

Kinoteatryk. Bruno Schulz i medialna *episteme* awangardy

ABSTRACT. Paweł Tomczok, *Kinoteatryk. Bruno Schulz i medialna episteme awangardy* [Bruno Schulz and the media episteme of the avant-garde]. „Przestrzenie Teorii” 41. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 87–99. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.41.5>.

The aim of the article is to discuss the media topics in the prose of Bruno Schulz in the context of the media reflection of the creators of the interwar avant-garde. The issues of cinema, theater and circus, and especially their connection and confrontation, appear both in many stories of the Drohobyck writer, and are an important subject of reflection by such authors as Tadeusz Peiper, Stanisław Ignacy Witkiewicz and Karol Irzykowski. The juxtaposition of literary, critical and essayistic reflection allows for an initial examination of the media a priori, the media episteme of the first decades of the 20th century, and to show how literature reflects on the new visibility and visualisation of the world.

KEYWORDS: Bruno Schulz, avant-garde, literature and media, intermediality

We wspomnieniowym liście Michała Chajesa, drohobyckiego przyjaciela Brunona Schulza, znalazła się uwaga o dyskusjach na temat sztuki i estetyki, które toczyły się w gronie członków grupy artystycznej Kalleia, skupiającej przedstawicielki i przedstawicieli inteligencji Borysławsko-Drohobyckiego Zagłębia Naftowego zainteresowanych różnymi dziedzinami sztuki. W tej niewielkiej grupie wymieniano także poglądy na temat awangardowych ruchów w powojennym świecie artystycznym, a w pamięci Chajesa utkwiła dość zdecydowana postawa Schulza, skłonnego do obrony „wszystkich nowoczesnych, najbardziej skrajnych prądów w literaturze czy malarstwie”¹. W liście zwrócono szczególną uwagę na przedstawicieli futuryzmu: „Gdy my np. zaśmiewaliśmy się, czytając wspólnie *Nuż w bżuhu* i zawarte tam utwory Bruna Jasińskiego, Al. Wata czy Młodożeńca, on brał ich stronę, a błyski jego oczu zdradzały raczej satysfakcję i przychylną ocenę”². Zauważmy, że wspomniane dyskusje toczono około dekady przed opublikowaniem pierwszej książki Schulza; świadczą one jednak o długo trwającym zainteresowaniu eksperymentami w sztuce i literaturze współczesnej, które sięgają czasów, zanim pisarz zaczął przyjaźnić się z Witkacym, Ziffem i in-

¹ *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk 2022, s. 54.

² *Ibidem*, s. 54.

nymi znanymi twórcami międzywojnia. Wspomnienie Chajesa chciałbym potraktować jako pretekst do pewnej spekulatywnej analizy porównawczej. Zamierzam porównać fragmenty pism przedstawicieli literackiej awangardy, przede wszystkim Tadeusza Peipera, a także Witkacego, Jasieńskiego oraz Karola Irzykowskiego jako teoretyka kina z fragmentami Schulzowskich opowiadań. Człony porównania nie będą zatem przynależać do tego samego typu tekstów – fikcyjne opowiadania zostaną zestawione z wypowiedziami programowymi, teoretycznymi i eseistycznymi. Ta asymetria porównania wynika z przekonania, że Schulz za pomocą tekstów literackich próbuje odpowiedzieć na problemy postawione przez najważniejszych teoretyków awangardy w ich wypowiedziach dotyczących przemiany doświadczenia medialnego, do której doszło w pierwszych dekadach XX wieku. Tropienie tych powiązań ma charakter spekulatywny, pre-tekstowy, gdyż trudno tu znaleźć dokładne nawiązania – wiele z powiązań, które tu rekonstruuje, można uznać za odwołania do wspólnej medialnej formacji, epistemy czy medialnego *a priori*³, jakie kształtuje się na przełomie wieków XIX i XX pod wpływem rozwoju kina oraz innych nowych systemów widzialności, szczególnie tych osadzonych w kulturze popularnej i rozrywkowej. Zarówno twórczość Schulza, jak i wiele deklaracji twórców awangardowych stanowią otwarcie się na treści przynoszone przez nowe technologie medialne oraz namysł nad ich rolą w tworzeniu świata codziennego doświadczenia i sztuki⁴.

