

IWONA GRODŹ

Poznań

## Eklibrisy Brunona Schulza. „Księgoznaki” o utajonym erotyzmie

**Streszczenie.** Tematem tekstu są eklibrisy Brunona Schulza, które autor *Sklepów cynamonowych* wykonywał dla znajomych. Są to przede wszystkim wyobrażenia związane z erotyką. Bardzo często o dość „mrocznej proveniencji”, gdyż nawiązują do masochistycznych wątków jego twórczości, demonicznych kobiet i ich nieokiełznanej siły zmysłowej. Na marginesie wskazane zostają też inne drobiazgi wizualne: szkice, projekty, cegiełki, zaproszenia, tzw. druki ulotne. Stają się one ważne o tyle, o ile pozwalają wyjaśnić genezę eklibrisów pisarza.

Celem artykułu jest wykazanie, że biblioteki i przestrzeń wirtualna, jak pokazał czas, to miejsca, obszary współczesnej aktywności archiwistycznej, twórczej i odbiorczej, które pozwalają te wszystkie materiały skatalogować, utrwalić, zachować, a więc powołać do życia raz jeszcze... dla przyszłych pokoleń.

**Słowa kluczowe:** eklibris, Bruno Schulz, erotyzm w sztukach wizualnych.

Grafiki z *Xięgi batwochwalczej* (1920–1922) i rysunki do własnych opowiadań to nie wszystkie prace plastyczne Brunona Schulza, o których warto pamiętać<sup>1</sup>. Godne uwagi są – oprócz wielu innych rozproszonych wizualnych drobiazgów – eklibrisy<sup>2</sup>, które autor *Sklepów cynamonowych* wykonywał dla znajomych.

Wspomniane miniaturowe dzieła sztuki to w przypadku autora *Sanatorium pod Klepsydrą* wyobrażenia związane przede wszystkim z erotyką<sup>3</sup>. Bardzo często o dość „mrocznej proveniencji”, gdyż nawiązują do

---

<sup>1</sup> Zob. B. Schulz, *Księga obrazów*, Gdańsk 2015.

<sup>2</sup> Zob. m.in. E. Chwalewik, *Nieznane eklibrisy herbowe polskie*, cz. 1: *Herold*, Warszawa 1936; A. Lewicka-Kamińska, *Nieznane eklibrisy polskie XV wieku w Bibliotece Jagiellońskiej*, Kraków 1974; M.J. Hopkinson, *Ex libris – the art of bookplates*, London 2011; strona internetowa: <http://eklibrispolski.pl/> [dostęp: 6.07.2018]).

<sup>3</sup> Zob. G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2015.

masochistycznych wątków jego twórczości, demonicznych kobiet i ich nieokiełznanej siły zmysłowej<sup>4</sup>.

Znane są oczywiście jeszcze inne drobiazgi wizualne: szkice, projekty, cegiełki, zaproszenia, tzw. druki ulotne, te, które stworzył Schulz, i te, które go tylko zainspirowały, np. znaczki pocztowe, które pobudziły wyobraźnię pisarza do napisania opowiadania *Wiosna*<sup>5</sup>. Stają się one ważne, o ile pozwalają wyjaśnić genezę ekslibrisów pisarza.

Tematem większości miniaturowych „księgoznaków” Brunona Schulza jest erotyka<sup>6</sup>. Dość oryginalna, gdyż związana z nietypowymi, bo

---

<sup>4</sup> Znaczący temat twierdzą, że „[t]emat erotyczny w ekslibrisie jest dość osobliwą formą graficzną znaku książkowego. Można by się tu długo zastanawiać, jaka jest motywacja zamawiania i tworzenia takich ekslibrisów? Komu i do czego mają służyć? Zasadniczo ekslibris erotyczny jest prywatnym obiektem służącym do wklejenia w książkę lub wymiany kolekcjonerskiej. Być może najbardziej uzasadniony powód leży w naturze sztuki erotycznej, która nie toleruje przeciętności, a obserwatora nie pozostawia obojętnym. Wyrażenie erotyzmu może być w ekslibrisach różnorodne i w zasadzie spotykamy ogromną jego rozpiętość: od stonowanych przedstawień nagości, przez alegorię i insynuacje (Leda, łabędzie, Zeus, greckie nimfy, Wenus, Betsabee, sąd Parysa, miłosne igraszki Limfy i Kameny z *Faunusem*, *Silvanusem*, czy gromadą satyrów), do wręcz pornograficznych i niczym nie skrepowanych ilustracji. [...] W Polsce erotyczne ekslibrisy doczekały się wprawdzie kilku wystaw, ale ukrytych pod pokrętnym i wdzięcznym tytułem *kobieta w ekslibrisie*, albo *akt w ekslibrisie*. Dotychczas w Polsce nie ukazał się bowiem ani jeden druk ekslibrisoznawczy o właściwej tematyce erotycznej poza katalogiem wystawy zorganizowanej przez A. Znamirowskiego w Krakowie w 1992 r. ze zbiorów Kamila Nizańskiego, prezentującym jedenaście ekslibrisów erotycznych japońskiego artysty Ryoichi Murasawy. We wstępie do katalogu kolekcjoner wyjaśnia ten stan rzeczy, pisząc, że w Polsce *nie tylko nie wydano oficjalnie żadnej ekslibrisowej publikacji o tej tematyce, to także nikt nie pokusił się o urządzenie ekspozycji znaków książkowych o motywach erotycznych. Jak nam wiadomo kilku polskich kolekcjonerów zamierzało taką ekspozycję przygotować, ale wszystko pozostawało w sferze niezrealizowanych projektów. [...] Hamulcem prezentowania erotyków w ekslibrisie są, jak się wydaje, obawy narażenia się pewnym środowiskom, czy też tzw. moralności publicznej”* (*Motywy erotyczne w ekslibrisach*, [http://ekslibrispolski.pl/?page\\_id=5055](http://ekslibrispolski.pl/?page_id=5055) [dostęp: 6.07.2018]). Zob. też K. Nizański, *Ekslibrisy erotyczne Ryoichi Murasawy z Osaki*, katalog, Kraków 1992.

