

IRENEUSZ PIEKARSKI

## O EKSLIBRISACH BRUNONA SCHULZA\*

„Zobaczmy – co?”  
W. Panas<sup>1</sup>

### 1. GRA CZARNYCH KRESEK

„Żywiołem grafiki jest czerń. Światło przebija się w niej na powierzchnię, przemaga drukarską farbę, rozdziera ciemność” – pisał w eseju *Wydarte czerni* Jan Gondowicz. I dodawał: „Trzej najwięksi graficy europejscy, Dürer, Rembrandt i Goya, walczą jak najdosłowniej z siłami nocy. Rylec i kwas tropią w ich dziełach tajemnicę. Symbolicznym sensem zadania, jakie sobie stawiają, jest ujawnienie”<sup>2</sup>.

Graficzne prace Schulza wykonane m.in. fotograficzną techniką *cliché-verre* uparcie bronią się przed „ujawnieniem tajemnicy”, intymnie wibrują, sprawiają czasem kłopoty już na poziomie najbardziej podstawowym. Co tu właściwie widać? Co wyłania się z mroku? Z gry kresek? I nie chodzi mi o oczywiste pomyłki komentatorów czy redaktorów, czy wkalkulowane w każde odczytanie rozterki interpretacyjne, ale o immanentną cechę tych przedstawień. Czy małpka naprawdę śmieje się szyderczo?<sup>3</sup> A może to spółkujący karzełek?<sup>4</sup> Czy policzek

---

Dr IRENEUSZ PIEKARSKI – adiunkt Katedry Teorii i Antropologii Literatury, Instytut Polonistyki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; e-mail: ireus@kul.pl

\* Artykuł jest fragmentem większej całości poświęconej Władysława Panasa strategii interpretacyjnej.

<sup>1</sup> W. PANAS, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001, s. 33.

<sup>2</sup> J. GONDOWICZ, *Wydarte czerni*, [w:] *Bruno Schulz (1892-1942)*, Warszawa 2006, s. 19.

<sup>3</sup> Zob. M. KITOWSKA-ŁYSIAK, hasło: *Ekslibrisy*, [w:] W. BOLECKI, J. JARZĘBSKI, S. ROSIEK (oprac. i red.), *Słownik schulzowski*, Gdańsk 2003, s. 100.

rzeczywiście jest przecięty i krwawi?<sup>5</sup> Ileż to rybioustych demonów skryło się w mroku nocy?<sup>6</sup> Czy potępieńców w korowodzie śmierci poganiają jacyś strażnicy<sup>7</sup>, którzy nawet niosą kogoś na rękach wbrew jego woli?<sup>8</sup>

Schulzowskie rysunki, nawet drobne, to – bywa – całe fabuły, skomplikowane i zmityzowane. Intrygująco komentował autoportrety pochodzące z tego samego okresu co ekslibrisy Jan Gondowicz<sup>9</sup>, wcześniej o *Xiędze bałwochwalczej* wnikliwie pisały Małgorzata Kitowska-Łysiak i Krystyna Kulig-Janarek<sup>10</sup>. Badacze zajmujący się Schulzowskimi grafikami pokazywali, że szczegół (np. deseń podłogi, fryzura *à la grecque*, nakrycie głowy), autocytat (np. pierrot), nawiązanie mitologiczne (koncha) mają dla interpretacji dzieła Schulza istotne, czasem podstawowe znaczenie. Finezyjna wykładnia autoportretów z lat 1919-1920 zaproponowana przez Gondowicza przekonuje, nawet oczarowuje... Nieco inaczej jest z jego lekturą „inwersyjną”. Autor *Trans-Autentyku* stara się nas bowiem przekonać, iż Schulz posługiwał się pewną niezwykłą techniką, dzięki której po odwróceniu rysunku do góry nogami ujawni się w nim wprost nieoczekiwany widok. Postawiony „na głowie” kot stanie się psem, w szkicu głowy artysty inwersyjnie dopatrzyć się można groteskowej twarzy z kulfoniastym nosem, a w obliczu pobożnego chasyda – samego Mefistofelesa...<sup>11</sup> Byłaby to więc dosłownie: sztuka przewrotności. Domena karnawalizacji, groteski, drwiny.

Przykłady te pokazują, jak wielki imaginacyjny potencjał tkwi w tych skromnych formalnie, często niewielkich, nierzadko szkicowych „obrazkach” (nagminnie postaciom brak stóp, dłoni, całych rąk czy innych, w tym intymnych, części ciała). Cóż, jedni inwersję widzą, inni – mimo dobrej woli i wysiłku – nie widzą... Pragnąc pozostać w obszarze intersubiektywnie weryfikowalnej wiedzy, przejdźmy do opisu ekslibrisów Schulza.

<sup>4</sup> Zob. W. PANAS, *Bruno od Mesjasza*, s. 68.

