

Kris Van Heuckelom

Koncepcja idolatrii w twórczości Brunona Schulza z punktu widzenia "studiów wizualnych"

Postscriptum nr 2(52), 56-65

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Kris Van Heuckelom

University of Chicago,
Katholieke Universiteit Leuven

Koncepcja idolatrii w twórczości Brunona Schulza z punktu widzenia „studiów wizualnych”¹

Od pewnego czasu w naukach humanistycznych daje się zauważyć wzrost publikacji, których tematem jest problematyka tzw. „kultury wizualnej” (*visual culture*).² Po pierwsze, ta nowa dziedzina nauki (określana zwykle jako *visual studies*) obejmuje badania nad coraz ważniejszą rolą różnych form wizualizacji we współczesnym życiu społecznym i kulturowym.³ Po drugie, w dziedzinie „studiów wizualnych” niejednokrotnie już zwracano uwagę na szczególną pozycję wizualnego doświadczenia w hi-

¹ Artykuł niniejszy powstał dzięki wsparciu finansowemu Belgijsko-Amerykańskiej Fundacji Edukacyjnej (Belgian American Educational Foundation). Autor dziękuje prof. Bożenie Shallcross (University of Chicago) za wnikliwe uwagi i sugestie.

² Niektórzy badacze twierdzą, że we współczesnej humanistyce dokonał się rzeczywisty „wizualny przewrót” (*visual/pictorial turn*). Zob. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago 1994, s. 11-34, i M. Jay, *Vision in Context: Reflections and Refractions*, w: T. Brennan & M. Jay (red.), *Vision in Context. Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. New York 1996, s. 3.

³ Zob. np. J. Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, London 2003 i W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?* Chicago 2005, s. 337-356.

storii zachodniej kultury, przyznającej zmysłowi wzroku status „najszlachetniejszego ze zmysłów” (*the noblest of the senses*).⁴

Pomimo że trudno zaprzeczyć prymatowi wzroku w zachodniej tradycji kulturowej, faktem jest również, że na przestrzeni wieków w cywilizacji europejsko-śródziemnomorskiej pojawiały się także różne wyrażnie antyokularne tendencje. Jedną z ich głównych manifestacji jest, jak wiadomo, nurt ikonoklazmu i jego różne historyczne (religijne i artystyczne) odmiany.⁵ Niniejszy artykuł poświęcony jest analizie koncepcji idolatrii w twórczości Brunona Schulza w szerszym kontekście różnych tendencji ikonoklastycznych w europejskiej tradycji kulturowej.

Centralną częścią tej analizy jest, powstała na początku lat dwudziestych, schulzowska *Xięga Bałwochwalcza*. Głównym tematem owego cyklu grafik są relacje międzypłciowe, a konkretniej mówiąc, przewaga kobiet nad mężczyznami. *Xięga Bałwochwalcza* to osobliwe portfolio artystyczne składające się z kilkunastu tzw. *cliché-verres*, w których kobiety są przedstawione jako istoty wyższe, podczas gdy mężczyźni godzą się na rolę istot podrzędnych, adorujących żeńskie idole w każdy możliwy sposób.

Z jednej strony, znawcy twórczości Schulza skłonni byli zwracać szczególną uwagę na autobiograficzne podłoże *Xięgi* oraz na fakt, że treść książki zdaje się wywodzić z zawiłego stosunku samego Schulza do drugiej płci (stosunku często określanego za pomocą terminologii masochizmu).⁶ Tak

⁴ Zob. m.in. H. Foster (red.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988; M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993 oraz D.M. Levin (red.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley 1993.

⁵ Zob. na ten temat A. Besançon, *The Forbidden Image. An Intellectual History of Iconoclasm*, Chicago 2000 i D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