Choć u początków literackiej kariery Schulz związał się z grupą Przedmieście, głoszącą potrzebę realistycznego ujęcia najbardziej bolesnych problemów społecznych związanych z kryzysem gospodarczym, to dla wielu badaczy oczywiste było usytuowanie twórczości drohobyckiego pisarza w kontekście literatury eksperymentu i nowatorstwa. Na szczególne znaczenie awangardy w kontekście pisarstwa Schulza zwrócił uwagę Włodzimierz Bolecki, który Schulzowską koncepcję języka lokował pomiędzy symbolizmem a awangardą i doszedł do wniosku, że „awangardowe zdobycze zostają wchłonięte przez estetykę Schulza”⁵. W artykule chciałbym zmody-

³ Kategorie zaczerpnięte z archeologii i teorii mediów pochodzą od Friedricha Kittlera i Siegfrieda Zielinskiego. Vide F. Kittler, *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002; S. Zielinski, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2010.

⁴ Na temat związków awangardy z teatrem i kinem *vide m.in.*: E. Guderian-Czaplińska, *Szara strefa awangardy i inne szkice*, Wrocław 2021; J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Wrocław 1974; M. Giżycki, *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1996; J. Orska, *Kinopoezja? Ruch i fotogenia jako kategorie estetyczne poetyckiej awangardy*, „Forum Poetyki” 2021, nr 23, zima, s. 30–49; A. Wójtowicz, *Cogito i „sejsmograf podświadomości”. Proza pierwszej awangardy*, Lublin 2010.

⁵ W. Bolecki, *Wenus z Drohobycza. O Brunonie Schulzu*, Gdańsk 2017, s. 87.

fikować tę perspektywę. Mniej interesuje mnie tu teoria języka poetyckiego, znacznie więcej uwagi chciałbym zaś poświęcić systemom widzialności: kinu, teatrowi, cyrkowi, a także *panopticum* i – w mniejszym stopniu – mikroskopowi, lunecie, czyli wszystkim wynalazkom pozwalającym widzieć coś innego, a właściwie widzieć inaczej, dostrzec wcześniej niedostrzegalne aspekty rzeczywistości, które można zobaczyć dopiero w medialnej reprodukcji. Twórczość Schulza w tym ujęciu staje się literacką archeologią mediów – często tych, które już przeminęły albo zmieniła się ich postać, tak jak zniknęło kino nieme wraz z rozpowszechnieniem się filmów dźwiękowych.

Kino, teatr, cyrk

Tytuł artykułu zaczerpnąłem z programowego, wręcz wskazówkowego zbioru artykułów Tadeusza Peipera *Tędy*⁶. Wśród wyróżnionych 12 części tematycznych książki trzy łączą się z kinem, teatrem i cyrkiem – to odpowiednio część szósta, poświęcona teatrowi, część siódma, na którą złożył się krótki artykuł zatytułowany *Cyrk*, oraz część ósma, zawierająca wielokrotnie komentowane rozważania o specyficzności kina, autonomii ekranu oraz statyzmie. Te trzy teksty chciałbym wyodrębnić z całości zbioru, gdyż stanowią refleksję o nowej widzialności, która rozwijała się w pierwszych dekadach XX wieku, a teksty Peipera – opublikowane częściowo w pierwszych numerach *Zwrotnicy* – stanowią istotny zapis refleksji na temat reorganizacji szeroko pojmowanej widzialności i wizualności.

Spróbuję na wstępie wytłumaczyć się z tytułu artykułu. Intencją ciągłej pisowni jest tu połączenie – częściowo oczywiste, ale jeszcze bardziej konfliktowe. Zleksykalizowane połączenie „kinoteatr” skrywa przecież dyskusje o specyficzności zarówno kina⁷, jak i teatru, walkę o rozróżnienie tych dwóch mediów, ich konkurencję, a wręcz boje o istnienie i tożsamość. Dopisuję do tego złożenia jeszcze cyrk – z dwóch powodów. Cyrk znajduje się w podobnej pozycji do kina i teatru jak kino i teatr do siebie; w pierwszych latach kino było traktowane jako widowisko jarmarczne⁸. Drugi powód dotyczy już prozy Schulza, która wykorzystuje kino, teatr oraz cyrk w taki sposób, że trudno powiedzieć, gdzie jesteśmy – przykładem trudności rozstrzygnięcia jest postać prestidigitatora w *Wiośnie*. Opisowy fragment korzysta z figury cyrkowej, sytuacji wyciągania tasiemek z kapelusza, ale sytuuje to zdarzenie gdzieś pomiędzy teatralną sceną a filmowanym pokojem, który zapelnia się wylatującymi z kapelusza papierkami (do tego przykładu jeszcze powrócę).

⁶ T. Peiper, *Tędy*. Nowe usta, oprac. S. Jaworski, T. Podoska, Kraków 1972.

