

STANISŁAW ROSIEK

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Gdański
<https://orcid.org/0000-0001-8629-3913>

Bruno Schulz mówi, kim jest. Odwaga odsłonięcia

Bruno Schulz Says Who He Is. The Courage of Disclosure

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

The author reconstructs the circumstances of the “coming out” of Bruno Schulz-the painter, i.e. a presentation of his visual works at an exhibition held in Borysław in 1921. By focusing on the perception of those works he discloses the stake of disclosure whose gesture not only described the “tragic ethos”, fascinations, and fears of the author, but also in a provocative manner violates the local, Drohobycz *status quo*. The text also displays the process of the formation of Schulz’ visual style against the backdrop of the visual culture of the epoch: in this manner it shows the way in which Schulz transcends it and what “courage of disclosure” means in this particular case.

Keywords: Bruno Schulz; biography; erotism; visual anthropology

Abstrakt

Autor rekonstruuje okoliczności malarskiego „coming outu” Brunona Schulza, czyli prezentacji jego prac wizualnych na wystawie w Borysławiu w 1921 roku. Skupiając się na percepcji tych prac, ukazuje stawkę odsłonięcia Schulza – jego gest nie tylko opowiadał o „erosie tragicznym”, fascynacjach i lękach twórcy, ale też w prowokacyjny sposób naruszał lokalne, drohobyckie *status quo*. Tekst ukazuje też proces formowania się wizualnego stylu Schulza na tle kultury wizualnej epoki: pokazuje, w jaki sposób ją przekracza i co w tym przypadku oznacza „odwaga odsłonięcia”.

Słowa kluczowe: Bruno Schulz; biografia; erotyzm; antropologia wizualna

O autorze

Stanisław Rosiek – historyk literatury, eseista, wydawca. Profesor, wykładowca Uniwersytetu Gdańskiego, redaktor naczelny „Schulz/Forum”. W 1995 roku założył wydawnictwo słowo/obraz terytoria. Autor książek *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety* (1997), *[nienapisane]* (2008), *Władza słowa: szkice, notatki, świadectwa* (2011), *Mickiewicz (po śmierci). Studia i szkice nekrograficzne* (2013), *Odcięcie. Szkice wokół Brunona Schulza* (2021), redaktor (z Włodzimierzem Boleckim i Jerzym Jarzębskim) *Słownika schulzowskiego* (2004). Otrzymał Nagrodę Kościelskich (1983), Poznańską Nagrodę Literacką (2022), Pomorską Nagrodę Literacką „Wiatr od morza” (2024) i Nagrodę Specjalną Miasta Gdańska w Dziedzinie Kultury „Splendor Gedanensis” (2025).

Wystawa w „bagnistym «gnieździe»”

W końcu trzeciej dekady życia Bruno Schulz ciągle jeszcze nie powiedział światu, kim jest. Stało się to dopiero 1 marca 1921 roku, gdy otwierając w Borysławiu własną wystawę „obrazów i grafiki oryginalnej”¹, ujawnił się – po raz pierwszy na tak dużą skalę – publicznie jako artysta. Wcześniej na Wystawie Sztuki Żydowskiej we Lwowie pokazał jedynie kilka szkiców, dobrze zresztą przyjętych przez jednego z krytyków, który napisał, że „zapowiadają niepospolite zdolności w kierunku malarstwa groteskowego”². Tym razem Schulz stanął naprzeciw miejscowej publiczności w pojedynkę, poddając pod osąd swoje prace – i siebie samego.

Pierwszą indywidualną wystawę jego obrazów zorganizowała Sekcja Oświatowa Związku Urzędników Naftowych³. Świat miał małe szanse, by się o tym wydarzeniu dowiedzieć. Prasowe echa wystawy dotarły z pewnością do odległego o dwadzieścia kilometrów Drohobycza, nie przekroczyły chyba jednak zbyt prędko (jeśli w ogóle) granic zagłębia naftowego. Zorganizowanie pokazu grafik i obrazów Schulza wpisywało się w misyjne działania miejscowego środowiska, które cyklem wystaw artystów zamierzało – jak pisał przy podobnej okazji jeden z animatorów tych działań – „przyczynić się [...] do wniesienia odrobiny życia kulturalnego w nasze bagniste «gniazdo»”⁴. Zwracam uwagę na wybraną przez autora przydawkę i dystansujący cudzość. O kolejnej wystawie, planowanej tym razem w drohobyczkim gimnazjum, pisano, że urządzenie jej „w mieście tak filisterskim i tak mało żyjącym duchem współczesnym jest niemałą zasługą paru jednostek niemogących wprost żyć w apatycznej bezdusznosci otoczenia i próbujących od czasu do czasu rozruszać umysły i rozbudzić serca”⁵.

Prace wystawione przez Schulza nie były ani filisterskie, ani niewrażliwe na podszepty współczesnego ducha. Zdaje się też, że ich tematyka mogła „rozbudzić serce” niejednego widza. Co było w nich nowego i poruszającego emocje? W Borysławiu – stolicy zagłębia naftowego – Schulz zaprezentował obok innych prac, o których wiemy niewiele, swoje grafiki wykonane „techniką przez Corotą wskazaną, zwaną *cliché-verre*”, o czym można było przeczytać w artykule zapowiadającym wystawę⁶. Był to więc pierwszy publiczny pokaz scen z *Xięgi bałwochwalczej*. Pierwszy i narażony na niejedno ryzyko, zważywszy na miejsce („bagniste «gniazdo»”), w którym się odbywał.

Ale wówczas w centrum uwagi recenzentów wystawy Schulza nie stały grafiki składające się na cykl *Xięgi bałwochwalcza*, lecz obraz noszący tytuł *Circe*. Jego „treść” szczegółowo przedstawiał swoim czytelnikom krytyk ukryty pod pseudonimem S. N-owa (był nim prawdopodobnie Michał Friedländer):

dwie kobiety, jedna odziana w krótką spódniczkę z ręką na biodrach, ze świadomym bezwstydem dziewczyny ulicznej, a druga – akt – o doskonałej harmonii w liniach całego ciała, siedzi z ręką zwisającą bezwładnie w niemej rozkoszy, a twarzą pełną tęsknoty, kontemplacji i nabożnego rozmodlenia. U stóp tych kobiet czołgają

STANISŁAW ROSIEK

Bruno Schulz mówi, kim jest. Odwaga odsłonięcia

się mężczyźni, z których wykrzywionych twarzy bije cała ohyda i zatrącenie świata zmysłów⁷.

Dystansując się ostatnim zdaniem od mężczyzn szukających – jak je dalej określił – „wyuzdanych rozkoszy”, krytyk ze zdziwieniem zauważał: „A jednak jest to obrazek, w którym Schulz może nawet nieświadomie odkrył istotną swą myśl o kobiecie”⁸.

Friedländer (jeśli to był Friedländer) mylił się w jednym. W pokazanych w Borysławiu pracach Schulza w pełni i ś wi a d o m i e określał swoje cielesne przeznaczenie, swoje tajemne pragnienia, swoje seksualne skazanie.

Już wcześniej poznał, że pragnie kobiecej dominacji.

