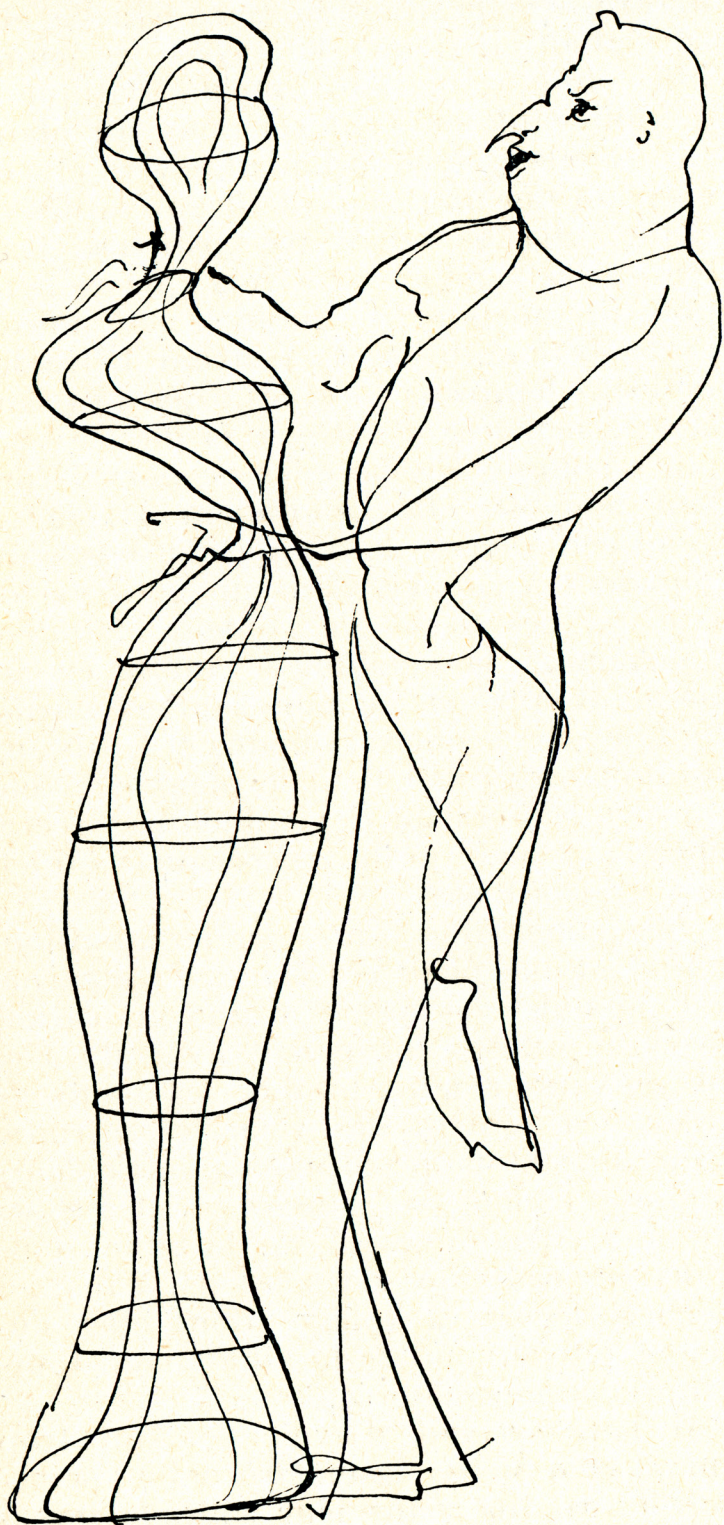


Où donc étaient, hé-
ments gazouillants, ces
des et fantastiques, ces
d'où s'élançaient, te-
aîlés, des jeux de car-
persant en applaudis-
écailles azurées, vert
métalliques, dessinan-
arabesques, traces so-
tournoiements, éven-
ments d'ailes qui, lon-
le vol, persistaient
miroitante et enrich-
encore des échos da-
mais nul musicien n-
air de flûte les couche

Ces semaines se dér-
d'une étrange somno-

Les lits toujours d-
draps et de couvertur-
sants avaient écrasés
saient comme des ba-
tes à voguer vers les
d'une obscure Venis-
Adèle nous apportait
billions paresseuse-
bres froides, à la lueu-
tes fois reflétée dans
fenêtres. Ces matinées
un remue-ménage dé-
ches languissantes da-
moires. Tout l'appar-
claquement des par-
commis allumaient

Schulz / Forum 23–24
2024



Czy znalazłbyśmy Schulza-artystę, gdyby Schulz-pisarz poprzestał na *Unduli*? Czy kryminalno-dyplomatyczny skandal związany z malowidłami w willi Landaua w ogóle by zaistniał? Nie ma to teraz większego znaczenia. Twórczość artystyczna Schulza już dawno stopiła się z twórczością literacką w jednolity amalgamat. Dowodem na to jest jej oddziaływanie nie tylko na literaturę, ale także na sztuki wizualne, a mówiąc konkretniej, dowodem są schulzoidzi-artyści. Już w 2002 roku trafnie i precyzyjnie opisała ten fenomen Branislava Stojanović w swoim przełomowym tekście *Umitycznienie Brunona Schulza* – który przedrukujemy w tym numerze. To właśnie tam pada słynna fraza o wszystkim, „co w sztuce celowo Schulzowskie, co pretenduje, by być takim właśnie, właśnie jego”. Od tego czasu wiele kolejnych wycinków przestrzeni schulzoidalnych zostało prześwietlonych i przebadanych. W tym numerze publikujemy wyniki najnowszych analiz, które oscylują właśnie wokół sztuk wizualnych.

[spis treści]

Włodzimierz Bolecki Jurek (1947–2024) / 5

Schulz jest wszędzie (ts) / 9

[odczytania]

Hélène Martinelli Ilustratorka ambasadorką? Ilustratorka ambasadorką?

Rysunki Leonor Fini do *Traktatu o manekinach* Brunona Schulza / 11

Zofia Ziemann „Inwentorium śladów”: Schulz w twórczości filmowej i scenicznej anglojęzycznych artystów / 45

Balbina Tarnowska Projekt Teatr. Schulz i Grotowski / 65

Tomasz Szerszeń Schulz – Kadan: lektury gwiazd i historii / 77

Piotr Millati Księga Piotra Łucjana / 91

Paweł Sitkiewicz Sanatoria pod Klepsydrą / 109

[inicjacje schulzowskie]

Maciej Rydzewski Masochizm: Schulz i Beksiński / 115

[Kitowska-Łysiak]

Kamila Dworniczak Dusza „poniekąd akademicka”. O Małgorzacie Kitowskiej-Łysiak i sztuce zainfekowanej życiem / 133

[schulzoidzi]

Branislava Stojanović Umitycznienie Brunona Schulza. Drohobycka ikona Europy Środkowej jako nieskończona inspiracja artystów z całego świata / 141

Branislava Stojanović Bruno Schulz a schulzoidzi – wstępny rejestr / 153

[auto- i prezentacje]

Bruno Schulz – Słowo i kreska / 221

Maciej Rydzewski Schulz-Panorama / 245

[archiwum]

Eliza Gościński Schulz w Warszawie, maj 1921 roku / 249

Dr Sz. Dojerman Bruno Schulz (Jego udział w wystawie obrazów żydowskich artystów wiedeńskich) / 258

Benjamin Balint „Autentyczny poeta nieznany w Ameryce” – Hannah Arendt czyta Brunona Schulza / 263

Olga Snarska Malowidła ściennie z Drohobycza / 271

Aleksandra Skrzypczyk Topografia ech. Schulz śpiewany / 280

[varia]

Jerzy Jacek Bojarski Alfred Schreyer (1922–2015) z Drohobycza / 287

Janusz Limon „Pomyłka lekarska” Tadeusza Różewicza / 297

[noty o autorach] / 298

[abstracts] / 302

Rada redakcyjna

Stanley S. Bill (Cambridge)

Dalibor Blažina (Zagrzeb)

Włodzimierz Bolecki (Warszawa)

Jerzy Jarzębski (Kraków)

Tapani Kärkkäinen (Finlandia)

Ariko Kato (Tokio)

Małgorzata Kitowska-Łysiak

Michał Paweł Markowski (Chicago)

Wiera Meniok (Drohobycz)

Andrij Pawłyszyn (Lwów)

Teodozja Robertson (USA)

Henryk Siewierski (Brazylia)

Małgorzata Smorąg-Goldberg (Paryż)

Marek Tomaszewski (Paryż)

Redakcja

Helena Hejman (sekretarzyni redakcji), Katarzyna Lukas, Piotr Millati, Jakub Orzeszek, Stanisław Rosiek (redaktor naczelny), Piotr Sitkiewicz, Tymoteusz Skiba, Katarzyna Warska, Marek Wilczyński, Zofia Ziemann

Wydawca

Fundacja Terytoria Książki

80-246 Gdańsk, ul. Pniewskiego 4/1

tel.: (58) 345 47 07

www.facebook.com/schulzforum

czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz

ug.academia.edu/SchulzForum/Zeszyty-Schulz-Forum

Adiustacja: Maciej Robert, Helena Hejman

Projekt graficzny: Janusz Górski

DTP: Joanna Kwiatkowska

ISSN 2450-1778

nakład: 400 egzemplarzy



Jerzy Jarzębski

1947–2024

Włodzimierz Bolecki: Jurek

Nie pamiętam, kiedy poznałem Jurka.

Gdy rozpoczynałem moją działalność polonistyczną, wydawało mi się, że Jerzy Jarzębski był w niej „od zawsze”. W najwcześniejszych wspomnieniach widzę Jurka jako krytyka literackiego, którego teksty towarzyszyły mi, gdy zaczynałem uprawiać krytykę na własny rachunek. Jego recenzje i artykuły o literaturze współczesnej były wówczas pierwszym i ostatnim zdaniem interpretacji literatury najnowszej, jej oceną i ostateczną kwalifikacją.

Nie mógłbym jednak powiedzieć, że Jurek promował jakiś własny typ literatury, że walczył o jego upowszechnienie, o promocję czy popularność. Nic podobnego – wzorem swojego Mistrza, Jana Błońskiego, był otwarty na wszystko, co w literaturze nowe, wartościowe, oryginalne, a przede wszystkim odkrywczе, przynoszące nową wiedzę o człowieku i o świecie. Jego pisanie o nowych tytułach i nazwiskach było jak snop światła, oświetlający książki warte czytania, nazwiska warte zapamiętania, a przede wszystkim – nowe idee literackie warte rozważenia.

Jurek – przynajmniej w moim środowisku – uważany był za młodsze wcielenie Jana Błońskiego, za jego krytycznoliterackiego „delfina”, który w przyszłości przejmie lutnię po Bekwarku. Jurek bardzo szybko stał się w życiu literackim instytucją, autorytetem nie tylko dla młodszych i rówieśników, ale także dla starszych krytyków podziwiających jego wnikliwość, finezję interpretacji, trafność i głębokość sądów, ale może przede wszystkim jego rozległą wiedzę o życiu literackim w Polsce. Jurek zdawał się czytać wszystko i brać udział we wszystkich najważniejszych spotkaniach, odczytach, konkursach czy dyskusjach.

Nie poznałem go jednak nigdy w jego działalności akademickiej (UJ i IBL to były wtedy dość odległe światy), a do poznania Jurka jako człowieka – najpierw jako kolegi, a potem przyjaciela – musiało upłynąć wiele lat.

Nasze drogi przecinały się w tamtym okresie dość rzadko i raczej przypadkowo, za to coraz głębiej – jako autorów – łączyła nas fascynacja twórczością pisarzy, którzy w końcowym okresie PRL stanowili największe wyzwanie dla akademickich badań literatury współczesnej. Bardzo szybko Jurek stał się niekwestionowanym przewodnikiem nowych badań po twórczości Witolda Gombrowicza, a wkrótce potem Brunona Schulza. A przecież konkurencję miał ogromną. W gombrowiczologii – od czasu publikacji jego *Gry w Gombrowicza* (1982) – szybko stał się chyba najbardziej rozpoznawalnym międzynarodowo znawcą twórczości autora *Ferdydurke* (poświęcił mu cztery książki). Nawet Konstanty A. Jeleński – krytyk, któremu Gombrowicz zawdzięczał swoją karierę w Europie – nie krył podziwu dla oryginalności interpretacji Jarzębskiego. A wkrótce potem przyszły studia i edycje Schulza i Lema, dwóch kolejnych pisarzy, których twórczość Jurek uczynił przedmiotem swoich odkrywczych badań.

Nie wystarczało mu jednak tylko pisanie artykułów o ulubionych autorach, poświęcał mnóstwo czasu na popularyzację ich twórczości, z którą docierał chyba do wszystkich środowisk czytelniczych – z jednej strony spotkania z uczniami i studentami, z drugiej seminaria, odczyty, wykłady i sesje naukowe.

Miał zdumiewający dar przyciągania innych do swoich pasji czytelniczych. Zawsze spokojny, niemal wyciszony, działał na słuchaczy finezją i kulturą swoich wywodów. A jego skala umiejętności perswazyjnych zdawała się nieograniczona. Był przy tym człowiekiem, którego się po prostu lubiło – niezwykle koleżeński, ciepły, życzliwy, zawsze chętny do pomocy, a przede wszystkim pełen pomysłów, podpowiedzi, inspiracji. Współpraca z nim była nie tylko przygodą, ale przede wszystkim była przyjemnością. Mimo skupiania się na sprawach poważnych, na problemach zasadniczych i trudnych, Jurek miał spontaniczne, by nie rzec żywiołowe, poczucie humoru. Uwielbiał humor sytuacyjny i językowy, potrafił nie tylko się śmiać, ale też zaśmiewać do łez, gdy coś go naprawdę rozbawiło.

Los sprawił, że naszą znajomość scementowały podróże, najpierw na różne konferencje, a następnie, gdy obaj – chyba w tym samym roku – zostaliśmy zaproszeni do uczestnictwa w jury Fundacji Kościelskich; odtąd podróżowaliśmy do Genewy bądź Lozanny na posiedzenia Fundacji. A dużą część z tych podróży odbywaliśmy razem, gdy Jurek decydował się na lot z Warszawy.

O zamiłowaniu Jurka do podróżowania krążyły legendy. Odwiedził chyba wszystkie kontynenty (nie zdziwiłbym się, gdyby dotarł też na Antarktydę), przemierzając je wszerek i wzdłuż, często przy okazji wyjazdów na konferencje czy z wykładami gościnnymi. Wielokrotnie mogłem się przekonać, że Jurek był chyba wszędzie, gdzie wykładano literaturę polską. Był z pewnością najbardziej rozpoznawalnym na świecie współczesnym polonistą.

Jurek tak bardzo kojarzył mi się z podróżowaniem, że gdy na samym początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku napisałem absurdalną, pseudorealistyczną opowieść o Gombrowiczu w Sztokholmie, obsadziłem Jurka w roli mojego przewodnika. Chyba się nie pogniewał za ten groteskowy żart, bo przy pierwszej okazji postawił mi piwo.

Zdarzyło się kilkakrotnie, że Jurek – po śmierci dr Wandy Błońskiej, żony Jana – opiekował się Profesorem podczas lotów do Szwajcarii. Podziwiałem jego dyskretną troskliwość i napiętą uwagę skupioną na naszym, coraz słabszego zdrowia, starszym koledze. Było coś przejmującego w umiejętności Jurka prowadzenia swobodnej rozmowy na poważne tematy, połączonej z subtelną kontrolą nad Jankiem, tracącym niekiedy orientację w przestrzeni. Dwie dekady później kilkakrotnie podróżowaliśmy z Jurkiem razem – był już sam bardzo ciężko doświadczony przez choroby, miał kłopoty z poruszaniem się, ale tryskał energią i zdumiewał nadzwyczajną umiejętnością wybierania właściwych kierunków. Lotniska, ulice, dworce, place nie stanowiły dla niego problemu – przemieszczał się po nich z taką precyzją, jakby miał ukryty w głowie prywatny GPS. Podziwiałem wtedy jego pogodę ducha, absolutną obojętność dla

trapiących go dolegliwości oraz niespożytą energię, z jaką nadawał tempo naszemu marszrutom.

Studia nad Gombrowiczem zaowocowały pierwszym popularnym, a w pewnym sensie fundamentalnym, zbiorowym wydaniem utworów Gombrowicza. Przygotowywał je z Janem Błońskim, choć, jak mówiono, ciężar prac nad poszczególnymi tomami spoczywał na Jurku. Gombrowiczologia zawdzięcza temu wydaniu znacznie więcej, niż się potocznie o nim sądzi, między innymi udostępnienie czytelnikowi polskiemu dziesiątków rozproszonych, dotychczas nieznanych artykułów czy wywiadów Gombrowicza – w tym także po raz pierwszy przetłumaczonych głównie z hiszpańskiego i francuskiego. Nieomal z marszu Jurek dał się namówić po tym wydaniu do wspólnej pracy redakcyjnej nad pierwszym wydaniem krytycznym dzieł Gombrowicza.

Naszym drugim *meeting point* była twórczość Brunona Schulza. Jurek od lat był niekwestionowanym marszałkiem schulzologii w Polsce i w świecie, a jego popularna monografia życia i twórczości Schulza oraz Drohobycza (opublikowana przez Wydawnictwo Dolnośląskie) jest do dziś małym arcydziełem. Jako krytyk literacki był multiinstrumentalistą – potrafił zbudować spójną interpretację z elementów na pozór heterogenicznych: z biografii, ze spraw społecznych i historycznych, z tematów utworu, z jego recepcji, kompozycji, stylu, poetyki czy idei filozoficznych. A do tego umiał dodać anegdoty czy osobiste dygresje. Do studiów nad książkami bezbłędnie wprowadzał sylwetki czytelników, przyjaciół i znajomych pisarza, dzięki czemu opowieść o sztuce literackiej stawiała się kroniką czasów i historią ludzi.

Naszego wspólnego Schulza wymyślił Stanisław Rosiek, proponując nam napisanie pierwszego (nie tylko w Polsce) *Słownika Brunona Schulza*. Gdy co pewien czas spotykaliśmy się we trzech w Warszawie, Jurek początkowo długo milczał, dopiero po wysłuchaniu naszych pomysłów, wyobrażeń czy planów (nawet bardzo konkretnych) cichym głosem dawał nam dyskretnie do zrozumienia, że nie zawsze są one wynikiem świadomości rzeczy. Nigdy niczego nie kwestionował, nie odrzucał, popychał nas natomiast ku tematami czy problemom, które warto by na nowo przemyśleć, a często – podjąć po raz pierwszy. Bezbłędnie i z największą delikatnością korygował nasze błędy i wypaczenia w hasłach prezentujących dzieło autora *Sklepów cynamonowych*. Co prawda słownikarstwo encyklopedyczne nie było jego *métier* – nigdy wcześniej podobnych haseł chyba nie przygotowywał – a przecież to, co sam napisał do *Słownika* było od razu znakomitą realizacją naszych ustaleń.

Mieliśmy jeszcze wiele wspólnych planów: poszerzony *Słownik schulzowski*, nowe studia o Gombrowiczu, nowe inicjatywy Fundacji Kościelskich, ale nie udało nam się wyjść poza rozmowy i plany na przyszłość. Choroby przyganiały Jurka coraz bardziej, zostawiając mu coraz mniej siły i czasu. Gaś w naszych oczach. Miał pełną świadomość powagi sytuacji – znosił ją heroicznie i z typową dla siebie autoironią. We wrześniu 2021 roku informował jury Fundacji

Kościelskich: „Niestety, muszę już zacząć myśleć o zastąpieniu mnie-starucha w jury kimś młodszym i sprawniejszym”. A dwa lata później dodał: „nie mogę liczyć na wyjście z choroby, tylko najwyżej na przedłużenie szarpania się z tym draństwem, które się we mnie załęgło. Na razie czuję się nie najgorzej, ale ile czasu to potrwa – nie mam pojęcia”. Kilka dni później w prywatnym liście do mnie napisał: „zacząłem brać chemię, ale szans na wyleczenie choroby raczej nie ma. Na razie czuję się nieźle, ale w perspektywie jest raczej niewesoło. No cóż, trzeba na coś umrzeć, choć bardzo bym chciał jeszcze być trochę z ludźmi”.

Kilka tygodni później odwiedziliśmy go ze Stanisławem Rośkiem w jego mieszkaniu na warszawskiej Pradze. Był jak zwykle pełen uroku, ciepła i ciekawości naszych wspólnych spraw. Pisał jakiś artykuł, kończył jakąś recenzję i snuł plany na najbliższą przyszłość. Wszystko jeszcze wydawało się możliwe. Zaproponował kolejne spotkanie, mieliśmy wkrótce ustalić jego termin. Ciągłe wraca do mnie zdanie z jego ostatniego mejla: „bardzo bym chciał jeszcze być trochę z ludźmi”. Bardzo byśmy chcieli, Jurku, byś był nadal z nami.

Schulz jest wszędzie

Rok 1934 to rok przełomowy dla Schulza-pisarza. Jego debiutancka książka odbija się szerokim echem w całym kraju, wywołując skrajne emocje. Już w styczniu publicznie chwali go Nałkowska, pojawiają się recenzje w „Kurierze Warszawskim”, w „Pionie” i w „Sygnałach”. W ciągu miesiąca staje się ważną postacią w środowisku, przebija barierę dzielącą go od tych, których do tej pory mógł tylko „mściwie i buntowniczo” podziwiać. „Dziś mam mą wielką, triumfalną chwilę” – pisze pod koniec stycznia do Tuwima, który jak wielu innych pisarzy zachwyił się jego prozą. Już wtedy pojawiają się pierwsi schulzoidzi (patrz „Schulz/Forum” 8). Schulz pragnął jednak, aby te powiększające się kręgi na wodzie, wywołane *Sklepami cynamonowymi*, dotarły także za granicę – czego przykładem próba nawiązania kontaktu z Tomaszem Mannem i historia zaginionego opowiadania *Die Heimkehr*. Barierę polszczyzny proza Schulza przekroczy dopiero dwadzieścia lat później, pod koniec lat pięćdziesiątych, wraz z pierwszymi przekładami na język angielski (o jednej z pierwszych prób takiego przekładu patrz tekst Benjamina Balinta), które zapoczątkują międzynarodowy fenomen twórczości, otwierając pole recepcji na cały świat (patrz wszystkie numery „Schulz/Forum”, ale zwłaszcza 21–22).

Nieco inaczej wygląda sytuacja Schulza-artysty. Jego kariera artystyczna zaczyna się znacznie wcześniej. Schulz pokazuje swoje prace już od 1920 roku. W roku 1921 zapisuje się do Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie prowadzonej przez Władysława Skoczylasa (patrz tekst Elizy Gościński). Do 1940 roku uczestniczy przynajmniej w dziesięciu wystawach zbiorowych i indywidualnych. Schulz zbiera pozytywne recenzje, wystawy, w których uczestniczy zyskują nawet rozgłos, jednak zaledwie lokalny i chwilowy. Nawet skandal z udziałem senatora Thulliego w roli głównej, który tak dobrze się zapowiadał, nie przysparza artyście rozgłosu. Kiedy Schulz wystawia swoje prace we Lwowie w roku 1935, a więc już jako pisarz, publiczność i krytycy traktują jego rysunki jak suplement do *Sklepów cynamonowych*, a nie jako odrębne zjawisko artystyczne. On sam w Wywiadzie udzielonym Witkacemu również przyznaje, że w prozie wypowiedział się pełniej.

Być może to prawda. Możliwe, że w tym przypadku to sława pisarska nadała większe znaczenie pracom graficznym. Bo czy znalazłbyśmy Schulza-artystę, gdyby Schulz-pisarz poprzestał na *Unduli*? Czy kryminalno-dyplomatyczny skandal związany z malowidłami w willi Landaua (patrz tekst Olgi Snarskiej) w ogóle by zaistniał? Nie ma to teraz większego znaczenia. Twórczość artystyczna Schulza już dawno stopiła się z twórczością literacką w jednolity amalgamat. Dowodem na to jest jej oddziaływanie nie tylko na literaturę, ale także na sztuki wizualne, a mówiąc konkretniej, dowodem są schulzoidzi-artyści. Już w 2002 roku trafnie

i precyzyjnie opisała ten fenomen Branislava Stojanović w swoim przełomowym tekście *Umitycznienie Brunona Schulza* – który przedrukowujemy w tym numerze. To właśnie tam pada słynna fraza o wszystkim, „co w sztuce celowo Schulzowskie, co pretenduje, by być takim właśnie, właśnie jego”. Od tego czasu wiele kolejnych wycinków przestrzeni schulzoidalnych zostało prześwietlonych i przebadanych. W tym numerze publikujemy wyniki najnowszych analiz, które oscylują właśnie wokół sztuk wizualnych. Autorzy badają pod tym kątem twórczość Nikity Kadana (patrz tekst Tomasza Szerszenia), masochistyczne wątki w twórczości Zdzisława Beksińskiego (patrz tekst Macieja Rydzewskiego), niejednoznaczne interpretacje surrealistki Leonor Fini (patrz tekst Hélène Martinelli) oraz niezwykle fascynację Piotra Łucjana (patrz tekst Piotra Millatiego). Ponadto zanurzamy nasze fenograficzne sondy na teren filmu i teatru, konstytuujemy schulzowskie inwentorium wśród anglojęzycznych artystów (patrz tekst Zofii Ziemann), przyglądamy się możliwym powiązaniom między Schulzem a teatrem Jerzego Grotowskiego (patrz tekst Balbiny Tarnowskiej) oraz oglądamy i recenzujemy *Sanatorium pod klepsydrą* braci Quay.

Można dojść do absurdałnego wniosku, że Schulz jest wszędzie. I może rzeczywiście tak jest, że w każdym zakątku świata znajdzie się ktoś taki jak Bruce Rips, mieszkaniec Omahy, który z niewiadomych przyczyn stworzy coś, co będzie „celowo Schulzowskie, co pretenduje, by być takim właśnie, właśnie jego”.

ts

[odczytania]

Hélène Martinelli: Ilustratorka ambasadorką? Rysunki Leonor Fini do *Traktatu o manekinach* Brunona Schulza („Preuves”, 1960)

Pierwszym etapem recepcji Schulza we Francji jest tłumaczenie *Martwego sezonu* z lipca 1959 roku opublikowane w redagowanym przez Maurice’a Nadeau czasopiśmie „Les Lettres nouvelles”¹. Niedługo po nim, w maju 1960 roku, ukazuje się w czasopiśmie „Preuves” ilustrowany przez Leonor Fini *Traktat o manekinach* w przekładzie Georges’a Sidre’a². Zbiór wydany rok później w serii Les Lettres nouvelles wydawnictwa Julliard, podobnie jak wcześniejsze tłumaczenia dwóch opowiadań poprzedzony wstępem Artura Sandauera, nie zawiera owych ilustracji. Pojawiają się za to przy okazji dwa nowe rysunki: portret Schulza autorstwa Monique Métrot i *Hommage à un ami* [W hołdzie przyjacielowi] podpisany: G[eorges] van Haardt³. W latach siedemdziesiątych Les

zwiastowanie
Schulza

- 1 B. Schulz, *La Morte-saison*, trad. A. Kosko, préf. A. Sandauer, „Les Lettres nouvelles”, 7e année, nouvelle série, 8 juillet 1959, nr 19, s. 15–27.
- 2 Idem, *Traité des mannequins*, trad. G. Desir [Sidre], ill. L. Fini, préf. A. Sandauer, „Preuves” (Paris, Congrès pour la Liberté de la Culture), mai 1960, nr 111, s. 49–62.
- 3 Idem, *Traité des mannequins*, trad. S. Arlet, A. Kosko, G. Lisowski, G. Sidre, ill. M. Métrot, G. van Haardt, préf. A. Sandauer, Paris 1961.

Lettres nouvelles podejmują się kolejnych przekładów⁴, które nie są już ilustrowane. Dopiero wznowienie dwóch zbiorów opowiadań Schulza w 2014 roku po raz pierwszy we Francji opatrzone ilustracjami samego autora⁵.

To drugie ilustrowane wydanie dla czasopisma „Preuves” zasługuje jednak w pełni na naszą uwagę. Mniej znane i rzadko badane jest *a priori* znamienne dla wpisania recepcji Schulza w podwójne ramy: surrealizmu (poprzez przynależność artystki jeśli nie do ruchu, to przynajmniej do paryskiego środowiska surrealistów) i antykomunizmu (jak to ujawnia podtytuł rzeczonoego czasopisma: „miesięcznik Kongresu Wolności Kultury”). Jego przypadek zachęca ponadto do zastanowienia się nad architektami i architektkami francuskiej (czy szerzej: romańskiej) recepcji polskich pisarzy przy uwzględnieniu sieci relacji tak intymnych, jak i publicznych lub politycznych, w które się wpisała.

Sama Leonor Fini jest ambasadorką sztuki: jej włoskie pochodzenie, narodziny w Buenos Aires oraz francuska kariera sytuują ją na przecięciu kultur. Tym bardziej że od 1952 roku przez ponad trzydzieści lat dzieli swe życie w Paryżu z włoskim malarzem Stanisłao Leprim oraz polskim krytykiem i tłumaczem Konstantym Aleksandrem Jeleńskim. Pomijając kwestię związków uczuciowych, wydaje się, że to dzięki intelektualnym relacjom Jeleńskiego zaczyna współpracę z założonym przez François Bondy’ego czasopismem „Preuves”. Architektki recepcji Schulza, wyjąwszy ilustratorkę, to zatem te same osoby, które kilka lat wcześniej przygotowywały grunt pod recepcję Witolda Gombrowicza. Czy ten jednostkowy, „zniewolony” (według wyrażenia Ioany Popy⁶) przekład w czasopiśmie, skojarzony z wyraźnie „wyzwolonymi” ilustracjami, wpisuje trwale dzieło Schulza w szerszą recepcję romańską, która ucieleśnia w całym tego słowa znaczeniu zachodni „pierwszy świat” w opozycji do „drugiego”?

Celem jest tu zbadanie roli owej publikacji w kontekście odbioru Schulza w ogóle, jak i konkretnie w świecie romańskim, co przy okazji ujawni charakter recepcji, której impuls dały jego ilustratorki.

surrealizm
i... antykomu-
nizm

architektki
recepcji

pomijając
kwestię
związków
uczuciowych

4 Idem, *Le Livre*, trad. Th. Douchy, „Les Lettres Nouvelles”, décembre 1972–janvier 1973, nr 5, s. 7–19; idem, *La Comète, Lettre à Gombrowicz*, trad. Th. Douchy, „Les Lettres Nouvelles”, février–mars 1974, nr 1, s. 7–32; idem, *Le Sanatorium au croque-mort*, trad. Th. Douchy, A. Kosko, G. Sidre, S. Arlet, Paris, 1974.

5 Idem, *Récits du treizième mois. Œuvres de fiction complètes*, trad. A. van Crugten, Lausanne 2014.

6 I. Popa, *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947–1989)*, Paris 2010 (por. recenzja E. Skibińskiej, *Przekład zniewalany. O transferze literackim z krajów Europy Środkowej i Wschodniej do Francji (1947–1989)*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 167–178, przyp. tłum.).

Leonor Fini, ambasadorka sztuki pomiędzy Argentyną, Włochami, Francją i Polską

Prace plastyczki Leonor Fini nie stanowią wyjątku w dzisiejszym dążeniu do przywrócenia surrealistkom należnej im rangi. Od jej współczesnych odróżnia ją doświadczenie życiowe o zasięgu międzynarodowym oraz środowiska twórcze i intelektualne, w jakich się obracała. Podobnie jej zaangażowanie w sztuki (malarską, sceniczną oraz sztukę książki) ujawnia wielorakość współpracy artystycznej i międzynarodowej, która uczyniła z niej ambasadorkę sztuki, a może i literatury światowej⁷.

Leonor Fini (właściwie Eleanor Fini, 1908–1996), urodzona w Buenos Aires z ojca Argentyńczyka, od 1910 roku dorasta w Trieście, wówczas jeszcze austro-węgierskim, z którego pochodzi jej matka Malvina Braun (której rodzice z kolei są bałkańskimi Austriakami). W 1925 roku wyjeżdża do Mediolanu, by jako samouk rozwijać karierę artystyczną, następnie pomieszkuje w Rzymie, by osiąść na stałe w roku 1931 w Paryżu: jej biografia, jak i środowisko kulturowe są więc od początku kosmopolityczne. Rozwija się na styku światów romańskiego i słowiańskiego, a jej kariera dokonuje syntezy kultur romańskich. Od 1954 roku do końca lat siedemdziesiątych lato spędza ponadto w korsykańskiej Nonzy na południu półwyspu Cap Corse. Przy czym, jak zauważa Andrea Oberhuber, jej biografia nie jest tak naprawdę naznaczona kulturą argentyńską, a sama artystka czuje się przede wszystkim Włoszką i Francuską⁸.

W Trieście dzieciństwa i wieku dojrzewania poznaje pisarza Itala Sveva oraz poetę Umberta Sabę, ale od okresu nastoletniego wiąże się także na dłużej z malarzem Arturo Nathanem i przyszłym krytykiem literackim Robertem Bazlenem, który – podobnie jak później Giorgio de Chirico – wprowadza ją w surrealizm. W Paryżu obraca się w kręgu surrealistów i uczestniczy w niektórych wystawach, choć oficjalnie nie dołącza do ruchu: jest zbyt niezależna, by uznać zwierzchnictwo André Bretona⁹, nie mówiąc o tym, że jako kobieta mogła czuć się zrażona jego teoretycznymi wypowiedziami¹⁰. Za pośrednictwem Filippa de Pisis, którego według legendy spotkała w pociągu do Paryża w 1930 roku,

poznaje
w Trieście,
obraca się
w Paryżu

7 *Les Ambassadrices de la République mondiale des lettres*, sous la dir. de R. Brin, R. Luis, H. Martinelli, Lyon 2025 (w druku).

8 A. Oberhuber, *Faire œuvre à deux. Le livre surréaliste au féminin*, Rennes 2024, s. 282.

9 Zob. przedmowa Maksa Ernsta do katalogu wystawy Leonor Fini, London 1960, b. p.

10 Według Whitney Chadwick brak identyfikacji z ruchem jest pewną stałą w przypadku kobiet z nim łączonych i dotyczy w szczególności Fini, której daleko do muzy czy kobiety-dziecka (W. Chadwick, *Artystki i surrealizm*, z wprowadzeniem D. Ades, przekł. A. Arno, Sopot 2024, s. 41 i 74).

nawiązuje kontakty z Henrim Cartier-Bressonem, Jules'em Supervielle'em i Maksem Jacobem, tworzy związek z André Pieyre'em de Mandiargues'em. Poznaje także Paula Éluarda, Maksa Ernsta, Salvadora Dalego, a później Georges'a Bataille'a i Victora Braunera oraz licznie otaczające ich kobiety, takie jak Leonora Carrington i Gala Dalí czy Lise Deharme, Dorothea Tanning, Dora Maar, Lee Miller i Frida Kahlo. Jej kręgi towarzyskie nie ograniczają się do środowiska paryskiego, ponieważ utrzymuje także relacje z włoskim światem artystycznym: w Paryżu współpracuje z włoską projektantką mody Elszą Schiaparelli, w Rzymie, dokąd powraca zwłaszcza po drugiej wojnie światowej (którą spędza w Monte Carlo, a potem we Włoszech), zaprzyjaźnia się z aktorką Anną Magnani i zaczyna wykonywać kostiumy oraz dekoracje teatralne. Na styku środowisk literackich i świata kina poznaje również między innymi Elsię Morante, Alberta Moravię, Maria Prazę, Federica Felliniego i Luchina Viscontiego¹¹.

W 1942 roku zostawia męża, Federica Venezianiego, dla włoskiego hrabiego i dyplomaty Stanisłao Lepriego, który pod wpływem Fini zostaje malarzem. We Włoszech spotyka także drugiego mężczyznę swojego życia, Polaka Konstantego Aleksandra Jeleńskiego (we Francji znanego też jako Constantin Jeleński albo pod pseudonimem „Kot”), który pracował w Rzymie między 1948 a 1951 rokiem. Jego matka była tłumaczką z francuskiego i włoskiego, a ojciec – przedwojennym ambasadorem we Włoszech i Hiszpanii, jego ojcem biologicznym mógł zaś być dyplomata Carlo Sforza¹². Pisarz Roger Peyrefitte, mieszkający wówczas w Rzymie przyjaciel Fini, pamięta, że pośredniczył w ich spotkaniu w 1951 roku: „Pierwszym «nawróconym» przez Fini był markiz Lepri, obdarzony pewnym talentem malarskim były konsul Włoch, którego skłania do porzucenia kariery. Drugim i ostatnim jest młody Polak, były dyplomata, bardzo ujmujący. I to ja byłem niechcący inspiratorem ich relacji. Poznałem tego młodzieńca w Rzymie i zaznajomiłem go z dwoma lub trzema spośród moich homoseksualnych przyjaciół. W ten sposób zbliżył się z Philippe'em Jullianem. Później, nadal w Rzymie, przedstawiłem go Leonor i tak oto związali się na całe życie”¹³. Jednak według najbardziej znanej wersji to dzięki innemu francuskiemu pisarzowi, Bernardowi Minoretowi, który pragnie ich sobie przedstawić¹⁴, umawiają się w styczniu 1952 roku podczas Quadriennale w Rzymie przed obrazem *Il Minotauro accusa pubblicamente sua madre* [Minotaur

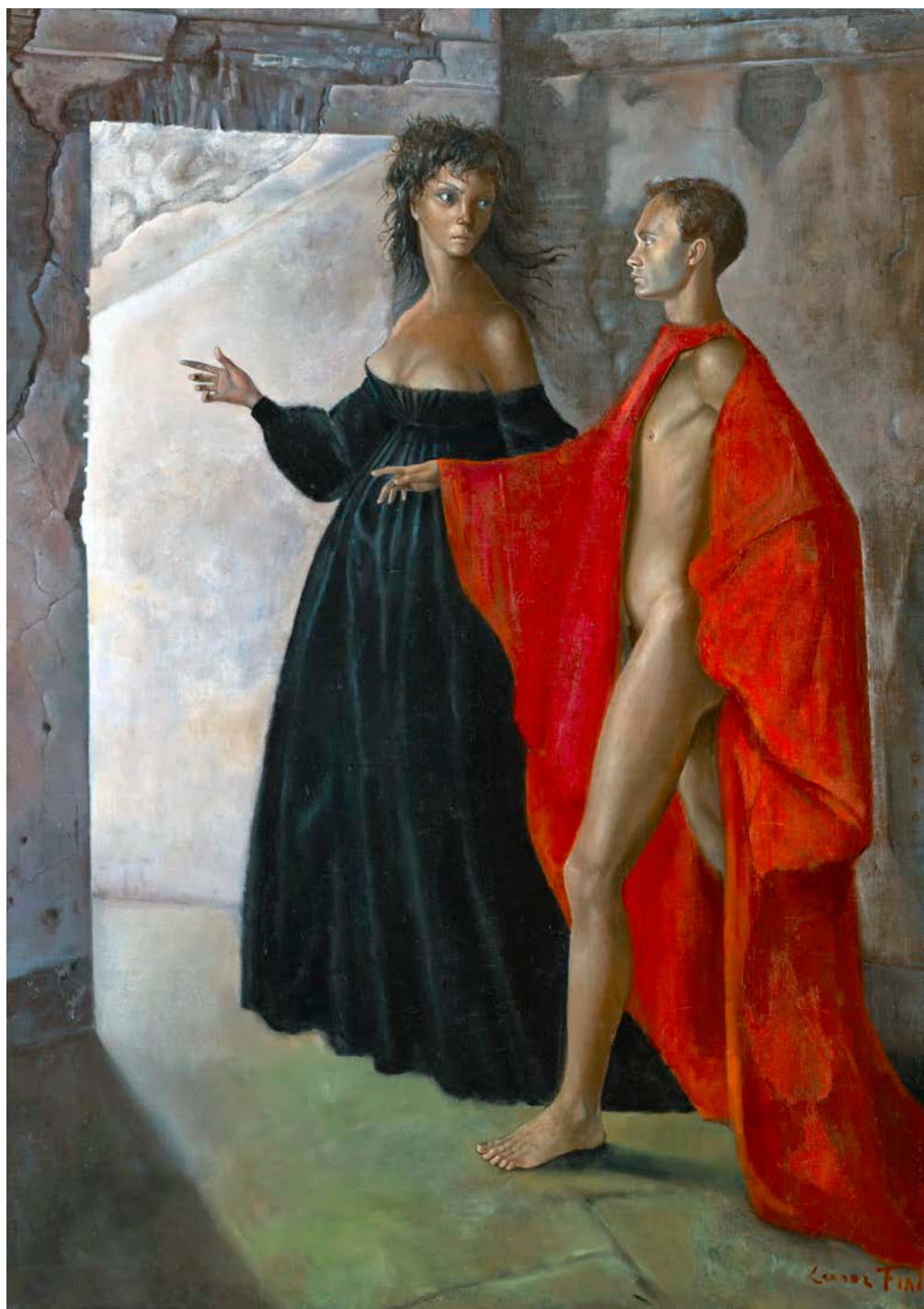
niechcący
inspirator

11 Zob. katalog wystawy Leonor Fini, *L'Italianne de Paris*, sous la dir. de M. Masau Dan, Trieste 2009.

12 P. Webb, *Sphinx: the Life and Art of Leonor Fini*, New York 2009, s. 171.

13 R. Peyrefitte, *Propos secrets*, recueillis par C. Chevreuil, Paris 1979, s. 166.

14 P. Webb, op. cit., s. 171–172. Autor powołuje się na wysłuchaną w listopadzie 2009 roku relację Piotra Kłoczowskiego.



Leonor Fini, **W wieży**, 1952, olej na płótnie

publicznie oskarża swoją matkę] (1952)¹⁵ wspólnego przyjaciela, malarza Fabrizia Clericiego.

Jeleński nie ukrywa, że jest homoseksualny, Fini zaś jest zawsze otoczona mężczyznami – przez ponad trzy dekady żyją w Paryżu we troje z Leprim. Wydaje się, że to właśnie za sprawą intymnych związków z dyplomatami Fini ilustruje w 1960 roku opowiadanie Schulza w czasopiśmie „Preuves”; słynny polski krytyk zawdzięcza jej za to bez wątpienia bliskie stosunki ze środowiskami włoskimi¹⁶. W 1968 roku Jeleński poświęca Fini monografię¹⁷, ona z kolei maluje go na niektórych obrazach – świadkach ich zażyłości oraz wzajemnego promowania się – takich jak *W wieży*, płótno z 1952 roku, które przedstawia Fini prowadzącą Jeleńskiego, albo *Autoportret z Kotem i Sergiem* z tego samego roku¹⁸.

Ich związek jest prawdziwą skarbnicą dla badaczy mniej lub bardziej sformalizowanych sieci relacji towarzyskich, które kształtują recepcję dzieł: mimo że Fini ma doświadczenia malarskie i sceniczne oraz może się pochwalić bogatą twórczością ilustratorską, nic poza związkiem z Jeleńskim, który sam jest przemytnikiem polskiej kultury do Francji, nie wydaje się predestynować jej do ilustrowania *Traktatu o manekinach*. Wykonując po roku 1943 prace do około pięćdziesięciu książek, cieszy się dużym uznaniem w dziedzinie, przede wszystkim dzięki swym ilustracjom erotycznym: istotnie, jej rysunki towarzyszą słynnej *Julietcie* markiza de Sade w 1944 roku¹⁹, *La Galère* Jeana Geneta w roku 1947²⁰, ale i nie mniej skandalizującej *Historii O Pauline Réage* w roku 1962²¹, pierwsza z nich została wydana w Rzymie, kolejne – w Paryżu.

przemytnik
polskiej
kultury

15 Mówi o tym Jeleński w filmie dokumentalnym Chrisa Vermockena, *Leonor Fini*, prod. Le Ministère de la Communauté française de Belgique et Les Films Dulac, 1987. Jednakże według świadectwa Rity Gombrowicz zamieszkali razem w Paryżu w 1951 roku, poznali się zaś w roku 1950 (R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie: świadectwa i dokumenty 1963–1969*, oprac. R. Gombrowicz, przekł. O. Hedemann, M. Ochab et al., tekst polskiego wydania przejrzał J. Jarzębski, Kraków 1993, s. 21).

16 I. Popa, op. cit., s. 139.

17 C. Jeleński, *Leonor Fini*, Lausanne 1968. Monografia została wznowiona pod tytułem *Leonor Fini: Peinture w latach 1972 i 1980* (Paris). Zob. też katalog wystawy C. Jeleński, N. Zukerman, *Leonor Fini: rétrospective*, Paris, 1997.

18 Ten ostatni można obejrzeć na stronie „culture.pl” (<https://culture.pl/pl/galeria/prace-z-wystawy-leonor-fini-i-konstanty-a-jelenski-portret-podwojny-galeria>), ponieważ relacja Fini i Jeleńskiego stała się niedawno przedmiotem wystawy (zob. katalog *Leonor Fini i Konstanty A. Jeleński. Portret podwojny*, Warszawa, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 2011). Zob. też *Jeleński & Fini. Artistes de la vie*, spotkanie z Marianną Accerboni i Piotrem Biłosem we Włoskim Instytucie Kultury w Paryżu 20 listopada 2021 roku z okazji wystawy *Leonor Fini. Mémoire triestine*: <https://instytut-polski.paris/2021/10/22/jelenski-fini-artistes-de-la-vie/> (dostęp: 8.05.2025).

19 Marquis de Sade, *Juliette*, ill. L. Fini, Rome 1944.

20 J. Genet, *La Galère*, ill. L. Fini, Paris 1947.

21 P. Réage, *Histoire d'O*, ill. L. Fini, Paris 1962.

Najistotniejszym międzynarodowym dokonaniem na tym polu jest bezsprzecznie seria ilustracji do *Rękopisu znalezionej w Saragossie* Jana Potockiego opublikowanego przez Stowarzyszenie Miłośników Książki Artystycznej i Ameryki Łacińskiej (Compagnie des bibliophiles du Livre d'art et de l'Amérique Latine) w Paryżu w 1961 roku²². Pomimo ograniczonego nakładu ostatnich trzech pozycji są one bardziej znane niż ilustracje do opowiadań Schulza, niefigurujące w żadnej monografii czy katalogach z dziełami Fini, w których uprzywilejowane jest zawsze malarstwo²³. Wreszcie, pomijając *Rękopis znaleziony w Saragossie* oraz współpracę z hiszpańskim pisarzem i wydawcą José Álvarezem przy *Le Livre de Leonor Fini* [Księga Leonor Fini], nie ma wielu śladów powiązań ze światem hiszpańskojęzycznym, mimo kilku trwałych przyjaźni, na przykład z Emirem Rodríguezem Monegalem redagującym „Mundo Nuevo” (od 1966 roku spadkobiercą „Cuadernos”), czyli południowoamerykański odpowiednik paryskiego „Preuves”²⁴.

najmniej
znane
ilustracje

Czasopismo „Preuves”, Les Lettres nouvelles i Julliard: tłumaczenie „zniewolone”?

Bez wątpienia jej wkład w dzieło Schulza nie został szerzej doceniony (także dlatego, że opowiadanie ukazało się w czasopiśmie, w dodatku takim, które zwykle niewiele miejsca poświęcało ilustracjom) i pozostał w pewnej mierze zapoznany, pomimo przynależności do obiegu tłumaczeń i recepcji polskich dzieł we Francji w czasie zimnej wojny. Czasopismo „Preuves” (1951–1974) uchodziło za antykomunistyczne²⁵ i międzynarodowe, a przynajmniej „zachodnie”, wydawał je bowiem Kongres Wolności Kultury, tak jak „Der Monat” w Niemczech, „Forum” w Austrii, „Encounter” w Wielkiej Brytanii i „Tempo presente” we Włoszech, jak również „Cuadernos”, czasopismo publikujące w języku

22 J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, ill. L. Fini, Paris 1961.

23 Zob. omówienie jej prac graficznych na papierze: J. P. Guibbert, *Leonor Fini: graphique*, Lausanne 1971. Jeleński w swej monografii kładzie wprawdzie nacisk na dialektykę nietrwałej materii i wytrzymałości formy w dziele malarki, nie wspomina jednak o serii ilustracji (*Leonor Fini: Peinture*, Paris 1972, s. 5 i 33), podobnie zresztą jak sama Fini w inwentarzu, jakim jest w istocie jej *Le Livre de Leonor Fini* (Paris 1975) – tego typu pominięcie jest niemal zwyczajowe, jeśli chodzi o ilustracje, zwłaszcza te z czasopism, w szczególności zaś takich jak to. Na temat względnego braku odźwięku, z jakim spotkała się jej praca ilustratorki, zob. N. P. Zukerman, *Leonor Fini: The Fine Artist as Illustrator*, „AB Bookman's Weekly”, october 12, 1987, s. 1379.

24 Zob. wywiad z Leonor Fini, *La pintura como exorcismo*, „Mundo Nuevo”, octubre 1967, nr 16, s. 5–21, przedruk: E. Rodríguez Monegal, *El arte de narrar. Diálogos*, Caracas 1968, s. 81–111.

25 Krytyczna pozycja wobec komunizmu okresu stalinowskiego i poststalinowskiego bynajmniej nie zbliża go do makkartyzmu i nie wyklucza nawiązywania relacji z autorami z bloku wschodniego, których prace stanowią w istocie rdzeń czasopisma.

finansowane
przez CIA

hiszpańskim w Paryżu, ukierunkowane na Amerykę Łacińską²⁶. Tak jak w przypadku pozostałych europejskich odpowiedników, jakkolwiek różnią się one (zależnie od kraju) w kwestiach stanowiska politycznego i niezależności ideologicznej, ujawnienie pod koniec lat sześćdziesiątych finansowania „Preuves” przez CIA bez wiedzy jego twórców, doprowadzi do rozwiązania czasopisma. W pracach na temat zimnej wojny w literaturze Popa ukazuje skalę krytyki czasopisma wobec realizmu socjalistycznego oraz „konkurencyjnych zawłaszczeń klasyków”: „«Preuves» współtworzy w ten sposób stopniowo przestrzeń rozpowszechniania i nobilitacji literatury Europy Wschodniej na Zachodzie, która ma stanowić przeciwwagę dla wyborów promowanych przez reżimy komunistyczne”²⁷. François Bondy, założyciel „Preuves”, który zrezygnuje z funkcji redaktora naczelnego w 1969 roku, wspomina: „Misją «Preuves» nie było odkrywanie pisarzy francuskich, ale pokazywanie pisarzy zagranicznych, najpierw Czesława Miłosza i Witolda Gombrowicza, a potem Brunona Schulza, zabitego przez esesmana w 1942 roku. Jego *Traktat o manekinach* został zilustrowany przez Leonor Fini. Günter Grass – opublikowaliśmy rozdział jego *Blaszanego bębenka*, nim powieść ukazała się we Francji – zilustrował tekst Ingeborg Bachmann, który dopiero później został wydany po niemiecku. Rumuński krytyk zaprezentował Francuzom zmarłego przedwcześnie Maksa Blechera. Maurice Nadeau, któremu także zawdzięczamy wiele odkryć, opublikował Blechera, jak również Gombrowicza i Schulza w *Les Lettres nouvelles*”²⁸. Bondy, związany z Kongresem Wolności Kultury od pierwszego międzynarodowego zgromadzenia w Berlinie w 1950 roku, zakłada czasopismo o wymiarze europejskim, sam mając kosmopolityczną biografię: urodził się w Berlinie, jego matka była Węgierką, a ojciec urodzonym w Pradze Niemcem, dzieciństwo spędził w Ticino, włoskojęzycznym kantonie Szwajcarii, by następnie przenieść się do Francji, a później wrócić do Szwajcarii, utrzymując przy tym różne kontakty we Włoszech²⁹.

Jeleński jawi się tymczasem jako nieodzowny pośrednik tej publikacji oraz pośmiertnego artystycznego spotkania Schulza i Fini przede

26 Około 1943 roku Bondy uczestniczył w Zurychu w pierwszych planach stworzenia europejskiego czasopisma, współpracował także z „Der Monat”, „pierwszym czasopismem europejskim finansowanym z pieniędzy amerykańskich” od jego założenia w 1948 roku w Berlinie. Jeleński jest z kolei blisko ze środowiskiem włoskiego „Tempo presente”, a czasopismo „Preuves” nawiązuje po roku 1960 relacje z komitetem hiszpańskim (P. Grémion, *Une revue européenne à Paris*, [w:] *Preuves: une revue européenne à Paris*, sous la dir. de idem, Paris 1989, s. 10, 13 i 19).

27 I. Popa, op. cit., s. 141.

28 F. Bondy, postowie *Une revue française pas comme les autres*, [w:] *Preuves: une revue européenne à Paris*, s. 572.

29 I. Popa, op. cit., s. 140.

wszystkim dlatego, że jest jednym z najistotniejszych współpracowników tak „Preuves”, jak i „Kultury”, czyli najważniejszego polskiego czasopisma emigracji, założonego po drugiej wojnie światowej w Paryżu i redagowanego przez Jerzego Giedroycia. Wspólnie z Bondym Jeleński wprowadza w ten sposób polskich pisarzy we Francji, poczynając od Witolda Gombrowicza i Czesława Miłosza, których przekłada. Co więcej, w latach 1952–1973 jest nie tylko członkiem Międzynarodowego Sekretariatu Kongresu Wolności Kultury (z którym jest najpierw związane czasopismo), ale także inicjatorem założonego w roku 1957 nieco bardziej niezależnego Komitetu Pisarzy i Wydawców dla Europejskiej Samopomocy (Comité d'Écrivains et d'Éditeurs pour une Entraide Européenne)³⁰. Jak pisze Popa, „ściśła współpraca Jeleńskiego i Bondy'ego, stanowiąca łącznik między «Kulturą» i «Preuves», przyczynia się w sposób decydujący do zawiązania r ó w n o l e g ł e g o obiegu tłumaczeń”³¹. Miłosz jako pierwszy może dzięki owemu „tandemowi mediatorów”³² cieszyć się francuską recepcją, ale popularyzowali również Gombrowicza, między innymi pisząc razem monografię poświęconą jego teatrowi³³. Schulz, choć odniósł „bardziej ograniczony sukces”³⁴, korzysta z tych samych kanałów dystrybucji co jego rodacy; podobnie Marek Hłasko, wydany z ilustracjami Józefa Czapskiego i Marka Rudnickiego³⁵. W 1962 roku Bondy podchodzi jednak z rezerwą do planów publikacji nowych tekstów o Schulzu ze względu na jego umiarkowane powodzenie we Francji, jak to pokazuje korespondencja z Gombrowiczem: „Kot Jeleński chciał we mnie wmusić opublikowanie jeszcze czegoś z Pańskich tekstów poza tym opowiadaniem, ale ja nie ustępuję. Jeśli chodzi o wspomnienie

równoległy
obieg
tłumaczeń

30 Eadem, *La circulation transnationale du livre: un instrument de la guerre froide culturelle*, „Histoire @Politique. Politique, culture, société”, septembre–décembre 2011, nr 15, s. 25–41, tu s. 8–9: <https://doi.org/10.3917/hp.015.0025> (dostęp: 20.05.2025). Na temat bardzo ograniczonych relacji między „Kulturą” i Kongresem Wolności Kultury, choć to przyjaciele i założyciele czasopisma, Jerzy Giedroyc i Józef Czapski, wprowadzili go do organizacji, zob. C. Jeleński, *Kultura, la Pologne en exil*, „Le Débat” 1981, nr 9, s. 59–71: https://shs.cairn.info/article/DEBA_009_0058?lang=en&tab=feuilleter (dostęp: 20.05.2025, por. K.A. Jeleński, „Kultura”: Polska na wygnaniu/C. Jeleński, *Kultura, la Pologne en exil*, opatrzone notami A. Bernhardt i P. Kłoczowskiego, oprac. P. Kłoczowski, wyd. 2, zmienione, Warszawa 2020).

31 I. Popa, *Traduire sous contraintes*, s. 142.

32 Ibidem, s. 138.

33 F. Bondy, C. Jeleński, *Witold Gombrowicz*, München 1978.

34 I. Popa, *Traduire sous contraintes*, s. 195.

35 Marek Hłasko korzysta z tego samego obiegu, jeśli wierzyć poświęconemu mu artykułowi pióra Jeleńskiego, który poprzedza przekład *Odlatujemy w niebo*, opublikowany w „Preuves” w 1958 roku; w tym samym czasie wydawnictwo Julliard przygotowuje francuską publikację innego dzieła autora, a „Kultura” wydaje po polsku jeszcze inny tekst (K.A. Jeleński, *Marek Hłasko*, ill. J. Czapski, „Preuves” 1958, nr 87, s. 20–22; M. Hłasko, *Enroute vers le ciel*, trad. T.E. Domański, ill. M. Rudnicki, „Preuves” 1958, nr 87, s. 22–27).

o Brunonie Schulzu, zamieszczę je kiedyś, te stronice jednak powinny się ukazać raczej po niemiecku, gdyż Schulz jest teraz o wiele sławniejszy w Niemczech niż we Francji”³⁶.