<sup>5</sup> O tych ostatnich pisał obszerniej Ireneusz Łysik, *Filatelistyczne inklinacje Bruno Schulz i Walter Benjamin*, w: Schulz. *Między mitem a filozofią*, red. J. Michalik, P. Bursztyk, Gdańsk 2014, s. 85–92.

<sup>6</sup> „Tematyką ekslibrisów erotycznych jest nagie ciało (najczęściej kobiece, rzadziej męskie), akt seksualny, erotyczne pieszczoty i objęcia, wreszcie pocałunek oraz męskie i żeńskie genitalia. Ujęcie tematyczne może być bardziej lub mniej odważne. O ich różnorodności i szczegółach przedstawień erotycznych na ekslibrisach najwięcej dowiadujemy się z książki Gernota Bluma (por. przypis 15), który wyróżnił drobiazgowo kategorie ekslibrisu erotycznego w zależności od treści przedstawianej na nich, do których zaliczył: nagie ciało kobiece, nagie ciało męskie, dominacja w seksie, pieszczoty i kopulacja [...]. Bardzo często znaki książkowe tego typu zawierają słowa *ex eroticis* lub *sex libris*, zamiast tradycyjnego *ex libris*” (zob. [http://ekslibrispolski.pl/?page\\_id=5055](http://ekslibrispolski.pl/?page_id=5055) [dostęp: 6.07.2018]).

Il. 1. Bruno Schulz, *Naga para*  
(szkic, ok. 1919)

Źródło: domena publiczna.



niemal perwersyjnymi fascynacjami twórcy i/lub odbiorcy<sup>7</sup>. W nietypowy sposób podkreśla oryginalność egzemplarza książki i jego przynależność do konkretnej osoby. W tym przypadku chodzi przede wszystkim o artyzm minimalizmu i „ukrycia” erotycznych zainteresowań. Ekstlibris

<sup>7</sup> [Z]naną wystawą erotycznego ekstlibrisu w pełnym tego słowa znaczeniu była prezentacja zagraniczna, odbywająca się w 1985 roku w niemieckim mieście Wiesbaden, na której pokazano 265 eksponatów europejskich znaków książkowych o wymowie erotycznej, w tym kilku autorów z Polski (Jerzy Drużycki, Henryk Płóciennik, Stanisław Dawski, Stefan Mrożewski, Zbigniew Dolatowski, Zbigniew Janeczek, Henryk Feilhauer). Jej pokłosiem była później interesująca książka doktora psychiatrii, Gernota Bluma, o erotycznym znaku książkowym w Europie, która ukazała się w 1986 roku” (zob. [http://ekstlibrispolski.pl/?page\\_id=5055](http://ekstlibrispolski.pl/?page_id=5055) i por. G. Blum, *Die Kunst des erotischen Ekstlibris*, Wiesbaden 1986).

odnosi się nie tylko do twórcy, książki, ale także do przyszłego właściciela (czy adresata). Jest często zamiast albo obok jego imienia, nazwiska czy herbu/godła rodowego. Dzięki temu nie tylko motywuje do dbałości o książkę (kolekcjonerstwo), ale też jest świadectwem erudycji i utajonego „jasnowidzenia” artysty. Zdradza jedną z możliwych „prawd” o adresacie, twórcy, książce... Choćby taką, że książka może – dzięki takiemu znakowi – stać się przedmiotem niemal erotycznego uwielbienia, tak jak: kobiecy bucik, pończocha czy inny element jej wykwintnego stroju. W ten sposób mit Księgi z dzieciństwa stał się książką fetyszem w dorosłym życiu autora *Wiosny*.

Najciekawsze ekslibrisy wykonane przez Schulza to<sup>8</sup>:

1. Ekslibris Maksymiliana Goldsteina<sup>9</sup> zatytułowany *Pocałunek*, a pochodzący z ok. 1920 roku (sucha igła, 14 × 8,5 (8,5 × 5,5) cm). Znany w kilku wersjach.
2. Ekslibris *Eroticis* Maksymiliana Goldsteina, dokładnie datowany na: 18 marca 1920 (heliograwiura, 12,8 × 8,3 cm). Zachował się w kilku wersjach, wykonanych różnymi technikami (heliograwiura i cynkografia).
3. Projekt ekslibrisu Stanisława Weingartena z ok. 1921 roku (ołówek, tusz/papier, 28,5 × 17,5 cm).
4. Ekslibris Stanisława Weingartena, ok. 1920 (heliograwiura, 11,5 × 8 cm).
5. Ekslibris Stanisława Weingartena, 1919 (cynkografia, 11,9 × 7,8 cm).
6. Ekslibris Stanisława Weingartena, 1919 (litografia/papier, 10,5 × 7,5 cm).
7. Ekslibris Stanisława Weingartena, ok. 1920 (heliograwiura, 10 × 7 cm na ark. 11,8 × 8,3 cm).