⁷ Vide *idem*, *O specyficzności kina*, [w:] *ibidem*, s. 222.

⁸ Vide B. Balazs, *Wybór pism*, oprac. A. Jackiewicz, Warszawa 1957, s. 37.

A zatem kinoteatrzyrk sygnalizuje tu nową widzialność – ale przetworzoną przez literaturę, która ją nie tyle tematyzuje, ile wpisuje w strukturę opowiadań, sposób widzenia rzeczywistości, przerwana ciągłość narracji. Kinoteatrzyrk odpowiada zatem widzialności przekształconej w język, a może raczej – językowi przekształconemu przez widzialność, który próbuje sprostać nowym sposobom postrzegania świata, oddziałującym też na literacką narrację, zdolną widzieć i opowiadać znacznie więcej niż w XIX wieku.

Kinoteatrzyrk. Laboratorium wizyjne w naturze

Republika marzeń – jedno z czterech dodatkowych opowiadań Schulza, które nie weszły do dwóch książek autorskich – roztacza wizję dziwnej instytucji stworzonej na peryferiach, na pograniczu⁹: „Miała to być forteca, blockhaus, ufortyfikowana placówka opanowująca okolicę – na wpół twierdza, na wpół teatr, na wpół laboratorium wizyjne”¹⁰. W tym wyliczeniu znaczenia militarno-obronne płynnie łączą się ze sztuką, z nauką, mediami, tym, co często stanowi treść opowiadań drohobyckiego pisarza. Nie chciałbym tu katalogować medialnych wątków w prozie Schulza¹¹; wspomnę tylko teatr ze *Sklepów cynamonowych*, widowisko z *Nocy wielkiego sezonu*, kino z *Nocy lipcowej*, *panopticum z Wiosny*, a także fotografowanie nocnego nieba w *Wiośnie* czy eksperymenty naukowe w *Komecie*¹². W tych fragmentach pojawiają się odniesienia do medialnej formacji pierwszych dekad XX wieku – kinowych widm, scen teatralnych czy widowisk w przestrzeni publicznej. Te odniesienia trudno uznać za jasne i oczywiste. Przeciwnie, nietłatwo je zrozumieć i dookreślić, skojarzyć z konkretnymi przedstawieniami. Zauważmy, że odpowiedź na tę hermeneutyczną komplikację może zmierzać w dwóch kierunkach. Chyba dość intuicyjne jest poszukiwanie kontekstów z czasów dzieciństwa i młodości pisarza przed I wojną światową – na pierwszy plan wysuwają się wtedy wspomniane w opowiadaniach gwiazdy kina niemego, jak Asta Nielsen, a także kulturowy kontekst takich

⁹ O kolonialnych znaczeniach tej fortecy *vide* D. Wojda, *Polska Szeherazada. Swoje i obce z perspektywy postkolonialnej*, Kraków 2015.

¹⁰ B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. drugie przejrzone i uzupełnione, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 346.

¹¹ Na temat wizualnych i filmowych aspektów prozy Schulza *vide* P. Caneppele, *Die Republik der Träume. Bruno Schulz und seine Bilderwelt*, Graz 2010; P. Sitkiewicz, *Fantasmagorie. Rozważania o filmowej wyobraźni Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2012, nr 1, s. 35–46; *idem*, *Gabinet doktora Gotarda. Schulz i niemiecki ekspresjonizm filmowy*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 5–18.

¹² Na temat instrumentów naukowych u Schulza *vide* J. Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014.

przedstawień, jak uliczne widowiska w *Nocy wielkiego sezonu*, które Shalom Lindenbaum skojarzył z żydowskim świętem¹³. Takie bez wątplenia potrzebne i wartościowe interpretacje redukuje jednak dziwaczność wydarzeń przedstawionych w opowiadaniach – tę, która nie pozwala się zredukować do udziału w znanych rytuałach. Schulz bowiem prezentuje rzeczywistość, która podlega zaskakującym procesom rozbijającym ich logiczną spójność, co sprawia też, że narracja przestaje być ciągła. Kolejne zdania tylko pozornie tworzą spójną całość, ale dokładna lektura ujawnia ich niezrozumiałość. By ją usunąć, a przynajmniej trochę oswoić, warto skorzystać z drugiej strategii i spróbować wpisać nieciągły charakter tych fragmentów w logikę nowych w dwudziestoleciu mediów, a właściwie w dyskusje na temat ich istoty, specyfiki i przyszłych możliwości. W artykule chciałbym zestawić niektóre z niezrozumiałych, ciemnych miejsc prozy Schulza z awangardowymi i okoławangardowymi dyskusjami o kinie, teatrze, cyrku i *panopticum*, by ukazać, że przynajmniej w niektórych sytuacjach proza Schulza odpowiada na zagadnienia postawione przez twórców awangardowych, tworząc laboratorium wizyjne, w którym łączą się elementy kultury medialnej – jej materialnej i technologicznej podstawy, jak też nowych obrazów zajmujących ważne miejsce w nowym systemie widzialności. U Schulza te dwie sfery: produkcji i obecności obrazów są często ze sobą tak mocno splecione, że ich znaczenie da się odczytać wyłącznie z pojedynczych znaków owych zapomnianych aparatów, sposobów projekcji czy charakteru biało-czarnych, drgających i migających scen.