Następnie wpisał to pragnienie w ramy swojej tożsamości (i swojego światopoglądu).

I na koniec: postanowił powiedzieć o tym światu.

Nie musiał tego robić. Mógł jak artyści epoki, której był rówieśnikiem, bez końca eksploatować ciągle modny temat *das Ewig-Weibliche*, wiecznej kobiecości, mógł rysować coraz bardziej tajemnicze i kuszące wizerunki *femme fatale*, a nawet, jak to zdaniem Friedländera czynił, ukazywać „kobiety przepojone żądzą ujarzmiania ciał męskich”⁹ – i dobrze by na tym, nawet finansowo, wychodził. Warunkiem – którego jednak Schulz nie spełnił – było wyznaczenie i zachowanie wyraźnej granicy między życiem i sztuką, między biografią artysty a jego dziełami o charakterze erotycznym.

Współcześni dostrzegli to zatarcie granicy. Stanisław Weingarten w odczycie wygłoszonym podczas otwarcia borysławskiej wystawy (w niedzielne spokojne marcowe przedpołudnie) z „subtelny wczuciem” opisał formę, jaką „intymna strona życia w dziełach Schulza przybrała”¹⁰. Ten bliski przyjaciel i pewnie też powiernik artysty rozumiał go jak mało kto. Sam zresztą podzielał w jakimś stopniu jego erotyczne fascynacje. Ale nawet dystansujący się wobec nich Friedländer od razu pojął, o jaką stawkę toczy się gra. W autorze *Xięgi bałwochwalczej* i towarzyszących jej obrazach (na wystawie wisiało ich kilkadziesiąt, a w nich „wszędzie i zawsze jedna myśl przewodnia: ujarzmić mężczyznę, rzucić go do swych stóp”¹¹) dostrzegł męczennika zaprzędanego, jak powiedziałby Georges Bataille, „erosowi tragicznemu”¹², co ujął we własne formuły,

niezbyt jasne, choć dość kategoryczne: „z obrazów Schulza idzie mgła smutku. Ani w jednej z tych widzianych postaci nie ma radości życia, jest tylko chęć zatracenia siebie, a pomimo forsowanej świadomości siebie zdradzają ruchy niepewność poprzez narkozę wyuzdanej rozkoszy”¹³.

Schulz jest jedną z tych „widzianych postaci”, które ulegają przemocy kobiet. Współcześni w Boryslawiu (i okolicach) to widzą i nie piszą o tym wprost, w ich niezbyt licznych wypowiedziach stale przewija się jednak charakterystyczny ton współczucia. Friedländer radzi, by Schulz „sięgnął do głębi swojej duszy” i podjął „walkę z samym sobą”. Ponieważ – jak sądzi – „Ażeby wydobyć z życia, co jest jego istotną treścią, i odnaleźć nowe drogi, konieczna jest walka”¹⁴. Z kim? Tylko „z samym sobą” czy również z demonami, które nas podstępnie i skrycie nawiedzają?

Wizerunek własny artysty

Schulz nie słucha dobrych rad. Nadal pracuje nad kolejnymi grafikami do *Xięgi bałwochwalczej*, w których coraz wyraźniej odsłania siebie i swoje skryte pragnienia. Nie jest przy tym pornografem zajmującym bezpieczne miejsce w systemie komercyjnej wymiany. Nie wytwarza pornograficznych obrazów, w których niewidoczny (i najczęściej anonimowy) producent wystawia na sprzedaż fantazmaty seksualnej przemocy, licząc na to, że sadomasochistyczne sceny spodobać się klientom. Sporą część takich dzieł zaliczyć należałoby do kultury popularnej. Na przełomie XIX i XX wieku – w dobie reprodukcji technicznej – nasila się fala tanich, najczęściej anonimowych lub wydawanych pod pseudonimem druków, broszur, kart pocztowych i fotografii, na których nagie lub półnagie kobiety biczują szczęśliwych z tego powodu mężczyzn (należących zwykle do klasy średniej) albo odwrotnie (i nie wiem, czy częściej): ofiarami seksualnej przemocy stają się kobiety [il. 1–11]. W produkcji tego rodzaju obrazów przodują Niemcy, niewiele ustępują im Francuzi i Anglicy, naśladuje ich zaś cała Europa. Temat ten był też chętnie eksploatowany przez literaturę. Leopold Sacher-Masoch ma wielu naśladowców i konkurentów, jak choćby francuski prozaik Pierre Dumarchey, autor poczytnych powieści pornograficznych, w których często pojawiały się sadomasochistyczne sceny biczowania. Przykładem jego debiutancka książka *La Comtesse au fouet* z 1908 roku czy *Petite dactyle et autres textes de flagellation* opublikowana po raz pierwszy w 1913. Z reguły tego rodzaju literatura dopełniana bywała licznymi ilustracjami rozmieszczonymi w tekście lub choćby obrazem na okładce, który przedstawiał – jak w podtytule jednej z powieści – kobietę *belle et terrible*, oczywiście z biczem w dłoni [il. 3, 4].

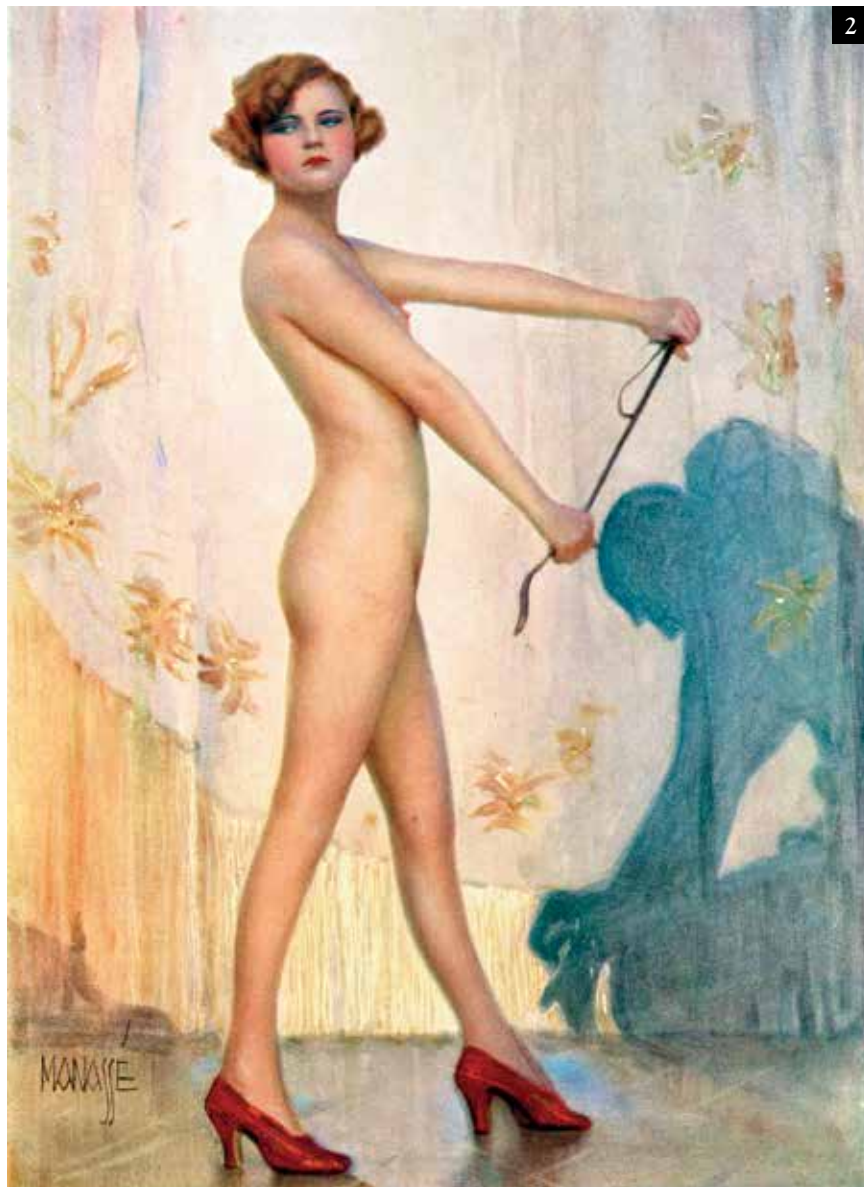
Krytycy piszący o boryslawskiej wystawie prac Schulza nie dostrzegają ich podejrzanych koneksji. Odnoszą je do sztuki wysokiej (lub choćby już kulturowo zasymilowanej), wskazując na Goyę, Ropsa, Klingera czy Klimta, w żadnym razie na kogoś takiego jak na przykład paryski plakacista Maurice Neumont czy podobni do niego rysownicy zasilający swoimi pracami kulturę masową. I słusznie, że tego nie robili, lecz jednak kontekst ikonograficzny *Xięgi bałwochwalczej*, nawet