---

<sup>8</sup> J. Ficowski, *Ekslibrisy Brunona Schulza*, Łódź 1982; zob. także *Bruno Schulz 1892–1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, oprac. W. Chmurzyński, Warszawa 1992; *Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1995; *Bruno Schulz 1892–1942. Republika marzeń. Katalog wystawy*, Warszawa 2003; *Słownik Schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003; W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, Warszawa 2011. Na ten temat pisano też w czasopiśmie zagranicznych, np. „New York Times” 2009, February 27.

<sup>9</sup> Maksymilian Goldstein (ur. ok. 1885, zm. po 20 sierpnia 1942) – „mieszkał we Lwowie, kupiec, założyciel Muzeum Żydowskiego we Lwowie, kolekcjoner ekslibrisów, plakatów, judaików i porcelany, autor kilku artykułów dotyczących ekslibrisów, przyjaciel Brunona Schulza (1892–1942). Kolekcja ekslibrisów Goldsteina obecnie znajduje się w Muzeum Etnografii i Rzemiosła Artystycznego we Lwowie” (zob. M. Goldstein, K. Dresdner, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymiliana Goldsteina*, Lwów 1935; [http://ekslibrispolski.pl/?page\\_id=2240](http://ekslibrispolski.pl/?page_id=2240) [dostęp: 6.07.2018]).

8. Projekt eklibrisu dla biblioteki gimnazjum w Drohobyczu, ok. 1930 (ołówek, papier, 16,6 × 10 cm).
9. Projekt eklibrisu bratanicy i bratanka artysty – Elly i Kuby (Jakuba) Schulzów, ok. 1933 (ołówek, papier, 13 × 8 cm).



Il. 2. Eklibris *Eroticis* Maksymiliana Goldsteina wykonany przez Brunona Schulza (1920)  
Źródło: domena publiczna.



Il. 3. Ekslibris Stanisława Weingartena (1919)

Źródło: domena publiczna.

Tematyka erotyczna wyobrażeń na ekslibrisach Brunona Schulza idealnie wpisuje się w główną problematykę twórczości tego artysty. W ostatnim czasie Paweł Dybel podjął to zagadnienie, biorąc na warsztat analizę wypowiedzi pisarza z Drohobycza na temat *Cudzoziemki* Marii

Kuncewiczowej i *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza<sup>10</sup>. Warto pamiętać o tej perspektywie też w kontekście prac plastycznych Schulza.

W każdym razie mimo że twórca oficjalnie odżegnywał się od psychoanalizy, to warto przytoczyć ostatnie zdanie autora tekstu *Literatura i prawda*:

[...] dzięki wspomnieniu spotkanie mitycznych cudowności *prawdopodobnych* postaci, które powołuje [Schulz – I.G.] do istnienia na kartach swojej prozy, nie daje się potraktować li tylko jako efektowny fajerwerk jego wyobraźni, ale zawiera w sobie coś z głębokiej psychoanalitycznej *prawdy* o tych postaciach. Jak też *prawdy* o samym pisarzu, której, jak się wydaje, za żadną cenę nie chciał uznać<sup>11</sup>.

Paweł Dybel dość jednoznacznie sugeruje więc, że psychologizm jest kluczem do zrozumienia nie tylko wyimaginowanych postaci z prozy czy prac plastycznych twórcy *Sklepów...*, ale samego Schulza, a nawet projektowanych odbiorców, na których zapotrzebowania owe imaginacje powstają.

Inspiracją czy zapowiedzią ekslibrisów Schulza w tym konkretnym przypadku mogły być, powstające niemal w tym samym czasie, karty z grafik *Xięgi bałwochwalczej* (to kontekst dość oczywisty), a także wczesne prace plastyczne pisarza, np. portrety i autoportrety (w kontekście tego, co działo się w europejskiej sztuce nowożytnej pisał o nich w ostatnich latach Aleksander Furtak), a właściwie to, co widać na ich drugim planie (zob. m.in. *Autoportret przy pulpicie rysowniczym*)<sup>12</sup>.

Portret to oblicze... oczy. Ich brak wskazuje na znaki myślenia, gdyż Hannah Arendt zasugerowała, że w naszej kulturze to wzrok, a nie słuch stał się metaforą myślenia<sup>13</sup>. Portret i autoportret: to, co widoczne, i to, co ukrywa, wewnętrzne. Antyportret pomija tę granicę. Ważne jest nie to, co ukryte, ale to, co wspólne, to, co zniszczalne, rozkładalne, a nie jednostkowe i wyjątkowe.

<sup>10</sup> P. Dybel, *Literatura i prawda, czyli Bruno Schulz i psychoanaliza*, w: Schulz. *Między mitem...*, s. 177–192.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 192.