⁶ O *Xiędze Bałwochwalczej* pisali m.in. M. Kitowska-Lysiak, *Bruno Schulz — „Xięga Bałwochwalcza”: wizja — forma — analogie*, w: *Bruno Schulz. In memoriam 1892 — 1992*, red. M. Kitowska-Lysiak, Lublin 1992, s. 133-152; K. Kulig-Janarek, *Erotyka — groteska — ironia — kreacja*, w: *Bruno Schulz. In memoriam 1892 — 1992*, dz. cyt., s. 153-178; A. Sulikowski, *Bruno Schulz i kobiety. O motywach nie tylko z „Xięgi Bałwochwalczej”*, w: *Bruno Schulz. In memoriam 1892 — 1992*, dz. cyt., s. 179-196; H. Kasjanuk, *Rodowody i symbole w grafikach Brunona Schulza*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. J. Ciechowicz i H. Kasjanuk, Gdynia 1993, s. 10-25; W. Bolecki, *Witkacy — Schulz, Schulz — Witkacy (wariacje interpretacyjne)*, w: *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 127-151; J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 243-280; D. Konrad-Sikorski, *Symboliczny świat Brunona Schulza*, Słupsk 2004, s. 37-40 i s. 57-76.

na przykład twierdzono nieraz, że *Xięga* reprezentuje trzy żeńskie prototypy, które dominują schulzowską wyobraźnię erotyczną.⁷ Prototypy te później będą powracały w podobnych konfiguracjach w opowiadaniach Schulza. Pierwszy prototyp to młoda dziewczyna, której kobiecość jeszcze nie rozwinęła się do końca, czyli pewnego rodzaju istota androgyniczna. Główne jej cechy można dostrzec na grafikach *Infantka i jej karty* (nr 4) i *Plemię pariasów* (nr 11).⁸ Literackim odpowiednikiem tej postaci jest Bianka z schulzowskiego zbioru opowiadań *Sanatorium pod Klepsydrą*. Drugi prototyp kobiecy reprezentuje Undula, atrakcyjna i nieco zarozumiała kobieta, która jest świadoma swojej siły nad mężczyzną, ale nie ucieka się do przemocy. W prozie Schulza pierwowzór ten przedstawia postać o podobnym imieniu, służąca Adela, która — jak wiadomo — pyszni się swoimi zgrabnymi nogami. Ostatnia schulzowska kategoria kobiecości występuje w części końcowej *Xięgi*, m.in. w *Bestii* (nr 20). Jest to agresywna i sadystryczna *femme fatale*, która znęca się nad swoimi męskimi poddanymi (w prozie Schulza nosi imię Magda Wang).

Schulzowską wizję relacji międzypłciowych oraz szczególną ikonografię całego cyklu wiązano również niejednokrotnie z ogólniejszym przewrotem w sztuce nowoczesnej, mianowicie stopniowym przejściem od wyidealizowanego wyobrażenia kobiety jako istoty anielskiej do przedstawienia kobiety jako wszechmocnej istoty demonicznej.⁹ Z tego punktu widzenia, jak sugerowali krytycy, schulzowską *Xięgę Batwochwalczą* można zestawić z twórczością takich poprzedników artystycznych, jak Francisco Goya i Félicien Rops.¹⁰

Nie ulega jednak wątpliwości, że *Xięga Batwochwalcza* kryje w sobie jeszcze wiele innych warstw znaczeniowych. W niniejszej analizie chciałbym się skupić na „autoreferencyjnym” charakterze schulzowskiej *Xięgi*. Zawiera ona, jak wykaże analiza, nie tylko pewien przekaz w zakresie re-

⁷ Zob. M. Kitowska-Lysiak, *Bruno Schulz — „Xięga Batwochwalcza”: wizja — forma — analogie*, dz. cyt., s. 134-138, i A. Sulikowski, *Bruno Schulz i kobiety*, dz. cyt., s. 185-188.

⁸ W tym artykule opieram się na następującym wydaniu *Xięgi Batwochwalczej*: B. Schulz, *Xięga Batwochwalcza*, red. J. Ficowski, Warszawa 1988. Numery odnoszą się do numeracji używanej przez Ficowskiego.

⁹ Zob. H. Kasjanuk, *Rodowody i symbole w grafikach Brunona Schulza*, dz. cyt. i M. Kitowska-Lysiak, *Bruno Schulz — „Xięga Batwochwalcza”: wizja — forma — analogie*, dz. cyt., s. 143-148. Osobne studium na temat „kobiecego demonizmu” to: B. Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*, New York — Oxford 1986.

