

[paralele i konteksty]

# Krzysztof Lipowski: Demiurg jest dwoistością. Alfred Kubin i Bruno Schulz – próba porównania<sup>1</sup>

O podobieństwie pomiędzy dziełem Brunona Schulza i Alfreda Kubina mówili bądź pisali tacy autorzy, jak: Serge Fauchereau, Jerzy Jarzębski, Ewa Kuryluk, Małgorzata Kitowska-Lysiak czy Stanisław Rosiek. W niniejszej pracy postaram się wskazać miejsca styku i wspólne tematy w twórczości obu artystów.

miejsca  
styku

Jak się wydaje, do osobistego spotkania mistrza z Drohobycza z austriackim samotnikiem z Zwickledt nigdy nie doszło. Badacze, którzy śledzą skrupulatnie biograficzne fakty, z pewnością odnotowaliby echa takiego spotkania. Tymczasem Bruno Schulz, który znajdował się w kręgu wpływów literatury niemieckojęzycznej, zapewne znał twórczość Kubina<sup>2</sup> (być może poznał ją podczas paromiesięcznych studiów malarzkich w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych).

Gdy w październiku 1908 roku Alfred Kubin rozpoczął pisanie powieści *Po tamtej stronie*<sup>3</sup>, miał już za sobą najciekawszy okres swojej rysunkowej twórczości. Młodszy od niego o piętnaście lat Bruno Schulz zdobył w pierw uznanie jako autor cyklu grafik zatytułowanego *Xięga*

1 „Demiurg jest dwoistością” – tym zdaniem Alfred Kubin zamyka swoją powieść *Po tamtej stronie*. Niniejszy tekst został oparty na pracy magisterskiej pisanej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego pod kierunkiem prof. Stanisława Rośka.

2 Józefina Szelińska podaje, że Schulz znał doskonale twórczość Alfreda Kubina.

3 Zimą i wiosną 1902 roku Kubin pracował nad swoją pierwszą powieścią, która zaginęła.

*bałwochwalcza*, jako pisarz zaś zaistniał w 1933 roku z chwilą wydania tomu *Sklepy cynamonowe*.

Dla obu twórców charakterystyczna jest swoboda, z jaką poruszali się po obszarze obrazu i słowa<sup>4</sup>. W swoich twórczych poszukiwaniach obaj wprawdzie wnikali w ikonoczną materię. Nikomu jeszcze nieznanemu drohobycki nauczyciel rysunków pracuje ze szklaną płytą metodą *cliché-verre*. Także Kubin zapewnia wprawdzie białe karty fantasmagorycznymi postaciami. Obaj jednak w pewnym momencie odczuwają potrzebę przejścia w kierunku sztuki słowa.

### Uwięzieni przez Erosa

Ostatnie słowa *Księgi* Brunona Schulza są poświęcone kobiecie. To w szeregu słów zamykających „skażony apokryf” pisarz powtórzył gest Stwórcy, powołując do życia kobiecość z przełomu wieków. Na ostatnich kartach szpargału pojawia się postać „spętanej trenem sukni” Magdy Wang. Dedykowane jej słowa pozostawiają za sobą, jak pisał Schulz, „smak dziwnego oszołomienia, mieszaninę głodu i podniecenia w duszy”<sup>5</sup>.

Kim jest Magda Wang, która „kpi sobie z męskiej stanowczości i zasad” i łamie najsilniejsze charaktery? Ta perwersyjna postać to jeden z wielu wizerunków kobiety demonicznej, nieodgadnionej i groźnej *femme fatale*.

Magda Wang pojawiła się na krótko w prozie Schulza, lecz na tyle wyraziście, by można było ją dostrzec. Jest literackim odpowiednikiem kobiecego modelu z *Xięgi bałwochwalczej*, który skrywa się pod różnymi określeniami: infantka, Undula, Zuzanna czy mademoiselle Circe. Niekiedy (jak na rysunku *Procesja*, il. 1) jej wyniosła i świetlista postać o długich nogach kroczy ulicą w otoczeniu pogrążonych w mroku bałwochwalczych mężczyzn, którzy czasem są karłami, a czasem po prostu pełzną ku niej po ziemi. Widzimy ją też w alkowie, jak w pozycji półleżącej siedzi rozneglizowana na sofie i wysuwa do pocałowania stopy. Leżący u jej stóp mężczyzna jest przeważnie symbolicznym reprezentantem samego artysty (rysunek *Zuzanna i starcy*, il. 2).

Czasem kobieta u Schulza bywa piękna. Linia jej ciała jest linią wdzięku i subtelności z elementem pewnej skazy (na przykład nieproporcjonalnie długie nogi). Jest to jednak, używając określenia Umberta Eco, „piękno

4 W niniejszej pracy przedmiotem analizy jest wczesna i, jak się wydaje, najciekawsza twórczość rysunkowa Alfreda Kubina, pochodząca z lat 1898–1905, oraz powieść *Po tamtej stronie* (1908). W przypadku twórczości Brunona Schulza podstawę rozważań stanowią grafiki z *Xięgi bałwochwalczej* oraz jego dzieła literackie.