<sup>12</sup> Zob. A. Furtak, *Myślenie powracającymi obrazami. Bruno Schulz i sztuka nowożytnej Europy*, w: Schulz. *Między mitem...*, s. 193–205. Wspomnienie malowania portretu Marii Budrackiej i picia wina z jej pantofelka. Portret został nazwany *Niedosiężna glorieta*. Przedmiotem analizy są też portret Stanisława Weingartena i *Autoportret przy pulpicie rysowniczym*. Wszystkie trzy prace powstały ok. 1919 roku, należą więc do wczesnych dzieł Schulza. Poza tym interesują Aleksandra Furtaka ze względu na tzw. drugi plan, w którym widać inne obrazy oprawione w ramy. Mamy więc w tym przypadku przykład obrazu w obrazie.

<sup>13</sup> H. Arendt, *Myślenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, oprac. M. Król, Warszawa 2002, s. 160.

Innym tropem mogą być skłonność do deformacji i fascynacja minimalizmem. O tych zagadnieniach pisała m.in. Anna Szyjkowska-Piotrowska w studium o „antyportretach” w literaturze Schulza, w związku z awangardowymi tendencjami, które są żywe do dzisiaj, takimi jak: „zacieranie dychotomii wewnątrz – zewnątrz, rozbijanie zasady *mimesis*, hybrydyzacja rzeczywistości, nieufność wobec władzy wzroku”<sup>14</sup>. Z owym zwątpieniem z pewnością wiąże się chęć wpisywania twórczości Schulza w kontekst wieluizmów, a także zagadka minimalizmu ekslibrisów. Miniaturowa forma tych grafik przywodzi na myśl artystyczne kamee na drogocennej biżuterii, które trzeba rozszyfrowywać cierpliwie, precyzyjnie, w wielkim zbliżeniu.

Szulz i tzw. izmy to temat, choć nie nowy, ciągle dający możliwość stworzenia obszernego kompendium badawczego. Znane są przecież analizy twórczości autora z Drohobycza wobec:

- surrealizmu (sposób opowiadania)<sup>15</sup>,
- kubizmu (pespektywa, punkt widzenia, rozbijanie przestrzeni na płaskie elementy czy tzw. kuby)<sup>16</sup>,
- ekspresjonizmu (opis i anatomia twarzy – lub jej braku – bohaterów „Schulzowskich światów”)<sup>17</sup>,

<sup>14</sup> A. Szyjkowska-Piotrowska, *Antyportrety w prozie Brunona Schulza*, w: Schulz. *Między mitem...*, s. 206–214.

<sup>15</sup> Przykładowo o surrealizmie twórczości autora *Wiosny*, porównując narrację w tej prozie do struktury marzenia sennego, pisał Krzysztof Stala. Zdaniem tego badacza dzięki temu zaciera się granica między tym, co rzeczywiste, a tym, co fikcyjne, znaczącym i znaczone, logicznym i absurdalnym niemal tak jak na obrazie René Magritta *Syn człowieka* (zob. K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 205).

<sup>16</sup> „Schulz wobec kubizmu” to z kolei temat sprowadzany wielokrotnie do częstego w tej twórczości „zabiegu uprzestrzenniania”, którym jest „u Schulza stereometryczna analiza kształtów, rozkładanie rzeczywistości na bryły, kuby, spirale, kule, słoje” (zob. K. Stala, op.cit., s. 189).

<sup>17</sup> „Schulz a ekspresjonizm” to skrót myślowy, który odsyłał do wielokrotnie wskazywanej w tej twórczości inspiracji czy nawiązania do malarstwa Edwarda Muncha czy Vincenta van Gogha, choćby w sposobie przedstawiania twarzy ludzkiej w prozie. Przykładem może być twarz Jakuba w *Traktacie o manekinach*, w której kontekście pojawiają się sformułowania typu: „ciemność oblicza”, „wir zmarszczek”, „groźne oko prorocze” (B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. 42) czy twarz Pana-włóczęgi, Doda. Rozbicie przedstawienia dotyczy przede wszystkim wyobrażenia twarzy. Twarz „nie trzyma się swoich granic”, „rozplywa się” i „przenika z nocą” – pisała Anna Szyjkowska-Piotrowska. Ciekawym zabiegiem jest też dosłowne pozbawienie postaci twarzy, a więc anulowanie ich wyjątkowości przez: „wchłonięcie jej przez ciało”, zamazanie, przysłonięcie, zastąpienie twarzy krajobrazem, przedmiotem, jej odwrócenie, aminimalizacja, fragmentaryzacja, deformacja, wymazanie (zob. A. Szyjkowska-Piotrowska, *Antyportrety w prozie Brunona Schulza*, w: Schulz. *Między mitem...*, s. 208).



- dadaizmu (utożsamiony przede wszystkim z buntem i absurdem, które prowadziły do wywrócenia wszystkich porządków: kulturowego, językowego, niejako do góry nogami)<sup>18</sup>;
- a nawet – w tym kontekście klasyczna – baroku<sup>19</sup>.