jeśli przemilczany, nadal ją otaczał i stwarzał zagrożenie dla jej suwerenności. Do dzisiaj zresztą kontekst ten nieczęsto bywa przywoływany w pracach poświęconych grafikom i rysunkom Schulza. A przecież od początku miał swoją wagę choćby dlatego, że młodemu artyście, który swoimi pracami ryzykownie zbliżał się do granic jeśli nie pornografii, to na pewno trywialnej erotyki, groziła utrata tożsamości (przez zatarcie różnicy i wchłonięcie). Grafiki z *Xięgi bałwochwalczej* i rysunki wystawione w Boryslawiu przekształcały bowiem nie tylko usankcjonowane tradycją tematy mitologiczne (Kirke) i biblijne (Zuzanna i starcy), lecz niekiedy także motywy intensywnie obecne w ikonografii popularnej przełomu wieków. Schulz szedł drogą równoległą, niekiedy je wykorzystywał, przetwarzając we własny przekaz egzystencjalny. W jaki sposób? By odpowiedzieć na to pytanie, trzeba przywołać (jako *comparans*) masochistyczną ikonografię epoki. Nie jest to zresztą trudne zadanie: epoka stworzyła swój własny wizerunek.

W 1913 roku w Monachium ukazują się trzy tomy monumentalnej pracy Eduarda Fuchsa *Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit* zawierające 982 ilustracje w tekście i 124 na osobnych wklejkach¹⁵. Jej autor, którego talent kolekcjonerski oraz materialistyczne podejście do sztuki cenili zaprzyjaźniony z nim Walter Benjamin¹⁶, zgromadził bogatą historyczną ikonografię tematu. Już wcześniej Fuchs wydawał podobnie pomyślane edycje poświęcone dziejom karykatury¹⁷ i erotyki¹⁸ od średniowiecza po współczesność. Jego książki rozchodziły się w gigantycznych nakładach i przynosiły milionowe dochody pozwalające mu na systematyczne rozwijanie ogromnej kolekcji obrazów, rysunków, grafik i plakatów, która stała się podstawą jego *Illustrierte Sittengeschichte* – ilustrowanej historii obyczajów, ciągnącej się przez tysiące stron wypełnionych ikonograficzną dokumentacją. Z tego powodu współcześni nadali mu nawet przydomek „Sitten-Fuchs”¹⁹.

Schulz nie mógł nie znać niezwykle popularnych w tym czasie publikacji Fuchsa. Jeśli nie dotarły one przed Wielką Wojną do Drohobycza czy Lwowa, gdzie studiował architekturę, musiał się na nie natknąć, gdy od jesieni 1914 roku przebywał jako uchodźca w Wiedniu, gdzie z przerwami żył przez następne lata. O stworzonym przez Fuchsa rozległym archiwum obrazów erotycznej przemocy, w którym zgodnie sąsiadowały prace o różnej wartości i funkcji, arcydzieła i kicze, Jan Gondowicz napisał, że było to „istne kompendium masochisty”²⁰. Zgoda, pod warunkiem że masochiście potrzebne są wzory. Podążająca tym samym tropem Ariko Kato przedstawiła kilka „wizualnych paraleli”, które miały dowiedzieć, że „Schulz, obdarzony dobrą pamięcią wizualną, dowolnie adaptował w swoich grafikach kompozycje ilustracji podpatrzone u innych autorów, tworząc w ten sposób własną wizję zaprezentowaną w *Xiędze bałwochwalczej*”²¹. Zgoda, tyle że problem, przed jakim Schulz stawał jako jej autor, nie leżał w sferze poszukiwań artystycznych inspiracji czy kompozycyjnych wzorów, lecz egzystencjalnych samoidentyfikacji i autoprezentacji. Myślę, że Fuchs bardziej niż Schulzowi potrzebny jest nam, współczesnym interpretatorom.

Artysta miał pod ręką nie tylko publikacje spod znaku *Sittengeschichte*. Równoległe z książkami Fuchsa ukazują się



1. Fotografia z końca XIX wieku, ze zbiorów Richarda von Krafft-Ebinga, autora książki *Psychopatia sexualis* (1886).
2. *Domina*, fotopastel, Atelier Manassé, Wiedeń (za: Alfred Kind, *Die Weiberherrschaft von heute. Ergänzungsband 2, Vierter Band*, Verlag für Kulturforschung, Wien 1931).
3. Okładka książki Pierre'a Dumarchey *La Comtesse au fouet* z 1908 roku.
4. Ilustracja z książki Pierre'a Dumarchey *La Comtesse au fouet*.
5. *Kobieca moc*, anonimowy rysunek masochistyczny z kolekcji Else H. nazywanej „Peitschenelse” (za: Heinrich Wörenkamp, Gertrude Perkauf, *Erziehungs-Flagellantismus. Sexualkundliche Untersuchungen und ihre Ergebnisse*, Leipzig-Wien 1932 – przypadek XI).
6. *Okrutna guwernantka*, rysunek kolorową kredą (za: A. Kind, *Die Weiberherrschaft von heute. Ergänzungsband 2*).