<sup>5</sup> Zob. J. GONDOWICZ, *Piękno adeliczne*, [w:] *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014, s. 78.

<sup>6</sup> Zob. Z. MASZEWSKI, *Bianca Looks from above the Book: Readings on the Margin of Bruno Schulz's Ex-Libris for Stanisław Weingarten*, „Text Matters” 2012, nr 2, s. 137.

<sup>7</sup> Zob. M. KITOWSKA-ŁYSIAK, hasło: *Ekslibrisy*, s. 100.

<sup>8</sup> Zob. W. PANAS, *Bruno od Mesjasza*, s. 54.

<sup>9</sup> J. GONDOWICZ, *Magiczna bogini ciała*, [w:] *Trans-Autentyk*.

<sup>10</sup> Zob. M. KITOWSKA, *Bruno Schulz – grafik i literat*, „Literatura” 1978, nr 1; TAŻ, *Czytając „Xięgę bałwochwalczą”*, „Twórczość” 1979, nr 3; TAŻ, „*Xięga bałwochwalcza*” – grafiki oryginalne (*clichés verres*), „Biuletyn Historii Sztuki” 1981, nr 43; M. KITOWSKA-ŁYSIAK, *Bruno Schulz – „Xięga bałwochwalcza”: wizja – forma – analogie*, [w:] M. KITOWSKA-ŁYSIAK (red.), *Bruno Schulz. In memoriam. 1892-1942*, Lublin 1994; K. KULIG-JANAREK, *Erotyka – groteska – ironia – kreacja*, [w:] *Bruno Schulz. In memoriam*.

<sup>11</sup> J. GONDOWICZ, *Mrugająca materia*, [w:] *Trans-Autentyk*, passim.

## 2. MAŁA APOKALIPSA: *DANSE MACABRE* Z PIERROTEM, DZIEWCZYNA I WĘŻEM

W największym skrócie: ekslibris z pierrotem zagląającym za teatralną kurtynę<sup>12</sup> przedstawia – jak twierdził Władysław Panas – scenę Sądu Ostatecznego.

W oddali i mroku widać nagich mężczyzn i kobiety, procesję potępieńców, przed którą majaczy utkany w pewnej mierze z odbiorczej wyobraźni profil demona<sup>13</sup>. Na pierwszym planie z ciemności wyłania się – całkiem już realne – duże przedramię zakończone gigantyczną dłonią, która zagarnia dramatycznie odchyloną do tyłu długowłosą brunetkę, rzucającą jeszcze – może błagalne, a na pewno smutne – spojrzenie na mężczyznę o twarzy Schulza w pasiastym stroju, z kryzą przy szyi i w czapeczce, którego stać jedynie w tej sytuacji na podniesienie dłoni na wysokość ust. Chce się pożegnać? Jeszcze coś szepcze? Pokazuje swą niemoc?

Chciałbym zwrócić uwagę, że prawe skrzydło zasłony nie zostało rozcięte ani nie pękło<sup>14</sup>. W tę połowę rozsuniętej obecnie kurtyny został po prostu zawinięty stojący przodem do oglądających ekslibris a tyłem do sceny szkielet. Kurtyna służy mu za pelerynę. W widocznym oczodole jego mocno przechylonej na bok – na granicy połamania kręgów szyjnych – czaszki tkwi jeszcze oko, którym uważnie patrzy na dziewczynę. Kościotrup dzierży sznur, czy nawet ciągnie zań. Służy on zapewne do zasunięcia kotary. A więc to już koniec przedstawienia? Jego aktorzy zaraz znikną przed oczu widzów, pomocników i świadków tej miniaturowej zagłady. Pochłonie ich pozasceniczna ciemność. Już za moment... Jednak, być może, coś tu się jeszcze wydarzy albo właśnie nic się nie wydarzy. Czy finał uniemożliwi okręcony wokół stóp szkieletora czarny wąż z groźnie rozwartą paszczą? Obecnie albo nieruchomo zwisa, sycząc jedynie, albo wcześniej wypełzłszy z ciemności za sceną, powoli pnie się w górę po „kurtynie”, coraz mocniej ściskając jej kościstą zawartość i jednocześnie... zapobiegając zasunięciu teatralnej story. Kim jest ten wąż<sup>15</sup> i jakie ma zamiary? Nie odgrywa w tym spektaklu roli drugoplanowej, nie funkcjonuje tu na prawach ornamentu, jak Pan czy nawet pegaz. Ma wyraźnie coś do powiedzenia. A jego rozwarta paszcza przypomina znaną ze średniowiecznych misteriów bramę piekieł. Z pewnością to

<sup>12</sup> Zob. np. W. PANAS, *Bruno od Mesjasza* (aneks: *Ilustracje*).

<sup>13</sup> To właśnie Panas (tamże, s. 59) zlokalizował demona „w zakolu ugiętej nogi kobiety”.

<sup>14</sup> Zob. tamże, s. 50.