¹⁰ Zob. m. in. A. Sulikowski, *Bruno Schulz i kobiety*, dz. cyt.

lacji międzypłciowych, ale także swoiste artystyczne *credo* w zakresie relacji między literaturą a sztukami wizualnymi. „Autoreferencyjny” wymiar schulzowskich grafik, czyli fakt, że „xięga” odnosi się do siebie samej, wynika, jak się zdaje, bezpośrednio z tytułu książki, któremu można przypisać podwójne znaczenie. Odsyła on nie tylko do materialnego przedmiotu utworzonego przez artystę (czyli portfolia grafik), ale także do podobnego przedmiotu (książki) przedstawionego na samych grafikach, co kreuje pewnego rodzaju efekt *mise-en-abyme*. Podwójna pozycja „xięgi”, jednocześnie poza obrębem i w obrębie świata przedstawionego, skłania czytelnika do refleksji nad ontologicznym statusem dzieła artystycznego, które ma przed sobą. Taką „autoreferencyjną” lekturę schulzowskiej księgi uzasadnia również fakt, że nie tylko sama księga, ale także podobna jej twórcy powraca na wielu grafikach wchodzących w skład portfolia.

Dwie sprawy zasługują na szczególną uwagę, jeżeli chodzi o „autoreferencyjne” cechy schulzowskiej *Xięgi Bałwochwalczej*. Po pierwsze, można powiedzieć, że książka Schulza unaocznia do pewnego stopnia proces swojego własnego powstawania. Ostatni jego etap przedstawiony jest na końcowej grafice (nr 26), noszącej ten sam tytuł co cały cykl (czyli „Xięga Bałwochwalcza”): artysta właśnie ukończył swoją „xięgę” i przekazuje ją żeńskiemu idolowi. „Xięgę Bałwochwalczą” w charakterze *work-in-progress* widzimy na siódmej grafice (pt. *Undula u artystów*). Przedstawia ona żeńskiego idola — Undulę patrzącą na kartki papieru i otoczoną przez grupę męskich artystów — najprawdopodobniej rzeźbiarzy i malarzy (w górnym lewym rogu widać artystę trzymającego małą statuetkę nagiej kobiety; w dolnym prawym rogu można dostrzec popiersie kobiety). Poszczególne kartki leżące u stóp Unduli można uważać za bruliony czy nawet końcowe wersje grafik, które ostatecznie wejdą w skład „xięgi bałwochwalczej”.

Po drugie, można powiedzieć, że *Xięga Bałwochwalcza* w charakterze „autoreferencyjnego” dzieła sztuki wzbudza refleksje nad swoją własną genealogią artystyczną, a konkretniej, nad stosunkiem między stroną werbalną a stroną wizualną w procesie tworzenia książki. Fakt, że sama księga jest przedstawiana wizualnie na kartkach książki (i to w sposób nader szczególny), rzuca ciekawe światło na binarne opozycje powracające przez cały cykl. Najbardziej oczywista opozycja dominująca schulzowską księgę to niewątpliwie opozycja płciowa, której towarzyszy kilka innych opozycji (niskość — wysokość, brzydota — uroda itp.): mężczyźni są wyobrażani przez Schulza jako małe i brzydkie istoty pochylone w ukłonie lub pełzające po ziemi, podczas gdy kobiety mają kształt zgrabnych i wysokich istot zajmujących wyższą pozycję. Do tej pierwotnej opozycji (między kobiecością a męskością) można dorzucić wtórną opozycję polegającą na przeciw-

stawieniu sfery werbalności temu, co wizualne. Poza tym, uderzający jest fakt, że owa opozycja wywołana została przez Schulza zarówno w sposób werbalny jak i w sposób wizualny. Słowny jego wyraz można znaleźć w samym tytule książki. Nieco archaiczna forma „księga” (napisana w dodatku przez „x”) sugeruje, że mamy do czynienia z bardzo ważną księgą religijną, pewnego rodzaju świętym tekstem. Przymiotnik „bałwochwalczy” natomiast nawiązuje do rzeczownika „bałwochwalcstwo”, będącego polskim odpowiednikiem starogreckiego słowa *eidololatreia* (czyli kult fałszywego bóstwa). Warto przypomnieć, że kult ten ma charakter wysoce wizualny, skoro starogreckie słowo *eidolon* (używane często przez Platona) odsyła do konkretnej rzeczywistości zmysłowej wywołującej wizualną impresję (w opozycji do pozazmysłowego świata idei, czyli eidos). Dualizm wynikający z tytułu książki unaocznia się również w tym, że oba człony opozycji (księga i idol) powracają w różnych konfiguracjach w „wizualnej” części cyklu.