386. Nach dem Reiten. Gemälde von Van Berré



7. Po przejażdżce, obraz Van Beersa (za: Eduard Fuchs, *Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit* (mit Alfred Kind), Erster Band, München 1913).
8. *Satanella*, fotograficzne studium zrobione przez pewnego paryskiego amatora (za: A. Kind, *Die Weiberherrschaft von heute. Ergänzungsband 2*, dz. cyt.).
9. *Taką lubi ją widzieć*, fotografia amatorska (za: A. Kind, *Die Weiberherrschaft von heute. Ergänzungsband 2*, dz. cyt.).
10. Fotografia angielska „z natury” (za: Alfred Kind, *Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit, Ergänzungsband 1, Dritter Band*, Verlag für Kulturforschung, Wien 1930).
11. *Upokorzony niewolnik* (za: A. Kind, *Die Weiberherrschaft von heute. Ergänzungsband 2*, dz. cyt.).

uczone rozprawy poświęcone karom cielesnym „wszystkich narodów od najdawniejszych czasów do współczesności” lub „torturom w niemieckim wymiarze sprawiedliwości”²². Gromadzą one i eksponują bogatą historyczną ikonografię tematu. W pierwszych dekadach XX wieku ukazują się też wiele publikacji o niewinnych tytułach, jak choćby rozprawa *Erziehungs Flagellantismus*²³, w której można znaleźć reprodukcje prac bezimiennych lub mało komu znanych autorów, nieraz pacjentów doktora Wörenkampa, przedstawiających sceny „biczowania edukacyjnego” we wszystkich możliwych wariantach. Bat jest stałym znakiem tej skomercjalizowanej perwersji i mniej lub bardziej uczonych dzieł.

Prawda, bat znajdziemy też w rysunkach i pracach graficznych Schulza: pojawia się w nich jednak coś jeszcze, czego w sadomasochistycznej ikonografii epoki na ogół nie ma. To wizerunek własny artysty. Jego twarz, którą sygnuje bałwochwalce sceny. Twarz charakterystyczna, naznaczona cierpieniem, twarz, której nie można pomylić z inną ani zapomnieć, choćby dlatego, że jest w *Xiędze bałwochwalczej* wszechobecna. Najlepszym dowodem – statystyka.

W ramach cyklu powstało dwadzieścia pięć prac graficznych²⁴ i tylko na dwóch nie ma Schulza. Na kilku następnych pojawia się nie w pełni zdefiniowany zarys jego twarzy, gdy ledwie wylania się z drugiego planu, ale jest możliwa do identyfikacji. W scenach, które przedstawiają pozostałe prace, Schulz bierze już znaczący udział i nieraz w grupie męskich adoratorów odgrywa role pierwszoplanowe. Inicjalna *Dedykacja* (nazywana też *Introdukcją*) wprowadza twarz autora na scenę fantazmatycznego teatru jako w i z u a l n ą sygnaturę [il. 12]. Oko widza prędko uczy się dzięki temu autoportretowi rysów Schulza, które w kolejnych grafikach, z mniejszym lub większym trudem, będzie mogło odnaleźć w niewyraźnym rysunku, a czasem nawet wyłonić zarys twarzy wykrzywionej w grymasie ekstazy (i cierpienia) z gmatwaniny kresków tworzących mroczne tło sceny [il. 13]. Znacznie częściej jednak twarz Schulza jest łatwa do rozpoznania. Nie ma wątpliwości, że to on, gdy na przykład jako karzeł w stroju arlekina spogląda z oddaniem w twarz Infantki, a także gdy w *Procesji* niesie za nagą Undulą jej okrycie i gdy w innej scenie ofiarowuje jej swoje grafiki (a ona je lekceważąco odrzuca) lub gdy w gromadzie bałwochwalców patrzy w oczy adorowanej Pani...

„Wszechobecność podobizn autora w dziele graficznym i rysunkowym Schulza z pewnością nie jest przypadkowa”, zauważa Jan Gondowicz i dalej wyjaśnia, dlaczego tak się stało:

Schulz, wirtuoz autoportretu, wykorzystuje swój wizerunek jako świadectwo prawdy wpisanych w obraz emocji. Wyobrażeniem własnego „ja” zaświadcza: „Byłem przy tym”, jak czynili to na swych malowidłach dawni mistrzowie. Ale jest świadom, że tworzy właśnie wizerunek, czyli podobiznę odrębną od pełnej osobowości. W przedstawionej akcji uczestniczy tylko część jego jaźni – ta, która oddana została we władanie demonicznych potęg kobiecości²⁵.

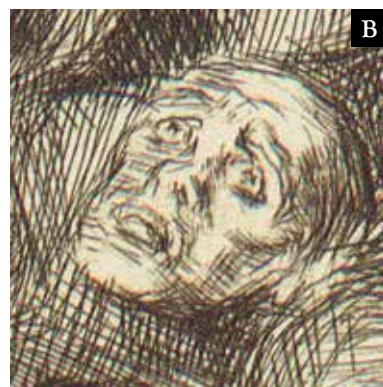
Tyle Gondowicz. Można się z nim zgodzić, pod pewnym jednak warunkiem. Rysunkowymi autoportretami Schulz istotnie poświadcza realność własnych emocji i fantazmatów (które w ten sposób odsłania), ale nie faktyczność zdarzeń, których realizacja nie zawsze nawet jest prawdopodobna. Rysując bachanalia, Schulz nie mówi: „Byłem tam”. Gdzie miałyby one się odbywać? Na rynku w Drohobyczu? Trudno to sobie wyobrazić. Jego przekaz jest brzmieć: „Taki jestem”.

Jeśli zaś idzie o jaźń (przedstawioną), to przybiera ona w *Xiędze bałwochwalczej* wiele twarzy. Zdarza się nieraz, że Schulz portretuje siebie dwu-, a nawet trzykrotnie w ramach jednej bałwochwalczej sceny, w różnych ujęciach i fazach akcji, w innych przebraniach i pozach. Jaźń (przedstawiona) Schulza – zawieszonego między ekstazą i cierpieniem – odsłania swoje kolejne oblicza. W przywołanej przed chwilą *Infantce i jej karłach* Schulz umieścił swój wizerunek nie tylko jako arlekina ze wzniesionymi ku niej oczami, na co przed chwilą wskazywałem, lecz także – powtórnie – jako pierrota niosącego w rękach zawiniątko z niemowlęciem. Kolejny raz pojawia się w tej scenie w postaci, która ledwie wylania się z tła [il. 15].

Sobowtórowość autoprzedstawień, której dotąd nie przypisywano w interpretacjach dużego znaczenia²⁶, jest w *Xiędze bałwochwalczej* niemal regułą. Można ją również dostrzec (z pewnym trudem) w *Święcie bałwochwalców* [il. 13], bez kłopotu w *Procesji* czy w *Pielgrzymach* – a w *Rewolucji w mieście* autor we własnej osobie pojawia się trzykrotnie [il. 14].