W numerze 111 „Preuves” z maja 1960 roku, co znamienne tuż przed *Traktatem o manekinach* i *Wprowadzeniem* Artura Sandauera, figuruje podpisany nazwiskiem K.A. Jeleński artykuł *Awangarda i rewolucja*, który porusza przede wszystkim trudne relacje surrealizmu i komunizmu³⁷. W tym samym numerze pojawia się także tekst Raymonda Arona o generale de Gaulle’u i wiele innych artykułów dotyczących Nikity Chruszczowa. Antytotitarne ambicje czasopisma³⁸, wzmacniane refleksją i współpracą z Hannah Arendt czy Czesławem Miłoszem, dochodzą zatem do głosu jednocześnie z fragmentami dyskursu politycznego, pomiędzy nimi zaś toruje sobie drogę literatura przez długi czas w Polsce zakazana i dezawuowana.

Zilustrowany przez Fini *Traktat o manekinach* jest poprzedzony *Wprowadzeniem* Sandauera, któremu recepcja twórczości Schulza w Polsce wiele zawdzięcza. Czytelnikowi francuskojęzycznemu pozwala przy tym zrekonstruować obraz brakującej recepcji dzieł polskiego pisarza: „Dopiero po Październiku 1956 roku dzieła Schulza mogły się ukazać w Polsce; i wystarczyło jednej noweli, opublikowanej w prasie francuskiej, aby wywołać falę zainteresowania”³⁹. Podobnie jak we wszystkich pierwszych portretach Schulza we Francji, autorstwa Artura Sandauera czy Maurice’a Nadeau, Schulz jest tu porównywany do Kafki pod względem poetyki, do Gombrowicza zaś w kontekście recepcji. Już w 1959 roku, pisząc wprowadzenie do pierwszego przekładu Schulza, Sandauer wspomina, że aż do poststalinowskiej odwilży w 1956 roku Schulz i Gombrowicz dzielili w Polsce podobny los: „oficjalna krytyka

początki
recepcji
we Francji

- 36 List F. Bondy’ego do W. Gombrowicza z 8 sierpnia 1962 zachowany w Historical Archives of the European Union, w European University Institute, FB-0227 (<https://archives.eui.eu/en/fonds/683478?item=FB-227>, dostęp: 21.05.2025); cyt. za: *Gombrowicz – walka o sławę, korespondencja*, cz. 2, układ, przedm. J. Jarzębski, przyp. T. Podolska, M. Nycz, J. Jarzębski, przekł. listów z j. fr. I. Kania, Kraków 1998, s. 221.
- 37 K.A. Jeleński, *Avant-garde et révolution*, „Preuves” 1960, nr 111, s. 40 (por. idem, *Awangarda i rewolucja*, [w:] idem, *Zbiegi okoliczności*, Paryż 1982, s. 363).
- 38 Jednym z celów jest stworzenie „wspólnego antytotitarnego frontu od lewicy po prawicę” („an anti-totalitarian «common front» from the Left to the Right”): N. Stenger, *The Difficult Emergence of an „Anti-Totalitarian” Journal in Post-War France*, „Preuves” and the Congress for Cultural Freedom, [w:] *Campaigning Culture and the Global Cold War. The Journals of the Congress for Cultural Freedom*, ed. G. Scott-Smith. Ch. Lerg, London 2017, s. 93: https://www.researchgate.net/publication/318675247_The_Difficult_Emergence_of_an_‘Anti-Totalitarian’_Journal_in_Post-War_France_Preuves_and_the_Congress_for_Cultural_Freedom (dostęp: 21.05.2025).
- 39 A. Sandauer, *Présentation*, „Preuves” 1960, nr 111, s. 48; cyt. za: idem, *Wprowadzenie Schulza (II)*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, tom 4: *Pomniejsze pisma krytyczne*, Warszawa 1985, s. 370.

obsypywała obu pisarzy wyzwiskami, podając ich jako «typowy przykład zgnilizny burżuazyjnej»⁴⁰.

We wstępie zbioru wydanego w 1961 roku Maurice Nadeau przywołuje także czworo pierwszych tłumaczy Schulza: Jerzy Lisowski i Allan Kosko figurują tam jako oddani przyjaciele (ten ostatni przełożył *Martwy sezon* w 1959 roku), ale składa również podziękowania pani Suzanne Arlet i „panu Georgesowi Sidre’owi, byłemu francuskiemu *attaché* kulturalnemu w Warszawie”⁴¹, który został tam wysłany po drugiej wojnie światowej. To między innymi za jego sprawą, obok duetu Jeleńskiego i Bondy’ego, *Traktat o manekinach* (poprzedzony w tym wypadku dwoma innymi opowiadaniem) wpisuje się w przedsięwzięcie „dyplomacji kulturalnej”, której dał początek Kongres Wolności Kultury. Georges Sidre, podpisujący się znacząco „Desir”⁴², przetłumaczy także Gombrowicza wydawanego w Paryżu po polsku przez Instytut Literacki: pierwszy przekład *Kosmosu* (*Cosmos*, Paris, Denoël, coll. Les Lettres nouvelles, 1966) i drugi *Ferdydurke* (*Ferdydurke*, Paris, Christian Bourgeois, 1973) są jednak sygnowane Georges Sédirem. Jerzy Lisowski przekłada *Pornografię* (*La Pornographie*, Paris, Julliard, coll. Les Lettres nouvelles, 1962), ale to Jeleński tłumaczy później *Trans-Atlantyk* (*Trans-Atlantique*, Paris, Denoël, 1986)⁴³.

Choć Nadeau przywołuje w komentarzu z 1961 roku inicjatywę niezależnego czasopisma „Les Lettres nouvelles” z 1959 roku, nie wspomina o publikacji w „Preuves”, która między innymi dlatego staje się zapomnianym etapem recepcji Schulza we Francji. Tymczasem to również w „Preuves” odnajdujemy wczesny ślad recepcji Gombrowicza we Francji, jako że Bondy publikuje tam w 1953 roku pierwszy artykuł o *Ferdydurke*, który, jak się wydaje, budzi zainteresowanie jego dziełem we Francji. Jak sam pisze: „Dociera oto do nas – drogą okrężną poprzez Argentynę, w znakomitym przekładzie hiszpańskim – polska powieść, będąca ni mniej, ni więcej, tylko arcydziełem”⁴⁴. Recepcja Gombrowicza rzeczywiście ma wymiar romański, ale – inaczej niż w przypadku Schulza

pierwsi
tłumacze

40 Idem, *Présentation de Brunon Schulz*, „Les Lettres nouvelles” 1959, nr 19, s. 16; cyt. za: idem, *Wprowadzenie Schulza (I)*, [w:] idem, *Pomniejsze pisma krytyczne*, s. 367.

41 M. Nadeau, *Note sur Bruno Schulz*, [w:] B. Schulz, *Traité des mannequins*, op. cit., s. 12.

42 Francuskie „désir” – pragnienie, życzenie, pożądanie – jest anagramem nazwiska „Sidre” (przyp. tłum.).

43 Na ten temat zob. D. Felis Damour, *La Réception de Gombrowicz en France*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem M. Masłowskiego, obroniona 26 stycznia 2019 roku w Paryżu na Sorbonne Université (<https://theses.fr/2019SORUL036>, dostęp: 21.05.2025).

44 F. Bondy, *Note sur Ferdydurke*, „Preuves”, octobre 1953, nr 32, s. 97; cyt. za: *Gombrowicz – walka o sławę*, s. 213. Bondy obiecuje publikację fragmentów i popularyzuje dzieło Gombrowicza w kolejnych latach, zwłaszcza na łamach swojego czasopisma (zob. świadectwa Jeleńskiego oraz Bondy’ego [w:] R. Gombrowicz, op. cit., s. 22 i s. 73–75).

Gombro
daje wyraz
oburzeniu

kilka lat później – pierwsza wzmianka w „Preuves” poprzedza wydanie w serii *Les Lettres nouvelles*: *Ferdydurke* ukazuje się w niej w przekładzie „Brone’a” z przedmową Jeleńskiego (Julliard, 1958). Bez wątpienia to właśnie z tego powodu w liście do Bondy’ego z 29 czerwca 1969 roku, kiedy czasopismo „Preuves” nie istnieje już w pierwotnej formie, Gombrowicz daje wyraz oburzeniu: „Znowu miałem przykrości z panią Serreau i z «Lettres Nouvelles»; postanowiłem też skończyć wreszcie z legendą, jakoby to Maurice Nadeau «odkrył mnie» w Europie. To nie Nadeau, tylko Pan. Nadeau przez pięć lat trzymał *Ferdydurke*, a wydać ją postanowił dopiero po Pańskim artykule w «Preuves». Dał mi zresztą 200 dolarów zaliczki, przekład francuski zaś musiałem opłacić sam”⁴⁵.

Choć można było żywić pewne nadzieje co do światowej recepcji dzieła Schulza, wzięwszy pod uwagę zaangażowane w nią osoby, inicjatywa pozostaje pod wieloma względami osamotniona. Publikacja nie jest nigdy wspominana w późniejszej recepcji autora (pomijając Włochy), a sam Schulz nie ukaże się ponownie w „Preuves”, podobnie zresztą jak Fini, choć w 1955 roku Marcel Brion opublikuje w czasopiśmie esej o jej dziele⁴⁶; z tej okazji na okładce pojawi się rysunek, a w tekście dwa szkice jej autorstwa. Czasopismo w istocie zachowuje najczęściej oszczędny i poważny charakter, choć publikowane w nim opowiadania i teksty o sztuce są regularnie ilustrowane, na ogół przez bliskich autora.

zażyłości
w kręgu
„Preuves”

Można podać inne przykłady na potwierdzenie zażyłości w kręgach społecznych, które wypełniają wówczas spis treści „Preuves”: opowiadanie *Biesiada u hrabiny Kotłubaj* (1933) Gombrowicza opublikowane w czasopiśmie w 1965 roku w tłumaczeniu Georges’a Sédira jest opatrzone ilustracjami Stanisława Lepriego, trzeciej postaci żyjącej w *ménage à trois* z Jeleńskim i Fini⁴⁷. Jeleński z kolei poświęca Lepriemu artykuł w czasopiśmie w 1954 roku⁴⁸. Podobnie, gdy Dorothea Tanning wraca z mężem Maksem Ernstem latem 1959 roku z odwiedzin u Fini w Nonzy na Korsyce, surrealistka cieszy się, że Jeleński omówił jej dzieła⁴⁹ w „Preuves”⁵⁰, porównując ją przy tym do Fini i przywołując Ernsta.

45 List Witolda Gombrowicza do François Bondy’ego zachowany w Historical Archives of the European Union, w European University Institute, FB-226: <https://archives.eui.eu/en/fonds/683481> (dostęp: 21.05.2025), cyt. za: Gombrowicz – *walka o sławę*, s. 236.

46 M. Brion, *Naturel et surnaturel dans l'œuvre de Leonor Fini*, „Preuves”, novembre 1955, nr 57, s. 63–70. Brion wydał także monografię poświęconą artystce: *Leonor Fini et son œuvre*, Paris 1955.

47 W. Gombrowicz, *Le Festin chez la comtesse Fritouille*, trad. G. Sédir, ill. S. Lepri, „Preuves”, août 1965, nr 174, s. 44–56.

48 K.A. Jeleński, *Stanislas Lepri et Ernst Fuchs*, „Preuves” 1954, nr 41, s. 77–79.

49 P. Webb, op. cit., s. 189.

50 K.A. Jeleński, *Dorothea Tanning*, „Preuves”, juin 1959, nr 100, s. 92. W tym samym roku pisze także o Ernście: *Max Ernst: oiseau d'espèce supérieure*, „Preuves” 1959, nr 105, s. 50–52.

PREUVES 57

NOVEMBRE 1955

ARTHUR KOESTLER

Essai sur le snobisme

ROBERT KANTERS

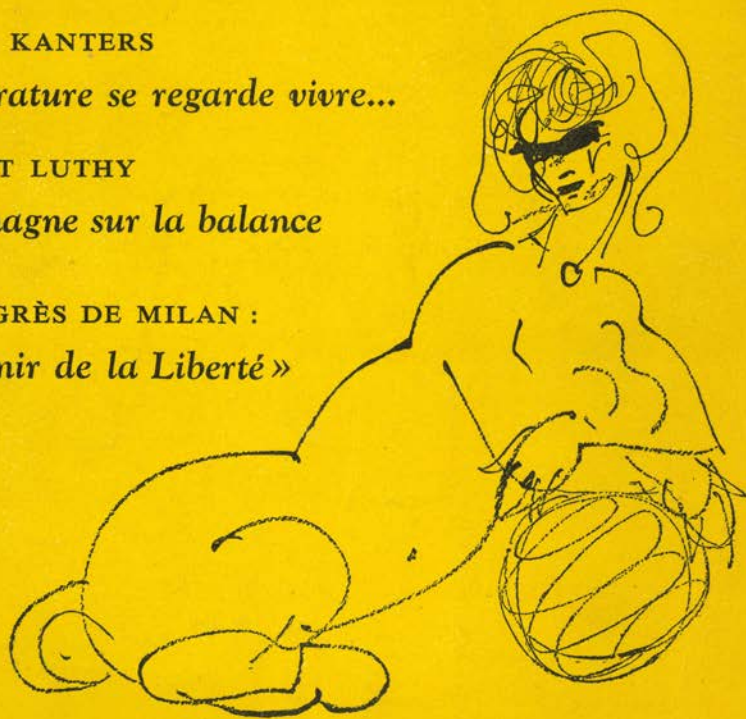
La littérature se regarde vivre...

HERBERT LUTHY

L'Allemagne sur la balance

LE CONGRÈS DE MILAN :

« L'Avenir de la Liberté »



MARCEL BRION : *L'univers de Léonor Fini*

France : 180 fr.

Kobiece zawłaszczenie motywów Schulzowskich z perspektywy osobistej

Choć w żadnym archiwum czy świadectwie nie znaleźliśmy do tej pory potwierdzenia, że to głównie za sprawą Jeleńskiego – i dzięki Bondy'emu⁵¹ – dokonało się pośmiertne spotkanie Fini i Schulza, można przypuszczać, że zna ona wówczas osobiście teksty, które ilustruje ósmoma rysunkami, wykonanymi prawdopodobnie piórem i tuszem. Pod tym względem wydaje się, że impuls pochodzący z kręgu najbliższych jest ważniejszy niż cele czasopisma, w którym pojawiają się ilustracje – i to on staje się przyczynkiem do osobistego zawłaszczenia materiału literackiego.

Wybrany tytuł to *Traktat o manekinach*, ale tekst przekładu odpowiada pięciu opowiadaniom ze *Sklepów cynamonowych* (1933). Następujące po sobie trzy części *Traktatu o manekinach* albo *Wtorej Księgi Rodzaju* są tu połączone, a wzmianki „Ciąg dalszy” i „Dokończenie” – pominięte: przejście do nowej linijki i rytm wieczorów wystarczają, aby je oddzielić, jako że druga część przemowy ojca ma miejsce „następnego wieczora”, trzecia zaś – „któregoś z następnych wieczorów”⁵². Co więcej, trzy fragmenty traktatu są tu poprzedzone, jak w późniejszym zbiorze, opowiadaniem *Ptaki* (*Les Oiseaux*) i *Manekiny* (*Les Mannequins*). W istocie spotkanie ojca z dziewczętami do szycia i ich manekinem inspirowuje *Traktat* i, poczynając od poprzedzającego go opowiadania, inauguruje „serię seansów”⁵³. Na początku *Manekinów* Schulz podkreśla także ciągłość tekstów nawiązaniem do wcześniejszego wydarzenia („Ta ptasia impreza mego ojca”⁵⁴), wiążąc narracyjnie oba opowiadania. Ojciec

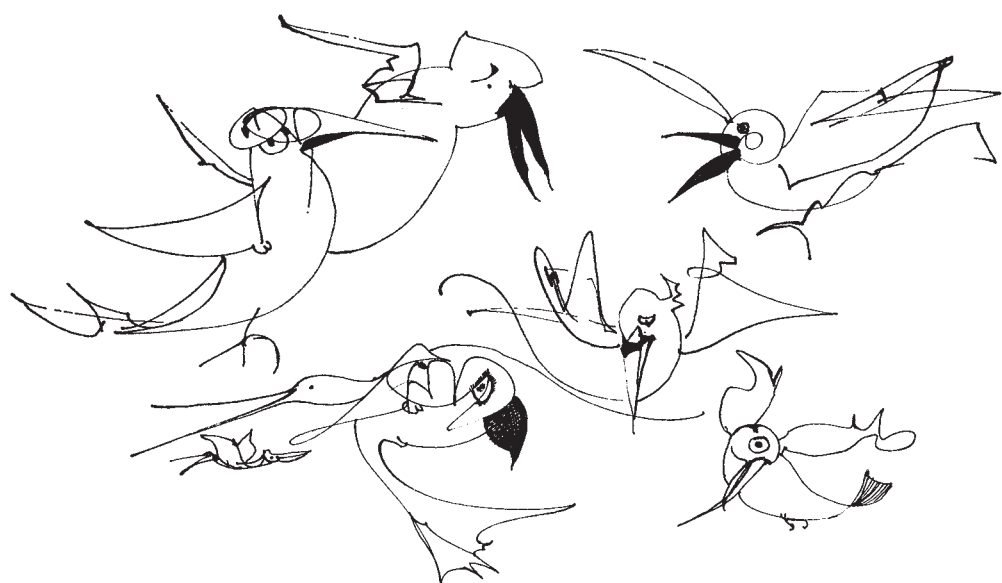
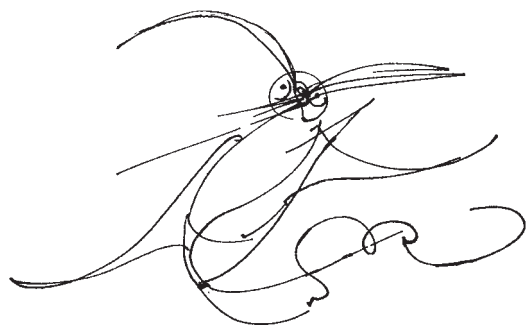
Schulz
w „Preuves”

51 Korespondencja François Bondy'ego zachowana w Historical Archives of the European Union w European University Institute zawiera cztery zaadresowane do niego listy od Fini, najprawdopodobniej z lat siedemdziesiątych, mowa w nich o tłumaczeniu tekstu Fini z niemieckiego i o tekstach Jeleńskiego do czasopisma „Preuves” (FB-87): <https://archives.eui.eu/en/fonds/680016?item=FB.02-02.01-87> (dostęp: 28.05.2025).

52 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, [w:] idem, *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019, s. 60, i idem, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, [w:] idem, *Sklepy cynamonowe*, s. 62. Warto zauważyć, że w późniejszych francuskich wydaniach rzeczony traktat podzielony jest na dwie, a nie na trzy części, i to aż do ponowionego przekładu Alaina van Crugtena z 2014 roku (B. Schulz, *Récits du treizième mois*).

53 Idem, *Manekiny*, [w:] idem, *Sklepy cynamonowe*, s. 52 i 53: „Przypadkowe to spotkanie stało się początkiem całej serii seansów, podczas których ojciec mój zdołał rychło oczarować obie panienki urokiem swej przedziwnej osobistości”; „Oto jest początek wielce ciekawych i dziwnych prelekcji, które mój ojciec, natchniony urokiem tego małego i niewinnego audytorium, odbywał w następnych tygodniach owej wczesnej zimy”.

54 Ibidem, s. 48.



Leonor Fini, ryc. 1 i 2, "Preuves" 1955, nr 57,
s. 48-49

rozpoznaje w dziewczętach przynależność do „*genus avium*”, a jeśli chodzi o władzę służącej Adeli nad ojcem, dowiadujemy się, że „było to pierwsze spotkanie dwu tych wrogich potęg od czasu wielkiej rozprawy”⁵⁵.

Osiem rysunków Fini, materializując arabeski Schulzowskiej narracji, wyraża inaczej ową ciągłość między opowiadaniem i uwidacznia poprzez różne mniej lub bardziej antropomorficzne kształty wspólny dla ptaków, manekinów i ludzi rdzeń graficzny. Tworzą one w ten sposób niezależną sekwencję, tak jak przedstawione tu razem pięć tekstów Schulza. Nerwowa i ledwie naszkicowana kreska Fini, która wygląda prawie zawsze na niedokończoną⁵⁶, ujawnia dynamiczny wymiar procesu metamorfozy, zbliżając się wręcz do graficznego kalamburu. Pierwsza ilustracja (ryc. 1, s. 25), znajdująca się pod *Wprowadzeniem* Sandauera i poprzedzająca tym samym opowiadania, zdaje się kreślić naprędce jakieś bardzo stylizowane zwierzę, być może niepowiązanego z tekstem królika, jeśli wierzyć parze sterczących uszu, które mogą jednak równie dobrze przedstawiać skrzydła ptaka przysiadającego na dwunożnej istocie.

Wszystkie pozostałe ilustracje pojawiają się wewnątrz opowiadań, których tekst podzielony jest na dwie kolumny, tu i ówdzie ustępujące miejsca winietom. Na następnej ilustracji (ryc. 2, s. 25) ta sama matryca graficzna (małe centralne koła w charakterze głów i rozmieszczone dość chaotycznie wokół nich łukowate linie) stanowi zasadniczy wzór dla każdego spośród siedmiu czy ośmiu ptaków o różnych rozmiarach, które układają się w formie wieńca nad tytułem. Trzy z sześciu większych ptaków mają wyraźnie zaznaczony dziób, u dwóch innych ta część anatomii jest podkreślona, ale już nie pokryta czarnym tuszem. Linie skrzydeł, dziobów i ogonów nakładają się na siebie do tego stopnia, że trudno nam rozróżnić granice każdej z ptasich sylwetek, z których najmniejsza jest ledwie nagryzmołona. Dwie kolejne ilustracje organizują się wokół z grubsza antropomorficznej postaci, tu także otoczonej mniejszymi ptakami, w liczbie od siedmiu do dziewięciu. Trzeci rysunek obdarza jednak tę wygiętą i bezręką sylwetkę dziobem oraz ptasimi łapami, dzięki którym wtapia się w latającą chmarę (ryc. 3, s. 27), na czwartym zaś przypomina ona bardziej człowieka, choć ma wciąż mały dziób uwydatniony czarną kreską (ryc. 4, s. 28). Szponiaste dłonie i spiczaste buty odbijają wizualnym echem ostre ptasie dzioby, które, jeśli spojrzeć, w co

55 Ibidem, s. 52 i 53.

56 Pierre Borgue łączy „dramaturgię tego, co niedokończone”, z jej „zdolnością do przeobrażania się” (zob. P. Borgue, *Leonora Fini ou le théâtre de l’imaginaire. Mythes et symboles de l’univers finien*, Paris 1983, s. 55).



Leonor Fini, ryc. 3, „Preuves” 1955, nr 57,
s. 51



Leonor Fini, ryc. 4 i 5, „Preuves” 1955, nr 57,
s. 52–53

są wycelowane, już nie tylko otaczają ją, ale i atakują. Ewolucja, jaka wyłania się z zestawienia tych dwóch obrazów, łączy najwyraźniej hodowlę ptaków egzotycznych ojca i jego przemianę w kondora z sąsiadującego opowiadania *Ptaki*. Ojciec wchodzi najpierw na drabinę pełniącą rolę szczudeł, by wreszcie łopotać rękoma niby skrzydłami⁵⁷.

Dwie następne ilustracje są związane z opowiadaniem *Manekiny*. Na obu znajdujemy tę samą humanoidalną postać z delikatnym już teraz dziobem i malutkim czubem na głowie, jako że owe dwa atrybuty zacierają się z rysunku na rysunek jak w metamorficznej sekwencji, którą cechuje większa ciągłość niż sam tekst. Piąta ilustracja umieszcza na-przeciwko wciąż jeszcze haczykowatego profilu mężczyzny odzianego w jaskółkę stelaż manekina złożony z kół i powyginanych linii, strukturę jakby czekającą na ubrania, które dopełnią jej antropomorfizacji (ryc. 5, s. 28). Pomiędzy akapitami ledwie zarysowany otwartą formą ptak zdaje się pikować na tę parę, równając horyzontalnie trzy głowy. Manekin znika z szóstej ilustracji, na której – po serii trzech lewych profilów – coraz bardziej ludzka sylwetka zwrócona jest w prawą stronę (ryc. 6, s. 30). Wskazuje to na zwrot wydarzeń w opowiadaniu: ptaki zniknęły, a ojciec wznosi teraz twarz ku balowemu pantofelkowi lub zdobnemu bucikowi z wysoką cholewą, który trzyma w ręce. Tenże zachowuje niektóre cechy charakterystyczne ptasiego rodu, opierając się na tej samej matrycy graficznej: szpic damskiego buta, uwydatniony czernią, jest podobny do dziobów skierowanych ku męskiej postaci; kontur łydki przypomina wygięte w łuk ptaki; u krańca cholewy albo koronkowej podwiązki stroszy się coś w rodzaju pióropusza. Obraz ten zapowiada jednak, bez wątpienia, fiksację ojca na punkcie stopy Adeli, porównanej pod koniec pierwszej części *Traktatu* do węża, którego głowa czy język prężą się w jego kierunku⁵⁸.

Tylko dwa ostatnie rysunki są jednoznacznie powiązane z tytułowym heretyckim *Traktatem*, ale nadal wpisują się w metamorficzną dynamikę poprzednich. Na siódmej ilustracji centralna figura ojcowska jest zestawiona z pulpitem o zygzakowatych liniach, materializując opisaną przez Schulza sytuację „prelekcji”, nie spoczywa na nim jednak zapisany dokument, za to powyżej zdaje się unosić sześć bucików zdobionych to sznurówkami, to koronkami, to swoistymi skrzydłami (ryc. 7, s. 31).

jak w metamorficznej sekwencji

szpic podobny do dzioba

57 B. Schulz, *Ptaki*, [w:] idem, *Sklepy cynamonowe*, s. 43.

58 B. Schulz, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, [w:] idem, *Sklepy cynamonowe*, s. 58–59: „Teraz wysunęła się wraz z krzesłem o piędź naprzód, podniosła brzeg sukni, wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab, i wyprężyła ją, jak pyszczyk węża”; „Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał, jak języczek węża. Mój ojciec podniósł się powoli ze spuszczonej oczyma, postąpił krok naprzód jak automat i osunął się na kolana”.





Leonor Fini, ryc. 6, „Preuves” 1955, nr 57, s. 55

Leonor Fini, ryc. 7, „Preuves” 1955, nr 57, s. 57

Ojciec, wciąż zwrócony w prawą stronę, po raz pierwszy ukazuje się w trzech czwartych, a na jego zadowolonej twarzy maluje się mały dziób, coraz bliższy ludzkiemu nosowi. Jego wygięte ciało w jaskółce, ze zwiężającymi się ku dołowi nogą i trzewikiem, odpowiada podstawie pulpitu, zaś sześć bucików pikuje na niego jak ptaki z czwartej ilustracji. Choć Fini nie rysuje dwóch szwaczek uczestniczących wraz z Adelą w wykładach ojca, sześć bucików być może pośrednio do nich nawiązuje.

Wreszcie ostatnia ilustracja, eksploatując nadal chwiejność form i ich graficzną syntezę, przedstawia leżącego na ziemi mówcę, na którego nastaje uzbrojona w cztery buciki roznegliżowana kobieta: jej kończyny dolne przydeptują go szpicem, górne, także obute, grożą mu (ryc. 8, s. 33). Owa seria bucików, w miarę, jak rozwija się opowiadanie, coraz wyraźniej skierowanych ku ojcu, zespolona w jednym obrazie, przywołuje dłoń Adeli, która grozi ojcu łaskotkami na końcu opowiadania: „Dziewczęta wstały, Adela podeszła do ojca i wyciągniętym palcem uczyniła ruch zaznaczający łaskotanie. Ojciec stropił się, zamilkł i zaczął, pełen przeżenienia, cofać się tyłem przed kiwającym się palcem Adeli. Ta szła za nim ciągle, grożąc mu jadownicę palcem, i wypierała go krok za krokiem z pokoju”⁵⁹. Tak naprawdę już w opowiadaniu *Ptaki* wystarczy, że Adela skieruje palec w geście łaskotania ku ojcu, aby ten padł, wijąc się w konwulsyjnym śmiechu⁶⁰. W *Manekinach* przed rozpoczęciem prelekcji Adela daje ojcu, aby rozluźnić atmosferę, „prztyczka w nos”⁶¹. W *Traktacie o manekinach* podobne incydenty – wystawiony jako podnieta pantofelek Adeli czy jej niedopowiedziane żądanie, podkreślone złapaniem się rękoma za biodra – przerywają wieczorne prelekcje⁶². Rysunki Fini dokonują zatem syntezy serii seansów, odbywających się według powtarzalnego schematu. Jednakże, o ile we wcześniejszych opowiadaniach Adela przypomina typowo kobiecego, nieubłaganego „molocha”⁶³, mającego „nad ojcem władzę niemal nieograniczoną”⁶⁴, o tyle ostatni obraz celowo przekracza granice opisanych w tekście damskich przekomarzań, ukazując miażdżące zwycięstwo kobiety, która szydzi z osłupiałego i zdominowanego mówcy.

Abstrahując od spójności pomiędzy logiką metamorfozy w Schulzowskim tekście i rysunkami Fini, możemy znaleźć liczne oddźwięki

uzbrojona
w cztery buciki

59 Idem, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, s. 66.

60 Idem, *Ptaki*, s. 44.

61 Idem, *Manekiny*, s. 53.

62 Idem, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, s. 59; idem, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 61.

63 Idem, *Manekiny*, s. 51: „Ten moloch był nieubłagany, jak tylko kobiecie molochy być potrafią”.

64 Idem, *Ptaki*, s. 44.



Leonor Fini, ryc. 8, „Preuves” 1955, nr 57,
s. 61

głównych graficznych motywów owej serii w ilustracjach, którymi Fini opatrzyła inne dzieła literackie. Przede wszystkim kompozycje jej erotycznych rysunków – tworzonych w większości tą samą swobodną cienką linią – przedstawiają zasadniczo kobiety. Ilustracje wykonane pięć lat wcześniej do książki *Le Poids d'un oiseau* [Ciężar ptaka] Lise Deharme⁶⁵ ukazują ciała nagich lub roznegliżowanych kobiet o giętkiej – choć bardziej szczegółowej, jeśli chodzi o anatomię – linii i w spiczastych buciach; ptasi motyw, jak mógłby to zapowiadać tytuł⁶⁶, nie jest tu jednak w warstwie graficznej równie istotny jak u Schulza. O ile współgra to z masochistycznym i fetyszyzującym stopy światem Schulzowskich wyobrażeń przedstawionym w omawianych tekstach, ale i w jego własnych rysunkach i grafikach, o tyle sama Fini także regularnie umieszcza w centrum własnych prac postać kobiecą, niekiedy monstrualną⁶⁷, w tym także w scenach adoracji o silnym komponencie erotycznym. W istocie, jak wyznaje Xavière Gauthier, wie ona, „że blisko [jej] do myślenia Lilith, anty-Ewy”⁶⁸. Nie powołując się na jej ilustracje do czasopism, takich jak „Preuves”, Jean-Paul Guibbert przypomina z kolei, że jako ilustratorka Fini daje za każdym razem pierwszeństwo tekstowi, który „zawsze wybiera” i z którym łączy ją rodzaj porozumienia: „Niezależnie od tego, czy pracuje dla teatru, czy ilustruje książkę, wybór dzieła nigdy nie jest przypadkowy. W bliskości z tekstem kształtuje się nowe doświadczenie, bez wątpienia osobiste, ale i odnoszące się doń skrupulatnie, z szacunkiem, a nawet czule”⁶⁹.

blisko jej
do anty-Ewy

motywy
wspólne

Jednym z motywów wspólnych dla Schulza i Fini jest na przykład „naga uczta”, która pojawia się zarówno u francusko-włoskiej artystki (w podpisanej, ale niedatowanej akwaforcie znanej jako *Le Diner et les femmes* [Kolacja i kobiety] albo *Diner* [Kolacja]), jak i po wielokroć u polskiego rysownika, mnożąc „sceny przy stole” z nagimi biesiadnikami⁷⁰. Na jednym z obrazów Fini widzimy także uzbrojoną w trzy buty kobietę na czworaka oraz, jeśli wierzyć niektórym fotografiom, które zrobił jej Cartier-Bresson w latach 1932–1933, jej słabość do manekinów. Otóż, choć ilustracje do *Traktatu o manekinach* wydają się czerpać z logiki

65 L. Deharme, *Le Poids d'un oiseau*, ill. L. Fini, Paris 1955.

66 A. Oberhuber, C. Hogue, *Le Poids d'un oiseau de Lise Deharme et Leonor Fini: parcours d'une revenante*: <https://lisaf.org/project/deharme-lise-poids-dun-oiseau/> (dostęp: 27.02.2024), por. Także A. Oberhuber, op. cit., s. 109–134.

67 M. Brion, *Naturel et surnaturel dans l'œuvre de Leonor Fini*, op. cit., s. 63.

68 X. Gauthier, *Leonor Fini*, Paris 1973, s. 144 (cyt. za: D. Hartwich, *Gattora. Życie Leonor Fini*, Warszawa 2018, ebook).

69 J. P. Guibbert, op. cit., s. 36.

70 Zob. różne „sceny przy stole”, [w:] B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, opracował, komentarzami opatrzył J. Ficowski, wyd. 2, Gdańsk 2015, s. 424–450.

samego tekstu, są one zarazem przedłużeniem poszukiwań z wcześniejszych prac artystki, jak również jej własnej praktyki przebierania się i autokreacji. Jej przedstawienia upierzonych kobiet są w ten sposób mniej znane niż noszone przez nią z upodobaniem kostiumy ptaków i niesamowite nakrycia głowy, a owe metamorfozy zostały uwiecznione między innymi na serii zdjęć, do których zapozowała w Wenecji w 1951 roku i w Nonzie w roku 1967. Jak wiadomo, Fini woli koty (co widać na płótnie *La Cérémonie* [Ceremonia] z 1960 roku), ale miesza niekiedy oba gatunki, opowiadając się za niejasnością, jeśli chodzi o biologiczną przynależność do danego królestwa czy rodzaju; Schulz natomiast, pomimo swego opowiadania o ptakach, nigdy ich nie rysował, przedstawił za to kilkakrotnie koty, które rzadziej pojawiają się w jego prozie.

Fini woli koty

U Fini, przywiązanej do wszelkich praktyk „self-fashioningu”, autentyczność zdaje się daremnym dążeniem, tak jakbyśmy odkrywali się pełniej w formach nietrwałych⁷¹. O ile zgadza się w tej kwestii z postulatami wyobrażonego ojca, jak i zapewne typowo Schulzowską refleksją, o tyle prawdopodobnie utożsamia się bardziej z ptakami, manekinami, a nawet szwaczkami⁷² niż z męskim mówcą, którego wprawiają one w konsternację. Pod tym względem jej interpretacja *Traktatu*, za sprawą zwyczajowej identyfikacji z żeńską postacią, reprezentuje także zmianę perspektywy; jest ona zatem rodzajem zawłaszczenia, tym bardziej swobodnego, że Schulz nie opatrzył owych tekstów autorskimi ilustracjami. Fakt, że nie są to kolejne ilustracje, pomimo kontekstu publikacji zostawia Fini wolną rękę i pozwala jej połączyć własne obsesje graficzne z Schulzowskimi lejtmotywami⁷³.

zmiana
perspektywy

Schulz i jego ilustratorki

Niemniej trudno powiedzieć, czy w tej kwestii to dzieło Fini zasugerowało Jeleńskiemu publikację owych ilustracji, czy może to lektura tekstów

⁷¹ Zob. A. Kollnitz, *The Self as an Art-Work: Performative Self-Representation in the Life and Work of Leonor Fini* [w:] *Fashioning Professionals: Identity and Representation at Work in the Creative Industries*, ed. L. Armstrong, F. McDowell, London 2018, s. 121–142. Zob. też V. Vacca, *L'Arte del tra(s)vestire in Leonor Fini. Un percorso nella costumistica scenica tra Roma et Parigi*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem P. Manii i F. Flahuteza, obroniona 22 kwietnia 2015 roku w Università degli Studi della Tuscia di Viterbo i Université Paris Ouest Nanterre La Défense: <https://dspace.unitus.it/handle/2067/3062> (dostęp: 7.06.2025).

⁷² Zob. obraz *Les Fileuses* [Przędki] z 1954 roku, który Jeleński interpretuje jako klucz do jej dzieła, a zarazem autoportret (K. Jeleński, *Leonor Fini: peinture*, Mermoud–Vilo 1972, s. 5, reprodukcja na s. 74). Monografia zawiera także reprodukcję *La Couseuse* [Szwaczki] z roku 1955 (zob. s. 85).

⁷³ Richard Overstreet zajmuje się spuścizną Leonor Fini, zob. <https://www.leonor-fini.com/en/biography/photographies/> (dostęp: 14.06.2025).



Leonor Fini w klasztorze w Nonzie, Korsyka, 1967
rok, fot. Eddy Brofferio © Richard Overstreet

Schulza, poznanych za pośrednictwem Jeleńskiego⁷⁴, odpowiada po części za jej późniejsze dzieła. Należy także zastanowić się nad rolą, jaką mogło odegrać *Wprowadzenie Sandauera*, który – nie bez szczypty mrocznego erotyzmu – wspomina w 1960 roku spotkania w domu Schulza w bombardowanym przez nazistów Drohobyczu: „Pamiętam, jak opowiadanie, że załogę bombowców niemieckich stanowią młode dziewczęta, zapaliło w oczach mego przyjaciela iskierkę podniecenia. Wizja tych morderczych Walkirii mogła rzeczywiście fascynować jego wyobraźnię”⁷⁵. Przedstawiając dalej jego „masochizm” i „satanizm”, dodaje: „Schulz żywi sataniczny kult dla kobiety, Ewy-kusicielki, której przyziemna zmysłowość bezustannie prowokuje uduchowionego mężczyznę. Ulegając tym pokusom, może on – jak Samson czy Herkules – stracić swą nadludzką siłę; zarazem jednak doznaje perwersyjnej uciechy, przyjmując jarzmo z rąk tej, która wciela wszechpotężne Zło”⁷⁶. Choć Sandauer przywołuje także ojca padającego do stóp Adeli, wpisuje on *Traktat* w szerszą „masochistyczną estetykę”, która obejmuje wszelkie sprzeczności: tradycyjną uczciwość i współczesne zepsucie, mężczyznę i kobietę, ascetyzm i zmysłowość, ducha i materię⁷⁷. Jego *Wprowadzenie Schulza* z 1959 roku wychodzi z kolei od rysunków autora: „nagie kobiety, w pończochach i słomkowych kapeluszach, mkną w dorożkach przez prowincjonalny rynek; cherlawi mężczyźni o olbrzymich głowach i gorączkowym spojrzeniu czołgają się u stóp niedbale rozwalonych w fotelu dziewcząt. Już w tych rysunkach objawia się to, co miało nadać charakter późniejszej jego twórczości literackiej: obsesja prowincji oraz «kobiety z biczem»”⁷⁸. Wreszcie we wstępie z 1961 roku w części dotyczącej „klęski erotycznej” Sandauer zamieszcza znów szereg uwag o masochizmie: „u Schulza jest on czymś więcej niż erotyczną perwersją. Kiedy ojciec pada na kolana przed pogromczynią hodowanych przez siebie fantastycznych ptaków, przyziemną Adelą, jest to nie tylko demonstracja masochisty. Jest to pokłon, jaki dziewiętnastowieczna poetyczność składa brutalnej rzeczywistości nowych czasów; pokłon, jaki arkadyjskie dzieciństwo Schulza składa do świadectwom jego lat męskich”⁷⁹. Podsumowując różne postaci

wizja
morderczych
Walkirii

⁷⁴ Wydaje się, że Jeleński dał jej na przykład do przeczytania Gombrowicza, w dzieło którego nie udało jej się „wejść”, zob. jego świadectwo [w:] R. Gombrowicz, op. cit., s. 29.

⁷⁵ A. Sandauer, *Wprowadzenie Schulza* (II), s. 368.

⁷⁶ Ibidem, s. 368–369.

⁷⁷ Ibidem, s. 369.

⁷⁸ Idem, *Wprowadzenie Schulza* (II), s. 364.

⁷⁹ Idem, *Préface*, [w:] B. Schulz, *Le Traité des mannequins*, op. cit., s. 17; cyt. za: idem, *Rzeczywistość zdegradowana. (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, tom 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 565 (francuski wstęp z 1961 roku wydaje się w istocie adaptacją *Rzeczywistości zdegradowanej* wprowadzającej do pierwszego powojennego wydania prozy Schulza w 1957 roku, przyp. tłum.).

Schulzowskiego masochizmu, krytyk przypomina, że „każdy z rozdziałów *Traktatu* kończy się klęskąadaną ojcu przez Adele; jeszcze jeden dowód, jak bardzo artyzm kojarzy się w Schulzowskiej wyobraźni z masochizmem”⁸⁰. Sandauer współtworzy w ten sposób podwaliny Schulzowskiej mitologii, po dziś dzień znajdującej zwolenników⁸¹, choć poza granicami Francji jest ona obecnie podawana w wątpliwość, przede wszystkim za sprawą nowych odczytań jego stosunku do seksualności i do kobiet⁸².

Jako że ilustracje Leonor Fini dla „Preuves” należą do rzadkości, owo spotkanie na łamach czasopisma zdaje się wynikać z estetycznego i tematycznego powinowactwa. Ilustratorka Monique Métrot na przykład, przeciwnie, współpracowała regularnie z czasopiśmem, a później z serią *Les Lettres nouvelles*, specjalizując się w portretach autorów. Zlecenie, aby wykonała frontyspis do zbioru zatytułowanego *Traktat o manekinach* (1961) wydawało się zatem oczywiste, nawet jeśli nie łączył jej z autorem żaden szczególny związek⁸³. Maurice Nadeau, komentując ów rysunek we wstępnej notce do pierwszego książkowego wydania, przypomina, że portret wykonany przez Métrot opiera się na opisie autora takim, jakim widział go niegdyś Sandauer i przedstawił we *Wprowadzeniu* z „*Les Lettres nouvelles*” w 1959 roku („chuderlawy osobnik – rodzaj gнома o olbrzymiej głowie i gorączkowym spojrzeniu”⁸⁴): „Monique Métrot daje graficzny odpowiednik owego niezbyt korzystnego, ale wymownego portretu, posiłkując się unikatową starą fotografią, która ocalała z powszechnej katastrofy”⁸⁵.

Wydanie książkowe z 1961 roku i to w czasopiśmie z 1960 roku z ilustracjami Fini są pośmiertne, Schulz nie miał zatem okazji wypowiedzieć się na temat ich trafności; inaczej rzecz się ma z ilustracjami, jakimi Egga van Haardt opatruje *Kometę* w 1938 roku⁸⁶, w których to Schulz – jak zauważa w swoim tekście – widzi jakby bezforemne arabeski⁸⁷. O ile kontakty związane wokół tych pierwszych obcych ilustracji zakończyły

estetyczne
i tematyczne
powinowactwo

ilustratorki
pośmiertne
i nie

⁸⁰ Ibidem, s. 582.

⁸¹ Aż do 2014 roku kolejne francuskie wydania wznawiają ów tekst.

⁸² Zob. Bruno Schulz. *Sex-Fiction*, pod red. A.M. Potockiej, Kraków 2022; A. Kaszuba-Dębska, *Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2016.

⁸³ B. Schulz, *Traité des mannequins*, op. cit., s. 7.

⁸⁴ A. Sandauer, *Wprowadzenie Schulza* (I), s. 364 (przyp. tłum.).

⁸⁵ M. Nadeau, op. cit., s. 10.

⁸⁶ B. Schulz, *Kometa*, ilustracje E. van Haardt, „Wiadomości Literackie”, 21 sierpnia 1938, nr 35, s. 2–3. Idem, *Egga van Haardt*, „Tygodnik Ilustrowany”, 2 października 1938, nr 40, s. 773–774 (przedruk [w:] idem, *Dzieła zebrane*, tom 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk, 2017, s. 150–153).

⁸⁷ H. Martinelli, *Bruno Schulz i informe. Intermedialna nieaktualność*, przekł. M. Zapolnik, „Schulz/Forum” 17–18, 2021, s. 5–24: <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/article/view/8123> (dostęp: 8.06.2025).

Les lettres nouvelles

BRUNO SCHULZ

TRAITÉ
DES
MANNEQUINS

Traduit du polonais
par Suzanne Ariet, Allan Kosko,
Georges Lisowski, Georges Sidre

Préface d'Arthur Sandauer



JULLIARD



G. VAN HAARDT : *Hommage à un ami*

G. van Haardt, **W hołdzie przyjacielowi**,
[w:] B. Schulz, *Traité des mannequins*, Julliard,
Paris 1961

się zerwaniem, ta sama artystka miała zilustrować *Die Heimkehr* (*Powrót do domu*), opowiadanie napisane po niemiecku i wysłane Tomaszowi Mannowi w tym samym roku, uznane dziś za zaginione⁸⁸. Autorstwo owych prac budzi jednak wątpliwości, a część krytyków widzi w nich mistyfikację, co zdaje się potwierdzać rysunek w hołdzie Schulzowi, zamieszczony przez niejakiego G[eorges'a] van Haardta na końcu zbioru wydany przez Julliarda w 1961 roku⁸⁹. Jerzy Brodnicki, wdowiec po Egdze (zmarłej w 1944 roku), na emigracji we Francji od 1950 roku, znany jako artysta w paryskich awangardowych środowiskach, wyznaje wówczas, że przyjął nazwisko żony jako pseudonim⁹⁰. Jego rysunek, na który składają się czarne bryły, niewyraźne odnóża, pióra i czułki, przypomina pod względem techniki prace towarzyszące *Komecie* w jej wydaniu w czasopiśmie, nawet jeśli quasi-ludzkie sylwetki są tam czytelniej zarysowane. Jednakże kiedy kilka lat później na francuski zostaje przełożona *Kometa* – po raz kolejny w „Les Lettres nouvelles”⁹¹ – ilustracje van Haardt nie są w niej wykorzystane, a więc i one okazują się krótkowieczne.

Choć Schulzowskie ilustracje Fini także zostały zapomniane, na tle innych ilustratorek tego autora wyróżnia ją to, że jako jedyna dokonała zawłaszczenia świata wyobrażeń płciowych z jego prozy, aby odwrócić w nim układ sił albo przynajmniej wzmocnić kobiecą stronę. Nigdy nie określając się jako feministka, Fini eksplorowała wszelkie motywy silnej, a nawet budzącej grozę kobiety, od sfinksa po wiedźmę⁹². Tak też związała się z czasopismem redagowanym przez Xavière Gauthier, „Sorcières. Les femmes vivent”, do którego pisała i rysowała, a także wykonała okładkę pierwszego numeru w 1975 roku⁹³. Graficzny język ilustracji z 1960 roku nie pozwala jeszcze bezpośrednio zaklasyfikować Fini jako buntowniczkę wobec kodów dominującej męskości, jest to już jednak na horyzoncie jej twórczości.

jako jedyna
dokonała
zawłaszczenia

88 J. Jarzębski, *Haardt Egga van*, [w:] *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Ro-siek, wyd. 2, Gdańsk 2006, s. 139.

89 B. Schulz, *Traité des mannequins*, op. cit., s. 47.

90 M. Wójcik, *Haardt Egga van*, „Schulz/Forum”: <https://schulzforum.pl/pl/osoby/haardt-egga-van> (dostęp: 8.06.2025). Zob. też M. Kitowska-Lysiak, *Kim byłaś Eggo?* [w:] eadem, *Schulzowskie margi-nalia*, Lublin 2007, s. 69–90.

91 B. Schulz, *La Comète, Lettre à Gombrowicz*, trad. Th. Douchy, „Les Lettres nouvelles”, février–mars 1974, nr 1, s. 7–32.

92 A. Watz, *Leonor's Fini Witches*, wystąpienie z 7 marca 2023 roku zorganizowane przez G. Parkinso-na i C. Levitt w Courtauld Institute of Art: <https://courtauld.ac.uk/whats-on/leonor-fini-witches/> (dostęp: 8.06.2025). Zob. J. Audiberti, *Le Sabbat ressuscité par Leonor Fini*, Paris 1957.

93 L. Fini, oryginalny rysunek na okładkę „Sorcières. Les femmes vivent” 1975, nr 1 („La Nourriture”): https://femenrev.persee.fr/issue/sorci_0339-0705_1975_num_1_1 (dostęp: 9.06.2025). Zob. też poświęconą Fini monografię, w której Xavière Gauthier pokazuje między innymi, jak zaciera ona różnice między płciami, ucinając tym samym kwestię jakichkolwiek feministycznych roszczeń artystki (X. Gauthier, op. cit., s. 146–147).



Monique Métrot, **Bruno Schulz**, [w:] B. Schulz,
Traité des mannequins, Julliard, Paris 1961

Konkluzja: zapoznana romańska promocja

Pomimo owej podwójnej promocji dzieła Schulza, opartej na przekładzie i ilustracjach, jego recepcja pozostała ograniczona, co dziwi tym bardziej, że wszyscy architekci wydania *Traktatu o manekinach* w „Preuves” w 1960 roku są międzynarodowymi ambasadorami sztuki i literatury. Surrealistyczna ilustratorka sytuuje się na przecięciu różnych kultur romańskich, o czym świadczą jej artystyczne i wydawnicze przedsięwzięcia. Zasięg samego „Preuves” oraz jego twórców, Jeleńskiego i Bondy’ego, którzy są również europejskimi mediatorami pomiędzy pierwszym i drugim światem, wydaje się niewystarczający, by zapewnić autorowi widoczność. Jakkolwiek środowiska antykomunistyczne i surrealistyczne nie pokrywają się, zachodzą tu na siebie, tak jak łączy je biografia Maurice’a Nadeau, literata, odkrywcy talentu Witolda Gombrowicza, Aleksandra Sołżenicyna czy Wałama Szalamowa, w latach 1953–1976 redaktora naczelnego „Les Lettres nouvelles”, który utrzymywał również na tyle bliskie stosunki z surrealistami, że stał się historykiem ruchu⁹⁴.

Niełatwo ocenić wpływ publikacji z 1960 roku na francuską, romańską czy europejską recepcję polskiego autora, którego pierwsze częściowe przekłady na hiszpański pojawiają się w Caracas i Bogocie w 1962 roku, włoskie zaś – w roku 1963. A jednak dzieła Fini – zwłaszcza *Le Livre de Leonor Fini* z 1975 roku, testament artystyczny przygotowany we współpracy z hiszpańskim wydawcą – mogłyby sprzyjać umiędzynarodowieniu Schulza poprzez ową *a priori* promocyjną pracę ilustratorki.

Giovanna Tomassucci w artykule na temat losów Brunona Schulza we Włoszech wzmiankuje przypadek czasopisma „Preuves” i ilustracje Fini, ale zaznacza od razu, że projekt wydania nie jest „z importu”. Porównując włoski sukces dzieła z niewielkim odzewem, z jakim spotkało się ono we Francji, upatruje przyczyn tego ostatniego między innymi w niepełnym przekładzie, wykonanym przez różne osoby⁹⁵ i opatrzonem najpierw, co znamienne, tytułem *Traktat o manekinach*⁹⁶. Długotrwałe zabiegi turyńskiego wydawnictwa Einaudi, zwieńczone

94 M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris 1945.

95 G. Tomassucci, *Bruno Schulz in Italia*, „Rivista di Letterature moderne e comparate” 2003, vol. 56, nr 3, s. 297–315.

96 Jest to w istocie wybór z dwóch zbiorów, który помещаа następujące opowiadania: *Sierpień*, *Nawiedzenie*, *Ptaki*, *Manekiny*, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, *Traktat o manekinach*. *Dokończenie*, *Sklepy cynamonowe*, *Ulica Krokodyli*, *Wichura*, *Noc Wielkiego Sezonu*, *Noc lipcowa*, *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, *Druga jesień*, *Martwy sezon*, *Sanatorium pod Klepsydrą*, *Emeryt*.

opublikowaniem w 1970 roku przekładu *Sklepów cynamonowych* (*Le botteghe color cannella*) autorstwa Anny Vivanti Salmon ze wstępem Angela Marii Ripellina, sięgają – jak pokazuje korespondencja Jeleńskiego i Itala Calvina – 1959 roku⁹⁷. Kluczowe wydaje się we Włoszech zaangażowanie konsekrowanych mediatorów, Calvina i Ripellina, ale i Jeleńskiego. Według niedawnych ustaleń archiwalnych Anity Kłos to właśnie Jeleński jako pierwszy we Francji zrecenzował, znów w „Preuves”⁹⁸, twórczość Calvina i zapoznał go z *Ferdydurke* Gombrowicza, którą włoski pisarz czyta z entuzjazmem po francusku. 8 lipca 1959 roku Jeleński informuje go także o przekładzie *Martwego sezonu* w „Les Lettres nouvelles” oraz o planach wydania obu zbiorów Schulza przez Julliarda, ale – choć redakcja Einaudi kontaktuje się wówczas z polskimi wydawcami w sprawie *Sklepów cynamonowych*, najprawdopodobniej z inicjatywy Calvino – nie wspomina on w swych listach o Schulzu⁹⁹.

Kłos pokazuje również inne francusko-włoskie czy, mówiąc ściślej, triesteńskie powiązanie: do Luciana Foà, zlecającego wówczas recenzję wewnętrzną dzieła Schulza dla Einaudi, odzywa się jego przyjaciel Roberto Bazlen – urodzony w Trieście pisarz i krytyk propagujący literaturę Europy Środkowej, w tym dzieło Kafki – który po lekturze *Traktatu o manekinach* wydanego w „Preuves” z ilustracjami jego wieloletniej przyjaciółki Fini zachęca go do przeczytania dzieła¹⁰⁰. Nie jest wykluczone, że i tu oficjalna historia przypisuje Jeleńskiemu zasługi, które po części powinny przypaść Fini, kobiecie, która raczej ilustruje, niż pisze¹⁰¹. Ostatecznie wydaje się, że to jednak przede wszystkim swoistość

97 A. Kłos, *Tkanina Penelopy. Historia wydawnicza Le botteghe color cannella w świetle dokumentów z archiwum wydawnictwa Einaudi*, „Schulz/Forum” 20–21, 2023, s. 5–30.

98 K.A. Jeleński, *Pour comprendre Calvino. II – L'Histoire et la fable*, „Preuves”, décembre 1957, nr 82, s. 9–11. W rzeczywistości François Bondy w tym samym numerze także publikuje artykuł o Calvino: *Pour comprendre Calvino. La morale et la tactique*, „Preuves”, décembre 1957, nr 82, s. 6–9. Jeleński będzie również pisał o Elsie Morante, a owe włoskie inklinacje są, bez wątpienia, wzmacniane przez Leonor Fini: *Le Paradis des limbes et la réalité*, „Preuves” 1963, nr 150. Na temat relacji z Morante, którą poznał najprawdopodobniej poprzez Fini, zob. A. Kłos, *Elsa Morante i Konstanty A. Jeleński, czyli o literackich pożytkach z przyjaźni*, [w:] *Ami(e)s et amitié(s) dans les littératures romanes: mélanges de littérature offerts à Czesław Grzesiak*, sous la dir. de R. Jakubczuk, Lublin 2017, s. 166. Dla szerszego studium publikacji Jeleńskiego w czasopiśmie zob. A. Dębska-Kossakowska, *Konstanty Aleksander Jeleński i „Preuves”: rekonesans*, „Archiwum Emigracji: studia, szkice, dokumenty” 2018–2019, nr 1/2 (26/27): <https://apcz.umk.pl/AE/article/view/AE.2018-2019.016> (dostęp: 11.06.2025).

99 A. Kłos, *Tkanina Penelopy*, s. 14.

100 Ibidem, s. 18.

101 Jeśli wierzyć świadectwu Bondy’ego wspominającego tylko o jej partnerze życiowym: „«Preuves» odkryło tekst Calvina, którego nie ma w zbiorze opowiadań, strony Maria Praza, znajomego Jeleńskiego z Rzymu, często pisał Moravia, ale spośród Włochów to Silone i Chiaramonte utożsamiali się z czasopiśmem” (F. Bondy, *Une revue française pas comme les autres*, s. 19).

Schulzowskiego języka oraz problemy ze znalezieniem tłumacza, który mógłby sobie z nim poradzić, opóźniły wydanie jego tekstów (dzieło Gombrowicza zostało we Włoszech przełożone niebezpośrednio¹⁰², a we Francji – z udziałem samego autora).

Ilustrowane wydanie z 1960 roku pozostaje mało znane pomimo sławy, jaką cieszyła się Fini w środowiskach francuskich i włoskich, oraz tria zawiązanego z Bondym i Jeleńskim w celu popularyzacji dzieła Schulza we Francji, a sama Fini nie została w pełni jego ambasadorką, choć mogła albo powinna była się nią stać, wzięwszy pod uwagę, że jej twórczość ilustratorska miała charakter promocyjny: impuls, jaki daje jego recepcji w językach romańskich, okazuje się mało istotny, nawet jeśli jej obrazy są częściej przywoływane przez osoby kształtujące włoski odbiór Schulza. Znana wyłącznie schulzologom ilustrowana wersja *Traktatu o manekinach* uwidacznia jednak jego pokrewieństwo tematyczne z francuskim surrealizmem, a zwłaszcza z dziełami tworzonymi wówczas przez kobiety, pokazując od innej strony rzekomy „masochizm” Schulza.

