

Dr hab. Jan Zieliński

Em. prof. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Recenzja

rozprawy doktorskiej

mgr Balbiny Mai Tarnowskiej

*Bruno Schulz a teatralność*

napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Stanisława Rośka

(Filologiczne Studia Doktoranckie, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego)

Gdańsk 2025

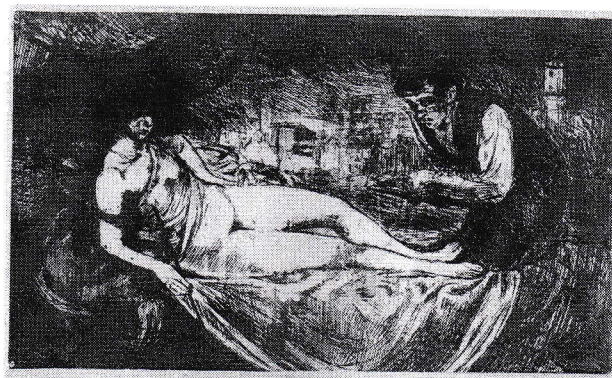
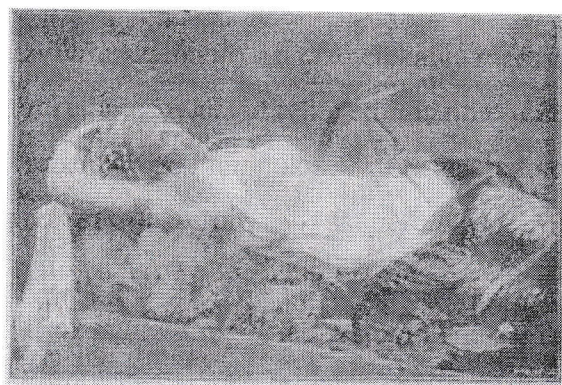
Przedłożona rozprawa stanowi bez wątpienia interesujący głos w rosnącym wciąż lawinowo piśmiennictwie na temat twórczości literackiej i plastycznej oraz biografii Brunona Schulza.

Lektura sprawia wrażenie, być może mylne, że temat pierwotnie miał brzmieć tak jak tytuł pierwszego rozdziału (*Teatr Schulza*) lub jego wariant (*Bruno Schulz a teatr*), został jednak zmieniony, kiedy Doktorantka i Promotor doszli do wniosku, że zebrany materiał ma wydźwięk negatywny – ani Schulz nie był w ścisłym tego słowa znaczeniu twórcą teatralnym (dramaturgiem), ani trudno go nawet nazwać człowiekiem teatru; także jego poglądy na temat teatru, wyrażone w esejach czy w listach, są raczej marginalne i nie świadczą o szczególnej pasji dla tej tematyki. Wskazuje na to już pierwsze zdanie pierwszego rozdziału pracy: „Bruno Schulz nie był człowiekiem teatru” (s. 7). Szczęśliwym pomysłem okazało się w tej sytuacji, jeśli dobrze rekonstruję (czysto hipotetycznie) przebieg rozumowania, zastąpienie konkretnego pojęcia „teatr” ogólniejszym i pojemniejszym pojęciem „teatralności”.

Pojęcie teatralności zostało tu zresztą potraktowane intuicyjnie, bez angażowania się w subtelności i aporie jego definicji. Nie znaczy to, że Autorka nie zapoznała się z literaturą przedmiotu w tym zakresie, czyni z niej jednak użytek raczej praktyczny, konkretny, jak wtedy, gdy odwołuje się do teorii Łotmana (s. 155 i 171) czy Jewreinowa (s. 22 i 174), a z autorów późniejszych Samuela Webera (s. 175 i 188) i polskich teoretyków, którzy podejmowali tę tematykę (np. Poprzęcka, Lipowicz, s. 194, Rejniak-Majewska s. 197).

Pojęcie teatralności i teatralizacji pozwala niejako sprowadzić pod jeden parasol rozważania, dotyczące zarówno kwestii literackich, jak i plastycznych oraz czysto biograficznych. Takie właśnie wieloaspektowe rozumienie osobowości twórczej Schulza daje się wyczytać z rozprawy Balbiny Tarnowskiej, która deklaruje w pewnym momencie: „Czytać Schulza jako całość” (s. 20).

