwaląc.

Nasuwa się pytanie o status ontologiczny tak zrodzonych kształtów. Najlepiej chyba określić je jako obiekty o realności ujemnej. Jak liczba ujemna to ilość, której brak do zera, lub jak przedmiot o ujemnej prędkości w istocie porusza się w stronę przeciwną – tak obiekty o realności ujemnej im wyrazistsze, tym mniej są pewne, tym bardziej umykają, im bardziej chce się je zbadać.

W przestrzeni imaginacyjnej

Istotą sprawy jest natrętne wyzieranie z anomalii wizualnej – znaku. Czy *widzisz tam waćpan* – pytał Hamlet – *tę chmurę z kształtu podobną do wielbłąda?*¹¹ Pierwszym biegiem „medytacyjno-halucynacyjnej” wyobraźni jest usilne tropienie ładu. Drugim – zakłócona świadomość, czyli przypadek, gdy jak we wspomnieniu Ernsta zwidy same się pchają przed oczy. Ów sensotwórczy akt wyobraźni wart jest drugiego przykładu, spod innej ręki. To scena, gdy jeden z bohaterów Nabokova doznaje w parku przelotnej zapaści – tyleż sercowej, ile w głąb dzieciństwa. I oto profesor Pnin, dzieckiem podszyty, znów staje się gorączkującym chłopcem.

*Jeszcze bardziej doskwierały mu zmagania z tapetą. Zawsze widział, że deseń składa się w pionie z trzech różnych bukietów purpurowych kwiatów i siedmiu różnych liści dębowych, które powtarzają się wiele razy z kojącą dokładnością; teraz jednak nie dawał mu spokoju niezaprzeczalny fakt, że niepodobna stwierdzić, jaki system nawrotów i splotów rządzi układem poziomym deseni. (...) Łątwo się było domyślić, że skoro niegodziwy twórca – niszczyciel umysłów, sprzymierzeniec gorączki – dołożył wszelkich starań, aby ukryć klucz do deseni, ów klucz musi być drogocenny jak życie (...). Falujący gąszcz listowia i kwiatów, nie gubiąc poszczególnych nici osnowy, oderwał się od bładniebieskiego tła, które z kolei straciło papierową płaskość i tak się rozrosło w głąb, że widzowi tej ekspansjiomal nie pękło serce. Przez wyzwolone girlandy rozróżniał jeszcze niektóre fragmenty pokoju dzieciennego, trwające przy życiu uparciej niż inne, a więc lakierowany parawan, odbłask szklanki, mosiężne gałki łóżka, mniej nawet przesłaniające widok liści dębiny i obfitego kwiecia, niżby przedmiot ze środka, odbity w szybie okiennej, zakłócał oglądany przez ową szybę widok na zewnątrz. (...) Poczul, że znalazł klucz, szukany od tak dawna*¹².

Przedmiot analitycznego opisu Nabokova, wyprzedzające przestrzenne łami-głównki Eschera, to efekt maszynowej inwencji sterowanych kartą perforowaną krosien mechanicznych Jacquarda, zdolnych tasować układy, które przyparowałyby

o obłęd żywego tkacza¹³. Pisarz wzbogaca go jednak konfidencjonalnym przywołaniem heretyckich wobec sprawdzalnej geometrii diagramów, za pomocą których starano się przed wiekiem uprzytomnić nadprzestrzenność. Wzór Nabokovowskiej tapety stanowi efekt obrotu w przestrzeni imaginacyjnej, a klucz jego regularności leży w czwartym wymiarze¹⁴. Tym, który – jak demonstruje Nabokov – w szczytowym napięciu uwagi można na moment przejrzeć wzrokiem umysłu, lecz trudno pojąć, a przyjąć jeszcze trudniej. Toteż mało co lepiej od wizji czwartego wymiaru kwestionuje konsystencję rzeczywistości.

Sny materii

Co do Ernsta, swoje eksperymenty podbudował rychło przywołaniem dobrze znanych, rzec by można, klasycznych praktyk nieklasycznych. Już bowiem Pliniusz Starszy wzmiankuje malarza imieniem Protogenes, który zdołał odtworzyć kształt piany na psim pysku, gdy zniechęcony daremnymi próbami, rzucił w obraz mokrą od farb gąbką¹⁵. Spontaniczne plamienie płótna inspirowało ponoć wizyjne pejzaże Holendrów Jana van Goyen i Herculesa Seghersa¹⁶. Zmyślanie krajobrazów takim „sposobem do kręcenia-stołów arcypodobnym” zarzucał Courbetowi jeszcze Norwid: *Malarz, widocznie iż na hazard rzucając sprzeczne sobie kolory na białe płótno, otrzymywał, jak w kalejdoskopie, pierwociny dziwnych krajobrazów, i takowe dopiero, ile można, dostrajał do naturalnych warunków*¹⁷. Koronny zaś opis prowokowania wyobraźni figuruje, oczywista, u Leonarda: *Mawia nasz Botticelli, że wystarczy rzucić o mur gąbkę pełną różnych farb (...). Prawdą jest, że w takiej plamie dopatrzeć się można rozmaitych rzeczy (...): głowy ludzkie, rozmaite zwierzęta, bitwy, skały, morza, chmury, lasy (...). Jest to jak dźwięk dzwonów, w którym można usłyszeć, co się zechce*¹⁸. W wersji niemieckiej, jaką czytać mógł Ernst, owo zdanie obiecuje nawet więcej: *To jak bicie dzwonów, w którym zdołasz usłyszeć, jakie wyobrażenia nosisz w sobie*¹⁹.

Poznaj samego siebie! Czyniąc z frotazu irracjonalny klucz do równie alogicznych treści własnego wnętrza, Ernst stanął wpół drogi między psychoanalizą a magią. Jako pierwszy odkrył więc związek warsztatowych sekretów dawnych mistrzów oraz przynależnych do całkiem na pozór innych sfer semiotycznych procedur wróżebnych – od studiów rzymskich augurów nad kompleksją wątrób ofiarnych po współczesne wróżby z fusów. Przy czym środki materializacji tego, co ukryte, podsuwała tu – być może na gruncie najgłębszej, niedocieczonej analogii – sama materia. Tajemne marzenia *Ego* objawiały więc materialną naturę. Lub ściślej: okazywały się snami materii. I jeszcze ściślej: snami materii o materii.

Jeden z takich snów materii uwiecznia pierwsza opowieść *Heretyka i S-ki Apollinaire’a*, gdzie narrator w osobiwym deseniu agatów na ścianie kaplicy św. Wacława w praskiej katedrze św. Wita rozpoznaje ze zgrozą własną twarz i swe *ponure, zawistne oczy*²⁰. Śladem Ulissesa Aldrovandiego, Athanasiusa Kirchera i Jurgisa Baltrušaitisa mirabiliom takim poświęcił esej Roger Caillois. Opisuje tam, jak dawnym tropicielom jej sekretów nadprzyrodzona inwencja natury objawiała w głębi rozłupanych brył kamiennych wizje *krucyfiksów, Dziewic, świętych, pustelników, niewiernych w turbanach, a obok tego panoramy zburzonych miast, nieprzebranych borów, długich wałów chmur, wplątanych w niepojęte wierchy, lub wzbijanych o rafy morskich pian. Wszystko tu jest podejrzone, wróżebne, do od-*

krycia – z niemalą zwykle satysfakcją²¹. I chwiejnemu zuchwalstwu artystów współczesnych przeciwstawia *górującą nad nimi pradawnym zeszklaniem w ochłannych warsztatach law, nie wiedzieć jaką somnambuliczną pewność*²².