5 B. Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Ossolineum, Wrocław 1989, s. 115.

okrutne i mroczne”. Okrutne, bo wymierzone w męską ofiarę, mroczne, bo pozbawione duchowego światła. Tego rodzaju piękno, jak pisał Eco: „nie ma już żadnego duchowego znaczenia, wyraża jedynie okrutną przyjemność kata lub mękę ofiary, bez żadnych moralnych ozdobników”<sup>6</sup>.

Niepokojącą i złożoną relację między kobietą a mężczyzną, widoczną na kartach *Xięgi bałwochwalczej* Schulza, dostrzec możemy także we wczesnym dziele rysunkowym Alfreda Kubina, pochodzącym z lat 1898–1905. Spróbujmy prześledzić stadia erotycznej bliskości na podstawie wybranych rysunków austriackiego artysty.

Rysunek *Die Promenade* (il. 3) ukazuje prawie nagą kobietę kroczącą w żółtych butach na wysokich obcasach, w czarnym kapeluszu z wywiniętym wielkim rondem. Uśmiechnięta olbrzymka prowadzi na smyczy ogromnego udomowionego niedźwiedzia. Jak podaje autorka opracowania poświęconego Kubinowi, Annegret Boberg, niedźwiedź z kłapkami na oczach jest „symbolem uległej męskiej siły i zwierzęcych popędów”<sup>7</sup>. Stąd też za wypiętymi, kanciastymi pośladkami bohaterki podążają mali mężczyźni w czerwonych frakach i cylindrach. U Kubina mężczyzna staje się marionetką w rękach kobiety wówczas, kiedy uświadamia mu ona swą erotyczną przewagę.

Kolejny rysunek, *Der Todessprung* (il. 4), ukazuje akt seksualny jako symboliczne unicestwienie mężczyzny. Widzimy, jak monstualnych rozmiarów wagina pochłonie za chwilę miniaturowego mężczyznę. Kubin ukazał tę postać niczym skoczka wykonującego ewolucję z trampoliny. Analizując ów rysunek, historyk sztuki Tomasz Gryglewicz pisze: „Przedstawienie to wydaje się ilustrować dosłownie mizoginiczne przekonanie epoki dekadentyzmu, którego podbudową teoretyczną była właśnie rozprawa Weiningera o niszczyielskiej dla mężczyzny roli kobiety i pociągu płciowego”<sup>8</sup>.

U Kubina mężczyzna w akcie seksualnym skazany jest na klęskę, musi abdykować ze swej męskości. Erotyczne zespolenie z kobietą jest swoistym regresem i przyzwoleniem na animalistyczny popęd. Sam akt zaś, jak pisał w *Dziennikach poufnych* Baudelaire, podobny jest do tortury lub operacji chirurgicznej.

Konsekwencją seksualnego zbliżenia jest zatem utrata męskości, którą Kubin ukazuje dosłownie na innym rysunku, zatytułowanym

stadia  
erotycznej  
bliskości

zespolenie  
jako regres

6 *Historia piękna*, red. U. Eco, tłum. A. Kuciak, Rebis, Poznań 2005, s. 269.

7 A. Hoberg, *Katalog*, [w:] *Alfred Kubin 1877–1959*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1991, s. 260.

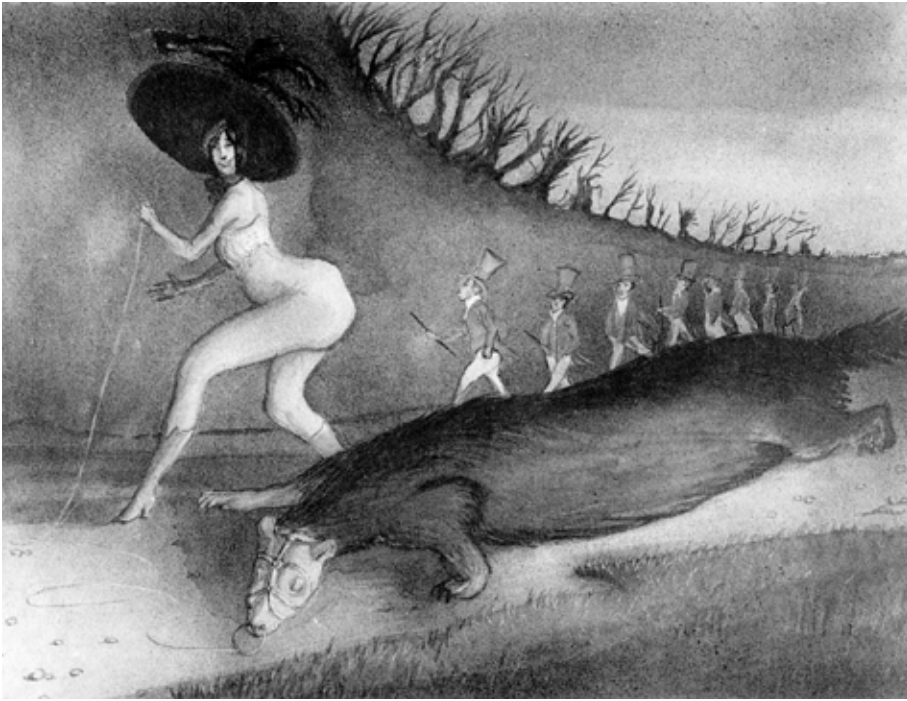
8 T. Gryglewicz, *Płeć i grafika. Tematyka erotyczna w twórczości Alfreda Kubina w kontekście niemieckiej i austriackiej sztuki przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Sztuka i erotyka. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Wyd. Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1995, s. 275.