<sup>15</sup> Chciałbym zdecydowanie podkreślić, że wąż w ekslibrisie jest tylko jeden i nie ma żadnego towarzysza (zob. tamże, s. 39, 45-46).

zwiastun końca, nie herold początku. Czy należy jednak do tego samego świata co demon-pożeracz i ręka ciemności? Najpewniej tak. Z drugiej strony, to dzięki niemu ciągle widzimy, co się dzieje na scenie. A póki widzimy, to trwa ta opowieść, pochód jeszcze kroczy w swym chocholim tańcu zagłady. Kobieta wciąż wpatruje się w pierrota. Chociaż zablokowanie dziejowej kurtyny oznacza jednocześnie prolongatę cierpienia. Może, to jednak śmierć jest darem...

A szkielec? Czy to kolejna postać z piekła rodem? Symbol bezwzględnej śmierci? Czy raczej odzwierciedlenie pierrota? Jego *alter ego*? Niezwykle silna symetryzacja całej kompozycji potwierdzałaby taką lustrzaną hipotezę. Ekslibris prezentuje się jak gra odbić, jak geometryczny układ równoległych figur: trapezoidalnemu proscenium odpowiada także fartuch kurtyny; dolnemu prostokątowi podstawy – górny prostokąt „fryzu”; wyciągniętemu w pędzie pegazowi – podłużny karnisz wykonany ze skręconej lub okręconej czymś postaci; wychylony do tyłu mężczyzna przed pegazem – pochylona do przodu kobieta za skrzydlatym koniem; na dole po prawej dziewczyna z lirą – po lewej skrzypek; na górze, tuż pod gzymssem dwie symetryczne prostokątne kwatery niczym teatralne łoża: w jednej Pan zwrócony do środka, w drugiej para kochanków również skierowanych do wewnątrz; dokładnie na środku – niewielki obraz w szerokiej ozdobnej ramie – czarny kwadrat z białą pięknoską; prostokąt lewej kurtyny *versus* prostokąt prawej; pierrot naprzeciw szkielec. Co więcej, w tę kompozycję wpisana została jakaś uparta kolistość<sup>16</sup>: jest tu i *ouroboros* z czterema symetrycznie rozmieszczonymi pierścieniami swego cielska, i hipnotyczny deseń kurtyny w okręgi malowanej, i jakaś obsesyjna poetyka dotknięć w opozycji do „ikonostasowej”<sup>17</sup> poetyki izolacji cechującej ekslibris ze smokiem<sup>18</sup>. Wszystko się łączy, przenika (jedynie po przekątnej nie dochodzi do złączenia dłoni pierrota i dziewczyny, co można nawet potraktować w kategoriach znaczącego załamania wizualnego rytmu, przerwania spójności, odstępstwa od reguły). Młodzieniec na dole palcem prawej stopy delikatnie trąca skrzypka, znacznie mniej delikatnie wspiera się na chrapach próbującego stratować go pegaza (końskie chrapy wyglądają jakby były zniekształcone w wyniku tego nacisku); kobieta dotyka pięcin skrzydlatego ogiera, a palec jej lewej stopy muska wysuniętą stopę grającej

<sup>16</sup> Pisząc o Lilienie, Schulz (*E. M. Lilien*, „Schulz / Forum” 6 <2015>, s. 87) notował z uznaniem, iż każdy jego rysunek „jest zorganizowany na zasadzie jakiegoś rytmu, który go na wskroś przenika i który przebiega niezatrzymany jak triumfalna fanfara, zagarniając i jednocząc swą falą wszystkie szczegóły rysunku”.

<sup>17</sup> „Ten ekslibris podobny jest trochę do ikonostasu” – zauważał W. Panas (*Bruno od Mesjasza*, s. 73).

<sup>18</sup> Zob. np. W. PANAS, tamże (aneks: *Ilustracje*).

na lirze dziewczyny. O postaci w „piwnicznej” części ekslibrisu ociera się zaś wąż. Górą wszystko zamyka gzyms i zasłona upięta w kształt trapezu. Wertykalnym łącznikiem na obrzeżach jest pierrot i szkielec oraz sama kurtyna. Dołem układ spina niewysoki cokół.

A skoro ruch odbywa się po kole, to można by jeszcze zapytać, czy brunetka za pegazem, ta z długimi rozwianymi włosami, to nie ta sama długowłosa dziewczyna porywana w ciemność (i czy to nie jej pomniejszone odbicie widzimy również wśród tłumu potępieńców)? Zbigniew Maszewski zwrócił uwagę na podobieństwo pozycji jednej z kobiet w tłumie i tej zagarnianej przez wielką rękę. Byłby to więc zabieg przypominający technikę zbliżenia. O tym, że filmowe chwytły nie były obce Schulzowskiej praktyce pisarskiej, przekonywali już krytycy międzywojnia: Stefania Zahorska, Emil Breiter, Henryk Vogler<sup>19</sup>. Ten ostatni wypowiadał się również o rysunkach pisarza w kategoriach „optycznych”. Wydaje się, że efekt przemieszczania się w ekslibrisie z pierrotem został osiągnięty również dzięki linearnemu ułożeniu postaci, zaprezentowanych jakby w kolejnych fazach ruchu, kadrach, tak jak np. w książeczce stroboskopowej.