Biorąc pod uwagę te wszystkie konteksty, warto przyjrzeć się masochistycznym tematom w twórczości Schulza, o których pisał, m.in. Piotr Jakub Wąsowski<sup>20</sup>. Od lat badacze zastanawiali się, czy chodziło tylko o oddanie „roziskrzonego”, „perwersyjnego” ducha przełomu wieków? Albo lęku przed nadchodzącymi zmianami: kulturowymi, a nawet cywilizacyjnymi (pokłosie I wojny światowej i zapowiedź II wojny w XX wieku)? Czy może są to własne obsesje pisarza?

Warto przypomnieć, że polityczne odczytanie np. *Sanatorium pod Klepsydrą*, uwikłane w zrozumienie ówczesnej sytuacji: Polski, Europy i świata, jako utajonej, bo bezgłośnie, zapowiedzi nadchodzącej wojny zaproponowała m.in. Orna Mondshein<sup>21</sup>. Natomiast interpretację *Komety* w duchu

<sup>18</sup> Antropologiczną perspektywę, w duchu dadaizmu, odczytania twórczości Schulza zaproponował Marcin Całbecki. Zauważył on, że podobnie jak dadaizm, który w podstawowym rozumieniu był krytyką absurdalności świata, szczególnie po I wojnie światowej, wyrażoną choćby w bełkotliwym języku – Schulz w opowiadaniu *Dodo* dokonuje swoistej rewolty: kulturowej i językowej. Ta pierwsza sprowadza się do uznania matriarchatu za podstawę organizacji rodziny. Ta druga każe skupić uwagę na tytule opowiadania i pasusie z prozy typu: „Do do di da” (B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 265), które przypominają słynną formułę „Dada” ruchu artystycznego z Zurychu i bełkotliwe popisy Tristana Tzary. Już imię głównego bohatera i powiedzenie wuja Hieronima odsyłają do tego skojarzenia. Dają więc możliwość interpretacji tego fragmentu jako „krytyki zastanej kultury: patriarchatu, może nawet antyku, Biblii jako ich praźródła, gdyż mężczyźni w opowiadaniu *Dodo* są albo upośledzeni umysłowo, albo chorzy psychicznie” (Schulz, *Między mitem...*, s. 215–227). Marcin Całbecki pisze nawet o „dwóch morzach obłądu”, nad którymi sprawuje kontrolę Kobieta-Demon (zob. M. Całbecki, *Schulz – dadaista? Parodystyczna krytyka kultury europejskiej w opowiadaniu Brunona Schulza „Dodo”*, w: Schulz, *Między mitem...*, s. 215–227).

<sup>19</sup> O tym związku z barokiem, w kontekście pierwszych prac Schulza (*Portret Stanisława Weingartena przy stole-biureczku* itp.), pisał obszerniej Wojciech Chmurzyński: „[...] cały bagaż zdobytych nad Dunajem artystycznych doświadczeń był jeszcze bardzo nieuporządkowany. Pierwsze rysunki [...] cechuje jeszcze pełna hołdowniczości wobec malarstwa baroku. [...] świadczą o tym chociażby bardzo rozbudowane dekoracyjne tła jego prac, bezpośrednio kojarzące się z barokowymi gobelinami i wielopostaciowymi, olbrzymimi kompozycjami Rubensa i Pussina” (W. Chmurzyński, *Spotkanie ze „Spotkaniem”*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”*, IFP UJ, Kraków 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 274).

<sup>20</sup> P.J. Wąsowski, *Powrotne przyjemności psiołłowców. Masochizm w twórczości Brunona Schulza*, w: Schulz, *Między mitem...*, s. 228–247.

<sup>21</sup> O. Mondshein, *Mit i nostalgia w „Sanatorium pod Klepsydrą”*, w: Schulz, *Między mitem...*, s. 302–309.



Il. 4. Bruno Schulz, *Portret Stanisława Weingartena przy stole-biureczku* (1919) i *Portret Stanisława Weingartena* (1924)

Źródło: domena publiczna.



Il. 5. Bruno Schulz, *Portret Stanisława Weingartena przy stole-biureczku* (1919) i *Portret Stanisława Weingartena* (1924)

Źródło: domena publiczna.

katastrofizmu o zasięgu globalnym, a więc uniwersalnym, cywilizacyjnym zasugerował Arkadiusz Kalin<sup>22</sup>.

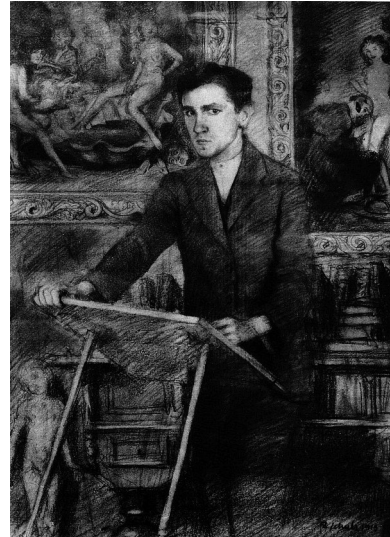
Wśród wielu możliwych prawd na ten temat przeważa twierdzenie, że Schulz był przede wszystkim „zakładnikiem” retrospekcji, która oznaczała konieczność „brania udziału” czy „poddania się” nieustannemu cyklowi powtórzonych powrotów i oczekiwań na objawienie się „Sensu”<sup>23</sup>. Droga ta była wyboista, gdyż niejednokrotnie wiodła przez ciemne odmęty wynaturzonych popędów. Mogły się one ujawnić, bez skrępowania, tylko w działalności artystycznej... i to też w zakamuflowany sposób (proza) lub tylko w „przeblyskach”, „prześwitach”, w marginaliach (grafiki, ekslibrisy).