Epifanie, sygnatury

Zarysy, z których wysnuwał swe fantazmaty Ernst, mają też nazwę polską, nienotowaną w słownikach, której używał tylko jeden autor – Bruno Schulz. Terminem *lineatura*²³ określa on alfabet kształtów zapowiednich, właściwych mimice postaci, grającej rolę wykładacza snów materii. Krok po kroku odsłania też drzeworytniczą proveniencję tego słowa. *W jednej chwili lineatura jego twarzy, dopiero co tak rozwichrzona i pełna wibracji, zamknęła się na spokojniałych rysach (Traktat o manekinach albo wtóra Księga Rodzaju*²⁴). *Lineatura jego zmarszczek rozwijała się i zawiązała z wyrafinowaną chytrą (Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*²⁵). *Ile starej, mądrej męki jest w bejcowanych słojach, żyłach i fladrach naszych starych, zaufanych szaf. Kto rozpozna w nich stare, zheblowane, wypolerowane do niepoznaki rysy, uśmiechy, spojrzenia! Twarz mojego ojca, gdy to mówił, rozeszła się zamyśloną lineaturą zmarszczek, stała się podobna do sęków i słoików starej deski, z której zheblowano wszystkie wspomnienia (Traktat o manekinach. Dokończenie*²⁶). Mimika ta nawet bez pośrednictwa frotazu zdradza pochodzenie Ojca ze stref, które zwykł penetrować w swych występnych spekulacjach.

Jej istota ujawnia więc pokrewieństwo z *tajemnicą muru, porysowanego hieroglifami rys i pęknięć (Sierpień*²⁷) bądź *ścianą o fantastycznym rysunku pęknięć i rys (Traktat o manekinach. Dokończenie*²⁸) – samorodnych palimpsestów, których inspiracyjną moc ujawnił Leonardo. Czyli z tym, co psycholog zamknąć chce w pojęciu projekcji, a co dla metafizyka, jakim był Schulz, stanowi przejaw *form granicznych, wątpliwych i problematycznych*²⁹, gdzie materia, *podszuwając się pod pozór życia*³⁰, objawia swą istotę. Epifanie tej istoty to główny temat Schulza. Kto zdoła przyłapać je na gorącym uczynku, pokieruje biegiem Drugiej Generacji Stworzenia.

Ojciec zatem jest hipnagogiem w etymologicznym sensie tego słowa – budzi-cielem snów materii, jak najbliżej uważanej za nieożywioną. Jej mąk Tantala, wzlotów, rojeń, zakusów, zapędów i kaprysów. Z tego punktu widzenia doktryna Ojca stanowi wykład palingenezy w duchu Paracelsusa, opartej na kontynuacji samoródtwa jako *generatio aequivoca*, gdyż celem magii naturalnej staje się kreacja pseudoistot³¹. Paracelsus, jak wiadomo, planował tworzenie homunkulusów dzięki pobudzeniu fermentacji (putrefakcji, rozkładu odwracalnego), zachodzącej w specyficznych miejscach, gdzie rozluźnia się spójność świata organicznego. Sztuka, którą zwał spagiryczną, polega na umiejętności usunięcia w takim punkcie przeszkód z drogi ożywiającej materię siły stwórczej (*archaeus*). U Ojca wypada ją nazwać siłą manekinetyczną.

Proceder, któremu oddaje się i którego naucza Ojciec, to, by wyrazić się precyzyjnie, prospekcja – wykrywanie, odcyfrowywanie i interpretowanie miejsc dotkniętych fermentacją³². Ów koncept odnaleźć mógł Schulz także w powieści bliskiego mu rysownika, Alfreda Kubina. I jej bohater wzorem Paracelsusa poświęca się diagnozowaniu punktów, gdzie murszeje fantasmagoryczna realność

jego świata, dotknięta chorobą martwej materii ³³ – *eine Krankheit der leblosen Materie*. Z meandrów owej *miasma* dawne kształty dają znaki, które Paracelsus określa mianem sygnatur. Jednakże godny swego miana alchemik jest świadom, iż wyzwalać te kształty w nowych formach, otrzyma ledwie artefakty: *to tylko unoszący się w powietrzu obraz minionego życia, ucieleśnione przyzwyczajenie lub, jeszcze dokładniej, przyzwyczajenie, które zachowało pozór ciała* ³⁴. Fenomen ów stanowi dla Schulza niewyczerpane źródło ironii. Na przykład ożywiony w pewnym stopniu arcyksiążę Maksymilian Habsburg z Wiosny ...nie był nawet w pełnym tego słowa znaczeniu sobą – raczej sobą samym w tym stopniu, w jakim to w ogóle było jeszcze możliwe w tym stanie rzeczy, tyle lat po (...) śmierci. Trudno było zapewne w tym woskowym zmartwychwstaniu wejść dokładnie w siebie samego. Mimo woli musiało się przy tej sposobności wkraść weń coś nowego i groźnego, coś obcego musiało się przymieszać z obłądkiem tego genialnego mania-ka, który go wykoncypował w swej megalomanii ³⁵. Mimo to wyzwalać uwię-
 złych w bezpłodnym butwieniu form jest powołaniem każdego maga, racją bytu suwerennej wyobraźni. A wyobraźnia, jak wskazuje sama jej nazwa, polega na magicznym tworzeniu obrazu (...) i jeśli przyjrzeć się z uwagą, widać, że wyobraźnia jest siłą magiczną *par excellence*, że jest ona modelem działania magicznego – streszcza poglądy Paracelsusa Koyré. – *Dokładnie w ten sam sposób, „wyobrażając” go sobie, Bóg stworzył wszechświat* ³⁶.

Z należyłą ostrożnością i unikając zgorszenia ³⁷, wedle zastrzeżeń Schulza, należy też wskazać, jaką właściwie szacowną tradycję odrzuca zarysowany powy-
 żej „kacerski” witalizm magiczny. Otóż nauka o powtórnej generacji obraża i podważa cały ezoteryczny, a do dziś dnia wpływowy nurt neopitagorejskiej *Hieros Logos* z jej ideami harmonii, złotego podziału, kanonu proporcji. Słowem, miłości płodzenia i tworzenia w pięknie z Platońskiej *Uczty*, czyli odbłasku bo-
 skości w Stworzeniu. Odwieczne Liczby i Istoty, w których szukał oparcia Baudelaire’owski Pascal, zastępuje tu amorficzność materii, zaś czyste piękno – iluzja. Wizerunkowi wpisanego w ład kosmiczny „człowieka witruwiańskiego” Leonarda da Vinci, Agrippy von Nettesheim i Le Corbusiera przeciwstawiony zostaje manekin.

Matecznik fatamorgan

Wspomniane prospekcje i dalsze losy „pseudowegetacji” stanowią mitologi-
 czny substrat fabuł Schulza. Realność jego świata podminowuje wszędzie zainsy-
 nuowany aktem wyobraźni rozrost, któremu podlegają czas i przestrzeń, miejsca
 i pory roku, siły natury w postaci zmierzchu, nocy, wiatru i chmur, różnokształtna
 fauna i flora, gwiazdozbiory i bele sukna, sny, pasje, iluminacje – a zawsze, jak
 zwie to *Republika marzeń*, opowieść, strumień fabulizującego żywiołu. *Substan-
 cja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania,
 utajonego życia* – precyzuje Schulz w listownym wywiadzie, który wymógł na
 nim Witkacy. – *Wszystko dyfunduje poza swoje granice* ³⁸. Znamienny zaś przy-
 kład matecznika fatamorgan stanowić mogą – by sparafrazować powracające
 w *Traktacie o manekinach*, a zwłaszcza w *Wiośnie* deskrypcje – pulsujące gąsz-
 cze obić ściennych, gdzie wśród porozumiewawczych mrugnięć dojrzewają kon-
 szachty, wibracje i szepty kędzierzawych arabesek, wyrojonych z macierzystego

pępka ciemności. Zjawisko to jako pierwszy wyodrębnił Krzysztof Stala: *Wystarczy, żeby jakaś płaska powierzchnia dała pretekst: ryse, bruzdę, punkt – natychmiast zaczynają rysować się linie, przebiegają łącząc punkty, przedłużają się, wybiegają poza powierzchnię; zakręcając, zwijają się we wzory, ornamenty, figury, litery. (...) Połączenie samoznaczącości i transcendencji w sensowne, upodabniające się do obrazu kształty – to podstawa Schulzowskiej „obsesji tapet”*³⁹. Krótko mówiąc – to właśnie, co w tapetach umiało uwieść nawet oschłą imaginację Kanta.