Rzadka forma i układ poszczególnych elementów zwłaszcza tego ekslibrisu, ale też erotycznego znaku sporządzonego dla Goldsteina<sup>20</sup>, mogą wywołać skojarzenie z kształtem żydowskiego nagrobka. Macewa często przybiera bowiem kształt zaokrąglonego u góry prostokąta z dwoma zarysowanymi po bokach „marginesami” pustej przestrzeni, bywa że w postaci kolumn, pilastrów lub półkolumn spiętych archiwoltą<sup>21</sup> (w ekslibrisie to kurtyna), pomiędzy którymi umieszcza się święty tekst (w ekslibrisie: „spektakl” z potępieńcami i napisem). Poniżej pola inskrypcyjnego zazwyczaj znajduje się mniej lub bardziej widoczny cokół – o ile stela nie zapadła się ze starości w ziemię (część piwniczna z pegazem). Nie pozwoliłbym sobie na to nazbyt ogólne, mało precyzyjne czy nawet ekstrawaganckie zestawienie – w przypadku *Ex Libris Eroticis* wręcz bluźniercze – gdyby nie sam Schulz, który wykazał się dużą sepulkralną wrażliwością i który w jednym obrazie połączył pracę kamieniarzy i iluminatorów oraz umieścił go w kontekście drzeworytnictwa i grafiki użytkowej. Autor *Sklepów cynamonowych* pisał w szkicu poświęconym Lilienowi:

<sup>19</sup> Zwracał na to uwagę P. SITKIEWICZ, *Fantasmagorie. Rozważania o filmowej wyobraźni Brunona Schulza*, „Schulz / Forum” 1 <2012>.

<sup>20</sup> Zob. np. W. PANAS, *Bruno od Mesjasza* (aneks: *Ilustracje*).

<sup>21</sup> Zob. A. TRZCIŃSKI, *Cmentarz żydowski w Szczepieszynie*, „Zamojski Tygodnik Kulturalny” 1996, nr 4; 1997, nr 1, 4.

Instynkt artystyczny, zdolności plastyczne zapadły w głąb duszy ludowej, tliły się tam nikłym płomieniem, wybuchającym tu i ówdzie w dziełach rękodzieła ludowego, w ślicznych pracach mosiężników żydowskich, nieuczonych iluminatorów Hagady, w arcydziełach rzeźby ornamentalnej, na kamieniach grobowych<sup>22</sup>.

Wyartykułował te zdania wprawdzie niemal 20 lat po wykonaniu marek ochronnych, lecz ukazane na jednej z nich motywy śmierci, sądu, końca drogi człowieczej podpierają chybliwą hipotezę o nagrobkowym wystylizowaniu co najmniej dwóch Schulzowskich ekslibrisów (a również rysunku z *Katalogu biblioteki Weingartena*).

Wygląd sceny z kurtyną w ekslibrisie z pierrotem podsuwa jeszcze jedno skojarzenie sakralne – z szafą ołtarzową w bóżnicy. Pojawia się bowiem możliwość potraktowania teatralnej kotary jako innej zasłony, mianowicie haftowanego *parochetu*<sup>23</sup>, który przesłania umieszczaną między dwoma półkolumnami<sup>24</sup> skrzynię, zwaną *aron ha-kodesz*, służącą do przechowywania świętych rodaków – zwojów Tory.

W takim nagrobkowo-bóżniczym ujęciu prezentowane tu ekslibrisy Schulza jawiłyby się więc jako jeszcze jeden wariant opowieści o mitycznej Księdze (wariant graficzny i groteskowy, świecki i modernistyczny), a w zasadzie jako jej pierwszy kryptyczny wizerunek. Inskrypcja, Święty Tekst, który studiuje Schulz-pierrot w teatralnym ekslibrisie, to być może, po prostu, prawda o ludzkiej śmiertelności (i samotności), w ekslibrisie erotycznym zaś odkrywa się prawda o ludzkiej cielesności (a może raczej grzeszności). W rysunku w *Katalogu* trudno rozeznaczyć, na co patrzy (co „czyta”) pierrot. Może to „niedosiężna glorieta” na górskim zboczu – przestrzeń pragnienia, niespełnienia, marzenia?