Z francuskiego przełożyła Paulina Tarasewicz

fiasco tria
ambasadorów

inna strona
„masochizmu”
Schulza

¹⁰² A. Kłos, *Tkanina Penelopy*, s. 19.

Zofia Ziemann: „Inwentorium śladów”: Schulz w twórczości filmowej i scenicznej anglojęzycznych artystów

Czwartego maja 1984 roku zasłużony dziennik „Omaha World-Herald”, wydawany w stolicy stanu Nebraska od lat osiemdziesiątych XIX wieku, zapowiadał – w sekcji „Wiadomości”! – wieczorną premierę trzech jednoaktówek laureatów konkursu scenopisarskiego zorganizowanego przez miejscowy teatr Center Stage. Jednym z nagrodzonych autorów był Bruce Rips, lat 27, mieszkaniec Omahy pracujący w rodzinnej firmie Commercial Optical, absolwent historii na Uniwersytecie Browna w Pensylwanii. Konkursowa sztuka Ripsa pod tytułem *A Landscape of Cloth* [Pejzaż sukna] była, jak donosi gazeta, jego drugą, która doczekała się realizacji (pierwszą wystawiono na lokalnej uczelni). Obejmowała „ostatnie dwa dni życia Brunona Schulza, bardzo mało znanego żydowskiego pisarza [*a very obscure Jewish writer*], zabitego przez nazistów w polskim miasteczku, w którym spędził praktycznie całe życie. Rips opisuje utwory Schulza jako podobne do tych Franza Kafki, surrealistycznego austriacko-czeskiego [sic!] autora najlepiej znanego z *Przemiany*, w której człowiek zamienia się w karalucha. Mówi, że znalazł tylko jeden egzemplarz biografii pisarza w Stanach Zjednoczonych. Książka była w Bibliotece Kongresu, napisana po polsku, w języku, którego Rips nie zna. Załatwił tłumaczenie u znajomej/znajomego [*a friend*]”¹.

*a very obscure
Jewish writer*

Rozpatrywany osobno, jako swoiste kuriozum, przypadek ten znaczy niewiele – możemy się najwyżej zdziwić i uśmiechnąć, że w latach osiemdziesiątych na amerykańskim Środkowym Zachodzie historyk-optyk o ambicjach dramatopisarskich wziął na warsztat Schulza, zastanawiać się, jakie fakty przeinaczył, krzywić na nie najwyższy poziom artykułu (który starałam się oddać w polskim tłumaczeniu), zapewne

1 S. Millburg, *Three Plays for Center Stage Reveal Authors' Diversity*, „Omaha World-Herald” 4.05.1984, pobrano z bazy NewsBank 23.11.2015 (nr rekordu 190720). Wszystkie cytaty z anglojęzycznych źródeł podaję we własnym przekładzie.

pionierska
jednoaktówka

zasięgi Schulza

odpowiadający wiedzy historycznej i kompetencjom kulturowym autora i odbiorców tekstu, ewentualnie domniemywać, czy ta wzmianka prasowa lub sam spektakl przysporzyły Schulzowi więcej czytelników w Nebrasce. Jednak osadziwszy to zdarzenie w szerszym kontekście recepcji Schulza w anglojęzycznym obszarze kulturowym, możemy z niego sporo wyinterpretować i postawić całkiem poważne pytania badawcze i hipotezy. Trzeba wówczas zauważyć, że Rips zajął się Schulzem, zanim bracia Quay rozślawili go po obu stronach Atlantyku animacją *Street of Crocodiles* z 1986 roku, a zatem oparta na biografii pisarza amatorska jednoaktówka była na swój sposób pionierska (a raczej: możemy ją za taką uznać, dopóki nie znajdą się świadectwa wcześniejszej recepcji teatralnej lub filmowej). Można odnotować niemal obowiązkowe porównanie do Kafki² oraz zaistnienie roboczego angielskiego tłumaczenia *Regionów wielkiej herezji* dwie dekady przed publikacją przekładu Theodosii Robertson³. Co najważniejsze, da się z dużym prawdopodobieństwem ustalić, jak Rips trafił na Schulza, a tym samym, jakim cudem Schulz, dla dziennikarza „Omaha World-Herald” a *very obscure Jewish writer*, znalazł się na deskach lokalnego teatru w amerykańskim interiorze, 2000 kilometrów na wschód od Nowego Jorku, gdzie stał się rozpoznawalny na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dzięki wpływowym entuzjastom jego twórczości, takim jak Philip Roth, Isaac Bashevis Singer czy Cynthia Ozick. Choć gazeta informuje, że na Uniwersytecie Browna – należącej do Ligi Bluszczonej uczelni w Rhode Island (już tylko 300 km od Nowego Jorku) – Rips zrobił dyplom z historii, mógł, zgodnie ze swoimi literackimi zainteresowaniami, w roku akademickim 1980/1981 uczestniczyć w zajęciach z twórczego pisania z angielską pisarką Angelą Carter, która miała tam roczny kontrakt w ramach zastępstwa za czyjs urlop naukowy. Schulz był wtedy dla Carter nowym odkryciem – w 1979 roku, jeszcze po naszej stronie Atlantyku, zrecenzowała dla „Guardiana” brytyjskie wydanie *Sanatorium pod Klepsydrą* w przekładzie Celiny Wieniewskiej⁴ – na tyle ważnym, że wprowadziła go, obok Borgesa i Calvina, na listę lektur

- 2 Z. Ziemann, *Polish Kafka*? O pewnym stereotypie anglojęzycznej recepcji Schulza, „Schulz/Forum” 15, 2020, s. 26–43.
- 3 J. Ficowski, *Regions of the Great Heresy*, tłum. T. Robertson, New York, W.W. Norton 2003. Z korespondencji zachowanej w archiwum Jerzego Ficowskiego w Bibliotece Narodowej wynika, że Robertson rozpoczęła pracę nad przekładem pod koniec lat osiemdziesiątych z własnej inicjatywy i nie mając wydawcy, a ukończyła w połowie lat dziewięćdziesiątych (odpowiedź autora na jej pierwszy list, przesłany wraz z przetłumaczonymi fragmentami, datowana jest na 29.11.1988, a wzmianki o tym, że przekład jest gotowy, pochodzą z roku 1995).
- 4 A. Carter, *Deadly serious lives*, „The Guardian” 1.03.1979, s. 16; por. Z. Ziemann, „It’s a writer’s book”. Anglojęzyczni pisarze czytają Schulza (na potęgę), „Schulz/Forum” 11, 2018, s. 153–166.

autorskiego, swobodnie podchodzącego do kategorii gatunkowych kursu „Science Fiction and Fantasy Writing”⁵. Nawet jeśli Rips nie brał udziału w tych zajęciach, mógł zetknąć się z Carter w inny sposób albo dowiedzieć się o Schulzu od kolegów, którzy na nie chodzili.

Tę rekonstrukcję meandrów recepcji – ujawniającą choćby zależności między różnymi jej obiegami, w tym przypadku sekwencję od recepcji krytycznej, przez akademicką (odmiany dydaktycznej, nie badawczej) po literacką (odmiany amatorskiej) i teatralną – można by kontynuować w różnych kierunkach, wpisując ją w zagadnienia takie jak: „światowa historia przekładowa i wydawnicza Schulza”, „Schulz w oczach pisarzy”, „Schulz w programach nauczania” czy „Schulz jako przedstawiciel europejskiej fantastyki”. Suma – nigdy nieostateczna – takich rekonstrukcji pozwoliłaby zaś stworzyć mapę oddziaływania twórczości i biografii Schulza, która byłaby czymś więcej niż zbiorem punktów, faktów recepcji. Niczym zaawansowane wizualizacje badań opartych na teorii aktora-sieci, byłaby dynamicznym obrazem ukazującym wektory i trajektorie, odnogi (również ślepe) i rozgałęzienia, a także natężenie powiązań między poszczególnymi punktami. Niniejszy szkic penetruje jedynie drobny wycinek tak pomyślanej mapy, prezentując kilka węzłów sieci – śladów lektury Schulza w twórczości filmowej i scenicznej artystów działających w angielskim obszarze językowo-kulturowym. Przedstawia nieopisane dotąd w schulzologii zdarzenia recepcyjne, opisane zaś uzupełnia o konteksty z kwerend archiwalnych i prasowych, naświetlające ich genezę oraz rolę w promocji dzieł Schulza⁶.

Za sprawą sukcesu wspomnianej animacji *Street of Crocodiles*⁷ z 1986 roku trwająca już pół wieku fascynacja Stephena i Timothy’ego Quayów twórczością Schulza jest jednym z lepiej znanych faktów jego

dynamiczna
mapa wydarzeń
recepcyjnych

- 5 E. Gordon, *The Invention of Angela Carter: A Biography*, New York, Oxford University Press 2017, s. 315. Carter musiała być inspirującą wykładowczynią – niemal dwie dekady później amerykański powieściopisarz Rick Moody wspominał, jak dzięki niej poznał m.in. twórczość Schulza; D. Ryan, *Interview with Rick Moody*, „Mississippi Review” 1999, nr 27 (3), s. 116.
- 6 Uwaga metodologiczna: większość wykorzystanych tu materiałów pozyskałam w ramach pracy nad projektem NCN PRELUDIUM (*Bruno Schulz w języku angielskim 1958–2016. Analiza porównawcza przekładów, ich historii oraz recepcji*; 2014/15/N/HS2/03913) i rozprawą doktorską (*Bruno Schulz w języku angielskim 1958–2018. Historia i recepcja przekładów z elementami analizy porównawczej*; Uniwersytet Jagielloński 2019 promotor: prof. Marta Gibińska-Marzec). Artykuły prasowe pochodzą głównie z elektronicznej bazy NewsBank (dostęp z Biblioteki Brytyjskiej w Londynie, listopad 2015); to, że nawet kwerenda sprzed dekady w jednym źródle dała obiecujące rezultaty, pokazuje skalę światowej recepcji Schulza, której zgłębienie wymaga zespołowego wysiłku rozpisanego na lata.
- 7 Posługuję się angielskim tytułem, ponieważ *Ulica krokodyli* sugeruje adaptację jednego opowiadania, tymczasem *Street of Crocodiles* to tytuł całego zbioru *Sklepy cynamonowe* we wszystkich wydaniach przekładu Celiny Wieniewskiej, tj. w znakomitej większości anglojęzycznych edycji (od premierowej w 1963 roku po dwudziestopierwszowieczne).

międzynarodowej recepcji, ostatnio nagłaśnianym na nowo w związku z premierą ich drugiej schulzowskiej produkcji, długo wyczekiwanego *Sanatorium pod Klepsydrą*. O bogatej twórczości braci Quay, w tym o inspiracji Schulzem, pisano już u nas wiele⁸. W ramach uzupełnienia warto może przytoczyć nieznany chyba ani polskim badaczom i entuzjastom ich kina, ani schulzologom cytat o tym, jak długo „przymierzali się” do Schulza. Choć dzięki Andrzejowi Klimowskiemu poznali jego twórczość już w 1974 roku (a więc trzy lata przed tym, jak wznowienie angielskiego przekładu *Sklepów cynamonowych* w serii Philipa Rotha zainicjowało recepcyjne wzmożenie po obu stronach Atlantyku), rozpoczęcie pracy nad *Street of Crocodiles* poprzedziła wielokrotna i wieloletnia lektura: „musiało minąć niemal dziesięć lat, nim poczuliśmy, że możemy choćby zacząć myśleć o zabranii się za tak potężnego [potent] pisarza. Nawet czytany w przekładzie, ma absolutnie wyjątkowy głos [...]. Przeczytaliśmy Schulza i znów do niego wracaliśmy – niczym symfonia albo inny utwór instrumentalny, który można przyjmować [absorb] setki razy, Bruno Schulz jest niezwykle bogaty. Nie można poić się nim codziennie”⁹.

W ramach przygotowań Quayowie odbyli podróż do Polski, wykonując obszerną dokumentację fotograficzną, którą później wykorzystali przy tworzeniu animacji¹⁰. Mało kto pamięta (opowiadali o tym polskiej publiczności na Festiwalu Conrada w 2013 roku), że odwiedzili też zamieszkałą podobnie jak oni w Londynie Celinę Wieniewską, autorkę przekładu, który tak ich zachwyił. Potwierdza to jej list do Jerzego Ficowskiego z 4 września 1985 roku: „W końcu lipca zgłosili się także do mnie bracia Quay, o których także niewiele wiedziałam. Odwiedzili nas wkrótce potem, rozmawialiśmy w piątkę pewnego wieczora (bracia Quay, pewna bardzo urocza pani – jak z rozmowy wynikało, narzeczona jednego

„Nie można
poić się nim
codziennie”

spotkanie
Quayów
z Wieniewską

- 8 Zob. np. K. Mikurda, A. Prodeus (red.), *Trzynasty miesiąc. Kino braci Quay*, Kraków–Warszawa, Ha!art–Era Nowe Horyzonty 2010; M. Sady, *Bracia Quay skąd tacy? albo Droga braci Quay do Schulza*, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 91–104. Nie bez znaczenia dla popularności Quayów w Polsce są z pewnością ich silne związki z naszą kulturą, sięgające czasów, kiedy jeszcze jako studenci Philadelphia College of Art zachwycili się polską szkołą plakatu. Quayowie do dziś chętnie goszczą w Polsce na festiwalach filmowych, a nawet tu pracują; nadtytuł niniejszego artykułu zaczerpnęłam z ich nakręconego w Łańcucie filmu inspirowanego postacią Jana Potockiego (*Inwentorium śladów*, scenariusz i reżyseria Stephen i Timothy Quay, Polska 2009).
- 9 T. H. Green, *Now available translated into music*, „The Telegraph” 27.01.2007, <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3662766/Now-available-translated-into-music.html>; por. „Dla nas lektura każdej jego stronicy to jak wypicie butelki pięcioputtonowego węgierskiego tokaju”; K. Mikurda, M. Oleszczyk, *Gabinet braci Quay* [wywiad], [w:] K. Mikurda, A. Prodeus, op. cit., s. 71. Serdecznie dziękuję Katarzynie Warszawskiej za udostępnienie skanów książki, gdy tego pilnie potrzebowałam.
- 10 Ibidem, s. 27–28.

z bliźniąt, mój mąż [agent literacki Peter Janson-Smith – ZZ] i ja)”¹¹. Quayowie byli wówczas przed trzydziestką, Wieniewska miała 76 lat¹². Można przypuszczać, że rozmawiali nie tylko o języku i przekładzie Schulza – choć nie znała go osobiście¹³, jako żydowska mieszkanka przedwojennej Warszawy Wieniewska mogła być dla młodych twórców swoistym łącznikiem z jego światem, obok, rzecz jasna, Jakuba Schulza, z którym również się kontaktowali. To drobne zdarzenie pokazuje, jak poważnie Quayowie podchodzili do sprawy, starając się dowiedzieć o Schulzu i jego twórczości jak najwięcej, z różnych źródeł. Jest także przykładem nieudokumentowanych – wyjąwszy rozproszone ślady w archiwach – zakulisowych powiązań między aktorami (w sensie Latourowskim) recepcji Schulza. Mimo dostępności nowszego i filologicznie bliższego tekstu Schulza przekładu Madeline G. Levine Quayowie pozostali wierni Wieniewskiej, wykorzystując fragmenty jej starego tłumaczenia (ukończonego jeszcze w latach sześćdziesiątych, wydane po raz pierwszy w 1978 roku) w nowym *Sanatorium pod Klepsydrą*¹⁴.

Z punktu widzenia międzynarodowej recepcji Schulza niewątpliwą zasługą znakomicie przyjętej animacji Quayów było dotarcie do nowych środowisk potencjalnych czytelników – i to nie tylko wielbicieli filmowej awangardy spod znaku Jana Švankmajera. Film Quayów szeroko opisywano w prasie przy okazji kolejnych nagród (m.in. nominacja do Złotej Palmy, Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w San Francisco, nagrody na festiwalach w Zagrzebiu, Odense i Brukseli) i pokazów na całym świecie, był też wielokrotnie wyświetlany w telewizji. W 2012 roku w słynnym nowojorskim muzeum sztuki współczesnej MoMA otwarto retrospektywę Quayów, oczywiście z projekcją *Street of Crocodiles*. Niemal cztery dekady od premiery animacja ta ma status kultowej, a każda wzmianka o niej siłą rzeczy odsyła do Schulzowskiego pierwowzoru. Terry Gilliam, amerykańsko-brytyjski reżyser i członek grupy Monty Python, po latach uznał *Street of Crocodiles* za jedną z dziesięciu najważniejszych animacji wszechczasów¹⁵. Wielkim admiratorem

animacja
ambasadorką?

11 Ossolineum, Akc. 135/80. Archiwalną korespondencję przytaczam w pisowni oryginalnej, ewentualnie uzupełniając diakrytyki (zarówno Wieniewska, jak i Jakub Schulz pisali na maszynach bez polskich znaków).

12 Zmarła nagle niedługo później, 13 października 1985 roku.

13 W tym samym liście pisze: „Jak Pan może wie, ja nigdy Bruna nie znałam” – już sama składnia tego zdania sugeruje, że nie byłoby niczym zaskakującym, gdyby była go poznała; w latach trzydziestych, podczas wizyt Schulza w Warszawie, dzielili częściowo tę samą czasoprzestrzeń, a być może i środowisko – choć Wieniewska wydawała swoje przekłady u Przeworskiego, nie w „Roju”.

14 <https://www.filmipolski.pl/fp/index.php?film=1267911>.

15 T. Gilliam, *Ten best animated films of all time*, „The Guardian”, 26.04.2001, <https://www.theguardian.com/film/2001/apr/27/culture.features1>.

czy Cobain
czytał Schulza,
czy Schulz
słuchałby
Nirvany?

twórczości braci był też frontman zespołu Nirvana Kurt Cobain, który w 1992 roku oskarżył inną amerykańską grupę rockową, Tool, o splagiatowanie *Street of Crocodiles* w jednym z teledysków¹⁶. Nie natknęłam się na świadectwa tego, żeby sam Cobain czy członkowie lub fani Nirvany albo Toola sięgnęli dzięki Quayom po prozę Schulza, ale ten przykład dobrze ilustruje zasięg oddziaływania ich animacji¹⁷.

W pewnym bardzo ważnym przypadku wektor recepcji był jednak odwrotny: nie od braci Quay do Schulza, tylko od Schulza do braci Quay. Anonsując pokaz *Street of Crocodiles* trzydzieści lat od premiery, podczas przeglądu filmowego Cinema Mon Amour, zorganizowanego przez Pacific Film Archive w Berkley w 2016 roku, uznany kanadyjski reżyser i scenarzysta Guy Maddin wspominał: „To było straszne, jak pierwszy raz o nich usłyszałem. Moim ulubionym pisarzem już od dekad jest Bruno Schulz, autor opowiadań *The Street of Crocodiles* (1934). W zasadzie Bruno Schulz jest powodem, dla którego chciałem robić filmy. Zrobiłem pierwszy dopiero gdy miałem 29 lat, to był krótki metraż. Miałem nadzieję, że po 10–15 latach robienia filmów będę na tyle dobry, żeby móc zrobić adaptację Schulza. [...] Miałem taki mglisty plan, żeby szlifować umiejętności, aż będę mógł zrobić film, który przypominałby to, co Bruno Schulz robił w książkach. Aż tu nagle dzwoni scenarzysta, z którym współpracuję, George Toles, i mówi «Słyszałeś, że zrobili film z *The Street of Crocodiles*»? Jarał się, a ja na to: «Nie! Cała moja przyszłość przekreślona!»¹⁸.

Guy Maddin
nieszczęśliwie
wyprzedzony

Choć Maddin, który zresztą zaprzysiął się z braćmi Quay, nie kryje uwielbienia dla Schulza, nie jest z nim powszechnie kojarzony. Sam ma świadomość, że mimo rozlicznych filmowych aluzji (o czym niżej) oraz wywiadów, w których mówił o swojej inspiracji wprost, jego głęboka relacja z twórczością Schulza pozostaje zasadniczo niezauważona przez krytyków czy widzów:

16 UG Team, *When Kurt Cobain Accused Tool of Plagiarism: 'Oh God, I Hope They Get Sued!'*, 16.05.2016, https://www.ultimate-guitar.com/news/general_music_news/when_kurt_cobain_accused_tool_of_plagiarism_oh_god_i_hope_they_get_sued.html#comments (dodajmy, że ten wpis na forum gitarowym ma 62,5 tysiąca wyświetleń).

17 Nie dotyczy to recepcji anglojęzycznej sensu stricto, ale skoro mowa o związkach muzyki i filmu, *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa wywarło z kolei ogromne wrażenie na Björk (R. Nicholson, *Björk: what inspires me*, „The Guardian” 3.05.2012, <https://www.theguardian.com/music/2012/may/03/bjork-what-inspires-me>).

18 M. Guillen, *BAMPFA: CINEMA MON AMOUR—Guy Maddin on The Quay Brothers' Street of Crocodiles (1986)*, 20.02.2016, <https://theeveningclass.blogspot.com/2016/02/bampfa-cinema-mon-amour-guy-maddin-on.html>.

– Gdy odkryłem polskiego pisarza Brunona Schulza, pomyślałem: „pisanie tego gościa chciałbym dorównać [*emulate*] za pomocą kamery”. Nikt nie pomyliłby moich filmów z jego pisaniem, ale to jest sekretny sztandar, pod którym cały czas pracuję.

– Teraz się wydało.

– Tak. Nie szkodzi. Gdyby więcej ludzi go czytało, świat byłby lepszym miejscem¹⁹.

Rola Schulza w twórczości Maddina nie została chyba jeszcze dostrzeżona przez schulzologię, ale nie umknęła filmowcowi i filmoznawcy Kubie Mikurdzie – przypomnijmy, również współautorowi przywoływanej wyżej książki o Quayach. Jego wywiad-rzekę z reżyserem warto tu zacytować obszernie. Pierwszy fragment dotyczy debiutu Maddina, krótkometrażowego filmu *Umarły ojciec* (brzmi znajomo?) z 1985 roku, i prezentuje nieco dojrzsze podejście niż anegdota opowiedziana w Berkley ku ucieście widzów pasma Cinema Mon Amour.

KM: [...] Nawet sposób, w jaki zaczyna pan opowiadać, przypomina Schulza. „[Były to] letnie dni, które spędziłem w królestwie zapomnienia. Dni, które szeleściły zielenią liści i bielą kartek kondolencyjnych”. [...]

GM: Cieszę się, że pan o tym wspomina! Potrzeba było Polaka, żeby po dwudziestu pięciu latach wreszcie odczytano tę aluzję! Schulza odkryłem właśnie w tamtym czasie. Chciałem robić filmy literackie, ale nie w takim sensie jak na przykład Brytyjczycy, którzy kręcą wysmakowane adaptacje arcydzieł. Chodziło mi o uzyskanie na taśmie filmowej pewnego zagęszczenia właściwego tylko literaturze – tylko literatura daje możliwość wielkich skoków metaforycznych. Jest w tym coś narkotycznego, magicznego. Pomyślałem wtedy, że nawet jeśli nigdy nie zostanę twórcą płynnych filmowych narracji, to może uda mi się przynajmniej robić filmy, które będą miały w sobie coś z poezji albo z opowiadań. Schulz był dla mnie silną inspiracją – niektóre tytuły książek z prologu *Martwego ojca* stanowią wariacje na temat zdań z Schulza. Pamiętam, że po przeczytaniu *Sanatorium pod Klepsydrą* nie mogłem uwierzyć, że ktoś miał dokładnie takie sny jak ja. Nie wydaje mi się, żebym zapożyczył coś bezpośrednio z tego akurat opowiadania, ale rozważałem w pewnym momencie włączenie do filmu samochodu z kartonu. Kraść od Schulza

„Kraść od Schulza to byłoby zaszczyt!”

19 C. Bell, *Interview: Guy Maddin On His Criterion-Selected 'My Winnipeg,' Career, Film Vs. Digital, Superhero Movies & Dental Troubles*, „Indie Wire” 28.01.2025, <https://www.indiewire.com/features/general/interview-guy-maddin-on-his-criterion-selected-my-winnipeg-career-film-vs-digital-superhero-movies-dental-troubles-267718/>.

to byłby zaszczyt [śmiech]. Nie miałbym pojęcia, jak napisać narrację do *Martwego ojca*, gdyby nie lektura Schulza²⁰.

W pełnometrażowym debiucie z roku 1988, *Opowieści ze szpitala w Gimli*, Maddin posłużył się z kolei wizualnym cytatem – nie tyle w ramach postmodernistycznej gry z widzem, ile dla własnej satysfakcji, z potrzeby zaznaczenia inspiracji Schulzem.

pocałunek
w stopę

KM: [...] Jest tam jeden kadr – pocałunek w stopę – który wygląda dokładnie jak ze szkiców i *cliché-verre* Schulza.

GM: Ha! Trafił pan w dziesiątkę. Nikt dotąd tego nie rozszyfrował – to był mój mały hołd dla Brunona. Wcześniej mówiłem, że w swoich filmach staram się unikać aluzji, ale akurat tutaj nawiązanie było zupełnie świadome. Tyle że zupełnie nierozpoznane. Przynajmniej do tej chwili [śmiech].

KM: W *Piętnie na umyśle* [2006 – ZZ] jest coś podobnego. Chodzi mi o scenę całowania stóp.

GM: Tak, to też Schulz. Zależało mi na czytelnej metaforze seksualnej frustracji. [...] Ten obraz z Schulza był dla mnie poręcznym skrótem, jakby stworzonym dla niemego kina. W *Archangielsku* [1990 – ZZ] jest dialog o namacalnej ciemności, którą można zrywać z nocnego powietrza i układać w stopy – ten obraz też przyszedł do mnie z uniwersum Schulza²¹.

Inspiracje Schulzem wyczuwalne są także w filmach *Tchórze przyklekają* (2003) i *Moje Winnipeg* (2007) – w kontekście tego drugiego Maddin mówił: „Schulz pomaga mi zabrać się do pisania, bo jego proza odrywa się od ziemi już przy pierwszym zdaniu – czytając go, od razu zaczynamy fruwać”²². Poza kunsztem literackim najważniejsze dla Maddina cechy pisarstwa Schulza to ujęcie przeszłości („najczystsza mitologia dzieciństwa”)²³ oraz oniryzm („całkowicie płynne połączenie snu i jawy”)²⁴. Jego odbiór jest

20 K. Mikurda, M. Oleszczyk, *Kino wykołajone. Rozmowy z Guyem Maddinem*, Korporacja Ha!art, Kraków 2009, s. 25. Dziękuję Joannie Sobesto za umożliwienie dostępu do książki w trybie pilnym, eksternistycznym.

21 Ibidem, s. 26.

22 Ibidem, s. 238.

23 Ibidem, s. 26. W tym kontekście warto zaznaczyć, że nostalgia jawi się jako główny paradygmat interpretacyjny badaczy twórczości Maddina, co odzwierciedlają tytuły poświęconych mu książek: D. Church (red.), *Playing with Memories: Essays on Guy Maddin*, University of Manitoba Press, Winnipeg 2009; W. Beard, *Into the Past: The Cinema of Guy Maddin*, University of Toronto Press, Toronto 2010.

24 N. Haddad, *The Happily Haunted Cinema of Guy Maddin*, „Hyperallergic” 14.10.2022, <https://hyperallergic.com/769890/the-happily-haunted-cinema-of-guy-maddin/>. W tym kontekście Maddin stawia Schulza obok Dostojewskiego, Kafki i Nabokova.

bardzo osobisty, intuicyjny²⁵ i, by tak rzec, samowystarczalny – nie odgrywają w nim wielkiej roli teksty krytyczne czy naukowe („wszystkie te konteksty – związane na przykład z kabałą – były dla mnie zbyt obce, żeby faktycznie wdrzeć się do mojej lektury Schulza”²⁶), ani nawet, co dość rzadkie wśród zachodnich entuzjastów pisarza, kontekst biograficzny.

Co ciekawe, nawet fascynacja Maddina, znana niewspółmiernie mniejszemu kręgowi odbiorców niż w przypadku Quayów, odegrała pewną rolę w łańcuchu recepcji Schulza. W przedmowie do wydanego w 2020 roku debiutanckiego tomiku brytyjskiego poety Davida Spittle’a czytamy: „To dzięki Guyowi Maddinowi odkryłem wtedy pisarstwo Brunona Schulza. Egzemplarz *The Street of Crocodiles* został moim talizmanicznym towarzyszem (podobnie jak *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*)”²⁷. Spittle poświęca Schulzowi jeden długi akapit kilkuakapitowego tekstu, przytacza też cytaty z *Traktatu o manekinach* – wygląda na to, że mamy tu do czynienia z czymś więcej niż przelotne olśnienie, i można domniemywać, że wykładający twórcze pisanie na dwóch angielskich uniwersytetach poeta głosi chwałę Schulza wśród swoich studentów. Owo „wtedy”, jak wynika z kontekstu, odnosi się do okresu, kiedy Spittle miał dwadzieścia kilka lat; na pewno było to po premierze *Mojego Winnipeg* Maddina (2008), może już podczas studiów doktoranckich w Newcastle (doktorat o poezji Johna Ashbery’ego i surrealizmie zrobił w 2014 roku). W każdym razie ten akt recepcji przypadł na okres, w którym pozycja Schulza w obszarze anglojęzycznym była już dobrze ugruntowana, szczególnie w świecie literackim i na rynku wydawniczym²⁸ – a jednak młodego Brytyjczyka doprowadził do Schulza kanadyjski filmowiec z Manitoby. Niezbadane są ścieżki recepcji (ale pracujemy nad tym).

Przepląty między różnymi gałęziami sztuk są zresztą dość charakterystyczne dla pejzażu anglojęzycznej recepcji Schulza. Pozwolę tu sobie na muzyczne interludium. Przywołane wcześniej wspomnienie braci

niezbadane
są ścieżki
recepcji...

²⁵ Ibidem, s. 27.

²⁶ Ibidem, s. 26.

²⁷ D. Spittle, *In Part of All to Part in Waves*, „The Black Herald Magazine” 11.12.2020 <https://www.blackheraldpress.com/post/in-part-of-all-to-part-in-waves-by-david-spittle>.

²⁸ Jeśli chodzi o Wielką Brytanię, kamieniem milowym historii wydawniczej była edycja dzieł zebranych Schulza przygotowana, jeszcze z błogosławieństwem Jakuba Schulza, przez imprint koncernu Macmillan w 1998 roku (*The Collected Works of Bruno Schulz*, trans. C. Wieniewska, W. Arndt, V. Nelson, Picador, London 1998; wznowienie 2012). W okresie, o którym pisze Spittle, ukazały się dwa tomy opowiadań zebranych w przekładzie Wieniewskiej: amerykański Penguin wydał *The Street of Crocodiles and Other Stories* w serii Penguin Classics w 2008 roku, a Pan Macmillan *The Fictions of Bruno Schulz: The Street of Crocodiles, Sanatorium Under the Sign of the Hourglass* w 2011 roku (również jako ebook).

do posłuchania:
Tin Hat

Quay o leżakowaniu i dawkowaniu prozy Schulza nie pochodzi z artykułu poświęconego im samym, lecz kalifornijskiemu ensemblem Tin Hat, którego piąty album, wydany w 2007 roku, nosi zaczerpnięty z angielskiego przekładu *Wiosny* tytuł *Sad Machinery of Spring* (u Schulza „smutny mechanizm wiosny”). Krytycy opisywali eklektyczną twórczość tej nieaktywnej już grupy, która występowała jako trio, kwartet lub (również przy nagraniu tego albumu) kwintet, jako połączenie muzyki kameralnej z awangardowym neofolkiem i elementami jazzu. „Wszyscy w zespole jesteście fanami Schulza – mówił gitarzysta Mark Orton. – Myślę, że podzielamy estetykę Bruna. On zgłębia niepokojący [edgy], surrealistyczny świat, który równocześnie charakteryzuje się jakąś niewinną baśniowością. Tin Hat stara się osiągnąć podobny efekt. Zgłębia awangardę, przychodząc z prostszego, często bardziej melodyjnego miejsca”²⁹. To ciekawa interpretacja i analogia – Schulz jako twórca mroczny i jasny równocześnie, wyrafinowany, a wciąż jakoś przystępny. Z kolei skrzypaczka Carla Kihlstedt tak opisywała obcowanie z jego twórczością: „Schulz w niezwykle sposób potrafi wziąć jakąś neutralną chwilę, na przykład spacer ulicą w słońcu, ale nagle widzisz to z dołu albo od środka. To jak wpatrywanie się w małą, ale misterną dioramę i kurczenie się jak Alicja w Krainie Czarów, żeby zmieścić się do środka. Znalezienie obrazów i fraz, które przekładają się na muzykę, przyszło mi bardzo naturalnie”³⁰. Pomyślany jako „ścieżka dźwiękowa świata Bruna”³¹ akustyczny album *Sad Machinery of Spring* zawiera piętnaście instrumentalnych – z wyjątkiem *Daisy Bell*, czyli piosenki granej przez katarynki w *Księdze* – kompozycji z dominantą smyczków. Wszystkie tytuły odnoszą się do opowiadań z *Sanatorium pod Klepsydrą* lub biografii Schulza (np. *Dead Seasons* [Martwe Sezony], *The Secret Fluid of Dusk* [Tajemny Fluid Mroku] z *Księgi*, *Drawing Lessons* [Lekcje rysunku], *Black Thursday* [Czarny Czwartek]).

ścieżka
dźwiękowa
świata Bruna

inna ścieżka
dostępu:
Jonathan
Safran Foer

Tin Hat również poznali twórczość Schulza dzięki animacji braci Quay (i dlatego dziennikarz „Telegraph”, pisząc artykuł o nowej płycie zespołu, poprosił filmowców o wypowiedź), choć gdyby nie ta „ścieżka dostępu”, istniała alternatywna. W 2005 roku, a więc dwa lata przed *Sad Machinery of Spring*, ich kompozycja z innego albumu znalazła się na ścieżce dźwiękowej filmu *Wszystko jest iluminacją*, adaptacji debiutu powieściowego Jonathana Safrana Foera z 2002 roku. Jego liberackie

29 D. Madeloni, *Tin Hat returns to Club Helsinki*, „The Berkshire Eagle” 02.03.2006, pobrano z bazy NewsBank 27.11.2015 (nr rekordu 3562721).

30 T. H. Green, op. cit.

31 D. Madeloni, op. cit.

hommage dla Schulza, książka-obiekt *Tree of Codes*³², ukazało się w 2010 roku, ale Foer i jego ówczesna żona Nicole Krauss, również pisarka, zaczytywali się w Schulzu (i mówili o tym publicznie) od dobrych kilku lat. Należeli do młodego pokolenia nowojorskich żydowskich intelektualistów, któremu miłość do autora *Sklepów cynamonowych* wpoili Singer, Roth i Ozick – a jeśli nie oni, to promotorką Foera w Princeton była Joyce Carol Oates, która w tym czasie włączyła *Ostatnią ucieczkę ojca* do autorskiej antologii przygotowanej z myślą o studentach twórczego pisania³³. Gdyby więc przegapili animację Quayów, Kalifornijczycy z Tin Hat mogli byli równie dobrze zetknąć się z twórczością Schulza dzięki Foerowi.

■ mogli byli

Przywołałam tu album Tin Hat jako przykład zagęszczenia sieci recepcji, ale penetrację pola muzycznego zostawiam innym badaczom. Materiału nie brakuje – w samym obszarze anglojęzycznym pośród zainspirowanych jego życiem i twórczością kompozycji można wymienić choćby *Treatise on Tailors' Dummies* [Traktat o manekinach] Amerykanina Scotta Lindrotha z 1989 roku (utwór na sześć instrumentów i sopran, z fragmentami prozy Schulza), *The Street Of Crocodiles* Brytyjczyka Johna Woolricha z 2006 roku (koncert na fortepian, trąbkę i instrumenty smyczkowe) czy *Forest of Attics* [Las strychów] Amerykanina Michaela Herscha z 2009 roku (kompozycja instrumentalna, której wykonaniu towarzyszyły w programie cytaty z Schulza). O ile się orientuję, krótkiego omówienia doczekała się jak dotąd jedynie wyprodukowana w Niemczech opera *Tree of Codes* z 2016 roku na podstawie wspomnianej wyżej książki Foera, z muzyką i librettem Lizy Lim, australijskiej kompozytorki o chińskich korzeniach³⁴. Choć za produkcję odpowiedzialne były instytucje niemieckie – Opera w Kolonii, zespół Ensemble Musikfabrik oraz drezdeńskie centrum sztuki HELLERAU, przy współpracy z kolońską Akademię der Künste der Welt – zaliczam to dzieło do recepcji anglojęzycznej ze względu na narodowość Lim i fakt, że podstawą był dla niej angielski tekst Foera, oparty na przekładzie

■ playlisty
ciąg dalszy

32 Por. I. Chawrińska, *Jak modlitwa włożona w szczelinę Ściany Płaczu... O Schulzu Jonathana Safrana Foera*, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 162–166; eadem, *Rzeźba czy ruina? O Schulzu Foera*, „Schulz/Forum” 17–18, 2021, s. 87–99.

33 *Father's Last Escape*, trans. C. Wieniewska, [w:] *Telling Stories: An Anthology for Writers*, New York–London 1997, s. 20–23.

34 A. Skrzypczyk, *Schulz w operze*, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 135–138, por. eadem, *Nawiązania do dzieł i życia Brunona Schulza w muzyce*, [w:] *Rejony twórczej zmiany. Tekst. Adaptacja. Medialna re-kreacja*, pod red. B. Pałowskiej-Jądrzyk i K. Gołos-Dąbrowskiej, Warszawa 2017, s. 308–311. Obie publikacje (odpowiednio s. 138–140 i 313–316) zawierają aneks z chronologicznym zestawieniem utworów muzycznych inspirowanych życiem i twórczością Schulza, liczniejszych niż tu wymienione. Zob. też materiały Branki Stojanović w bieżącym numerze.

Wieniewskiej. Kompozytorka poznała zresztą twórczość Schulza w wersji nieprzefiltrowanej przez koncept Foera, i to z górą dwie dekady wcześniej – w 1995 roku we Frankfurcie nad Menem miał premierę jej kameralny utwór instrumentalny *Street of Crocodiles*, który trafił później na album *The Heart's Ear* (1999). Warto w tym kontekście przypomnieć, że rok przed operą *Tree of Codes* wystawiono baletową adaptację książki Foera, przygotowaną przez międzynarodowej sławy twórców: za reżyserię i choreografię odpowiedzialny był Brytyjczyk Wayne McGregor, za oprawę wizualną duński artysta Olafur Eliasson, a za muzykę brytyjski DJ, producent i kompozytor młodego pokolenia Jamie xx. Tancerzom z zespołu McGregora towarzyszyli soliści Baletu Opery Paryskiej. Ultranowoczesnej multimedialnej produkcji łączącej taniec, muzykę i efekty wizualne patronował Manchester International Festival, odbywające się co dwa lata wydarzenie poświęcone nowym inicjatywom w różnych dziedzinach sztuki; oprócz niego i zespołu McGregora w finansową stronę przedsięwzięcia zaangażowane były między innymi Balet Opery Paryskiej i Europejska Stolica Kultury Aarhus 2017. Jako intersemiotyczne adaptacje *Tree of Codes* Foera, które z kolei intertekstualnie przekształciło prozę Schulza, ani opera Lim, ani tym bardziej balet McGregora nie miały z nią wiele wspólnego. Jako prestiżowe i głośne inicjatywy artystyczne, włączały nazwisko Schulza w międzynarodowy obieg kultury, potencjalnie zachęcając nowych odbiorców do sięgnięcia po jego twórczość.

w alternatywnym scenariuszu recepcji...

W alternatywnym scenariuszu recepcji, który próbował się rozwinąć ponad dwadzieścia lat wcześniej, proza Schulza trafiłaby na deski teatru muzycznego. Wiosną 1994 roku, czyli mniej więcej wtedy, kiedy Liza Lim pracowała nad swoim instrumentalnym *Street of Crocodiles*, a Jonathan Safran Foer dopiero miał zdawać na studia, Jakub Schulz donosił Ficowskiemu: „Dostaliśmy z Ameryki propozycję stworzenia sztuki muzycznej opartej o opowiadaniach Brunia. Ten dramaturg stworzył kilka lat temu sztukę opartą o książkę Johna Steinberga [sic!] «Grapes of Wrath» i ta sztuka była wystawiana a Nowym Yorku jak również w Londynie”³⁵. Aktor, reżyser i dramaturg Frank Galati, bo o nim mowa, był czołową postacią chicagowskiej sceny teatralnej, członkiem Steppenwolf Theatre Company, teatru założonego w 1974 roku przez licealistów i studentów (w pierwszym składzie występował John Malkovich), który rozwinął się w profesjonalną organizację, a równocześnie pełnił funkcję wicedyrektora zasłużonego dla miasta Goodman

Frank Galati

³⁵ List Jakuba Schulza do Jerzego Ficowskiego, 16.03.1994, Archiwum Jerzego Ficowskiego, Biblioteka Narodowa.

Theatre, powstałego w 1925 roku. Wystawiona po raz pierwszy w 1988 roku przez Steppenwolf Theatre Company adaptacja *Gron gniewu* Steinbecka w reżyserii Galatiego była ogromnym sukcesem. W kolejnym roku odwiedziła Royal National Theatre w Londynie, a w 1990 trafiła na Broadway (do Cort Theatre), gdzie zagrano ją 188 razy. Zdobyła wtedy dwie nagrody Tony – dla najlepszej sztuki i najlepszego reżysera³⁶. „Opowiadania Brunia” trafiły więc w dobre ręce i wygląda na to, że Galati miał poważne zamiary – niecały miesiąc później Jakub Schulz pisał do Ficowskiego: „Peter [sic!] Galati prosił, bym mu dał spis sztuk, filmów i oper już stworzonych na ten temat. Czy mogę Pana poprosić o taki spis utworów polskich? Wiem o filmie Haasa, operze «Manekiny» Zbigniewa Rudzińskiego, «Księga Bałwochwalcza» Krzysztofa Wójcieckiego, ale mam wrażenie, że jest szereg innych utworów stworzonych w Polsce”³⁷. Wymiana korespondencji trwała jeszcze wiele miesięcy, niestety Jakub Schulz nie relacjonuje jej Ficowskiemu. Ostatnia wzmianka o planach Galatiego pochodzi ze stycznia 1995 roku: „Ella [Schulz-Podstolska] teraz pertraktuje z dramaturgiem amerykańskim, który chce skomponować sztukę muzyczną opartą o opowiadaniach Brunia”³⁸. Nie wiemy, co poszło nie tak – czy Galati nie dogadał się w kwestii praw autorskich z siostrą Jakuba, z którą ten zgodnie dzielił się zarządzaniem spuścizną Schulza, czy w negocjacjach przeszkodził stan zdrowia lub zaniedbanie ze strony osiemdziesięcioletniej wówczas Elli lub jej osiemdziesięcioletniego brata, czy też Amerykanin po prostu zmienił plany. W 1995 roku wyreżyserował w Steppenwolf Theatre Company *As I Lay Dying* Williama Faulknera według własnej adaptacji. Jednak już sam fakt, że tej klasy reżyser i dramaturg chciał wziąć na warsztat prozę Schulza, jest kolejnym sygnałem głębokiej i twórczej recepcji angielskiego przekładu.

Przejdźmy jednak do ziszczonych aktów recepcji teatralnej. Przyczyną zainteresowania Galatiego mógł być sukces spektaklu *The Street of Crocodiles* londyńskiego Théâtre de Complicite z 1992 roku, produkcja, która z perspektywy anglojęzycznego odbioru Schulza była odpowiednikiem animacji braci Quay w świecie teatru. Liczne poświęcone jej

ziszczone akty
recepcji
teatralnej

³⁶ O twórczości scenicznej Galatiego, zob. J. Jackson, *The Spectacular Theatre of Frank Joseph Galati: Reshaping American Theatre in Chicago*, Illinois, London 2022.

³⁷ List Jakuba Schulza do Jerzego Ficowskiego, 14.06.1994, Archiwum Jerzego Ficowskiego, Biblioteka Narodowa. Być może w korespondencji brał udział albo był wzmiankowany wieloletni partner Franka, również aktor i reżyser Peter Amster, który był autorem choreografii do *Grapes of Wrath* – to mogłoby wyjaśnić, dlaczego Jakub Schulz mylił imię (dwukrotnie).

³⁸ List Jakuba Schulza do Jerzego Ficowskiego, 13.01.1995, Archiwum Jerzego Ficowskiego, Biblioteka Narodowa. Być może więcej śladów tej historii kryje archiwum Galatiego w Northwestern University, którego był absolwentem i wieloletnim wykładowcą.

wielki sukces
spektaklu
Complicite

opracowania³⁹ dotyczą przede wszystkim kwestii interpretacji Schulzowskiego pierwowzoru oraz specyfiki spektaklu i pracy Complicite w ogóle, tutaj więc, jak wcześniej w przypadku Quayów, skoncentruję się nie na charakterystyce produkcji, lecz na jej oddziaływaniu. Założone w 1983 roku ensemble wystawiło adaptację *The Street of Crocodiles* w reżyserii swojego lidera Simona McBurneya w 1992 roku na należącej do londyńskiego Royal National Theatre scenie Cottesloe Theatre. Adaptacji przekładu Wieniewskiej dokonali McBurney i Mark Wheatley, wplatając do tekstu również wątki zaczerpnięte z biografii Schulza i korzystając z filologicznego przekładu wybranych fragmentów⁴⁰. Sztuka odniosła fenomenalny sukces – tak jak schulzowska animacja Quayów stała się ich sygnaturą, spektakl Complicite do dziś uznaje się za jedną z najwybitniejszych produkcji tego teatru. W latach 1992–1993 oraz po wznowieniu sztuki w kolejnym roku zespół objechał z *The Street of Crocodiles* praktycznie całą Europę, odwiedził również Kanadę i Australię. Spektakl zdobył cztery nominacje do prestiżowych Olivier Awards oraz szereg nagród: Manchester Evening Standard Award 1994 i Dublin Theatre Festival Award 1994 dla najlepszego spektaklu gościnnego oraz nagrody Premis Critica Barcelona 1993 i L'Academie québécoise du théâtre 1994 dla najlepszego spektaklu zagranicznego. Produkcję wznowiono w latach 1998–1999 w zmienionej obsadzie (teatr odwiedził wtedy m.in. Japonię). W 1999 roku adaptację Complicite (w wersji, która miała swoją premierę w Queen's Theatre na londyńskim West Endzie) wydano drukiem w prestiżowym imprimie „Methuen Drama” wydawnictwa Bloomsbury Publishing, z dedykacją: „Przedstawienia te [*these performances*, nie sam tekst] poświęcamy Jakubowi Schulzowi, który zmarł w 1997 roku”⁴¹.

zaangażowanie
Jakuba Schulza

Bratanek Schulza był wielkim orędownikiem inicjatywy Théâtre de Complicite. Zaprzyjaźnił się z zespołem, brał udział w próbach do spektaklu i śledził jego późniejsze sukcesy, relacjonując je w listach do Ficowskiego. Już na etapie przygotowań dostrzegał oprócz wartości artystycznej przedstawienia jego potencjał promocyjny: „oprócz tego te występy są bardzo ważne, bo Teatr Narodowy ma bardzo mocny oddział publicystki i ja

39 Np. K. Miklaszewski, *Bruno z Drohobycza nad Tamizą, czyli... rewelacja*, [w:] idem, *Zatrącenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji*, Warszawa 2009, s. 79–88; T. Wiśniewski, *Poezja sceny w teatrze Complicite: przykład „Ulicy Krokodyli” według Brunona Schulza*, „Tekstualia” 2012, nr 1 (28), s. 60–61; A. Suwalska-Kołecka, *Schulz według Complicite. Niestabilność, metamorfoza i płynność*, „Czas Kultury” 2014, nr. 178 (1), s. 62–69. Nowe ustalenia przyniosą zapewne badania prowadzone obecnie przez Tomasza Wiśniewskiego w ramach projektu *Polskie echa w teatrze Complicite* (https://projekty.ncn.gov.pl/index.php?projekt_id=621546).

40 T. Wiśniewski, op. cit., s. 61.

41 Théâtre de Complicite, *The Street of Crocodiles* [based on Stories by Bruno Schulz, adapted by Simon McBurney and Mark Wheatley, devised by The Company], Bloomsbury, London 1999.

spodziewam się że jako wynik tego będą czytania opowiadań Brunia na BBC Radio, telewizyjne wyciągi z tej sztuki [...]. O ile ta sztuka będzie udana, British Council da subwencję i ten zespół teatralny będzie grać również w Australji, Canadzie, Niemczech, Francji, Izraelu etc”⁴².

Miał dobrą intuicję – ponad rok później donosił Ficowskiemu: „Bardziej radosna jest wiadomość, że BBC-radio zakontraktowała 7 opowiadań Brunia, na wewnętrzny Broadcast w Anglii, jak również na ich światowy program. To powinno przyczynić się do dalszej większej sprzedaży tomu w języku angielskim jak również w dalszej popularyzacji jego literatury na świecie”⁴³.

Na przełomie listopada i grudnia 1993 i ponownie w kwietniu 1995 roku opowiadania Schulza w przekładzie Wieniewskiej, czytane przez Simona McBurneya, wybrzmiały na antenie BBC Radio 3 w czterech odcinkach: 1. *Cinnamon Shops*, 2. *Mr Charles; Dodo*, 3. *The Night of the Great Season*, 4. *Birds; Cockroaches*⁴⁴. Siła przekazu brytyjskiego publicznego nadawcy radiowego przed rewolucją cyfrową była nie do przecenienia. W ten sposób Schulza odkrył na przykład pisarz Michel Faber, który później wymienił *The Street of Crocodiles* jako jedną z pięciu książek swojego życia⁴⁵.

Jakub Schulz miał również rację co do wpływu sukcesu *Complicite* na zwiększenie sprzedaży książek Schulza w Wielkiej Brytanii. W styczniu 1991 roku pisał do Ficowskiego: „W Anglii książki B.S. nie idą dobrze. Anglja nie jest krajem, gdzie literatura czy sztuka surrealistyczna jest popularna. Nawet Kafki „Proces” był wydany w Anglii kilka lat po polskim tłumaczeniu.

Wydawca angielski chciał zniszczyć pozostałe 1,000 egzemplarzy Brunia książki, ale po moim proteście zdecydowali się pozostawić je do 1992. Jeśli dojdzie do tego, postaram się te książki spławić do księgarń [bibliotek? – ZZ] publicznych, lub za granicę”⁴⁶.

We wrześniu tego roku relacjonował: „Wydawca ang który chciał zmielić pozostałe wydanie odłożył decyzję przynajmniej na jeden rok. Wydaje mi się, że decyzja poprzednia była zrobiona przez jakiegoś niskiego urzędnika, który nie zdawał sobie sprawy z wartości literackiej tego dzieła. Przypuszczam że w przyszłym roku rocznicy będzie więcej szumu i działalności i ze popyt na te książki zwiększy się”⁴⁷.

opowiadania
na falach
eteru

książki Brunia
na przemiał

⁴² List Jakuba Schulza do Jerzego Ficowskiego, 10.06.1992, Ossolineum.

⁴³ List Jakuba Schulza do Jerzego Ficowskiego, 9.09.1993, Ossolineum.

⁴⁴ <https://genome.ch.bbc.co.uk/search/0/20?adv=0&q=bruno+schulz&media=all&yf=1923&y-t=2009&mf=1&mt=12&tf=00%3A00&tt=00%3A00#search>.

⁴⁵ Z. Ziemann, „It's a writer's book"... , op. cit., s. 161–162.

⁴⁶ List Jakuba Schulza do Jerzego Ficowskiego, 1.01.1991, Biblioteka Narodowa.

⁴⁷ List Jakuba Schulza do Jerzego Ficowskiego, 23.09.1991, Biblioteka Narodowa.

jednak dodruk!

Premiera *The Street of Crocodiles Complicite* odbyła się 6 sierpnia 1992 roku, a już w październiku Jakub Schulz informował: „Angielskie wydanie książki Bruna jest wysprzedane i w przyszłym tygodniu wyjdzie nowe wydanie [dodruk – ZZ]. Mówiłem z wydawcą i on myśli o wydaniu książki rysunków”⁴⁸.

Nie mówimy tu o jakiejś zawrotnej liczbie egzemplarzy, a inscenizacja McBurneya zbiegła się z jubileuszowym rokiem 1992, z którym zresztą Jakub Schulz wiązał duże nadzieje. Stulecie urodzin Schulza świętowano jednak głównie w Polsce, więc nawet gdyby miało to jakiś wpływ na wzrost jego popularności w Wielkiej Brytanii, związek przyczynowy między premierą *Complicite* a zainteresowaniem czytelników wydaje się niepodważalny.

droga
do McBurneya

Pozostaje jeszcze pytanie o londyńską grupę jako instancję odbiorczą w łańcuchu recepcji Schulza – w jaki sposób oni sami natrafili na jego twórczość, skoro na początku lat dziewięćdziesiątych „w Anglii” książki nie szły dobrze? Tu również zaznacza się analogia z Quayami, którzy poznali Schulza dzięki urodzonemu i wychowanemu w Londynie, ale mającemu dostęp do polskiego oryginału Andrzejowi Klimowskiemu. McBurneyowi poleciła tę prozę w 1990 roku – już jako potencjalny materiał dla teatru, a nie tylko dobrą lekturę – koleżanka po fachu Helena Kaut-Howson⁴⁹ – urodzona podczas wojny we Lwowie absolwentka warszawskiej PWST i Uniwersytetu Warszawskiego, działająca głównie na Wyspach Brytyjskich reżyserka o międzynarodowym dorobku, przed wyjazdem z Polski aktorka Teatru Żydowskiego. Jej nazwisko figuruje (obok m.in. braci Quay i Marka Podstolskiego, syna Elli) w książkowym wydaniu adaptacji *Complicite* na długiej liście podziękowań dla „tych, którzy na przestrzeni lat mieli wkład w tę produkcję”.

Helena
Kaut-Howson

Po latach Kaut-Howson sama podjęła się inscenizacji prozy Schulza. W 2006 roku, podczas rezydencji twórczej na Uniwersytecie Kalifornijskim w Davis, przygotowała spektakl *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass* w wykonaniu studentów tamtejszego Wydziału Teatru i Tańca. W 2015 roku ponownie zrealizowała tę adaptację, tym razem ze studentami Uniwersytetu Metropolitalnego w Manchesterze. Studenckich i amatorskich spektakli na kanwie twórczości i biografii Schulza było więcej, po obu stronach Atlantyku. W 2007 roku *The Street of Crocodiles* na podstawie

⁴⁸ List Jakuba Schulza do Jerzego Ficowskiego, 15.10.1992, Biblioteka Narodowa. Por. list z 18.04.1993: „Picador pytał mnie jakieś 9 miesięcy temu, czy są jeszcze jakieś inne prace Brunia, które warto upublicznić w Anglii. [...] 6 miesięcy temu angielskie wydanie Brunia prozy zostało wysprzedane. Picador nie wiedział o tem, jak ja im na to zwróciłem uwagę, to przedrukowali prędko, i nowe wydanie było na półkach księgarni 3 tygodnie później”.

⁴⁹ M. Kaufman, *The Rebirth of a Writer Murdered in Poland* [sic!], „New York Times” 14.07.1998, <https://www.nytimes.com/1998/07/14/theater/the-rebirth-of-a-writer-murdered-in-poland.html>.

adaptacji *Complicite* wystawili studenci Wydziału Teatralnego Uniwersytetu Victorii w Kanadzie. W roku 2012 autorski spektakl inspirowany Schulzem, *Pages from the Book of...* wyreżyserowali ze studenckim zespołem 50Letters przy Rose Bruford College, uczelni artystycznej na przedmieściach Londynu, Andrzej i Teresa Wełmiński, byli członkowie Cricot 2. Kantorowska z ducha produkcja otrzymała nagrodę studenckiego jury na festiwalu akademii teatralnych Istropolitana w Bratysławie⁵⁰.

Twórcze kontakty z polskim środowiskiem teatralnym są dość charakterystyczną cechą recepcji scenicznej Schulza w obszarze anglojęzycznym. Uznana reżyserka Stacy Klein, jedna z czołowych postaci amerykańskiego teatru eksperymentalnego, w której dorobku Schulz zajmuje istotne miejsce, jeszcze w latach siedemdziesiątych skończyła się w Polsce u Reny Mireckiej z Teatru Laboratorium Grotowskiego, a później współpracowała między innymi z teatrem Gardzienice. Schulza poznała wprawdzie na amerykańskiej ziemi, podczas studiów doktorskich na Tufts University pod Bostonem w latach osiemdziesiątych, ale dzięki polskiemu łącznikowi – wydanie *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, które, jak sama mówi, zmieniło jej życie⁵¹, dostała na urodziny od goszczącego wtedy na jej uczelni reżysera polskiego pochodzenia Jacques’a Chwata, wykładowcy nowojorskiego Hunter College i wielkiego propagatora twórczości Grotowskiego, a także jego tłumacza. Założywszy w 1982 roku w Bostonie własny zespół, Double Edge Theatre, Klein kontynuowała poszukiwania twórcze w Europie, co zaowocowało dwoma długofalowymi (1985–2000) projektami teatralno-dokumentacyjnymi opartymi na badaniach terenowych, *Song Trilogy* oraz *Republic of Dreams*, poświęconymi historii europejskich Żydów⁵². W należącej do trylogii spektaklu *Song of Absence in the Fall of the Ashen Reign*, którego premiera odbyła się w 1988 roku, występowały postaci takie jak „Szechina lub Golem”, „Gimpel Głupek” z opowiadania Isaaka Bashevisa Singera, „Baal Szem Tow lub Ojciec” oraz pełniący funkcję narratora czy mistrza ceremonii Bruno Schulz, grany przez tę samą aktorkę, która wcielała się w Adelę (Andrea Dishy)⁵³. Jesienią 1988 roku amerykański zespół odwiedził z tą produkcją Polskę w ramach swego rodzaju teatralnej

Stacy Klein

Schulz obok postaci z prozy Singera

50 Z. Viliková, *Istropolitana Project declares winners*, „The Slovak Spectator” 9.07.2012, pobrano z bazy NewsBank 28.11.2015 (nr rekordu 93 1140 2004 0000 3402 7999 3067).