Aby lepiej zrozumieć schulzowską wizję stosunku między werbalnością a wizualnością w *Xiędze Bałwochwalczej*, trzeba jednak najpierw wrócić do jednego z najbardziej znanych przykładów bałwochwalczego zachowania, mianowicie starotestamentowego kultu złotego cielca (*Księga Wjścia* 32: 1-35). Jak wiadomo, grzeszne zachowanie Izraelitów, którzy — zaniepokojeni długim pobytom Mojżesza na górze Synaj — ulali posąg złotego cielca i zaczęli go czcić, oznacza naruszenie drugiego przykazania (*Księga Wjścia* 20: 4-5)¹¹:

Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego, co jest w wodach pod ziemią!

Nie będziesz oddawał im pokłonu i nie będziesz im służył, bo Ja Pan, Bóg twój, jestem Bogiem zazdrosnym, który za nieprawość ojców karze synów do trzeciego i czwartego pokolenia, tych, którzy Mnie nienawidzą.

Jak widać, koncepcja idolatrii w tekście biblijnym ma podwójny aspekt. Z jednej strony, jak sugeruje pierwszy werset, akt bałwochwalczy polega na akcie twórczym ze strony bałwochwalczy (mianowicie akcie tworzenia rzeźby lub obrazu). Druga część aktu bałwochwalczego ma charakter aktu poddania się i oddania czci bałwanowi. Oba aspekty grzechu bałwochwalcstwa powracają w różnych konfiguracjach w *Xiędze Bałwochwalczej*.

W wyobrażonym przez Schulza świecie najbardziej rzuca się w oczy fizyczny akt poddania się. Gest pokłonu powraca niemal na każdej grafice

¹¹ Cytaty biblijne podaję według *Biblii Tysiąclecia*, Poznań 2000.

(np. *Undula odwieczny ideał*, nr 6). Bałwochwalczy akt tworzenia unaocznia się najbardziej na wspomnianej już grafice *Undula u artystów* (przedstawiającej grupę artystów oferujących swoje dzieła żeńskiemu idolowi, nr 7). Poza tym warto zaznaczyć, że sam Bruno Schulz jako autor książki także popelnia oba akty bałwochwalcze. Idolatryczny akt tworzenia wiąże się, rzecz jasna, z tworzeniem obrazów. Bałwochwalczy akt ukorzenia się przed idolem realizuje Schulz natomiast poprzez umieszczenie wizerunku samego siebie na wielu grafikach z *Xięgi*. Najbardziej oczywisty tego przykład to niewątpliwie ilustracja otwierająca jedno z zachowanych wersji portfolio, mianowicie *Dedykacja* (nr 1). Widzimy na niej autora kłaniającego się i trzymającego tacę, na której znajduje się korona.

Wiadomo jednak, że biblijny zakaz idolatrii nie polega tylko i wyłącznie na zakazie robienia i czczenia obrazów. Warto tu przypomnieć, że Stary Testament głosi pierwszeństwo werbalności nad wizualnością. Z jednej strony, mamy do czynienia z transcendentnym Bogiem, który ciągle wymyka się ludzkiemu widzeniu. Wybrane przez niego medium komunikacji to Słowo, zarówno w formie pisanej (Tablice Dziesięciu Przykazań), jak i w formie mówionej (rozmowa Boga z Mojżeszem na górze Synaj). Z drugiej zaś strony, medium fałszywego bóstwa, czyli idola, jest Obraz. Idol jest oglądany w najbardziej dosłowny sposób i zachęca swoich czcicieli do tworzenia różnych form wizualnej reprezentacji.