1 Bruno Schulz, *Procesja z Xięgi bałwochwalczej*, 1920–1922

2 Bruno Schulz, *Zuzanna i starcy z Xięgi bałwochwalczej*, 1920–1922





3 Alfred Kubin, *Die Promenade*, 1904–1905

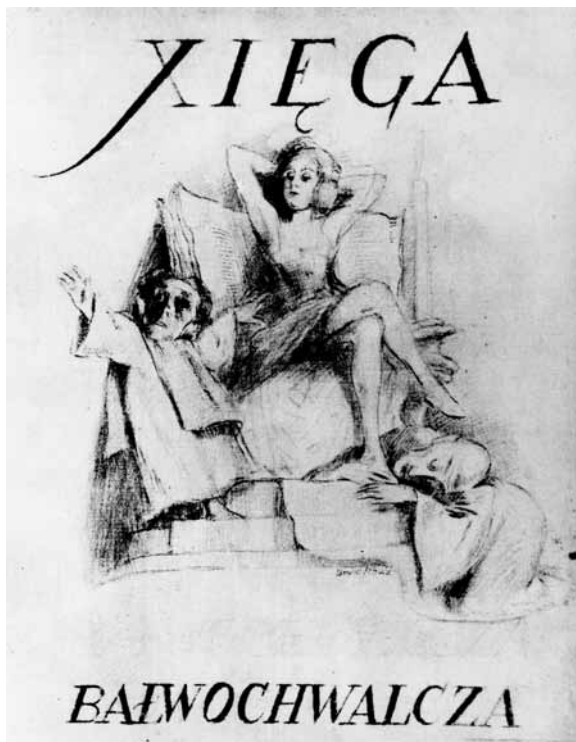
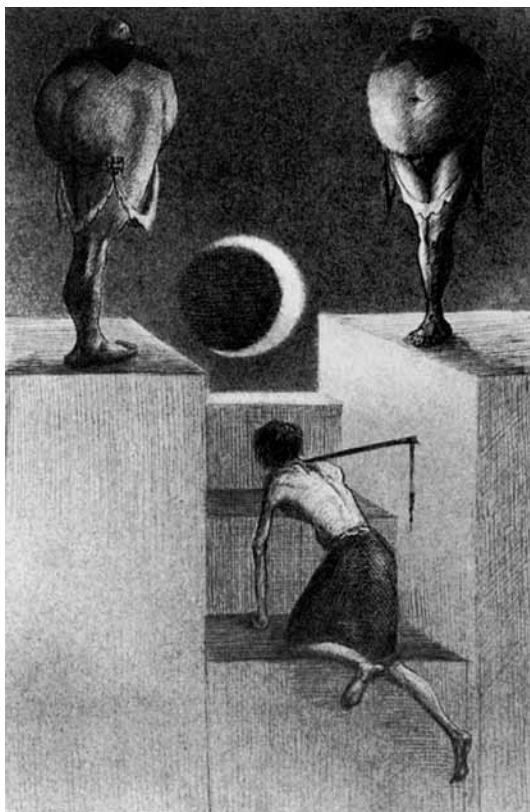
4 Alfred Kubin, *Der Todessprung*, 1901/1902