51 S. Klein, M. Shevtsova, *On Double Edge Theatre*, „New Theatre Quarterly” 2011, nr 27(01), s. 41–59, https://research.gold.ac.uk/id/eprint/6160/1/MS_in_Conversation_with_Klein_NTQ_27.01.pdf.

52 <https://doubleedgetheatre.org/about-us/history-2/>. Wkrótce ukaże się zbiór tekstów Stacy Klein z różnych okresów działalności teatru: *An Alchemy of Living Culture: Collected Writings on Double Edge Theatre* (Bloomsbury 2025).

53 D. Miller, [recenzja *Song of Absence in the Fall of the Ashen Reign* Stacy Klein], „Theatre Journal” 1989, nr 41(4), s. 551–552.

„wymiany bilateralnej” z Gardzienicami⁵⁴. Spektakl zaprezentowano również w siedzibie teatru w Ashfield w Massachusetts w lipcu 1992 roku dla uczczenia stulecia urodzin Schulza⁵⁵. Klein nie planowała kontynuacji wątku Schulzowskiego, ale po kilku latach za namową swoich aktorów wróciła do lektury i zmieniła zdanie⁵⁶. Ze względu na organiczny, procesualny charakter pracy Double Edge Theatre inspiracje twórczością i biografią pisarza towarzyszyły zespołowi również w innych produkcjach, kulminacją wieloletniego obcowania z Schulzem był zaś spektakl *Republic of Dreams: under the Sign of the Crocodile* z muzyką Jacka Ostaszewskiego. Premiera odbyła się w 2007 roku – nie w Ashfield, lecz na nowojorskiej offowej scenie La MaMa. Spektakl odwiedził kilka amerykańskich miast, zdobywając przychylne recenzje.

Na kontynencie amerykańskim Schulz inspirował w pierwszej dekadzie XXI wieku najprzeróżniejsze inicjatywy twórcze w obszarze sztuk performatywnych, również te powstałe w oderwaniu od polskich kontekstów. W 2006 roku w Halifax w kanadyjskiej Nowej Szkocji teatr Zuppa Circus wystawił w ramach eksperymentalnego formatu Zuppa Circus Open Theatre Kitchen spektakl *It All Looks Different in the Dark*, komediowe „jam session” łączące muzykę, śpiew, teatr fizyczny oraz tekst oparty na cytatach z Schulza, Allena Ginsberga, Jacka Kerouacka i Cervantesa⁵⁷ – osobliwa mieszanka, ale niewątpliwie świadectwo głębokiej i żywej recepcji. W 2008 roku na Festiwalu Sztuki Niezależnej w Minneapolis (Minnesota) z przedstawieniem *The Street of Crocodiles* wystąpił efemeryczny teatr o nazwie zaczerpniętej z Schulza/Ficowskiego: The Great Heresy Theater Company. „Choć aktorstwo jest nieco zbyt nabożnie poważne, monologi, w których dostajemy po prostu wspaniałą język i światopogląd Schulza [*remarkable language and worldview*], są hipnotyzujące” – pisał recenzent lokalnej gazety⁵⁸. Tymczasem w Nowym Orleanie grupa Tsunami Dance Company wystawiła w tym samym roku spektakl *Street of Crocodiles*, łączący taniec współczesny z projekcjami video autorstwa miejscowych artystów Jeffa Louviere’a i Vanessy Brown. W roku 2009 w Los Angeles można było z kolei obejrzeć „mroczną

Schulz, bitnicy
i Cervantes

- 54 B. Creasey, *Double Edge: The experiment works*, „The Allston-Brighton Journal” 1.09.1988, s. 9, 12, https://www.bahistory.org/Newspapers/News_ABJrn_19880901.pdf.
- 55 *Poets’ Theater extends ‘Jackie’*, „Boston Herald”, 10.07.1992, s. s28, pobrano z bazy NewsBank 26.11.2015 (nr rekordu BHLD29194).
- 56 S. Klein, M. Shevtsova, op. cit., s. 51.
- 57 E. Barnard, *Zuppa’s really cookin’ with new ingredients; Reworked show a jam session of text, song and over-the-top physical comedy*, „The Chronicle Herald”, 25.05.2006, s. D7, pobrano z bazy NewsBank 27.11.2015 (nr rekordu 20060525HH0May25new_txt0072).
- 58 C. Peck, *The Street of Crocodiles*, „Star Tribune”, 5.08.2008, s. 2E, pobrano z bazy NewsBank 27.11.2015 (nr rekordu 080805fringe0805).

burleskę” zatytułowaną *Clown Show for Bruno* (reżyseria: Guy Zimmerman) – choć brzmi to bardzo niszowo, tekst napisał znany w środowisku amerykańskiej alternatywy dramatopisarz i poeta Murray Mednick, a jego grupa teatralna Padua Playwrights, która spektakl zrealizowała, miała już wówczas za sobą trzydzieści lat działalności.

Ostatnim w niniejszym przeglądzie przykładem nieoczywistej obecności Schulza we współczesnym dramacie i teatrze amerykańskim niech będzie sztuka *John* z 2015 roku, autorstwa uznanej dramatopisarki młodego pokolenia Annie Baker, uhonorowanej dwa lata wcześniej nagrodą Pulitzera. Premierowa produkcja w reżyserii Sama Golda została zrealizowana w off-broadwayowskim Signature Theatre, a następnie sztukę wystawiono w Kanadzie w 2017 i na londyńskim West Endzie w 2018 roku. Ta kameralna, rozpisana na czworo aktorów współczesna „feministyczna czarna komedia”⁵⁹ o parze nowojorczyków próbujących ratować swój związek, rozgrywająca się w grudniowy weekend w prowadzonym przez ekscentryczną gospodynię zagraconym pensjonacie w Gettysburgu w stanie Pensylwania, na pierwszy rzut oka nie ma z Schulzem nic wspólnego. Tymczasem okazuje się, że jedną z głównych inspiracji autorki była książka Victorii Nelson *Sekretne życie lalek* (2001), która z kolei naprowadziła ją na Schulza, E.T.A. Hoffmanna i niemieckich ekspresjonistów⁶⁰ – w tekście Barker istotne są motywy lalek, ożywających przedmiotów i szaleństwa, choć wpływ Schulza nie jest w tym przypadku oczywisty. Z perspektywy recepcji jego twórczości interesujące są tu dwa niejako przeciwstawne fakty: to, że w drugiej dekadzie XXI w Nowym Jorku Annie Baker dowiedziała się o Schulzu dopiero z książki Nelson (a w każdym razie dopiero dzięki Nelson po niego sięgnęła), oraz to, że krytycy i publicyści piszący o spektaklu, jak gdyby wdzięczni za zrozumiały punkt odniesienia, chętnie podchwycili i wyeksponowali wątek schulzowskiej inspiracji⁶¹.

Jak pokazuje powyższy rekonesans, Schulz wiedzie w obszarze anglojęzycznym, a szczególnie w kulturze amerykańskiej, bogate i całkiem interesujące życie pośmiertne. Recepcja jego twórczości przybiera najróżniejsze formy, od adaptacji posługujących się tytułami jego dzieł (jak

Annie Baker

bogate życie
pośmiertne

59 T. Jackson, *Theater Review: Annie Baker's "John" – A Feminist Black Comedy*, „The Arts Fuse”, 9.08.2015, <https://artsfuse.org/132403/fuse-theater-review-annie-bakers-john-a-feminist-black-comedy/>.

60 M. Paller, *Intimacy and the Numinous: An Interview with John Playwright Annie Baker Part Two*, 14.03.2017, <http://blog.act-sf.org/2017/03/intimacy-and-numinous-interview-with.html>.

61 Tim Jackson (op. cit.) ilustruje nawet swoją recenzję fotografią Schulza i dość obszernie cytuje *Sklepy cynamonowe* i *Traktat o manekinach*, choć równocześnie podaje jego nazwisko w trzech wersjach, a *Ulicę krokodyli* zmienia w *Rzekę krokodyli* (*River of Crocodiles*). Swoją drogą, błędy w tekstach o Schulzu domagają się własnego inwentorium.

u Quayów czy Complicite) przez swobodniejsze, ale nadal jednoznacznie Schulzowskie opracowania (jak u Stacy Klein), po subtelne nawiązania (jak u Maddina) i incydentalne inspiracje (jak u Baker). Są w niej wielkie nazwiska i przedsięwzięcia studenckie, związki z polską tradycją i zupełnie niezależne inicjatywy wpisujące Schulza w lokalne konteksty. Jego twórczość inspiruje artystów różnych dziedzin, pokoleń, na różnych etapach kariery zawodowej i z różnych krajów anglojęzycznych, na chwilę lub na dekady, a sieć powiązań między nimi bywa tak zagmatwana, że trudno nałożyć na nią ramy chronologiczne czy geograficzne i przedstawić za pomocą linearnej narracji.

I choć zapewne żadne z tych twórczych przetworzeń nie spodobałoby się co bardziej zaborczym miłośnikom Autentyku⁶², przynoszą one jednoznaczną odpowiedź na pytanie, czy Schulz jest nieadaptowalny, niesceniczny⁶³ etc. Otóż mniej więcej tak samo, jak jest nieprzekładalny – w teorii owszem, na szczęście praktycy nic sobie z tego nie robią.

w teorii
owszem

62 Pierwszego stycznia 1987 roku Jakub Schulz pisał do Ficowskiego: „bracia Q. są tak oczarowani literaturą Schulza, że ja nie mam serca przekazać im Pańskich uwag” (Ossolineum).

63 Por. B. Hoppe, *Schulz niesceniczny?*, „Schulz/Forum” 13, 2019, s. 102–108.

Balbina Tarnowska: Projekt Teatr. Schulz i Grotowski

Teatr jako miejsce autentyczne. Przestrzeń transgresji, „uroczysty akt zbiorowego samopoznania”¹. Czy Schulz mógłby w ogóle tak pomyśleć?

W końcu teatr u Schulza często bywa symbolem antyautentyczności. Platoński dualizm prawdy i pozoru rozpada się, a to, co z niego pozostaje, to właśnie ostentacyjna sztuczność, która realizuje się w metaforze świata „pozoru i pustego gestu”². Tym bardziej dziwi projekt teatru, który pojawia się w *Republice marzeń*.

Z tym opowiadaniem jest pewien kłopot. W schulzologii funkcjonuje jako jedno z opowiadań rozproszonych. Opublikowane w 1936 roku na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” nie zostało włączone do tomu *Sanatorium pod Klepsydrą* (1937); w formie książkowej ukazało się dopiero w latach sześćdziesiątych³. Data pierwodruku sugerowałaby, żeby myśleć o nim w kategorii późnej twórczości Schulza (trzy lata po publikacji *Sklepów cynamonowych*, piętnaście (!) po *Unduli*), choć Jerzy Jarzębski swego czasu uważał, że nie sposób mówić o sukcesywności w dziełach Schulza, „który po dacie debiutu żył jeszcze tylko dziewięć lat, pisał zaś stosunkowo niewiele, raczej oblekając w artystyczną formę swe dawniejsze pomysły”⁴. Słowa Jarzębskiego, bezsporne w 1989 roku i jeszcze wiele lat później, straciły na aktualności po odkryciu Łesi Chomycz, która w jednym z numerów pisma borysławskich urzędników naftowych odnalazła nieznane opowiadanie Schulza, opublikowane w 1922 roku pod pseudonimem „Marceli Weron”⁵.

Republika marzeń tym różni się od innych opowiadań Schulza, że w całości stanowi idealistyczny manifest w obronie „przedziwnej sprawy

kłopot
z Republiką

- 1 L. Flaszen, *Teatr Laboratorium 13 Rzędów*, [w:] idem, *Teatr skazany na magię*, przedm., wyb. i oprac. H. Chłystowski, Kraków-Wrocław 1983, s. 351.
- 2 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, tom 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dod. kryt. S. Rosiek, oprac. jęz. M. Ogonowska, Gdańsk 2018, s. 95, dalej: SC.
- 3 S. Rosiek, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/19-lipca-1936>, dostęp: 9 listopada 2024.
- 4 J. Jarzębski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998 (BN I 264), s. V, dalej: OP.
- 5 Ł. Chomycz, *Wokół wystawy w Borysławiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14.

poezji”. W tym opowiadaniu nie znajduję ironii. Na ogół Schulz bawi się realnością i mistyfikacją, pięknem i abiektem, wzruszeniem i groteską. Tutaj tego nie ma.

coś z

Jest za to coś z powieści przygodowej („W tych dniach dalekich powzięliśmy po raz pierwszy z kolegami ową myśl niemożliwą i absurdalną, ażeby powędrować jeszcze dalej, poza zdrojowisko, w kraj już niczyj i boży” [OP 345]), coś z baśni („Marzyliśmy o tym, by okolica była zagrożona nieokreślonym niebezpieczeństwem, przesiana tajemniczą grozą. [...] Więć okolice przebiegały stada wilków, bandy rozbójników waleśały się po lasach” [OP 346]), coś z dziewiętnastowiecznej powieści zbójckiej („Planowaliśmy zabezpieczenia i fortyfikacje, przygotowywali się do oblężenia pełni rozkosznych dreszczyków i przyjemnej trwogi” [OP 346]).

ni to twierdza,
ni to teatr

Główną ideą wykładaną przez narratora, przodownika grupy chłopów, jest proklamacja republiki młodych: „miało to być życie pod znakiem poezji i przygody, nieustannych olśnień i zadziwień” (OP 345). Wizualizacją tego konceptu jest rodzaj ni to twierdzy, ni teatru. Spełnienie dziecięcego marzenia o bezpiecznym miejscu, do którego nieprzyjaznym duchom wstęp wzbroniony: „Miała to być forteca, blockhaus, ufortyfikowana placówka opanowująca okolicę – na wpół twierdza, na wpół teatr, na wpół laboratorium wizyjne. Cała natura miała być wprzęgnięta w jego orbitę. Jak u Szekspira, teatr ten wybiegał w naturę, niczym nie odgraniczony, wrastający w rzeczywistość, biorący w siebie impulsy i natchnienie z wszystkich żywiołów” (OP 346).

Siedziba młodych buntowników miała być nie tylko kryjówką, w której można by się schronić przed zbójcami. Podkreśla się twórczy, kreacyjny charakter tej przestrzeni: „Tu miał być punkt węzłowy wszystkich procesów przebiegających wielkie ciało natury, tu miały wchodzić i wychodzić wszystkie wątki i fabuły, jakie majaczyły się w jej wielkiej i mglistej duszy” (OP 346).

Tu powstaje poezja. Tu są być może te „wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuły i bajek”, o których mowa w *Wiośnie* (OP 171). Twierdza jest teatrem, który wyrasta z natury i wrasta w nią, jak u Szekspira⁶ – żywi się jej witalnymi siłami, czerpie z niej.

6 Nazwisko Szekspira pojawia się także w notatce Schulza znalezionej w egzemplarzu drugiego tomu *Filozofii sztuki* Hippolyte’a Taine’a, gdzie zostaje zestawione z Sofoklesem (B. Schulz, *Dzieła zebrane*, tom 7: *Szkie krytyczne*, koncepcja edyt. W. Bolecki, koment. i przyp. M. Wójcik, oprac. jęz. P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 172). Mirosław Wójcik w jednym z komentarzy do tej notatki zamieszczonej w *Szkicach krytycznych* napisał: „notatka «Sofokles-Szekspir» dotyczy przeciwstawionej przez Taine’a prostoty uczuć tragedii greckich skomplikowanym charakterom dramatów Shakespeare’a” (196). W szkicu *Egga van Haardt* mowa o tym, że artystka przypomina „młodziutkiego efebą. Jak ślicznie chodzą subtelny chłopięcy elf z jakiejś sztuki szekspirowskiej” (150) – inna sprawa, że autorstwo tego tekstu zostało przez Schulza ujawnione jako, po części, fałszerstwo ze

I dosłownie „wybiega w nią”, bo przecież twierdzą urządzono w samym środku leśnej puszczy, „gdzie gubiły się rubieże państw, a róża wiatrów wirowała błędnie pod niebem wysokim i spiętrzoną” (OP 345).

Wyobrażona twierdza-teatr to coś w rodzaju małego świata, mikro-kosmosu. Podobno w gronie bliskich przyjaciół Schulz miał tworzyć wizję tzw. falansterów, utopijnych zamkniętych przestrzeni: „snuł marzenia o falansterach (bez kobiet!), o czym mi nieraz mówił. Coś w rodzaju zaludnionych domków”⁷ – pisała po latach Józefina Szelińska w liście do Jerzego Ficowskiego.

Ta potrzeba projektowania bezpiecznego miejsca odsłania jakąś wewnętrzną tęsknotę za domem, troskę o dom, który może być wszędzie (ponieważ dom jest przestrzenią w ruchu, jak przekonywał Tadeusz Sławek w *Oikologii*⁸). W innym opowiadaniu Schulz napisze: „Dom człowieka staje się, jak stajenka betlejemka, jądrem, dookoła którego zagęszczają przestwór wszystkie demony, wszystkie duchy górnych i dolnych sfer” (*Jesień*, OP 338).

Schulz miał w zwyczaju tu i tam kreślić symbol domu, o czym Jerzy Ficowski przypomniał w *Regionach wielkich herezji*: „prostokąt ze stożkiem dachu i wyrostkiem komina – jak na prymitywnym dziecięcym rysunku. Rysował go palcem na ścianie, w powietrzu, na stole, ołówkiem na skrawku papieru”⁹. „Cała jego twórczość literacka jest próbą szkicowania takiego «domku»”¹⁰, zauważył później Jarzębski.

Dziecięcy mit nabiera jeszcze innych znaczeń w zderzeniu z brutalnością wojny. W codzienności wojny twierdza rzeczywiście staje się jakimś *locus amoenus*, schronem, w którym można się oszańcować i przeczekać. Twierdza – choćby wyobrażona – przynosi ocalenie.

Emil Górski zapamiętał, że w czasie hitlerowskiej okupacji Schulz tworzył projekcje takiego schronu dla siebie i przyjaciół: „Była nim Twierdza – wspaniała wytwór jego fantazji... Mielśmy wszyscy się tam schronić: Schulz ze swoimi przyjaciółmi; społeczność Twierdzy mieli stanowić przede wszystkim artyści; życie tam miało być szczęśliwe, harmonijne i piękne. Lubił snuć przed nami – gdy tylko było to możliwe –

szkicowanie
domku

strony van Haardt („Artykuł ten jest do połowy przez nią sfabrykowany” [List Brunona Schulza do Romany Halpern z 13 października 1938 roku, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, tom 5: *Księga listów*, zebr. i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 181, dalej KL]).

7 List Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego z 3 kwietnia 1977 roku, [w:] *Archiwum Schulzowskie*, tom 3: *Korespondencja Józefiny Szelińskiej i Jerzego Ficowskiego z lat 1948–1990*, wstęp i red. A. Tuszyńska, Gdańsk 2021, s. 123.

8 T. Sławek, *Puste i domowe*, [w:] idem, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia*, Katowice 2013, s. 158.

9 J. Ficowski, *Twierdza*, [w:] idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Gdańsk 2024, s. 214.

10 J. Jarzębski, *Schulzowski paradygmat*, [w:] idem, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 9.

długie opowieści o tej Twierdzy cudownej, opisywał ją dokładnie, opracowywał system obrony, omawiał organizację życia społecznego, ustalał nawet rozkład dnia, godziny zajęć i zabaw; o niczym nie zapominał, nawet o tym, w jakie wiktuały mają być zaopatrzone magazyny i spiżarnie, wymieniał różne gatunki win. Na skrawkach papieru, jakie miał pod ręką, rysował nam plany tej Twierdzy w najrozmaitszych wariantach, zmieniał je i udoskonalał, szukał najlepszych rozwiązań”¹¹.

prototyp
Twierdzy

Schulzowska twierdza miała nawet swój prototyp: sanatorium „Zaświecie” w Korostowie¹². Wybrane przez Schulza fotografie uzdrowiska zostały włączone jako ilustracje do czasopiśmienniczego wydania *Republiki marzeń*. W jednym z listów do Romany Halpern Schulz polecał jej pobyt w Zaświciu, o którym pisał: „Parę mil od Drohobycza jest b. piękne sanatorium dla ozdrowieńców, gdzie pewien fantasta urządził *asylum* dla ludzi «chorych na duszy». Tak było w jego intencji. Realizacja zmieniła to nieco, ale jest piękne zbocze górskie w zupełnej samotności pokryte parkiem kilkudziesięciu tysięcy róż i łąkami gwoździków. Jest hotel urządzony z mieszaniną huculszczyny i empiru czy biedermeieru, bardzo ładny holl, sala jadalna, coś jak leśniczówka i jak dworek polski”¹³.

Schulz nie był odosobniony w zachwytach nad tym miejscem. W *Przeglądzie lotnisk ziemi Skolskiej* z 1935 roku, publikowanym na łamach „Gazety Stryjskiej”, pisano: „W bok od Skolego za Świątosławiem na skrawku gromady Korostów, niedaleko gościńca państwowego Skole-Klimiec znajduje się letnisko należące do PP. Jerzego i Runy Reitmanów. Letnisko to nazywane przez właścicieli «Zaświciem» jest najpiękniejszym letniskiem nie tylko Ziemi Skolskiej, ale w ogóle może w Polsce”¹⁴.

W istocie twierdza z opowiadania Schulza została wzniesiona. Marzenie dziecięce, którego dawno wyrzekli się sami prowadzący, zrealizował kto inny: „oto po latach znalazł się ktoś, kto je podchwycił, wziął na serio, ktoś naiwny i wierny w duszy; kto je przyjął dosłownie, za dobrą monetę”. Tym kimś był Błękitnooki: „Widziałem go, mówiłem z nim. Miał oczy nieprawdopodobnie błękitne, nie stworzone do patrzenia, tylko do bezdennego zniebieszczania się w marzeniu”. I dalej: „Błękitnooki nie jest architektem, jest raczej reżyserem. Reżyserem krajobrazów

11 E. Górski, *Bruno Schulz. Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków-Wrocław 1984, s. 69.

12 Zob. przypis 12, OP 348.

13 List Brunona Schulza do Romany Halpern z 10 marca 1938 roku, KL 169.

14 *Przegląd lotnisk ziemi Skolskiej*, „Gazeta Stryjska”, R. III, 38 (82), s. 1.



i sceneryj kosmicznych” (OP 349). Najpewniej pierwowzorem tej postaci był Jerzy Reitman, poeta, działacz żydowski, założyciel uzdrowiska w Korostowie, którego Schulz miał okazję poznać osobiście.

Twierdza – w opowiadaniu i we wspomnieniu Górskiego – przede wszystkim miała być przybytkiem twórców i miłośników sztuki, co odsyła do tradycji zamkniętych grup artystycznych, komun twórczych, działających w odcięciu od zgiełku świata. Podobne marzenie miał André Breton, gdy imaginował sobie, że ma pod Paryżem zamek na własność¹⁵. W *Manifestie surrealizmu* wyliczał nawet, z imienia i nazwiska, swoich znakomitych gości: Philippe Soupault, Paul Eluard, Roger Vitrac, Antonin Artaud, Francis Picabia, Marcel Duchamp¹⁶.

niewidzialny
zamek Bretona

„Ludzie będą mi tłumaczyli, że to poetycka mrzonka: rozejdą się, powtarzając, że mieszkam na ulicy Fontaine, ale nikt z tej fontanny wody nie upije. Pal ich sześć! Ale czy naprawdę są pewni, że ten zamek, w którym pełnię wobec nich honory domu, jest iluzją? A może jednak istnieje! Moi goście potrafią najlepiej na to odpowiedzieć: ich widzimisię oświetla im drogę do zamku. I dopiero, k i e d y j e s t e ś m y t u t a j, żyjemy wedle naszej fantazji”¹⁷.

Żyć dla sztuki – odciąć się od świata i jego spraw to marzenie wielu. Także Schulza, który nieraz żalił się w listach do przyjaciół, że gdyby tylko ktoś zdjął z niego obowiązki nauczyciela, mógłby wreszcie znaleźć czas i siły na pisanie. W liście do Romany Halpern tłumaczył: „Chciałbym próżnować, nic nie robić, wałęsać się – mieć trochę radości z krajobrazu, z nieboskłonu otwartego przedwiecznymi chmurami w zaświaty”. Tymczasem zewsząd „słyszysz się tylko groźby i napomnienia. Obowiązek urasta do jakichś apokaliptycznych rozmiarów”¹⁸.

A jednak bywają takie miejsca, w których rzeczywiście można „oszańcować się” i oddać „sprawom poezji”. Atelier dziewiętnastowiecznych pejzażystów w posiadłości Constanta Dutilleux w Arras. Szwajcarska Monte Verità skupiająca awangardowych malarzy, muzyków, performerów i tancerzy. Położona w górach uczelnia artystyczna Black Mountain College w Karolinie Północnej. The Bread and Puppet Theater Petera Schumann w samym środku amerykańskiej farmy.

jednak
bywają takie
miejsca

W Polsce taką, częściowo zamkniętą, przestrzeń teatralną stworzyli Włodzimierz Staniewski, założyciel Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, a także Piotr Tomaszuk z Teatrem Wierszalin, działającym

15 Na podobieństwo twierdzy Schulza z zamkiem Bretona zwrócił uwagę Henryk Dubowik w książce *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej* (Bydgoszcz-Poznań 1971, s. 131).

16 A. Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, teksty wybr. i przeł. Adam Ważyk, Warszawa 1976, s. 69-70.

17 Ibidem, s. 70.

18 List Brunona Schulza do Romany Halpern z 15 listopada 1936 roku, KL 141.

początkowo jako Towarzystwo Wierszalin w Supraślu na Podlasiu, którego siedzibą stał się dawny dom kolonijny dla dzieci i młodzieży z lat dwudziestych ubiegłego wieku. W międzywojniu takim miejscem był może Teatr Reduta Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego, pierwszy, zdaje się, polski teatr laboratoryjny.

Od dawna zresztą teatr upodobał sobie komuny twórcze, przestrzenie-utopie, zamknięte wspólnoty (*communitas*). W Niemczech początku dwudziestego wieku były to kolonie artystyczne, osiedla wspólnotowe, miasta-ogrody, zakładane na fali ruchu *Lebensreform*, który wyrastał ze sprzeciwu wobec postępującej industrializacji¹⁹. W Rosji lat dwudziestych „nieodłącznym elementem życia teatralnego”²⁰ były studia, nazywane sektami, zakonami, klasztorami, z uwagi na tajemniczy, mnisi tryb życia i pracy aktorów²¹. Formę studiów teatralnych rozślawiły nastawione na eksperyment „teatry poszukujące” Konstantina Stanisławskiego, Leopolda Sulerżyckiego czy Jewgienija Wachtangowa. Przy czym „istota pracy studyjnej zawierała się w samym procesie, w próbach, w poszukiwaniach aktorskiej organiczności”. W Rosji popaździernikowej masowo powstawały, mniej lub bardziej znane, często efemeryczne, przestrzenie laboratoryjne, które symbolizowały utopie idealnych społeczeństw; realizowały romantyczny „mit natury czystej, autentycznej”²².

Tradycja rosyjskich studiów, warsztatów i pracowni (*mastierskaja*)²³, o której bardzo ciekawie pisze w swoich książkach Katarzyna Osińska, może być kontekstem do czytania projektu twierdzy z *Republiki marzeń* Schulza: miała to być na wpół twierdza, na wpół teatr, na wpół laboratorium wizyjne.

Teatr-laboratorium oczywiście wprost odsyła do nazwiska Jerzego Grotowskiego, który w pewnym sensie kontynuował dzieło wielkich rosyjskich poprzedników (Grotowski znał te tradycje, powtarzał, że na Stanisławskim się wychował²⁴), jednak jego koncepcja gry aktorskiej była całkowicie nowatorska w stosunku do biomechaniki Meyerholda czy systemu Stanisławskiego²⁵. W jego teatrze określone metody pracy z własnym ciałem i psychiką miały prowadzić do transgresji: „Aktor

na fali
Lebensreform

laboratorium
wizyjne

19 Zob. M. Leyko, *Teatr w krainie utopii: Monte Verita, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012.

20 K. Osińska, *Teatr rosyjski wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje*, Gdańsk 2009.

21 Eadem, *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*, Gdańsk 2003, s. 8.

22 Ibidem, s. 117.

23 Eadem, *Teatr rosyjski...*, op. cit., s. 25.

24 Z. Osiński, „Laboratorium” Jerzego Grotowskiego, [w:] idem, *Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2009, s. 14.

25 Por. L. Flaszen, *Teatr Laboratorium 13 rzędów...*, op. cit., s. 353.

dopełnia publicznie aktu prowokacji wobec innych poprzez prowokację wobec siebie samego”²⁶, wyjaśniał w *Aktorze огоłoconym*.

Grotowski pojmował teatr jako autentyczne przeżycie (tu i teraz), nastawione na proces przemiany aktora, która dokonywała się w pogłębianej intymnej atmosferze. Publiczna prezentacja spektaklu nie była celem, była wypadkową, skutkiem ubocznym. Grotowski przeformułował także pozycję widza z obserwatora na świadka i uczestnika, by później, w czasach Instytutu Laboratorium, zajmującego się poszukiwaniami parateatralnymi, w ogóle zrezygnować z publiczności (tzw. słynne „wyjście z teatru”²⁷).

Dlaczego przywołuję tu Grotowskiego? Czy Grotowski miałby inspirować się Schulzem? Schulz antycypować jego idee? Zbigniew Osiński, monografista i wydawca pism Grotowskiego, w liście do Stanisława Rośka informował, że w tekstach Grotowskiego ani razu nie pada nazwisko Schulza: „Bruno Schulz nigdy nie pojawił się w zainteresowaniach artystycznych Grotowskiego i jego Teatru Laboratorium. Nie potrafię Ci ani sobie samemu tego wyjaśnić. Nie wiem, jakie są tego przyczyny?”²⁸.

Tymczasem przed laty Jan Błoński w tekście *Świat jako księga i komentarz* przypomniał, że Ludwik Flaszen, najbliższy współpracownik Grotowskiego, współtwórca Teatru Laboratorium, ze „zdań *Księgi* wprowadził własną – niezmiernie ciekawą – interpretację tożsamości świata z dziełem sztuki, gdzie niejako połączył marzenia Schulza z doktryną teatralną Jerzego Grotowskiego”²⁹.

W dedykowanym Grotowskiemu tekście, złożonym z kilkadziesiąt mniejszych fragmentów, Flaszen próbuje przyjrzeć się mitowi *Księgi* i temu, w jaki sposób mit ten funkcjonuje we współczesnym świecie³⁰. Całość zapowiada cytat z opowiadania Schulza: „Egzegeci *Księgi* twierdzą, że wszystkie książki należą do Autentyku” (*Księga*, OP 125). Dalej Schulz pisze: „Żyją one tylko wypożyczonym życiem, które w momencie wzlotu wraca do swego starego źródła. Znaczy to, że książek ubywa, a Autentyk rośnie”. Flaszen podobnie: „Książka jest to *Księga* po upadku,

Grotowski
o Schulzu nie
wspominał

Księga
Flaszena

26 J. Grotowski, *Aktor огоłocony*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, pod red. A. Adamieckiej-Sitek, M. Biaginiego, D. Kosińskiego i in., Warszawa 2012, s. 255.

27 Zob. T. Burzyński, *Wyjście z teatru*, [w:] idem, *Mój Grotowski*, wybór i oprac. J. Degler, G. Ziółkowski, postł. J. Degler, Wrocław 2006, s. 45.

28 List Zbigniewa Osińskiego do Stanisława Rośka z 17 marca 2017 roku.

29 J. Błoński, *Świat jako księga i komentarz*, [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 8–10 czerwca 1992, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994, s. 69.

30 L. Flaszen, *Księga*, [w:] idem, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, wstęp E. Barba, Wrocław 2014, s. 114–116.

Księga zdegradowana. Każda książka, nawet najbardziej kaleka, zawiera w sobie niejasne poczucie swej genealogii. To tak, jak w potworku z wielką głową hydrocefala i błoniastymi kończynami tkwi ukryty obraz człowieka, *imago homini*. Czy to nie pocieszające?”³¹. „Bo – tym razem Schulz – zwykle książki są jak meteory. Każda z nich ma jedną chwilę, moment taki, kiedy z krzykiem wlatuje jak feniks, płonąc wszystkimi stronicami. Dla tej jednej chwili, dla tego jednego momentu kochamy je potem, choć już wówczas są tylko popiołem” (OP 125).

teksty
współgrają

Zadziwiające, jak te teksty współlegzystują. Ale *Księga* Flaszena jest jego księgą. Znać w tym tekście jego analityczny, ironiczny styl: „Czy dzisiaj tylko książka jest możliwa? Jeżeli tak, należałoby sobie zadać pytanie, czy rzecz warta jest zachodu”³². Albo: „Zaczynasz Księgę, a co powstało, kończysz jako książkę. Wtedy nadzieja u początku drogi. A na końcu pociecha, że jednak stałeś się autorem”³³.

Mocne tezy Flaszena wciąż mają w sobie energię. Trudno się powstrzymać, by nie przytoczyć kilku z nich: „Księga jest doświadczanym, które nieustannie pożera już doświadczone, by wchłonawszy je, stawać się wciąż nowymi narodzinami”³⁴; „To równie ja Księgę, jak Księga mnie powołuje do istnienia. To autorstwo jest wzajemne”³⁵; „Księga rodzi się z ciała. To jest pulsowanie, jego tchnienie żywotne, jego – by się tak wyrazić – sekretny taniec sprawia, że cała reszta jest niesiona”³⁶.

Ale Flaszen s płaca jednocześnie dług Schulzowi, bez którego nie sposób przecież mówić o Księdze. Cytat z jego opowiadania to nie tylko motto, to obietnica. Postulat i zadanie. Także dla czytelników.

Flaszen powraca do Schulza. Parafrazuje Schulza, pisze Schulzem. Na przykład wtedy, gdy mówi: „Księga – prawdopodobnie – jest tylko jedna. Reszta to wersje. Wersje są nostalgią pierwowzoru, jego szukaniem”³⁷. Albo: „Księga wyłania się wtedy, gdy każdy wiek twojego życia ma swoją porę dzieciństwa”³⁸.

czasem się
przekomarzają

Pomysły Schulza i Flaszena uzupełniają się, dialogują ze sobą. Czasem się przekomarzają. Na przykład Flaszen pisze, że Księgi „nie wyrzuca się do kubła z odpadkami”³⁹. A pamiętamy, jaki los spotkał Schulzowską Księgę: „przecież ona leży tu zawsze i co dzień wydzieramy z niej kartki

31 Ibidem, s. 115.

32 Ibidem, s. 114.

33 Ibidem, s. 116.

34 Ibidem, s. 114.

35 Ibidem.

36 Ibidem, s. 115.

37 Ibidem, s. 114.

38 Ibidem.

39 Ibidem.

na mięso do jatek i na śniadanie dla ojca” (OP 119), powie Adela, która po raz kolejny okaże się nieznaną rzeczą profanką. Dlatego Księga jest Józefowi niedostępna. Pozostają mu „jej ostatnie stronicie, jej nieurzędowy dodatek, tylna oficyna pełna odpadków i rupieci” (OP 119). Ale i to wystarczy, bo, jak chce wierzyć Flaszen: „Księgę otworzyć można na dowolnej stronie. Na każdej stronie jest ona cała”⁴⁰.

Ale jak Księga – Flaszena, Schulza – ma się do Grotowskiego? Jak rozumieć tę dedykację, którą Flaszen złożył z całą pewnością nie tylko z życzliwości czy sentymentu do przyjaciela i bliskiego współpracownika? Księga była w centrum zainteresowań Grotowskiego, choć nie zajmował go teatr literacki. Tekst był mu pretekstem – nie tylko do zabawy, parodii, ale przede wszystkim do własnych poszukiwań. Myślenie kategorią „świat jako Księga” albo „teatr jako Księga” było mu bliskie. Zaś idea Księgi, Autentyku, który okazuje się niczym więcej jak podartym szpargałem, odpadkiem, strzępem, żalosną resztką, powraca w błuźnierczych interpretacjach Grotowskiego wielkich ksiąg (*Siakuntali* Kalidasy, *Akropolis* Wyspiańskiego, *Księcia Niezłomnego* Calderona, *Kordiana* Słowackiego, *Dziadów* Mickiewicza, Biblii).

Ale Schulza i Grotowskiego łączyło może więcej. Nie tylko mit Księgi. Także „filozofowanie w kontekście błazenady”⁴¹, kabaretowy stosunek do rytuału, który kształtował estetykę opolskiego Teatru 13 Rzędów i później, w zmienionej, skondensowanej formie powrócił w Teatrze Laboratorium. Grotowskiego nie interesował ceremoniał autentyczny, interesował go ceremoniał w prowokacyjnym, zironizowanym przebraniu. U Schulza podobnie – jeśli ceremoniał, to ceremoniał dostojnego ptasiego rodu, jeśli obrzęd, to „zgiełkliwy obrzęd zakupów jesiennych” (*Noc Wielkiego Sezonu*, SC 102), jeżeli rytuał – to „wśród ruchów uświęconych odwiecznym karakoniem rytuałem” (*Nemrod*, SC 102).

Transgresja poprzez lekkość, powie w innym miejscu Flaszen o działalności Teatru 13 Rzędów. Ale równie dobrze mógłby mówić o Schulzu, z jego parodystycznym podejściem do rytuału, realizującym się w upartej demistyfikacji świata, przy ciągłej fascynacji mitem. Tak samo niektóre tezy Grotowskiego z tekstu *Farsa-Misterium* mogłyby służyć za opis rzeczywistości opowiadań Schulza, organizowanej przez zasadę panmaskarady: „Bawimy się, to znaczy, że szukamy różnorodności, tego, co nie spodziane, odwrotne, co jest «draką». Forma pulsuje, rozszczepia się, następuje rozbitcie konwencji obiegowych, rodzą się nieoczekiwane

„filozofowanie
w kontekście
błazenady”

transgresja
poprzez
lekkość

⁴⁰ Ibidem, s. 115.

⁴¹ J. Grotowski, *Między teatrem a postawą wobec rzeczywistości*, maszynopis pracy magisterskiej, 1960, za: D. Kosiński, *Grotowski: przewodnik*, Wrocław 1999, s. 65.

zbliżenia i podobieństwa. Groteska = powaga, parodia = tragizm, intelektualna konstrukcja = żywiołowość (*buffo*), ceremoniał = akrobacja. Dialektyka formy, a tym samym dialektyka procesu psychicznego, przeświadczeń, sposobów postrzegania.

W tej opacznej ruchliwości, ruchliwości niesytuacyjnej, ale poprzez płynność samych konwencji teatralnych, istotny byłby czynnik zabawy, zaskoczenia, przekory; słowem – jakiejś szczególnej, ponad-gatunkowej *f a r s o w o ś c i*, jakiejś *n a d f a r s y*⁴².

Ale czy nie zbyt pochopnie próbuję łączyć Schulza z Grotowskim? Może w istocie bliżej byłoby Schulzowi do Flaszena? A może to tylko, by posłużyć się formułą Tadeusza Burzyńskiego, „mój Grotowski”⁴³ – mój, czyli czytany przez Schulza. Czy to znaczy, że nieprawdziwy?

Tymczasem gdy w *Republice marzeń* pojawia się twierdza, zwana teatrem i laboratorium, wracam do Grotowskiego. Przypominam sobie jego słowa, gdy zastanawiał się *Czym dla mnie jest Teatr Laboratorium?*

„Na początku był teatrem. Potem był laboratorium. A teraz jest to miejsce, gdzie mam nadzieję być wierny sobie. I nie jest istotne, aby nazywano to Laboratorium, nie jest istotne, czy w ogóle będzie się to nazywało teatrem. Konieczne jest takie miejsce. Gdyby teatr nie istniał, znalazłby się jakiś inny pretekst”⁴⁴.

Przypominam sobie jeden z jego wczesnych tekstów, pisanych w ramach działań organizacji młodzieżowej u schyłku epoki stalinowskiej. Uderza dziwne podobieństwo tonu tego tekstu i narracji bohatera *Republiki marzeń* Schulza. A może świadczy ono nie tyle o wpływach czy antycypacjach, ile o uniwersalności pewnych ideałów właściwych młodym duchom?

„W swoich sercach niesiemy wizję, konkret marzenia o swojej sztuce. Te konkrety muszą się zetknąć, zetrzeć, skryształizować i dojrzeć. Gdzie?

W gronie kolegów „współmarzycieli” wspominaliśmy często obrazoburczość Zielonego Balonika, marzyliśmy o nowym, wielkim ośrodku twórczego fermentu”⁴⁵.

Teatr był dla Grotowskiego aktem transgresji, która miała (wtórnie) objąć widzów, ale przede wszystkim aktora. Być może aktor-człowiek Grotowskiego był jak uciekinier z *Republiki marzeń*, który odnalazł schronienie w twierdzy: „Wszedł w nową, odświętną, lśniąca prawidłowość, strącił z siebie, jak skorupę, własne ciało, zrzucił maskę grymasu przyrosłą do twarzy, przepoczwarzył się i wyzwolił” (OP 348–349).

współ-
marzyciele

42 J. Grotowski, *Farsa-Misterium (tezy)*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, s. 194.

43 T. Burzyński, *Mój Grotowski*, [w:] idem, op. cit., s. 13.

44 J. Grotowski, *Czym dla mnie jest Teatr Laboratorium?*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, s. 500.

45 Idem, „Czerwony Balonik”, [w:] idem, *Teksty zebrane*, s. 24.

Tomasz Szerszeń: Schulz – Kadan: lektury gwiazd i historii

1.

Co oznacza: patrzeć w niebo? Obserwować horoskopy, ławice gwiazd i przelatujące w oddali komety... U Schulza ta sytuacja – intensywnego, pełnego fascynacji spojrzenia skierowanego ku górze – powraca, choćby w *Komecie* czy *Wiośnie*:

spojrzenie
skierowane
ku górze

„Znowu otwierało się nad nami niebo ze swymi bezmiarami zasianymi pyłem gwiazdnym. Na tym niebie pojawiał się już o wczesnej godzinie noc w noc ów fatalny bolid ukośnie przechylony, uwisły u wierzchołka swej paraboli, nieruchomo wymierzony w ziemię, połykający bez skutku tyle i tyle tysięcy mil na sekundę. Wszystkie spojrzenia wymierzone były ku niemu, podczas gdy on, metalicznie świecący, obły w kształcie, nieco jaśniejszy w swym wypukłym jądrze, wykonywał z matematyczną dokładnością swe codzienne pensum. Jakże trudno było uwierzyć, że ten mały robaczek, świecący niewinnie wśród niezliczonych rojów gwiazd, to palec ognisty Baltazara wypisujący na tablicy nieba zgubę naszego globu. Ale każde dziecko umiało na pamięć ów wzór fatalny ujęty w fajkę wielokrotnej całki, z której po wstawieniu granic wynikała nasza nieuchronna zatrać. Cóż mogło nas jeszcze uratować?” (*Kometa*).

„Cóż mogło
nas jeszcze
uratować?”

„Dawno już spałem idąc i miałem już pod powiekami całą fosforescencję nieba, pełną świetlistych znaków, sygnałów i gwiazdnych fenomenów, gdy wreszcie stanęliśmy w szczerym polu. Ojciec ułożył mnie na płaszczu rozpostartym na ziemi. Z zamkniętymi oczami widziałem jak słońce, księżyc i jedenaście gwiazd ustawiło się w paradzie na niebie, defilując przede mną. [...] pan fotograf rozstawił swój trójnóg na piasku, rozsunął miech aparatu jak harmonię i pogrążył się cały w fałdach czarnego sukna: fotografował to osobliwe zjawisko, ten lśniący horoskop na niebie, podczas gdy ja z głową pływającą w blasku leżałem olśniony na płaszczu i podtrzymywałem bezwładnie ten sen do ekspozycji” (*Wiosna*).

Niebo jawi się tu jako tajemnicza i znacząca płaszczyzna, która pozostaje zagadkowym hieroglifem do rozszyfrowania. Obserwacja gwiazd i komet jest nie tylko rodzajem nocnej halucynacji, staje się również

ku orientacji
i dezorientacji

„czytaniem tego, czego nie napisano” – archaiczną formułą przeczuwania, wieszczania przyszłości, wyczytywania jej z efemerycznych i odległych znaków, z konstelacji, których „sens umyka” w mgnieniu oka niczym spadająca gwiazda czy przemieszczająca się szybko kometa. To czytanie, które wie dzie w dwóch kierunkach: ku orientacji w przestrzeni i dezorientacji w czasie. Jak u Waltera Benjamina, gdzie spojrzenie ku górze – ku gwiezdny m konstelacjom – czerpie z jednej strony z Kabały, z drugiej zaś – z pierwotnej, dziecięcej mocy analfabetyzmu. Rozgwieżdżone niebo umożliwia orientację – jest więc „alfabetem”, „mapą” również dla tych, którzy nie znają pisma. Jednocześnie jego lektura pozwala, jak wierzone w starożytności, przewidzieć przyszłość: powiązać znaki należące już do przeszłości z tymi, które jeszcze się nie ukazały. Jest więc próbą odczytania przyszłości, otwarcia czasu. „Czytać to, czego nie napisano. To czytanie jest najstarsze: czytanie poprzedzające wszelki język, czytanie z wnętrzości, gwiazd czy tańców”¹ – pisał Benjamin w eseju *O zdolności mimetycznej*, podkreślając pierwotną wagę czytania znaków natury i jego doniosłą rolę zwłaszcza w trudnych czasach i okolicznościach.

czytanie
poprzedzające
język

Lektura gwiazd i tajemniczych korespondencji między człowiekiem a kosmosem staje się też tematem rozprawy Auguste’a Blanquiego *L'éternité par les astres* (1872) – zbioru kosmologicznych spekulacji, spisanych przez tego rewolucjonistę w Fort Taureau, w czasach jego uwięzienia po upadku Komuny Paryskiej. W centrum tej arcyciekawej pracy pojawia się więc temat, który w szczególny sposób łączy gwiazdy i opresję, ale także problem czytelności historii i koncepcji wiecznego powrotu. Książka Blanquiego, do której autor *Pasaży* wielokrotnie powracał, wprowadza do projektu Benjamina refleksję o gwiazdach i koncept konstelacji oraz zmieniających się, ruchomych relacji między tym, co odległe, a tym, co bliskie, w czym aktywną rolę odgrywa obserwator gwiazd i układów gwiezdnych – ten, który czyta gwiazdy tak, jak historyk czyta historię („astrolog, który chce odczytać błysk gwiazd, staje się częścią tego błysku...”²).

otwarcie
codzienności
na wielką
historię

U Schulza ten moment spoglądania w niebo, jego lektury, jest szczególnie, gdyż otwiera drohobycką codzienność na wielką historię – na to, co przybywa z oddali, co jest słabo widoczne, ledwie zarysowane, ale przed czym nie można uciec. Ciekawość miesza się z niepokojem, pełne ekscytacji przeczuwanie ze strachem. Czy któraś ze ścieżek prowadzi poza to, co nieuchronne, pozwala wymknąć się przeznaczeniu?

- 1 W. Benjamin, *O zdolności mimetycznej*, przeł. A. Lipszyc, [w:] idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Kraków 2012, s. 224.
- 2 C. Jacob, *Benjamin's Tessera: Mysłowitz – Braunschweig – Marseille*, „diacritics” 22, 1992, n° 3–4, s. 44.

Rozgwieżdżone niebo i nadlatujące komety – zapewne jakieś odległe echo paniki, którą w 1910 roku wywołało pojawienie się komety Halleya jako znaku końca świata (obraz, który w międzywojniu pozostawał w sferze zainteresowania artystów awangardy³) – są więc efemerycznymi znakami odsyłającymi w stronę nieuchronności katastrofy, ku czasowi, który jeszcze nie nadszedł, a już się dokonał. Spojrzenie ku górze staje się więc – za sprawą opóźnienia, z jakim dociera do wpatrującego się odległy obraz komet lub konstelacji – paradoksalnie spojrzeniem jednocześnie w przeszłość i przyszłość, spojrzeniem wymykającym się dyktatowi teraźniejszości.

znaki
nieuchronnej
katastrofy

„Kiedy miałem szesnaście lat, otworzyłem *Sklepy cynamonowe*, które pod koniec lat 80. ukazały się w czasopiśmie «Inostrannaja Litieratura» w rosyjskim tłumaczeniu Asara Eppela. Od tego czasu Schulz zawsze mi towarzyszy. [...] Efekt Schulza był taki, że zostaje on ze mną do teraz i ciągle zmusza, by powracać do jego tekstów”⁴ – wspominał w komentarzu do drohobyckiej wystawy *Okaleczony mit* Nikita (Mykyta) Kadan, ukraiński artysta pracujący z obrazami historii i przemocy, odwołujący się w swoich dziełach do spuścizny ukraińskiej/wschođnoeuropejskiej awangardy. Kadan kilkakrotnie powraca do Schulza, osadzając go niejako ponownie w strumieniu historii. Odnajduje w tworzonych przez niego pracach tę ciągle żywą cząstkę, która boli i nie pozwala zasklepić się tej opowieści w raz na zawsze zamkniętych ramach. Jego spojrzenie nie jest jednak nigdy spojrzeniem wprost – interpretującym; raczej (na co sam zwraca uwagę⁵) – przeczuwającym, takim, które stara się otwierać czas, z minionych obrazów wyczytać kształt tego, co nadchodzi, i które w obrazach przeszłości próbuje odnaleźć momenty prorocstwa.

przeczuwające
spojrzenie
Kadana

Zadaniem artysty jest więc otwieranie czasu. Jak pisał Georges Didi-Huberman, „obrazy potrafią przewidywać czasy poprzez samo uprawianie montażu między rzeczami niewspółmiernymi, jakie tworzą z nich natchnieni marzyciele lub wizjonerskie wyrocznie”⁶ – ta profetyczna, pierwotna funkcja obrazów jest być może czymś, co zbyt często nam umyka. Jeśli obrazy potrafią „przewidywać czasy”, nadawać rzeczom i ich powiązaniom większą czytelność, to staje się to szczególnie widoczne, gdy próbujemy uchwycić uniwersalność cierpienia, wojny i destrukcji.

3 W 1934 roku ukazała się książka Aliny Lan *Kometa Halleya*, zilustrowana serią fotomontaży autorstwa Aleksandra Krzywobłockiego i Jerzego Janischa (członków lwowskiej grupy „artes”). W 1936 kolaże zostały pokazane w jednej z księgarni w Stanisławowie.

4 N. Kadan, *Autokomentarz do cyklu „Okaleczony mit”*, przeł. W. Meniok, „Konteksty” 2021, nr 4, s. 38.

5 Ibidem.

6 G. Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2020, s. 34.

Dzisiaj Buczę łączy z Lwowem czy Drohobyczem z czasów Schulza to samo niebo. Spojrzenie ku górze, ku planetom i kometom – tak bliskie na swój sposób innemu rodzajowi prorocstwa: uporczywemu wpatrywaniu się w drobiny popiołów czy w kurz⁷ – odkrywa dziwną czasowość historycznej przemocy, ów „czas przyszły dokonany” destrukcji.

2.

przemoc obrazów

Przemoc historii jest również przemocą obrazów. Nikita Kadan konsekwentnie eksploruje te momenty, w których obrazy kierują nas ku źródłom różnych form historycznej przemocy. Pracując z ikonografią pogromowych zbrodni, zderza ze sobą rozmaite, padające z różnych stron spojrzenia: kata i ofiary, świadka i gapia... Destabilizując te kategorie, kieruje naszą uwagę na sam akt perwersyjnego spoglądania na „widok cudzego cierpienia” – tam, gdzie być może nie powinniśmy spoglądać.

Kadan nawiązuje do II wojny światowej, do splątanej żydowsko-ukraińsko-niemiecko-polskiej historii i związanego z nią cierpienia, w cyklu rysunków dotyczących pogromów we Lwowie, trwających z przerwami przez większość lipca 1941 roku, będących niejako zapowiedzią piekła Babiego Jaru. Największy, najbardziej brutalny i spontaniczny odbył się 1 lipca, tuż po ucieczce Sowietów i wkroczeniu wojsk niemieckich; straszny lwowski miesiąc kończyły tak zwane dni Petlury, już wyraźnie zaplanowana odsłona terroru. Oryginałami, które artysta niejako przerysowuje, jest tu kilka najbardziej znanych fotografii tego zdarzenia – obrazów o szczególnym ładunku afektywnym. Kadan gra z konwencją czarno-białej fotografii jako zwyczajowego dowodu zbrodni w procesie historycznym, tej nowoczesnej formy doświadczania historii – rysunki węglem, przypominające przeskalowane zdjęcia, w pełni odsłaniają uniwersalną ikonografię cierpienia. Jednocześnie uchwycona zostaje ekspresyjność i przypadkowość fotograficznego spojrzenia – jest ono „dowodem” (z całą wieloznacznością tego słowa), ale również „formą odczuwania”. Patrząc na te prace i myśląc o fotografiach z lipca 1941 roku – ta podwójność wpisana jest w *Pogrom* – nie da się zresztą rozdzielić tego, co dokumentalne, i tego, co afektywne – jak u Goi, gdzie w *Okropnościach wojny* świadectwo miesza się z szaleństwem (świata, świadka, widzów). Kadan gra tu również z niedoskonałością fotografii jako obiektywnego dokumentu zbrodni – widzimy raczej nieostrości, dynamikę pogromowego ruchu. Z zamazującego się obrazu nie wynika

świadectwo i szaleństwo

7 Por. T. Szerszeń, *Wszystkie wojny świata*, Gdańsk–Warszawa 2021; M. Pic, *Oddanie czci kurzowi*. W. G. Sebald i czytanie w tropach, przeł. T. Szerszeń, „Schulz/Forum” 17–18, 2021, s. 144–152.

jednoznacznie, kto jest winny i co dokładnie widzimy. Być może w tym postświadectwie kluczowe staje się cierpienie obrazów – migracja tego, co traumatyczne, z obrazu w obraz, z medium do medium. A jednocześnie ta niepewność, jaką stwarza przejście od fotografii do rysunku i proces wielokrotnego zapośredniczenia, kieruje naszą uwagę na sam akt patrzenia, które podlegając traumie, „źle widzi”, zostaje zdeformowane, mierzy się z własną niedoskonałością i z niepamięcią. Jak zauważa Peggy Phelan, „niektóre fotografie okrucieństw zyskują moc poprzez ujawnienie zarówno tego, co dane do zobaczenia, jak i plamki ślepej, która jest kluczowa dla oglądu fotografii. Rzeczywiście, jeśli niektóre fotografie okrucieństwa wywołują traumę, to być może dlatego, że ujawniają tę plamkę ślepą, która konstruuje granicę w akcie widzenia jako takiego”⁸.

ujawnienie
plamki ślepej

Pogrom to cykl z lat 2016–2017, z czasu, gdy poczucie niepokoju, zagrożenia i wiszącej w powietrzu katastrofy realnie materializuje się w Donbasie. Kilka lat później i na ponad rok przed pełnoskalową rosyjską inwazją Kadan powraca z inną interpretacją tego wątku w wystawie *Okaleczony mit*, pokazanej w Drohobyczu w listopadzie 2020⁹. Miesza na niej prace o lwowskim pogromie z pracami nawiązującymi wprost do *Xięgi bałwochwalczej* Schulza, poszukując niejako źródeł historycznej przemocy. Te ostatnie to sceny o masochistycznym i fetyszystycznym charakterze – u Schulza to kobiety są stroną dominującą i upokarzającą. Kadan umieszcza je w kontekście praktyk BDSM. Tymczasem „zamiast rozgrywania się na scenie aktów bólu i upokorzenia wyzwalających uczestników tej gry od składnika represyjnego, przymusowego, niedobrowolnego – toczy się sceniczna organizacja prawdziwej przemocy”¹⁰. W tym montażu prac i znaczeń gra, erotyka, przemoc i cierpienie sąsiadują ze sobą na takich samych prawach jak fikcja i dokument, nieustannie podważając się i zamazując między sobą granice. Jednocześnie nie da się już „odzobaczyć” obrazów pogromu i wojennych okrucieństw. Być może dlatego gest powiększenia ilustracji z *Xięgi* oddziałuje w tak mocny sposób...