Powracając jednak do pierwszych portretów Schulza, trzeba pamiętać o ważności drugiego planu, a więc tego wszystkiego, co zdradza źródło wielu pomniejszych plastycznych obsesji pisarza ujawnionych m.in. w ekslibrisach. Aleksander Furtak wskazuje np. w portrecie Marii Budrackiej na inspiracje Schulza pracami Claude’a Lorraina i Salvatora Rosy<sup>24</sup>. Chodziło o tło obrazu i mistrzostwo w kompozycjach pejzażowych, a także

<sup>22</sup> Zob. A. Kalin, *Zaklinanie katastrofy. Ezoteryka i nauka w „Komecie” Brunona Schulza*, w: *Schulz. Między mitem...*, s. 311–332.

<sup>23</sup> P.J. Wąsowski, op.cit., s. 247.

<sup>24</sup> Zob. A. Furtak, op.cit., s. 196. Por. J. Michałkova, *Claude Lorrain*, Warszawa 1991.



Il. 6. Bruno Schulz, *Autoportret przy pulpicie rysowniczym* (1919)

Źródło: domena publiczna.

podobieństwo do *Krajobrazu ze świątynią Sybilli w Tivolo* (ok. 1630–1635, National Gallery of Victoria, Melbourne) i *Procesji w Delfach* (1650, Galeria Doria Pamphili, Rzym). Inne przywołane skojarzenie to *Koncert wiejski* prawdopodobnie autorstwa Tycjana (wpływ twórczości Giorgionego)<sup>25</sup> i *Święto wytworne* Watteau<sup>26</sup>.

Tło drugiego obrazu, *Portretu Stanisława Weingartena przy stole-biureczku*, również może być odczytywane jako pomocne w zrozumieniu wyobrażeń z „księgoznaków” pisarza z Drohobycza. Schulzolodzy przyznają, że Weingarten był wtajemniczony w erotyczne fascynacje autora *Wiosny*, a ta wiedza pozwala „wpisać” widoczne w obrazie wyobrażenia, np. ptaki, które przywodzą na myśl łabędzie lub żurawie, nie tylko w konteksty kulturowe: mitologiczne czy z zakresu historii sztuki (kojarzą się one z motywem malarskim: Leda z łabędziem<sup>27</sup>, który podejmowali, m.in.: Leonardo da Vinci, Correggio, Veronese, Tintoretto, Rubens – zauważył Aleksander Furtak)<sup>28</sup>, ale także psychoanalityczne, a wówczas jesteśmy tylko „o krok” od wyjaśnienia tajemnicy przedstawień z ekslibrisów.

Drugi plan większych formatów, wczesnych portretów, najbliższy erotycznym „książkowym kameom” jest niewątpliwie we wspomnianym już *Autoportrecie przy pulpicie rysowniczym*. Jan Gondowicz dokładnie

<sup>25</sup> Por. S. Zuffi, *Tycjan*, przeł. H. Cieśla, red. E. Leszczyński, Warszawa 2006, s. 19.

<sup>26</sup> Zob. A. Furtak, op.cit., s. 197, 199.

<sup>27</sup> Owidiusz w *Metamorfozach* przypomina historię Ledy, w której zakochał się Zeus. To on zamienił się w łabędzia, uwiódł ją i posiadł.

<sup>28</sup> Zob. A. Furtak, op.cit., s. 200.

przeanalizował to, co widać za plecami głównego bohatera<sup>29</sup>. Zasugerował przynajmniej dwa obszary tematyczne: erotyczny i związany z nim kontekst symboliki lunarnej, próbując dociec źródeł takich a nie innych obsesji pisarza z Drohobycza.

Z jednej strony wyobrażenia kobiet z tych obrazów przywodzą na myśl nimfетки, rodem z Nabokowskiej *Lolity*. Z drugiej, nieco dojrzalsze damy, z przywołanych wcześniej płócien Tycjana czy Correggia (np. *Danae*)<sup>30</sup>.

Na tej podstawie można wskazać kilka typowych motywów drugiego planu w sztuce portretowej i autoportretowej Schulza: architektura miejska lub inne obrazy (te są w tym momencie najbardziej interesujące), które przedstawiają: roznegliżowane kobiety, ołtarze i „poddańczo” schylonych mężczyzn, muszle<sup>31</sup>, putta, wstęgi i kokardy. Wszystkie odsyłają do skojarzeń z erotyką, kobiecością, a więc poniekąd fascynacją władzą skojarzoną z przyjemnością, waginalnymi i fallicznymi kształtami.

Erotyczne fascynacje wizualne twórcy *Sklepow cynamonych* mogły narodzić się w związku z fascynacją malarstwem i pracami, które widział Schulz w Wiedniu (Kunsthistorisches Museum w Wiedniu). Tam właśnie znajduje się wiele płócien, na których łączą się dwa tematy: mitologia i erotyka, np. Tycjana *Diana i Kallisto* (por. pracę Schulza *Kobiety sadystki*)<sup>32</sup>. Innym kontekstem jest związek twórczości Schulza z malarstwem Velázquezego i Goi, na który wskazywali Małgorzata Kitowska-Łysiak<sup>33</sup> i Dariusz Konrad Sikorski<sup>34</sup>.