Nawet adorowane kobiece postacie – w *Xiędze bałwochwalczej* centralne – nie mają tego przywileju. Nie podwajają się, nie multiplikują w ramach jednej graficznej kompozycji. Trzeba dopiero przejść od jednej grafiki do drugiej, by dostrzec zmienność *femme fatale* i stopniowe przesunięcia jej tożsamości – od niewinności do wyuzdania i okrucieństwa, od Infantki przypominającej Biankę z *Wiosny* do Unduli, której w opowiadaniach odpowiada postać Adeli, aż po kobiety-bestie, które w prozie nie mają odpowiedniczek²⁷. Tymczasem twarz Schulza na wielu planszach *Xięgi bałwochwalczej* nie tylko się podwaja, czasem nawet potraja, lecz także różnicuje. Jest na przykład twarzą smętnego młodzieńca, a obok, poniżej – starszego mężczyzny schyłonego w akcie poddaństwa. Ale mimo tej niestabilności twarzy, mimo nadmiaru przedstawień postaci bałwochwalczy identyfikacja jest na ogół łatwa i pewna. To za każdym razem on, Bruno Schulz, najmłodszy syn kupca bławatnego Jakuba i Hendel-Henrietty z domu Kuhmerker, jest poniżany, czasem nawet bity, to on, absolwent świetnego gimnazjum w Drohobyczu, idzie w pochodzie bałwochwalców, służy kapryśnej Unduli i nagi całuje stopy władczej kobiety z pejczem. Kobiety bestii [il. 16].

Jak do tego doszło? Dlaczego ten prowincjusz o niepewnej przyszłości, ten artysta w 1921 roku ciągle jeszcze „bez nazwiska”, lecz w środowisku (w Drohobyczu, w Borysławiu) „z twarzy” rozpoznawalny dla wielu mieszkańców, zdecydował się na tak odważny krok, na radykalne przekroczenie granicy między bezpieczną konwencją a ryzykownym wyznaniem, na



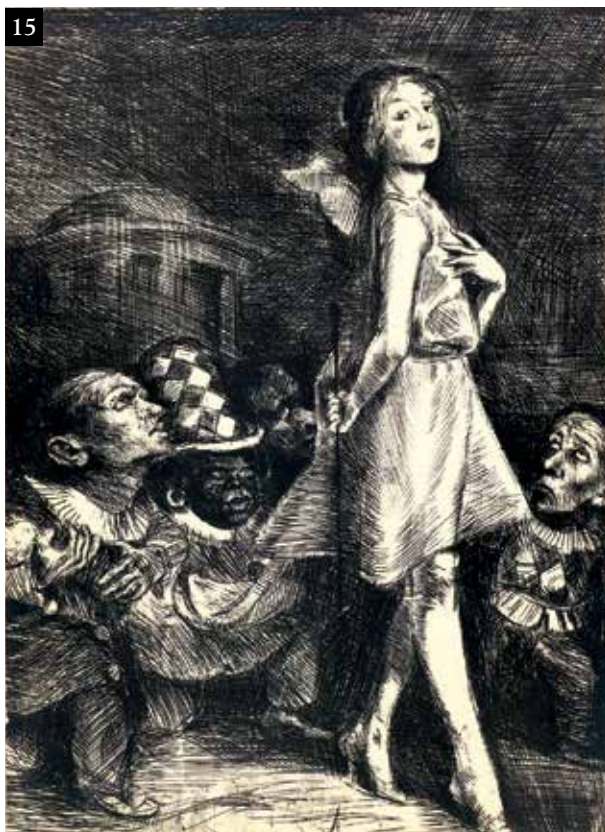
12. Bruno Schulz, *Dedykacja (Introdukcja)*, cliché-verre, 13 × 18 cm, z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920–1922, Muzeum Narodowe w Warszawie.

13. Bruno Schulz, *Święto bałwochwalców*, cliché-verre, 8,6 × 11,7 cm, z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920–1922, Muzeum Narodowe w Warszawie.

A. Fragment ilustracji Brunona Schulza, *Święto bałwochwalców* (obok).

B. Fragment ilustracji Brunona Schulza, *Zaczarowane miasto II (Rewolucja w mieście)*, s. 165.

C. Fragment ilustracji Brunona Schulza, *Infantka i jej karły*, s. 165.



14. Bruno Schulz, *Zaczarowane miasto II (Rewolucja w mieście)*, cliché-verre, 17,5 × 23 cm, z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920–1922, Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego.

15. Bruno Schulz, *Infantka i jej karty*, cliché-verre, 18 × 13 cm, z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920–1922, Fundacja Signum.

16. Bruno Schulz, *Bestie*, cliché-verre, 22,5 × 17 cm, z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920–1922, Muzeum Narodowe w Krakowie.

odsłonięcie? Dlaczego dobrowolnie złożył publicznie deklarację: „Jestem masochistą”? Prace tworzące *Xięgę balwochwalczą* nie przedstawiają przecież erotyzmu „w ogóle”, lecz także jego, Brunona Schulza erotyzm, nie pokazują zmysłowości czy seksualności „jako takiej” – lecz jego seksualność. W serii grafik tworzonych na początku lat 20. artysta pokazuje swoje po baudelaïrowsku „obnażone serce”. Oglądając i analizując grafiki z *Xięgi balwochwalczej* wystawiane w Boryslawiu, nie znajdziemy jednak odpowiedzi na obcesowe pytanie: dla czego tak się stało? Możemy jedynie starać się zobaczyć, jak do tego doszło. Idąc krok w krok za artystą, przechodzić od jednej pracy do drugiej, patrząc na daty ich powstania.

Jak do tego doszło. Obraz po obrazie

Dokumentacja tego przejścia jest skromna. Zachowało się zaledwie kilkanaście rysunków i prac plastycznych Schulza sprzed 1920 roku, który – według ustabilizowanej opinii schulzologów – był w jego artystycznym rozwoju momentem przełomowym. Artysta sięga wówczas po technikę *cliché-verre* i rozpoczyna prace nad *Xięgą balwochwalczą*²⁸. Niewiele jednak wiadomo, co działo się w poprzednich latach.

Najwcześniejsze świadectwo to młodzieńczy szkicownik Schulza z lat 1907–1908, stanowiący rodzaj jego „pamiętnika z okresu dojrzewania”²⁹. Nie ma w nim nawet najmniejszej zapowiedzi „erosa tragicznego”. Co więcej – manifestacje młodzieńczego erotyzmu Schulza nie wykraczają poza delikatne alegoryczno-symboliczne aluzje. Najwyraźniej przejawiają się one w kilkakrotnie pojawiającym się w szkicowniku obrazie jednorożca [il. 17], który – jak komentuje Małgorzata Kitowska-Łysiak – jest między innymi „symbolem miłości wyrzekającej się fizycznego spełnienia, a jednocześnie uwznioślonej seksualności”³⁰. Wytrawna znawczyni *Xięgi balwochwalczej* w ostatnim, pisanym tuż przed śmiercią tekście zarysowała projekt, którego nie zdążyła już rozwinąć. Według niej „szkicownik stanowi przykład imponderabiliów, które pozwalają na rekonstrukcję, choćby częściową, wczesnego (najwcześniejszego?) etapu rozpracowywania sfery wyobrażeń erotycznych autora *Xięgi balwochwalczej*”³¹. Karty szkicownika niechętnie jednak zdradzają tajemnice seksualności ucznia drohobyckiego gimnazjum. Przyjęta perspektywa pozwala Kitowskiej-Łysiak zobaczyć „kilkakrotne pojawienie się w tych młodzieńczych wprawkach uproszczonych, a jednocześnie wyidealizowanych postaci nagich kobiet. W najbardziej rozbudowanej scenie jedna z nich, uskrzydłona, wyciąga dłonie do biegnącego ku niej nagiego chłopca, którego przyprowadza druga niewiasta w powłóczyściej sukni”³² [il. 18].