Okaleczony
mit

Dokonany przez Kadana montaż uwypukla to, że Schulzowska obsesja pojawia się w perspektywie straszliwej śmierci, tak jakby autor *Sklepów cynamonowych* przeczuwał, że drohobycka „boczna odnoga czasu”, chwilowo dobrze ukryta, wkrótce powróci do głównego nurtu

8 P. Phelan, *Atrocity and Action. The Performative Force of the Abu Ghraib Photographs*, [w:] *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, ed. G. Batchen, M. Gidley, N.K. Miller, J. Prosser, London 2012, s. 51.

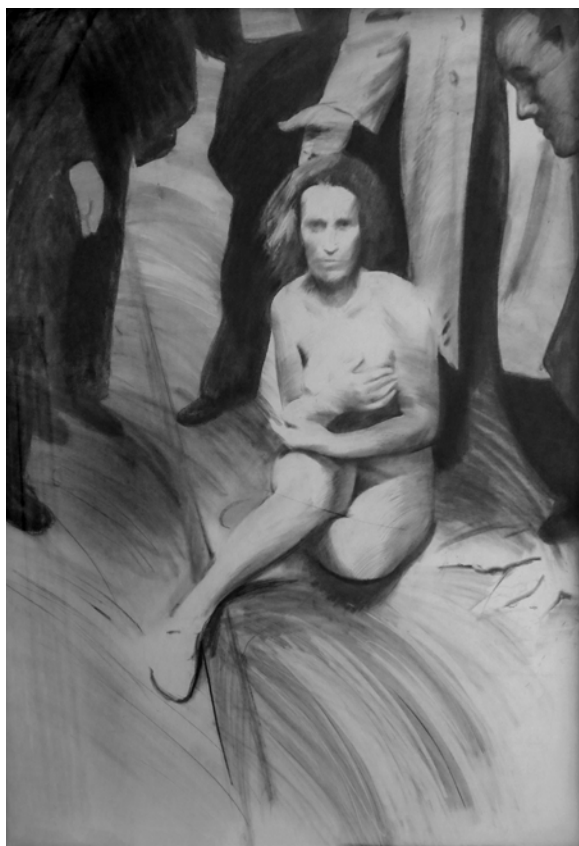
9 Kuratorką wystawy była Jessica Zychowicz. O wystawie pisał też Grzegorz Józefczuk: *Schulz i Kadan. Awangarda, rewolucja, pogrom i Sąd Ostateczny*, „Konteksty” 2021, nr 4, s. 32–35.

10 N. Kadan, op. cit., s. 38.



Nikita Kadan, z cyklu **Pogrom**, węgiel na papierze, 2016–2017. Dzięki uprzejmości artysty i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Nikita Kadan, z cyklu **Pogrom**, węgiel na papierze, 2016–2017. Dzięki uprzejmości artysty



erotyka
przemieni się
w śmierć

historii, to zaś, co mityczne, zderzy się z tym, co historyczne. Ciała pięknych kobiet z jego rysunków już wkrótce zamienią się w „kurz historii” – erotyka przemieni się w śmierć. Zresztą, patrzenie na martwe „młode wenusy” staje się jednym z wątków powracających w obozowych wspomnieniach¹¹.

Kadan stosuje podobny zabieg, jak w przypadku pracy z fotografiami pogromu: powiększa wielokrotnie motywy z prac Schulza, niektóre z nich ponad dziesięciokrotnie. Na tych wielkich rysunkach widzimy wyraźnie, jak intymne przemienia się w historyczne, erotyczne cierpienie zaś w cierpienie pogromowe. Powiększenie obrazu oznacza tu zwielokrotnienie bólu i upokorzenia, nadanie mu „publicznego” charakteru.

Te prace odsłaniają przed nami mechanizm nieustannego fałszowania i odfałszowywania historii, mityzacji i demityzacji rzeczywistości. Przede wszystkim jednak są formą przeczuwania czasu, gdzie potencjalne spotkania i zderzenia stają się formułą odczytywania tego, co nienapisane, wróżenia katastrofy ze strzępków obrazów. Kadan w autokomentarzu do cyklu zwraca uwagę na profetyczny wymiar obrazów, na ich moc wskrzeszania w przyszłości: „jeśli ofiary zmartwychwstaną, jeśli zamordowani będą wskrzeszeni, jeśli zgwałceni i zabici dadzą świadectwo, wtedy być może akt sądu i zemsty zostanie spełniony według grafik Schulza. Kobiety, odarte z odzieży podczas pogromu, pełne godności przejdą ulicami miast, a zbrodniarze będą wic się w konwulsjach u ich stóp. Czarne światło pogromu pada na strony *Xięgi bałwochwalczej*, wypełniając ją patosem odpłaty. Nie, zemsta nie poprzedziła zbrodni – ona została wpisana w nowe spojrzenie, skierowane przez czas przyszły na sztukę przeszłości”¹². W tej wizji wyrównania rachunków w imię historycznej i epistemicznej sprawiedliwości chodzi o przywrócenie godności pomordowanym, upokorzonym i cierpiącym, o odpowiedzialność przed widmami ofiar¹³, wreszcie – o uświadomienie sobie, że, jak pisał Malaparte, „wobec żywych martwi mają miażdżącą przewagę liczebną, nie tylko martwi z końca wojny, lecz wszyscy martwi z wszech czasów, martwi z przeszłości, martwi z przyszłości...”¹⁴. Czy słowa te dziś – po Buczy, Hostomelu, Iziumie i Mariupolu – nie brzmią nowym echem?

zemsta
nie poprzedziła
zbrodni

11 Por. np. I. Bartosik, A. Willmy, *Ja z krematorium Auschwitz. Rozmowa z Henrykiem Mandelbaumem, byłym więźniem Sonderkommando w KL Auschwitz*, Oświęcim 2017, s. 58.

12 N. Kadan, op. cit., s. 38.

13 J. Derrida, *Widma Marksa: stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016, s. 12–14.

14 C. Malaparte, *Skóra*; cyt. za: J. Ugniewska, *Curzio Malaparte. Dandys, faszysta czy ofiara*, „Przegląd Polityczny” 165, 2021.

3.

„Przemieszane kości należą i do morderców, i do ich ofiar z obu stron barykady i wciąż niemożliwe jest ich rozdzielenie”¹⁵. *Okaleczony mit* ujawnia zasadniczą trudność, z jaką mierzyć się musi historyk, gdy – po latach – próbuje rekonstruować sens i szczegóły zdarzeń, opierając się na śladach, gestach, detalach, nie mając jednak dostępu do świata afektów. Być może dlatego trochę inaczej należy spojrzeć na archeologię. Po każdym ludobójstwie nadchodzi bowiem moment, gdy na scenę wkraczają biegli sądowi i archeolodzy. Rozgrzebywanie ziemi w poszukiwaniu śladów i dowodów zbrodni, ludzkich szczątków, następnie dokumentowanie ich i zabezpieczanie – staje się fundamentalnym wyrazem troski i gestem robionym w imię sprawiedliwości wobec martwych, pomordowanych, ofiar wojennej przemocy. Jest to również forma empatii wobec materii, wobec tego wszystkiego, co z ziemi wydobyte i co stanowi przejaw „dolnego materializmu” – materializmu resztek, czasem kłopotliwych fragmentów ciał i przedmiotów, zdarza się, że przemieszanych z tym, co organiczne. Archeolog staje się „detektywem, a wykopaliska są «przesłuchiowaniem ziemi»”¹⁶. Działanie archeologiczne, zbliżając nas do prawdy o zbrodni, jednocześnie zwiększa dystans dzielący od wydarzenia – przemienia je w historię.

empatia
wobec materii,
przesłuchiwa-
nie ziemi

Po wycofaniu się Rosjan, od początku kwietnia 2022 roku, Bucza, Hostomel, Irpień, Borodziańska stały się miejscami odwiedzanymi nie tylko przez polityków, działaczy na rzecz praw człowieka, biegłych sądowych czy reporterów, ale również przez artystów. Wśród nich jest Nikita Kadan, który wielokrotnie wizytował Buczę, od pewnego momentu właściwie dzieląc czas między nią a Kijów, i ustanowił tam swój prywatny punkt obserwacyjny na historię. Jego działania można nazwać formą laickiej archeologii, skoncentrowanej na materialnych zniszczeniach tamtejszej przestrzeni i architektury i namyśle nad statusem tych „przetrwalników”. Kadan przybywa „po” – nie zajmuje pozycji świadka, który na własne oczy widział okropności dokonanych tam zbrodni czy ekshumacje podwórkowych grobów; jest raczej kimś, kto patrzy (z nieznacznym czasowym opóźnieniem) na częściowo puste miejsce katastrofy i je dokumentuje. To przesunięcie wydaje się kluczowe. Działanie

Kadan
przybywa „po”

15 Z notki kuratorskiej do wystawy Nikity Kadana *Kości się przemieszały* (Galeria Arsenał, Białystok 2016, kuratorka: Monika Szewczyk).

16 T. Borkowski, M. Trzeciński, *Metodyka badań archeologii sądowej – archeolog na miejscu przestępstwa*, „Ochrona zabytków” 2017, nr 2, s. 115.

Jaki rodzaj
pamięci
możemy
przypisać
martwej
materii?

artysty jest bowiem rodzajem fenomenologii śladu – wizualnej refleksji nad tym, „co pozostaje”. Na Instagramie publikuje na przykład serię zdjęć potrzaskanych porcelanowych figurek, znalezionych w ruinach przydrożnej kawiarni w Buczy – rodzaj archeologicznego świadectwa okrutnych czasów. Te piękne przedmioty zmieniają podczas wojny swoją funkcję – są już nie tylko „dokumentami kultury”, ale również „dokumentami barbarzyństwa”, przechodzą ze sfery estetyki do sfery świadectwa. A jednocześnie ich przeznaczenie się zaciera, staje się rodzajem zagadki, czymś podwójnie bezforemnym. Niewielkie pozostałości, zdeformowane okruchy historii, „przetrawniki” – świadectwa wojennej katastrofy, ale również jej świadkowie. Jaki rodzaj pamięci możemy przypisać martwej materii?

kwestia
zmysłów,
a nie umysłu

Ten powrót ku rzeczom można nazwać formą „epistemologicznego materializmu”¹⁷ czy może nawet rodzajem empiryzmu. Zwłaszcza to ostatnie podejście jest dziś często dyskredytowane. Tymczasem wojna, a zwłaszcza towarzyszące jej destrukcja i cierpienie, zbliżają nas do „faktów”, oddalają zaś od „interpretacji” – gdy rozpada się świat, tylko detal jest konkretny. Zobaczenie rzeczy, przedmiotów na nowo, poza ich codziennym kontekstem i użytkiem, może mieć w sobie coś z małego, świeckiego objawienia. Ten rodzaj nowej epistemologii czy empiryzmu osadza nas w konkretnym miejscu i czasie, zakorzenia cieleśnie w doświadczeniu patrzenia. Obcowanie ze śladami destrukcji, wojny i zagłady jest bowiem, w pierwszej kolejności, kwestią zmysłów, a nie umysłu. Empatii, która rodzi się z wpatrywania się, nie jest zaś sprawą moralnego osądu czy wyrazem teoretycznego (kartezjańskiego) punktu widzenia. Kluczowa jest tu właśnie kwestia patrzenia. W *Korze*, osobistym eseju będącym zapisem z podróży do obozów w Auschwitz i Birkenau, francuski filozof Georges Didi-Huberman traktuje patrzenie jako formę archeologii, sposób uprawiania refleksji historycznej: „Nigdy nie można więc powiedzieć: nie ma tu nic do zobaczenia, nie ma tu już nic do zobaczenia. Aby umieć wątpić w to, co się widzi, trzeba jeszcze umieć patrzeć, patrzeć mimo wszystko. Mimo zniszczenia, wymazania wszystkiego. Trzeba umieć patrzeć tak, jak patrzy archeolog. To dzięki takiemu patrzeniu – pytającemu – na to, co widzimy, rzeczy zaczynają patrzeć na nas ze swoich zagrzebanych przestrzeni i zagrzebanych czasów”¹⁸. Hostomel i Izium, podobnie jak wcześniej Brzezinka czy doły katyńskie, są więc miejscami, w których nie tylko kwestionuje się i rekonstruuje prawdy i nieprawdy historyczne (choć to oczywiście też), ale również

¹⁷ Takiego sformułowania użył Kadan podczas wykładu w SDK Słonecznik w Warszawie, 30.09.2022.

¹⁸ G. Didi-Huberman, *Kora*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2013, s. 77–78.



Nikita Kadan, fragment instalacji **Gwiazdy
provincji**, Drohobycz, 2022. Fot. Rytis
Šeškaitis. Dzięki uprzejmości artysty



testuje się oko i patrzenie. Jednak nie chodzi tu o zmysł obserwacji (tak ważny dla świadka), raczej o skomplikowaną operację, która łączy widzenie i empatię. Archeologia staje się empatyzowaniem z wykopanymi i znalezionymi materialnymi resztkami i śladami, a następnie oznacza ich właściwe umiejscowienie w pałęcie barw historii.

Niektóre spośród artefaktów znalezionych w Buczy (i pozostałych miejscach wojennej katastrofy) Kadan dołącza do innych swoich projektów – stają się one rodzajem niemego komentarza, obcego elementu, który nie tylko przypomina o toczącej się wojnie i ludobójstwie, ale który ustanawia też nowe relacje – nową konstelację między obrazami, przedmiotami, znaczeniami. Tak jakby przeżywane teraz cierpienie zniekształcało obraz przeszłości, wprawiając go w ruch. Jednocześnie pojawia się pytanie: czy cierpienie z Buczy jest już asymilowalne dla refleksji o historii? Jaki dystans – czasowy i afektywny – jest potrzebny, by przedmioty z tej wojny stały się częścią muzealnej narracji? Kadan pozostawia nas tu w niepewności.

Podobny zabieg pojawia się w jego starszej pracy, gdzie zrekonstruowany model pomnika Trzech Rewolucji: 1825, 1905, 1917 (zaprojektowany przez klasyka ukraińskiej awangardy, Wasyla Jermiłowa) zostaje wzbogacony zniszczonymi naczyniami, pochodzącymi z jednego ze zrujnowanych ogniem artylerii domów w Lisiczańsku w Donbasie (w 2014 roku miasto przez dwa miesiące znajdowało się pod okupacją separatystów z Ługańskiej Republiki Ludowej). Rozbite, zdeformowane skorupy są najnowszą warstwą znaczeń pojawiających się na ruinach sowieckiej utopii, ukazującą smutny koniec wielkich wspólnotowych planów i obietnic. A jednocześnie znaleziony artefakt, niczym kolec w oku, przeszkadza, drażni, nie pozwala domknąć się historii. Patrzenie nań jest bolesne – działa jak trauma, zapowiada powrót tego, co Realne.

Być może najbardziej fundamentalny archeologiczny gest Kadana miał jednak miejsce w Drohobyczu, gdzie podczas festiwalu schulzowskiego pokazał on instalację *Gwiazdy prowincji*. W wyciemnionym pomieszczeniu, na podświetlonym stole, niczym w laboratorium lub na stole prosektoryjnym, wyłożone i wyeksponowane zostają miniaturowe i delikatne szczątki znalezionych w Hostomelu przedmiotów, fragmenty potłuczonego kolorowego i przezroczystego szkła – przetrwalniki trudnych tygodni. Towarzyszyły temu wyświetlane na ścianie fragmenty *Wiosny*. W pierwszych fragmentach tego opowiadania (to najprostsze skojarzenie też jest znaczące: to na początku kwietnia świat dowiedział się o okrucieństwach popełnionych w podkijowskich miejscowościach) mowa jest o „historii pewnej wiosny”, o „wicherze zdarzeń, huraganie wypadków”, przede wszystkim jednak o horoskopach, które zawsze stanowią zagadkę. Lektura horoskopów przemienia się w lekturę nieba

obcy element

przetrwalniki
trudnych
tygodni

i gwiazd – to senne pograżenie się w lekturze nieba i gwiazd, „lśniących horoskopów”, jest formą wieszczenia, przepowiadania przyszłości. U Kadana wpatrywanie się w artefakty destrukcji niepostrzeżenie przeobraża się w refleksję nad tym, co dopiero nadchodzi. Od archeologii i dokumentacji przechodzimy do filozofii historii, specyficznej jednak, bo skupionej na „dziejowym kurzu”, tym, co pozostaje, gdy bitwa przeminie.

przepowiadanie
z „dziejowego
kurzu”

Jednocześnie doklejenie do Schulza aktualnej wojennej opowieści – historii dzisiejszego ludobójstwa – jest gestem demityzującym. Osadzającym go na nowo w teraźniejszości, ale też w opowieści o powracającym okrucieństwie historii, jej niesprawiedliwości i wywoływanym przez nią cierpieniu, tak aktualnym zwłaszcza w tej części świata, na „skrwawionych ziemiach”. Widmo Schulza powraca więc, by przemówić raz jeszcze – by poprzez obrazy świadczyć zza grobu.

Piotr Millati: Księga Piotra Łucjana

Schulz należy do pisarzy, których twórczość posiada rzadką cechę określaną przez Rudolfa Otto słowem *numinosum*. Jest to niedająca się w prosty sposób wyjaśnić moc zawłaszczania umysłu i wyobraźni, której źródłem jest kontakt z jakimś wyjątkowym obiektem.

To by tłumaczyło, dlaczego tak wielu czytelników prozy Schulza stawalo się jej fanatycznymi miłośnikami czasem już po przeczytaniu pierwszych zdań *Sklepów cynamonowych*. Jak wiemy, był to przypadek choćby Zofii Nałkowskiej, do której domu w niedzielę Wielkiej Nocy 1933 roku wtargnął intruz o sylwetce gнома, by wymusić na pisarce lekturę manuskryptu swych opowiadań. Zniecierpliwienie i irytacja ustąpiły miejsca zachwytowi i olśnieniu, gdy tylko Nałkowska zaczęła czytać¹. Podobnie rzecz miała się z Jerzym Ficowskim – odkąd pierwszy raz zetknął się z tekstami Schulza, żarliwej i pokornej służbie jego sprawie poświęcił całe życie.

fanatyczna
miłość od
pierwszych
zdań

Podobne „nawiedzenie” musiało stać się udziałem Piotra Łucjana, lubelskiego malarza, który w 2014 wydał osobliwą książkę będącą dokumentem fascynacji pisarstwem autora *Sklepów cynamonowych*. Nadał jej barokowy tytuł: *Moja druga wiosna, czyli spóźnione studia filologiczne u profesora Brunona Schulza. Zilustrowane i uszeregowane alfabetycznie*. W jednym z facebookowych postów autor tak opisuje okoliczności jej powstania: „Na blisko 2 lata wyłączyłem się z innych nieistotnych aktywności i zacząłem czytać Brunona Schulza, a że pamięć świeżą mam «pod psem», poczyniłem dużo notatek i jakoś sama z siebie wyłoniła się koncepcja *Słownika* o dość długim tytule”².

barokowy
tytuł

Przez dwa lata niemal ciągłego obcowania z twórczością Schulza Łucjan zredukował swoje kontakty z zewnętrznym światem do niezbędnego minimum. Zarówno prywatne, jak i zawodowe życie podporządkował jednemu w zasadzie celowi: wchłonać, przyswoić, zrozumieć istotę Schulzowskiego uniwersum oraz jak najdokładniej zrekonstruować i zgłębić współtworzące je konteksty.³

1 Zob. K. Suchanow, *Gombrowicz. Ja, geniusz*. Tom I, Wołowiec 2017, s. 222.

2 <https://www.facebook.com/lucjanpe>, (dostęp: 26.11.2024).

3 Ibidem.

i na tym
sprawa by się
zakończyła

Ta trwająca do dziś przygoda z Schulzem (Łucjan na trwałe związał się z Drohobyczem i jego artystycznym środowiskiem, realizując tam kolejne ważne dla siebie projekty) zaczęła się w przypadkowy sposób. Najpierw, trochę w wyniku zbiegu okoliczności, Piotr Łucjan namalował obraz *Śmierć w Drohobyczu*, przedstawiający moment śmierci Schulza na ulicy rodzinnego miasta. I na tym sprawa pewnie by się zakończyła, gdyby nie schulzolożka Wiera Meniok, która, zobaczywszy ten obraz, zaprosiła artystę na Festiwal Schulzowski w Drohobyczu w roku 2008⁴. Łucjan przysłuchiwał się tam licznym wystąpieniom dotyczącym Schulza. Wcześniej nie uczestniczył w niczym podobnym. Zaskoczyło go, co można powiedzieć o autorze licealnej lektury, która nie zrobiła na nim w czasach szkolnych większego wrażenia. Teraz, pod wpływem tej inspiracji, powrócił do niej i szybko stała się ona nieodłączną częścią jego twórczego życia.

Piotr Łucjan jako student Akademii Sztuk Pięknych Krakowie był uczniem Jerzego Nowosielskiego. Silna osobowość twórcza Łuczana zdolała oprzeć się przemożnemu wpływowi, jaki Nowosielski zwykle wywierał na swych podopiecznych. Sparaliżowani sławą i wielkością mistrza studenci często stawali się ślepymi naśladowcami jego malarstwa, nigdy nie wypracowując własnego stylu⁵.

blask
pałubowatych
istot

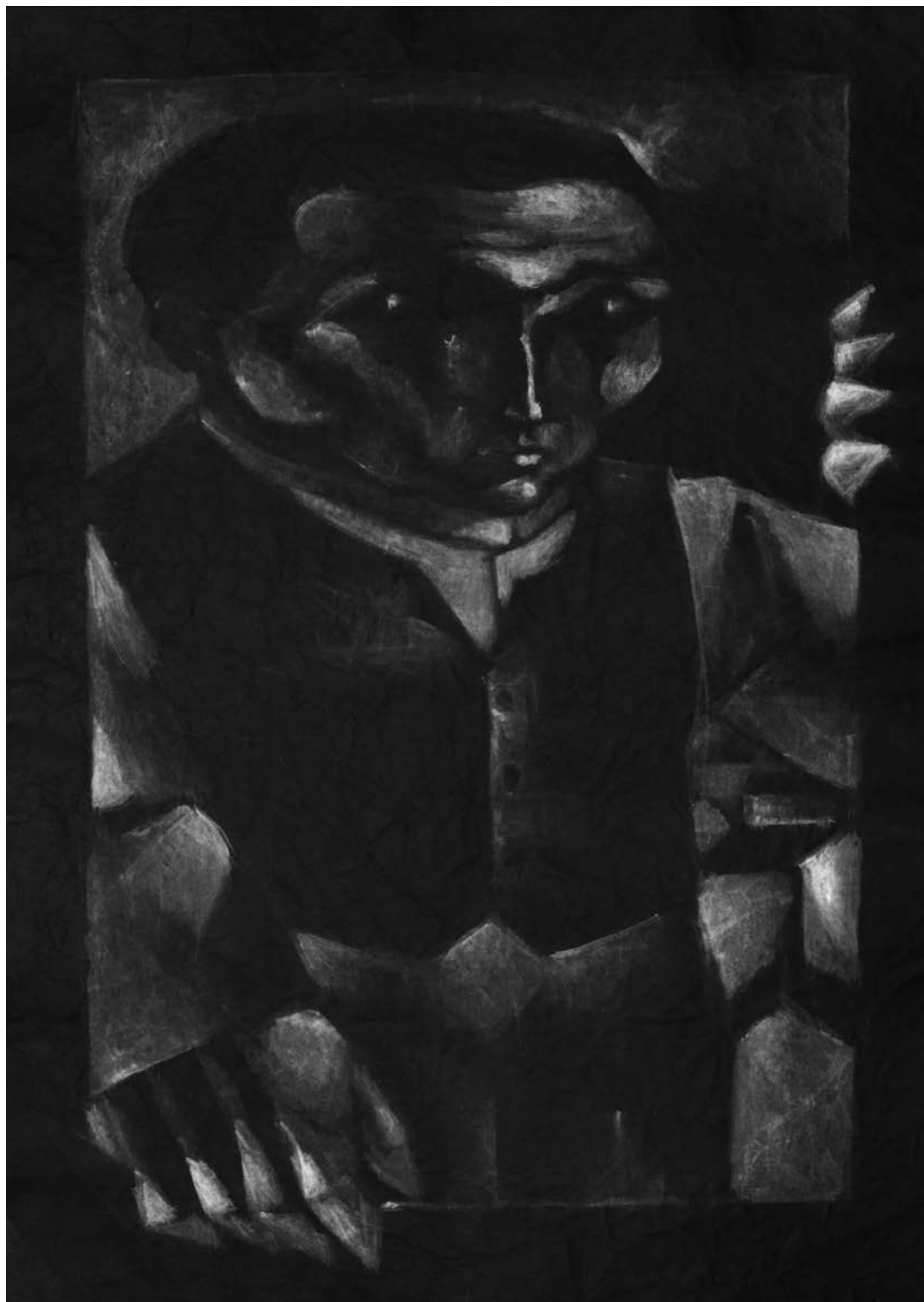
Tymczasem twórczość Łuczana zasymilowała i wchłonęła wywodzącą się z bizantyjskich ikon manierę Nowosielskiego, podporządkowując ją własnym celom. Powracającym motywem w malarstwie Łuczana jest ludzkie ciało, najczęściej nagie, które zdaje się emanować jakimś wewnętrznym światłem, czasem o ciepłej barwie starego mosiądzu, czasem w trupio seledynowym odcieniu. Niemal jednolite czarne tło uwydatnia ten blask wydobywający się z wnętrza pałubowatych ludzkich istot. Jest coś hipnotyzującego w tych korpulentnych postaciach kobiet i mężczyzn, których cielesność w zadziwiający sposób łączy w sobie biologiczną ociężałość materii z jakimś mistycznym wymiarem.

Nowosielski nie był wybitnym pedagogiem. Znany był z tego, że chwalił przede wszystkim swoich naśladowców⁶. Potrafił jednak rozpoznać i docenić artystyczną autonomię Piotra Łuczana. W 1993 roku pisał o nim: „Malarstwo Pana Łuczana jest od początku, tzn. od czasów, kiedy go poznałem, takie samo. Jest to malarstwo człowieka, który wydobywa ze swojego wnętrza, czyli ze świata swoich marzeń, ze świata swojej wyobraźni, gotowe już właściwie obrazy, a warsztat malarski nabyty w czasie

4 Ibidem.

5 *W cieniu wielkiego drzewa*, audycja radiowa Moniki Malec: <https://radio.lublin.pl/2023/11/27-11-2023-monika-malec-w-cieniu-wielkiego-drzewa> (dostęp: 26.11.2024).

6 Ibidem.



Piotr Łucjan, **Schulz czyni**
autoportret, 60 x 42 cm, 2014



Piotr Łucjan, **Asta Nielsen – Magda**
Wang – otchłań, 60 x 42 cm, 2011



Piotr Łucjan, 1588, 1936, **Daisy, Daisy przy Czackiego w Carrigaholt Castle**, 60 x 42 cm, 2011



Piotr Łucjan, **Rany cesarza
Maksymiliana**, 60 x 42 cm,
2011

studiów, czy dalszej już pracy artystycznej, samodzielnej, to tylko jakby pomoc «techniczna», może i bardzo ważna, ale niekonieczna, nieprzesądzająca o tym, co naprawdę chce i może malować. Żeby w naszych czasach móc naprawdę malować, trzeba mieć do tego istotny «powód», wewnętrznego artystę i wewnętrzny przymus, tak jak to ma Piotr Łucjan»⁷.

Sam Łucjan scharakteryzuje swoje malarstwo w audycji radiowej *W cieniu wielkiego drzewa*: „Maluję niepokój. Nie chce mi się malować stanów radosnych. Ja w zasadzie tylko śmierć maluję i rysuję”⁸.

maluję
niepokój

Cytuję te wypowiedzi, aby przybliżyć sylwetkę autora *Mojej drugiej wiosny*, ale także by zwrócić uwagę na to, co łączy go z Schulzem. Jest to obsesyjne krążenie wokół kilku motywów i tematów dyktowanych mu przez głos przemawiający z głębin podświadomości, w tym tematu śmierci.

Duchowa niezależność Piotra Łucjana sprawia, że w sztuce słucha on tylko siebie, koncentrując się wyłącznie na spełnianiu wewnętrznych nakazów. Z tego powodu *Moja druga wiosna* jest książką niepodobną do niczego, co wcześniej mieliście w ręku. Nie jest to kolejna z wielu publikacji o życiu i twórczości artysty z Drohobycza. Nie powstała ona, jak to zwykle bywa, jako realizacja jakiegoś wcześniejszego zamierzenia. Nie poprzedziły jej żmudne przygotowania, a więc gromadzenie materiałów, a następnie długotrwałe nad nimi studia i na końcu zapis ich ustaleń.

Moja druga wiosna po prostu wyłoniła się w pewnym momencie z rosnącej masy zapisków i notatek powstających na marginesie lektury Schulzowskiej prozy. Można powiedzieć, że jest ubocznym produktem kompulsywnego z nią obcowania. Powstała nie tyle z myślą o czytelnikach, ale na użytek własny autora, pragnącego nadać jakiś porządek natłokowi refleksji, odczuć i wrażeń, których lawinę uruchomiła lektura tekstów Schulza. Jest to właściwie jego prywatny notatnik, który zdecydował się nam udostępnić.

uboczny
produkt
kompulsji

Abym dać elementarne wyobrażenie o materialnym kształcie Księgi Łucjana (to chyba najlepsze określenie tego, z czym mamy do czynienia), powiem tylko, że liczy ona blisko 200 stron ciężkiego, kredowego papieru w formacie A4. Jej kompozycja, przypominająca rozrastający się we wszystkich kierunkach bluszcz, sprawia, że mogłaby mieć ich równie dobrze 1200, jak i 50. Zostały one gęsto wypełnione autorskim tekstem oraz licznymi grafikami, w dużej mierze stanowiącymi wizualny komentarz artysty.

7 https://pl.wikipedia.org/wiki/Piotr_%C5%81ucjan (dostęp: 26.01.2025)

8 *W cieniu wielkiego drzewa*, op. cit.

Bianka
i jednorożec

Z okładki *Mojej drugiej wiosny* spogląda na nas szklanym owadzym wzrokiem Bianka, której wąskie usta są ściągnięte jakąś nieustępliwą bezwzględnością. Jej głowa przypomina wytoczoną z hebanu kulę. Dziewczyna trzyma dłoń z ostrymi, niemal zwierzęcymi pazurami na grzbiecie jednorożca. Jej postać wyłania się jasnymi pobłyskami z głębokiej czerni tła. Wyakcentowane bielą trójkątne obramowanie dekoltu jej sukienki przywodzi na myśl skrzyżowane piszczele.

Wszystkie zamieszczone tu obrazy zostały namalowane na czarnym papierze przy użyciu białej tempery. W zamierzeniu artysty miało to nawiązywać do techniki *cliché-verre* zastosowanej przez Schulza w jego *Xiędze bałwochwalczej*⁹. I u Schulza, i u Łucjana nie da się nanosić żadnych poprawek, więc każdy obraz jest niepowtarzalną ekspresją jednorazowego aktu twórczego.

Obrazów jest kilkadziesiąt, stanowią one integralną część Księgi Łucjana. Zdecydowana większość z nich to portrety postaci związanych bezpośrednio z prozą Schulza lub z nim samym. Co ciekawe, Łucjan z reguły unika przedstawiania fikcyjnych bohaterów Schulzowskiej prozy. Nie ujrzymy więc zmaterializowanych wyobrażeń Józefa, Jakuba czy Rudolfa. Bianka stanowi wyjątek potwierdzający regułę.

Kluczem do wyboru postaci jest ich historyczna realność. Mamy więc tutaj choćby Franciszka Józefa, Maksymiliana I, Alfreda Dreyfusa, księżniczkę Dragę, Astę Nielsen, Henriettę Schulz, Karla Günthera, Eggę van Haardt, a także samego autora *Wiosny*. Ale są też takie grafiki, które znalazły się tu ze znanego tylko autorowi powodu, jak *Puławska 15*. *W oknie z widokiem na Różę Luksemburg*, *Komunia Krzycha* czy *Krzyk*.

Obrazy Łucjana, inspirowane pisarzem z Drohobycza, ani trochę nie usiłują naśladować Schulzowskiej maniery malarskiej. Również i tutaj artysta pozostaje przede wszystkim sobą. Nie ulega tak częściej wśród plastyków zafascynowanych autorem *Sklepów cynamonowych* pokusie, by stylizować swe prace na jego grafiki, co z reguły daje dość pretensjonalny efekt. Nawet wówczas, gdy Łucjan odtwarza karty *Xięgi bałwochwalczej*, prawie zawsze nadaje przedstawionym w niej scenom zupełnie nową plastyczną postać. Dzięki temu trochę już opatrzony świat Schulzowskiej wyobraźni zrzuca swą znaną skórę i możemy doświadczyć go w nieco odmienny sposób niż dotychczas. Zgrane jak stara płyta opowieści o fantazmatach męskiego masochizmu nagle uzyskują odświeżone, intrygujące brzmienie.

Łucjan
nie ulega
pokusie

9 P. Łucjan, *Moja druga wiosna, czyli spóźnione studia filologiczne u profesora Brunona Schulza zilustrowane i uszeregowane alfabetycznie*, Lublin 2014, s. 7.



Piotr Łucjan, **Egga van Haardt**
z salamandrą, 49,5 x 34,5 cm,
2012



Piotr Łucjan, **Sklepy cynamonowe –
Traktat o manekinach**, 48 x 33 cm,
2011

Drugie skrzydło Księgi Łucjana to alfabetycznie ułożony leksykon obcojęzycznych słów, pojęć, motywów, a także osób, na które autor narknął się, czytając Schulza. Wybrał te z nich, które w szczególny sposób go zaintrygowały, były mu nieznane bądź znane niewystarczająco, co w jego odczuciu wymagało dodatkowego wyjaśnienia. Oznacza to, że ich listę podyktowały dowolność i przypadek.

Tak więc literę „A” rozpoczynają: „Abel”, „Abrewiatura”, „Absolucja”, „Abundancja”, „Acheron”, „Ad oculos”, „Adela”, a listę zamykają: „Zamurowany”, „Zapachy: bzów, czeremchy, oleandrów”, „Zdrojowisko”, „Zodiak”, „Żupy Solne”.

Łucjan traktuje lekturę prozy Schulza (wcześniej niemal mu nieznaną) jako okazję do intensywnego samokształcenia, a sam Schulz staje się dla niego nauczycielem-mistrzem, u którego pobiera lekcje z filologii, filozofii, historii, sztuki i literatury, mitologii, kabały czy biblistyki. Stąd właśnie podtytuł jego książki: „spóźnione studia filologiczne u profesora Brunona Schulza”. Metoda nauki jest prosta – czytając opowiadania, Łucjan wynotowuje to wszystko, co jest mu nieznane, po czym sięga po dotyczące tych zagadnień książki, słowniki, encyklopedie, a także źródła dostępne w Internecie. W rezultacie tych działań powstaje hasło będące elementem zaprojektowanej przez niego „topografii terminów”.

Aby wytłumaczyć sens tego ostatniego pojęcia, trzeba wspomnieć, że Łucjan zadał sobie spory trud sporządzenia oddzielnego indeksu obecności przywołanych haseł we wszystkich opowiadaniach Schulza. Ma to pomóc czytelnikowi śledzić miejsca wspólne, a powstała w ten sposób „mapa” motywów w efekcie służy jako pomocne narzędzie w poruszaniu się po splątanych labiryntach Schulzowskiej prozy.

Dla przykładu: kiedy sięgamy do będącego oddzielną częścią książki „Wykazu topografii terminów”, dowiadujemy się, że opowiadanie *Nemrod* zawiera następujące pojęcia rozwinięte przez Łucjana w postaci haseł: 1. *Nemrod, interpretacja opowiadania*, 2. *Nemrod*, 3. *Adela*, 4. *Łono*, 5. *Prajednia*, 6. *Plazma*, 7. *Ceber*, 8. *Dyszkant*, 9. *Karakoni umysł*¹⁰. Dodatkowym ułatwieniem w ich lokalizacji mają być umieszczone na ostatnich stronach *Mojej drugiej wiosny* streszczenia każdego z opowiadań, będące ich parafrazami napisanymi z wykorzystaniem Schulzowskiej frazy. Wymienione wyżej terminy zostały wyodrębnione pogrubionym drukiem: „Z wolna obraz świata kojarzonego z macierzyńską **prajednią** 5 ustępował urokowi jedności”¹¹.

leksykon
z dowolności
i przypadku

nie tylko
nauczyciel
rysunków

¹⁰ P. Łucjan, op. cit., s. 11.

¹¹ Ibidem, s. 167.

Większość haseł to krótkie, co najwyżej kilkuzdaniowe opisy („Alt – wywodzi się z włoskiego *alto* lub *contr'alto*, jest określeniem głosu kobiecego lub chłopięcego. Dawniej w chórach kościelnych i w operze partie altowe często wykonywali kastraci”), są jednak i takie, które objętościowo przekraczają stronę drobnego druku („Apokalipsa”, „Awantura meksykańska”, „Demony japońskie” czy „Hiob”). Często treść haseł sprowadza się po prostu do encyklopedycznego wyjaśnienia ich podstawowej treści zaczerpniętej z udokumentowanych przypisami źródeł („Szewiot – to tkanina z wełny owiec rasy o tej samej nazwie”), ale w wielu przypadkach autor proponuje znacznie pogłębione ich rozumienie, będące jednocześnie próbą własnej interpretacji jakiegoś fragmentu opowiadania, w którym motywy te wystąpiły. Na przykład „Synogarlice i turkawki”, które pojawiają się w *Genialnej epoce*, stają się dla Łucjana czytelną aluzją do biblijnej opowieści o potopie, co pozwala mu na swobodną grę skojarzeń prowadzących do daleko posuniętych wniosków: „Wiadome się stało, że skoro wodą były pytania, suchym łądem musiała być bez wątpienia odpowiedź. Bóg dał ją razem z błogosławieństwem, co oznaczało, że nie natchnionemu autorowi rysunków, a Szlomie złodziejowi błogosławił dwoma pantofelkami Adeli. Szloma, wychodząc, utykał, co pozwala identyfikować go z Jakubem, pantofelek z soczewicą, a Boga ze ślepym Izaakiem”¹².

wiadome
się stało

entuzjazmu
nigdy nie gasi
obawa

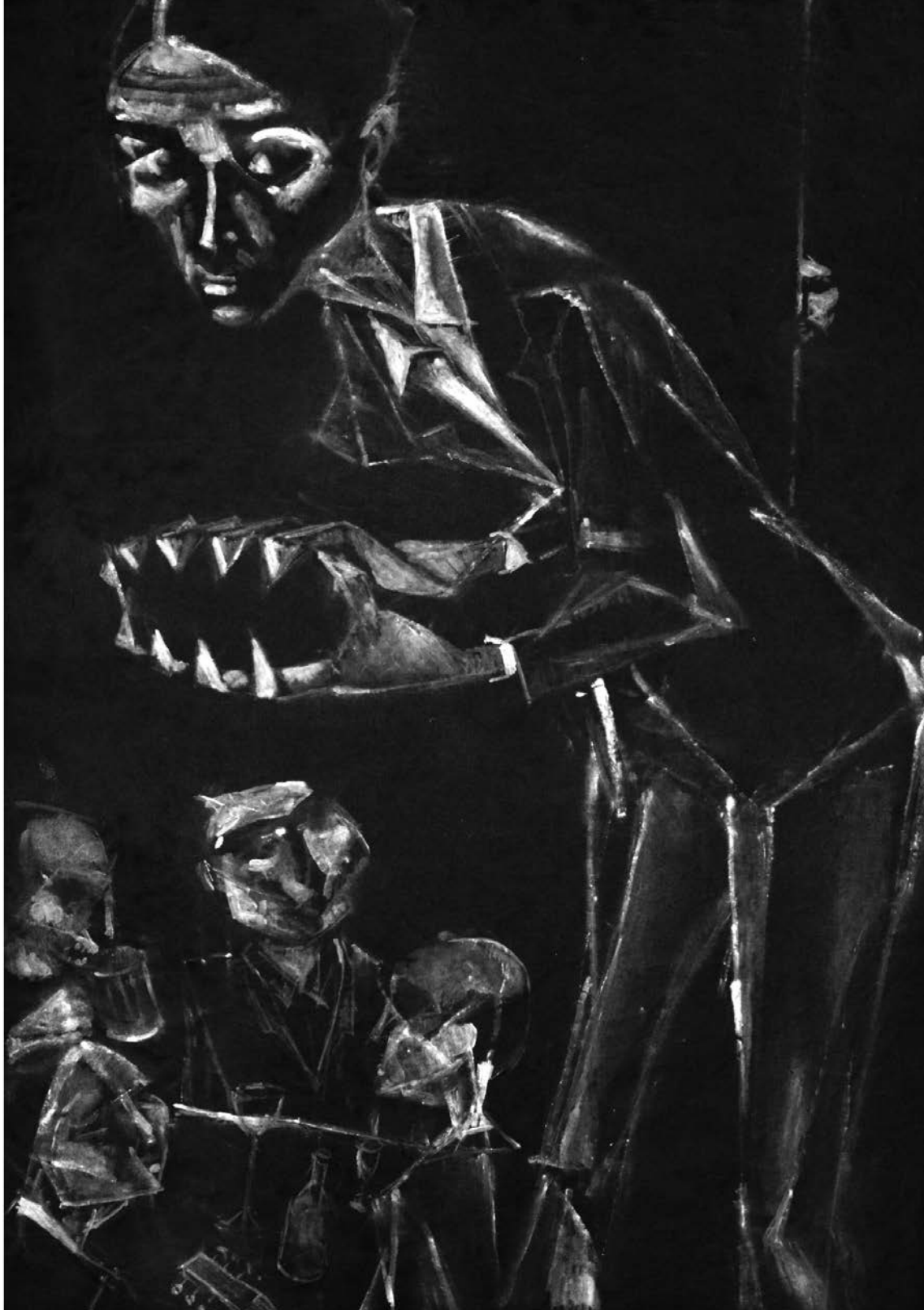
Poznawczego entuzjazmu Łucjana nigdy nie gasi obawa, że to, czego nie wie, jest oczywiste dla innych, więc niekoniecznie trzeba to zapisywać w postaci osobnego hasła. W rezultacie informacje dostępne w pierwszym lepszym leksykonie czy Wikipedii mieszają się tutaj z wiedzą dużo trudniej dostępną, będącą świadectwem prawdziwej erudycji malarza.

Niekiedy temat intryguje go tak bardzo, że zatracą się w nim bez umiaru, beztrósko oddalając się od punktu wyjścia. Ale tego rodzaju wędrówki poza głównym traktem tylko zbliżają go do Schulza, gdyż, jak sam mówi, jest to w pełni zgodne z duchem *Sklepów cynamonowych*, gdzie króluje „błądzenie” i dygresja¹³.

Oddzielnymi hasłami stały się również krótkie cytaty z Schulzowskiej prozy, jak choćby „Przez szczeliny powiek widziałem” (*Mój ojciec wstępuje do strażaków*), „Nie pójdziesz dziś do szkoły – rzekła rano matka” (*Wichura*) czy „Przyłożyłem oczy w szpary w parkanie” (*Wiosna*), a także mniej lub bardziej rozbudowane autorskie interpretacje wszystkich opowiadań Schulza (np. „*Noc wielkiego sezonu* – interpretacja opowiadania”).

¹² Ibidem, s. 138.

¹³ Ibidem, s. 6.



Piotr Łucjan, **Introdukcja**, 69,5 x 49
cm, 2008 (*Xięga bałwochwalcza*)





Piotr Łucjan, **Bestie**, 69 x 49,5 cm, 2008 (*Xięga bałwochwalcza*)

na poprzedniej stronie

Piotr Łucjan, **Zabawy w ogrodzie**, 69,5 x 48,5 cm, 2008 (*Xięga bałwochwalcza*)



Piotr Łucjan, **Ideał**, 69,5 x 49 cm, 2008
(**Xięga bałwochwalcza**)

Ta część leksykonu Łucjana jest bez wątpienia najciekawsza, ale również (przynajmniej miejscami) najbardziej kontrowersyjna czy nawet wątpliwa. Otrzymujemy wprawdzie komplet niezwykle pomysłowych analiz Schulzowskich opowiadań, ale bywają one równie zagadkowe jak objaśniane teksty. Powiedzmy to otwarcie: sposób formułowania myśli bywa tu tak zawiły i eliptyczny, że zdezorientowani niejasnościami co chwila tracimy grunt pod nogami, bezradnie przebierając nimi w próżni mglistych domysłów. Na szczęście nie jest to bezwzględna reguła.

Trudno nie zgodzić się z Łucjanem, kiedy podkreśla fundamentalną rolę heglowskiej dialektyki w prozie Schulza czy obecność w niej konfliktu między Heraklitejskim *panta rhei* a Schopenhauerowskim *principium individuationis*. Uznanie budzi również osadzenie tekstów Schulza w historycznych, mitologicznych czy biblijnych kontekstach oraz judaistycznej tradycji. Niewątpliwym atutem jest wykazanie ważności tych szczegółów, na które dotąd nikt nie zwracał uwagi, a które okazują się istotne dla zrozumienia sensu opowiadań, jak choćby piosenki *Daisy Bell* granej przez kataryniarza w *Księdze*. Szczególnie efektowna jest także przypisana Schulzowi idea „mesjanizmu sado-masochistycznego”¹⁴.

Mniej przekonujący, bo dość mętny, wydaje się podział tego, co dzieje się w literackim świecie Schulza, na „wydarzenia” i „nie-wydarzenia” (to oryginalny koncept Piotra Łucjana). Pewne wątpliwości mogą także budzić niektóre pomysły interpretacyjne. Wspomnę tutaj tylko o dwóch: Łucjan, w oparciu o szereg przywołanych argumentów, próbuje nas przekonać, że narrator opowiadania *Pan* natyka się w zapuszczonym ogrodzie nie na defekującego włóczęgę, ale na żabę, będącą literacką aluzją do Półpanka z bajki *O krasnoludkach i sierotce Marysi* Marii Konopnickiej¹⁵, a przy interpretacji *Wiosny* stawia tezę, że pierwowzorem Bianki jest generał Maxime Weygand¹⁶.

Wszystko to może budzić rezerwę, nieufność, a czasem nawet sprzeciw wobec całokształtu *Mojej drugiej wiosny*. Podczas jej lektury czytelnikowi nieraz cisną się na usta słowa irytacji i zniecierpliwienia: „groch z kapustą!”, „to już naprawdę przesada!”, „ale o co tu właściwie chodzi?”. Ale bylibyśmy małoduszni, gdybyśmy w ostatecznym rozrachunku mieli przyznać im rację. Kto powiedział, że o kimś takim jak Schulz wolno mówić i pisać jedynie pod rygiem żelaznej logiki, zachowania przejrzystego sensu oraz spójności wyводу? Książka Łucjana to przede wszystkim gorączkowy zapis spotkania dwóch artystów, a jej tematem

rywalizacja
w
zagadkowości

„to już
naprawdę
przesada!”

¹⁴ Ibidem, s. 8.

¹⁵ Ibidem, s. 113.

¹⁶ Ibidem, s. 158.

jest w równym stopniu twórczość pisarza z Drohobycza, co sam Piotr Łucjan i jego sposób interpretacji tekstów Schulza. Nawiasem mówiąc, nieczęsty to przypadek, kiedy malarz poświęca osobną książkę pisarzowi, wkładając w nią tak wiele poznawczej pasji. Warto więc należycie docenić wyjątkowość tego zdarzenia.

Autor *Mojej drugiej wiosny* ma przy tym świadomość czysto subiektywnego charakteru swej pracy. Już na samym początku książki zastrzega, że jego „metoda i intencje nie mają nic wspólnego z pracą naukową”. Inspiracją był dla niego Schulzowski Edzio, który każdego wieczora wklejał do zeszytów wybrane „według własnego systemu” wycinki z gazet¹⁷. Powstał w ten sposób zbiór pozornie niepowiązanych ze sobą opowieści tworzących labirynt, w którym musi się zgubić każdy, kto do niego wejdzie. Podobna przygoda bez wątpienia spotka również czytelnika *Mojej drugiej Wiosny*.

Łucjan, podobnie jak Edzio, tworząc swą księgę, kierował się przede wszystkim czystą przyjemnością podążania za przedmiotem fascynacji. Opracowując hasła, zaspokajał nienasyconą dziecięcą ciekawość, a w swych interpretacjach dawał upust niczym nieskrępowanej inwencji. Dzięki temu mógł dostrzec w pisarstwie Schulza to, czego być może tam nie ma, ale czego ekscentryczność pozostanie już na zawsze w pamięci czytelnika tej książki.

Można mu tylko pozazdrościć tego, jak konsekwentnie i bez kompleksów podąża za wewnętrznym impulsem, jak pozostaje sobą we wszystkim, co pisze, nie licząc się z niczym i z nikim.

Szkoda tylko że Piotr Łucjan, sam będąc twórcą wspaniałych obrazów, przy tworzeniu haseł do *Mojej drugiej wiosny* ani razu nie spojrzął na prozę Schulza poprzez pryzmat swej malarskiej wrażliwości. Jego Schulz to przede wszystkim filozof, którego fabuły są traktatami zapisanymi alegorycznym językiem prozy poetyckiej.

Gdyby to stanowiło największy walor pisarstwa Schulza, nie wiem, czy dziś byśmy tak wiele o nim mówili i pisali.

nic wspólnego
z pracą
naukową

można
pozazdrościć

Paweł Sitkiewicz: Sanatoria pod Klepsydrą

Miłośnicy Brunona Schulza przywykli do czekania. Czekają na *Mesjasza*, czekają, aż odnajdzie się zaginiony rysunek lub artykuł, czekają na nowe odkrycia archiwalne, na nieznane fakty z życia, na dobrą wolę spadkobierców pamiątek po Schulzu. Do niedawna czekali również na film braci Quay, który powstawał z przerwami przez kilkanaście lat. Przez większość tego czasu nic nie wskazywało, że projekt ten kiedykolwiek zostanie ukończony, zwłaszcza w zamierzonym kształcie, czyli w formie pełnometrażowego filmu animowanego.

Proces ożywania rysunków bądź lalek jest niezwykle żmudny i kosztowny. W praktyce wymaga stukrotnego spowolnienia czasu na planie, a jeżeli twórca stosuje tradycyjną technikę marionetkową, jak w tym wypadku, trzeba wykreować w małej skali cały świat, nie wyłączając praw fizyki. Bracia Quay zbliżają się wiekiem do osiemdziesiątki, czas działał więc na ich niekorzyść.

stukrotne
spowolnienie
czasu

Przez wszystkie te lata, gdy *Sanatorium pod Klepsydrą* skapywało klatka po klatce w małym studiu na przedmieściach Londynu, bracia Quay wielokrotnie wpuszczali widzów do swojego filmu. Pokazywali fragmenty, kadry, projekty i lalki. Zabiegając o środki na produkcję, zarówno w Anglii, gdzie na co dzień tworzą i mieszkają, jak i w Polsce, z którą łączy ich znacznie więcej niż pisarstwo Brunona Schulza, musieli przedstawić szczegółowe założenia tego szalonego przedsięwzięcia. Film nie był więc tajemnicą, ale jego całościowy kształt już tak.

Z krótkich fragmentów i pojedynczych obrazów wyłaniała się zapowiedź czegoś niezwykłego: mrocznej adaptacji, w równym stopniu bliskiej i dalekiej od literackiego oryginału. Odniosłem wrażenie, że po latach eksperymentowania bracia Quay zamierzają wrócić do stylu sprzed kilku dziesięcioleci, do *Ulicy Krokodyli*, *Grzebień*, *Dramoletu* i *Próby dla wymarłych organizmów*, a więc swoich najlepszych filmów. Styl ten, spowinowacony z *Traktatem o manekinach*, uważam za konstrukcję, która jako jedyna potrafi udźwignąć ciężar prozy Schulza.

Pełnometrażowe *Sanatorium pod Klepsydrą* do pewnego stopnia zaspokaja oczekiwania budowane przez blisko dwie dekady, mimo iż pęka na dwie części, co gorsza – nierówne. To brzydkie pęknięcie. Bracia Quay uważają mimo wszystko, że zabieg był celowy: opowiadanie Schulza opiera się na dualizmie rzeczywistości i snu. Nie miałbym jednak nic

brzydkie
pęknięcie

przeciwno temu, gdyby w przyszłości jedna z części filmu odpadła i się zgubiła. W sekwencjach animowanych, które zajmują trzy czwarte metrażu, oglądamy bowiem wizję przepiękną i mroczną, z pogranicza horroru i poetyckiej wariacji na temat Schulza, z delikatnymi nawiązaniem do jego rysunków oraz tytułowego opowiadania z tomu *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Sceny z kalekimi marionetkami na tle rozpadającej się i pokrytej kurzem scenografii nie dzieją się ani w świecie realnym, ani nawet zmitologizowanym. To upiorna otchłań, limbo bądź też jeden z poziomów piekła, gdzie błakają się cienie, zawieszone między życiem i śmiercią, odgrywające w nieskończoność niezrozumiałe rytuały. W tej przestrzeni poza czasem i miejscem nic nie działa tak jak na Ziemi, choć w daleki sposób odzwierciedla jej prawidła. Przywodzi to na myśl starodawne historie. Tajemniczy podróżnik, niczym mitologiczny Orfeusz, odbywa podróż do Hadesu, by odwiedzić, a może również uprowadzić swojego ojca, ale ponosi klęskę. Zegar, zacinający się na jednym interwale, uniemożliwia jakiegokolwiek działanie. Zarówno ojciec, jak i demoniczny strażnik są równie żywi, co upiory – nie-umarli. Bohater opuszcza tę otchłań bogaty w straszne doświadczenie. Już wie, czym jest czas. Zna jego niszczycielską moc.

Aby pomóc sobie w uporządkowaniu tych luźnych skojarzeń, można oczywiście w trakcie seansu położyć na kolanach książkę Schulza. Ale to wysiłek niepotrzebny. Związki filmu i opowiadania są albo pretekstowe, albo powierzchowne. To w większym stopniu autorska interpretacja braci Quay, bliżej spokrewniona z ich wcześniejszymi filmami, takimi jak *Próby dla wymarłych organizmów* czy *Grzebień*, niż z prozą Schulza. To osobisty traktat wizualny o umieraniu, o naturze nieistnienia, o podróży, jaką jest życie, zawsze w jednym kierunku: w stronę śmierci. Przede wszystkim bracia Quay dalej eksplorują coś, co stało się ich znakiem rozpoznawczym po sukcesie artystycznym *Ulicy Krokodyli*, czyli kino metafizycznego lęku, zbudowane z niedopowiedzeń, półgestów i światłocieni.

Niestety, filmu braci Quay, który tak bardzo mnie urzekł, nie miałem okazji zobaczyć. A jeżeli nawet, to tylko połowicznie, gdyż musiałem go sobie wyluskiwać, obraz po obrazie, z dość konwencjonalnej adaptacji, łączącej animację z filmem aktorskim. Trudno mi orzec, kto zdecydował o kompozycji *Sanatorium*. Być może jest ona dziełem kompromisu, gdyż sekwencji lalkowych bracia Quay nakręcili zbyt mało, by złożyć z nich pełen metraż do kinowej dystrybucji. Być może szli jednak za podszeptem producentów, którzy przerazili się, że ciąg niezrozumiałych wizji odstraszy widzów, a do filmu przylgnie opinia eksperymentu pozbawionego treści.

to upiorna
otchłań, limbo

wizualny
traktat
o podróży
w jednym
kierunku



Kadry z **Sanatorium pod Klepsydrą** (2024). Dzięki uprzejmości braci Quay

Tak czy inaczej, bracia Quay dokręcili kilkanaście scen aktorskich, w których płynie potok zdań wyjętych *in extenso* z *Sanatorium pod Klepsydrą* (wydeklamowanych w sposób nazbyt teatralny), po to, by wyjaśnić zdezorientowanej publiczności, czego dotyczy opowieść i co reprezentują marionetki zakłète w powtarzających się i cudownie niezrozumiałych gestach. Niestety sekwencje aktorskie, utrzymane w poetyce kina niezależnego lub nawet amatorskiego, nie skleją się z najwyższej próby animacją lalkową.

Widz, który zna opowiadania i rysunki Schulza, znajdzie w tych scenach oparcie dla rozumu i wyobraźni, gdyż są one wiernym przeniesieniem motywów schulzowskich na ekran. Śledzenie nawiązań literackich pewnie zadowoli schulzologów lub studentów filologii polskiej, jednak taki poziom dosłowności musi zrazić widzów wrażliwych na czystą poezję kina, dla których nienazywalny lęk metafizyczny, powiązany ze śmiercią, rozpadem i koniecznością istnienia na pograniczu żywego i nie-żywego, znaczy więcej niż podążanie za oryginałem.

dwa sanatoria -
w którym
jesteś?

W ten oto sposób bracia Quay zbudowali dwa sanatoria i to od nas będzie zależało, które odwiedzimy. W pierwszym, aktorsko-animowanym, śmierć nie jest kresem, ale transformacją, a klepsydra symbolizuje czas, którym doktor Gotard leczy umarłych pacjentów. W tym sanatorium odnajdą się i rozgarnięci licealiści, którzy po seansie odrobnią z nauczycielami lekcję dotyczącą ekranizacji lektur szkolnych, i miłośnicy filmu Wojciecha Jerzego Hasa, którzy będą mogli porównać obie adaptacje – pod wieloma względami podobne. W drugim sanatorium, czysto lalkowym i ukrytym niczym w szkatułce wewnątrz pierwszego, klepsydra to już tylko znak informujący o śmierci. Znak, który unosi się nie tylko nad głowami wszystkich postaci, ale również nad nami, nad samą ideą korespondencji kina i literatury, nad aktem twórczym polegającym na nierównej walce z upływającym czasem.