Na przestrzeni wieków, starotestamentowe przeciwstawienie się wizualności tłumaczono na różne sposoby. Znaczący argument przemawiający za zakazem czynienia obrazu i wynikający bezpośrednio z samego tekstu starotestamentowego to fakt, że Bóg nazywa Siebie Bogiem zazdrosnym, czyli Bogiem, który nie znosi prócz Siebie (czy nawet pod Sobą) żadnych innych bóstw. W związku z tym warto przypomnieć dosłowne znaczenie biblijnego wyrażenia *avodah zarah*. Jest to starotestamentowy (czyli hebrajski) odpowiednik starogreckiej koncepcji *eidololatreia* (oznaczający dosłownie „obca służba”). Sens hebrajskiego wyrażenia ukazuje, że żydowskie rozumienie idolatrii jest bardzo ściśle związane z grzechem cudzołóstwa.¹² W kontekście biblijnej metaforyki miłosnej (często określającej przymerze między Bogiem a Narodem Wybranym jako związek miłosny) bycie bałwochalczym oznacza zdradę wobec Jedyne go Prawdziwego Boga poprzez służbę komuś albo czemuś innemu.¹³ Fakt, że strach przed religijną

¹² Por. D. Konrad-Sikorski, *Symboliczny świat Brunona Schulza*, dz. cyt., s. 58-59.

¹³ Zob. rozdział *Idolatry and Betrayal* w: M. Halbertal & A. Margalit, *Idolatry*, Cambridge (Mass.) 1992.

idolatrią idzie w parze z całkowitym zakazem tworzenia obrazów, sugeruje zatem, że sfera wizualności uważana jest za jeden z głównych czynników zachęcających do cudzołóstwa: to przede wszystkim bodźce wizualne sprawiają, że ludzkość popada w grzech bałwochwalstwa.

Jeżeli uwzględnimy wszystkie te wymiary bałwochwalczego zachowania, to dostrzeżemy, że czysto religijna kwestia ikonoklazmu i idolatrii (monoteizm — politeizm) idzie w parze z różnymi problemami w zakresie relacji między słowem a obrazem oraz relacji międzypłciowych. Wszystkie aspekty problematyki idolatrii i ikonoklazmu, w sposób nieco uproszczony, ukazuje następujący schemat:

Ikonoklazm

Kult transcendentnego Boga
Poleganie na doznaniu werbalnym
Szacunek dla szczególnego
przymierza z Bogiem

Idolatria

Kult ziemskiego idola
Poleganie na doznaniu wizualnym
Uprawianie cudzołóstwa

Jak się okazuje, schulzowska *Xięga Bałwochwalcza* nawiązuje do wszystkich tych problemów w bardzo wyrafinowany sposób. Najważniejszy element dorzucony przez Schulza do opozycji między werbocentrycznym ikonoklazmem a okulocentrycznym bałwochwalstwem to opozycja *genderowa*. Księga jako medium ekspresji werbalnej przedstawiona jest przez Schulza jako typowo męski atrybut, podczas gdy idol usytuowany jest po stronie kobiecości. Niezmierny ciekawy jest przy tym fakt, że takie *genderowo* nacechowane dyskursy idolatrii i ikonoklazmu można znaleźć na dużą skalę w historii zachodniej kultury. Jak wynika z prac D. Freedberga i W. J. T. Mitchella, często powracającym elementem w dyskursach ikonoklastycznych jest porównanie uwodzicielskiej atrakcyjności malarstwa i rzeźbiarstwa z uwodzicielską urodą płci żeńskiej.¹⁴

Popatrzmy teraz na niektóre z schulzowskich grafik, aby ustalić związek między płcią (*gender*) a gatunkiem artystycznym (*genre*) w *Xiędze Bałwochwalczej*. Na szczególną uwagę zasługują najpierw różne wersje okładek i frontyspisów umieszczonych przez Schulza na samym początku teki. W pierwszej serii ilustracji (nr 1 i 2) widzimy młodego mężczyznę trzymającego w rękach lirę lub lutnię. W drugim komplecie ilustracji dostrzegamy grupę postaci męskich ubranych w szaty kapłańskie, wśród których jedna osoba trzyma księgę (okładka, nr 5) oraz nagą figurę kobietą leżącą

¹⁴ Zob. D. Freedberg, *The Power of Images*, dz. cyt., s. 424, i W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1986, s. 95-115.

w uwodzicielskiej pozycji (frontysepis, nr 6). Jeszcze inna seria ilustracji ukazuje, z jednej strony, żeńskiego idola, na którego łóżku siedzi Pierrot trzymający lustro (nr 9), a z drugiej strony, grupę starszych mężczyzn zapatrzonych w jakąś księgę (nr 10). Motywy używane przez Schulza pozwalają zarysować następujący schemat dualizmów:

Mężczyzna	Kobieta
Xięga	Idol
Słowo	Obraz
Werbalność	Wizualność
Transcendencja	Ziemskość
Duch / dusza	Ciało
Kultura	Natura
Prawo	Instynkty
Aktywny	Pasywny

Jeżeli jednak patrzymy nieco uważniej na ilustracje otwierające schulzowskie portfolio, to widać wyraźnie, że Schulz zamierza zatrzeć owe skonwencjonalizowane dualizmy. Kapłani stojący — jak się zdaje — na progu jakiejś świątyni, tak naprawdę wchodzą do pokoju, gdzie znajduje się żeński idol. Książka, w którą wpatrują się starsi mężczyźni, najprawdopodobniej nie jest religijną „księgą” w tradycyjnym sensie tego słowa, ale raczej książką o „treści niecenzuralnej” (mianowicie samą *Xięgą Bałwochwalczą*).

Jak stwierdził wspomniany już David Freedberg (w książce *The Power of Images*), jedną z głównych cech dyskursów ikonoklastycznych jest fakt, że zakaz obrazów jest zwykle inicjowany przez elitę intelektualistów na potrzeby ignoranckich mas i prymitywnych ludzi, którzy są zbyt podatni na różne bodźce wizualne. W związku z tym ciekawe jest to, że na grafikach Schulza zakaz bałwochwalstwa zostaje naruszony przez przedstawicieli tej właśnie elity: kapłanów, artystów, starych mędrców... To, co zostało wyobrażone na schulzowskich grafikach, można więc określić jako *sui generis* postikonoklastyczną realizację bałwochwalczego zachowania. Grupa ludzi, która wcześniej zajmowała stanowisko ikonoklastyczne (czcząc transcendentnego Boga, polegając na doświadczeniu werbalnym i szanując przymerze z Bogiem), popada w bałwochwalczy (lub cudzołożny) stosunek z ziemskim idolem. Stosunek ten jest bardzo wizualnie i fizycznie zorientowany i idzie w parze ze złożeniem ostatecznej ofiary: „xięga” — jako symbol tego, co wyższe, transcendentne, wywyższone ponad sferę zwierzęcej biologii — zostaje poddana sferze wizualnych i fizycznych doznań.

Równocześnie, kreatywne siły męskości zostają przesunięte z dziedziny świętego tekstu do „kobiecej” sfery obrazu i tworzenia obrazów.

Raz jeszcze trzeba jednak zwrócić szczególną uwagę na tytuł książki. Niezmiernie ciekawe jest to, że Schulz nie zatytułował swojej książki po prostu *Xięgą Bałwochwalstwa* ani *Xięgą Bałwochwalców*. Używając zaś przymiotnika „bałwochwalczy” (i umieszczając grafikę o samym tytule na samym końcu cyklu), Schulz zdaje się sugerować, że bałwochwalczość jest jedną z głównych cech samej księgi. Bałwochwalczy jej charakter wynika nie tylko z faktu, że cały cykl poświęcony jest kultowi ziemskiego idola (zamiast transcendentnego Boga), ale także wiąże się z problemem ekspresji artystycznej. Schulzowska „xięga” przekracza tradycyjne granice wyznaczone jej przez Prawo i angażuje się w służbę wrogiemu obszarowi wizualności. W tym kontekście Prawo można zrozumieć zarówno w sensie religijnym, jak i w sensie artystycznym. Jego religijną postacią jest ikonoklastyczny zakaz obrazów wyrażony w drugim z Dziesięciu Przykazań. Świecki jego wariant natomiast można znaleźć na przykład w słynnym eseju Gottholda Ephraima Lessinga z 1766 roku pt. *Laokoon*, poświęconym „granicom” dzielącym malarstwo od literatury. Jak twierdził wspomniany już W. J. T. Mitchell, Lessing nie tylko był gorącym zwolennikiem „czystości” poszczególnych mediów artystycznych, ale także przypisywał sztuce słowa pierwszeństwo artystyczne.¹⁵ Z tego punktu widzenia, schulzowską koncepcję „xięgi bałwochwalczej” można uznać za całkowite przeciwstawienie się lessingowskiemu ideom o czystości ekspresji artystycznej. W werbocentrycznym paradygmacie lessingowskim dominuje zasada wyłączenia: każda sztuka powinna się skupić na swoim własnym „medium” i wstrzymać się od wszelkich form międzygatunkowej kontaminacji. Schulzowskie zrozumienie sztuki natomiast polega na przekroczeniu wszelkich granic oraz włączeniu tego, co Inne.