Nadając prawa swemu światu, Schulz musiał mieć w pamięci przygodę współczesnego adepta alchemii, który pewnego dnia jał wszędzie wokół siebie dostrzeżać przejawy Paracelsusowskich sygnatur. Widział w chmurach własne inicjały, bety rozbebeszonego łóżka przybierały kształt to gigantycznego Zeusa, to głowy kozła, a gdy spojrział przez okno, z kopuły Inwalidów – bo miało to miejsce w Paryżu – wykrzywił się doń Napoleon i jego marszałkowie. Osady na ściankach skradzionego z hotelowej piwnicy kotła, w którym próbował dokonać transmutacji, utworzyły dziwny pejzaż, ma się rozumieć ujrany później realnie. U lekarza (którym był Axel Munthe) rysunek słoików na drzwiach szafy wyłonił z siebie łeb capa – bożka Pana we własnej osobie. Jednakże August Strindberg przyjmował to wszystko z entuzjazmem: *Bogowie wracają; krzyk podniesiony przez pisarzy i artystów: chcemy bożka Pana! rozbrzmiewał tak głośno, że natura ocknęła się z długiego, bezbożnego snu*⁴⁰. Trudno dziś dzielić uniesienie pisarza w obliczu doznawanych rewelacji, bo tłumi je emanująca z *Inferna* psychotyczna aura. Rzecz jasna, demiurgiczne spełnienia Strindberg srodze opłacił stanami lękowymi, podobnie jak de Quincey wloty swych opiumowych majaków. Z renomowanych halucynacji tego ostatniego Schulz – być może za pośrednictwem Baudelaire’a⁴¹ – zapożyczył, jak się zdaje, egzotyczne ptaszyska i krokodyły, w które nieszczeńnikowi zmieniali się meble.

Manekineza

Dzieło plastyczne Schulza lokowane bywa zwykle – jak sam to uczyniłem⁴² – w kontekście wyznaczonym nazwiskami rysowników w rodzaju Féliçiena Rospa, Alfreda Kubina czy Egona Schielego. Kojarzenie go z kręgiem spadkobierców praktyk Ernsta z drugiej połowy XX wieku w osobach klasyków informelu – Jeana Dubuffeta, Jeana Fautriera czy Wolsa zakrawa na absurd. Wrażenie to jednak znika, gdy idei eksploracji nieświadomego życia materii szukać nie w grafice Schulza, lecz w jego prozie. Banałem trąci zwrot, że Schulz maluje słowami. Lecz można też się wyrazić, że jego prozę kreuje chwyt, zwany obecnie malarstwem potencjalnym, czyli takim, które pełnemu wcieleniu przeciwstawia projekt powzięty w innym medium, a przez to imaginacyjny, *à rebours*, niejawny i nocny. W tym sensie Antonin Artaud wskazywał na alchemię jako potencjalną rzeczywistość teatru⁴³. Na tej zasadzie poddanym dyktatowi podświadomej symboliki⁴⁴ rysunkom Schulza przeciwstawia się, by użyć słów opowieści *Ptaki, ...eksperymentowanie w nie wypróbowanych rejestrach bytu*⁴⁵, ów *nalot fantastyczny, kolorowa, bujająca pleśń* pisarskich wizualizacji ryzykownych rojeń (*Traktat o manekinach. Dokończenie*)⁴⁶.

W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów – uczy *Traktat o manekinach*. – Podejmiemy się

*trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę*⁴⁷. Wielce przypomina to procedery Dubuffeta, ewokującego w sekretnym, lecz podejrzanym tworzywie swych „grubych past” formy na wpół organiczne, na wpół ludzkie, efemeryczne, ironiczne i zbyteczne. Nic innego, jak mruganie Paracelsusowskich sygnatur przebija z głębi prac należących do cyklu *Ciała dam*, migoce w fakturach *Stołów*, wyziera z gęstwin *Bród*. A co dopiero, gdy sięgnąć po eksplikacje ich twórcy: *W jednym i tym samym obrazie mieszało się konkretne z obłądnym, pojawiały się formy dwuznaczne, formy mogące przypominać patrzącemu relief ziemi lub istoty żyjące, i to żyjące życiem szczególnym, wpół drogi między istnieniem a nieistnieniem, między rzeczywistym a nierzeczywistym, wpół drogi między konkretnymi zjawiskami obiektywnie przedstawionymi w obrazie a światem duchowym artysty*⁴⁸. Dubuffet, niczym Schulz w swoim malarstwie potencjalnym, rozjątrza sny materii, by ta *podszyla się pod pozór życia*. I niby Schulzowski samozwańczy demiurg, zuchwałstwo tych uzurpacji maskuje jako zręczny iluzjonizm – *światne kuglarstwo metafizycznego prestidigitatora (Manekiny)*⁴⁹.

Z tego rodzaju kuglarstwa rodzi się gest Picassa, który znalazłszy na złomowisku stare siodło i kierownicę roweru, obdarza je nowym istnieniem w postaci głowy byka. *Z niczego tworzy Bóg; my tworzymy z ruin* – odkrywał w czasach romantyzmu Grabbe⁵⁰. Artysta XX wieku umie rzecz wprost: „ze śmieci”. I wpisuje się w recyklingową strategię *Traktatu o manekinach* – tę właśnie, która w kulturze polskiej wyróżnia konstelację, złożoną z postaw twórczych Leśmiana, Witkacego, Schulza, Białoszewskiego, Kantora...

Ciała anamorficzne

Przedmiot tak poczętego dzieła sztuki, powstałego dzięki otwarciu drogi *sui generis* sile manekinetycznej, objawia się nie tyle jako przedstawienie, ile jako gest twórczy – transformacja. Tym samym akt kreacji zyskuje charakter dwoisty i – by powtórzyć za Schulzem – podejrzaną. Przekształcenie prezentuje się bowiem przez swój efekt, czy raczej tegoż pozór, a przy tym demonstrować samo, we własnej osobie. Inaczej mówiąc, transformacja stanowi naraz obiekt i proces, gdyż uwidacznia stosunek między stanem „przedtem” a „potem”. Otwiera to pole dociekań nad estetyką obiektów niestabilnych, same zaś owe obiekty – *mgławicowe, piękne, przerażające, których sens zasadza się na podważaniu jednoznaczności między rzeczywistością a reprezentacją*⁵¹, otrzymały niedawno nazwę ciał anamorficznych. Jako widomy wzór artefaktu, wytwarzającego napięcie między punktem wyjścia i dojścia transformacji, jej materialną podstawą i nieuchwytną, graniczącą ze złudzeniem optycznym wizualizacją, autorka tych słów przywołuje z Nabokovowskiego *Zaproszenia na egzekucję* anamorficzne zabawki sprzed wieku, zwane nienkami⁵². Owe enigmatyczne, bezforemne grudki, ułożone na przemyślnie zdeformowanym wklęsłym lustrze, ujawniały zatajone kształty. Taka alternatywa Stendhalowskiego zwierciadła na gościńcu mogłaby znaleźć uznanie w oczach Schulza.

Chwiejnej rzeczywistości ciał anamorficznych, fakturze arabeski, strukturze kłacza odpowiada na wyższym szczeblu przestrzeni chimeryczna – labirynt. Siła manekinetyczna nie działa nigdy po linii prostej. *Mam dziwnie wyczulony zmysł stylu* – deklaruje narrator Schulzowskiej *Wiosny*⁵³. Ma na myśli podatność na rozdroża

i przymus ciągłego zbaczania, na fiasko posuwania się naprzód czy prób dotarcia do sedna, na scenię, której rozrost wypiera z wolną logiką fabuły. Labirynt to zorganizowane manowce, mające złudną nadzieją odtworzenia swej konfiguracji czy biegu zdarzeń; wkroczenie w to wnętrze odczuwa się jako zejście, poddanie się prawom geometrii podziemnej, wydrążonej w przepaści, otoczonej nią i podszytej. Badacz tych wątków, którym patronuje oniryczna architektura Piranesiego, konkluduje: *Tutaj umysł zanurza się we własną wewnętrzną otchłań, nie tracąc swej zawartości, ale porzucając ją dla jakichś idei czy doświadczeń umysłowych, które nieskończenie się w nim powtarzają*⁵⁴. Migot materialnej powierzchni to nic innego, jak zaproszenie w te głębie. Bynajmniej nie niewinne – zachęta kryje zawsze posmak skandalu, a meandryczne Schulzowskie eskapady wiodą na próg drożnych uciech. Rzecz zaczęta mruganiem skończyć się może upadkiem.