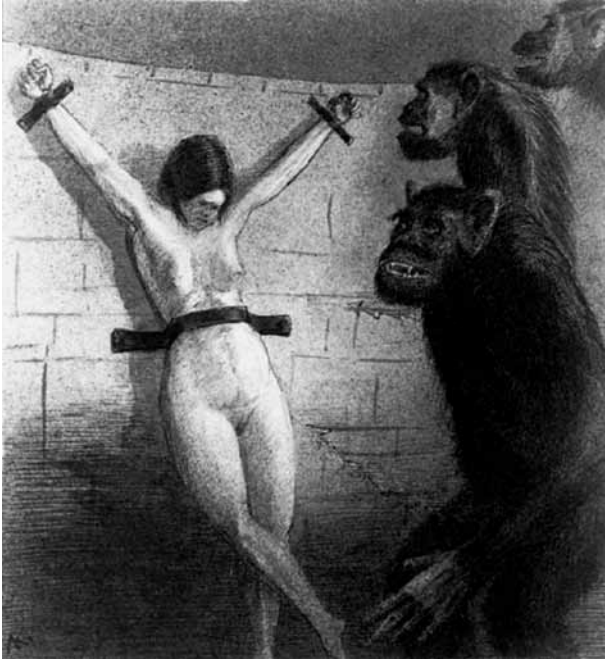
5 Alfred Kubin, *Das Weib*, ok. 1902



6 Alfred Kubin, Mondschein (Der Flagellant), 1900/1901

7 Okładka II Xięgi bałwochwalczej Brunona Schulza, 1920–1922





8 Alfred Kubin, *Eine für alle*, 1900/1901

9 Alfred Kubin, *Des Menschen Schicksal III*, 1901/1903



*Das Weib*<sup>9</sup> (il. 5), Widoczna na pierwszym planie naga kobieca postać na czarnych wysokich obcasach trzyma w ręku penisy. Znajdujące się u dołu głowy mężczyźni próbują utrzymać się na powierzchni błotnistej, ciemnej wody. Drastyczna i granicząca z obscenicznością wymowa rysunku wpisuje się w charakterystyczną dla tego artysty poetykę mrocznej erotyki. Gdy na znanej grafice zatytułowanej *Bestie* Schulz ukazuje męskie twarze o lubieżnym wyrazie, to u Kubina porządek jest odwrotny – „bestiami” są kobiety. Wprawdzie Kubin i Schulz tworzą malarski kult kobiecej postaci w epoce, którą cechowała swoista religia piękna, jednak wyobraźniowe realizacje tego obiektu kultu bardzo się różnią.

Inny rysunek Kubina, *Mondschein (Der Flagellant)* (il. 6), przedstawia wspinającego się po stopniach postumentu biczownika o wychudzonej sylwetce. Po prawej i lewej stronie, na wysokim piedestale w formie bloku, stoją dziwne, hybrydyczne postacie. Tworzą je trzy zasadnicze elementy: zrośnięta noga, brzemienny brzuch, wydęte pośladki i mała, niepozorna głowa. W sposób szczególny rysownik uwidocznił również zewnętrzne narządy płciowe. Formą kultu jest zatem część kobiecej cielesności, która poddana została, jak to bywa u Kubina, zabiegom daleko idącej deformacji. Aby uwydatnić różnicę pomiędzy światem ascetycznego mężczyzny a obiektem jego kultu, artysta posłużył się rzadką dla siebie organizacją przestrzeni. Wykorzystał bowiem układ geometrycznych figur pozwalający na uwznioślenie zdeformowanej kobiecości. Rysunek odzwierciedla indywidualną, enigmatyczną niekiedy symbolikę Kubina.

Porównajmy tę pracę z okładką do *Xięgi bałwochwalczej – II* Schulza (il. 7). I tu obiektem kultu jest kobieta, siedząca na pomnikowym podwyższeniu, która swoją dziewczęcą postacią przesłania Księgę. Świadoma swych wdzięków spogląda leniwie w kierunku, który wskazuje jej znajdujący się niżej natchniony mówca-karzeł o rysach samego Schulza. Stopy dziewczęcej dominy czule obejmuje inny mężczyzna o wychudzonej twarzy.

Jako adorator i wielbiciel kobiecości mistrz z Drohobycza nie zawsze zniekształcał kobiece ciało, niekiedy je upiększał i odrealniał. Chcąc zaakcentować na swoich grafikach ich cielesne piękno, używał jasnych plam, które kontrastował z szarością i mrokiem męskich twarzy. Deformacji natomiast podlegał u Schulza świat męski. Tymczasem Kubin z lubością wydłużał, skracał bądź wyolbrzymiał ciało kobiety.

U Schulza relacja między kobietą i mężczyzną wypełnia się tylko w sferze adoracji. Mężczyzna wie, że znajduje się w sferze oddziaływania piękna niemożliwego do zdobycia. Widoczne na kartach *Xięgi* męskie spełnienie ogranicza się do masochistycznych czynności. Tu

uwznioślenie  
zdeformowanej  
kobiecości

9 Ten rysunek tuszem Kubin namalował do książki Otto Weininger *Geschlecht und Charakter* (1902).



erotyczny finał nawet nie zostaje przez artystę zasugerowany. Wystarczy intymna sytuacja i przyzwolenie na erotyczną bliskość. Wystarczy udział w mrocznym obrzędzie kultu pod osłoną nocy bądź ukłon u stóp w zaciszu alkowy, nawet za cenę dobrowolnego upokorzenia. Schulz, ukazując erotyczne związki, każe swoim postaciom zatrzymać się w pewnym bezpiecznym dla obojga momencie.

Kubin zaś odważa się na więcej. Dla niego akt seksualny oznacza utratę męskości (niekiedy literalnie, jak na rysunku *Das Weib*). W konsekwencji zaś prowadzi do unicestwienia mężczyzny (*Der Todessprung*). U austriackiego rysownika pożądanie seksualne jest trudne do okiełznania, niekiedy przybiera nawet zwierzęce formy, jak na rysunku *Eine für alle* (il. 8). U Schulza zaś, który stroni od animalistycznej metafory namiętności, pożądanie ma postać wysublimowaną, subtelniejszą.

Jednak to właśnie Kubin przypisuje kobiecie więcej znaczeń niż Schulz. I znaczenia te zmierzają w stronę alegorii. Rysunek *Des Menschen Schicksal III* (il. 9) ukazuje stojącą nad ciemną przepaścią nagą kobietę nadnaturalnych rozmiarów z narzuconą jasną chustą na głowie. Postać ta drewnianymi grabiami przesuwana w stronę przepaści stłoczoną grupę ludzi, którzy po kolei spadają w otchłań. Kim jest Wielka Grabiąca? Nadany przez autora tytuł nie pozostawia wątpliwości – jest uosobieniem ludzkiego losu. Wspólne życie i nieuchronny upadek są przeznaczeniem każdego człowieka.