Oprócz tego, wyraźne seksualne motywy powracające przez całą księgę pozwalają opisać schulzowską koncepcję artystycznego *crossover* także za pomocą terminologii seksualnej. „Xięga” zrywa związek (małżeństwo) ze swoim odwiecznym partnerem (czyli Słowem) i popełnia cudzołóstwo z Idolem. Z tego punktu widzenia, pierwotny tytuł — *Xięga Bałwochwalcza* — można by sformułować na nowo jako *Xięga Cudzołożna*. Motyw połączenia sfery werbalności i sfery wizualności dostrzegamy wyraźnie w dwóch wersjach końcowej grafiki *Xięga Bałwochwalcza*, na której „xięga” i „idol” się jednoczą (nr 25 i 26). Tę samą ideę wyraża także jedna

¹⁵ Tamże.

z ilustracji okładkowych, wyobrażająca żeńskiego idola na tronie, który ma wygląd ogromnej księgi (nr 3).

Powracając teraz do kwestii tematyki książki, można chyba stwierdzić, że chodzi w schulzowskich grafikach nie tyle o dominację w sensie seksualnym, ile o dominację w ogóle, a więc także w sensie ideologicznym i artystycznym: „xięga” przestaje być nośnikiem (świętego Boskiego) słowa i oddaje się dominacji obrazu. Warto się jednak zastanowić, na ile owa dominacja obrazu nad słowem ma charakter absolutny. W schulzowskim cyklu najwyraźniej przeważa element wizualny, ale nie ulega chyba wątpliwości, że aspekt werbalny ma także swoją wartość. Tytuł książki oraz tytuły poszczególnych grafik stanowią fundamentalną część formy i treści książki i wpływają na interpretację księgi jako całości (m.in. poprzez aluzje intertekstualne). Poza tym, trzeba zwrócić uwagę na fakt, że książka jako cykl różnych następujących po sobie scen realizuje zasadę, która według Lessinga miała być główną cechą sztuki słownej, mianowicie narracyjność.¹⁶ W tym sensie także schulzowska „xięga” przekracza tradycyjne granice między gatunkami i mediami artystycznymi. Można zatem powiedzieć, że zarówno z ikonoklastycznego punktu widzenia, jak i z perspektywy antywerbalnej schulzowska „xięga” ma charakter „cudzołożny”. Z jednej strony, książka (czyli medium, które pierwotnie było przeznaczone do komunikacji słownej) jest używana przez artystę w celu reprodukcji obrazów. Z drugiej zaś strony, utworzone przez Schulza obrazy zostają uporządkowane w narracyjnym cyklu książki (składającej się z różnych etapów i rozdziałów).

Na zakończenie tego artykułu, chciałbym podkreślić, że schulzowska „xięga” jest bardzo interesującym przykładem „autoreferencyjnego” dzieła sztuki zawierającego swoiste credo artystyczne. Po pierwsze, artysta nawiązuje do seksualnych i antywizualnych konotacji zawartych w starotestamentowym zakazie bałwochwalstwa po to, aby dać wyraz bardzo nowoczesnemu programowi artystycznemu: kultowi swobodnej ekspresji artystycznej oraz prawu artysty do przekroczenia wszelkich granic. Żydowskie pochodzenie samego Schulza ma w tym kontekście, rzecz jasna, znaczenie nader szczególne. Po drugie, równie ciekawy jest fakt, że *Xięga Bałwochwalcza* jako „autoreferencyjne” dzieło sztuki nie tylko zawiera swoisty program artystyczny w zakresie stosunku między literaturą a sztukami wizualnymi, ale równocześnie go realizuje swoim materialnym istnieniem.

¹⁶ Por. M. Kitowska-Lysiak, *Bruno Schulz — „Xięga Bałwochwalcza”: wizja — forma — analogie*, dz. cyt., s. 134.