Rebusy, cuda, potworności

Dwuznaczność przenika dzieło Schulza w sferze obyczajowej. Wydaje się jednak, że światem jego wyobraźni rządzi w szerszym sensie kwestionowanie pewności wszystkiego, co sprawdzalne i trwale osadzone w bycie. Stąd panująca wszechwładnie w stylistyce malarstwa potencjalnego Schulzowskich opowieści idea anamorfozy, wynoszącej dwuznaczność do rangi zasady. Na pytanie: *Co właściwie widzimy, czytając Schulza, i jednocześnie – co przeszkadza nam w tym widzeniu*⁵⁵, wnikliwy badacz kreujących tę prozę technik iluzji odpowiada: *Wielokrotnie złożone Schulzowskie przedstawienia „wytrącają” więc z siebie różnokształtne, ułożone jakby ukośnie względem siebie obrazy, których odtworzenie wymaga właśnie lektury anamorficznej, zmieniającej za każdym razem punkt widzenia*⁵⁶. W granicy unaocznienia te wręcz wykluczają się wzajem, co pociąga za sobą rozwarstwienie całościowej wizji przedstawionego świata. Toteż wstępną i ważką deklarację z eseju *Mityzacja rzeczywistości: Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste*⁵⁷, pojmować też można na odwrót: co ma być nierzeczywiste, musi podważać sens.

Teoria perspektywy wiąże się historycznie z ideą poznawalności świata; anamorfoza czerpie z baroku jako kultury podejrzeń. *Słowo to pojawiło się w wieku XVII, lecz nie bez związków z koncepcjami wcześniejszymi – pisze znawca nadużyć iluzji, Jurgis Baltrušaitis – odwraca bowiem ustalenia perspektywy i jej zasady: miast sprowadzać kształty do ich widzialnych granic, rzutuje je na zewnątrz, rozmieszczając tak, by zdolne się były odtworzyć przy spojrzeniu z określonego punktu. Zabieg o charakterze sztuczki technicznej, lecz podbudowany swoistą poezją abstrakcji, potężną mechaniką optycznego złudzenia i filozofią złudnej realności. Coś z ducha rebusu, cudu, potworności. Wszystko razem wprost ze świata osobliwości, przywołującego intuicyjnie ich „gabinet”, miejsce schronienia, w którym osiąga zwykle wymiar hermetyzmu. Przesada, właściwa z definicji uczonym zabawom*⁵⁸.

Mając w pamięci literacką technikę iluzjonizmu Schulza, zasygnalizować w tym miejscu wypada jej odpowiednik graficzny. Stanowi on poniekąd margines wiązanych ze sztuką anamorfozy gier optycznych jako właściwy raczej temu, co zyskało na gruncie niemieckim miano *Vexierbild*. Słowo to nie do końca oznacza

– jak je przyjęto tłumaczyć – „obraz-zagadkę”. Pojęcie „*vexieren*” ma w języku niemieckim przede wszystkim konotację ludyczno-prześmiewczą (naigrywanie się, robienie kawału) – uściśla recenzent warszawskiej wystawy *Perspektywa – Iluzja – Iluzjonizm* z 1981 roku⁵⁹, przytaczając na dowód niemiecką nazwę kieliszka-kulawki: *Vexierglas*. Ożywione taką intencją dzieła były w XVI wieku ozdabiać wspomniane kunstkamery, obejmując tematycznie dwa zakresy: przedstawień religijnych i obscenicznych. W kolejnym stuleciu wzbogaciły je żarty graficzne: pejzaże antropomorficzne i pokrewne im alegoryczne portrety, znane z prac Arcimboldiego: *coś z ducha rebusu, cudu, potworności*. Te groteskowe koncepty przewędrowały z czasem w strefy czystego kiczu⁶⁰. A że wszelki wolny od ambicji inżynierii społecznej awangardyzm czerpie ze sztuki jarmarcznej – płaczące obrazy, wodzące oczyma za widzem portrety, wizerunki lewitujących świętych i popularne niegdyś profile znanych donżuanów, splecione z ciał nagicznych dam, okazały swój wpływ na kierunki skrajne, jak kubizm, suprematyzm i surrealizm. Potem zdawać się mogło, że wyobrażenia takie, sprowadzone przez psychologię postaci do roli eksperymentalnych schematów, jak „królik/kaczka”, „profile/puchar”, „żona/teściowa”, skończą jako ilustracja odrębności procesu widzenia od aktu umysłu, a ściślej – nieodłącznej od postrzegania form mechaniki przedstawiania percepcji⁶¹. Lecz z opresji „uczonych zabaw” wyzwolił je rychło op-art...

Anamorfozy czy *Vexierbilder* to jednak zaledwie gry w tajemnicę – tylko w najlepszych, nielicznych razach są grami z tajemnicą. Wyjątkowo bywają zaś grami o tajemnicę – od strony motywacji i na gruncie swej istoty. Lecz to jest właśnie przypadek sekretnych praktyk rysowniczych Schulza. Słowo „sekretnych” zdaje się tu na miejscu, skoro przez parę dziesiątków lat obcowania z jego dziełem graficznym nikt tych szyfrów nie dostrzegł. I skoro przyświecającej ich tworzeniu intencji niełatwo dociec.

Sztuka inwersji

Trop, który wskazała okładka książki o proroczym tytule *W ułamkach zwierciadła*, wymagał weryfikacji. Należało sprawdzić, czy nie zaszedł szczególnie przypadek ożenku psikusów ołówka z autosugestią widza⁶². Wynik tego badania, dokonanego na materiale kilkuset rysunków ze zbiorów Muzeum Literatury, dowodzi, że tajemna, samotnicza gra Schulza przenika całe jego późne graficzne *oeuvre*: w ponad trzydziestu pracach dopatrzeć się można jednego lub wielu fantomów. Przy czym pierwszy przykład widnieje już na kartach szkicownika z lat gimnazjalnych: sylwetka kota, który po odwróceniu okazuje się psem⁶³. (ryc. 4 i 5) Skąd wniosek, że punktem wyjścia Schulzowskiej gry z iluzją mogła być współtworząca dawny folklor szkolny graficzna zabawa⁶⁴.

Stąd pewnie z gruntu pozaestetyczny charakter Schulzowskich kuglarstw. Czy dopatrywać się w nich figli, czy obsesji, dopełnienia symboliką czy podważania ironią widzialnego świata, uderza brak ich związku z warsztatową poprawnością rysowniczego rzemiosła, nie mówiąc już o tym, co w czasach Schulza uznawano za sztukę. Ten nauczyciel rysunków kontestuje wszak tradycyjny fundament rysunku – zasadę reprezentacji. Wymownie dowodzi tego często reprodukowany poczwórny portret matki. *Zastanawiam się (...)*, czy Schulz, swoim zwyczajem, i w tym wypadku nie zmitologizował, czy też nie „zmityzował” rzeczywistości? –



Ryc. 4 i 5. *Kot-pies*, rys. tuszem ze szkicownika, ML, wg: Bruno Schulz 1892-1942. *Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie*, ukł. i tekst W. Chmurzyński, Warszawa 1992, s. 299, nr 262/31 (karta szkicownika 18 rew)

pyta z jego okazji Małgorzata Kitowska⁶⁵. Ma słuszność: dolna prawa z czterech „główek” starszej pani przekształca się, odwrócona, w nobliwe oblicze starca w typie Wiktora Hugo. Sumaryczny kontur włosów staje się gęstą brodą, w której giną usta, a ledwie widoczny kołnierzyk zaczyna grać rolę zaczesanej z przedziałkiem fryzury. To najbardziej szkicowa z czterech podobizn Henrietty Schulz, których układ na kartce pozwala prześledzić stopniową przebudowę portretu w antyportret. (ryc. 6 i 7)