Kinoteatr czystej formy

Rozpocznijmy prezentację tych fragmentów od doskonale znanego fragmentu tytułowego opowiadania *Sklepów cynamonowych* – wyprawy z dość problematyczną postacią ojca naznaczonego kocia fizjonomią do teatru. Narrator nie dotrwa do przedstawienia, gdyż będzie musiał udać się na poszukiwania zagubionego portfela ojca. Ale ta krótka chwila w teatrze pozwala na zapis wyglądu olbrzymiej bladoniebieskiej kurtyny, na której poruszają się malowane różowe maski. Już sama kurtyna stwarza patetyczną atmosferę, oczekiwanie na patos świata, który wkrótce pojawi się na scenie. Przytoczmy tu końcowy fragment owej narracji teatralnego oczekiwania:

¹³ Sh. Lindenbaum, *Obecność elementów judaistycznych oraz tożsamości żydowskiej Brunona Schulza w jego twórczości literackiej* („*Noc wielkiego sezonu*”), [w:] *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próchniak, Kraków 2013, s. 191–207.

Dreszcz płynący przez wielkie oblicze tego nieba, oddech ogromnego płótna, od którego rosły i ożywały maski, zdradzał iluzoryczność tego firmamentu, sprawiał to drganie rzeczywistości, które w chwilach metafizycznych odczuwamy jako migotanie tajemnicy¹⁴.

Trudno powiedzieć, czy przedstawienia w drohobyckim teatrze wzbudzały aż takie wrażenie. Z większą precyzją można jednak dopowiedzieć, że oczekiwania widza drohobyckiego teatru odsyłają do trochę innego teatru, znanego może mniej ze scen, a bardziej z pism teatralnych Stanisława Ignacego Witkiewicza¹⁵. Oczywiście nie jest to dokładny cytat, a nawet nie dosłowne powtórzenie pojęć Witkacego. Zamiast sławnej *Tajemnicy Istnienia* pojawia się migotanie tajemnicy, zamiast metafizycznego uczucia Schulz pisze o odczuwaniu w chwilach metafizycznych – u obu pojawia się natomiast dreszcz. Witkacy należał do najbliższych Schulzowi twórców¹⁶ i na pewno wpisanie w tytułowe opowiadanie tych słów nie było przypadkowe. Co jednak sygnalizuje tutaj autor? Czy w Drohobyczu miałby powstać teatr, który wywołuje uczucia metafizyczne już na wstępie, za pomocą samej kurtyny? A może chodzi o to, że całe opowiadanie – tak bardzo naznaczone niespójnością, iż stało się szkolnym przykładem narracji onirycznej – jest próbą literackiego zapisu teatru czystej formy, o którym Witkacy pisał: „Wychodząc z teatru, człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiony urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dających się z niczym porównać”¹⁷. A zatem sen i teatr zarazem. Sen na scenie, scena niczym ze snu – dopiero w takiej kombinacji opowiadane treści trafiają do narracji Schulza. Peiper w notce spisanej po lekturze teatralnej książki wspomniął, że trudność realizacji czystej formy w teatrze wynika z tego, iż sam teatr jest połączeniem kilku sztuk, z których każda realizuje inną formę. Ideał czystości musi zatem natknąć się na „heterogeniczne postulaty formalne”¹⁸. Heterogeniczność wydaje się też kluczem do wielu opowiadań Schulza, które w mniejszym stopniu przedstawiają linearne ciągi zdarzeń, niż zapisują kolejne kadry filmowe czy sceny teatralne, przywołują jarmarczne występy i prezentacje eksperymentów naukowych. Taki układ

¹⁴ B. Schulz, *op. cit.*, s. 63.

¹⁵ S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974.