Kubin odważa się na więcej

## Tandeta i poezja zatechłych podwórek

Do artystycznej pracowni brzydota wchodziła niegdyś przez lekko uchylone drzwi, czasem pod postacią symbolu, niekiedy też jako współtowarzyszka piękna. W dziele Brunona Schulza brzydota zdaje się ukrywać pod pojęciami „tandety”, „materii kalekiej”. W ich semantycznej pojemności zawarta jest odpowiedź na pytanie o jeden z kluczy do wyobraźni Schulza. Posłuchajmy monologu ojca z opowiadania *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*:

„Zbyt długo żyliśmy pod terrorem niedościgłej doskonałości Demiurga – mówił mój ojciec – zbyt długo doskonałość jego tworu paraliżowała naszą własną twórczość. Nie chcemy z nim konkurować. Nie mamy ambicji mu dorównać. Chcemy być twórcami we własnej, niższej sferze. [...] Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach – my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniałość, lichota, tandetność materiału”<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 34–35.

Skąd jednak wywodzi Schulz swoje przekonanie o wartości materii „z bocznego toru rzeczywistości”? Otóż są w niej właśnie ulokowane, jak sam pisał: „energie emocjonalne stokroć potężniejsze niż te, którymi rozporządza chuda warstewka oficjalności. [...] Dotychczas człowiek widział się sam przez pryzmat formy gotowej i wykończonej, widział się od strony fasady oficjalnej. Nie dostrzegał, że podczas gdy w aspiracjach swych dociągał się do miary ideału, sam jest w rzeczywistości swojej wiecznie niegotowy, spartaczony, łatany i niedociągnięty”<sup>11</sup>.

wspólny  
mianownik

Cytowane fragmenty mają niewątpliwie jeden wspólny mianownik – łączy je problem ograniczonej i niedoskonałej rzeczywistości, którą żywi się i którą poprawia wyobraźnia artysty. Schulz kreator jest w pełni świadomy zastanych konwencji i krępującego go stylu. Dla niego „miara ideału” jest miarą „niedościgłej doskonałości”. Niestety, nie jest ona w stanie wyrazić treści, które w swym dziele pragnie ukazać twórca. Albowiem zgoda na „miarę ideału” oznacza niedopowiedzenie, zamknięcie się w sferze kanonu i zawężenie języka wypowiedzi w epoce, która odczuwała potrzebę nowych i odmiennych od dotychczasowych sposobów ekspresji. Zwrócenie się Schulza w stronę treści „podkulturalnych, niedokształconych”, a zatem w stronę materii kalekiej, oznacza pracę od początku, na gruzach „rumowisk kultury”, o których czytamy w *Wędrowkach sceptyka*.

„treści  
podkulturalne”

U Alfreda Kubina obrazy materii kalekiej są obecne zarówno na kartach powieści, jak i w rysunkach. W *Po tamtej stronie* narrator, który tak jak Kubin jest rysownikiem, po śmierci żony rysuje przez pół roku w stanie intensywnego twórczego podniecenia. Swą artystyczną uwagę kieruje w stronę, używając określenia Schulza, „treści podkulturalnych”: „Pilnie studiowałem poezję zatęchłych podwórek, ukrytych poddaszy, mrocznych pokojów w oficynach, zakurzonych, krętych schodów, zdziczałych, pokrzywą zarosłych ogrodów, zblakłe kolory ceglanych i drewnianych bruków, czarne lufty i towarzystwo dziwacznych kominów. Coraz to na inne sposoby odmieniałem wciąż ten sam melancholijny ton główny: niedolę opuszczenia i walkę z niepojętym”<sup>12</sup>.

Także Kubin w swoich poszukiwaniach zainteresowany jest sferą rzeczy „niskich”. Pochodzący z tych okolic obiekt może stać się pożywką dla artystycznej wyobraźni. Ten często zaniedbywany i drugorzędny przedmiot może być dla rysownika fantazjogenny. Píše o tym sam Kubin w odautorskim wyznaniu z tomu *Aus meinem Leben*: „Podczas pracy

11 Tamże, s. 382–383.

12 A. Kubin, *Po tamtej stronie*, przekł. A. Linke, Znak, Warszawa 1980, s. 136.

nad nią [powieścią *Po tamtej stronie* – K.L.] w pełni poznałem, że najwyższe wartości leżą nie tylko w osobliwych, wzniosłych i komicznych momentach bytu. Podobne tajemnice zawiera to, co nieprzyjemne, bez znaczenia i na co dzień drugorzędne. To jest główne znaczenie tej książki”<sup>13</sup>.

Wędrując po Państwie Snu w powieści *Po tamtej stronie*, narrator doświadcza „choroby martwej materii”. Oto wszędzie pojawia się „murszenie i pleśń”, żywiołowa ruja ogarnia każdą istotę, ludzką i zwierzęcą. W tej powieści magiczne Państwo Snu, utrzymywane przy życiu dzięki sennej energii Patery, ulega katastrofalnej zagładzie. W rezultacie całe miasto przeobraża się, jak opisuje Kubin, w „gigantyczny śmietnik”.