Znamienną cechą tego iluzjonizmu jest pełne zaskoczenie. W przeciwieństwie do „diabelskich wideł” Schustera, sześcianu Neckera, trójkąta Penrose’a i innych wzorców iluzji optycznych, których z miejsca widoczna sprzeczność wtrąca umysł w dłuższą konfuzję, gier Schulza nic nie zapowiada. Nawet świadomy rzeczy, zwrócony na dane miejsce wzrok nie dojrzy tajnego lokatora nieodwróconej twarzy. Efekt bywa wręcz demoniczny, jak na rysunku piórkiem, uznawanym za ilustrację powieści *Mesjasz*. Pierwszy z lewej w przedstawionej grupie chasydów, z głową nakrytą tałasem, o szlachetnych rysach skrytych w głębokim cieniu, ujawnia raptem oblicze Mefistofelesa: brzegi szala modlitewnego obrysowują wąską twarz ze spiczastą bródką, drapieżnym nosem, perfidnym spojrzeniem, złowrogo rogałą. Nic nie tłumaczy metamorfozy, po prostu ma ona miejsce – mistrzowska i nieodparta. Czy zdradza coś z fabuły zaginionej powieści? (ryc. 8 i 9)

Jeśli to domysł słuszny, uznać można, że autorskie ilustracje fabuł Schulza snują ich tajny, komplementarny wątek. Jednym z licznych potwierdzeń jest ilustracja piórkiem do *Sanatorium pod Klepsydrą*, a ściślej jej epizodu, gdy narrator opuszcza sklep Ojca w tekturowo-płóciennym refraktorze astronomicznym, zmienionym niespodzianie w auto – „gąsienicowym powozie”, jak zwie go Ewa Kuryluk. Skandaliczny ten wyjazd – pisze Schulz – odprowadza zgorszonym spojrzeniem szpaler klientów. Widzimy dwie ich grupy z obu stron wehikułu, przy czym pięciu świadków na zewnątrz sklepu tworzy (po odwróceniu) galerię cudaczych, groteskowych gąb, przeciwstawną tym samym drugiej, statecznej, bo „nieodwracalnej” grupie. Trudno zaprzeczyć, że ta skryta charakterystyka coś do wizji pisarskiej dopowiada. (ryc. 10 i 11)

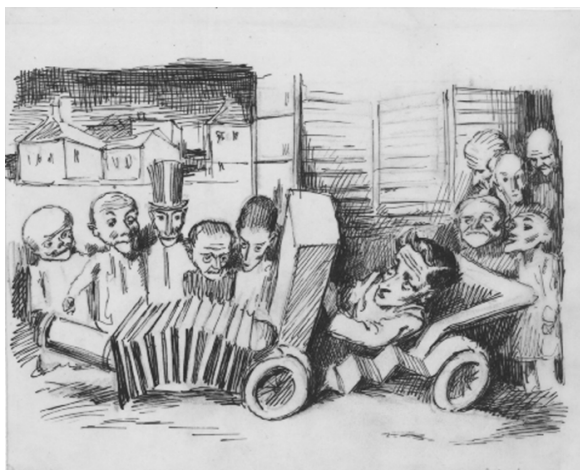
Schulz-iluzjonista ogranicza się do swej jednej, stale powtarzanej sztuczki. Ale w Polsce i tak jest unikatem. Oblicza odwracalne łatwo znaleźć w dorobku daw-



Ryc. 6 i 7. *Portret matki*, tzw. poczwórny, rys. oł., ML, nr kat. X.00576



Ryc. 8 i 9. Chasydzi, rys. piórkem, ML, nr kat. X.00777



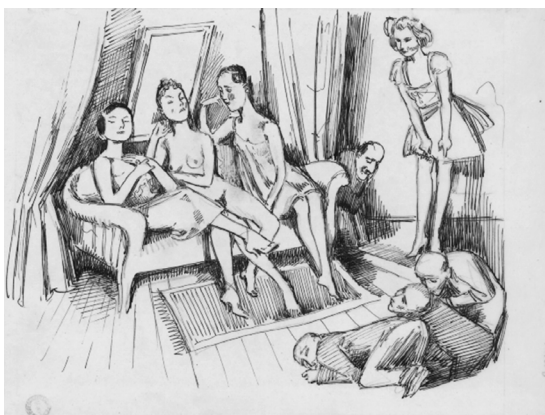
Ryc. 10 i 11. Tzw. „gąsienicowy powóz”, il. piórkem do opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*, ML, nr kat. X.00780



Ryc. 12 i 13. Kataryniarz III, il. piórkem, ML, nr kat. X.00779



Ryc. 14 i 15. *Scena erotyczna* [„Naga kobieta z całującym jej stopy mężczyzną (autoportret)” – tyt. wg Bruno Schulz 1892-1942], szkic oł., ML, nr kat. X.00805



Ryc. 16 i 17. *Scena w domu publicznym* [„Kobiety na kanapie i bałwochwálcy” tyt. wg Bruno Schulz 1892-1942], rys. piórkiem, ML, nr kat. X.00649



Ryc. 18 i 19. *Atak na willę Blanki*, il. piórkiem do opowiadania *Wiosna*, ML, nr kat. X.01198



Ryc. 20 i 21. *Spacer z doktorem Gotardem*, il. piórkiem do opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*, ML, nr kat. X.00854



Ryc. 22 i 23. *Mademoiselle Circe*, szkic oł. motywu planszy pod tymże tyt. z *Xięgi bałwochwalczej*, ML, nr kat. X.00868



Ryc. 24 i 25. Autoportret z obwoluty *Sanatorium pod Klepsydrą*, ML, nr kat. X.01177



Autoportret, rys. miękkim oł. wg: Bruno Schulz, *Księga listów*, zebrał i por. J. Ficowski, Kraków 1975, frontyspis (zbiory Jerzego Ficowskiego?)

nych i nowych humorystów zachodnich, jak Rex Whistler, Gustave Verbeke, Saul Steinberg czy Carelman, lecz na wspomnianą wystawę *Perspektywa – Iluzja – Iluzjonizm* w Muzeum Narodowym w Warszawie Dorota Folga-Januszewska wyszukała ledwie jeden anonimowy rysunek polski z połowy XIX wieku – dwa kontrsymetryczne profile starej baby w czepcu⁶⁶. Czemu przypisać tę dziwną lukę naszej tradycji ludycznej? Widać na Zachodzie chętniej trenuje się oko. *Malarze, chcąc lepiej ocenić swoje dzieło, często odwracają obraz do góry nogami dla skontrolowania stosunków kształtu i barwy, ich równowagi i harmonii w oderwaniu od przedmiotów przedstawionych na obrazie. (...) Współcześni abstrakcyjniści widzą często w inwersji obrazu zupełnie nowe możliwości, nawet uzyskania artystycznie bardziej pożądanego formy. W późnym okresie swej twórczości Fernand Léger uważał za cel malarstwa przedstawiającego tworzenie obrazów, które miałyby sens w każdym położeniu obracanego płótna*⁶⁷. Sztuka inwersji bywa więc czasem sztuką.

Inwersja sztuki

Odwracanie wszelako nie należy do recept niewinnych. Przeciwnie, wpisuje się w kontekst tradycji – bądź antytradycji – świata na opak. Wichrzycielska zasada inwersji wykreowała bowiem całą kulturę paradoksu. W „drugim obiegu” europejskich idei XVI-XIX wieku krążyły wiersze, przysłowia, a zwłaszcza jarmarczne drzeworyty o znamionym repertuarze: wóz zaprzęga się tam przed koniem, baby, usadziwszy mężów przy kądzieli, idą na wojnę, myszy zjadają kota, wół ćwiartuje rzeźnika, domy wędrują wśród chmur, a ciała niebieskie po ziemi⁶⁸. W tym świecie, który stanął na głowie, nic nie jest, lecz się wydaje: dokonana się rewolucja pozorów. Rzeczy stają się odbiciami siebie samych. Przejmują całą perfidię, jaka cechuje odbicia: nieuchwytność, efemeryczność, skłonność do przedrzeźniań, odwrócenie symetrii, odmowę kontaktu⁶⁹. W ślad za tym obracają się do góry podszewką sensy.