Aleksander Furtak puentuje swoje rozważania stwierdzeniem:

Barokowe poezje stały się dla Schulza podłożem przekonania o potencjalnej idealności świata. Ich odbicie – spuścizna artystycznych osiągnięć nowożytnych *magików* malarstwa, których Schulz chciał widzieć się, przynajmniej w części, następcą i kontynuatorem – powraca wciąż na nowo, obiecując nastanie *genialnej epoki* [...]. Obrazy baroku, słoczone w zakamarki codziennej nudy, czasem dają o sobie znać [...]. Dla Schulza świat piękna i arkadyjskiej idylli, jak w jego

<sup>29</sup> J. Gondowicz, *Magiczna bogini ciała*, w: *Białe plamy w SCHULZologii*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2010.

<sup>30</sup> Zob. M. Fabiański, *Correggio's Erotic Poesis*, Kraków 1998, s. 47–49, 53–54.

<sup>31</sup> Motyw muszli znany jest też z wyobrażeń Wenus, choćby tego najbardziej klasycznego Sandra Botticellego *Narodziny Wenus*.

<sup>32</sup> Zob. A. Furtak, op.cit., s. 204.

<sup>33</sup> Zob. M. Kitowska-Łysiak, „Bezlik nieskończonych historyk”. O reinterpretacji mitologicznej pierwowzorów na kartach „*Xięgi Bałwochwalczej*”, w: *Mityzacja rzeczywistości*, red. T. Dunin, H. Kosienkowska, Lublin 2002.

<sup>34</sup> Zob. D.K. Sikorski, *Symboliczny świat Brunona Schulza*, Słupsk 2004.

dramatycznie zakończonym życiu, tonie w demonicznych mrokach ciemnych archetypicznych instynktów<sup>35</sup>.

Okazuje się więc, że drugi plan obrazów autora *Wiosny* ze swoimi bohaterami, przestrzeniami i rekwizytami – mimo „wycofania”, „zepchnięcia niejako na dalszy tor” – był żywy przez cały czas aktywności twórczej Schulza. Od samego początku. Do samego końca. Dowodem potwierdzającym to spostrzeżenie niech będą ekslibrisy czy inne „drobiazgi plastyczne” z szuflady pisarza<sup>36</sup>. Jest to drugi nurt pracy artysty, ujawniający jego znaki szczególnie: ukrycie, wycofanie, tajemnicę...

<sup>35</sup> Zob. A. Furtak, op.cit., s. 205.

<sup>36</sup> Znanie są jeszcze szkice okładek czasopism, cegiełki czy okładka i ilustracje do *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, np.:

1. Szkic okładki do książki J. Wita *Syn*, ok. 1936 (tuszu, papier, 15 × 9,5).
2. Projekt okładki do książki J. Wita *Syn*, ok. 1936 (tuszu, papier, 19,6 × 10).
3. Szkic głowy chłopca do projektu okładki, ok. 1936 (ołówkiem, papier, 15 × 10,3).
4. Szkic postaci chłopca w fotelu, ok. 1933 (ołówkiem, papier, 15 × 11).
5. Dwa szkice głowy chłopca do projektu okładki, ok. 1936 (tuszu, papier, 15 × 9,5).
6. Projekt okładki do książki J. Wita *Syn*, ok. 1936 (ołówkiem, papier, 15 × 10,3).
7. *Chłopiec z kotem*. Szkic do okładki, ok. 1936 (ołówkiem, papier, 15 × 11).
8. Projekt winiety inicjałowej, przed 1933 (ołówkiem, papier, 19,5 × 25,5).
9. Projekt „cegiełki” na budowę gmachu gimnazjum żeńskiego w Drohobyczu, przed 1930 (ołówkiem, papier, 9,5 × 13).
10. Projekt „cegiełki” na budowę Pomnika Poezji, przed 1930 (tuszu, papier, 8,6 × 10,3).
11. Projekt zaproszenia (?) na imprezę „Corso Nirwana”, przed 1930 (akwarela, papier, 15 × 11,3).
12. Dwa projekty znaku firmowego drukarni Marii Kassubowej, ok. 1933 (ołówkiem, papier, 19,5 × 28,5).
13. Czasopismo „Młodzież” – okładka wg proj. B. Schulza, 1934 (druk).
14. Czasopismo „Młodzież” – okładka wg proj. B. Schulza, 1938 (druk).
15. Okładka do nut „Dziewczę me wspomnij noc”. Tango (druk).
16. Obwoluta do *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, „Rój”, Warszawa 1938 (druk).
17. Dwie ilustracje do *Ferdydurke* (druk).
18. Szkicownik młodzieńczy, 1907–1908 (tuszu, ołówkiem, patyk, pędzel, papier, 20 kart, 21 × 17).
19. Szkic pejzażu miejskiego, przed 1937 (ołówkiem, papier, 14,7 × 17,3).
20. Szkic postaci arlekinów, przed 1933 (kredką, papier, 21 × 17).
21. Dwaj Chińczycy z osiołkiem na ulicy miasta, przed 1933 (ołówkiem, papier, 14,5 × 17).
22. Chłopiec w wysokim kapeluszu na koniu, przed 1936 (kredką, papier, 15 × 18).
23. Dwa szkice chłopca na koniu, przed 1936 (ołówkiem, papier, 14,5 × 19,5).
24. Szkic leżącego konia, przed 1930 (kredką, ołówkiem, papier, 20,5 × 16,5).
25. Szkic sylwetki konia, przed 1933 (kredką, papier, 16 × 20,3).
26. Szkic z aktami trzech kobiet, przed 1933 (ołówkiem, papier, 17,5 × 22,5).