Z dzisiejszej zaś perspektywy „pasiak” pierrota, nagość, przerażenie i bezwolność „więźniów”, wszechobecna śmierć w akompaniamentach muzyki, bezsilność czy obojętność świadka wobec cierpienia pozwoliłyby nawet potraktować tę skromną użytkową nalepkę jak profetyczną wizję ukazującą wizję przyszłości... Unikając jednak tej ahisterycznej wykładni prorockiej, zaryzykować można przypuszczenie o wpływie traumy pierwszej wojny na apokaliptyczne obrazowanie i duszną atmosferę tego ekslibrisu.

<sup>22</sup> B. SCHULZ, *E.M. Lilien*, s. 84. Wyróżnienie moje – I.P.

<sup>23</sup> Nawet fartuch kurtyny znajduje swój odpowiednik w lambrekinie *parochetu*, zwanym po hebrajsku *kaporet*.

<sup>24</sup> Na *parochecie* często pojawia się też wzór w postaci dwóch kolumn, łuku, tablic przymierza.

Konkludując, ekslibris z pierrotem to mała apokalipsa<sup>25</sup>, opowieść o potępieniu, rzecz o końcu, ale nie całego świata, wszak pierrota-widza-czytelnika zapewne ominie los skazańców. To historia ukazana w teatralnym sztafażu z wykorzystaniem tradycyjnej symboliki biblijnej (wąż – kobieta – grzech) i mitologicznej (grający na flecie Pan, frunący pegaz, arkadyjskość flirtującej i muzykującej młodzieży<sup>26</sup>), z zasugerowaną na obrzeżu ideą kolistego powrotu, cykliczności. To alegoryczne „misterium przemijania”, jak ujął to Jerzy Ficowski, w którym pełno „egzystencjalnej anegdoty, klasycznej symboliki”<sup>27</sup>. To enigmatyczny rebus, którego „zaszyfrowany sens rzuca wyzwanie egzegetom”, jak z kolei napisał Jan Gondowicz<sup>28</sup>.

### 3. EX LIBRIS MESSIANICIS ET HAERETICIS

W drugim ekslibrisie Schulza sporządzonym dla Stanisława Weingartena, jak przekonywał Władysław Panas, elementem nasemantyzowanym jest geometria. O czym informują same prostokąty, „puste ramki” bez znajdujących się w nich obrazków? Co mówią relacje formalne: wielkość figur, ich ułożenie, repetycje, „rymy”? Otóż – dowodził autor *Brunona od Mesjasza*<sup>29</sup> – prostokąty mówią o rozbiciu, fragmentacji, ale i o początku jakiegoś, kielkującego dopiero, nowego ładu. Opowiadają „fabułę” pewnego dramatycznego starcia, zderzenia dwóch sił. Wskazują punkty początkowe i miejsce centralne, sugerują, gdzie bije źródło mocy w tej „płaskandii”, i pokazują, jak początkowo zygzakowaty ruch z góry na dół zmienia swą trajektorię w dolnym świecie, w którym pomiędzy prostokątami skrywa się – niezwykły, bo jedyny – kwadrat.

Mówiąca przestrzeń wskazała centralne miejsce tej opowieści, z jej pierwszoplanową postacią, którą w wyniku dedukcji<sup>30</sup> można wreszcie rozpoznać i nazwać. To prawdopodobnie jest... to musi być mesjasz. Ale nie ten, na którego czekają żydowscy mędrcy – ukazani na późniejszych rysunkach Schulza – zgromadzeni wokół stołu czy przy studni. Na ekslibrisie ukazany został mesjasz

<sup>25</sup> Ten właśnie apokaliptyczny *stimmung* starała się uchwycić Ewa Kuryluk (*Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*, Kraków 1974, s. 7).

<sup>26</sup> W tę muzykę wpisana jest jednak dwuznaczność. O sadystycznej genezie fletni Pana pisał W. Panas (*Bruno od Mesjasza*, s. 43-44).

<sup>27</sup> J. FICOWSKI, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 291-292.

<sup>28</sup> J. GONDOWICZ, *Bruno Schulz*, s. 84.

<sup>29</sup> Zob. W. PANAS, *Bruno od Mesjasza*, s. 83-89.

<sup>30</sup> Zob. tamże, s. 83-123.