Dziś wiadomo, że subwersywność, jaką przejawiać zwykł *mundus renversus*, ma podstawy w psychologii percepcji. Mieszkańcy świata na opak mogą stroić bezkarnie grymasy, gdyż oko nie rozpoznaje wyrazu ustawionej odwrotnie twarzy. W roku 1980 Peter Thompson z University of York spreparował zdjęcie Margaret Thatcher w stylu greckiej maski tragicznej – z opuszczonymi kącikami ust i wygiętym ku górze wykrojem powiek. Podobizna ta, umieszczona w pozycji odwróconej obok zwykłego odwróconego zdjęcia, niczym się odeń nie różni. Jej groteskowy wyraz dostrzec można tylko w pozycji normalnej. Był to efekt tak zaskakujący, że na wszelki wypadek potraktowano podobnie George’a Busha. *Choć wydaje się nam, że proces percepcji ma charakter całościowy i ciągły, w istocie mózg analizuje dane „po kawałku”. Postrzegając twarz, zwracamy uwagę przede wszystkim na wzajemne usytuowanie jej najważniejszych elementów (oczu, nosa i ust). (...) Natomiast o wyrazie twarzy decyduje wyłącznie kształt tych elementów (wygięcie kącików ust, wykrzywienie brwi), niezależny od postrzeganego usytuowania głowy w przestrzeni, czyli kontekstu*⁷⁰. Słowem – nawet identyfikując odwróconą twarz jako taką, nie odczyta się jej emocji. To samo rozgrywa się na wyższym poziomie kompletowania ciała: wzrok doszuka się głowy, lecz zignoruje jej „dwoistość”.

Schulz eksploatuje wytrwale „zaoczność” takich lokalnych deformacji. Za wzór służyć może scena z kataryniarzem podobnym z twarzy do starego Heming-

waya (*Kataryniarz III*). Po odwróceniu twarz ta przeradza się w ekspresyjne, przechylone oblicze zjawy o boleśnie zaciśniętych powiekach, zmarszczonych brwiach, silnym nosie i bujnej brodzie. Cień pod szyją formuje zsunięty na ucho beret ⁷¹. (ryc. 12 i 13) Inny kunsztowny chwyt odsłania pewien szkic sceny erotycznej: klęczący mężczyzna o rysach Schulza unosi do pocałunku stopę cynicznie uśmiechniętej dominy ze szpicrutą. Po odwróceniu linie twarzy i ręki klęczącego oraz damskiej stopy zlewają się w nowy kształt: brodatego, wąsatego Małorusina, ostrzyżonego *à la moujik*, chwytającego się gestem desperacji za czoło! (ryc. 14 i 15)

Ale rysunki Schulza potrafią nawiedzić jeszcze dziwniejsze postacie. Oto scena w domu publicznym: trójka dziewcząt o wyzywających minach, w różnych stadiach neglizżu, pozuje na sofie. Przed nimi korzą się trzej „bałwochwalczy”. Asystuje temu pokojówka w fartuszkach, a zza kotary rozwój akcji podgląda kolejny klient. Jego twarz po odwróceniu staje się, ni mniej, ni więcej, tylko groźnym obliczem Wagnera w jego słynnym aksamitnym berecie! (ryc. 16 i 17) W *Ataku na willę Bianki*, ilustracji piórkiem do opowieści *Wiosna*, trzeci od prawej buntownik, w stosowanym kapeluszu *en bataille*, objawia po odwróceniu twarz jednookiego pirata. (ryc. 18 i 19) Inny rysunek piórkiem, *Spacer z doktorem Gotardem*, ilustracja epizodu z *Sanatorium pod Klepsydrą*, odkrywa w twarzy doktora i jego futrzanej czapie sarmacką fizys szlagona o orlim nosie, marsowym wzroku, strzyżonego na jeża, w żupanie z szerokim kołnierzem. (ryc. 20 i 21)

Stały chwyt figuracji prześledzić można na przykładzie szkicu *Mademoiselle Circe i jej trupa*, wariantu jednej z plansz *Xięgi Bałwochwalczej*. Głowa czarodziejki reprezentuje główny typ przekształceń kobiecych półprofilu: wydatny łuk brwiowy i wypukłe czoło, zwieńczone fryzurą lub czepkiem, tworzą nos i oczy; dół tak powstałej twarzy kryć zwykły palec lub szal. Górna część twarzy pierwotnej jest teraz czołem; kosmyk na nim markują usta z podbródkiem. (ryc. 22 i 23) Pokrewny, równie typowy trick ujawnia autoportret pisarza na obwolucie *Sanatorium pod Klepsydrą*: z głębi cylindra, niczym z komina, wystawia nochał podejrzanego, łyse indywiduum. (ryc. 24 i 25) Ale owo kuglarstwo powściąga też czasem ironię. Choćby w przypadku, gdy z użyciem miękkiego ołówka Schulz wywołał z materii własnej twarzy, jak rzekłby Witkacy, „gościa z dna”. Otoczona mrokiem kość policzkowa ewokuje w tym ujęciu nos, prawe oko – szyderczo skrzywione usta; bezgrzeszne dotąd cienie wklęsłości policzka i bruzdy przy nozdrzu złowieszczo kryją oczy. Rezultat tym bardziej przejmujący, że ledwie sugerowany ⁷². (ryc. 26 i 27) Tu drwiąca inwersja sztuki z pewnością jest sztuką.

Traktat o manekinach. Suplement

W autoportrecie tym spirytysta odkryłby oczywisty sygnał z zaświata. Doceciłby go chyba i malarz surrealista, choćby Salvador Dalí, którego późna twórczość ucieka się na potęgę do optycznych iluzji. Lecz najbliższy istoty rzeczy byłby pewnie psychoanalityk, mający tu jak na dłoni obraz wyłamania się *Id* spod władzy *Superego*. Freud w sławnym studium pamięci podświadomej Leonarda da Vinci, wzmiankując (w przypisie) właściwego odkrywcę sylwetki sępa w kompozycji *Św. Anny Samotrzeciej*, Oskara Pfistera, podaje wielce przydatny do niniejszych rozważań tytuł jego pracy: *Kryptotalie, Kryptographie und unbewußtes*

*Vexierbild bei Normalen*⁷³. „Nieświadome zagadki obrazkowe” istnieją więc naprawdę, a *casus* Schulza nie stanowi żadnej anomalii.

Świat psychoanalizy jest, rzecz jasna, światem na opak: treści świadome traktuje się w niej jako fałsz, w najlepszym razie maskę, to natomiast, co rozum tłumi i odrzuca, jest prawdą, a raczej jej ruiną, śladem katastrofy, jaką każdy z nas opłaca dojrzałość. *Są to fragmenty dawnych i wiecznych historii, (...) budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów (Mityzacja rzeczywistości)*⁷⁴. Uwewnętrznienie nauk Freuda, zresztą wraz z wiedzą o kompulsywnym charakterze własnego rysowania, przebija z licznych wypowiedzi Schulza. Kwestia ta doczekała się już sporej bibliografii. Obecność psychoanalitycznych wątków w dziele Schulza o tyle więc warto przypomnieć, że freudyzm tłumaczy pojawianie się w jego pracach graficznych ukrytych wizerunków. A także – co niemniej ważne – tłumaczył te „kacerstwa” samemu artyście, może nawet je inspirując.

Tak wyżej nazwana siła manekinetyczna jest więc tą samą siłą, która wydźwiga obrazy głębinowe, i którą Freud określił mianem libido. Miejsca, gdzie owa energia przebija się na powierzchnię opisywanych bądź rysowanych obiektów wyobraźni – w terminologii Ficowskiego „momenty graniczne”, „znaki punktów wyjścia” czy „znaki ewokacyjne” – wyróżnia szczególnie status spotęgowanej potencjalności. W dość przypadkowym kontekście, bo w ramach ankiety, rutynowo rozsyłanej intelektualistom przez „Wiadomości Literackie”, Schulz wypowiedział się na ten temat w sposób rozstrzygający: *Pierwszym załącznikiem moich „Ptaków” było pewne migotanie tapet, pulsujące w ciemnym polu widzenia – nic więcej. To migotanie posiadało jednak wysoki potencjał treści możliwych, ogromną reprezentacyjność, prawiętność, pretensję do wyrażenia sobą świata. Pierwszym zawiązkiem „Wiosny” był obraz albumu z markami, promieniujący w centrum widzenia, migocący niesłychaną potęgą aluzji, atakujący ładunkiem dającej się domyślić treści (W pracowniach pisarzy i uczonych polskich)*⁷⁵. W obliczu tych właśnie sygnatur zainicjować można procesy twórcze, mobilizując swój – wedle wyrażenia Ernsta – „potencjał medytacyjno-halucynacyjny”. *Jeśli tylko starczy sił, by je zainsynuować (Samotność)*⁷⁶.