Tytuły dalszych rozdziałów (*Między prawdą a pozorem*, *Cyrk i ludzkie osobliwości*, *Trickster*, *Piruet baletnicy*, *Żarty bytu*, *W teatrze masochisty*, *Maski Schulza*, *Twarz błazna*, *Odsłonięcie*) pokazują, że nie mamy tu do czynienia z suchą rozprawą naukową, tylko z tekstem o zacięciu literackim, eseistycznym. Podkreślam ten element jako zaletę, nie jako zarzut, przy całej bowiem literackości Autorka zachowuje rygory, stawiane humanistycznym pracom naukowym. I tak rozdział *Między prawdą a pozorem* jest próbą osadzenia biografii Schulza nie tyle może „na tle historii widowisk” (s. 57), co wobec form życia teatralnego i parateatralnego (występów scenicznych, jarmarcznych, cyrkowych) jego czasu, a także powiązań z niektórymi zjawiskami późniejszymi (np. Teatrem-Laboratorium, Gardzienicami czy Wierszalinem). Bardzo ciekawy rozdział *Cyrk i ludzkie osobliwości* wprowadza wątek, funkcjonujący dotąd tylko marginalnie w schulzologii, a mianowicie działalność Heinricha Trabera i jego Panoptikum, które zawitało do Drohobycza wiosną roku 1913. Autorka po raz pierwszy obszernie wyzyskała *Führer durch Traber's Panoptikum und Anatomisches Museum*, porównując zawarte w nim opisy i informacje z panoptikum, obecnym w prozie Schulza i uwzględniając szeroki kontekst ikonograficzny – tu na podkreślenie zasługuje samodzielne powiązanie ilustracji do pozycji 16 *Przewodnika* (*Alpdrücken, oder ein schwerer Traum*) z osiemnastowiecznym obrazem szwajcarskiego malarza Füssliego *Der Nachtmahr* (w wersji, wiszącej w domu Goethego we Frankfurcie), który nie jest w katalogowym opisie Trabera wspomniany. Nasuwałoby się analogiczne połączenie reprodukowanej w *Przewodniku* podobizny woskowej figury Meluzyny – ze znaną grafiką Schulza *Xięga Bałwochwalcza II*.





Autorka sięgnęła też do wcześniejszej działalności Trabera, w okresie praskim (1898-1904), omówionej w rozdziale *Panoptikum a anatomické muzeum Kosmos* obronionej w roku 2018 pracy doktorskiej *Imaginace jinakosti a přehlídky lidských „kuriozit“ v Praze v 19. a 20. století*, której autorem jest czeski etnolog Filip Herza. Herza dotarł do archiwaliów praskiej policji, wydającej zezwolenia na pokazy tego typu, zbadał też – interesujące w kontekście „Księgi” Schulza i jej związków z prasowymi anonsami – powiązania między komercyjnymi pokazami osobliwości a prasą bulwarową, nęcącą tytułami w rodzaju *Zagadkowa śmierć kobiety z pomarańczową głową* albo *Splonął dwoisty człowiek z muzeum Trabera* (gdy w rzeczywistości spalił się tylko plakat z podwójnym wizerunkiem syjamskiego rodzeństwa). Balbina Tarnowska sięgnęła też do prasy niemieckiej przełomu wieków, wskazując, moim zdaniem słusznie, że artykuł w „Marburger Zeitung” (20 VI 1905) najprawdopodobniej wyszedł spod pióra samego Trabera bądź został przez niego zamówiony w celach reklamowych.

W tym samym rozdziale Doktorantka porównuje kolekcję Trabera z podobnym zestawem osobliwości, prezentowanym przez Heinricha Präuschera, a następnie jego spadkobierców. W tym kontekście warto dodać, że przez wiele lat firma ta pokazywała mumię owłosionej Julii Pastrany i jej dziecka niemowlęcia. Pokryta sierścią twarz Julii przypomina (cytowany przez Autorkę na s. 147) opis Jakuba w *Sklepaceh cynamonowych*: „Twarz jego i głowa zarastały wówczas bujnie i dziko siwym włosem, sterczącym nieregularnie wiechciami, szczecinami, długimi pędzlami, strzelającymi z brodawek, z brwi, z dziurek od nosa — co nadawało jego fizjonomii wygląd starego, nastroszonego lisa”. Może warto spojrzeć raz jeszcze na oba przewodniki po kolekcjach osobliwości pod kątem dalszych zbieżności z ludzko-zwierzęcymi postaciami w prozie Schulza.