wstępny, który zgodnie z żydowskimi wierzeniami walczy ze Złem i zginie, ale jego czyn utoruje w przyszłości drogę mesjaszowi właściwemu. Co więcej, jeśli zechcemy z „barokowego” *Traktatu o krokodylach* Natana z Gazy<sup>31</sup>, na który powołuje się Panas, wziąć coś więcej niż tylko obraz gada, a ekslibris Schulza potraktować jako dołączony doń *ex libris* czy „ilustrację”<sup>32</sup>, to będziemy musieli uznać, że ten zbawiciel to... mesjasz-grzesznik, mesjasz przypominający w swym cierpieniu Hioba. I ten paradoksalny obraz świętego odstępcy wyprowadzi nas na dobre z obszaru kabały Luriańskiej ku heretyckiej doktrynie Natana z Gazy, prezentującej Sabataja Cwiego jako jedyne, który – dzięki właściwościom swej duszy (dziś mówilibyśmy o stanach depresyjnych mesjasza) – jest w stanie zejść do dolnych obszarów i wyzwolić znajdujące się tam „upadłe” iskry boskości. W każdym razie, istotne jest to – przekonywał Panas – że u autora *Sanatorium pod Klepsydrą* pojawia się ktoś, kto walczy ze złem radykalnym, metafizycznym. „Powiedzmy wprost – niezwykłość tej ryciny polega na tym właśnie, że pokazuje walkę ze złem. Jeden jedyny raz w całej znanej nam twórczości Schulza ktoś podejmuje czynną walkę z upostaciowaną formą zła”. Ktoś mierzy się z bestią, która „została zaskoczona albo też doścignięta podczas ucieczki”. To piękny młodzian „atakuję ją od tyłu, jedną nogą przekroczył jej skręcony ogon, a gad odwrócił ku niemu jedynie okropną rozwartą na całą szerokość paszczę”<sup>33</sup>.

Jednak analiza pozycji górnych łap (widzimy, jak sądzę, ich wnętrze) i pazurów sprawi, że zobaczymy w gadzie raczej jaszczura siedzącego na własnym ogonie, niż odwracającego się w ucieczce. Rzecz wymaga odrobiny dobrej woli, ale zdaje mi się, iż można dopatrzeć się również zarysów kolan potwora i nieco błoniastych ud, które to przypuszczenie tylko wzmacnia przekonanie, że bestia siedzi, siedzi rozkraczona z odsłoniętym podbrzuszem. A to, co byliśmy skłonni traktować dotąd jako guzy na grzbiecie, zaczyna wyglądać jak... gruczoly mlekowe... Zaiste, dziwny to gad, nie-gad, gadzina, chciałoby się rzec. Symboliczne bestiaria zaludniają różne hybrydy, czemu więc w mitycznym świecie Schulza nie miałyby zamieszkać „gadossak”? To zresztą nie koniec niespodzianek: na ogonie tego „krokodyla” ukrył się bowiem kolejny potwór, tym razem w kształcie demonicznej główki...

---

<sup>31</sup> Natan z Gazy (1643/4-1680) – jak pisał Yehuda Liebes (*Sabbatean Messianism*, [w:] *Studies in Jewish Myth and Messianism*, transl. from the Hebrew by B. Stein, New York 1993, s. 101) – to „jeden z najbardziej wnikliwych i oryginalnych myślicieli w żydowskiej historii”.

<sup>32</sup> Zob. W. PANAS, *Bruno od Mesjasza*, s. 116.

<sup>33</sup> Tamże, s. 105-106.



Przedstawiona korekta opisu starcia z bestią nie zmienia faktu, że młodzieniec walczący z gadem – niezależnie od tego, czy ten siedzi tyłem czy przodem – nadal może być traktowany jak wstępny zbawiciel, mesjasz syn Józefa, ten, który walczy, ale musi umrzeć, by przyszedł mesjasz właściwy, syn Dawida. Odczytanie takie, zaznaczę na koniec, możliwe jest jednak dopiero w kontekście całości Schulzowskiego dzieła. Mesjasza można dostrzec w młodzieńcu dzierżącym tarczę tylko pod warunkiem, że potraktujemy go jako epizod wielkiej opowieści, że rozpoznamy w nim element szerszej i jednolitej wizji.

#### 4. LEKTURY MOŻLIWE

Problematyka mesjańska to bez wątpienia kontekst macierzysty prozy Schulza. Pytanie o źródła inspiracji pozostaje jednak otwarte. Zwłaszcza w odniesieniu do tak ezoterycznych, zakazanych, tropionych i niszczonych przez rabiniczne autorytety tekstów jak sabataistyczne traktaty lub hymny. Heretycki *Traktat o krokodylach* do takich właśnie należał. Jak wskazywał Scholem<sup>34</sup>, znajomość trudnych, kryptycznych pism Natana nawet wśród wytrawnych kabalistów była niewielka lub niepełna, ale na początku XIX wieku dokonał się skryty „transfer” jego myśli do aszkenazyjskiej świadomości mistycznej. Stało się tak za sprawą niezwykle popularnego i traktowanego jako prawowierne kabalistycznego dzieła *Sza'arej gan eden* (Bramy raj), wydanego w Korcu w 1803 r. w środowiskach chasydzkich przez uczniów Bera z Międzyrzecza. Jego autorem był ceniony mistyk Jakub Koppel Lifschitz z Wołynia (zm. 1740), który – jak wykazał Izajasz Tiszby (w 1945 r.) – był kryptosabataistą, a jego doktryna zaprezentowana w *Bramach raj* w znacznej mierze oparta była na wywodach Natana właśnie<sup>35</sup>.