Idea, że świat realny naznaczają punkty, w których natura rzeczywistości gotowa jest ulec, poddać się natężonej, wyczekującej uwadze obserwatora, a sprowokowana – wyjść naprzeciw jego imaginacji, przywodzi oczywiście na myśl *Traktat o manekinach*. Zawarty w nim wykład strategii kreacyjnych drugiego stopnia, czyli twórczej przemocy, wywartej na materii już uformowanej, zdaje się wręcz sprzyjać poniżaniu jej przez sekretne piętna, naznaczające miejsca podatne na „fantastyczną fermentację”. Za takie piętna uważać można humorystyczne bądź diaboliczne zjawy, nawiedzające rysunki twórcy *Traktatu*. Ba, *Traktat* uzasadnia nawet ich połowiczność, niewydarzenie, bylejąkość! I uznaje to za rzecz tak ważną, że powtórzyć ją trzeba trzykrotnie. *Do obsługi każdego słowa, każdego czynu powołamy do życia osobnego człowieka*⁷⁷. *Dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę*⁷⁸. *Dla każdego gestu inny aktor*⁷⁹.

Tworów tych brakło dotąd w rozpoznanej panoramie Schulzowskiej kreacji. Ale są. Manekiny, stworzone dla jednej tylko roli – mrugania... Dla jednego mrugnienia.

JAN GONDOWICZ

- ¹ Bruno Schulz. *Ilustracje do własnych utworów*. Zebrał, opracował, słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1992.
- ² Tamże, s. 133. Jeśli nie zaznaczono inaczej, dalsze przytoczenia ze Schulza lokalizuję wg edycji: B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964. Tu: s. 351.
- ³ Tamże, przywołania ze stron: 6, 7, 10 i 11 (podkr. J. G.).
- ⁴ W ułamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003. Zagadkową okładkę zaprojektował Leszek Mądzik.
- ⁵ I. Kant, *Krytyka władzy sądowniej*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1964, s. 106.
- ⁶ Cytowane przez Hansa Arpa w przedmowie do *Histoire Naturelle*, Paris 1926; z licznych przekładów tego fragmentu wybrałem wersję K. Janickiej za: *Droga automatyzmu*, w: R. Passeron, *Encyklopedia surrealizmu*, Warszawa 1997, s. 56.
- ⁷ M. Ernst, *Beyond Painting*, New York 1948, za: *Max Ernst. Dzieła graficzne*, kat. wystawy, Hannover 1991, s. 30, tłum. K. Preuss-Beranek. Tu i dalej przekład poprawiony.
- ⁸ Tamże, s. 30.
- ⁹ Tamże.
- ¹⁰ Pierwodruk w „Cahiers d’Art” 1936, cyt. za: M. Ernst, dz. cyt., s. 27; gra słów oryginału kojarzy matkę i niestałość (*Mutter/Wankelmut*).
- ¹¹ W. Szekspir, *Hamlet*, a. III, sc. 2, tłum. J. Paszkowski, Warszawa 1965, s. 138.
- ¹² V. Nabokov, *Pnin*, tłum. A. Kołyszko, Warszawa 1987, s. 20-21. Przekład częściowo zmieniony.
- ¹³ Kilka rycin M. C. Eschera, jak np. *Liberation* (1955), gdzie rozwijana tapeta „rozlatuje się” w czarne i białe ptaki, ukazuje ten rodzaj dialektyki tła i wzoru w myśl pionierskiego studium A. Riegla o wywiedzionej z tkactwa ornamentyce późnorzymskich ażurowych wyrobów z brązu. Por. L. Kalinowski, *O możliwościach odczytywania dzieła sztuki*, w: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań* (zb.), Kraków 1981, s. 111-112.
- ¹⁴ Opisana u Nabokova tapeta stanowi więc rzut na płaszczyznę układu trójwymiarowego, rzutowanego na trójwymiarowość przez hiperukład. Por. P. D. Uspienski, *Czwarty wymiar*, tłum. H. Prosnak, Gdańsk 2001, s. 42-45. Zdolność banalnych tapet na ścianach oberży do wciągania wzroku w głąb na podobieństwo dioram sygnalizował już Baudelaire w *Le Poème du hachisch*, dostępnym za cza-
- sów Schulza w skróconym przekładzie B. Wydźgi jako *Wino i haszysz*, Warszawa 1926, s. 82-83.
- ¹⁵ Pliniusz, *Historia naturalna*, tłum. I. i T. Zawadzcy, Wrocław-Kraków 1961, s. 413-414.
- ¹⁶ Przegląd dzieł malarskich technik aleatorycznych i towarzyszących im teorii daje E. H. Gombrich w rozdz. *Obraz w chmurach* dzieła *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981, tłum. J. Zajączkowski, s. 181 i n.
- ¹⁷ C. Norwid, *Obywatel Gustaw Courbet*, w: *Pisma wybrane*, t. 4: *Proza*, Warszawa 1968, s. 336. Istotnie, takie wzbudzenie kształtów kojarzyć można z fascynującą spirytystów cechą ektoplazmy, która po opuszczeniu ciała mediów zwykła przybierać formy na wpół anatomiczne, po utrwaleniu w gipsie czy wosku przywodzące dzisiejszemu widzowi na myśl odlewy Aliny Szapocznikow, co zwano ideoplastią.
- ¹⁸ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, Wrocław 1984, tłum. M. Rzepińska, s. 42.
- ¹⁹ M. Ernst, dz. cyt., s. 30.
- ²⁰ G. Apollinaire, *Przechodzień z Pragi*, tłum. A. Ważyk, w: *Wybór pism*, Warszawa 1980, s. 400. „Podobizna” owa tradycyjnie uchodzi za stworzony siłami natury zapowiedni portret Napoleona.
- ²¹ R. Caillois, *Natura pictrix*, en: *Méduse et Cie*, Paris 1990, p. 62-63.
- ²² Tamże, s. 68.
- ²³ Schulz dyskretnie przyswaja polszczyźnie niemiecką *die Lineatur*.
- ²⁴ B. Schulz, *Proza*, dz. cyt., s. 84.
- ²⁵ Tamże, s. 86.
- ²⁶ Tamże, s. 92.
- ²⁷ Tamże, s. 49.
- ²⁸ Tamże, s. 91.
- ²⁹ B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, w: tegoż, *Proza*, dz. cyt., s. 92.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ Prócz idei fermentacji i *generatio aequivoca* Schulzowska *magia naturalis* asymiluje szerzej instrumentarium pojęciowe tego systemu, o którym wiedzę pisarz mógł czerpać z popularnej monografii W.-E. Peuckerta *Leben, Künste und Meinungen des vielbeschriebenen Paracelsus (Żywot, kuglarstwa i zapatrywania przesławnego Paracelsusa)*, (1928) oraz poczytnej trzytomowej pracy biografa myślicieli (Spinozy, Bruna etc.), E. G. Kolbenheyera *Paracelsus (1917-1926)*. Ciekawe, że jako filozof Kolbenheyer był też autorem studium o zmysłowym odczuwaniu przestrzeni, *Die sensorielle Theorie der optischen Raumempfindung*, 1905.