Są to przejawy erotyki matczynej – opiekuńczej. We wskazanej przez badaczkę scenie trudno dopatrzeć się jakiegokolwiek śladu dominacji – władzy jednego ciała nad innym. Rysunek przedstawia opiekuńczą miłość bez żadnych dwuznaczności. Młody Schulz znajduje się jeszcze na przeciwległym biegunie erosu tragicznego. Także w innych scenach wylaniających się mgliście w jego szkicowniku nie ma śladu grzechu ani cienia występnych skłonności. Szki-

cownik jest niemal wyprany z erotyki. Znak, że służył cnotliwemu młodzieńcowi, który jeszcze nie jest świadom swoich pragnień lub ich jeszcze nie zaakceptował – a w każdym razie nie miał odwagi zdradzić swoimi rysunkami.

Równie niewinna jest scena wymodelowana przez Schulza w glinie podczas zajęć szkolnych. Uczniowska praca wzbudzić musiała podziw najbliższego otoczenia, skoro – dzięki wsparciu ojca młodego artysty – w 1908 roku ukazała się karta pocztowa z inskrypcją „Tablica pamiątkowa | projekt B. Schulza ucznia VI kl. Gimnaz. w Drohobycz” [il. 19]. Przedstawia ona relief złożony z cielesnych figur, które za lat dziesięć zaczną się pojawiać w pracach artysty w innej konfiguracji i innych wzajemnych odniesieniach. Teraz jeszcze wymodelowane w glinie postacie tworzą alegoryczno-symboliczną scenę o trudnym do sprecyzowania programie ideowym. W centrum znajduje się postać kobieca, być może muza inspirująca siedzących – niebałwochwalczo – u jej stóp dwóch młodzieńców. Jeden z nich gra na lirze (lub harfie), drugi pochyla się nad książką. Na lewo od tej grupy Schulz umieścił sfinksa, a powyżej niego profil trudnej do zidentyfikowania postaci (wyrastającej z form roślinnych), która lewą ręką wskazuje na płonący znicz znajdujący się po przeciwległej stronie tablicy. Jesteśmy w głównym nurcie secesyjnej estetyki, podbitej upodobaniem do wzniosłych alegorii. Żadnych zapowiedzi niskiego masochizmu w tej scenie nie ma.

Kolejne prace, w których dochodzi do spotkania kobiety i mężczyzny, wpisują się w konwencje od dawna za-domowione w sztuce europejskiej. Rysunek z 1914 roku, znany tylko z reprodukcji, podejmuje tradycję bukoliczną [il. 20]. Przed nami sielankowa scena. Siedzący na pniu młodzieniec o rysach twarzy młodego Schulza, zapewne pasterz, gra dziewczynie na fujarce. Ona – zasłuchana i rozmarzona pasterka – nawet na niego nie patrzy. Żadnej gwałtowności. Podobnie w późniejszym o dwa lata rysunku przedstawiającym spotkanie na tarasie [il. 21]. Tym razem Schulz przywołuje konwencję *fête galante*, jakby Watteau czy Fragonard znaleźli w Drohobycz spóźnionego ucznia. Prawda, że Schulz jako autor perwersyjnych „zabaw w ogrodzie” czy pracy *Na Cyterze*, już niebawem do nich nawiąże, ale mistrzów będzie naśladował w przewrotny sposób. Na razie młodzieniec z rysunku zgodnie z obowiązującym w jego świecie kodeksem zachowań dwornie kłania się damie – pełnej dystynkcji i dystansu. Nic nie wskazuje na to, by miała ona ochotę złamać zasady i sięgnąć po bicz.

W scenie narysowanej w 1916 roku jest już inaczej [il. 22]. Kobiety z odsłoniętymi biustami, półnagie – określone w tytule jako „swawolne” – poddają miłosnym torturom młodzieńca o nieokreślonej, a właściwie: o zatartej tożsamości³³. Jego rysy twarzy, początkowo wyraźne, autor ostatecznie zamazał czarnymi kreskami. Tożsamość ukazanego w tej scenie „masochisty” została w ten sposób – w ostatniej chwili – ukryta, być może ocalona. Warto także zwrócić uwagę na twarz wylaniającą się spomiędzy nagich ciał kobiet po lewej



Tablica pamiątkowa projekt B. Schulza ucznia VI kl. gimnaz. w Drohobyczu.



- 17, 18. Bruno Schulz, karty z młodzieńczego szkicownika Schulza, ołówek i tusz, 1907–1908, Muzeum Literatury w Warszawie.
 19. Bruno Schulz, karta pocztowa z inskrypcją „Tablica pamiątkowa | projekt B. Schulza ucznia VI kl. gimnaz. w Drohobyczu”, 1908, zbiory prywatne.

20. Bruno Schulz, *Scena sielankowa – pastuszek grający dziewczynie na fujarce*, ołówek, czarna kredka, przed 1914, praca zaginiona.
 21. Bruno Schulz, *Scena na schodach tarasu – mężczyzna w stylizowanym stroju w ukłonie przed kobietą*, czarna kredka, 23,4 × 31,8 cm, sygn. p.d.: „Bruno Schulz / 1916”, 1916, zbiory prywatne.



22



D



23



E



F

22. Bruno Schulz, *Swawolne kobiety*, tusz lawowany, piórko, 26,8 × 35,8 cm, sygn. p.d.: „Bruno Schulz /1916”, 1916, Żydowski Instytut Historyczny.

23. Bruno Schulz, *Autoportret ze sztalugami*, ołówek, 43 × 29 cm, sygn. p.d.: „Bruno Schulz / 1919”, 1919, Żydowski Instytut Historyczny.

D i E. Fragmenty ilustracji Brunona Schulza, *Swawolne kobiety* (obok).
F. Fragment ilustracji Brunona Schulza, *Autoportret ze sztalugami* (obok).

24



25



G



H



24. Bruno Schulz, *Kobiety sadystki*, ołówek, karton, 29 × 40 cm, sygn. p.d.: „Bruno / Schulz / 1919”, 1919, Żydowski Instytut Historyczny.

25. Bruno Schulz, *Kobieta z biczem i trzech nagich mężczyzn*, akwarela, gwasz, karton, 25,5 × 25 cm, sygn. d.: „20 IV 1920”, 1920, Muzeum Literatury w Warszawie.

G. Fragment ilustracji Brunona Schulza, *Kobiety sadystki* (obok).

H. Fragment ilustracji Brunona Schulza, *Kobieta z biczem i trzech nagich mężczyzn* (obok).



26. Bruno Schulz, *Bachanalia*, czarna kredka, tusz, 23,5 × 30,5 cm, 1920, Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

stronie rysunku. Kim jest ta tajemnicza postać? Świadek? Zapowiedzią innego „ja” artysty, który obawia się jeszcze pokazać swoją twarz w tak kompromitujących okolicznościach?