Zauważmy też, iż w 1873 r. w redagowanym przez Pereca Smolenskina we Wiedniu piśmie „Ha-Szachar”, obowiązkowej lekturze każdego zwolennika haskali (żydowskiego oświecenia, nurtu znajdującego się na antypodach i ezoteryzmu, i chasydyzmu) ukazał się jako dodatek do Dawida Kahany prezentacji mistyki żydowskiej – religijny hymn Natana (a właściwie tylko jego 3 ocalałe strofy): utwór wysławiający siłę mesjasza, który ujarzmił pierwotnego węża,

<sup>34</sup> G. SCHOLEM, *Sabbatai Sevi, the Mystical Messiah, 1626-1676*, transl. from the Hebrew by R.J.Z. Werblowsky, Princeton 1973, s. 324-325.

<sup>35</sup> Zob. G. SCHOLEM, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, Warszawa 1997, s. 405.

okręconego wokół człowieczej pięty. Była to, przypuszczał Scholem<sup>36</sup>, poetycka wersja dyskursywnego *Traktatu o krokodylach*. Pracę Kahany przedrukowano w postaci książki w języku hebrajskim w Odessie, miała ona dwa wydania, w latach 1913-1914 i 1926. Czy jakieś echa tego heretyckiego hymnu mogły – za pośrednictwem czy to wiedeńskiego miesięcznika, czy odeskiej książki – dotrzeć do autora *Traktatu o manekinach*? Niewykluczone...

Agata Bielik-Robson, pisząc o Schulzowskim witalistycznym mesjanizmie, problem jego źródeł, czyli kabały chasydzkiej, lokowała w obszarze „pogłosek”<sup>37</sup>. Czy rzeczywiście? Zapewne niektóre obrazy przeniknęły do Schulzowskiej wyobraźni niejako mimowolnie, przez środowiskową osmozę. Mieszkał przecież nie tylko w (borysławskim) zagłębiu naftowym, ale i (żydaczowskim) zagłębiu chasydzkim. Już jednak David Goldfarb, nie wierząc w zupełnie wydrążoną żydowskość Schulza, zauważał, iż chociaż nie studiował on kabalistycznych traktatów po aramejsku czy hebrajsku<sup>38</sup>, to czytał przecież po niemiecku, może nawet chasydzkie opowieści w tłumaczeniu Bubera i Rosenzweiga<sup>39</sup>. Innymi słowy, stała przed nim otworem cała biblioteka Wissenschaft des Judentums i późniejszych studiów judaistycznych. Również w sztandarowej polskojęzycznej publikacji z początku lat 1930. *Żydzi w Polsce Odrodzonej* pojawił się duży informatywny artykuł o mistyce autorstwa Majera Bałabana oraz Jeremiasza Frenkla esej o chasydyzmie<sup>40</sup>. Szalom Lindenbaum, który odnalazł katalog przedwojennej syjonistycznej biblioteki „Domu Żydowskiego” w Drohobyczu<sup>41</sup>, podał, że w 1928 r. posiadała ona ponad 4500 książek. „Katalog zawiera[ł] informacje o tekstach kabalistycznych, hagady czy midrasze”. Lindenbaum stwierdzał, iż poziom tych prac „daleki był od poziomu prac Gershoma Scholema i jego uczniów”, ale – jak przyznawał – „odpowiada[ł] stanowi wiedzy kabalistycznej na początku 20-lecia, zatem mogły one stanowić dla Schulza inspirację”<sup>42</sup>.

<sup>36</sup> G. SCHOLEM, *Sabbatai Sevi*, s. 325.

<sup>37</sup> A. BIELIK-ROBSON, *Życie na marginesach. Kabała Brunona Schulza*, [w:] TAŻ, *Cienie pod czerwoną skalą. Eseje o literaturze*, Gdańsk 2016, s. 211.

<sup>38</sup> Choć, jak informował Szalom Lindenbaum (*Lektury Schulza*, „Midrasz” 2003, nr 3), Schulz uczył się świętego języka. W latach 1927-1928 „pobierał prywatne lekcje hebrajskiego u najlepszego nauczyciela tego języka w Drohobyczu, Mojżesza Hirsza Sternbacha”.

<sup>39</sup> D.A. GOLDFARB, *A Living Schulz: „Noc wielkiego sezonu”* („*A Night of Great Season*”), „Prooftexts” 1994, nr 1, s. 29-30.

<sup>40</sup> M. BAŁABAN, *Mistyka i ruchy mesjańskie wśród Żydów w dawnej Rzeczypospolitej*, [w:] I. SCHLIPER, A. TARTAKOWER, A. HAFTKA (red.), *Żydzi w Polsce odrodzonej*, Warszawa 1933.

<sup>41</sup> Zob. *Katalog Biblioteki Domu Żydowskiego w Drohobyczu*, Drohobycz 1928.

<sup>42</sup> Tamże.