¹⁶ Schulz i Witkacy poznali się w latach 20. w Drohobyczu, a potem spotykali się w Zakopanem i Warszawie. W latach 30. zainscenizowali ważną dyskusję literacką. *Vide* B. Schulz, *Szkice krytyczne*, oprac. W. Bolecki, M. Wójcik, P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 66; B. Schulz, *Opowiadania...*, *ed. cit.*, s. 469–493.

¹⁷ S.I. Witkiewicz, *op. cit.*, s. 264.

¹⁸ T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, *ed. cit.*, s. 190.

może przypominać sen – ale co właściwie snem być nie może? Wyjaśnienie konstrukcji opowiadań za pomocą schematów onirycznych jest po prostu jałowe. Zupełnie inaczej niż wyjaśnienie medialne – media są właśnie heterogeniczne, łączą się ze sobą, reprezentują nawzajem, tworząc skomplikowany splot ram, w którym łatwiej się zatracić, niż odnaleźć.

Teatr w mieście

Drugi fragment, który chciałbym tu przywołać, pochodzi z *Nocy wielkiego sezonu* – opowiadania ekonomicznego, sklepowego, przedstawiającego jesienny sezon zakupowy. Ta realistyczna rama narracji szybko się rozpada. Dowiadujemy się, że kapitał jesieni „rósł i ciemniał [...] i rozsiadał się coraz szerzej na półkach, jak na galeriach jakiegoś wielkiego teatru”¹⁹. Sklep przypomina wielki teatr, a towary, wśród których przechadza się ojciec, stają się masami, wymagającymi uciszania i uspokajania. Wkrótce pojawiają się też tłumy, a sceneria sklepu gwałtownie się zmienia. Shalom Lindenbaum dostrzegł w tym opowiadaniu zapis święta Purim. Na pewno pojawiają się przedmioty, jak choćby kołatki, i zachowania, które odpowiadają takiemu obyczajowi, ale chyba nie tłumaczą chaotycznego układu różnych obrazów. Lindenbaum pisze, że „szybka przemiana sklepu w Górę Synaj i Kanaan wywodzi się oczywiście z Schulzowskiego ujęcia sztuki jako mitologii”²⁰, kładąc nacisk na powiązanie tych ostatnich. Można jednak zatrzymać się nie na treści obrazów, a na tempie ich zmiany. A ono przywołuje raczej nagłość pojawiania się obrazów z projektora.

Z pewnością część zdarzeń z opowiadania Schulza przypomina jakieś masowe zajście w otwartej przestrzeni, w którym to masy stanowią przedmiot i podmiot wielkiego widowiska. Peiper pisał: „Trzeba widowiska odpowiedniego. [...] Kilka tysięcy widzów i widowisko dla sumy kilku tysięcy serc – o to chodzi. Trzeba widowiska nowego, odmiennego od tego wszystkiego, co było, widowiska dzisiejszego, wyrosłego z instynktu, zainteresowania, uczucia i smaku człowieka dzisiejszego”²¹. Takie widowiska chciał odnaleźć choćby w wielkich miejskich uroczystościach, a dla Schulza zdają się być równie ważnym elementem wyobraźni literackiej, co wizualnej. W ramach widowiska z *Nocy wielkiego sezonu* zmieścić się muszą obrazy biblijne i sztuczne, ale wiele z tych scenografii zdaje się projekcjami, które wypuszcza ze swojej „ptaszarni” ojciec. Dodajmy jeszcze określenia: wielkiej kolorowej latarni, która znajduje się w domu. Prawdopodobnie chodzi tu

¹⁹ B. Schulz, *op. cit.*, s. 100.

²⁰ Sh. Lindenbaum, *op. cit.*, s. 195.

²¹ T. Peiper, *Tędy. Nowe usta, ed. cit.*, s. 40–41.

o jakiś domowy projektor, dzięki któremu w przestrzeni sklepu pojawiają się różne obrazy. Podobny projektor występuje w opowiadaniu *Manekiny*; młyn świetlny to najpewniej *Lichtmühle*, radiometr Crookesa, niedoszłe *perpetuum mobile*, a później domowa atrakcja.

Aktorzy kinoteatrcyрку

Do najważniejszych idei Schulza należy pomysł wtórej demiurgii z *Traktatu o manekinach*. Teologiczny i heretycki zarazem charakter tych rozważań otworzył przed badaczami szerokie pole skojarzeń religijnych i metafizycznych. Warto tu jednak dodać kontekst medialny. Ojciec charakteryzuje swoje konstrukcje:

Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na jedną chwilę. Przyznajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie do roli potrzebna²².