Kubin tworzy świat estetycznej dysharmonii zgodnie z hasłem wiedeńskich secesjonistów, którzy pisali: „Nie znamy różnicy pomiędzy wysoką sztuką a niską sztuką, pomiędzy sztuką dla bogatych a sztuką dla ubogich. Sztuka jest dobrem ogólnym”<sup>14</sup>.

Tak jak Schulz, Kubin zbliża się bardziej do prawdy, gdy „walczy w nizinach konkretnego o swój wyraz”, gdy wybiera materię i treści „z bocznego toru rzeczywistości”, gdzie lichota i tandeta są pożywką dla wyobraźni. Samotnik z Zwickledt walczy o własny wyraz, wkraczając w swoich poszukiwaniach na drogę, którą podążali ekspresjonści. Epatuje czytelnika i widza obrazami, które odzwierciedlają jego stan ducha.

## Nieskończona gra świata

Zestaw form, którymi dysponuje rzeczywistość, niekiedy budzi u artystów niedosyt. Stąd też, jak się wydaje, zainteresowanie tematyką teriomorficzną obecne jest w twórczości Alfreda Kubina zarówno w jego rysunkach, jak i w powieści *Po tamtej stronie*. I tak w jednym z jej rozdziałów narrator dostępuje zaszczytu audiencji u demonicznego władcy Państwa Snu – Patery. Nieoczekiwanie staje się świadkiem gwałtownych przemian jego twarzy: „Teraz przeżyłem nieopisane widowisko. Oczy zamknęły się znowu i przerażające, okropne życie wstąpiło w tę twarz. Miny ze zmiennością kameleona następowały po sobie nieprzerwanie, tysiąc, nie, sto tysięcy razy. Błyskawicznie było to kolejno oblicze młodzieńca, kobiety, dziecka, starca. Stawało się otyłe, chude, obrastało w indyjskie guzy, kurczyło się do znikomych rozmiarów, w następnym oka mgnięniu było odęte pychą, powiększało się, rozciągało, wyrażało szyderstwo,

w Państwie  
Snu

<sup>13</sup> Tenże, *Aus meinem Leben*, Edition Spangenberg, München 1974, s. 41.

<sup>14</sup> W. Hofman, *Über einige Motive des Romans „Die andere Seite“*, [w:] *Alfred Kubin 1877–1959*, Edition Spangenberg, München 1991, s. 103.

dobrodusznosc, zlosliwa uciecha, nienawisc, okrywalo sie zmarszczkami i znów wygladalo jak opoka: niby jakaś niepojeta zagadka przyrody; [...] Teraz zjawily sie maski zwierzece: oblicze lwa, później stalo sie spiczaste i chytre jak szakal, przemienilo sie w rozszalalego ogiera z rozdętymi nozdrzami, wzieto ksztalt ptasi, wreszcie upodobnilo sie do węża”<sup>15</sup>.

Jak interpretowac ten zaskakujacy obraz przemian dokonujacy sie na twarzy Patery? Zaczniemy od tego, iz postac wladcy odgrywa w powiesci kluczowa role. To wlasnie dzieki sile wyobrazni Patery zostalo stworzone Państwo Snu, ktore zyje zgodnie z rytmem imaginacyjnego tetna swego twórcy. W tej wyobrazni odzwierciedla sie wielosc form, ktore stworzyła sila kreacji. Cechuje ja swoista antytetycznosc: mlodzienc-kobieta, dziecko-starzec, otylosc-chudosc, ludzkie-zwierzece. Antytezy uzewnetrzniają, jak pisze autor, „niepojeta zagadke przyrody”, z ktora styka sie bohater powiesci.

„to jest walka”

Epilog ukazuje nam juz narratora bogatego w nowe doswiadczenia i przezycia. Narrator posiada juz niemal ontologiczna pewnosc na temat mechanizmow rządzacych swiatem: „Siły odpychania i przyciągania, bieguny ziemi i ich prądy, następstwo pór roku, dzień i noc, czern i biel – to jest walka”<sup>16</sup>.

Ukazane w powiesci Kubina metamorfozy Patery, wraz z refleksjami zawartymi w podrozdziale „Oczyszczone poznanie”, odzwierciedlają swiatopogląd samego autora i należą do filozoficznej warstwy utworu. Kubin, podobnie jak Schulz, tworzy na „rumowisku kultury”, tworzy w swiecie, ktory wedlug opisu samego Schulza „przeszedł przez wiele sit o ciasnych okach, w ktorych zostawiał stopniowo swą konsystencję”. Artysta tej miary co Kubin, by nie zapaść sie w czystą nicość, próbuje w swej prozie odnaleźć sens istnienia, ukazać zasadę kierujacą swiatem. Odslaniając „nową strone Świata Snu”, odkrywa tez naczelną zasadę rządzacą imaginacyjną krainą Patery: świat to gra sprzeczności. I wlasnie metamorfoza umożliwia zrozumienie reguł, ktorymi rządzi sie rzeczywistosc. Jak zauważa Wolfgang K. Müller-Thalheim w książce o erotyce i demoniczności w twórczości Kubina: „Kubin poszukiwał przez całe życie sensu istnienia swiata, odnajdując i odrzucając filozoficzne tendencje, realizując sie w końcu w nauce o t w ó r c z e j i n d y f e r e n c j i”<sup>17</sup>.