Zwróćmy jednak uwagę, że Schulz mógł znać niektóre teksty późniejszego autora *Mistycyzmu żydowskiego*, np. jego hasło poświęcone kabale zamieszczone w niemieckiej *Encyclopaedii Judaica* (Berlin 1928-1934) albo jego recenzje książek dotyczących mistyki czy tłumaczenia opowiadań Szmuela Josefa Agnona, publikowane już w latach 1920. w kierowanym przez Bubera miesięczniku „Der Jude” i w innych niemieckojęzycznych pismach, np. w sztandarowym „Monatschrift für die Geschichte und Wissenschaft des Judentums”.

O tym, że Schulz (przynajmniej pod koniec lat 1930.) żywo interesował się problematyką żydowską, dobitnie świadczy przywoływany już jego esej o Lilienie, w którym objawił raczej niechętny stosunek i do rabinicznej scholastyki, i do mistycznych porywów romantycznego mesjanizmu, pewną dozą sympatii obdarzył zaś syjonizm polityczny i kulturowy. Można by ogólnikowo zauważyć, że w momencie pisania *Mesjasza* syjonizm jawił mu się jako żydowska alternatywa w radykalizującym się i ukazującym złowrogie oblicze świecie<sup>43</sup>.

W 1937 r. Schulz, wypowiadając się o wybitnym twórcy ekslibrisów, Lilienie, zauważał, iż: „Dziś, kiedy moda ekslibrisu szczęśliwie przeżyła się, kiedy wyszedł na jaw cały snobizm, pretensjonalność i bezsens tego absurdu artystycznego, żal nam tych pięknych dzieł służących tak marnym celom”. Po 20 latach od wykonania swojej pierwszej marki ochronnej mówił więc o ekslibrisach, owszem, w kategoriach piękna, ale i artystycznego absurdu. Słowa klucze tej antyekslibrisowej tyrady to: pretensjonalność, moda, snobizm, sybarytyzm, smakoszostwo. Cały esej Schulza o Lilienie ma pewien posmak „socjalistyczny” czy jakoś społecznikowski, pobrzmiwają w nim tony syjonistycznego kolektywizmu i progresywizmu. Dlatego, jak się wydaje, elitarystyczny i do indywidualnego użytku przewidziany księgoznak w 1937 r. jawił się autorowi *Sanatorium pod Klepsydrą* jako piękno zmarnowane. W swym eseju Schulz często pisał o artyście i narodzie, o świadomości czy wyobraźni społecznej, o źródłach plemiennych, drwił ze skłonności do „mglistego i niejasnego symbolizmu”, z efemerycznej i skazanej na zagładę sztuki *fin de siècle*’u z jej irracjonalizmem i płytką symboliką. Czytając niektóre urywki jego szkicu o Lilienie, można by nawet odnieść wrażenie, że mesjaszem staje się tu pewna idea społeczna...

<sup>43</sup> B. SCHULZ, *E.M. Lilien*, s. 91.

\*

Podsumowując i nieco rozszerzając dotychczasowe uwagi, można zaznaczyć na koniec, że spośród innych marek ochronnych powstałych w Europie na początku XX wieku ekslibrisy wykonane przez Brunona Schulza w latach 1919-1920 jawią się dziś jako rebusy narracyjne, grafiki unikające atrybutów alegorycznych i charakteryzujące się autointertekstualnością oraz egotycznością. Jawią się jako dzieła oryginalne i ważne na tle całokształtu spuścizny autora *Sklepów cynamonowych*: w ekslibrisach Schulza dopatrzyć się bowiem można pierwszego zawoalowanego wariantu mitycznej Księgi – tego podstawowego motywu późniejszej twórczości pisarskiej Brunona Schulza.

#### O EKSLIBRISACH BRUNONA SCHULZA

##### Streszczenie

Artykuł jest nawiązaniem dialogu z interpretacją ekslibrisów Brunona Schulza dokonaną przez Władysława Panasa w jego książce *Bruno od Mesjasza* (Lublin 2001). Próba odmiennego odczytania księgoznaków (mniej holistycznego) prowadzi autora artykułu do wniosku, że w markach ochronnych Schulza dopatrzyć się można pierwszego wariantu mitycznej Księgi – tego podstawowego motywu późniejszej twórczości pisarskiej Brunona Schulza.

**Słowa kluczowe:** ekslibrisy; Bruno Schulz; Władysław Panas; sztuka interpretacji

#### ON BRUNO SCHULZ'S BOOKPLATES

##### Summary

The article is entering into a dialogue with the interpretation of Bruno Schulz's bookplates made by Władysław Panas in his book *Bruno od Mesjasza* (Lublin 2001). An attempt to understand them in a different (less holistic) way leads the author of the article to the conclusion that in Schulz's plates the first veiled of the mythical Book may be seen – of the fundamental motif of Bruno Schulz's later literary work.

**Key words:** bookplates; Bruno Schulz; Władysław Panas; art of interpretation

*Translated by Tadeusz Karłowicz*