Tworzy się tu jakieś lalki, marionetki, ale chyba nawet nie do teatru, gdyż tu trudno byłoby ukryć jednostronność postaci, która musi się trochę kręcić i jest obserwowana z różnych stron. To raczej postacie, które zaprezentują się przed okiem kamery; zobaczy ona tylko jedną ich stronę, dlatego druga może zostać zaszyta płótnem. Marionetki mają być aktorami, prezentować się w ujęciach kamery, dlatego można je zredukować tylko do tego, co widzialne. Ta częściowa ontologia bardziej niż z metafizyki wyrasta zatem z refleksji nad medium – jeżeli jest metafizyką, to raczej metafizyką medium, świata naznaczonego medialną obecnością. I ten fragment chciałbym zestawić z wypowiedzią Peipera:

Kiedys będzie można zająć się doskonaleniem techniki zmierzającej do budowania nierealnego materiału dla zdjęć. Będzie można budować tanie dekoracje z drzewa, tekstury lub papieru i drogie kunsztowne maszyny mające wprawiać w ruch skomplikowany świat brył automatycznych²³.

Kombinacja taniego materiału manekinów ze skomplikowanymi mechanizmami na pewno nie jest obca Schulzowi. To właśnie u teoretyka awangardy pojawia się tak radykalnie wyrażona ufność w połączenia sztuki

²² B. Schulz, *op. cit.*, s. 37.

²³ T. Peiper, *Tędy. Nowe usta, ed. cit.*, s. 229.

z technologią. Schulz te nadzieje na rozwinięcie potencjału sztuki dzięki technologii przenosi do literatury. Nie dokonuje jednak prostego opisu nowych obiektów artystyczno-technologicznych, a raczej bada możliwości percepcyjne, które wytwarzają nowe kombinacje heterogenicznych elementów. Jedną z najważniejszych szans stwarzanych przez dwudziestowieczne laboratoria wizyjne jest nowe widzenie rzeczy – odkrycie świata przedmiotów, którym fotografia, a potem kino przyznają należne miejsce, gdyż dostrzegają ich autonomiczne życie. Schulz może zatem stwierdzić, że nie ma materii martwej, a w licznych opisach ukazywać życie rzeczy, często porzuconych i zapomnianych przez ludzi. Ten animizm rzeczy korzysta tyłuż z teorii animizmu dziecięcego, co z medialnego odkrycia przedmiotów, które oko kamery poddaje dokładnej obserwacji²⁴. Peiper pisze zatem, że „Obraz ekranowy jest żywym drzeworytem”, a Schulz ukazuje takie żywe drzeworyty choćby w *Sanatorium pod Klepsydrą*, w którym przestrzeń jest właśnie migoczącym tłem wyświetlanym w sali kinowej, a może nawet na ekranie telewizyjnym.

Gdzie jest cyrk?

Ostatnim elementem artykułu jest cyrk²⁵ – równie ważna inspiracja wczesnego kina co teatr. Od krótkich filmów Georges’a Mélièsa po pełnometrażowy melodramat Ewalda André Duponta *Variété* z 1925 roku cyrk odgrywał ważną rolę w kinie. Od razu łączę cyrk z kinem, gdyż u Schulza właściwie cyrku z kina nie da się wyprowadzić. Informacja o prestidigitatorze, który wyciąga wstążeczki z kapelusza w *Wiosnie*, może odnosić się zarówno do sztuczek na żywo, jak i do popularnych filmików bazujących na montażu nieprawdopodobnych scen. Prestidigitator stoi zatem na estradzie, „ze wszech stron widoczny”²⁶. Gdy zaczyna się pokaz, zmienia się ona jednak w pokój wypełniony kolorowymi wstążkami, który staje się „jasny od tego stokrotnego rozmnożenia, od spienionej bibułki, od świetlanego spiętrzenia”²⁷. Zauważmy, że jasność pokoju lepiej pasuje do ekranu kinowego, który zapełnia się białymi wstążkami zasłaniającymi ciemne tło. Taki efekt trudno byłoby uzyskać na scenie teatru czy estradzie cyrku.

²⁴ Na temat teorii animizmu w filmie *vide* Z. Gawrak, *Jan Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*, Warszawa 1962. O odkryciu życia małych przedmiotów dzięki użyciu kamery *vide* B. Balazs, *op. cit.*, s. 67.