Jeśli nie liczyć postaci pastuszka z fujarką, Schulza nie ma jeszcze w scenach z jego wczesnych rysunków. W całej okazałości pojawi się po raz pierwszy w autoportrecie datowanym na 1919 rok [il. 23]. Widzimy go *en face*, ukazującego się – chyba po raz ostatni – ze wzruszającą prostotą młodzieńczej niewinności. Stoi przy pulpicie rysowniczym. Za nim, na ścianie, wiszą obrazy przedstawiające jakieś niezwykle i niepokojące zdarzenia: adorację nagiej dziewczyny przez mężczyznę w stroju duchownego oraz przemoc nagich kobiet nad mężczyzną. Artysta patrzy nam prosto w oczy. Czy to młodzieniec czysty i bezgrzeszny? Być może, choć, jak interpretując przedstawiane obrazy, zauważa Gondowicz:

zamyśl sportretowania się na ich tle zdaje się potwierdzeniem autorstwa. Stąd prowokacyjno-zażenowane spojrzenie artysty: „Proszę, co dzieje się w mojej głowie”. Nie bez podstaw da się przypuścić, iż jak owo tło komentuje autoportret, tak treść obu przedstawionych scen uzupełnia się wzajem, tyleż szyfrując, co zdradzając program³⁴.

Jeden z obrazów wiszących za plecami Schulza przedstawia dekapitację. Pozbawiony już głowy kor-

pus mężczyzny leży na jakimś stole czy może ołtarzu ofiarnym, poniżej znajduje się naczynie, do którego spływa krew. Odciętą głowę odnajdziemy u stóp jednej z oprawczyń. Całość została przez Schulza skomponowana tak, że wydaje się, jakby ta odcięta głowa z obrazu w tle spoczywała na ramieniu artysty, który stoi na pierwszym planie (na)rysowanego autoportretu. Podkreślam słowo „jakby”, bo dzięki konwencji w obrazie spotykają się dwa plany ontologiczne³⁵. Jeśli przesuniemy pole obserwacji i (ponownie) zajrzymy w szeroko otwarte oczy Schulza, tym razem dostrzeżemy w nich może rodzące się przerażenie, choć inwazja tego drugiego świata z tła (wraz z jego makabryczną erotyką) jeszcze nie następuje. Obraz – zamknięty w solidnych ramach – nadal wisi na ścianie jako tło autoportretu artysty, który pozostaje bezpieczny w swoim świecie. „Rama każdego obrazu – zauważa Victor Stoichita – ustala tożsamość fikcji. Dać obrazowi, poza prawdziwą ramą, ramę namalowaną oznacza podnieść fikcję do drugiej potęgi. Obraz mający namalowaną ramę okazuje się przedstawieniem podwójnie: jest wyobrażeniem obrazu”³⁶.

Wokół Schulza – w świecie narysowanym – nadal nie dzieje nic niepokojącego. Tworząc swój portret w 1919 roku, artysta *in efigie* pozostaje na zewnątrz swojego

fantazmatycznego świata. Ten świat ma jednak własne życie i własną dynamikę.

W tym samym czasie Schulz rysuje portrety Burackiej oraz Weingartena. Pod względem psychologicznym i artystycznym są to prace udane. Drohobyccy przyjaciele artysty powinni być zadowoleni ze swoich wizerunków, mimo że mają one silną konkurencję. Równie dużą uwagę przyciągają bowiem sceny przedstawione na obrazach³⁷ umieszczonych za nimi. Oddzielone ramami akcje niełatwo opowiedzieć. Nie wiadomo, kto w nich gra główną rolę i jakie ma zamiary. Trudno poznać, kto kogo dominuje, kto jest ofiarą, kto zaś katem. Widzimy jedynie, że wszyscy uczestnicy są nadzy lub na wpół nadzy, że za plecami Weingartena leży znużony arlekin (być może już umiera), zaś po przeciwnej stronie – nadal na tym samym obrazie, w tle – jakiś młodzieniec o nieokreślonych rysach twarzy całuje nagą stopę kobiety. Co robi pośród nich tygrys – nie wiadomo.

Kolejny rysunek z tego czasu [il. 24] przedstawia trzy władcze kobiety (jedna trzyma w dłoniach bicz) oraz trzech mężczyzn (jeden skrupowany, dwóch śpiących lub martwych), a także istotę, która w połowie jest tygrysem,

w połowie mężczyzną – o twarzy Schulza? Być może. Choć niewykluczone, że to maska tragiczna. Podobnie na rysunku z datą dzienną 20 kwietnia 1920 roku [il. 25]. Tu także, jak się zdaje, twarze mężczyzn coraz bardziej przypominają twarz rysownika – stają się jej wizualnym echem.

Aż w końcu nadchodzi rok 1920. Schulz rysuje *Bachanalia* [il. 26]. Wystarczy jeden rzut oka, by zauważyć wielką zmianę. Nagle wszystko już się dokonało. Zatarła się granica między dwoma planami ontologicznymi. Obraz (przedstawiony w tle) połączył się z obrazem, w którym Schulz sam się przedstawił.

W bałwochwalczej procesji bez trudu rozpoznać można mężczyznę o jego rysach twarzy. Rysunek ten stanie się wkrótce tematem jednej z pierwszych grafik wykonanych przez artystę w technice *cliché-verre*, po którą sięgnie, pracując nad *Xięgą bałwochwalczą*.

I drugi rysunek. Tym razem na pierwszym planie Schulz umieścił siebie [il. 27]. Pochylony, patrzy w oczy widza, w tle za jego plecami przemieszcza się bałwochwalcza procesja. Jest spokojny. Już podjął decyzję. Autoportret ten stanie się prototypem grafiki otwierającą *Xięgę bałwochwalczą*.



27. Bruno Schulz, *Autoportret na tle procesji*, czarna kredka, 15 × 18 cm, sygn. p.d.: „Bruno Schulz”, ok. 1920, zbiory prywatne.