To wszystko powoduje, że zaczynamy widzieć Brunona Schulza nie tylko w znanym wymiarze: proza (*Sklepy cynamonowe*, *Sanatorium pod Klepsydrą*, *Druga jesień*, twórczość epistolarna), prace plastyczne (grafiki z *Xięgi bałwochwalczej*, szkice, rysunki do własnych opowiadań), ale także w do tej pory nieznanym – w drobiazgach, które niczym wyjątkowe ozdoby wypełniają tło zawilej mozaiki, jaką stworzył artysta z Drohobycza.

Metaforyczna „intarsja” niwecząca możliwą nudną „perorację”, jakby powiedział Schulz, została zainicjowana, a nawet stała się faktem. Cennymi gemmami, którymi schulzologdy zdobią i uzupełniają jego dzieło, są przede wszystkim: ekslibrisy, freski i mniej znane projekty graficzne. Biblioteki i przestrzeń wirtualna, jak pokazał czas, to miejsca, obszary współczesnej aktywności archiwistycznej, twórczej i odbiorczej, które pozwalają te wszystkie klejnoty i cymelia skatalogować, utrwalić, zachować, a więc powołać do życia raz jeszcze... dla przyszłych pokoleń.

## Bibliografia

- Arendt H., *Myślenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, oprac. M. Król, Warszawa: Czytelnik 2002.
- Białe plamy w Schulzologii*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin: Wydawnictwo KUL 2010.
- Kitowska-Łysiak M., *Schulzowskie marginalia*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2007.

- 
27. Zarys grupy postaci na tle miasta, przed 1933 (ołówek, papier, 20,5 × 19,5).
  28. Fragment szkicu sceny grupowej, przed 1933 (ołówek, papier, 19,6 × 12,6).
  29. Portret mężczyzny i scena baśniowa, przed 1936 (ołówek, papier, 18,4 × 22).
  30. *Król*, ok. 1933 (ołówek, papier, 16,8 × 20,2).
  31. Kobieta-ptak, przed 1933 (ołówek, papier, 19,5 × 25,5).
  32. Szkice dłoni, ok. 1933.
  33. Szkice dłoni, przed 1930 (ołówek, papier, 9,5 × 13).
  34. Studium dłoni i szkic aktu kobiecego, ok. 1934 (ołówek, papier, 17 × 15,5).
  35. Szkice wieżyczek neogotyckich, ok. 1933 (ołówek, papier, 19,3 × 28).
  36. Szkice dwóch dłoni, nóg kobiecych i projekt cegiełki 50-groszowej „Na budowę gmachu i prywatnego gimnazjum żeńskiego”, 1929.
  37. Karuzela z konikami, przed 1933.
  38. Kobieta w dorożce, 1933.
  39. Kobieta na krześle, 1936.
  40. Szkic postaci dziewczynki, 1937.
  41. „Przepraszam za gwałtowny gest”. Szkice satyryczne postaci i profilu męskiej głowy (ołówek, papier, 20,5 × 14).
  42. Młody rycerz na tle zamku, przed 1929.
  43. [szkatułka z intarsjami].

- Postscripta do Brunona Schulza*, red. A. Małczyńska, B. Małczyński, Wrocław: Wydawnictwo Chiazm 2008.
- Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław: Wydawnictwo Biblioteki Narodowej 1989.
- Schulz. *Między mitem a filozofią*, red. J. Michalik, P. Bursztyk, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2014.
- Sikorski D.K., *Symboliczny świat Brunona Schulza*, Słupsk: Pomorska Akademia Pedagogiczna 2004.
- Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2003.
- Stala K., *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 1995.
- W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 2003.

IWONA GRODŹ

### Book plates by Bruno Schulz as “booksigns” with concealed erotic undertones

**Abstract.** The present article discusses the book plates designed by Bruno Schulz which the author of *Sklepy cynamonowe* [The Street of Crocodiles] created for his friends and acquaintances throughout his life. The book plates mainly feature erotic images that relate to specifically created topics and, quite frequently, are of somewhat murky and morally questionable provenance, since they clearly relate to masochistic threads, demonic women and their unbridled sensual indulgence. On a side note, the article also discusses other minor visual elements such as sketches, designs, blueprints, donation certificates, invitations, i.e. the so-called ephemera. These available snippets of ephemera become even more important as they allow us to explain the origins of the book plates under investigation. The underlying goal of the article, however, is to show that libraries and virtual space in general are, as it has been proved in time again and again, exactly the right place and areas of modern archival practice that allow us to catalogue, process and preserve these materials, thus make them ready for revival for future generations.

**Keywords:** book plate, Bruno Schulz, erotic themes in visual arts.