Ja przedarłem się do drugiego sanatorium i będąc tam, wśród marionetek i barokowych dekoracji w stanie rozpadu, zapomniałem o Schulzu. Odebrałem film jako intymną wypowiedź starych animatorów, którzy zaufali sztuce dającej złudne nadzieje, że nad czasem można zapanować, i w połowie drogi utracili wiarę w swoje medium.

Dlatego myślę, że *Sanatorium pod Klepsydrą* braci Quay nie musiało wcale trafić na ekrany. Mogło powstawać dalej, nawet po śmierci animatorów, istnieć we fragmentach, wariantach, w legendzie. Czekam na *Mesjasza*, mógłbym zatem poczekać na drugi cud.

Sanatorium pod Klepsydrą (*Sanatorium under the Sign of the Hourglass*), reż. Stephen & Timothy Quay, 2024.

[inicjacje schulzowskie]

Maciej Rydzewski: Masochizm: Schulz i Beksiński

„Chciałbym zobaczyć czy i o ile moje wyobrażenia są moje, a o ile powtarzają stereotyp. Np. Schulz – ja. To samo «zboczenie» ale jest tu miejsce i dla mnie i dla niego”¹ – tak Zdzisław Beksiński zwierzał się Andrzejowi Urbanowiczowi w liście z 17 lutego 1969 roku. „Zboczenie”, o którym mówi Beksiński, to masochizm – potwierdza to kontekst dalszego ciągu listu: „Banach mnie zaczął przyduszać bym zrobił taki cykl jaki mi chodzi po głowie w ramach marzeń erotycznych, ale po prostu nie chcę się wysilać o ile to miało by być powtórzeniem słowo w słowo jakiejś istniejącej już od lat masówki, a tak być może, to jest więcej niż prawdopodobne”. Parę tygodni wcześniej Beksiński podchodził do tego pomysłu z entuzjazmem – właśnie ten cykl określił jako „pornografię dla masochistów”, a jego sposób przedstawienia miał być „śliski i lepki”, pozbawiony „deformacji służących czemukolwiek innemu niż pobudzenie płciowe”². Pomysłodawcą przedsięwzięcia, któremu Beksiński nadaje miano „erotologa”, był Andrzej Banach, który zetknął się z twórczością artysty podczas jednej z jego pierwszych wystaw.

-
- 1 Archiwum wzajemnych listów Beksińskiego i Urbanowicza udostępnione zostało przez Piotra Dmochowskiego na jego stronie <http://beksinskiarchiwum.net>. Wszelkie występujące tu cytaty pochodzące z tej korespondencji zachowują oryginalny zapis autora cyfrowej transkrypcji, z wyłączeniem zmiany nawiasów z kwadratowych na okrągłe.
 - 2 Fragmenty listu Beksińskiego do Urbanowicza, 30.01.1969.

Jednak zapal Beksińskiego szybko ostygł – artysta obawiał się naśladownictwa, zatarcia twórczego indywidualizmu. W swoich masochistycznych obsesjach dostrzegł kontinuum Schulza, którego dzieła, zarówno plastyczne, jak i literackie, dobrze znał: „Bruno Schulz należał do moich ulubionych autorów obok Gombrowicza, Witkacego i Kafki. Sądzę, że wiązała mnie z nim podobna wyobraźnia literacka. Na pewno – podobne traktowanie erotyki, co chyba widać w jego i moich rysunkach. Mogę nawet powiedzieć: «swój pozna swego», zarówno po tym, co opisuje, jak to robi, co ukrywa i czego nie wypowiada do końca”³.

Czy ten lęk przed naśladownictwem Schulza był uzasadniony? Współcześni Beksińskiemu, owszem, dostrzegali między dwoma artystami pewne powiązania, także te wykraczające poza ich twórczość. Juliusz Garztecki, odwiedzwszy Beksińskiego w Sanoku, zainicjował opis miasteczka i domu artysty krótką obserwacją: „Coś z Bruno Schulza”⁴. Henryk Waniek natomiast, wspominając te same okolice, stwierdził: „Sanok to nie był przedwojenny Drohobycz, ale nie przypadkiem Beksiński i jego historia jakoś się rymuje z Brunonem Schulzem”⁵. Koleje losów obu artystów faktycznie wykazują szereg podobieństw: spędzone w Galicji dzieciństwo i zakorzenione w nim fantazje i traumy, doświadczenie wojny i zbrodni, wybór studiów architektonicznych za namową autorytetu rodziny, podjęcie znienawidzonej pracy, kontrowersyjne pierwsze kroki w artystycznym świecie, zdobycie uznania w dziedzinach innych niż te, w której zaczęli swoje twórcze poczynania, i w końcu tragiczna śmierć.

Intrygujące zbieżności, szczególnie jeśli przyjrzeć im się przez pryzmat jeszcze jednego wspólnego dla Schulza i Beksińskiego mianownika – masochizmu. Czy parafilia, której przejawy są wyraźnie widoczne w ich dziełach, jednoznacznie odcisnęła na artystach piętno, szufladkując ich w jednej kategorii, umieszczając w kręgu wspólnych fascynacji, nawiązując między nimi nieskończony metadialog pełen zakamuflowanych uniwersalnych odniesień? A może to masochizm wystarczająco ukształtował ich osobowości, manipulował różnicami indywidualnymi, doprowadzając do ujednolicenia biografii?

Nie, to by było za proste.

3 Te słowa, zasygnalizowane jako wypowiedź Beksińskiego, znajdują się w: *W stronę Schulza: grudzień 2007 – styczeń 2008*, wybór tekstów i red. J. Bończa-Szabłowski, Tarnów 2007, s. 6. Ich alternatywna (z nieznanego powodu) wersja przywołana zostaje w artykule z 2014 roku: „Z Schulzem wiązały mnie przede wszystkim pewne odchylenia w dziedzinie erotyki – powiedział mi Beksiński. – Kiedy uświadomiłem sobie, co rysował, jak to robił, co chciał ukryć w tych rysunkach, pomyślałem, jak wiele nas łączy. Po prostu swój pozna swego”, J. Bończa-Szabłowski, M. Prokop, P. Sikora, *W mrocznym, mrocznym domu*, „Rzeczpospolita” 21.02.2014.

4 J. Garztecki, *Zdzisław Beksiński, czyli osobno*, „Fotografia” 1966, nr 10, s. 226.

5 M. Grzebałkowska, *Beksiński. Portret podwójny*, Kraków 2014, s. 123.

Narodziny

„Za oknem pada śnieg. Cała Europa jest skuta lodem. Jak donosi największa w województwie *«Gazeta Lwowska»*, statki na Morzu Bałtyckim zamarzły w portach, w Rumunii spadł czarny śnieg, wzbudzając panikę wśród ludności, ale pociągi z Krakowa do Warszawy, mimo śnieżycy, jeżdżą z minimalnym opóźnieniem. Noworodek nie rusza się, milczy jak martwy”⁶. Magdalena Grzebałkowska, z pewną dozą ironii, tak opisuje 24 lutego 1929, dzień narodzin Zdzisława Beksińskiego. Okoliczności godne nadejścia antychrysta, mowa tu przecież o Beksińskim, tym Beksińskim, który podpadł miejscowemu księdzu za brak podkoszulka pod swetrem⁷. Ten sam Beksiński znany był jako malarz mrozących krew w żyłach obrazów przedstawiających wynaturzone i zniekształcone postaci oraz apokaliptyczne wizje, w których estetykę doskonale wpisuje się przytoczony wyżej opis warunków pogodowych. Niemniej – surową zimę roku 1929 potwierdzają ówczesne sprawozdania⁸, a fantastyczna twórczość Beksińskiego sama się prosi o uznanie jej za daleko rozbrzmiewające echo obecnego przy narodzeniu omenu. Jednakże taka interpretacja zbiegu okoliczności wykracza poza dopuszczalną naiwność, nikt nie nabierze się przecież na narracyjną sugestię potencjalnego wpływu takich wydarzeń na dalsze życie nowo narodzonego. Czy aby na pewno?

Stara sztuczka. Funkcję profetyczną – tym razem swojemu snowi – przypisywał Bruno Schulz, czego świadectwo stanowi często przywoływany list z 24 lipca 1932 roku do Stefana Szumana. Pokrótce: dzieciństwo, autokastracja, wyrzuty sumienia⁹. W czasach zachłyśnięcia się Freudem i psychoanalizą taki sen musiał uchodzić za nie lada ciekawostkę, szczególnie dla profesjonalisty. Nie znamy żadnego innego przekazu, w którym Schulz powoływałby się na, jak sam sądzi, tak istotne dla siebie przeżycie – prawdopodobnie jest to jeden z powodów, dla których współcześni schulzolodzy przyjmują sceptyczną postawę wobec autentyczności zwierzenia¹⁰. Czy Schulz posunął się do sfalsyfikowania własnego snu, a jeśli tak, co chciał przez to osiągnąć? Czy aż tak zależało mu na uwadze profesora? Zapewne – nie mógł zatem sobie pozwolić na zmarnowanie swojej,

6 Ibidem, s. 10–11.

7 Ibidem, s. 123.

8 Zob. R. Gumiński, *Zima roku 1928/29 w Polsce*, „Przegląd Geograficzny” 1931, t. XI.

9 Pełna treść listu w: B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 34–35.

10 W. Owczarski, *Schulz i sny*, „Schulz/Forum” 1, 2012, s. 25; S. Rosiek, *Odcięcie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 25–26.

być może jedynej, szansy. Czy Szuman dał się nabrać? Listu z odpowiedzią nie odnaleziono.

To zresztą w tym wypadku bez znaczenia. Najważniejsze jest to, jak Schulz kreował swój wizerunek, jak chciał być postrzegany przez innych (bo nawet jeśli sen był prawdziwy, to pisanie o nim nadal wymagało podjęcia świadomej decyzji). W tych okolicznościach akt autokastracji, bezwzględnie destrukcyjny, jawi się jako akt autokreacji, swoistej samoprezentacji – ustanowienia własnej tożsamości i zaszczepienia jej w wyobrażeniach innych. To narodziny samozwańczego dewianta, fetyszysty-uzurpatora. Schulz masochistą bez wątpienia był, ale też **chciał być**.

Analogiczny do relacji Schulz-Szuman wydaje się dialog Beksiński-Urbanowicz. „Ale w ukryciu to ja wcale nie byłem sadystą lecz masochistą i to wylazło dopiero przez przypadek w roku 1961 lub 60, nie pamiętam już. W trakcie wykonywania takiego niewinnego rysunekzku-świństewka takiego pana co sobie klęczy przed panią i całuje ją w pewne miejsce zupełnie nieświadomie czy też jakoś na pograniczu jawy i świadomości (bo pracowałem wtedy nad tą ogromną rzeźbą jaka u żony w pokoju i psychicznie byłem tylko nią zajęty) dorysowałem nagle w ręce tej pani bat, kij lub nóż nie pamiętam już co popatrzyłem i jak mnie rypnęło przez łeb i gdzie indziej i w ogóle w życiu, w momencie gdy pierwszy raz w życiu zapoznawałem się osobiście z płcią przeciwną (a więc rzecz jaka przeżywa się silnie) nie oberwałem tak po łbie i (pardon) genitaliach jak wtedy! Coś się odetkało i nagle zobaczyłem wszystko w innym świetle. Dlatego między innymi «wierzę» w podświadomość (jeżeli nikomu tego nie powiesz, to mogę Cię poinformować, że miałem wtedy orgazm nie dotknąwszy się nawet ręką, po prostu popatrzyłem, a miałem już wtedy 30 lat i dwuletniego bachora!) (takie zresztą rzeczy nigdy mi się nie zdarzały i znałem je tylko z opowiadań, w zasadzie byłem zawsze wzorem normalności w tych sprawach)”¹¹.

„Jeśli nikomu tego nie powiesz” – ironia losu. Dwóch masochistów wychodzi naprzeciw dwóm autorytetom – habilitowanemu doktorowi (później profesorowi) psychologii oraz guru „śląskiego podziemia”, członkowi grup artystycznych Arkat i Oneiron. Wydaje się, że Schulz próbuje zaimponować Szumanowi z oczywistych powodów – na pewno dostrzega korzyści płynące ze znajomości ze specjalistą, widzi w tym szansę na zgłębienie własnego wnętrza, ale przede wszystkim poszukuje pomocy w wydaniu debiutanckiego zbioru opowiadań – wtedy funkcjonującego jeszcze pod nazwą *Wspomnienia o ojcu* (zmianę tytułu na *Sklepy cynamonowe* zaproponował właśnie Szuman).

Co do sytuacji równoległej – dla czego Beksińskiemu zależało na uwadze Urbanowicza?

11 List Beksińskiego do Urbanowicza, 30.01.1969.

Co, jeśli relacja ta była w rzeczywistości odwrotna – to Urbanowicz zabiegał o względy rozmówcy? Ich korespondencję rozpoczyna list Beksińskiego, który odmawia przyjazdu do Katowic na zaproszenie grupy Arkat. W odpowiedzi Urbanowicz pisze: „To, że chciałbym się tu trochę przed Panem wywnętrzyć, niech będzie usprawiedliwione (jakże skądinąd lichy) długoletnią ogromną sympatią i zainteresowaniem z jakim od początku obserwuje to co Pan robi”¹². Więc to jednak Urbanowicz odezwał się pierwszy, ponadto brnął w to dalej, czuł potrzebę głębszego poznania Mistrza z Sanoka. Z czasem „Drogi Panie” przerodzi się – poprzez „Mistrzu”, „towarzyszu” i „Eminencjo” – w „Drogi Zdzisławie” (i, analogicznie, „Drogi Andrzeju”).

Listy stawały się coraz mniej oficjalne, ich treść coraz bardziej intymna. Beksiński nie musiał i nie chciał nikogo udawać, choć wiedział, jak kategoryzujące są mechanizmy postrzegania drugiego człowieka: „Nie mogę na pewno wykręcić się od tego, że dla każdego (istniejąc) jestem w jakiś sposób reprezentantem jakichś określonych dla niego sił, czy to będzie sztuka, postęp w sztuce, degeneracja, schyłek, syjonizm, erotomania, religianctwo, klerkizm, masochizm, komunizm, faszyzm, anarchizm i że każdy (pozostając przy nomenklaturze gombrowiczowskiej) będzie „przyprawiać mi gębę” na miarę i krój swojego poziomu umysłowego. Nie mniej jednak ja nie roszczę sobie prawa do reprezentowania niczego więcej nad siebie samego, a obecnie właściwie to nie chcę reprezentować w ogóle nawet siebie samego, bo cóż to jestem ja? Mgławica, rzecz niesprecyzowana, ambiwalentna, ameba zmieniająca kształty, niczego nie dość pewna, stale się wahająca... To tak”¹³. Tytuł masochisty był dla Schulza pewną osią, wokół której orbitował. Na powracający motyw erotyczny, w którym artysta czuł się bezpiecznie, zwrócili uwagę już pierwsi krytycy jego dzieł plastycznych, zarzucając mu monotematyczność, „eksploatowanie przyrodzonych zdolności”, zamiast podjęcia „twórczego wysiłku”¹⁴. Dla Beksińskiego „masochista” był tylko jednym z określeń, Beksiński masochistyczny narodził się jako jeden z wielu Beksińskich. Mistrz musi mi jednak wybaczyć, że „miara i krój mojego poziomu umysłowego” zmuszają mnie, na potrzeby tego tekstu, do rozpatrywania go właśnie w tej konkretnej kategorii.

W latach najintensywniejszej wymiany listów między Sanokiem a Katowicami Beksiński był już rozpoznawalny, interesowało się nim wielu wpływowych ludzi, ale bratnią duszę znalazł dopiero w Urbanowiczu, który pisał: „Ja siebie z temperamentu oceniam na sadystę, zresztą pewne fakty by na to wskazywały, jednak ten mój sadyzm taki mniej więcej «zdrowy» i tak Bogiem a prawdą to... hm co?

12 Fragment pierwszego listu Urbanowicza do Beksińskiego, bez daty.

13 List Beksińskiego do Urbanowicza, 24.04.1968.

14 A. Bienenstock *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza, „Chwila” 1922*, nr 1213, s. 5.

Włączył się jakiś cenzor”¹⁵. Beksiński przez długi czas utożsamiał się także jako sadysta, próbując stłamsić w sobie popędy masochistyczne: „No więc ja też «byłem sadystą», wtedy gdy sobie masochizm wprowadził do podświadomości, a zatem od najwcześniejszych lat dziecinnych masochizm pokutował u mnie w ukryciu, mimo iż całkiem dziecięce doświadczenia (te opisane Ci z Matką Boską) miały charakter masochistyczny”¹⁶.

Z Matką Boską?

Matki

„Ojciec uderzył mnie tylko raz w życiu, a mama lała mnie przy każdej okazji, a [...] lała na oślep, gdzie popadnie”¹⁷. Rodzice wymagali od młodego Beksińskiego dyscypliny – ojciec chciał go wychować na twardego faceta, kąpiącego się w rzece i nigdy nie roniącego łzy, matka natomiast widziała w synu artystę, zmuszała go do gry na fortepianie – karierę, której Beksiński się obawiał, zakończył wypadek, w wyniku którego niedoszły wirtuoz stracił końcówki palców. Po latach artysta przyznawał, że ojca kochał bardziej niż matkę¹⁸.

Masochistyczne skłonności Schulza mają, zdaniem Ficowskiego, swój początek w karach cielesnych wymierzanych mu przez niańkę¹⁹. Czy matczyne bicie było dla Beksińskiego tym, czym uderzenia niańki dla Schulza? Raczej nie: „Wiem tylko, że w pewnym wieku powstało u mnie urojenie, które prześladowało mnie do dziś, że za cholerę nie pójdę do łóżka z kobietą, która ma dziecko, bo wywołuje ona u mnie coś w rodzaju odrazy erotycznej”²⁰.

Matka była dla Schulza czuła, troskliwa i bardzo opiekuńcza – tak przynajmniej twierdzi Ficowski, który jednak przywołuje słowa artysty: „Potem przyszła matka i wczesna ta, jasna idylla skończyła się. Uwiedziony pieszczotami matki, zapomniałem o ojcu, życie moje potoczyło się nowym, odmiennym torem, bez świąt i bez cudów...”²¹. To zarzut o uniemożliwienie mu głębszego wejścia w świat ojcowskich majaków, wygłaszanych przez Jakuba Schulza pod sklepem bławatnym bądź w domowym zaciszu. Czy w rzeczywistości, poza swą mityczną naturą, emanowały one także w znane ze *Sklepów cynamonowych* treści bałwochwalcze, erotyczne, masochistyczne? Więcej – czy Bruno Schulz marzył o śmierci matki, by zastąpiła ją jedna z opisywanych przez ojca bachantek? „Cały świat przecież

15 List Urbanowicza do Beksińskiego, 27/28.01.1969.

16 List Beksińskiego do Urbanowicza, 30.01.1969.

17 List Beksińskiego do Marii Turlejskiej, 27.06.1966, za: M. Grzebałkowska, op. cit., s. 12.

18 L. Śnieg-Czaplewska, *Po co siedzieć na kaktusie*, [w:] „Viva!” 10, 2003, s. 131.

19 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1975, s. 38.

20 List Beksińskiego do Urbanowicza, 16.09.1968.

21 J. Ficowski, op. cit., s. 37–38.

żyje tylko po to, aby panować albo znosić panowanie. Wszędzie są władcy i niewolnicy. Już we wczesnej młodości łapałem siebie na strasznych myślach, że chciałbym, aby matka umarła i abym miał macochę. I mówiłem sobie: Boże! Jak to możliwe pragnąć czegoś podobnego, ale nie potrafiłem myśli tych odeprzeć. Bolesną rozkosz sprawiał mi triumf kobiety”²². Bałwochwalcza rewolucja zjada własne dzieci.

Wygląda na to, że zarówno Schulz, jak i Beksiński chowali, mniejsze bądź większe, urazy do swoich rodziców. Zapewne jest to przestrzeń do rozmyślań nad kompleksem Edypa i wyparciem lęku kastracyjnego (u Schulza w szczególności), jednak nie wydaje się, żeby mogło to pomóc w zrozumieniu masochizmu (masochizmów?) artystów. Zamiast skupiać się na często poddawanych krytyce hipotezach Freuda, należy uznać za obowiązujący w dalszych rozważaniach wstręt przed macierzyństwem. Ale Schulz o tym już nie wspomni – jedynie Beksiński napisze dosadnie: „Bo rzeczywiście nie znoszę słowa «matka» ani też nie znoszę macierzyństwa, nawet w tak niewinnej formie jak narodziny dzieciątka Jezus. Odczuwam seksualny wstręt do kobiet w ciąży i do kobiet, które kiedykolwiek miały dziecko. Co więcej wzdrygam się gdy mnie moja mama dotknie ręką, czego z całego serca chciałbym już ze względu na nią uniknąć, a co jest silniejsze ode mnie. Słowo «Matka» automatycznie uruchamia tak olbrzymi aparat obrzydzenia i niechęci, słowo Macierzyństwo jest tak odrażające nawet jako dźwięk...”²³.

„Nawet w tak niewinnej formie jak narodziny dzieciątka Jezus” – a to właśnie matce Jezusa Beksiński przypisuje istotną rolę: „Owóż jeśli te skłonności erotyczne już we mnie jakoś tam były, mimo iż nie byłem uświadomiony całkowicie lecz znałem różnice anatomiczne, więc jakoś tam Matka Boska na skutek tego, że jak się rzekło, obcięła czy starła tą głowę, zaczęła mnie w nocy prześladować. Miałem ja w dzieciństwie, podobnie do mego ojca, halucynacje, mimo iż ojciec miał je podobno częściej. Owóż stałym motywem był «kucharz» jak go nazwałem, czyli niewielki, biało ubrany, z czepkiem na głowie facet, który stawał za siatką mego łóżeczka i stał tam patrząc na mnie uważnie, co mnie denerwowało do najwyższego stopnia i kazałem mu stale «idź», ale on stał i patrzył. Drugą była zmora, czyli jakaś baba, która mi siadała na piersiach i przygniatała, co chyba stało się przyczyną późniejszej klaustrofobii (niezbyt ostrej, ale jednak). Owóż Matka Boska bardzo prędko doszłusowała do garnituru «strachów», zastępując, o ile się nie mylę, zużytego już Smoka, który był we wcześniejszym dzieciństwie i charakteryzował się efektami akustycznymi (warkot zapuszczanego motoru

22 J. Nacht, *Wywiad drastyczny. (Rozmowa z Brunonem Schulzem)*, „Nasza Opinia” 1937, nr 77, s. 5; cyt. za: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*, Kraków, 8–10 czerwca 1992, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994, s. 106.

23 List Beksińskiego do Urbanowicza, 14.03.1969.

u sąsiada), ale którego nie widziałem. U nas ze stacji słychać szybujące pociągi. Owóz to fu, fu, fu było sygnałem, że Matka Boska zaczyna schodzić ze ściany i zaraz się do mnie dobierze. To były jej kroki, przy czym chyba znacznie pomagała rewerberacja jeżeli było to głęboką nocą i dźwięk «niósł się» odbijając od ścian domów. Owóz podobnie jak przy «zmorze» nie mogłem się ruszyć, bo byłem jakoś tam przywalony czymś ciężkim i Matka Boska mogła wygodnie poczynąć sobie ze mną. Do jej ulubionych numerów było ulokowanie się okramiem na mojej twarzy po uprzednim zadarciu kiecki, co naturalnie zaczynało mnie dusić, a co w jakiś sposób poznawałem, że sprawia jej rodzaj przewrotnej przyjemności. Takie to były hece. Potem Matkę Boską zastąpiły panienki, które u nas chodziły na kort tenisowy”²⁴.

Kolejny znaczący sen. Opis koszmarów Beksińskiego przypomina relacje osoby doświadczającej paraliżów sennych, sam śniący sprowadza to zjawisko do halucynacji odziedziczonych po ojcu (ojciec o mistycznych, paranormalnych zdolnościach – niczym kalka z Schulza!).

Dlaczego akurat Matka Boska? Beksiński miał okazję zapoznać się z jej licznymi wizerunkami w modlitewnej książeczce domowej służącej: „Owóz służąca miała książeczkę do modlenia, a w tej książeczce Matki Boskie o ile pomnę Murilla w cukierkowych reprodukcjach i koronkowych ramkach z papieru. Na tych obrazkach Matka Boska stała sobie na czymś w rodzaju półksiężyca, co jak wynikało z pouczeń owej służącej, było sierpem jakim obcięła głowę szatanowi (wężowi) co zresztą potem potwierdziło się w lekcjach religii. Owóz grunt u mnie był już przygotowany wcześniej, a ponieważ jak sądzę musieli do mnie, jak to się mówi do dziecięcia rozbrykanego, mówić „ty diable” lub „ty szatanie”, więc jak teraz sądzę musiała nastąpić jakaś identyfikacja, która później rzutowała nawet na jakąś asymetrię somatycznych dolegliwości (noga, głowa), a teraz zaowocowała w mym synu, który od najwcześniejszych lat identyfikuje się z diabłem, a nawet demonstracyjnie od 5 roku życia modli się do diabła etc.”²⁵.

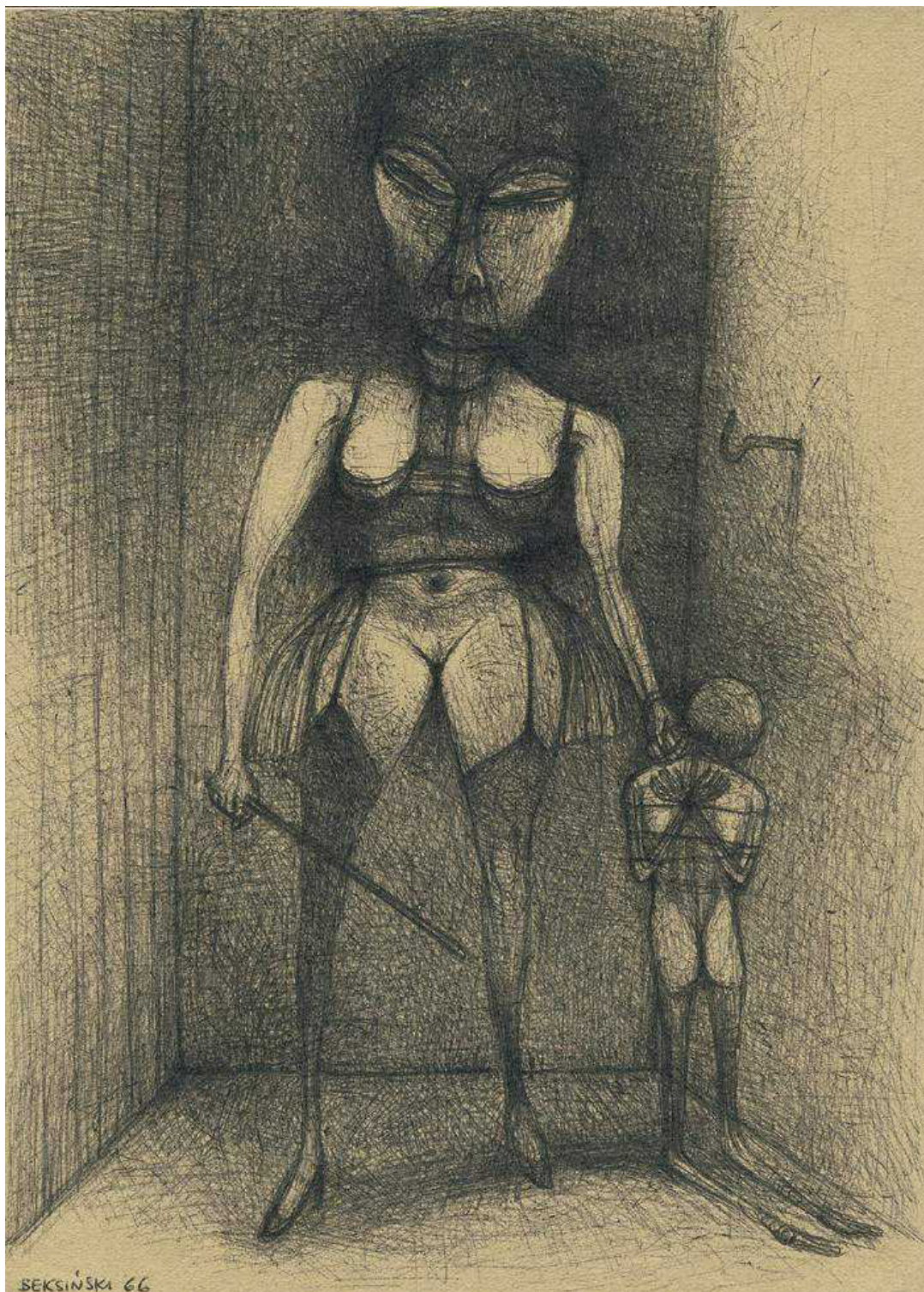
Beksiński zarzekał się: „religijny to ja w ogóle nie jestem i katolicyzm jest dla mnie taka sama tabuła rasa jak zen”²⁶. Podobnie jak Schulz odżegnywał się od wiary, jednak twórczość obu artystów często jest rozpatrywana pod kątem religijnym – w schulzowskich opowiadaniach stale dostrzega się wpływy tradycji judaistycznej (badania temu tematowi poświęcił między innymi Władysław Panas), a powracający motyw krzyża na obrazach Beksińskiego nieraz prowokował do interpretacji podległej doktrynie katolickiej²⁷. Zdaniem Wiesława

²⁴ List Beksińskiego do Urbanowicza, 16.09.1968.

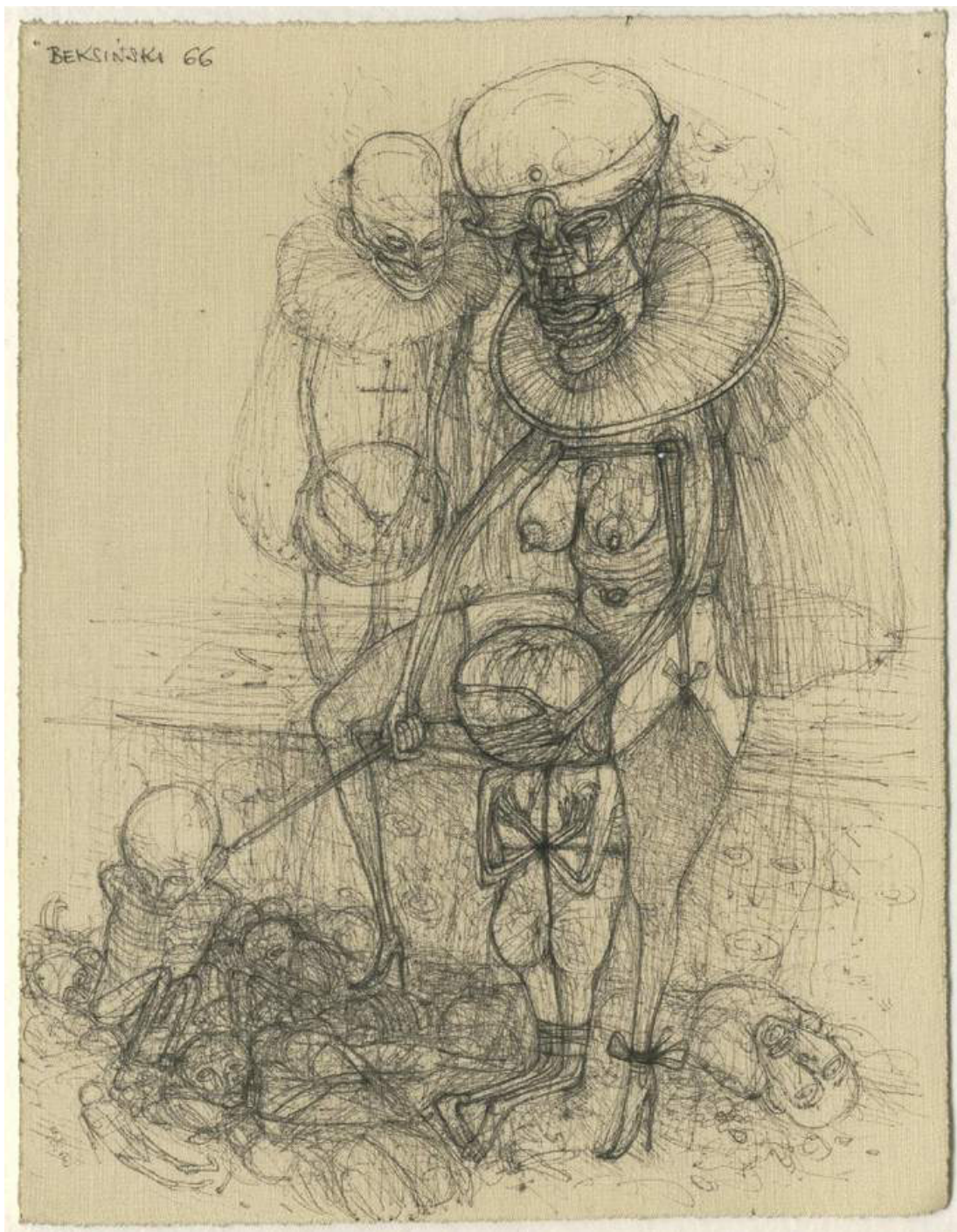
²⁵ Ibidem.

²⁶ List Beksińskiego do Urbanowicza, bez daty, zamiast tego w nagłówku: „Sanok w lipcu gorąco któregoś tam, a bo ja wiem”.

²⁷ Zob. M. Grzebałkowska, op. cit., s. 136, 155 i 162.



Zdzisław Beksiński, rysunek, lata 60. Kolekcja
Anny i Piotra Dmochowskich; prawa autorskie:
Muzeum Historyczne w Sanoku



Zdzisław Beksiński, rysunek, lata 60. Kolekcja
Anny i Piotra Dmochowskich; prawa autorskie:
Muzeum Historyczne w Sanoku

Banacha szczególnie wpływ na artystę z Sanoka miał mieć fragment psalmu 23: „Chociażbym chodził ciemną doliną, zła się nie ulęknę, bo Ty jesteś ze mną”²⁸. Czy to samo można powiedzieć o nocnych „objawieniach maryjnych”? Wskazuje na to utrwalone wspomnienie koszmarów. Z opisaną sceną rezonują także rysunki Beksińskiego, w tym ten przełomowy – „takiego pana co sobie klęczy przed panią i całuje ją w pewne miejsce”. Artysta tłumaczy ten motyw: „Dodam, że to zbliżenie głów do genitaliów pań spowodowane jest nie chęcią powrotu do łona (chyba żeby objawiała się w tak przewrotny sposób) lecz faktem, że moje Animy czy Succuby zwiększają sobie atrakcję podrzynania i mordowania przez siadanie tą częścią ciała na twarzy ofiary – taki jest najzupełniej świadomy i realny powód – realny w mej wyobraźni. Mógłbym to wyjaśnić zresztą szczegółami anatomii i przemyśleniami na temat czegoś co określić by można jako «intuicyjna teoria tortur fizycznych» ale się wstydę, przyjmę że siadanie na głowie albo pakowanie jej do kroku ma swoje uzasadnienie tylko czymś w rodzaju samogwałtu za pomocą głowy «ofiary» jakbyśmy to mogli autoironicznie określić. Zresztą tu jest cały gąszcz przedziwnych znaczeń i mitów jakie przez te parę lat narosły – zapewne jest to dla Ciebie zupełnie niepojęte tak jak dla mnie mity homoseksualne”²⁹.

Taki sposób przedstawienia masturbacji jest odważniejszy od schulzowskich obrazów obcowania z pantofelkiem. Beksiński to demaskator masochistycznego teatru zrzucający z piedestałów bożyszcza, którym hołdował Schulz. Masochizm w dziełach artysty z Drohobycza jest bardziej wyrafinowany, mimo wszystko ukryty – w gestach, znakach, symbolach. Czynnikiem o tym decydujących było zapewne wiele – ówczesny próg obyczajności, granica dobrego smaku, ale też niezmiennie odczuwany przez Schulza krępujący brak zrozumienia i samotność. Georges Rosenberg widział w nim „niewolnika swoich fantazji”³⁰. Być może właśnie to miała na myśli Cecylia Kejlin, matka Ireny Kejlinówny, mówiąc do córki podczas oglądania rysunków Schulza: „teraz rozumiesz, jaki on jest nieszczęśliwy?”³¹.

Masochista postrzega kobiety jako obiekty czci, sam natomiast umieszcza się w roli uległego kultysty. Schulz oddany był tej roli na tyle, że umieszczał w gronie męskich bałwochwalców swoje autoportrety. Oglądanie tych scen to poniekąd spojrzenie na świat oczami masochisty – śliniace się, uniżone karły narzucają,

28 Ibidem, s. 412.

29 List Beksińskiego do Andrzeja Urbanowicza, 5.02.1969.

30 Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego, zebrali, oprac., wstępem i przypisami opatrzył J. Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką S. Rośka i M. Ogonowskiej, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2022, s. 192–193.

31 S. Rosiek, op. cit., s. 54.

mimo dominującej nad nimi kobiety, swój punkt widzenia, zarażają odbiorcę swoim światopoglądem. Beksiński, przedstawiając chwile satysfakcji oprawczyń, posługuje się postaciami zdeformowanymi, często z zakrytymi twarzami, bez tożsamości, umożliwiając tym samym przekroczenie granic wstydu.

Kobiety³²

„Ponieważ byłem o wiele gorszy od innych w sporcie i nieśmiały w stosunku do dziewcząt, malowanie było aktem hiperkompensacyjnym zgodnie z teorią Adlera”³³. Dmochowski, posiadłszy tę wiedzę, dostrzega zależności między stłamszonymi potrzebami artysty a jego sztuką: „Podkreślam, że ten człowiek nigdy, przez pięćdziesiąt lat małżeństwa nawet nie zdradził swej żony a cóż mówić o jakiegokolwiek próbie zrealizowania swych marzeń seksualnych (zresztą nie-możliwej bo łączyła by się ze śmiercią). Za to jego przebogata wyobraźnia pozwalala mu na ich wysublimowane wyładowanie w sztuce”³⁴. No tak, jeśli uznać zdradę własnej żony za powszechny wycinek szarej codzienności, wierność Beksińskiego może zadziwiać. Niezależnie od przyjętych standardów Dmochowski wskazuje na przeniesienie masochistycznego libido na działalność twórczą – Schulz także korzystał z tego mechanizmu obronnego: „Opowiadał mi kiedyś, że gdy ogarnia go chuć, wtedy zamiast iść do dziewczki, rysuje i znajduje w tym zadowolenie seksualne”³⁵.

Ale dlaczego? Co stało na przeszkodzie realizacji swoich fantazji na jawie? Wbrew temu, co napisane wyżej, nie jest to śmierć – Dmochowski miał na myśli raczej szczególnie skrajne przypadki opisane przez Beksińskiego (przytoczone potem), wykraczające daleko poza klasyczne akty masochistyczne. Oczywiście znalezienie odpowiedniej partnerki wydaje się kluczowe – tylko czy kobiety artystów były w ogóle świadome ich odstępstw seksualnych?

32 Nie należy zapominać, że czynnikiem determinującym istotność kobiet w kontekście rozwoju skłonności masochistycznych nie jest ich konkretna płeć, lecz orientacja seksualna masochisty. Zbieg okoliczności zadecydował o przypuszczalnie wspólnych preferencjach Schulza i Beksińskiego, wobec czego należy zbadać stosunek tych artystów akurat wobec kobiet – w innych okolicznościach wymagane byłoby poświęcenie uwagi innym, odpowiednim dla przypadku relacjom. Warto mieć to na uwadze, by błędnie nie założyć, że kobiety stanowią obiektywny bodziec wpływający na masochistyczne pobudzenie. Mogą się one jednak nim stać, tak jak w tym wypadku, jeśli stanowią obiekt pożądania seksualnego.

33 List Beksińskiego do Piotra Dmochowskiego, 30.04.1984, [w:] *Korespondencja pomiędzy Zdzisławem Beksińskim a Piotrem Dmochowskim*, t. I, dostępne do pobrania pod adresem: <http://beksin-ski.dmochowskigallery.net/library.php>.

34 Tak pisze Dmochowski na swojej stronie: <http://beksin-ski.dmochowskigallery.net/galeria.php?artist=56>.

35 List Tadeusza Lubowieckiego (Izydora Friedmana) do Ficowskiego, 24.08.1948, [w:] *Trzy listy Tadeusza Lubowieckiego (Izydora Friedmana) do Jerzego Ficowskiego z 1948 roku*, [w:] „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 209–210.

Zofia Beksińska pozuje do zdjęć męża. Jej skrępowane ciało służy jako model do fotografii *Gorset sadysty*. Nie dostrzega w tym jednak niczego wykraczającego poza wizję artystyczną: „A można to też [sic!] odnieść do mnie, bo wprawdzie nie jestem kulawy fizycznie ale czy moje zachcenia nie są czymś w rodzaju psychicznego chromania, do którego się wstydzę przyznać o ile do czegoś dojdzie (nawet Zosia dowiedziała się tego z listów do Ciebie – uważała mnie zawsze za szczyt normalności w tych sprawach)”³⁶. W takim przekonaniu żył Beksiński.

O czymś innym jednak świadczy napisany w ukryciu przed mężem list Zofii Beksińskiej do Urbanowicza: „Ja z tym żyję już dobrych parę lat, to jest moją okrutną tragedią. I dopóki ta anomalia była tylko między nami, mnie wiadoma – jakoś z tym żyłam. Teraz to odhamowanie, jak sam nazywa, w opisywaniu swego odchylenia, przeraża mnie. Boje się po prostu czy to nie jest objawem zabrnięcia w wyższy stopień choroby, czy niedaleko do choroby psychicznej. Ponadto zwraca się do Pana o książki i broszury pornograficzne z zakresu jego marzeń. I tu właśnie chciałam rozważyć z Panem ten problem (jestem zupełnie sama w tym wszystkim), a mianowicie czy należałoby mężowi udostępnić tego rodzaju rzeczy. Nie wiem jak Pan, ale tak szczerze, na to patrzy, to widzi. Pewnie, że w tym stanie jaki jest, nie pokazywanie też [sic!] niczego nie rozwiązuje, wyobraźni nie zmieni, ale może jednak – mniej bodźców, mniej podrażnień. Trudno mi z tym żyć, trudno mi to opisywać, o Boże! Czy to w ogóle ma sens. Niech Pan to co piszę rozumie jak chce – głupie, naiwne, chore – czy jak tam jeszcze, ale musi Pan wierzyć w mój strach, spróbować popatrzeć na to nie z boku, ale jak ktoś ze środka, ktoś u kogo jest chora najbliższa osoba. Ja ze spokojem pozornym obserwuję i widzę, że jak ogląda takie ilustracje, których nie musi sobie przetransfigurować, aby doznać pełnego «olśnienia», widzę, że coś się z nim dzieje. Jest roztelepnikany na długi okres, robota (w sensie artystycznego zadowolenia) mu nie idzie, zdenerwowany, roztrzęsiony, rozdrażniony, no i w tym czasie nasilają się, niech Pan wybaczy, te patologiczne samogwałty. Bo te bodźce wzrokowe prowadzą do tamtąd. Wiem, że mąż sam boi się tego co go równocześnie tak bardzo pociąga”³⁷.

Ból i upokorzenie, którego pożąda masochista, mogą stać się powodem cierpienia najbliższych. Nie tylko Schulz spotkał się z niezrozumieniem swoich upodobań seksualnych. Być może Beksiński sam ich do końca nie rozumiał. Zofia pisze o strachu męża, rozkojarzeniu, kompulsywnym onanizmie spowodowanym łatwo dostępnymi bodźcami: „Jeśli szłoby o tzw. «podniecanie się» to o ile wiesz nie mam trudności z narysowaniem sobie tego co potrzebuję i dołącznie tak jak potrzebuję”³⁸. Czy o to samo można posądzać Schulza? Nie ma

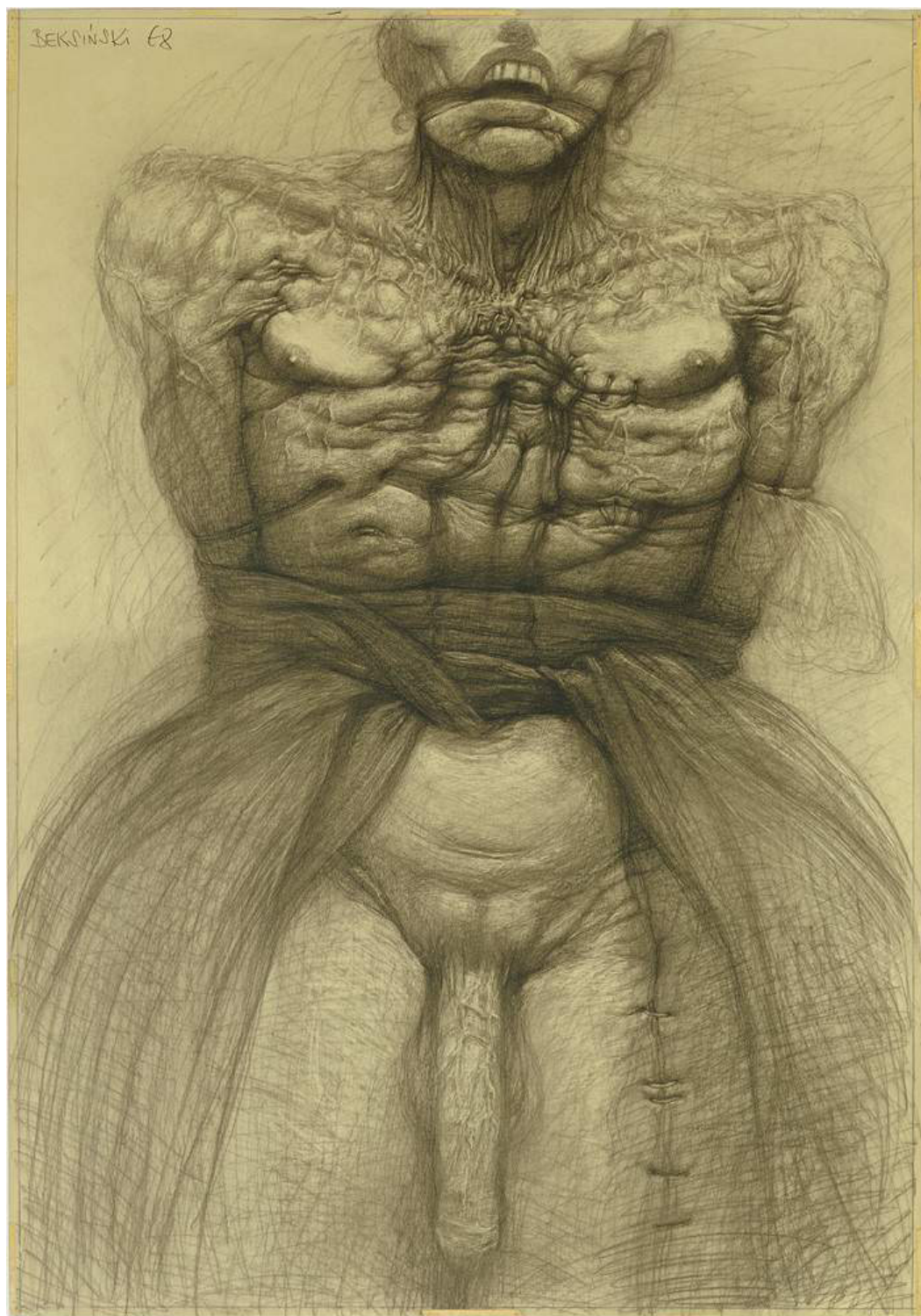
³⁶ List Beksińskiego do Urbanowicza, 17.02.1969.

³⁷ List Zofii Beksińskiej do Urbanowicza, 9.02.1969.

³⁸ List Beksińskiego do Urbanowicza, 17.02.1969.

doniesień wskazujących na występowanie podobnych skutków ubocznych jego masochizmu, a o ukojeniu swoich żądz w rysunkach autor mówi zbyt otwarcie, by kryć się miały za tym tak szokujące treści. Wydaje się, że tam, gdzie Beksiński szuka rekompensaty fizycznej, u Schulza występuje duchowe i artystyczne zadośćuczynienie.

Ucieczka w twórczość, wywołana koniecznością zatracenia się w niezrealizowanych marzeniach i pragnieniach, nadaje sztuce funkcję eskapistyczną. Beksiński potrzebował tego także ze względu na etyczne podłoże praktyk masochistycznych – dostrzegał odwrotnie proporcjonalną zależność między moralnością postępków a związanym z nim podnieceniem: „Więc jeśli idzie o mój sadyzm i masochizm to tak samo jak u Ciebie nie do pomyślenia jest bym chciał kogoś skrzywdzić, ale im większe tabu moralne, im większa niechęć faktyczna do gwałtu w jakiegokolwiek postaci, tym większa u mnie potrzeba duchowej kompensacji! W moich marzeniach istnieją tylko sale tortur, izby śmierci, cele więzienne, całe pałace przepelnione rżeniem i charczeniem duszonych, mordowanych i torturowanych w najwymyślniejszy sposób i całymi dniami i zawsze to związane jest z aspektem seksualnym. Wytworzyłem nawet w wyobraźni taki typ kobiety (w zasadzie raczej dziewczyny, a nawet dziewicy, odgrywają tu rolę i młodzieńcze lata i uroda i fakt czerpania zadowolenia seksualnego z zabijania i torturowania), czyżby była to Anima? Tu nie ma ani jednego marzenia typu zwykłych przeżyć erotycznych lecz wszystkie związane z gwałtem, powolnym duszeniem czy podrzynaniem związanej ofiary, którą jestem bądź to ja bądź to ktoś trzeci abstrakcyjny obserwowany z ukrycia przeze mnie. Zawsze w momencie śmierci ofiary i jej agonii i drgawek, kat (którym w tym wypadku jest piękna dziewczyna) doznaje orgazmu. Osoba kata jest też abstrakcyjna. Nigdy tych marzeń nie wiązałem z żadną realną osobą! Ma ona pewne stereotypowe cechy somatyczne i pewien wrodzony stereotyp zachowania, odgrywa sceny w «celach śmierci» i nie ma potem już życia prywatnego, dzieciństwa czy starości – to abstrakcja. Wszystko to znajduje się we «mnie», jest raczej literacko opisowe (łatwiej dało by się to opisać niż narysować) i zachowuje symbolikę aktu płciowego, a więc przygotowanie, którym jest wiązanie i kneblowanie «ofiary» (poprzedzone krótką retrospekcją «historii», a więc gdzie, za co, z jakiego powodu), sam akt, którym jest bicie, duszenie, przypalanie, wydziobywanie oczu, obcinanie nosa i uszu (to są najbardziej niewinne igraszki, te bardziej skomplikowane mnie trochę w tej chwili krępują) oraz orgazm, który wiąże się w czasie ze zgonem osoby płci męskiej, po czym nie ma już «dalszego ciągu» co zauważyłem w drodze kolejnych aktów introspekcji, po prostu wyobraźnia wysiada, trupów już «nie ma», wszystko znika, a jeśli nawet wymyślę «na siłę» dalszy ciąg, to jest on dla mnie bez znaczenia jak gamy na fortepianie. Tak to wygląda psychicznie (wolałbym byś tego nie relacjonował swoim przyjaciołom, bo ludzie tego nie rozumieją, a patrzą na mnie jak na raroga, podczas gdy ja na co dzień jestem taki jak inni i zachowuje się tak jak inni – wszystko to wyobraźnia, która jest silniejsza



Zdzisław Beksiński, rysunek, lata 60. Kolekcja
Anny i Piotra Dmochowskich; prawa autorskie:
Muzeum Historyczne w Sanoku

od rzeczywistości). Czy chciałbym czegoś takiego na jawie? Owóż obawiam się że nie! Boje się śmierci, nienawidzę gwałtu, trudno tu coś powiedzieć jak zachowałbym się widząc naprawdę coś takiego – fakt że wyobrażenie sobie czegoś takiego doprowadza mnie do niesłuchanie silnego podniecenia płciowego, o wiele silniejszego niż goła Magda Zawadzka w moim łóżku, co jak wiadomo działa niezawodnie na cywilizowaną większość mężczyzn. Nie znaczy to że «normalne» bodźce na mnie nie działają, ale działają przeciętnie silnie, podczas gdy tamto działa z przytłaczającą siłą! Myślę że o ile tego nie wiedziałeś to tematyka moich rysunków wyda Ci się bardziej zrozumiała, mimo ich celowego zaszyfrowania, a więc zakonspirowania w drodze zmiany pewnych znaczeń i atrybutów faktycznego znaczenia, którego się wstydzę!”³⁹.

Kwintesencja masochizmu Beksińskiego – ujęta w ramy wewnętrznego konfliktu, na granicy życia i śmierci, rozkoszy i zagłady. Wszystko to jednak pozostaje zamknięte w klatce wyobrażeń, fantazji przekładających się na twórczość i realne, bardzo silne, ale wciąż połowiczne doznania – w pewnym sensie jest to masochizm urojony. Wstyd i strach – przed ujawnieniem się, konsekwencjami, przyjęciem i zadawaniem cierpienia, nawet śmiercią – pętają Beksińskiego, rzeczywistość go zniewalają, depczą, upokarzają go przed samym sobą. Zależność, choć paradoksalna, wydaje się dla artysty źródłem wystarczającej satysfakcji.

Auto-da-fé

„Na to, że się boi, jeszcze taki przykład. W jednym z pierwszych swoich listów, w którym opisywał mąż Banachowi swoje upodobania erotyczne, wspomniał o takich rysunkach, których się wstydzi i które po doraźnym użyciu pali (nota bene chciałam je przechowywać u siebie bo mąż nosił się z zamiarem okazania ich kiedyś psychiatrze, ale nie palił). Teraz Banach już w drugim liście doprasza się przysłania takowych do wglądu. Zaczął więc mąż coś takiego rysować głównie z myślą o nim, i miał już kilka sztuk, aż tu pewnego dnia przychodzę, nie ma nic, wszystko spalił. Stwierdził, że za dużo go to zdrowia kosztuje, gdy to leży na biurku, że nie będzie takich rzeczy robił i już. Czułam, że cały drga w środku. Nie wiem czy Banach rozumie to wszystko inaczej jakoś, czy nie domyśla się związanego z tym całego rytuału?”⁴⁰.

Cykl pornografii masochistycznej nigdy nie powstał – rysunki zostały strawione przez płomień. Czego ostatecznie Beksiński bał się bardziej? Samego siebie – swoich erotycznych obsesji, sprowadzających na niego istne szaleństwo,

³⁹ List Beksińskiego do Urbanowicza, 5.02.1969.

⁴⁰ List Zofii Beksińskiej do Urbanowicza, 9.02.1969.

masochistyczne maniactwo – czy naśladownictwa schulzowskiego stylu? Co przesądziło o zniszczeniu prac? Jeśli to wina lęku przed Schulzem, to szkoda. Beksiński kultywuje swój masochizm odmiennie; choć wprowadzony został w krąg masochistycznych artystów (także artystycznych masochistów), pojmuje tę parafilię w sposób indywidualny i unikalny. Schulza nigdy w nich nie było, mimo że mieli dużo wspólnego, doświadczali analogicznych przeżyć – ich rezultaty były u obu różne. Reszta to tylko legendy.

„Nie potrafiłbym napisać masochistycznej powieści. Zresztą wstydziłbym się”⁴¹. Nawet Schulz – dla wielu uosobienie masochizmu, ikona seksualnej dewiacji – nie potrafił się uporać z nadaną mu rolą. Ciężąca na nim odpowiedzialność była zbyt onieśmielająca, proza zbyt dosłowna, fantazje zbyt intymne i osobiste, by mariaż tych elementów mógł ujrzeć światło dzienne pod postacią masochistycznego *opus magnum*. Podobnie wycofał się Beksiński – nie wykorzystując tym samym szansy na stanowcze odseparowanie się od schulzowskich skojarzeń.

Pozostały jedynie prace zebrane przez Dmochowskiego. Świadczą one, że w szczególności druga połowa lat sześćdziesiątych to okres zdominowany przez rysunki masochistyczne – tak przynajmniej sugerują daty: „Zresztą niejednokrotnie popełniam dodatkowe błędy w datowaniu prac, datując je po 6 czy 7 latach, jak to na przykład robię dziś przed wystawą rzeszowską, więc będą moi biografowie mieli pożywkę dla własnej dociekliwości, a jeśli jeszcze zachowasz ten list, który teraz piszę, to będzie to coś w rodzaju podstawy dociekań, kto wie, może i prace doktorskie będą pisali na temat prawdziwej chronologii. He, he”⁴².