Czytając prozę Brunona Schulza, zdumiewa nas niekiedy niestałość i płynność form, zaskakujące przemiany ludzi w zwierzęta, ptaki czy

15 A. Kubin, *Po tamtej stronie*, s. 118–119.

16 Tamże s. 254.

17 Cyt. za: T. Gryglewicz, dz. cyt., s. 293.

owady. Część odpowiedzi na pytanie o sposób kreacji świata przedstawionego znajdziemy w cytowanej często wypowiedzi z listu Schulza do Witkacego: „Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórką, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia”<sup>18</sup>.

Jak zatem można jeszcze czytać metamorfozy Schulza w kontekście wypowiedzi o wędrówce form? Na kartach swej prozy Schulz, podobnie jak Kubin, zaskakuje czytelnika teriomorficznymi pomysłami. Określając zasadę, która dominuje w świecie przedstawionym jego utworów, używa w cytowanym liście takich określeń, jak: „nabieranie”, „panmaskarada”, „pozór”, „żart”, „zabawa”. Ich znaczenie wskazuje na „rozluźnienie tkanki rzeczywistości”, na nieustanną wymianę masek, form, formatwórcze podzyszywanie się i przekształcanie lub, jak woli autor, „nabieranie”. Te metamorfozy nie dają się wytłumaczyć okolicznościami zewnętrznymi i nie są uwarunkowane zewnętrznym podobieństwem Ojca. Nie służą też ukazaniu pewnej sytuacji egzystencjalnej (jak dzieje się to w *Przemianie* Franza Kafki). Mają charakter autoteliczny, a cel, jeśli jest, zawiera się w obrębie przekształceń (tak jak w grze). Przemieniony w raka czy skorpioną Ojciec wreszcie umiera, jak zapewnia nas Schulz. Czy aby na pewno?

Dlaczego jednak narrator-demiurg, prowadząc urzekającą grę z formą w duchu panmaskarady, każe zrzucić kostiumy swoim postaciom? Otóż posiłkując się metamorfozą, Schulz przemycza w swej prozie przesłanie o głębszym, filozoficznym charakterze. Na scenie literackiego *theatrum mundi* dzieją się rzeczy na kształt i podobieństwo świata przyrody, w którego porządek są wpisane przemiany.

Ukazując metamorfozę jako jedną z zasad tej rzeczywistości, Schulz konstruuje świat przedstawiony na podobieństwo świata przyrody, który pozostaje niedoścignionym wzorcem sztuki. Postacie zrzucają kostiumy, gdyż uczestniczą w grze będącej kopią „nieskończonej gry świata”. Schulz demiurg jest jednocześnie interpretatorem rzeczywistości, wskazującym na jej istotną cechę – przemianę. Ta pozbawiona celu rzeczywistość jest jednocześnie wyzuta ze „świętości, więzów, praw i dogmatów”<sup>19</sup>.

jak czytać  
metamorfozy

18 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 444–445.

19 Tamże, s. 410.

## Dzieło w czerni i bieli

Niektóre prace Schulza i Kubina są kartami jednej księgi o świetle i cieniu. Graficzne bądź rysunkowe wizje obu artystów spowite są często ciemnym, mrocznym kolorem, który tylko gdzieniegdzie ustępuje miejsca światłu.

W paryskich salonach wystawowych publiczność ogląda natomiast obrazy jasne i kolorowe, na których cienie są odważnie błękitne. To prace impresjonistów. W epoce, w której na malarskich płótnach do głosu dochodzi chromatyczne rozpasanie, zarówno Kubin, jak i Schulz wybierają rysunek i grafikę. Wybierają techniki, w których wycucie relacji światła i barwy odgrywa istotną rolę.

Jak zauważa Małgorzata Kitowska-Łysiak, analizując grafiki z *Xięgi bałwochwalczej*: „Autor *Sklepów cynamonowych* wybrał tonację białoczną, najczęściej jednak stosując właśnie odcienie pośrednie: odcienie szarości. Jest to zapewne wybór przemyślany i konsekwentnie realizowany, posunięcie mające podkreślić nastrój, a zarazem wydobyć z przedstawień ich sens. [...] Jego wnętrza są zazwyczaj mroczne, przyciemnione, a kształty nieokreślone, połyskliwie wyłaniające się z owego mroku i w nim na powrót rozplywające, niemal zatapiające”<sup>20</sup>.