²⁵ Na temat cyrku u Schulza *vide* B. Tarnowska, *Bruno Schulz i cyrk. Obrazy, metafory (auto)identyfikacje*, „Panoptikum” 2020, nr 25 (32), s. 37–51.

²⁶ B. Schulz, *op. cit.*, s. 158.

²⁷ *Ibidem*, s. 158.

Sam cyrk wkracza do najdłuższego opowiadania Schulza jako aluzja do sławnego amerykańskiego przedsięwzięcia (wielki Barnum²⁸), a także w formie *panopticum* – zbioru figur woskowych naśladowujących postaci historyczne. U Schulza te figury wychodzą na ulicę, by dołączyć do skomplikowanej intrygi politycznej. I tu można znaleźć nawiązanie do sporów z początku dwudziestolecia. Jasiński w *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia* pisał, że „dosyć długo byliśmy już narodowem-panopticum, produkującym tylko mumie i relikwie”²⁹, a dalej krytykował i wyśmiewał „wielkie ogólnonarodowe panopticum na Wawelu”³⁰. W manifestach futurystów *panopticum* było oznaką narodowego zastoju – u Schulza powrót do tego wątku z początków polskiej niepodległości nosi piętno retrofuturyzmu. *Panopticum* wbrew futurystycznym egzorcyzmom wciąż żyje i bierze udział w akcji opowiadania, a widma przeszłości udaremniają kolejną wiosenną rewolucję.

Podsumowanie

Peiper dostrzegł w cyrku piękno plastyczne pojawiające się jako produkt uboczny na kolistej scenie, która daje możliwość oglądania ludzkiego ciała ze wszystkich stron. To oczywiście przeciwstawienie jednostronnej widzialności kina. Awangardowi twórcy już u progu międzywojennej Polski natknęli się na obfitość nowych mediów, które umożliwiały różne sposoby prezentowania rzeczywistości. To też czas, gdy stopniowo rozwijały się rozmaite możliwości poszczególnych mediów, a także powstawały pojęcia, by zrozumieć to, co się widzi. Karol Irzykowski pisał: „Kino jest widzialnością obcowania człowieka z materią”³¹. Sam jednak w *Dziesiątej Muzie* pozostał pewne zawahanie między widzialnością ruchu a statyzmem, o którym szerzej pisał Peiper. Zawsze chodzi o nową optykę, *pandaemonium* optyczne, „uoptycznienie świata”³², powiększenie jego optycznej powierzchni. Co w tej sytuacji nowej widzialności może robić literatura? Schulz w swoich opowiadaniach wykorzystał tę nową perspektywę, by za pomocą literatury połączyć refleksję nad mediami z wykorzystaniem tych optyk do nowego ramowania narracji, z konieczności porwanej, poszarpanej na poziomie przedstawienia, ale zachowującej pozory ciągłości w języku.

²⁸ *Ibidem*, s. 203.

²⁹ *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, oprac. Z. Jarosiński, H. Zaworska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 8.

³⁰ *Ibidem*, s. 9.

³¹ K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza oraz Pomniejsze pisma filmowe*, oprac. Z. Górzyna, Kraków 1982, s. 7.

³² *Ibidem*, s. 37.

Zapytajmy na koniec, jaki status można przypisać związkom Schulza z awangardą. Na początku artykułu nawiązałem do wypowiedzi Michała Chajesa, który wspominał o rozmowach na temat twórców futuryzmu. Drohobycki pisarz miał w latach 20. podchodzić do nowej sztuki co najmniej z akceptacją. W kolejnych latach Schulz poznał nie tylko Witkacego, lecz także Adama Ważyka i Władysława Riffa, gdy kilkakrotnie przebywał w Zakopanem. Warto też pamiętać, że jego korespondentką, a przez krótki czas także partnerką była Debora Vogel³³ – autorka artykułów o awangardzie w malarstwie oraz eksperymentalnej poezji i prozie. Te biograficzne korelacje są tylko suplementem do rozważań o wspólnej *episteme* medialnej, którą określają problemy związane ze zrozumieniem nowej optyki, nowej widzialności, wytwarzającej się na granicy teatru, kina i cyrku, tworzącej nowe widowisko. Z widowiskiem musiała zmierzyć się literatura. Teksty Schulza odpowiadają na wiele pytań o ontologię tego widowiska, które na nowo definiuje człowieka oraz rzeczy, towary i masy, to, co widzialne i niewidzialne. Proza Schulza wykorzystuje zatem te media, by otworzyć się na kolejne pola rzeczywistości. Szczególnie interesująca wydaje mi się idea wprzęgnięcia natury w orbitę wspomnianego na początku artykułu dziwnego budynku z *Republiki marzeń*. „Na wpół twierdza, na wpół teatr, na wpół laboratorium wizyjne” ma być punktem węzłowym wszystkich procesów przebiegających wielkie ciało natury – w tym wątków fabularnych. Peiper deklaruje, że „Człowiek dzisiejszy nie korzy się już przed naturą, lecz odnosi się do niej jak do dojrzałej krowy. Opanował ją i ciągnie z niej zyski”³⁴. Takie podłączenie się do sieci natury nosi piętno fantazji o bezwzględnej eksploatacji, naznaczonej wyobraźnią kapitalistyczną, a wkrótce też sowiecką. Schulz fantazjuje natomiast o innej relacji – o medium korzystającym z treści, które przepływają, krążą i mogą zasilić narrację. Literacki kinoteatrcyrk okazuje się miejscem otwarcia na świat, który może się zjawić w przepływających obrazach i który narracja próbuje na chwilę zatrzymać w języku.