41 J. Nacht, op. cit.

42 List Beksińskiego do Urbanowicza, 22.10.1968.



[Kitowska-Łysiak]

Kamila Dworniczak: Dusza „poniekąd akademicka”. O Małgorzacie Kitowskiej-Łysiak i sztuce zainfekowanej życiem

W ułamkach zwierciadła odbija się i rzeczywistość, i – u Schulza wsparta przez nią – fikcja¹

Jeden z błyskotliwych esejów Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, poświęcony zmaganiom krytyków z nowymi zjawiskami w sztuce, zawierał nawiązanie do słów Juliana Kornhausera². Poeta powiedział kiedyś, że ma duszę „poniekąd akademicką”, a więc taką, która nie pozwala uczonemu na zastygnięcie w sferze refleksji spekulatywnej, wprawionej w porządkowanie i klasyfikacji. Buforem bezpieczeństwa jest dla niego bowiem zmysł krytyka – wnikliwego obserwatora zdarzeń, których różnorodność rozsądza ramy każdej linearnej narracji i każe rozsuplać przyciasny gorset języka. Niewątpliwie Kitowska-Łysiak odnajdywała się i w jednym, i w drugim rejestrze. A także i w trzecim. Zarówno bowiem dla poety, jak i lubelskiej historyczki sztuki – „najwybitniejszej znawczyni twórczości plastycznej Schulza, autorytetu w tej mierze bezwzględniego i, by tak rzec,

1 Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Matka wychodzi z cienia*, [w:] eadem, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007, s. 46.

2 Eadem, *Przykry charakter obcości*, [w:] eadem, *Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku*, Lublin 1999, s. 191–192.

ostatecznego”³ – wszelka aktywność miała również wymiar egzystencjalny i filozoficzny. Sztuka – jako rzeczywistość głęboko ludzka, a zarazem przestrzeń spotkania z tym, co człowieka przekracza – stanowiła problem etyczny. Zarazem więc humanistyczny w najgłębszym znaczeniu tego słowa.

Pograniczna pozycja, jaką w świecie akademickim z charakterystyczną dla siebie subtelną stanowczością konstruowała Małgorzata Kitowska-Łysiak, była przejawem niezwykle samoświadomości. Większość podejmowanych przez nią tematów wyłaniała się z głębokich fascynacji, emocjonalnych poruszeń czy bliskich spotkań z ludźmi, tekstami, obrazami, a także z potrzeby, by istotne momenty spiąć przekazać, wytłumaczyć innym, otworzyć również dla nich. Waham się, pisząc, że taka postawa była świadectwem pokory wobec sztuki. Poniekąd tak, ponieważ intencjonalne przesuwanie akcentu z syntetyzującej optyki badacza-historiografa ku partykularnemu spojrzeniu eseistki to, między innymi, skwapliwy gest unikania przemocy autorytetu (i interpretacji). Skłaniam się jednak ku opinii, że chodzi o odmienny, nie mniej autorytatywny, rejestr głosu. Zamiast wydającego wyroki *forte*, spokojny – i kobiecy – rytm konwersacji, trafna puenta, szept. Ściszony głos bywa przecież także przejawem sprzeciwu albo załamkiem buntu.

Nie wiem, co pomyślałaby sobie Małgorzata Kitowska-Łysiak na temat stwierdzenia, że, z perspektywy czasu, obraz tkany przez nią z esejów, artykułów i rozproszonych tekstów nabrał spójności i aktualności. Zwłaszcza że akademicki chochlik podszeptuje: spójności i aktualności *metodologicznej*. Chyba obyłoby się jednak bez zaskoczenia. Sama uważała, że „wszelkie pisanie o sztuce jest czynnością najpierw i przede wszystkim indywidualną”⁴, zatem charakterystyczne dla niej odsłanianie własnej pozycji jako badaczki, krytyczki, pisarki – jakże pokrewne praktykom „zwrotu afektywnego” – nie pozwala na budowanie suspensu. Nie wiem także, co miałyby do powiedzenia na temat dalszego życia bardzo bliskiego jej obszaru badawczego, czyli biografistyki. Materia losów wielkich, a także – coraz częściej – tych nieznaczących w ostatniej dekadzie doczekała się bowiem akademickiej rehabilitacji. W samej polskiej historii sztuki biografistyka wciąż rozwija się jednak opornie, choć, głównie za sprawą namysłu nad (nie)obecnością artystek, znać daje o sobie coraz bardziej wartki nurt refleksji nad powikłanymi związkami życia i dzieła⁵. Otwieranie archiwów, odsłanianie

3 Jerzy Jarzębski, [Wspomnienie o Małgorzacie Kitowskiej-Łysiak], [w:] *Rozmaitości emigracyjne. Literatura i sztuka*, red. Dorota Kudelska, Zdzisław Kudelski, Lublin 2017, s. 289.

4 M. Kitowska-Łysiak, *Wstęp*, [w:] eadem, *Ślady...*, op. cit., s. 7.

5 Warto w tym miejscu przywołać pracę Luizy Nader na temat Władysława Strzemińskiego (*Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, «Pamięci Przyjaciół – Żydów»*, Warszawa 2018), Agaty Jakubowskiej, dedykowaną Marii Pinińskiej-Bereś (*Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*, Kraków 2022), a także książki Piotra Słodkowskiego – o Marku Włodarskim (*Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng/Marek Włodarski a historia*

skrawków egzystencji i myśli potrafimy już rozpoznać jako zaproszenie do intelektualnej przygody. Nie jestem jednak pewna, czy przygody takiej, o jakiej świadczą spotkania Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak ze znaczącymi dla niej artystami, których dzieło zostało „zmałowane” przez życie⁶. Na przykład z Jackiem Sempolińskim. Do jego przekonania o tym, że sztuka jest przestrzenią porozumienia z drugim człowiekiem, procesem empatycznego „zabliźniania rany” pomiędzy dziełem i widzem, powracała wielokrotnie – od niego także rozpoczynając swoje dwie książki poświęcone sztuce powojennej⁷. Spotkania takie miały zatem wymiar intelektualnego wtajemniczenia, kontaktu, chciałoby się powiedzieć: *meeting*, który zmienia sposób myślenia i postrzegania świata, pomaga ustalić własny zespół pojęć, zadawać pytania o to, czego nie rozumiemy w sobie samych. Wówczas dzieło, niczym medium, pośredniczy w spotkaniu z Drugim.

W krajobrazie życia Brunona Schulza (Odnaleźć własną, prywatną mitologię...)⁸

W całej pełni metafizyczny charakter miało jednak tylko spotkanie z Brunonem Schulzem. Jego twórczości poświęciła swoje pierwsze i ostatnie teksty⁹. „Ślady”, „marginalia”, „ułamki zwierciadła” – już pobieżne zestawienie metafor, którymi się posługiwała, dobrze oddaje sposób myślenia kryjący się za nieustannymi powrotami do postaci i twórczości drohobyckiego autora. Świadomość ograniczonego poznania, towarzysząca każdemu historykowi, w konfrontacji z życiem i dziełem Schulza – przecież nadal enigmatycznym, pełnym „białych plam”¹⁰ – uległa wyostrzeniu, stała się sposobem na bardzo szczególne pogłębianie własnego warsztatu badawczego, a zarazem pisarskiego. Wspomniana wyżej potrzeba indywidualnego kontaktu z dziełem, a za pośrednictwem dzieła z żyjącym, choć nieobecnym autorem, wypełniała uniwersalną kondycję badacza przeszłości rodzącym moralnego imperatyw. Nie chciałabym być jednak źle zrozumiana. Każdy, kto poznał Małgorzatę Kitowską-Łysiak, z pewnością przyzna mi rację, że patos nie był jej szczególnie bliski. Poważny stosunek do przedmiotu

sztuki, Warszawa 2019) oraz Marku Oberländerze (*Klimat odwilży. Obrazy Marka Oberländera*, Gdańsk 2024).

6 M. Kitowska-Łysiak, *Wstęp...*, s. 17–18.

7 Eadem, *Rzeczywistość obrazu. Teksty o sztuce polskiej po 1945 roku*, Lublin 2007, s. 5–6.

8 Tytuł tekstu Małgorzaty Kitowskiej opublikowanego w lubelskiej „Kamieniu” w dwóch częściach na przełomie 1984 i 1985 roku.

9 Pierwszym z nich był tekst *Bruno Schulz – grafik i literat*, opublikowany w 1979 roku na łamach „Literatury”, a ostatnimi – artykuły o znaczeniu techniki *cliché-verre* dla projektu *Xięgi Bałwochwalczej* („Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2012) oraz relacji młodzieńczego szkicownika artysty i jego ostatniego dzieła, fresków w willi Landaua („Schulz/Forum” 2013).

10 Przypominam, że *Białe plamy w schulzologii* to tytuł książki pod redakcją Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, wydanej w 2010 roku.

zainteresowania przeplatał się u niej nieustannie z przyjemnością odkrywania tego, co koturnową powagę podważa: odprysków codziennej krzątanimy, zapomnianych przedmiotów, bohaterów drugiego i trzeciego planu, a więc szczegółów. Interesowały ją „obrzeża, głównie to, co znalazło się niejako na zewnątrz jego dzieła życia – prozy”¹¹. Nie były to zresztą postulaty oderwane od rzeczywistości ani od sposobu bycia samej autorki, którą jej uczennice, takie jak ja, zdrobniale nazywały „Kitosią”. W jednej z jej ważniejszych książek, *Schulzowskich marginaliach*, skrupulatnie opracowanej zarówno literacko, jak i wizualnie, znalazła się wyrazista reprodukcja jednego z malowideł Schulza pozostawionych w willi Landaua – wizerunek kota. Tym, którzy znali autorkę, pod wrażeniem tego niepozornego, acz ekspresyjnego obrazu przed oczyma stanąć może jej własna bura i zaborcza kicia. Podobny los spleta zainteresowanie matką Schulza, tą „przeoczoną mieszkanką Schulzowskiej krainy wyobraźni”, której poświęciła znakomity esej *Matka wychodzi z cienia*¹², z ważną, z pozoru cichą obecnością mamy autorki, której dedykowana była niejedna książka. Są to afiliacje wynikające z mojej indywidualnej lektury i pamięci, aby jednak autobiograficznej interwencji stało się zadość, przedstawiam je jako symptomatyczne. Gdy bowiem przekonuję, że w piśarstwie Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak dokonywała się apoteoza szczegółu, to myślę o funkcji, jakiej udzielał mu Aby Warburg. Szczegół, wytrwale tropiony w dziele albo może raczej spontanicznie w nim napotykanym, decydował nie tylko o jego interpretacji, ale o porządku rzeczy. Taki sposób myślenia o przeszłości zawsze będzie kreślony szkicową kreską, a jego efektem musi być zbiór tekstów i obrazów, z których można dowolnie czerpać. Do jego określenia nie potrzeba jednak autora *Atlasu Mnemosyne*. Równie dobrze przewodnikiem po świecie szczegółu może być bowiem Schulz, wnikliwy obserwator bliskich mu ludzi, swego miasteczka i siebie. Sposób odsłaniania struktury świata, a także sfery nadmysłowej, poprzez operowanie partykularnymi widokami rzeczy i wieloma perspektywami oglądu był bowiem także jego domeną. „Sęk jednak w tym, że z dorobku Schulza trudno wyciąć fragment, który nie miałby związku z innym fragmentem, ten zaś z jeszcze innym i tak dalej” – pisała Kitowska-Łysiak¹³. Była to zarazem jej własna zasada działania – te słowa można bowiem odnieść i do jej piśarstwa.

W znanym – a dla lubelskiej badaczki, jak sądzę, szczególnym – szkicu Schulza, *Mityzacja rzeczywistości*, padają znamienne słowa: „rzeczywistość jest cieniem słowa”¹⁴. Jest także cieniem obrazu. Szczegół nie istnieje bez całości, a jednak owa całość nigdy w pełni się nie objawia – jedynie w dążeniu.

11 Eadem, *Od autorki*, [w:] eadem, *Schulzowskie marginalia...*, op. cit., s. 7.

12 Ibidem, s. 29–46.

13 Ibidem, s. 7.

14 Bruno Schulz, *Mityzacja rzeczywistości* (1936), [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 368.

Kitowska-Łysiak zatem pisała: „Czy sztuka przywraca pamięć o rzeczywistości, by tak rzec, fizycznej i zarazem uniwersalnej, czy reaktywuje jedynie fikcję – mit artysty, prywatny, indywidualny? I co pozwala nam zbliżyć się do prawdy o świecie: to, co ogólne, czy to, co szczególne, pojedyncze? Najprawdopodobniej – w różnym stopniu – i jedno, i drugie”¹⁵. Wspomniany wcześniej moralny imperatyw przybliżania się do przeszłości i rzeczywistości, który realizowała i z którym zmagala się na swój szczególny sposób, miał zatem jeszcze jeden wymiar. Był także praktykowaniem uważności. Oczywiście dzisiaj, gdy to pojęcie – jako anglosaskie *mindfulness* – robi „pop-psychologiczną” karierę, należałoby obwarować je kilkoma zastrzeżeniami, starannie przyjrzeć się odcieniom słowa „kontemplacja” i tradycjom kulturowym, z których się ono wywodzi. Chodzi jednak o to, że skupienie i refleksja nie miały dla Kitowskiej-Łysiak charakteru użytkowego (kto bowiem uprawia naukę bez skupienia i refleksji?), ale stanowiły o sposobie przeżywania procesu badania i wyrażania doświadczenia przeszłości. To jest natomiast domeną dusz tylko „poniekąd akademickich”, a w dodatku tych, które potrafią wyartykułować – a więc zamknąć w tekście – analityczną sprawność na równi z życiem, które ją infekuje. Myślę, że, między innymi, z tego powodu Kitowska-Łysiak łączyła namysł nad sztuką z zainteresowaniem tym, co i jak o sztuce pisano – wiele jej esejów było bowiem poświęconych lekturze ważnych dla niej tekstów, przeprowadzanej jakby „w zbliżeniu”. Takie *close reading* ujawniało niezwykle szerokie spektrum problemów zarówno badawczych, jak i egzystencjalnych. Zwróciła zatem uwagę choćby na Adama Hoffmana zobaczonego przez Mieczysława Porębskiego (by zgłębić problem „artystów osobnych”) albo na autobiograficzną prozę Józefa Czapskiego (żeby uchwycić różne modusy znaczeniowe artystycznej, kontemplatywnej wizji¹⁶). Osobne miejsce w owych praktykach wnikliwej lektury, obok samych obrazów, zajmują rzecz jasna teksty Schulza – zwłaszcza Schulza-krytyka – które, rozproszone w czasopiśmie, przez długi czas były pomijane nawet przez samych schulzologów¹⁷.

15 Ibidem, s. 46.

16 M. Kitowska-Łysiak, „Un peu demodé”. O Adamie Hoffmannie, [w:] eadem, *Rzeczywistość obrazu...*, op. cit., s. 35–47; eadem, *Sztuka – „posiew kontemplacji”?*, [w:] eadem, *Rzeczywistość obrazu...*, op. cit., s. 9–19.

17 B. Schulz, *Szkice krytyczne*, oprac. i posłowie M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000.

W poszukiwaniu Autentyku¹⁸

O szczególe można także myśleć podobnie jak późny Roland Barthes, a więc jako o *punctum*. Dla niego był on poznawczą przygodą, przeszywającym doznaniem detalu, który fotografię przywraca (mojej) rzeczywistości. Dla autora *Camera lucida* [polski tytuł: *Światło obrazu*] szczegół był więc także spotkaniem mojego czasu z czasem minionym, lecz uobecnionym w spojrzeniu. Krótkotrwałym poczuciem, że dotykam przeszłości w sposób niezapośredniczony; że to, co/kogo widzę, już minęło. „To-było”, ale zarazem wciąż żyje. Dla Kitowskiej-Łysiak refleksja o sztuce i historii była doświadczeniem podobnym, *punctum* podniesionym jakby do drugiej potęgi. Rozpoznania, a raczej poczucia tego szczególnego stanu (współ)bycia, sytuowania się zarazem wewnątrz i na zewnątrz zdarzeń, pomiędzy tym, co subiektywne, indywidualne i obiektywne, uniwersalne, wytrwale poszukiwała. Nie wystarczało jej zamykanie zjawisk w słowach: „Choć ostatecznego aktu włączenia jakiegoś zdarzenia w obszar, w dzieje sztuki dokonujemy, posługując się językiem, to warunkiem porozumienia jest jednak coś więcej niż samo tylko nazwanie. Jest nim poczucie wspólnoty, zamieszkania we wspólnym Domu, poczucie dążenia do jednego celu [...]”¹⁹. Spotkanie, porozumienie, dialog, próba poszukiwania uniwersalnego, „ludzkiego” w tym, co często skrajnie indywidualne – biologiczność, cielesność, ale także duchowość – są również fundamentem pewnej wizji uprawiania humanistyki, którą – pożyczając pojęcie „krytyki towarzyszącej” Tadeusza Nyczka – można byłoby nazwać właśnie towarzyszącą. Sprawne poruszanie się po obrzeżach dyskursu i uważne podążanie w tym samym kierunku wraz z wybranymi bohaterami dobrze określają jej specyfikę. Zresztą i u Barthes’a można znaleźć bolesne dla autora rozważanie o niemożliwości dotarcia do prawdy o rzeczywistości, a nawet o sobie. Nie może tego zaoferować ani fotograficzny portret, ani – jak u Schulza – lustrzane odbicie: „Oby i gdzieś w bok patrzący stoisz tam i zdajesz się nasłuchiwać gdzieś w głębi, komuś innemu posłuszny, skądinąd czekający rozkazów”²⁰. Jednak zmaganie z formą, z niejednoznacznością (siebie samego) napędzało jego sztukę, a Kitowska-Łysiak, tropiąc szczegóły – na przykład domowe pantofle na jednej z najbardziej znanych fotografii artysty – towarzyszyła tej wiwisekcji. Kompozycja wspomnianego zdjęcia jest więc przez autorkę rozumiana jako

18 Tytuł wstępu Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak do katalogu wystawy pod tym samym tytułem, na której prezentowano prace Stanisława Fijałkowskiego, Eugeniusza Muchy, Zbigniewa Makowskiego, Jerzego Nowosielskiego i Andrzeja Strumiłły. Wystawa miała miejsce w lubelskiej Starej Galerii BWA w 2002 roku.

19 M. Kitowska-Łysiak, *Przykry charakter obcości*, [w:] eadem, *Ślady...*, op. cit., s. 191.

20 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław 1998, s. 326–327.

cudzysłów, autoironiczny nawias, „zabieg mający na celu podważenie tego, z czym przedstawienie narzuca nam się od pierwszego wejrzenia”²¹. I to stwierdzenie można odnieść nie tylko do fotograficznych portretów autora *Sanatorium pod klepsydrą*, ale również do jego artystycznego credo, a także do programu podążającej za nim badaczki, która zachęcała, by wyostrzyć optykę aparatu percepcji. Zacząć czytać (i widzieć) między wierszami.

Schulz, jako osoba i problem badawczy, oświeślał jeszcze jedną specyficzną cechę refleksji Kitowskiej-Łysiak, o której już mimochodem wspomniałam: pograniczność. Teraz jednak chciałabym zwrócić uwagę na inny jej wymiar niż samo sytuowanie siebie na obrzeżach akademickiego dyskursu. Być na pograniczu to także balansować pomiędzy słowem i obrazem. Jest to fundacyjna kondycja historyków sztuki, zamknięta w starym toposie „korespondencji sztuk”. Bez trudu można przywołać kilku powojennych patronów takiej postawy – choćby Mieczysława Porębskiego czy Wiesława Juszcza – do których Kitowska-Łysiak często się odwoływała. A jednak problem „korespondencji” był przez nią traktowany – co niezaskakujące – indywidualnie. Sieć powiązań pomiędzy dwoma dziedzinami krążyła niemal zawsze wokół biografii albo samego autora – gdy uchwytno mogło być specyficzne dla niego multimodalne usytuowanie względem czytelnika i widza, wymagające uważnej „lektury” – albo osoby interpretującej. W tym przypadku przeczytane przez badaczkę teksty lub przywoływane obrazy oświełają dzieło podane w innym, „drugim” medium. Siłą się na terminologiczną precyzję, można byłoby określić ten typ refleksji mianem komparatystycznego. Nabiera on szczególnej wymowy zwłaszcza wtedy, gdy komparatystykę traktujemy szeroko, jako nomadyczną dyscyplinę promującą spojrzenie z ukosa, a co za tym idzie – praktykę uważności, która pozwala uniknąć schematyzmu²². Fragmenty, marginesy, ślady są jej domeną, w procesie ich interpretacji bowiem decydujące znaczenie ma poznawcza ciekawość, skłonność do otwierania nowych sensów. Można byłoby więc powiedzieć, że podczas gdy u Schulza sięganie do słowa i obrazu wynikało, między innymi, z potrzeby wyrażenia szczególnie złożonego projektu własnej wyobraźni, w pisarstwie Kitowskiej-Łysiak umożliwiało zbliżenie się do niego na tyle, na ile to możliwe. Umożliwiało zarówno doświadczanie, jak i uczciwe towarzyszenie imaginarium Schulza.

Uważność Kitowskiej-Łysiak podążała jeszcze innym wyznaczonym przez drohobyckiego autora szlakiem. Drogą fascynacji „szpargałem”, tym, co banalne, tandetne, nieprofesjonalne, w którym dokonywało się jednak – niczym

21 M. Kitowska-Łysiak, *Twarz artysty – fizjonomia bez pointy*, [w:] eadem, *Schulzowskie marginalia...*, op. cit., s. 26.

22 O komparatystyce w kategoriach „dyscypliny nomadycznej” pisał Andrzej Hejmej: A. Hejmej, *Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5, s. 53–64.

w legendzie o Annie Csillag – uświęcenie profanum²³. W repertuarze zjawisk niegodnych i naiwnych mieści się także prowincja. Podobnie jak pogranicze oferowała ona Kitowskiej-Łysiak walory liminalnego stanu bycia, moment zawieszenia pomiędzy partykularnym a uniwersalnym. W ten sposób widziała Drohobycz Schulza, dla którego „drobiazg prowincji, tak jak drobiazg pozornie podrzędnego przedmiotu, był niczym kryształ, w którym przegląda się cały świat”²⁴. Ale takim miejscem był również Lublin, dla którego (razem z Władysławem Panasem i środowiskiem skupionym wokół Stowarzyszenia Festiwal Brunona Schulza, a także Ośrodka Brama Grodzka – Teatr NN) współtworzyła mityczną opowieść, „Księgę” miasta poetów i „widzących”²⁵. Schulzowski Drohobycz (ale także Lwów), również za jej sprawą, mógł zatem przejrzeć się w (Czechowiczowskim) Lublinie i na odwrót, powołując do życia miejsce wyobrażone, spadkobiercę synkretycznego idiomu wschodniego pogranicza, które – jak każde pogranicze, rzeczywiste czy tylko wymaginowane – staje się rezerwuarem kreatywnej potencji. Jest to zresztą miejsce, w którym szczególnie lubią przebywać – lub, parafrazując Schulza, często stąd biorą swój duchowy rodowód – artyści osobni, wizjonerzy. Ów pograniczny, prowincjonalny idiom szczególnie dobrze przystawał do jej postawy jako badaczki, autorki i czytelniczki, ponieważ niełatwo jest zamknąć go w języku, wyrazić choćby pobieżnie bez odwoływania się do dynamicznej gry detalu i całości, wielokrotnych przybliżeń i panoramicznych widoków. Mówiąc zaś językiem współczesnej historii sztuki – figuracji i abstrakcji. Podążając za Hansem Georgiem Gadamerem, widziała szczególny walor w wysiłku godzenia antynomii, które „są nieprzekraczalne tylko w słowie, w języku mówionym i pisanym, w języku krytyki i historii sztuki, zniewolonym regułami dyskursu, nie zaś w sztuce samej, wolnej i nieprzewidywalnej. Ona uchyla wątpliwości, niweluje bariery, godzi przeciwieństwa”²⁶. Trafnie zatem o hermeneutycznej postawie Kitowskiej-Łysiak pisała Urszula Ślusarczyk, wskazując, że budowała „nowe relacje i głębsze konteksty”²⁷. Czyniła to nie tylko w samym sposobie myślenia o problemie badawczym, ale także w chętnie i często podejmowanej aktywności opracowywania i redagowania antologii i tomów zebranych, a zatem gromadzenia tekstów rozproszonych, skrupulatnej pracy wykonywanej po to, by głos oddać innym.

²³ M. Kitowska-Łysiak, „Ja, Anna Csillag...”, [w:] eadem, *Schulzowskie marginalia...*, op. cit., s. 47–67.

²⁴ Ibidem, s. 60.

²⁵ Grzegorz Józefczuk, *Schulz w Lublinie. Nasza tutaj specjalna rola*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, nr 1–2, s. 451–453. Na temat Lublina jako opowieści zob. dedykowany miastu numer „Kontekstów” z 2017 roku.

²⁶ M. Kitowska-Łysiak, *Wróblewski odzyskiwany, czyli próba myśli o tym, co obraz „wiedzieć może”*, [w:] eadem, *Rzeczywistość obrazu...*, op. cit., s. 85.

²⁷ Urszula Ślusarczyk, [Wspomnienie o Małgorzacie Kitowskiej-Łysiak], [w:] *Rozmaitości emigracyjne. Literatura i sztuka...*, op. cit., s. 293.

Czy nowa historia sztuki?²⁸

Warto zatem zapytać o aktualność kultywowanej przez Małgorzatę Kitowską-Łysiak wizji refleksji naukowej. Z pewnością jej etyczny wymiar przystaje do wpływowej dziś perspektywy humanistyki ekologicznej. Ewa Domańska w ogłoszonym rok po śmierci lubelskiej schulzolożki programowym artykule pisała o tym paradygmacie jako o wyrosłym z tęsknoty za przynależnością do wspólnoty. Zauważyła, że jest on oparty na promowaniu „innego sposobu widzenia świata”, wynikającego z myślenia relacyjnego, podkreślającego „wzajemne związki, współzależność, współbycie i współ-życie naturo-kultury, człowieka i środowiska, bytów i istot ludzkich i nie-ludzkich”²⁹. Przypomnę więc, że w ostatnim okresie życia Kitowską-Łysiak fascynował głos i losy zwierząt – choćby wymarłego ptaka dodo – nie tylko w imaginarium wizualnym samego Schulza, ale także w praktykach współczesnych artystów³⁰. Skądinąd zaś wiemy, że „bezbłędnie rozpoznawała różne odmiany ziół”³¹. Podobnie przedmioty codzienne, wspomniane już „szpargały”, traktowane były przez nią jako element współtworzący nie tylko świat przedstawiony, ale także rzeczywistą tkankę, która się pod nim kryje. Dziś już przywykliśmy do tego, że byty nie-ludzkie, a także same dzieła, mają swoją sprawczość, życie i śmierć, a więc także własne opowieści, splatające się z narracjami człowieka. Biografie rzeczy czy miast usytuowały się na dobre w praktykach akademików i prywatnych lekturach. Domańska zauważyła, rzecz jasna, że humanistyka ekologiczna miała swoich prekursorów, wywodzących się z młodego duchem kontrkulturowego środowiska lat siedemdziesiątych XX wieku. Byli wśród nich filozofowie – na przykład Fritjof Capra – ekolodzy, feministki, artyści, a nawet, dodam, katolickie teolożki, którzy pod koniec ubiegłego stulecia, epoki totalitaryzmów i politycznych wstrząsów, a więc w dobie „obumierania postmodernizmu”, na różne sposoby artykułowali potrzebę tworzenia nowego społecznego programu globalnego współbycia. Kategorie takie, jak intuicja, wyobraźnia, partnerstwo, ale także lokalność, „tubylczość” i duchowość, nie były dla nich tylko „innym” nauki, jej „poniekąd akademickim” obrzeżem, ale koniecznym elementem etosu uczonego. Nie jest to zatem paradygmat jednolity światopoglądowo, można też debatować nad jego faktyczną nowością, ale

²⁸ Tytuł recenzji wystawy *Powinność i bunt* w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, poświęconej historii warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Recenzja ukazała się na łamach pisma „Aspiracje” w 2005 roku.

²⁹ Ewa Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 15.

³⁰ Mam na myśli dwa teksty, „*Dom Martwych Zwierząt*” oraz *Szeny z Dodolandii. Przypisy do imaginarium Brunona Schulza*, oba opublikowane na łamach „Kontekstów” w latach 2010–2011.

³¹ Marcin Lachowski, [Wspomnienie o Małgorzacie Kitowskiej-Łysiak], [w:] *Rozmaitości emigracyjne. Literatura i sztuka...*, op. cit., s. 311.

z pewnością afirmuje on komparatystyczny, antytotalistyczny gest, tak samo jak afirmuje życie. Spełnia się też, jak sądzę, w poszukiwaniu języka wystarczająco przejrzystego i empatycznego, by był w stanie podtrzymywać dialog – na przykład języka autentycznej sztuki czy poezji.

Upominam się o miejsce dla Małgorzaty Kitowskiej-Lysiak w genealogii „ekologicznego myślenia”. Nawet jeśli jest to jedynie mało znacząca potrzeba klasyfikacji, to jednak dzięki niej bardziej wyrazistej wymowy nabiera estyma, jaką lubelska badaczka darzyła artystów osobnych, kontestatorskie bycie *démodé*, niepopularne malarstwo figuratywne, pokorne roztrząsanie fragmentów i śladów rzeczywistości albo zgłębianie prywatnej, fantastycznej i symbolicznej ikonografii. Jej optyka nie powinna być widziana jako reakcyjny przejaw sprzeciwu względem nowoczesności, ale raczej jako zabieg rewizji kanonu, wyraz spojrzenia dekolonizującego i w tym sensie emancypacyjnego, wizjonerskiego. Jeśli można w ekologicznych kategoriach pomyśleć o wymiarze „poniekąd akademickiego” projektu autorki *Schulzowskich marginaliów*, to eksponuje on aktualność sztuki samego Schulza, jej rys wielogatunkowy, kosmiczny, transgresyjny, na kresach którego znajdziemy nie generalną odpowiedź, ale raczej uniwersalne pytanie: co znaczy wiedzieć?

[schulzoidzi]

Branislava Stojanović: Umitycznienie Brunona Schulza. Drohobycka ikona Europy Środkowej jako nieskończona inspiracja artystów z całego świata¹

Umitycznienie świata nie jest zakończone
Bruno Schulz

Nazywam ich dzisiaj po prostu schulzoidami. W tekście Igora Klecha² wyrażenie to oznacza pielgrzymujących – do Drohobycza do Brunona – w poszukiwaniu autentycznych „sklepów cynamonowych”. Ryszard Kapuściński w *Imperium* opisuje swą „pielgrzymkę” do rzeczywistego miasta Schulza, do Galicji. Nie udało mu się ich odnaleźć, tak jak nie udało się przed laty Bohumilowi Hrabalowi, choć wyraził swoją chęć zamieszkania tam, gdzie nigdy nie był...

-
- 1 Tekst oryginalny został odczytany w 2002 roku: „Obecność Brunona Schulza w Europie w Europie Środkowowschodniej – Sympozjum zorganizowane z okazji ukazania się książki Jerzego Ficowskiego *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia* (Warszawa, 18 października 2002).
 - 2 И. Кле́х, *Галиция как Дырка от Бублика*, „Новое литературное обозрение” 2000/5 (45); Игорь Кле́х, *Книга с множеством окон и дверей*, Москва 2002.

Drogi rozpowszechniania legendy o Brunonie Schulzu w w i r t u a l n y m obszarze środkowoeuropejskim wynikają z tego, iż właśnie w nim zostało ocalone od zapomnienia wspomnienie o już od dawna nieistniejącym świecie. Ze względu na pochodzenie, nacjonalny paradoks (Maurice Nadeau: „Urodził się jako Austriak, żył jako Polak, umarł jako Żyd”), jak i historyczny kontekst opowiadań profesjonalni, czytelnicy odkryli pewne pokrewieństwo Schulza z niemieckojęzycznymi pisarzami z lat trzydziestych XX wieku, takimi jak Musil, Broch, Canetti, Joseph Roth, Ödön von Horváth, ale także z Singerem, Kosztolányim, a nawet Leonidem Dobyczinem.

Nie chciałabym popadać w polemiczny (i polityczny) dyskurs przywołujący dawny, ale dopiero w ostatnich kilkudziesięciu latach popularny termin „Mitteleuropa”, z którym zaczęto wiązać Schulza w ostatnim dziesięcioleciu. Jedna z jego tłumaczek węgierskich, Judit Reiman³, dziesięć lat temu zwróciła uwagę, że środkowoeuropejski kontekst twórczości Schulza nie został jeszcze wystarczająco nakreślony, zwłaszcza w środowisku polskich badaczy, jakkolwiek otwiera on nowe obiecujące obszary krytyczno-tematyczne. Nie ulega wątpliwości, że na Zachodzie już w latach osiemdziesiątych wzrosło zainteresowanie Europą Środkową, stąd w wywiadach pytano Danila Kiša⁴ o jego stosunek do Mitteleupy, do Schulza i do innych pisarzy, na co odpowiadał swoimi poglądami na kwestię żydowską i środkowoeuropejską. Chorwacki pisarz Stanko Andrić poświęcił ciekawy esej pod prowokującym tytułem *Jak odkryłem „Europę Środkową”*⁵ przede wszystkim postaci Schulza, którego zaczął czytać dopiero po obejrzeniu brytyjskiego filmu braci Quay (*Ulica Krokodyli*, 1986), co z kolei skłoniło go do ponownej lektury Kiša.

Jednocześnie wirtualny obszar Europy Środkowej jest jasno wyznaczony. W sposób paradoksalny wychodzi na to, że granice leżą w języku i w alfabecie. Według tej wirtualnej mapy Europa Środkowa obejmuje jedynie kraje posługujące się alfabetem łacińskim z różnorodnymi znakami diakrytycznymi (jednak bez względu na lokalizację geograficzną komputera wystarczy ustawić dekodowanie na Central Europe). Gd chodzi o Schulza, każdy z nas posiada swój własny kod niezbędny do percepcji jego dzieła. Wielu z nas on nie zadowala, przeczuwamy, że istnieje poza jego granicami coś nieuchwytnego, coś wymykającego się

3 J. Reiman, „Mój ojciec wstępuje do strażaków”, czyli recepcja Schulza na Węgrzech, [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej. Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. Jerzy Jarzębski, Kraków 1994.

4 D. Kiš, *Barok i prawdziwość*, rozmawiał Guy Scarpetta, „Art-Press”, 1988/IV, [w:] Danilo Kiš, *Życie, literatura*, wybór i przekład Danuta Cirić-Straszyńska, Izabelin 1999.

5 S. Andrić, *Kako sam otkrio „Srednju Europu”*, „Gordogan” 1992/13, ibidem; S. Andrić, *Dnevnik iz JNA i druge glose i arabeske*, Zagreb 2000.

naszemu zrozumieniu. Ale wciąż od nowa próbujemy i powracamy do twórczości pisarza z Drohobycza.

Mit Europy Środkowej zasadza się na istnieniu takich ikon jak Bruno Schulz, a tworzą go tłumacze, badacze jego twórczości i artyści, którzy odnajdują w nim inspirację do swoich wizji. Czytane są przede wszystkim te same stare przekłady, ale w ciągu ostatnich dziesięciu lat Schulzowi poświęconych zostało prawie tyle samo prac, ile w ciągu minionych stu lat. Bibliografia opracowań, recenzji i artykułów prasowych dotyczących Brunona Schulza znacząco rośnie wraz z każdym ważniejszym związanym z nim wydarzeniem. Poświęcony Schulzowi międzynarodowy festiwal, który odbył się w Trieście pod koniec 2000 roku, miał duży oddźwięk w prasie światowej. Podobnie rzecz miała się z wystawą grafik Schulza w ramach brukselskich *E u r o p a l i i 2 0 0 1*. Nieco mniejsze zainteresowanie wywołała tegoroczna wystawa w Stambule – choć z tej okazji pojawiła się w Internecie bogata kolekcja rysunków artysty. Zeszłoroczne odkrycie fresków, a następnie skandal i polemiki wywołane nielegalnym przewiezieniem ich z Drohobycza do Jerozolimy miały tylko jedną dobrą stronę – pisano o Schulzu dużo i w różny sposób, pisano od nowa dla tych, którzy nigdy się z nim nie zetknęli, przepisywano i dopisywano legendę o Brunonie Schulzu.

Z drugiej strony percepcja jego twórczości w sztuce jest trwalsza i bardziej ugruntowana, choć wyraziście indywidualna. W wywiadach i tekstach autoteptycznych licznych twórców można przeczytać świadectwa intymnego rozpoznawania i osobistego zauroczenia Schulzem. Wielu rozproszonych po świecie artystów pochodzenia środkowoeuropejskiego, być może także żydowskiego, tworzy swoje dzieła poza obszarem państw byłej monarchii austro-węgierskiej.

Schulzoidzi to dla mnie wszystko to, co w sztuce celowo Schulzowskie, co pretenduje, by być takim właśnie, właśnie jego. Czasem to tylko tytuł, część tytułu, symbol, jakiś sygnał naprowadzający na ślad Brunona, na obszar Europy Środkowej, z którego artyści czerpią swą inspirację, by poprzez łączność z Schulzem przeniknąć czas mityczny. Na początku nie widziałam potrzeby, by przydawać temu wielką wagę, dlatego przygotowałam stronę internetową, żeby zebrać wszystkie linki im poświęcone. Do tego działu strony internetowej zapożyczyłam powyższą nazwę Klecha, bo w Internecie przecież nic do niczego nie zobowiązuje. Nie zdawałam sobie sprawy z tego fenomenu w sztuce współczesnej, zjawiska „-idów”, nie tylko inspirowanych Schulzem. Obecnie *t e n ż e d z i a ł* witryny poświęconej Schulzowi liczy sześć stron z ponad stu ilustracjami, przy czym teatr polski i teatr zagraniczny zajmują dwie oddzielne strony. W ciągu dwóch lat istnienia strony nie znalazłam odpowiedniejszej nazwy, choć taki sufiks wskazuje raczej na większe podobieństwo do Schulza niż na naśladownictwo.

W zależności od gatunku sztuki rzutować to będzie na dzieło w różny sposób. Im artysta jest bardziej oddalony od form, które były środkiem wyrazu artystycznego Schulza, tym mniej w nim obaw, że jest nazbyt do niego podobny. Ze względu na to, że *l i r y k a* sama w sobie jest lapidarna, nie może mieć ona

tej gęstości Schulzowskiej metaforyki. Jeszcze za życia Brunona poeta Juliusz Wit zadedykował mu wiersz *Święty Florian*⁶, a powojenny przedruk opowiadań Schulza (1957) zainicjował szereg wierszy bezpośrednio do nich nawiązujących. Dla poezji schulzoidów charakterystyczna jest swoboda w traktowaniu motywów Schulza. Jeden z wierszy Poświatowskiej z tomu, który już w tytule zawiera aluzję do *Xięgi bałwochwalczej*⁷, opiera się na motywie manekinów. Pierwsze zaś wydanie *Regionów wielkiej herezji* (1967) udostępniło szerszej publiczności wiele szczegółów z biografii Schulza, co stało się przyczynkiem do składania hołdu pisarzowi. Sam F i c o w s k i włączył dwa swoje wiersze do późniejszych *Okolic sklepów cynamonowych*, a wielu poetów ogłaszało swoje poetyckie impresje ku pamięci Brunona Schulza (Anna Frajlich, Józef Ratajczak, Wacław Iwaniuk⁸ oraz Kornhauser i Różewicz). Młodsze pokolenie poetów ma bardziej polemiczny stosunek do kwestii Holocaustu, jak choćby Lech Lament, który pisze *To nie ja zabiłem Bruno Schulza*⁹. Podobnie rzecz się ma z artystami na Bałkanach. W Pradze ukazał się tomik bośniackiego poety Sašy Skenderiji, który w utworze *Traktat o manekinach*¹⁰ porównuje los Schulza z losem mieszkańców oblężonego Sarajewa. Odminną wizję przedstawia w wierszu *Osiedle cynamonowe*¹¹ belgradzki poeta Dragan Bošković, dla którego Schulz nie jest w pierwszym rzędzie symbolem „o f i a r y a n i ży d o w s t w a, a n i d r o b n o m i e s z c z a ń s t w a, lecz klęski cywilizacji, jej demencji, nadmiernego zagęszczenia jej rozkładu”.

Okruchy legendy, obsesyjne motywy z rysunków i opowiadań Schulza staną się niekończącą się inspiracją, która w ostatnich latach nabrała rozmachu. Najbardziej udane są dzieła literackie zawierające jakiś obsesyjny wątek, sygnał czy szczegół z mitologii o Schulzu, najczęściej biograficzny, który znamy w głównej mierze z k s i ą g Ficowskiego. Nie tylko z o k o l i c Drohobycza, ale ze wszystkich archeologicznych wzlotów i upadków poszukiwacza pozostałości spuścizny Ikony środkowoeuropejskiej. Na granicy między fikcją a biografią stoi mit o zagubionej księdze – obiekt fascynacji samego pisarza – który zaowocował najbogatszą inspiracją właśnie w p r o z i e. Wspomnę tylko o dwóch słynnych powieściach – *Zobacz pod: miłość* (1986) Davida Grossmana i *Mesjasz ze Sztokolmu* (1987) Cynthii Ozick. Oprócz powyższych nazwisk w bloku tematycznym poświęconym Schulzowi zamieszczonym w 1996 roku w rosyjskim

6 J. Wit, *Święty Florian. Brunowi Schulzowi*, „Kamena” 1936/8–9.

7 H. Poświatowska, *Manekiny* [w:] eadem *Hymn bałwochwalczy*, Kraków 1958

8 W. Iwaniuk, *Kafka i Schulz*, [w:] idem *Kartagina i inne wiersze*, Lublin 1987.

9 L. Lament, *To nie ja zabiłem Bruno Schulza*, [w:] idem *Spadkobierca Płócien*.

10 S. Skenderija, *Traktat o manekenima*, [w:] idem *Ništa nije kao na filmu*, Prag 1993.

11 D. Bošković, *Naselje cimetove boje*, [w:] *Vrtoglavica, laž i Vavilon od kartona*, Beograd, 1998; idem *Šulc, jedinica za meru raspadanja*, „Gradac” 2003, 148–149.

czasopiśmie¹² znaleźć można we wstępie również nazwisko rosyjskiego pisarza, mieszkającego w Monachium Borysa Hazanowa, autora powieści *Cudotwórca*¹³, opisującej pierwsze tragiczne dni okupacji faszystowskiej w jednym z polsko-żydowskich miasteczek. Zaś o dwóch włoskich powieściach (Ugo Riccarelli: *Człowiek, który chyba nazywał się Schulz*, 1998; Marco Ercolani: *Po ostatnim miesiącu*, 1999) można było dowiedzieć się z artykułów prasowych¹⁴, które ukazały się w związku z zeszłorocznym festiwałem w Trieście.

Ostatni okres życia Brunona, poprzedzający jego stracenie, serbscy autorzy opisują w różny sposób. Opowiadanie Jovicy Aćina *Zaczarowany Bruno Schulz*¹⁵ to pseudobiograficzna wizja ostatniego dnia Schulza (po raz pierwszy ukazało się w 1997 roku, a później zostało włączone do wyboru opowiadań *Zjawiska nadprzyrodzone*, 1999). Tu Schulz pojawia się w kafkowskiej atmosferze z wewnętrznym psycho(pato)logicznym oświeceniem bohatera, fikcja przeplata się z nadbudowanymi elementami biograficznymi, które według Aćina oznaczają następujące po sobie punkty na drodze do „zaczarowania”: wciąż jeszcze czytana powieść *Ferdynand*, erotyczna postać Adeli, pani Günter, widmo Witkacego, malowanie fresków, ulica Stryjska, Judenrat, Reitschule, willa Landaua, Żydowski Dom Starców, Kennkarte, cmentarz żydowski, ulica Mickiewicza, ulica Czackiego, Józefina Szeleńska, rękopis powieści *Mesjasz*, Karl Günter, „czarny czwartek”... Jako poetycką kontynuację tego „zaczarowania” Aćin pisze opowiadanie *Róża cierniowa*¹⁶, w którym, choć porusza ten sam temat, wprowadza również wątek fresków, których odkrycie staje się powodem przebudzenia Schulza, a następnie jego zniknięcia wraz z nimi. Zanim wybuchł skandal związany z freskami, w Chorwacji ukazała się powieść *Bursztyn, miód, jarzębina*¹⁷ serbskiego uchodźcy Mirka Demicia, apokryficzna, napisana cyrylicą rekonstrukcja nieznanych rękopisów z dopisaną liryczną pseudobiografią Brunona Schulza. Praca nad książką wymagała, oprócz znajomości pierwszego serbskiego wydania prozy Schulza z 1961 roku, także znajomości dodatkowych tekstów z jego spuścizny¹⁸. Niestety, w odróżnieniu od włoskiego autora epistolograficznej powieści, Ercolaniego, Demić nie miał dostępu do przekładu wszystkich autentycznych

12 Б. Дубин, Бруно Шульц. Портрет в зеркалах, „Иностранная литература” 1996/8, s. 159–180.

13 W Rosji ukazała się wraz z powieścią *Нагльфар в океане времен*. Борис Хазанов, Чудотворец. Нагльфар в океане времени/– Москва 1993, 224. Ten autor nie jest włączony do powyższej rosyjskiej bibliografii, która utworom schulzoidalnym poświęca odrębną rubrykę.

14 M. Furdal, Festiwal Schulzowski w Trieście, „Gazeta Wyborcza” 01.12.2000; J. Moskwa, Motyw ukrytej księgi. O fascynacjach Brunonem Schulzem, „Rzeczpospolita (Plus-Minus)”, 01.06.2001.

15 J. Aćin, Omađijani Bruno Šulc, „Reč” 1997/10 (38), s. 5–15; J. Aćin, Omađijani Bruno Šulc, [w:] idem, *Nezemaljske pojave*, Beograd 1999.

16 J. Aćin, Trnova ruža, „MISH-MASH” 2001/12–2002/1–2, s. 23–27.

17 M. Demić, Čilibar, med, oskоруša, Zagreb 2001.

18 B. Šulc, Republika snova: pripovetke, fragmenti, eseji, s poljskog preveo Aleksandar Šaranac, Beograd 2001.

listów Schulza, gdyż nieliczne istniejące tłumaczenia rozproszone są po belgradzkich czasopismach. Epistolograficzna niby-miłosna powieść zawiera refleksyjne uwagi na temat czekania na Mesjasza, nawiązujące do skąpej literatury serbskiej dotyczącej tego zagadnienia. Książka składa się z trzydziestu pięciu listów rzekomo adresowanych do zamężnej koleżanki, która wpłata swoje komentarze do ich przekładów na niemiecki. Te trzydzieści pięć listów (plus ostatnie – rzekomo jej) zawiera w tytułach oprócz numeru symboliczny tytuł, który przeważnie daje klucz tematyczny znany z legendy o Schulzu: np. *Nic na barkach*, *Warszawskie biblioteki*, *Bajzarz* (pseudoniemiecki), *Gimnazjum* – klucz, o którym autor mógł dowiedzieć się z tekstu Stojana Subotina¹⁹, pierwszego serbskiego tłumacza *Sklepów cynamonowych*. Jako wstęp do tej poetyckiej korespondencji służy list podpisany przez Ficowskiego, co słynnego badacza Schulza przenosi w świat fikcji literackiej, a poprzez nawiązania do Borgesa i Joyce’a włącza Schulza do postmodernistycznego mitu, charakteryzującego się relatywizacją tożsamości. Dla przeciwwagi powieść kończy się anonimowym listem zawierającym powiązania intertekstualne, a nawet intermedialne (w formie plotki), gdzie wspomniany jest Aćin, szczegóły z powieści Grossmana, nigdy nie zrealizowany scenariusz filmowy itd.

Inspiracji Schulzem jest coraz więcej: na podstawie powieści Davida Grossmana został już napisany hollywoodzki scenariusz (jego autorem jest Martin Sherman), powstały też dwa przedstawienia teatralne²⁰. Choć w prozie Schulza nie ma wielu elementów dramatycznych (za wyjątkiem *Sanatorium* i *Wiosny*), dotychczas, jak dowiedziałam się z różnych źródeł, t e a t r a l n y c h przedstawień i inscenizacji w samej Polsce było ponad czterdzieści, a za granicą około trzydziestu, z których większość to projekty teatrów pozainstytucjonalnych i niezależnych. Pierwsze przedstawienie, które pojawiło się już w latach sześćdziesiątych, zapoczątkowało całą falę niezwykle różnorodnych spektakli, z których najśłynniejsze to niewątpliwie oryginalna *Umarła klasa* Tadeusza Kantora, nawiązująca do twórczości autorów awangardowych. Równie wielkim sukcesem cieszył się film Wojciecha Hasa – w większym stopniu nawiązujący do Schulza – który dzięki prestiżowej nagrodzie stał się znany na całym świecie. Nadmienić trzeba, że – jak konstatuje Elżbieta Baniewicz – „stosowano dotychczas dwie drogi: albo adaptowano jedno z opowiadań o rozwiniętej fabule (...), albo

19 S. Subotin, *Život i književno stvaralaštvo Bruna Šulca*, „Delo” 1959/8–12, s. 1060–1072; S. Subotin, *Život i književno stvaralaštvo Bruna Šulca*, [w:] B. Šulc, *Prodavnice cimetove boje*, prevod s poljskog i predgovor dr Stojan Subotin, Beograd 1961.

20 *Kinder der Bestie*, nach Motiven des Romans *Stichwort: Liebe* von David Grossman, Eine Produktion des Figuren Theaters Tübingen und des Teatron Theaters Arnshausen/Jerusalem in Zusammenarbeit mit dem Festival Theaterformen, Regie und Spiel: Frank Soehnle und Yehuda Almagor; See *Under Love* – written by Corey Fischer, adapted from the novel by David Grossman, directed by Naomi Newman (A Traveling Jewish Theatre).

wybierano fragmenty różnych opowiadań, układając z nich własny scenariusz”²¹. Obie metody miały służyć przywołaniu specyficznego schulzowskiego klimatu. Ten sam cel miało przeplatanie mitycznych biografii, np. w przedstawieniu *The Street of Crocodiles* (reż. Simon McBurney), gdzie Bruno z Józefem tworzą jedną postać, której zrozumienie wymaga od widza znajomości nie tylko świata Schulza, bo w tym samym spektaklu postacie prowadzą dialog cytatami z ballady Goethego w oryginale. Jak przy okazji wznowienia tejże inscenizacji zauważa krytyk z „Guardian”, opowiadania Schulza świetnie nadają się do wystawiania na scenie, ponieważ autor ten zaproponował pewnego rodzaju manifest teatralny²².

Można pokusić się o stwierdzenie, że Schulz antycypował teatr absurdu, który do ostatecznych granic doprowadziła dopiero awangarda teatralna drugiej połowy XX wieku. Nie ulega jednak wątpliwości, że wizualizacja prozy próbująca uniknąć jałowego ilustrowania tekstu narażona jest na kontrowersyjne przyjęcie publiczności i krytyki, gdyż – jak nadmienienia Jerzy Jarzębski – zarówno dominująca rola narracji, jak i specyfika nieokreślonych opisów Schulza nie tylko utrudniają twórcom zadanie, ale wręcz mogą wywołać wrażenie niedostateczności²³. Dlatego wydaje się, że najbardziej udane adaptacje filmowe i sceniczne to te, które kładą nacisk właśnie na swoistą atmosferę i plastyczność dzieła Schulza. Ciekawie wyglądają świetnie oddające schulzowski klimat fotografie z widowiska *Le traité des mannequins* (1997–1998) Władysława Znorka, podczas gdy spektakl tarnowskiego teatru *Sanatorium pod Kepsydrą* (1998) w adaptacji i reżyserii Wiesława Hołdysa (gdzie pojawia się materialny refraktor astronomiczny, opisany w opowiadaniu pod tym samym tytułem) można określić próbą materializacji wizji Schulza z jego ilustracji do własnych utworów. Artystki zespołu Atipik tworzą w spektaklu *L'Envolée* (2001) jeszcze mniej człowiekopodobne marionetki niż bracia Quay, którzy w słynnym animowanym filmie w oryginalny sposób kreowali makabryczne postaci.

Większość artystów teatralnych wielokrotnie powraca do Schulza, tak jak Jan Peszek, Zdzisław Górski, Andrzej Sadowski, Andrej Woron czy Władysław Znorko. Niewątpliwie proza Schulza może być twórczym natchnieniem dla projektów choreograficznych i performansów. Ponad połowa takich widowisk wprowadza rozmaite techniki tańca, np. Edit Zakál przygotowała na Węgrzech choreograficzny spektakl *A lakók*, Lubelski Teatr Tańca wystawił *Ku dobrej ciszy*, Joanna Klass-Arden w Kalifornii przedstawiła performans *Sketches from the*

21 E. Baniewicz: *Dojrzeć do dzieciństwa*, „Twórczość” 2000, nr 4.

22 „The reason Schulz’s stories lend themselves so brilliantly to the stage is because they offer the sort of manifesto of theatre practice – take his key passages about objects, append them to everything Artaud has to say about human actors, and you have the heart of 20th-century avant-garde in a nutshell” (J. Romney, *Even tables and chairs have souls*, „Guardian” 29.01.1999).

23 J. Jarzębski, *Dzieje sławy*, [w:] idem, *Schulz*, Wrocław 1999.

Memory of Bruno Schulz, zaś Josef Nadj wraz ze swoją trupą wystawił oparty na listach Schulza z Witkacym i Gombrowiczem multimedialny spektakl *Les philosophes*, łączący wideo-instalacje, film i performans. Wcześniej Nadj daje poprzez ruch ciała swobodną poetycką interpretację Schulzowskiego świata, inspirowaną literackimi ikonami XX wieku, takimi jak Borges, Kafka itd., a w swojej formie – jak sam przyznaje – nawiązującą do eksperymentów teatralnych Kantora.

Polski kompozytor Juliusz Łuciuk już w 1976 roku napisał operę *Demiurgos* według prozy Schulza. Jeszcze słynniejsza jest opera kameralna *Manekiny* autorstwa Zbigniewa Rudzińskiego, której polska premiera miała miejsce w 1981 roku, a w ramach światowego tournée została niedawno wystawiona w Korei.

Istnieje również m u z y k a inspirowana artystyczną mityzacją rzeczywistości Schulza. Owe kompozycje często tworzone są specjalnie dla potrzeb wyżej wspomnianych przedstawień, ale nie należy zapominać także o tych, które funkcjonują w sposób od nich niezależny. Scott Lindroth²⁴, Liza Lim²⁵, Kota Miki²⁶ – to tylko kilka nazwisk, o których znalazłam w sieci informację, że skomponowali klasyczne utwory muzyczne noszące tytuły opowiadań Schulza.

Interesujące są schulzowskie echa w muzyce współczesnej. Począwszy od lat siedemdziesiątych, w formie syntezy z oryginalnym tekstem, rozpoczęła się popularyzacja i interpretacja legendy o Brunonie Schulzu. Jacek Kleyff w 1975 roku śpiewa balladę o śmierci Brunona Schulza, Anna Szałapak śpiewa o Annie Csillag do muzyki Koniecznego, a Małgorzata Górnisiewicz prezentuje *Żegnaj Poro!* z muzyką Pawła Bitki. Tymczasem młodzi polscy autorzy – Pustki, Ścianka, a nawet anglojęzyczny Neolithic – chętnie sięgają po fragmenty poetyckiej prozy Schulza, by przy jej pomocy przywołać atmosferę magii. Jak twierdzą muzycy Ścianki²⁷, do powstania ich utworów przyczyniła się fascynacja prozą Schulza i jej tajemniczy klimat. Taką samą fascynację deklarują także artyści zagraniczni, między innymi R.E.M., Peter Greenaway i Ginger Mayerson, która, opracowując kolejne opowiadania Schulza, tworzy dźwiękowe kolaże.

W sztuce plastycznej nie zawsze łatwo rozpoznać świat prozy Schulza, ale krytyka polska uporczywie stara się odnaleźć jej ślady w każdym napotkanym motywie dzieciństwa (malarstwo Dariusza Twardocha) czy też manekinów (fotografie Maurycego Gomulickiego). Z drugiej strony w ostatnich latach można zauważyć tendencję twórców, by już samymi tytułami dzieł

24 S. Lindroth, *Treatise on Tailor's Dummies* (1989) for soprano, flute, tenor saxophone, bassoon, piano, accordion, percussion.

25 L. Lim, *Street of Crocodiles* (1995), Flöte, Oboe, Alt-Saxophon, Alt-Posaune, Cimbalon, Violine, Viola, Violoncello, Barok-Violoncello.

26 K. Miki, *Sanatorium pod Klepsydrą*.

27 *Koncert Ścianki w gdańskim klubie Żak*, „Gazeta Wyborcza (Gdańsk)”, 17.01.2002.

naprowadzić na źródło inspiracji. Swoją cykl martwych natur zapoczątkowany w roku 2000 Magdalena Nałęcz tytułuje *Sklepy cynamonowe* (dodając do tytułów obrazów kolejne numery). Również Marian Bocianowski wykorzystuje tytuły opowiadań Schulza: przedstawił do tej pory dwie kompozycje pod tytułem *Ulica krokodyli* oraz pięć ilustracji powiązanych wspólną nazwą *Cytaty Schulza*. Młody krakowski artysta Marek Zaliowski przedstawił cykl swoich surrealistycznych prac w oryginalny sposób nawiązujących tematycznie do twórczości drohobyckiego pisarza. Niezwykle bliska wizji podróży do sanatorium wydaje się kompozycja Wojciecha Gajtkowskiego wykonana przy użyciu techniki komputerowej. Dla Marka Andrzeja Sobczyka psychoanalityczny szczególnie ze wspomnień pisarza z okresu jego dzieciństwa, znany z listu do Stefana Szumana (1932), stał się natchnieniem do obrazu pod tytułem *Bruno Schulz obcina i zakopuje penisa w jamce*. Wkrótce po powojennym polskim wydaniu prozy Schulza pojawiają się pierwsze, zupełnie niezależne ilustracje do jego utworów. W 1963 roku Roman Cieślewicz stworzył dwanaście fotomontaży, których tytuły w większości zapożyczone są ze zbioru opowiadań Schulza (m.in. *Tarakany, Tłuja, Ulica*)²⁸. Niemniej jednak wielu artystów ruszyło śladami ilustracji samego autora, wzbogacając je własnym wyobrażeniem scen ze *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Na polskiej scenie najgłośniejszym ilustratorem jest Wiesław Szumiński, zaś we Francji ilustracje zaczęła tworzyć w obrębie grupy artystycznej Edwarina Karina Waschko, która daje swoją wizję Schulzowskich ptaków.