Żmudna praca ze szklaną płytą w technice *cliché-verre* była rezultatem przemyślanego wyboru, któremu przyświecał artystyczny zamysł. Schulz stosował świadomie barwy achromatyczne, biel, czerni i szarość, unikając modnej i barwnej różnorodności. Zaufał rozległej i głębokiej czerni, kontrastując ją z bielą, gdyż były one nośnikami dużej skali emocjonalnego wyrazu. Biel i czerni, współtworząc barwną ascezę, ujawniały jednocześnie maksimum ekspresji. Ta zaś była podporządkowana zasadzie kontrastowości: świat poniżonych (bądź też poniżających się) mężczyzn został zderzony ze światem uwznioślonej kobiety. Kontrast na płaszczyźnie achromatycznych barw mógł lepiej oddać przeciwieństwa istniejące w świecie rzeczywistym.

A jak wyglądają wczesne prace Alfreda Kubina? Tomasz Gryglewicz tak je opisuje: „Wyglądają one w rzeczywistości pozornie mniej atrakcyjnie niż na, niejednokrotnie większej od oryginału, reprodukcji. [...] Jednakże jedynie przez bezpośredni ich odbiór oddziałują na specyficznie posępny klimat, wykreowany wyrafinowanym warsztatem – finezją techniki rysunku. Małoformatowe prace, na żółtym obecnie papierze, wykonywał Kubin różnymi, mieszanymi technikami rysunkowymi. Głębokie, aksamitne czernie uzyskiwał węglem. Rysunek pod-

barwna asceza  
Schulza

<sup>20</sup> M. Kitowska-Łysiak, *Bruno Schulz – „Xięga Bałwochwalcza”: wizja – forma – analogie*, [w:] *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Wydawnictwo FIS, Lublin 1992, s. 141–142.

kreślał delikatną linią czarnego lub sepiowego tuszu. Półtony nanosił pędzlem, tworząc lawowane syntetyczne płaszczyzny. Uzupełniał plamy kreską ołówkową lub grafitową. Ostre kontrasty światłocieniowe wzmacniał jarzącą się białą kredą. Chętnie sięgał po technikę rozpylania farby, aby uzyskać miękkie przejście walorowe. Mimo że prace wydają się być monochromatyczne, zredukowany do minimum kolor odgrywa w nich bardzo istotną, aktywną funkcję<sup>21</sup>.

zredukowana  
paleta Kubina

Osiągana w kunsztowny, iście Kubinowski sposób, zredukowana paleta barw służyła, podobnie jak w przypadku *Xięgi bałwochwalczej*, celom o wyraźnie ekspresyjnym charakterze. Na rysunkach dominuje głęboka, ponura czerń zastąpiona niekiedy przez brązy, szarości i zielenie. Pojawiają się różne odmiany pogłębiającej się ciemności, która tworzy koszarne i sugestywne wizje. Także tu oko oglądającego dostrzega ostro uwydatniającą się różnicę pomiędzy dwoma planami: to, co realne, spotyka się z odrealnionym, znane z nieznanym, wielkość z małością; święci napotykają bestie.

Jak zauważa wielu badaczy w tle prac obu artystów, znajdują się między innymi *Kaprysy* Francisca Goi. Charakterystyczny dla tego artysty kontrast między postaciami żeńskimi a męskimi pojawi się później także u Schulza. Dla przykładu *Kaprys 14* (il. 10) ukazuje piekło kobiet i należy do cyklu satyrycznych rycin na temat małżeństwa. Filigranowa i powabna postać młodej kobiety w długiej sukni stoi w otoczeniu czterech starców. Jej delikatną twarz zestawiał artysta z twarzami o lubieżnym, rozpustnym wyglądzie. Podobne męskie twarze towarzyszą zazwyczaj jasnym twarzom kobiecym w grafikach Schulza.

dwubarwna  
poetyka Goi

Z dwubarwnej poetyki Goi obaj artyści zdają się zapożyczać nie tylko technikę i świadomy wybór monochromatyczności, ale też odwagę w ukazywaniu treści, które podsuwa im wyobraźnia. Ich prace, ukazujące mroczne, posępne wizje, nie odzwierciedlają konkretnej sytuacji historycznej, nie pełnią funkcji moralitetu. Przedstawiają wewnętrzny świat człowieka.

Prace obu twórców są ikonicznym ekwiwalentem artystycznego ekszhibicjonizmu, są widzeniem somnambulika (rysunki Kubina często bywają określane mianem „protokołu snu”). Wydają się też rezultatem trudnych wypraw w głąb podświadomości. Wszak w jednym z fragmentów swej autobiograficznej prozy, zatytułowanej *Aus meiner Werkstatt*, wypowiada Kubin myśl następującą: „Dla mnie sztuka jest nierozzerwalnie związana z podświadomością”<sup>22</sup>. Stąd też wybór grafiki – techniki odpowiedniej do wyrażania często opozycyjnych, kontrastujących treści.

21 T. Gryglewicz, dz. cyt., s. 274.

22 A. Kubin, *Aus meiner Werkstatt*, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1973, s. 22. O swoich zainteresowaniach teorią Freuda pisał też Kubin w liście do przyjaciela Fritza von Herzmanovsky'ego-Orlando: „czytam teraz jeszcze wciąż rzeczy prof. Zygmunta Freuda, bardzo interesującą [...], radykalną psychologię seksualizmu dziecięcego i analizy snów” (cyt. za: T. Gryglewicz, dz. cyt., s. 288).



10 Francisco Goya, Capricho XIV: ¡Qué sacrificio!, 1799