Przypisy

- ¹ Tak wystawę określono w anonimowej dziennikarskiej nocie sprawozdawczej: „Świt” 1921, nr 6 (15 marca), s. 6. Za: *Archiwum schulzowskie*, t. 1: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, red. Piotr Sitkiewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021, s. 28.
- ² Wystawę Sztuki Żydowskiej otwarto 4 stycznia 1920 roku we Lwowie. Pisał o niej Henryk Trejwart [Henryk Hescheles], *Malarze żydowscy*, „Chwila” 1920, nr 366, s. 5; cytat z jego recenzji według: *Archiwum schulzowskie*, t. 1: *Bruno Schulz w oczach współczesnych*, dz. cyt., s. 20 (dalej w skrócie: AS 1).
- ³ Wystawa odbyła się w siedzibie Związku Techników Wiertniczych i Naftowych w Boryslawiu. Por. Lesia Chomycz, *Wokół wystawy w Boryslawiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 13–32.
- ⁴ Nota w dziale „Kultura i oświata” podpisana Al. St., „Świt” 1922, nr 32–32, s. 10–11 (AS 1, s. 38).
- ⁵ Al. Stewe [Michał Friedländer], *Z wystawy obrazów*, „Świt” 1921, nr 11, s. 7 (AS 1, s. 35).
- ⁶ E. Menar [Adolf Bienenstock?], *Sztuki graficzne. (Z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej w Boryslawiu*, „Świt” 1921, nr 5, s. 2 (AS 1, s. 23).
- ⁷ S. N-owa, *Wrażenia z wystawy (Wystawa obrazów Schulza)*, „Świt” 1921, nr 6, s. 2–3 (AS 1, s. 27).
- ⁸ Tamże.
- ⁹ Tamże, s. 27.
- ¹⁰ Nie zachował się tekst wystąpienia. Informację o wygłoszonym przez Weingartena referacie znalazła się w anonimowej relacji z wystawy opublikowanej kilka dni później w czasopiśmie „Świt” (1921, nr 6, s. 6).
- ¹¹ S. N-owa, *Wrażenia z wystawy...*, dz. cyt., s. 26.
- ¹² „Erotyzm tragiczny [...] wydaje się przerażającym labiryntem, w którym zagubionego człowieka przeszywa dreszcz. Jedyń sposob zbliżenia się do prawdy erotyzmu: drżenie...”, Georges Bataille, *Łzy Erosa*, przeł. Tomasz Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 79.
- ¹³ S. N-owa, *Wrażenia z wystawy...*, dz. cyt., s. 27.
- ¹⁴ Tamże, s. 27.
- ¹⁵ Eduard Fuchs, *Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit* (mit Alfred Kind), München 1913. Nowe wydanie książki ukazało się w 1930 roku, podpisane już tylko nazwiskiem Alfreda Kinda, który do trzech dawnych dodał tom czwarty, uzupełniający (liczba ilustracji w drugim wydaniu z początku lat 30. XX wieku sięgnęła prawie półtora tysiąca).
- ¹⁶ Na prośbę Maxa Horkheimera w 1937 roku Walter Benjamin napisał poświęcony mu artykuł dla „Zeitschrift für Sozialforschung”, ukazującego się na emigracji czasopisma frankfurckiego Instytutu Badań Społecznych, którego Fuchs był współzałożycielem. Por. *Eduard Fuchs – zbieracz i historyk*, [w:] Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
- ¹⁷ 1848 in der *Caricatur*, Verlag M. Ernst, München 1898; *Die Karikatur der europäischen Völker*, A. Hofman & Comp., Berlin 1902 i 1903; *Das erotische Element in der Karikatur*, Berlin 1904; *Die Frau in der Karikatur*, Langen, München 1906; *Richard Wagner in der Karikatur* (współautor Ernst Kreowski), B. Behr’s Verlag, München 1907.
- ¹⁸ *Geschichte der erotischen Kunst*, t. 1: *Das zeitgeschichtliche Problem*, Langen, München 1908 [kontynuacja w latach 20.]; *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, t. 1: *Renaissance*, Langen, München 1909, t. 2: *Die galante Zeit*, Langen, München 1911, t. 3: *Das bürgerliche Zeitalter*, Langen, München 1912.
- ¹⁹ Por. Ulrich Weitz, *Der Mann im Schatten: Eduard Fuchs. Sitten-Fuchs, Sozialist, Konspirateur, Sammler, Mäzen*, Dietz, Berlin 2014.
- ²⁰ Jan Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2014, s. 64 (wcześniej w: tegoż, *Bruno Schulz (1892–1942)*, Edipresse, Warszawa 2006, s. 35).
- ²¹ *Eduard Fuchs i Bruno Schulz*, „Schulz/Forum” 2016, z. 7, s. 244.
- ²² Por. Richard Wrede, *Die Körperstrafen bei allen Völkern von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Kulturgeschichtliche Studien. Mit vielen Illustrationen*, 1908; Rudolf Quanter, *Die Folter in der deutschen Rechtspflege sonst und jetzt. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Strafrechts. Mit zwölf Tafeln*, Dresden 1900.
- ²³ Heinrich Wörenkamp, Gertrude Perkauf, *Erziehungs-Flagellantismus. Sexualkundliche Untersuchungen und ihre Ergebnisse*, Leipzig–Wien 1932.
- ²⁴ Spośród 29 zachowanych grafik wykonanych w tej technice Schulz dwie wyłączył z *Xięgi bałwochwalczej*, dwie kolejne mają charakter wariantów.
- ²⁵ Jan Gondowicz, *Trans-Autentyk*, dz. cyt., s. 78.
- ²⁶ Zdaje się, że tylko Serge Fauchereau odnotował mimochodem, pisząc o *Infantce* Schulza: „Tak jak infantki Velázquez mały swych karłów, tak ona ma swych błaznów w kostiumach komedii dell’arte: arlekina, poliszynela, Murzyna: poza tym ostatnim wszyscy są autoportretami grafika” (*Fantazmatyczny świat Brunona Schulza. Wokół Xięgi bałwochwalczej*, przeł. Paulina Tarasewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017, s. 48).
- ²⁷ Taką interpretację rozwijała w kilku pracach Małgorzata Kitowska-Łysiak, najwięcej (i najdobitniej) w syntetycznym hasle *Xięga bałwochwalcza* (por. *Słownik schulzowski*, opracowanie i redakcja Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 421–422).
- ²⁸ Por. dwie pełne prezentacje grafik Schulza: *Xięga bałwochwalcza*, przygotował do druku i słowem wstępnym opatrzył Jerzy Ficowski, Interpress, Warszawa 1988; *Księga obrazów*, zebrał, opracował, komentarzami opatrzył Jerzy Ficowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023, s. 539. Podobnie w licznych opracowaniach Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak.
- ²⁹ Por. Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Uwagi w sprawie kanonu. Brunona Schulza szkicownik młodzieńczy i freski w willi Landaua*, „Schulz/Forum” 2013, nr 2, s. 68.
- ³⁰ Tamże, s. 67.
- ³¹ Tamże.
- ³² Tamże.
- ³³ Gondowicz nie ma wątpliwości, że to „nagi efeb” i przedstawia odmienną interpretację, na którą trudno przystać. „Warto wypatrzeć – pisze – że chłopczyzna ma skrzydła. Z tej to więc racji malarz skrył jego oblicze: Amor jest przecież ślepy” (*Trans-Autentyk*, dz. cyt., s. 161).
- ³⁴ J. Gondowicz, *Trans-Autentyk*, dz. cyt., s. 90.
- ³⁵ Pisali o tej dwoistości – każde inaczej – Jan Gondowicz i Ariko Kato.
- ³⁶ Victor I. Soichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 79.
- ³⁷ Jan Gondowicz stawia hipotezę, że „są to rysunkowe repliki prac samego Schulza, zapewne olejnych” (*Trans-Autentyk*, dz. cyt., s. 43) – prac dzisiaj nieznanymi. Jeśli tak, to rzuciłyby one nowe światło na twórczość artysty sprzed *Xięgi bałwochwalczej*. Zwracam jednak uwagę, że Schulza na tych hipotetycznych obrazach (jeszcze) nie było.