- ³² Por. znamienną metaforykę w polemice z Gombrowiczem: *Spróbujmy ograniczyć i wyodrębnić to miejsce szczególnie bolesne i drażliwe (...), choć dyfunduje ono i rozgałęzia się na wszystkie strony* (B. Schulz, *Do Witolda Gombrowicza*, w: *Proza*, dz. cyt., s. 689).
- ³³ A. Kubin, *Po tamtej stronie*, tłum. A. M. Linke, Kraków 2008, s. 166.
- ³⁴ A. Koyré, *Paracelsus*, w: *Mistycy, spirytualiści, alchemicy niemieccy XVI wieku*, tłum. L. Brogowski, Gdańsk 1995, s. 85.
- ³⁵ B. Schulz, *Proza*, dz. cyt., s. 232.
- ³⁶ A. Koyré, dz. cyt., s. 88, 91.
- ³⁷ B. Schulz, *Manekiny*, w: tegoż, *Proza*, dz. cyt., s. 79.
- ³⁸ Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, w: B. Schulz, *Proza*, dz. cyt., s. 682.
- ³⁹ K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 208-209. O „popłochu arabesek” por.: M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 193-197. O demonicznych konotacjach ornamentów obić ściennych zob.: M. Pastoureau, *Diabelska materia. Historia pasków i tkanin w paski*, tłum. M. Ochab, Warszawa 2004.
- ⁴⁰ A. Strindberg, *Inferno*, tłum. M. Kalinowski, Warszawa 1999, s. 58. Schulz mógł czytać pierwsze polskie wydanie tej sławnej relacji w przekładzie K. Bicza (L. Szczepańskiego), Warszawa 1899.
- ⁴¹ Por. T. de Quincey, *Wyznania angielskiego opiumisty i inne pisma*, tłum. M. Bielewicz, Warszawa 1980, s. 143-144; K. Baudelaire, *Pożeracz opium i inne szkice ze zbioru „Les Paradis artificiels”*, tłum. L. Choromański, Warszawa 1921, s. 135-136.
- ⁴² Por. J. Gondowicz, Schulz, Warszawa 2006, s. 20, 29 passim.
- ⁴³ A. Artaud, *Teatr alchemiczny*, w: *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Warszawa 1966, s. 69. Por. także: J. Gondowicz, *Malarstwo potencjalne Alfreda Jarry*, „Pokaz” III kw. 1998, nr 24, s. 49 i n., a zwłaszcza zeszyt monograficzny „Revue des Sciences Humaines” N 266-267, avril-septembre 2002, poświęcony malarstwu i pisarstwu potencjalnemu klasyków literatury francuskiej.
- ⁴⁴ Czytelnicy Schulza pomną jego wyznanie z udzielonego Witkacemu wywiadu, dotyczące dorożki z nastawioną budą, pływającymi latarniami, wyjeżdżającej z nocnego lasu – żelaznego kapitału mojej fantazji (Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, w: *Proza*, dz. cyt., s. 680). Osobliwy przykład analogii w sferze dyktatu treści podświadomych znaleźć można u Sartre’a: *Ukazała mi się karetka, która była imperatywem kategorycznym* (J.-P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, tłum. P. Beylin, Warszawa 1970, s. 90, podkr. J. G.).
- ⁴⁵ B. Schulz, *Proza*, dz. cyt., s. 68.
- ⁴⁶ Tamże, s. 90.
- ⁴⁷ Tamże, s. 82.
- ⁴⁸ Z wykładu założeń cyklu *Pejzaży mentalnych*, cyt. za: B. Majewska, *Dubuffet, „Twórczość”* 1972, nr 2, s. 101.
- ⁴⁹ B. Schulz, *Proza*, dz. cyt., s. 72.
- ⁵⁰ *Aus Nichts schafft Gott, wir schaffen aus Ruinen* (Ch. D. Grabbe, *Don Juan und Faust*, a. I, sc. 2, 1829).
- ⁵¹ J. Bator, *Ciała anamorficzne. Kilka uwag filozoficznych*, w: *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki*, red. A. Wierczokiewicz, J. Bator, Warszawa 2007, s. 299.
- ⁵² Oryginalna nazwa rosyjska „nietki” zwodzi „asemantyzmem”: „Изображает-ли это что-мо? – Hem”.
- ⁵³ B. Schulz, *Proza*, dz. cyt., s. 227.
- ⁵⁴ J. Hillis Miller, *The Disappearance of God*, Harvard 1963, s. 69, cyt. za: G. Poulet, *Piranesi i romantyczni poeci francuscy*, tłum. W. Błońska, w: *Metamorfozy czasu*, Warszawa 1977, s. 524.
- ⁵⁵ K. Stala, dz. cyt., s. 189.
- ⁵⁶ Tamże, s. 221.
- ⁵⁷ *Mityzacja rzeczywistości*, w: B. Schulz, *Proza*, dz. cyt., s. 443.
- ⁵⁸ J. Baltrušaitis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux. Présentation Marie-France de Falandre*, Paris 1969, s. 5.
- ⁵⁹ S. Michalski, *Perspektywa – Iluzja – Iluzjonizm*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LXV, 1983, nr 1, s. 93.
- ⁶⁰ Przykład: jedna z wielu podobnych *fin de siècle*’owa pocztówka z całującą się parą, której profile rysują twarz dziecka (*The Kiss and its Consequences*), w: A. Taborska, *Spi-skowcy wyobraźni*, Gdańsk 2007, s. 23.
- ⁶¹ Wspomnieć można, że w swej praktyce naukowej przedstawicielem tej szkoły był w Polsce Leon Chwistek, autor m. in. *Sur les variations périodiques du contenu des images vues dans un contour donné* (1909), do którego prac Schulz dotrzeć mógł samodzielnie, jak i (po r. 1925) za pośrednictwem Witkacego.
- ⁶² W jednej z nowszych książek energiczne pociągnięcia pędzla u Rembrandta zostały wykorzystane jako ekran do projekcji zupełnie nieoczekiwanych wizerunków i symboli. (...) *Lecz zwierzęta pociągowe i wykrzywione ob-*

licza, które [autor] odkrył w fałdach ubiorów oraz w cieniach na dalszym planie, nie wytrzymują (...) próby zborności...". (E. Gombrich, dz. cyt., s. 223-224).

⁶³ Bruno Schulz 1892-1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. Układ całości i tekst W. Chmurzyński, Warszawa 1992, s. 299, nr 262/31 (karta 18 rew.).

⁶⁴ Prócz wiązania monogramów były to np. przekazywane z rocznika na rocznik rebusy, zagadki typu „zwierzęta ukryte w lesie”, „widziane z tyłu” słonie, koty lub strusie, animacja „ludzików” na rogach książek i schematy karyktur pedagogów. Repetycyjność prac Schulza zdradza więc rys infantylny.

⁶⁵ M. Kitowska-Lysiak, *Matka wychodzi z cienia*, w: *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007, s. 32.

⁶⁶ Sygn. MNWRysPol4118.

⁶⁷ M. Schapiro, *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych: pole i nośniki znaków obrazowych*, tłum. E. König-Krasińska, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 288.

⁶⁸ Ślad wywrotowej niegdyś karnawalizacji przechował folklor dziecięcy, np. francuski *Dobry król Dagobert: Dobry król Krak / Włożył portki na wspak; / Biskup, głosząc kazanie, / Rzekł: Najjaśniejszy Panie, / Królewski Majestacie, / Na odwrót wdziałeś gacie! /*

Król odparł: Po co ta mowa, / Grunt, że u góry głowa!

⁶⁹ F. Tristan, *Le monde à l'envers*, Paris 1986, s. 75-76.

⁷⁰ V. S. Ramachandran i D. Rogers-Ramachandran, *Właściwą stroną do góry*, „Świat Nauki” (Scientific American) nr 1/9 (numer monograficzny, poświęcony iluzjom), 2008, s. 24.

⁷¹ Najciekawszą z kataryniarskich zjaw, bo Meyrinkowsko-Wegenerowskiego Golema, kryje *Kataryniarz II*.

⁷² Jerzy Ficowski intuicyjnie umieścił ten autoportret na frontyspisie pierwszej edycji *Księgi listów* (1975).

⁷³ Z. Freud, *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, w: *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1975, s. 421.

⁷⁴ *Mityzacja rzeczywistości*, dz. cyt., s. 444.

⁷⁵ W *pracowniach pisarzy i uczonych polskich*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 17 z 16 IV, za: B. Schulz, *Księga listów*, zebrał, opracował, wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski, Kraków 1975, s. 179.

⁷⁶ B. Schulz, *Proza*, dz. cyt., s. 383.

⁷⁷ B. Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*, w: tegoż, *Proza*, dz. cyt., s. 83.

⁷⁸ Tamże, s. 82.

⁷⁹ Tamże, s. 83.