BIBLIOGRAFIA

- Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, oprac. Z. Jarosiński, H. Zaworska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978.
Balazs B., *Wybór pism*, oprac. A. Jackiewicz, Warszawa 1957.
Bocheńska J., *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Wrocław 1974.
Bolecki W., *Wenus z Drohobycza. O Brunonie Schulzu*, Gdańsk 2017.

³³ Vide K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006.

³⁴ T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, ed. cit., s. 57.

- Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego, oprac. J. Kandziora, Gdańsk 2022.
- Caneppele P., *Die Republik der Träume. Bruno Schulz und seine Bilderwelt*, Graz 2010.
- Gawrak Z., *Jan Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*, Warszawa 1962.
- Giżycki M., *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1996.
- Gondowicz J., *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014.
- Guderian-Czaplińska E., *Szara strefa awangardy i inne szkice*, Wrocław 2021.
- Irzykowski K., *Dziesiąta Muza oraz Pomniejsze pisma filmowe*, oprac. Z. Górzyna, Kraków 1982.
- Kittler F., *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002.
- Lindenbaum Sh., *Obecność elementów judaistycznych oraz tożsamości żydowskiej Brunona Schulza w jego twórczości literackiej („Noc wielkiego sezonu”)*, [w:] *Bruno od Księgi Błasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próchniak, Kraków 2013, s. 191–207.
- Orska J., *Kinopoezja? Ruch i fotogenia jako kategorie estetyczne poetyckiej awangardy*, „Forum Poetyki” 2021, nr 23, zima, s. 30–49.
- Peiper T., *Tędy. Nowe usta*, oprac. S. Jaworski, T. Podoska, Kraków 1972.
- Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. drugie przejrzone i uzupełnione, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Schulz B., *Szkice krytyczne*, oprac. W. Bolecki, M. Wójcik, P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017.
- Sitkiewicz P., *Fantasmagorie. Rozważania o filmowej wyobraźni Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2012, nr 1, s. 35–46.
- Sitkiewicz P., *Gabinet doktora Gotarda. Schulz i niemiecki ekspresjonizm filmowy*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 5–18.
- Szymaniak K., *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006.
- Tarnowska B., *Bruno Schulz i cyrk. Obrazy, metafory (auto)identyfikacje*, „Panoptikum” 2020, nr 25 (32), s. 37–51.
- Witkiewicz S.I., *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974.
- Wojda D., *Polska Szeherazada. Swoje i obce z perspektywy postkolonialnej*, Kraków 2015.
- Wójtowicz A., *Cogito i „sejsmograf podświadomości”. Proza pierwszej awangardy*, Lublin 2010.
- Zielinski S., *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2010.

Paweł Tomczok – profesor uczelni w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor książki *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku (Literary capitalism. The images of economic abstracts in the Polish literature of the second half of the 19th century)*, Katowice 2018). Prowadzi badania nad narracyjnymi reprezentacjami ekonomii i środowiska. Przygotowuje książkę *Zrozumieć Schulza*. ORCID: 0000-0003-3618-4844. Adres e-mail: <pawel.tomczok@us.edu.pl>.

Paweł Tomczok – professor at the Institute of Literary Studies at the University of Silesia in Katowice (Poland). Author of the book *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku* (*Literary capitalism. The images of economic abstracts in the Polish literature of the second half of the 19th century*, Katowice 2018). He conducts research on narrative representations of economics and environment. He is preparing a book *Understanding Schulz*. ORCID: 0000-0003-3618-4844. E-mail address: <pawel.tomczok@us.edu.pl>.