Rozdział *Trickster*, którego wcześniejsza wersja ukazała się w „Schulz/Forum” 2022 nr 19-22 pt. *Mit tricksterski i jego ślady u Schulza*, wprowadza inną interesującą problematykę, z pogranicza religioznawstwa, etnografii i mitologii, a mianowicie figurę trickstera i pokrewną jej postać błazna. Autorka poszukuje w prozie Schulza postaci, które błaznują, szczególną uwagę zwracając na osobę ojca narratora. Jakub jest prestidigitatorem, magnetyzerem, sztukmistrzem, który zadziwia swych widzów, ale nie czyni tego dla zabawy, tylko dla wzbudzenia w nich czegoś w rodzaju dreszczu (*quasi*-metafizycznej?) trwogi. Wywód Balbiny Tarnowskiej zmierza w kierunku pokazania Jakuba jako istoty amoralnej, wiecznie głodnej i seksualnie nienasyconej. „Chytry” trickster Jakub jest zawsze „pomiędzy”, ulega transformacjom ludzko-zwierzęcym i kilkakrotnie przemierza granicę między życiem a śmiercią. Na koniec tego wątku Autorka dokonuje zbliżenia między obecnym w micie o tricksterze motywem autokastracji a podobnym wątkiem we śnie, o którym Schulz pisał w często cytowanym liście do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 roku. Autorka przymierza następnie figurę Schulza-artysty do ustaleń na temat myślenia o sztuce oraz sposobach jej tworzenia u wybranych dwudziestowiecznych artystów-tricksterów, jakie poczynił amerykański krytyk Lewis Hyde w książce *Tricksters Make This World: How Disruptive Imagination Creates Culture*. W tym kontekście można zasygnalizować tekst szwajcarsko-amerykańskiej psycholożki Edith K. Ackermann (uczenicy Piageta) *The Craftsman, the Trickster and the Poet*. „Re-Souling” of Rational Mind, w którym fragment, zaczerpnięty z



*Mityzacji rzeczywistości* (w przekładzie Johna M. Batesa) staje się osią wywodu o roli poety i wyobraźni.

W rozdziale *Piruet baletnicy* Balbina Tarnowska wychodzi od teorii panoramy i od mocno już obecnego w schulzologii tropu benjaminowskiego, po czym szczegółowo rozpatruje motyw maski i maszkaronów. Szczególnie błyskotliwa jest jej drobiazgowa analiza pewnego detalu dekoracyjnej ramy *Autoportretu ze Stanisławem Weingartenem i dwiema modelkami* Brunona Schulza, z której chciałbym tu zacytować barthesowski *passus*: „Modelki pozostają poza wzrokiem mężczyzn, choć najpewniej to właśnie ich ciała zostały uwiecznione na kartce, którą trzyma w dłoni Weingarten. Ta gra eksponowania (ciał) i oglądania ich (męskim okiem) przenika z centrum obrazu na obszar ramy, dezaktualizując jej użytkową funkcję. Rama staje się znakiem. A gęby tracą status punctum na rzecz studium” (s. 163).

Od maski Tarnowska powraca do teatralności i teatralizacji poprzez – również w schulzologii obecne, wprowadzone zresztą przez samego Schulza w dwugłosie z Witkacym w „Tygodniku Ilustrowanym”, pojęcie panmaskarady. W podrozdziale *Panmaskarada świata* służy ono za wytrych, pozwalający wprowadzić problematykę teatralizacji natury w wyobraźni Schulza. Autorka podkreśla przy tym, że teatralizacja rzeczywistości jest pozbawiona patosu greckich tragedii, a nawet, przeciwnie, bywa praktyką wesołą, kończącą się niekiedy zaraźliwym śmiechem. Odwołując się do rozważań Derridy w *Le double séance*, czynionych na marginesie lektury *Crayonné au théâtre* (1897) Mallarmégo, a następnie wspierając się paradoksalną formułą interpretacyjną Samuela Webera („Jeżeli piruet baletnicy jest nadzwyczaj teatralny, to jest tak dlatego, że jego złożony ruch kończy się, donikąd nie zmierzając”, s. 175) Tarnowska sama stawia kolejne paradoksalne pytanie: „A co jeśli – jak u Schulza – donikąd nie zmierza i nigdy się nie kończy?” (tamże). Subtelnym ruchom baletnicy przeciwstawia nierówny trucht schulzowskiego Emeryta, a piruatom paryskiej baleriny dziką sarabandę obłąkanej Thui.

Odwołanie do Mallarmégo może być pretekstem do sformułowania tu pewnego zastrzeżenia, dotyczącego widocznej w pracy Balbiny Tarnowskiej powściągliwości w eksplorowaniu powiązań Schulza z literaturą i sztuką przełomu wieków. I tak, kiedy mowa o pustej scenie (s. 49-50), zabrakło mi narzucającego się odniesienia do *Wyzwolenia* Wyspiańskiego. *Dziennik uwodźciela* Kierkegaarda cytowany jest ze współczesnego przekładu Marka Hammermeistra, przez co ztraca się zupełnie związek ze znanym niewątpliwie Schulzowi osobliwym młodopolskim przekładem Stanisława Lacka. Wątek figur woskowych i preparatów

anatomicznych mógł być wykorzystany do nakreślenia paraleli z powieścią Jerzego Bandrowskiego *Pałac połamanych lalek* (1935).

Praca napisana jest językiem poprawnym, więcej: posiada duże walory literackie. Autorka sprawnie porusza się w bogatej i wielojęzycznej literaturze przedmiotu, wykraczając niekiedy poza standardowy zestaw uwzględnianych w humanistyce języków (wspomniany przykład wykorzystania czeskiej pracy doktorskiej). Gdybym był promotorem tej pracy, domagałbym się od Doktorantki powściągnięcia skłonności do posługiwania się ciągami równoważników zdań, rozumiem wszakże liberalizm Promotora w tej materii, który wynika zapewne z sentymentu do trójmiejskiej tradycji konwersatoriów i seminariów prof. Marii Janion (miałem przyjemność brać w nich okazjonalnie udział). Rzeczywiście, omawiana praca wpisuje się stylistycznie w swoistą kontynuację tamtego stylu rozmawiania o literaturze i sztuce, oddającego tok rozumowania *in statu nascendi* przy jednoczesnym zachowaniu rygorów dyskursu naukowego.

Trzeba też podkreślić staranność sporządzenia tekstu rozprawy, przypisów oraz bibliografii. Sporadyczne błędy to np. niepoprawna pisownia nazwiska krytykującego rysunki Schulza za pornograficzność „senatora Maksymiliana Thulie” (s. 20, ale na s. 204 poprawne: „Thulliego”); błąd w pisowni imion: „Prospero Mérimée” (s. 189 i 294), „George Bataille” (s. 185, 187, 204 i 270); błąd w terminie „*tableaux vivant*” (s. 181, ale na s. 213 poprawnie „*tableaux vivants*”); błędna pisownia zwrotu „Präuscher’s erben” (s. 114 i 281, zamiast: „Präuscher’s Erben”) w tytule przewodnika po zbiorach tej firmy oraz niedokładny przekład: na s. 114 mowa o *Przewodniku po Panoptikum dziedzictwa H. Präuschera* (zamiast: „Spadkobierców”; nawiasem mówiąc pod tą samą nazwą funkcjonowała w Wiedniu do lat czterdziestych XX wieku mała firma wydawnicza, zajmująca się wydawaniem owych przewodników). Trudno mi zakwalifikować sformułowanie: „teksty obfitujące w obscenę” (s. 136), mam nadzieję, że jest to tylko przeoczona literówka.

W bibliografii razi mnie powtarzanie pełnych zapisów bibliograficznych przy tekstach, stanowiących np. indywidualne świadectwa, zebrane w tomie *Bruno Schulz w oczach świadków*, opatrzonym w rozprawie osobnym *siglum*: SWŚ.

Jeśli natomiast chodzi o przypisy, cytaty nie zawsze są zlokalizowane z należytą starannością. Autorka wielokrotnie odwołuje się do prac Jakuba Orzeszka o Schulzu, ale, poczynając od pierwszego cytatu na s. 52, są one opatrzone odsyłaczem „Jakub Orzeszek, op. cit.”, brak zaś



tego pierwszego zapisu, który powinien odsyłać do (wymienionej w bibliografii) książki *Drugie ciało pisarza. Eseje o Brunonie Schulzu*.

Wszystkie takie usterki mają charakter marginalny i występują sporadycznie. Generalnie Autorce należą się słowa uznania za elegancję i staranność przygotowania przedłożonego tekstu.

Rozprawa doktorska jest często prawie gotową książką. W przekonaniu, że taki też będzie los pracy *Bruno Schulz a teatralność* chciałbym na koniec zaproponować Autorce drobną zmianę kompozycyjną. Obecnie tekst kończy się krótkim, dwustronicowym rozdziałkiem *Twarz błazna. Odsłonięcie*, zamkniętym zdaniem: „W tych słowach Schulz odsłania swoją błazeńską twarz Don Kichota, jej ‘smętne i melancholijne oblicze’” (s. 266). Rozdziałek ten jest, owszem, potrzebny, ale można go wmontować wcześniej, np. przy okazji omawianego na s. 85-86 wątku Don Kichota. Po takim przesunięciu książka Balbiny Tarnowskiej o teatralności u Schulza zamknie się mocną serią autoportretów tego pisarza, pokazujących, by za Doktorantką zacytować Stanisława Barańczaka, „twarz, której nie da się zapomnieć”.

Podsumowując: rozprawa doktorska Balbiny Mai Tarnowskiej z naddatkiem spełnia wymogi, stawiane pracom doktorskim, toteż niniejszym wnoszę o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Opypy, 5 czerwca 2025

/Jan Zieliński/