Trzeba nadmienić, że już w latach osiemdziesiątych zagraniczni artyści wystawiali swoje prace w Polsce, prezentując własne postrzeganie dzieła Schulza, jak na przykład Sabine Vess, która przez całe życie powracała do jego świata w różnych formach wyrazu artystycznego. W 1990 roku swoje wernisaże w rosyjskich galeriach miało dwoje białoruskich twórców – Andrei Plessanov i Valera Pessin. Fotografia Schulza z 1939 roku jest częścią składową kolażu *Aki v Kenetha Segana*, na którym pisarz pojawia się obok synagogi i innych elementów miejskiego pejzażu. Gwiazda Dawida jest powtarzającym się motywem w twórczości Sylwestra Zakrzewskiego, w której trudno nie dostrzec także bezpośrednich nawiązań do grafik z cyklu *Xięga bałwochwalcza*. W obrębie tematyki żydowskiej większość autorów kieruje swą uwagę na fakt, że nieznane jest umiejscowienie grobu Schulza. Już w 1968 roku Jan Lebenstein maluje obraz przedstawiający miejsce pochówku Brunona, a dziesięć lat później Henryk Waniek tworzy swój *Nagrobek dla Brunona Schulza*. Następnie Cezary Zbrojewski swoją kompozycję z 1988 roku, poświęconą drohobyckiemu artyście, nadał tytuł *Macewy* – żydowskie nagrobki są częścią składową całego

28 S. Wyslouch, *Ilustracja autorska – casus Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 1992, nr 5 (17), s. 116–122.

cyklu w hołdzie polskim ofiarom Holokaustu. Ten sam artysta wystawił obraz *Epitafium na drogę ostatnią* w ramach „Dni Brunona Schulza na Zamku” (1994), jak i cykl surrealistycznych rysunków pod wspólnym tytułem *Dziwny sen Adeli* (1999), oparty na erotycznych motywach *Xięgi bałwochwalczej*.

Istnieją wydania pojedynczych krótszych opowiadań Schulza: holenderskie przekłady *Nimroda*, *Manekinów* i *Ulicy Krokodyli* ilustrowane przez Ludmilę Jirincovą²⁹, Jana Mensingę³⁰ i Henryka Fajlhauera³¹, anglojęzyczny przedruk *Ptaków* zawierający ilustrację Janet Morgan³² oraz ambitny czterojęzyczny łódzki projekt Zdzisława Jaskuły *Monolog ojca z „Traktatu o manekinach”* opracowany graficznie przez czterech artystów³³.

Oczywiście nie można zapomnieć o przedwojennych ilustracjach podpisanych nazwiskiem Eggi Van Haardt, z których niektóre zaginęły wraz z jedynym niemieckojęzycznym opowiadaniem Schulza przesłanym w rękopisie na adres Tomasza Manna. Jednocześnie już w pierwszym wydaniu Schulza po francusku³⁴ znalazł się rysunek pod androgynicznym pseudonimem (G. Van Haardt), poświęcony przedwojnemu przyjacielowi. W tym samym wydaniu zamieszczony jest również portret pisarza autorstwa francuskiej artystki Monique Métrot. Kilka lat później, w 1969 roku, austriacki grafik Hans Fronius wykonał portret Schulza, który niedawno został wystawiony na licytację przez internetowy dom aukcyjny z Münster. W ofercie sprzedaży internetowej można również znaleźć podobny portret Brunona, wykonany w 1995 roku przez Dietera Jüdtę – twórcę słynnego komiksu opartego na wątkach opowiadań Schulza (pojedyncze strony są do nabycia przez autorską witrynę internetową³⁵). Portret z psem *In Memory of Bruno Schulz* namalowała szwedzka plastyczka Tania Fred w 1992 roku, w setną rocznicę urodzin i pięćdziesiątą rocznicę śmierci artysty. W tym samym roku miały miejsce wystawy Irvinga Petlina – jedna w Nowym Jorku i druga w Genewie (która w roku następnym odwiedziła Warszawę).

29 B. Schulz, *Nimrod* [uit het Pools vert. door Gerard Rasch; met een ets van Ludmila Jirincová], Baarn 1977.

30 B. Schulz, *De vogels*, met litho's van Jan Mensinga [vert. uit het Pools door Gerard Rasch], Amsterdam 1972], Baarn 1981.

31 B. Schulz, *De straat van de krokodillen*, [kopergrav. door Henryk Fajlhauer; vert. uit het Pools door Gerard Rasch], Baarn 1982.

32 B. Schulz, *Birds*, translated from the Polish by Celina Wieniewska, with five new illustrations by Janet Morgan, Madison 1980.

33 *Monolog ojca z „Traktatu o manekinach” Brunona Schulza wybrany przez Zdzisława Jaskułę* (16 prac autorstwa Janusza Pawła Tryzno, Andrzeja Graczykowskiego, Krzysztofa Wawrzyniaka, Zbigniewa Janeczka. Różne techniki graficzne: 2 miedzioryty, 2 grafiki, 2 grafiki-aquatinty, 3 cynkotypie, 2 „gumy”, 5 autooffsetów), Łódź, 1984.

34 B. Schulz, *Traité des mannequins*, trad. Suzanne Arlet, Allan Kosko, Georges Lisowski, Georges Sidre. Préface d'Artur Sandauer, Paris 1961.

35 www.dieterjuedt.com

Zatrzymam się na chwilę przy okładkach książek, ponieważ na ich podstawie można prześledzić zarówno pewną modę designu graficznego, jak i stosunek wydawców, którzy budują podstawy przyszłej recepcji sztuki Schulza. Coraz częściej natknąć się można na okładkach na jego oryginalne rysunki lub stylizowane zdjęcia, które stopniowo wypierają często spotykane wcześniej ilustracje innych autorów. Dzisiaj można nawet natrafić na oryginalną obwolutę Schulza z 1937 roku w amerykańskim wydaniu *Ferdynand*³⁶ i na jego ilustracje do własnych utworów na stronie tytułowej *Procesu* Kafki, zwłaszcza jeżeli wydanie wzbogacone jest autorską przedmową Schulza. Podobnie jest z książką *Les disciples de Schulz* Agaty Tuszyńskiej³⁷, w której bohaterowie wspominają Schulza, zaś amerykański wydawca zbioru *Drohobycz, Drohobycz* Henryka Grynberga dodaje na okładce autoportret Schulza oraz podtytuł *True Tales from the Holocaust and Life After*³⁸.

W ramach przybliżania twórczości Schulza szerszej publiczności wydawcy ostatnio proponują nagrania czytane przez aktorów, choćby Mariusza Benoit³⁹ czy Bernta Hahna⁴⁰. Być może rację ma Shalom Lindenbaum, który twierdzi, że Schulz stał się „komercyjnym mitem”⁴¹ (rzeczywiście w Krakowie istnieje restauracja *Ulica Krakodyli*, w Warszawie *Manekin*, a przez Internet można zamówić kosz prezentowy *Sklepy cynamonowe*). Nie znalazłam jednak niczego, co świadczyłoby o przenoszeniu Schulza w sferę kiczu.

Na pewno istnieje ziarno Schulza, które kiełkuje na różnym podłożu, rozkwita sztuką i wydaje na świat rozmaite owoce. W wielu krajach, w każdej dziedzinie sztuki, w odmiennych okresach naszych czasów pojawiają się produkty tej fascynacji. Artyści w niejednolitej formie tworzą hommage dla polskiego maga: rzeźba w drewnie Mariana Wnuka z 1966 roku, Jiří Špiěl i jego instalacja *Bruno Schulz Skořicové krámy, Vlodko Kaufman I ty, Bruno* itd. Ostatnio pojawiły się zapowiedzi prasowe ukraińskiego przedstawienia (Oleg Lipcyn) i dwóch polskich filmów (Andrzej Domalik, Grzegorz Linkowski).

Nadchodzące lata także zaowocują podobnymi dziełami i będą przynosić plony tak długo, jak długo świat artystyczny będzie czerpał z własnej mitologii.

36 Witold Gombrowicz, *Ferdynand*, translated from the Polish by Danuta Borchardt, foreword by Susan Sontag, New Haven 2000.

37 A. Tuszyńska, *Les disciples de Schulz*, traduit du polonais par Margot Carlier et Grazyna Erhard, Paris 2001.

38 H. Grynberg, *Drohobycz, Drohobycz and other stories: true tales from the Holocaust and life after*, translated from the Polish by Alicia Nitecki, edited by Theodosia Robertson, New York 2002.

39 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, czyta Mariusz Benoit, czas odtwarzania: 4, 5 godziny, zawartość: 4 kasety; Warszawa 2001.

40 B. Schulz, *Die Zimtläden*, gelesen von Bernt Hahn, CD, Frankfurt 2002.

41 *Magia Brunona Schulza. Z profesorem Shalomem Lindenbaumem rozmawia Aleksander Fiut*, „Dekada Literacka” 1993, nr 20, s. 3.

A Bruno Schulz jest przecież niewątpliwie na szczycie tego Panteonu, wręcz niezależnie od środkowoeuropejskiego mitu. Nasilenie tegoż mitu doprowadziło do instytucjonalnego uznania jego wartości, spodziewać się jednak można, że właśnie z tej przyczyny zacznie on pomału słabnąć i tracić swoją ważność. Obawiam się wręcz, iż odkrycie rękopisu ze spuścizny Schulza, choćby w dalekiej przyszłości, zwłaszcza niedorównującego poziomem *Sklepom cynamonowym*, mogłoby spowodować opadanie zainteresowania Schulzem. Gdyż mit o zagubionej Księdze – poszukiwanej, domniemanej – już wpisany jest w mitologiczny świat samego pisarza, staje się bardziej inspirującym od wszystkich ksiąg świata. Zaś potencjał artystyczny tego, co już mamy, umiycznienie świata, uniwersalność, kosmopolityzm – wszystko to łączy nas z drohobycką ikoną Europy Środkowej, to stwarza świat, w którym się odnajdujemy, i gwarantuje istnienie fenomenu zwanego Bruno Schulz.

Redakcja stylistyczna Maciej Robert

Branislava Stojanović: Bruno Schulz a schulzoidzi – wstępny rejestr (sztuki wizualne)

James ALBERTSON (1944–2015)

Tytuł: „The New Fish” (Homage to Bruno Schulz)

Francis ALLWOOD *¹**

Typ: Akwaforta (cykl obrazów)

Tytuł: „Matter” (Illustration for *The Street of Crocodiles*), etching with aquatint, 2007.

Nivi ALROY (1978–)

Tytuł: „Homage to Bruno Schulz, *The street of Crocodiles*”, a found chest of drawers, wood, chip-board, enamel, treated found objects, 2006.

Hana ALTARATZ (1941–)

Wystawa zb.: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Paweł ALTHAMER (1967–)

Typ: Instalacja artystyczna

Tytuł: „Drzewo Schulz”, 2018.

Wystawa zb.: Toruń 2018

Fotografia w: „Rzeczpospolita” 2018, nr 11243 (dodatek *Rzecz o Schulzu*)

Sylwester AMBROZIAK (1964–)

Wystawa zb.: Siemiatycze 2017

Ofra AMIT (1966–) ***

Typ: Ilustracje

Druk: Nadia Terranova, *Bruno. Il bambino che imparò a volare*, Roma 2012; *Bruno. El niño que aprendió a volar*, [Barcelona] 2012; *Brunas. Berniukas, kuris išmoko skristi*, Vilnius 2015; *Bruno. Chłopiec, który nauczył się latać*, Wrocław 2016.

1 *** Informacje zweryfikowane w kontakcie z artystami

Wystawy: „Bruno. Il bambino che imparò a volare”, Roma, Galleria d’arte Tricromia, 15 gennaio – 5 febbraio 2012; „Cesta do sveta ilustrovaných kníh”, Bratislava, Slovenské národné múzeum, Múzeum židovskej kultúry, od 16.4. 2018 do 10.5.2018.

Enrico ANZUINI

Typ: Portret, plakat wydarzenia

Tytuł: „Il mondo di Bruno Schulz con Francesco M. Cataluccio, sabato 24 aprile 2021”

Weronika ARISTOWA (ukr. Вероніка Арістова)

Wystawa zb.: Nahujowice 2020

Aleksandra ARTAMONOWA (ros. Александра Артамонова)

Typ: Video performance

Lokacja: Drohobycz 2020

Batia AVRAHAM-BEN ZVI

Wystawa zb: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Hedvig ÅGREN

Typ: Portret

Stanisław BAŁDYGA (1945–)

Wystawa zb.: Drohobycz 2006

Stanisław BAJ (1953–)

Wystawa: „Genius loci, Rzeka i ludzie”, Lwów, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego, czerwiec 2016

Wystawy zb.: Drohobycz–Truskawiec 2016, Lublin 2022

Beata BAJNO

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawy zb.: Lublin 2009, Warszawa 2009

Francesco BALSAMO (1969–) ***

Tytuł: „Omaggio a Bruno Schulz”, matita, pastello a olio, tempera filo di cotone e metallo su carta, 2009.

Wystawa: „Il tempo plurale delle figure”, Palermo, Associazione Nuvole incontri d’arte, dal 05 dicembre 2009 al 05 febbraio 2010

Mirosław BAŁKA (1958–)

Typ: Portret, rzeźba

Tytuł: „Bruno Schulz”, 1982.

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Fotografia w: „Schulz/Forum” 2019, nr 14

Anna BARAN

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawa zb.: Lublin 2009

Jadwiga BARDYSZEWSKA (1954–)

Wystawa zb.: Siemiatycze 2017

Ruth BAUER

Tytuł: „The Republic of Dreams”

Wystawa: Lincoln (MA), Clark Gallery, March 29 – April 21, 2005

Zoriana BAZYŁEWCZ (ukr. Зоряна Базилевич)

Wystawa zb.: Drohobycz 2020

Krzysztof M. BEDNARSKI (1953–) ***

Typ: Plakat teatralny

Tytuł: „Schulz w teatrze Studio”, 1983.

Egzemplarze w zbiorach: Muzeum Plakatu w Wilanowie; The Museum of Modern Art, Toyama; Poster Museum, Lahti

Reprodukcja w: „Życie Warszawy” 1983, nr 290; „Tu i Teraz” 1984, nr 5 (88); *The 1st International Triennial of Poster in Toyama*, 1985; *11 Biennale Plakatu Polskiego*, Katowice 1985; *Lahti VI Poster Biennale*, Lahti 1985.

Typ: Instalacja artystyczna

Tytuł: „Ja, Bruno Schulz” („I am Bruno Schulz”), asamblaż, 1982.

W zbiorach: Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Wystawy zb.: „Place for the Self”, New York, Apexart, October 13 – November 13, 2004; „Souvenirs: Repressed Historical and Personal Memory in the works of Israeli and Polish Artists”, Be’er-Sheva, Ben-Gurion University of Negev, The Art Galleries, V–VIII 2008; „Varsavia ebraica: esperimenti per il futuro”, Modena, Piazza Mazzini, 4 settembre 2011; „Homo sacer”, Muzeum Literatury w Warszawie, V–VI 2023.

Fotografie w: *Place for the Self*, New York 2004; Maryla Sitkowska, *Bednarski. Pasaż przez sztukę*, Orońsko 2009; *Varsavia ebraica: esperimenti per il futuro*, Modena 2011; Krzysztof M. Bednarski, *Karol Marks vs Moby Dick. Analiza formy i rozbiórka idei*, Kraków 2019; na okładce: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, nr 1–2; oraz na afiszu dla X Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu, 2022.

Beatrice BEN MAOR

Wystawa zb.: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Paolo BENEFORTI (1964–) ***

Typ: Karykatura

Tytuł: „Portrait of Bruno Schulz”, drawing on paper, 2020.

Carol BENIOFF (1952–)

Typ: Portret

Tytuł: „Bruno Schulz”, 2002.

Zdzisław BEKSIŃSKI (1929–2005)

Wystawy zb.: Poznań 2004, Stalowa Wola 2005, Praga 2006, Tel Awiw 2006, Gdańsk 2007, Tarnów 2008, Kielce 2009, Lublin 2010b

Reprodukcje w: *W stronę Schulza*, Warszawa [2010]; „Schulz/Forum” 2016, nr 8

Kiejstut BEREŻNICKI (1935–)

Wystawy zb.: Gdynia 2003, Łódź 2004, Rzeszów 2004, Kraków 2005, Stalowa Wola 2005, Praga 2006, Tel Awiw 2006, Gdańsk 2007, Tarnów 2008, Kielce 2009, Lublin 2010b, Zabrze 2016, Nowy Sącz 2018, Płock 2019

Dario BIENKOWSKI

Wystawa zb.: Tarnów 2012

Marian Paweł BOCIANOWSKI (1954–)

Typ: Akwaforta barwna

Tytuły: „Niezwykły przypadek Anny Csillag”, „Ulica Krokodyli - Tam gdzie Ptasia Atlantyda”, „Ulica Krokodyli - Podwórko Niepamięci”, „Cytaty z B. Schulza I”, „Cytaty z B. Schulza II”, 1981, „Cytaty z B. Schulza III”, „Cytaty z B. Schulza IV”, 1981, „Cytaty z B. Schulza V”, 1981.

Wystawy: „Cytaty z B. Schulza”, Szamotuły, Zamek Górków, 1994; „Zimtläden”, Berlin, East Art Kunsthandel, 1996; Drohobycz 2008.

Wystawy zb.: Poznań 1994, Lublin 2008a, Kazimierz Dolny 2009, Lublin 2010a, Drohobycz 2014, Drohobycz-Truskawiec 2016, Zabrze 2016

Reprodukcje w: *Arka wyobraźni Brunona Schulza*, Lublin 2008.

Anders BONNESEN (1976–)

Typ: Portret

Tytuł: „Bruno Schulz”, tekstil, 2016

Magdalena BRAUZE (1985–)

Typ: Akwarela

Tytuły: „Wieczór na Krokodyli”, 2020; „Kot Schulza”, 2020.

Wystawy zb.: Drohobycz 2020, Lublin 2021, Bytom 2022, Drohobycz 2022, Kazimierz Dolny 2023

Breyten BREYTENBACH (1939–)

Typ: Portret

Tytuł: „Bruno Schulz”, acrylik, 2015.

Rachel Rajel BRONFMAN (1945–)

Wystawa zb.: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Elza BUGNET (1997–)

Wystawa: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021. (oraz na okładce katalogu)

Dorota BUJAK (1996–) ***

Typ: Cykl graficzny, instalacja artystyczna

Tytuł: „Myśl zapuszczała się tajnie w labirynty” (I–XXV), monotypia, grafika cyfrowa, 2021–2022.

Wystawy: Katowice, Galeria Rondo Sztuki, 2021; Czeladź, Galeria Sztuki Współczesnej Elektrownia, kwiecień 2022; „Gesty rytualne”, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, 28/04 – 11/06/2023

Wystawy zb.: „Przebudzenia”, Katowice, BWA, 2–25 lipca 2021; „Ekspresja schyłku antropocenu”, Katowice, Galeria Szyb Wilson, 23.10 – 20.12.2021; „Odmienność”, Krakowski Park Technologiczny, 6.08–30.09.2021

Hubert BUJAK (1980–) ***

Tytuł: „Fetish (a Bruno Schulz)”, oil/canvas, 2013.

Wystawa: „Przypisy”, Wrocław, Instytut Historii Sztuki UWr, Stolarska, listopad 2013

Anna BYSTROWA

Wystawa zb.: Drohobycz 2020

Stéphane CALAIS (1967–) ***

Tytuł: «L'assassinat de Bruno Schulz», encre et acrylique sur toile, 2004.

Wystawa: «Gardens are for people! (& art for us?)», Saint-Ouen-l'Aumône, Abbaye de Maubuisson, 2005.

Reprodukcja w: Stéphane Calais, *Gardens are for people! (& art for us ?)*, Trézélan 2005.

Typ: Instalacja artystyczna

Tytuł: «La chambre de Schulz»

Wystawy: «L'amour», Ivry sur Seine, Crédac, 12.09. – 09.11.2008; «La chambre de Schulz», Paris, Grand Palais, 24 avril – 1er juin 2009.

Fotografie w: Stéphane Calais, *Jardin*, Paris 2022.

Sandra CARDEW (1947–)

Wystawa: „The Big Read”, Ferndale (MI), The Paramount Bank Gallery, March 2010

Jeffrey CARR (1952–)

Typ: Portret

Tytuł: „Self Portrait as B. Schulz”, 2003.

Marcos CARTUM (1960–)

Typ: Ilustracje

Druk: Leda Cartum, *Bruno Schulz conduz um cavalo*, São Paulo 2018.

Jerzy CARYK (1963–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Ricardo CASTRO

Typ: Ilustracje

Reprodukcje w: Bruno Schulz, *Sanatório sob o signo da clepsidra*, Lisboa 2019.

Witold CEGIEŁKA

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawa zb.: Drohobycz 2012

Sławomir CHMIELEWSKI

Typ: Replika

Janusz CHOJNACKI (1966–)

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawy zb.: Lublin 2009, Warszawa 2009, Drohobycz 2012

Sławomira CHORAŻYCZEWSKA

Tytuły: „Ulica Krokodyli”, „Drohobycz sennik”, 1991.

Oleksij CHOROSZKO (ukr. Олексій Хорошко, 1978–)

Wystawa zb.: Drohobycz 2008

Hałyna CHORUNŻA (ukr. Галина Хорунжа, 1986–)

Wystawa zb.: Nahujowice 2020

Robert CHUDZYŃSKI (1963–) ***

Typ: Zdjęcia kolażowe (cykl fotografii)

Tytuły: „Tribute to Bruno Schulz”, „Pół miasta”

Reprodukcja w: *Arka wyobraźni Brunona Schulza*, Lublin 2008.

Wystawy: Płońsk, Miejska Biblioteka Publiczna, luty 2007; Płońsk, Galeria P, 17–28 listopad 2008

Wystawy zb.: Drohobycz 2008, Lublin 2008, Drohobycz 2010, Lublin 2010a, Lublin 2011, Drohobycz–Truskawiec 2016

Drew CHRISTIE (1984–) ***

Typ: Portret

Tytuł: „Bruno Schulz”, Linocut

Reprodukcja na okładce: [Bruno Shültz, *Asaješgah-e sat-e šeni*, Tehran 2020]

Izabela CICHONSKA (1986–)

Typ: Studium architektoniczne

Tytuł: „Intryga nieskończoności na Granicy Dwóch Światów w oparciu o *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza”, 2010.

Prezentacja: Lublin 2011

Wystawa zb.: Drohobycz–Truskawiec 2016

Roman CIEŚLEWICZ (1930–1996)

Typ: Cykl fotomontaży

Tytuły: „Tarakany”, „Nemrod”, „Sierpień”, „Samotność”, „Ulica Krokodyli”, „Manekiny”, „Wichura”, „Wiosna”, „Pan Edzio”, „Kometa”, „Tłuja”, „Ulica”, 1963.

W zbiorach: Muzeum Sztuki w Łodzi

Reprodukcje w: Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007; *Bruno Schulz. Rzeczywistość przesunięta*, Warszawa 2012.

Hasło w: *Słownik schulzowski*, Gdańsk 2003.

Wystawy zb.: Łódź 2004, Kraków 2005

Wystawa: „Roman Cieślewicz retrospective”, London, Royal College of Art, 16 July 2010 – 07 August 2010.

Agnieszka CIEŚLIŃSKA-KAWECKA (1964–)

Tytuł: „Universum/krawiec”, akwaforta, akwatinta, sucha igła, 2006.

Guy COHEN (1975–)

Wystawa zb.: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Miriam COJOCARU (1945–)

Wystawa zb.: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Petah COYNE (1953–)

Typ: Ceroplastyka

Tytuł: Untitled #1419 (Bruno Schulz: *The Street of Crocodiles*), specially-formulated wax, pigment, silk flowers, ribbons, steel, steel rods, wire, tape, epoxy, 3/8" Grade 30 proof coil chain, quick-link shackles, jaw-to-jaw swivel, silk Duchesse satin, Velcro, thread, paper towels, plastic, 2016.

Bogusława CZAJCZYK

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawa zb.: Drohobycz 2012, Katowice 2016

Daryna CZAŁBAJEWA (ukr. Дарина Чалбаєва)

Wystawa zb.: Drohobycz 2020

Olha CZYHRYK (ukr. Ольга Чигрик)

Wystawy zb.: Drohobycz 2012, Drohobycz 2012a

Minh DAM (1984–)

Typ: Akwarela

Tytuł: „Drohobycz”, 2020.

Wystawy zb.: Drohobycz 2020, Lublin 2021, Bytom 2022, Drohobycz 2022, Kazimierz Dolny 2023

Michał DANKNER (1961–)

Wystawa zb.: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Zofia DAROWSKA (1930–2020)

Typ: Projekt graficzny

Projekt obwoluty: Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967.

Talat DARVINOĞLU (1988–)

Wystawa zb.: Katowice 2012

Reprodukcja w: „SOSNArt” 2012, nr 4

Carlos DEARMAS

Typ: Ilustracje

Druk: Rafael Curci, *Demiurgia de la materia*, Buenos Aires 2023.

Wolfgang DEFANT (1957–)

Tytuły: „Bruno Schulz”, Öl auf Hartfaser, 2004; „Valse Portinari”, Öl auf Hartfaser, 2005; „Requiem für Bruno Schulz”, Öl auf Hartfaser, 2005.

Reprodukcja w: Jakub Orzeszek, *Drugie ciało pisarza. Eseje o Brunonie Schulzu*, Gdańsk 2023.

Lucjan DEMIDOWSKI (1946–)

Typ: Fotografia artystyczna

Wystawy zb.: Kazimierz Dolny 2009, Drohobycz 2010, Lublin 2010a, Lublin 2015, Drohobycz–Truskawiec 2016, Lublin 2022, Kazimierz Dolny 2023

Teodor Martin DIMITRESCU

Tytuł: „Counteroffensive of Fantasy”, watercolor, 2018.

Vladimir DODIG TROKUT (1949–2018)

Typ: Instalacja artystyczna

Tytuł: „Prodavaonica cimetne boje Brune Schulza”, 1993.

Wystawy: Zagreb, Moderna galerija, listopad-studeni-prosinac 1993; Beograd, Magacin u Kraljevića Marka, od 17. do 25. juna 2010.

Fotografie w: Vladimir Dodig Trokut, *Prodavaonica cimetne boje Brune Schulza*, Zagreb 1995.

Andriej DOROCHIN (ros. Андрей Дорохин, 1963–)

Wystawy zb.: Mińsk 1990, Petersburg 1990, Moskwa 1990

Anna DOWGIAŁŁO

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Zbigniew Maciej DOWGIAŁŁO (1961–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Hrystyna DRAGUN (ukr. Христина Драгун)

Typ: Replika, mural

Tytuł: „Skwer Spotkania”, 2022 (współautorki K. Sokołowska, M. Wichrowska)

Lokacja: Bytom, ul. Rycerska/Korfantego

Jarosław DRAŻEK (1961–) ***

Typ: Akwarela

Tytuły: „In Memory 1”, 2020, „In Memory 2”, 2020, „In Memory 3”, 2020.

Wystawy zb.: Drohobycz 2020, Lublin 2021, Bytom 2022, Drohobycz 2022, Kazimierz Dolny 2023

Piotr DRYLL (1953–)

Tytuł: „Wieczór z Bruno Schulzem”

Mariusz DRZEWIŃSKI (1959–) ***

Typ: Cykl obrazów

Tytuł: „Posadzka z Drohobycza”, olej na płótnie, 2007.

Wystawy: „Posadzki z Drohobycza. Figury alternatywne” (w ramach „Schulzowskiej Jesieni”), Lublin, Muzeum Archidiecezjalne Sztuki Religijnej, listopad 2007; Drohobycz 2008; Międzyrzec Podlaski, Galeria ES, 2008; Galeria Sztuki Współczesnej w Przemyślu, 2009; „Posadzki i manekiny”, Drohobycz–Truskawiec 2016; „Ślady” (w ramach „Bruno4ever”), Galeria Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie, 9–23 listopada 2017; Drohobycz–Truskawiec 2018.

Wystawy zb.: Drohobycz 2006, Lublin 2008a, Kazimierz Dolny 2009, Drohobycz 2010, Lublin 2010a, Drohobycz 2012, Lublin 2013, Drohobycz 2014, Lublin 2014, Lublin 2015, Drohobycz–Truskawiec 2016, Lublin 2016, Lublin 2022

Reprodukcje w: *Arka wyobraźni Brunona Schulza*, Lublin 2008.

Jerzy DUDA-GRACZ (1941–2004)

Wystawy zb.: Tarnów 2008, Kielce 2009, Lublin 2010b, Zabrze 2016

Reprodukcja w: *W stronę Schulza*, Warszawa [2010]

Iwan DUDYCZ (ukr. Іван Дудич, 1987–)

Wystawa zb.: Drohobycz 2012/2013

Andrzej DUDZIŃSKI (1945–2023)

Wystawy zb.: Gdynia 2003, Łódź 2004, Rzeszów 2004, Kraków 2005, Stalowa Wola 2005, Praga 2006, Gdańsk 2007, Tarnów 2008, Kielce 2009, Lublin 2010b, Zabrze 2016, Nowy Sącz 2018, Toruń 2018, Płock 2019

Typ: Portret

Tytuł: „Schulz”, 2018.

Reprodukcja na okładce katalogu: *Bruno Schulz. Artysta nienazwany*, Warszawa 2018.

Piotr DUMAŁA (1956–)

Tytuł: „Ulica Drohobycz”, kredka, 2004.

Reprodukcja w: Jakub Orzeszek, *Drugie ciało pisarza. Eseje o Brunonie Schulzu*, Gdańsk 2023.

Tytuł: „Pejzaż wewnętrzny Schulza”, rysunek, 2004.

Reprodukcje w: *W stronę Schulza. Okna wyobraźni*, Nowy Sącz 2018.

Typ: Portret

Tytuł: „Bruno Schulz”, 2006.

Reprodukcja na okładce: *V labirintu Bruna Schulze*, Praha 2006; oraz w: „Rzeczpospolita” 2010, nr 8791 (dodatek *Rzecz o Schulzu*); „Rzeczpospolita” 2018, nr 11243 (dodatek *Rzecz o Schulzu*)

Wystawy zb.: Kraków 2005, Stalowa Wola 2005, Praga 2006, Tel Awiw 2006, Gdańsk 2007, Tarnów 2008, Szczecin 2008, Lublin 2010b, Warszawa 2012, Zabrze 2016, Nowy Sącz 2018, Toruń 2018, Płock 2019

Tetiana DUMAN (ukr. Тетяна Думан, 1981–2020)

Typ: Ilustracje

Wystawy zb.: Lwów 2008; Drohobycz 2012/2013; Kijów 2019; Nahujowice 2020

Reprodukcje w: Бруно Шульц, Комета, Дрогобич 2022.

Wasyłyna DUMAN (ukr. Василина Думан, 1986–)

Wystawa zb.: Nahujowice 2020

Eliza DWORAK

Wystawa zb.: Tarnów 2012

Edward DWURNIK (1943–2018)

Tytuł: „Shalom-Holocaust”, olej na płótnie, 2000.

Reprodukcja w: *W stronę Schulza. Okna wyobraźni*, Nowy Sącz 2018; Jakub Orzeszek, *Drugie ciało pisarza. Eseje o Brunonie Schulzu*, Gdańsk 2023.

Tytuł: „Drohobycz” (z cyklu „Podróże autostopem”), olej na płótnie, 2002.

Reprodukcja na okładce katalogu *Edward Dwurnik. Drohobycz i świat*, Lublin [2002]; oraz w: *W kręgu Schulza*, [Warszawa 2004]; Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007; *W stronę Schulza*, Warszawa [2010]

Wystawa: „Drohobycz i świat”, Lublin, Biuro Wystaw Artystycznych, Galeria Stara, od 17 listopada 2002 do 5 stycznia 2003

Wystawy zb.: Gdynia 2003, Łódź 2004, Poznań 2004, Rzeszów 2004, Kraków 2005, Stalowa Wola 2005, Praga 2006, Tel Awiw 2006, Gdańsk 2007, Tarnów 2008, Szczecin 2008, Kielce 2009, Lublin 2010b, Warszawa 2012, Zabrze 2016, Nowy Sącz 2018, Płock 2019

Adam S. DZIDOWSKI

Tytuł: „Thirteenth month. On the margin of time”

Stasys EIDRIGEVIČIUS (1949–)

Tytuł: „W sklepach cynamonowych”, tryptyk

Wystawy zb.: Gdynia 2003, Łódź 2004, Rzeszów 2004, Kraków 2005, Stalowa Wola 2005, Praga 2006, Tel Awiw 2006, Gdańsk 2007, Tarnów 2008, Szczecin 2008, Lublin 2010b, Zabrze 2016, Nowy Sącz 2018, Płock 2019

Reprodukcje w: *W kręgu Schulza*, [Warszawa 2004]

Bernice EISENSTEIN (1949–)

Typ: Portret

Grégory ELBAZ (1980–)

[brak informacji]

Henry ELINSON (1935–2010)

Tytuł: „Homage to Bruno Schulz”, ink drawing series

Vladimiro ELVIERI (1950–) ***

Typ: Portret

Tytuł: „Bruno Schulz, metamorfosi del pazzo sommerso”, puntasecca e carta abrasiva su plexiglas, carta nera, 2022.

Neslihan EREN

Typ: Portret

Reprodukcja na okładce: Bruno Schulz, *Krokodil sokağı*, İstanbul 2013.

Henryk FAJLHAUER (1942–1999)

Typ: Ilustracje graficzne

Opis: Ilustracja do „Sklepów cynamonowych”, miedzioryt, 1980.

Opis: Cykl „Ulica Krokodyli”, miedzioryt/papier, 1984.

Tytuły: „Krokodylowy zaułek I”, „Krokodylowy zaułek II”, „Krokodylowy zaułek III”

Reprodukcje w: Bruno Schulz, *De straat van de Krokodillen*, Baarn 1982; „NaGłos” 1992, nr 7.

Ruggero FACCHIN (1974–)

Typ: Portret

Ihor FECIAK (ukr. Ігор Фецяк, 1949–)

Typ: Fotografia artystyczna

Wystawy: Lublin, Galeria Radio Lublin, 12–23 lipca 2010; „Namiętność”, Drohobycz 2020

Wystawy zb.: Kazimierz Dolny 2009, Drohobycz 2010, Drohobycz 2012, Drohobycz 2021

Reprodukcje w: *Prowincja osobliwa: Drohobycz Brunona Schulza*, Drohobycz 2010.

Esther FENSTER (1941–)

Wystawa zb.: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Stanisław FIJAŁKOWSKI (1922–2020)

Wystawa zb.: Lublin 2002

Zenon FILIPOW (ukr. Зенон Філіпов, 1945–2012)

Typ: Fotografia

Wystawy zb.: Kazimierz Dolny 2009, Drohobycz 2010

Mirosław FILONIK (1958–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Jarko FIŁEWYCZ (ukr. Ярко Філевич, 1981–)

Typ: Plakat festiwalowy

Tytuł: „V Міжнародний Фестиваль Бруно Шульца. Арка уяви Бруно Шульца. Дрогобич 6–12.09.2012”

Wystawa zb.: Drohobycz 2020

Leonor FINI (1907–1996)

Typ: Ilustracje

Reprodukcje w: „Preuves” 1960, no. 111

Włodzimierz FINKE (1945–)

Wystawa: „Dialog – czyli rzecz o Brunonie Schulzu. Rzeźba, malarstwo, rysunek”, Warszawa, Muzeum Literatury, 27 kwiecień – 11 maj 2006.

Tytuły: „Druga rzecz o Brunonie Schulzu. Rzeźba, malarstwo, rysunek”, „Paszport Brunona”, „Schulz i inni”

Wystawy zb.: Drohobycz 2012; Drohobycz 2012a, Lublin 2013, Drohobycz 2013, Drohobycz 2014, Lublin 2014, Lublin 2015, Drohobycz–Truskawiec 2016, Drohobycz–Truskawiec 2018, Kazimierz Dolny 2023.

Petro FLIT (ukr. Петро Фліт, 1935–2009)

Typ: Rzeźba

Tytuł: „Bruno Schulz 1892–1942”

Fotografia w: Jerzy Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999.

W zbiorach: Drohobycz, Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki, Muzeum Pokój Brunona Schulza

Lars-Erik FORSLUND

Typ: Portret

Reprodukcje na okładkach: Bruno Schulz, *Kanelbutikerna*, Stockholm 1983; Bruno Schulz, *Sanatoriet Timglaset*, Stockholm 1987.

Victor FRANCO (1937–)

Wystawa zb.: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Tania FRED

Typ: Replika

Tytuł: „In Memory of Bruno Schulz”, oil on canvas, 1992.

Hans FRONIUS (1903–1988)

Typ: Portret

Tytuł: „Bruno Schulz”, Litografie/Papier, 1969.

Egzemplarze w: „Antiquariat” 1971, Heft 5

Wojciech GAJTKOWSKI

Typ: Grafika cyfrowa

Ilana GAL (1961–)

Wystawa zb.: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Sylwia GAŁĄZKA

Typ: Ilustracja

Marzena GAWRYSIAK (1978–)

Typ: Akt kobiety

Tytuł: „Hommage a Bruno Schulz”, olej na płótnie, 2016.

Dorota GAWRYSZEWSKA

Typ: Portret

Reprodukcja na okładce: „Radar” 2012, nr 6

Rodger GERBERDING ***

Tytuł: „Lament for Bruno”, triptych, 2021.

Wystawa: Lincoln (Nebraska), Clements Noyes Art Gallery, 2021.

Reprodukcje w: Jakub Orzeszek, *Drugie ciało pisarza. Eseje o Brunonie Schulzu*, Gdańsk 2023.

Nilda GHERSMAN (1950–)

Wystawa zb.: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Krystyna GŁOWNIAK (1947–)

Typ: Cykl obrazów

Tytuł: „Świat według Schulza”, akryl, płótno

Wystawy: „Jedyne miejsce na świecie...”, Drohobycz, Drugi Festiwal Brunona Schulza, „Willa Bianki”, listopad 2006; Biblioteka Miejska w Puławach, kwiecień 2007.

Reprodukcje w: „Akcent” 2011, nr 4; Krystyna Głowniak, *Bruno Schulz – Inspiracje*, Kraków 2015.

Artur GOŁĘBIEWSKI (1961–)

Typ: Akwarela

Tytuły: „Karakony”, 2020; „Drohobycz-synagoga”, 2020; „Mój ojciec wstępuje do strażaków”, 2020.

Wystawy zb.: Drohobycz 2020, Lublin 2021, Bytom 2022, Drohobycz 2022, Kazimierz Dolny 2023

Maurycy GOMULICKI (1969–)

Typ: Fotografia

Konstantin GORIECKIJ (ros. Константин Горещкий, 1961–)

Wystawy zb.: Mińsk 1990, Petersburg 1990, Moskwa 1990

Anna GÓRA

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawy zb.: Lublin 2009, Warszawa 2009

Paweł GÓRECKI (1960–) ***

Typ: Performance

Tytuł: „Pan tu stał”

Lokacja: Tajpej 2012/2013

Typ: Instalacja artystyczna

Tytuły: „Planeta Ptaków”, „Planeta Kobięcych Butów”, „Planeta Znaczków Pocztowych”, „Planeta Soku Malinowego”, „Planeta Manekinów”, „Planeta Katarynek”, „Planeta Partytur”

Wystawy: „Siedem planet Brunona Schulza”, Tajpej 2012/2013; „Którędy, panie Schulz? Proszę prowadzić”, Drohobycz 2014. (współautorka Lin-Górecka)

Mieczysław GÓROWSKI (1941–2011)

Wystawa zb.: Bydgoszcz 1998

Wojciech GRABOWSKI (1969–) ***

Typ: Fotografia artystyczna

Wystawy zb.: Drohobycz 2012, Lublin 2012

Typ: Ilustracje (cykl rysunków)

Tytuły: „Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach... (I)”, 2018; „Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach... (II)”, 2019; „Ciotka narzekała. Był to zasadniczy ton jej rozmów...”, 2019; „Nie poprzestając na wylęganiu coraz to nowych egzemplarzy...”, 2020; „Przez chwilę z tych dymnych miodów...”, 2020; „Podczas jednej ze swych wędrówek wieczornych...”, 2020; „W chwili gdy mój ojciec wymawiał słowo »manekin«...”, 2020; „Nasze kreatury nie będą bohaterami romanśów...”, 2020; „Nie widziało się jej. Poznawało się ją po domach, po dachach... (I)”, 2020; „Nie widziało się jej. Poznawało się ją po domach, po dachach... (II)”, 2020; „Zdradliwie i jadowicie szerzyła się ta zaraza zmierzchu wokoło...”, 2020; „Gdy inne miasta rozwinęły się w ekonomikę, wyrosły w cyfry statystyczne...”, 2020; „Tylko dla niewtajemniczonych jest noc letnia wypoczynkiem...”, 2020; „Nigdy potem nie mogłem się od matki dowiedzieć, ile rzeczywistego było w tym...”, 2020; „Noc lipcowa! Tajemny fluid mroku...”, 2020; „W okresie najkrótszych, sennych dni zimowych...”, 2020; Ilustracja do opowiadania „Sierpień”, 2021; „Słabo oświetlone, ciemne i uroczyste ich wnętrza pachniały głębokim zapachem farb...”, 2021; Ilustracja do opowiadania „Nawiedzenie”, 2022; „Jak natrętny gaduła towarzyszy ona samotnemu wędrowcowi zamykając go w kręgu swych widziadeł...”, 2022

Andrzej GRACZYKOWSKI (1947–)

Ilustracje w: Bruno Schulz, *Z „Traktatu o manekinach”*, Łódź 1984.

Günter GRASS (1927–2015)

Wystawa zb.: Gdańsk 2007

Ulrike GROSSARTH (1952–)

Typ: Performance

Tytuł: „Gotowe”

Lokacje: Drohobycz (V Festiwal Brunona Schulza), (I) Targ miejski, 6 września 2012, (II) Synagoga Chóralna, 7 września 2012.

Anna GRUSZCZYŃSKA (1964–)

Wystawa: Warszawa 1988

Ryszard GRZYB (1956–)

Wystawy zb.: Warszawa 1988, Warszawa 2012

Bożena GRZYB-JARODZKA (1959–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Typ: Portret, replika

Tytuł: „Bruno Schulz według Brunona Schulza”

Reprodukcja na okładce: „Midrasz” 2003, nr 3

Jakub GRZYWAK (1978–)

Typ: Fotografia inscenizowana

Tytuły: „Ultrasonograf czyli słuchanie szeptem”, 2011; „Mur płci” (współautor M. Kubiela), 2011; „Śmierć na raty”, 2010; „Zwiastowanie dżemu truskawcowego” (współautor M. Kubiela), 2011; „Osobliwe kuszenie ojca przy pomocy obrazu olejnego”, 2011; „Melancholia dżemu truskawcowego”, 2011; „Szkola latania” (współautor M. Kubiela), 2010; „Tratwę Charona poprzez rzekę wyobrażeń” (współautor M. Kubiela), 2011; „Powrót ptaków – nieuchwytny zachwyty”, 2011; „Niespodziewany powrót”, 2010; „Wielkie niedowierzanie”, 2010; „Powrót ptaków”, 2010; „Pokusa materii” (współautor M. Kubiela), 2009; „Pies Nemrod pierwszy”, 2009.

Wystawy zb.: Lublin 2011, Drohobycz 2012, Radzyń Podlaski 2012, Wrocław 2013

Katalog: Mariusz Kubiela, Jakub Grzywak, *Bruno Schulz – Klisza Werk – Transgresiones*, Wrocław 2013.

Egga van HAARDT (1912–1944)

Typ: Ilustracje graficzne

Tytuły: „Przy stole”, „Księżyc”, „Wariatka Tłuja”, „Adela i subjekt”, „Sarabanda Tłui”, „Dziwny ojciec”, „Śmierć Edwarda”, „Eksperymenty z wujem Edwardem”
Reprodukcje w: „Wiadomości Literackie” 1938, nr 35; Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007; „Schulz/Forum” 2021, nr 17–18.

Hasło w: *Słownik schulzowski*, Gdańsk 2003.

Georges van HAARDT (właśc. Kazimierz Jerzy Brodnicki, 1907–1980)

Typ: Grafika abstrakcyjna

Tytuł: „Hommage à un ami”

Reprodukcja w: Bruno Schulz, *Traité des Mannequins*, Paris 1961.

Heinz HABERKORN (1943–2011)

Tytuł: „Bruno Schulz, *Die Zimtläden*”

Oren HADAR (1981–)

Wystawa: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Jiří HADLAČ (1927–1991)

Typ: Book design

Tytuły: „Traktát o manekýnech”, kniha objekt, čtyři varianty, 1986; „Ptáci”, 1989; „Poslední otcův útěk”, kniha objekt, 1989.

Alfred HALASA (1942–)

Typ: Plakat wydarzenia

Tytuł: „Bruno Schulz. New readings, new meanings / Nouvelles lectures, nouvelles significations. McGill University, Montreal, May 4-5, 2007”

Typ: Portret

Tytuły: „Bruno Schulz. Conférence internationale”, sérigraphie, 2007; „Bruno Schulz. Hommage”, sérigraphie, 2007; „Bruno Schulz. Hommage”, sérigraphie, 2007.

W zbiorach: Le Musée national des beaux-arts du Québec

Reprodukcja na okładce: *Bruno Schulz: New Readings, New Meanings*, Montreal–Cracow 2009.

Andrzej HALIŃSKI (1945–)

Wystawa zb.: Lublin 2010b

Helena HANKEOVÁ (1992–)

Typ: Portret

Reprodukcja na okładce: Bruno Schulz, *Kniha dopisů*, Ostrava 2021.

Dariusz HANKIEWICZ (1957–)

Typ: Fotografia

Wystawa zb.: Kazimierz Dolny 2009

Władysław HASIOR (1928–1999)

Wystawy zb.: Lublin 2010b, Nowy Sącz 2018

Béla HASSFORTH

Tytuł: „Strasse der Krokodile”, Öl auf Hartfaser, 2004.

Nancy HAYNES (1947–)

Tytuł: „Bruno Schulz” (Library Series), Oil on linen, 2022

YinXin HE (właśc. Han Ho) ***

Typ: Ilustracja

Tytuł: „The Street of Crocodiles and Other Stories”, acrylic on paper, Adobe Photoshop, 2022.

Piotr HEIDEK

Tytuł: „Portret Brunona Schulza”, 1976.

Reprodukcja w: *Prowincja osobliwa: Drohobycz Brunona Schulza*, Drohobycz 2010.

Dominique HÉRODY (1957–) ***

Typ: Portret (cykl grafik cyfrowych)

Reprodukcja na okładce: Dominique Hérody, *A Paris, égaré. Bruno Schulz, août 1938*, Paris 2019; oraz w: „Schulz/Forum” 2021, nr 17–18.

Marek HOŁOTA

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawa zb.: Warszawa 2009

Bernard HOMZIUK (1958–)

Typ: Ilustracje ołówkiem

Tytuł: „Nienarysowane *Sklepy cynamonowe*”, rysunki, 2008.

Wystawa: Miejska Biblioteka Publiczna im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie, Filia 21, 10–26 lipca 2008.

Wystawy zb.: Kazimierz Dolny 2009, Drohobycz 2012.

W zbiorach: Drohobycz, Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki, Muzeum Pokój Brunona Schulza

Reprodukcje w katalogu wystawy i w kalendarzu za rok 2009 (listopad 2008 – grudzień 2009), Lublin 2008.

Katalog: Benek Homziuk, *Nienarysowane Sklepy cynamonowe*, Lublin 2008.

Daniel HOROWITZ (1978–)

Wystawy zb.: Stalowa Wola 2005, Praga 2006, Gdańsk 2007, Lublin 2010b, Warszawa 2012, Zabrze 2016, Nowy Sącz 2018

Ryszard HOROWITZ (1939–)

Wystawy zb.: Kraków 2005, Stalowa Wola 2005, Praga 2006, Szczecin 2008, Lublin 2010b, Zabrze 2016, Nowy Sącz 2018, Płock 2019

Ołeh HRYSZCZENKO (ukr. Олег Грищенко, 1985–)

Typ: Replika

Tytuł: „Прихисток” (за мотивами фресок Бруно Шульца), graficzna seria

Wystawa: Drohobycz, galeria „Голі вікна”, 19 листопада 2022

Reprodukcja na afiszu „Друга осінь 2022 на 80-ті роковини загибелі Бруно Шульца”

Typ: Grafika cyfrowa

Tytuł: „Bruno Schulz” (Ilustracja do wiersza Mariusza Olbromskiego *Rok Schulza*), 2023.

Reprodukcja w: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2023, nr 1–2.

Grigorij IWANOW (ros. Григорий Иванов, 1952–)

Wystawy zb.: Mińsk 1990, Petersburg 1990, Moskwa 1990

Maciej JAGODZIŃSKI-JAGENMEER

Typ: Portret, rzeźba

Nadia JAMNICZ (ukr. Надія Ямніч)

Wystawa zb.: Lwów 2008

Zbigniew JANECZEK (1946–)

Ilustracje w: Bruno Schulz, *Z „Traktatu o manekinach”*, Łódź 1984.

Maria JAREMA (1908–1958)

Wystawa zb.: Tel Awiw 2006

Michał JASIEWICZ (1977–)

Typ: Akwarela

Tytuł: „Przenikania”, 2020.

Wystawy zb.: Drohobycz 2020, Lublin 2021, Bytom 2022, Drohobycz 2022, Kazimierz Dolny 2023

Anna JASNOCHA

Wystawa zb.: Tarnów 2012

Reprodukcja na afiszu wystawy

Kazimierz JASTRZEMBSKI

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawa zb.: Katowice 2016

Łukasz JEDYNASTY (1981–)

Typ: Portret, grafika cyfrowa

Tytuł: „Brunon – The Inner Portrait of Young Bruno Schulz”, 2022.

Grażyna JEŻAK (1958–)

Typ: Replika

Tytuł: „Wieczór kawalerski”, obraz olejny na płótnie, 2023.

Ludmila JIŘINCOVÁ (1912–1994)

Typ: Akwaforta

Egzemplarze w: Bruno Schulz, *Nimrod*, Baarn 1977. (met een ets van Ludmila Jirincová)

David A. JOHNSON

Typ: Portret

Mika JOHNSON (1975–) ***

Typ: Projekt cyfrowy

Tytuł: „The Republic of Dreams”

Wystawy: Warsaw, History Meeting House (Dom Spotkań z Historią), July–Aug. 2021; Lviv, Lviv Book Forum, Oct. 2021; Buenos Aires, FILBA book fair, Oct. 2021; Asunción, Goethe-Zentrum, Nov.-Dec. 2021

Megan JONES (1936–2018)

Tytuł: „Conversations with Bruno Schulz”

Wystawa: Australian and Asian Contemporary Art, Sydney, Gallery HM, 4th – 29th October 2006

Kripa JOSHI (1978–)

Tytuł: „Street of Crocodiles”

Anna Maria JUREWICZ (1981–) ***

Tytuł: „Inne spotkanie”, olej na płótnie, 2004.

Wystawa: „Ojczyzna”, Drohobycz, Pierwszy Festiwal Brunona Schulza, Muzeum Drohobyczczyna, lipiec 2004.

Andrij JURKEWYCZ (ukr. Андрій Юркевич, 1983–)

Typ: Performance

Tytuł: «Бруківка з вулиці Крокодилів», 2011.

Lokacje: Lublin, Warszawa, Łódź, Czerniowce (ukr. Чернівці), Gniezno, Bytom

Dieter JÜDT (1963–) ***

Typ: Portret

Tytuły: „Bruno Schulz”, Bleistift, 1995; „Bruno Schulz”, Aquarell, 1995.

Reprodukce na afiszu „Bruno4ever”, Lublin, Wojewódzka Biblioteka Publiczna, 10–24 lipca 2008; na okładkach: *Arka wyobraźni Brunona Schulza*, Lublin 2008; *Wiosna. 12 przekładów*, Drohobycz 2008; Антологія наукових матеріалів трьох міжнародних фестивалів Бруно Шульца в Дрогобичі, Дрогобич 2008; *Współczesna recepcja twórczości Brunona Schulza*, Drohobycz 2009; oraz w: *Bruno Schulz – entre modernisme & modernité*, Paris 2018.

Typ: Komiks

Druk: Dieter Jüdt, *Heimsuchung und andere Erzählungen von Bruno Schulz*, Stuttgart 1995.

Reprodukce w: *Maikäfer flieg!*, Regensburg 2004; *Arka wyobraźni Brunona Schulza*, Lublin 2008; „Slavic and East European Journal” 2013, no. 2; „Transfer. Reception studies” 2018, vol. 3; *Bruno Schulz – entre modernisme & modernité*, Paris 2018; Dieter Jüdt, *Von der Idee zur Graphic Novel. Erzählen in Bildern*, Mainz 2022.

Wystawy: „Illustrator des Phantastischen”, Kongresszentrum Erlangen, 1998; Galeriehaus Hof, 1998; „La Visitazione”, Trieste, Teatro Miela, 22-26 novembre 2000; Kunstverein Hildesheim, 2000; München, Aktionsforum Praterinsel, 2001; „Maikäfer flieg!”, Regensburg, Kunstverein Graz, 2004; «Дітер Юдт – виставка коміксів до творів Бруно Шульца», Львів, «Дзига», 23–31 травня 2008; Drohobycz 2008

Wystawy zb.: Goethe-Institut Barcelona, 2002; Goethe-Institut Lisboa, 2003; „Comic-Kunst: Vom Weberzyklus zum Bewegten Mann”, Mittelrhein-Museum Koblenz, 2004; Lublin 2008a, Lublin 2008b, Kazimierz Dolny 2009, Drohobycz–Truskawiec 2016; Brno 2017

Hasło „Komiks” w: *Słownik schulzowski*, Gdańsk 2003.

Typ: Graphic Novel (powieść graficzna)

Druk: Dieter Jüdt, *Der dreizehnte Monat - The thirteenth month - Le treizième mois*, Berlin 2008.

Reprodukce w: Dieter Jüdt, *Von der Idee zur Graphic Novel. Erzählen in Bildern*, Mainz 2022.

Nikita KADAN (ukr. Hikota Кадан, 1982–) ***

Typ: Replika

Wystawy: „Okaleczony mit” (w ramach IX Międzynarodowego Festiwalu), Drohobycz, „Willa Bianki” – Pałac Sztuki (I), Willa Jarosza (II), listopad 2020; «Скалічений міф», Київ, The Naked Room, 27.01 – 07.03.2021

Reprodukce w: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2021, nr 4; *Art in a Conflicted World*, Esslingen 2021.

W zbiorach: Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou; Одеський національний художній музей

Typ: Instalacja artystyczna

Lokacja: Drohobycz, X SchulzFest 2022

Andrzej KALINA (1952–)

Wystawa zb.: Lublin 2010b

Jerzy KALINA (1944–)

Wystawy zb.: Lublin 2010b, Zabrze 2016, Toruń 2018, Płock 2019

Loli KANTOR (1952–)

Typ: Fotografia artystyczna

Wystawy zb.: Drohobycz 2008, Lublin 2008, Drohobycz 2010, Lublin 2022

Tadeusz KANTOR (1915–1990)

Wystawy zb.: Kraków 2005, Praga 2006, Tel Awiw 2006, Gdańsk 2007, Tarnów 2008, Kielce 2009, Lublin 2010b, Zabrze 2016, Toruń 2018, Płock 2019

Serge KANTOROWICZ (1942–)

Typ: Portret

Tytuł: „Portrait de Bruno Schulz, 1942, in memoriam”, dessin

W zbiorach: Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme

Reprodukcja w: Jakub Orzeszek, *Drugie ciało pisarza. Eseje o Brunonie Schulzu*, Gdańsk 2023.

Janusz KAPUSTA (1951–)

Tytuł: „Schulz przyczajony”

Wystawy zb.: Gdynia 2003, Łódź 2004, Kraków 2005, Stalowa Wola 2005, Praga 2006, Tel Awiw 2006, Gdańsk 2007, Tarnów 2008, Szczecin 2008, Kielce 2009, Lublin 2010b, Warszawa 2012, Zabrze 2016, Płock 2019

Reprodukcja w: *W kręgu Schulza*, [Warszawa 2004], *W stronę Schulza*, Warszawa [2010]; „Rzeczpospolita” 2010, nr 8791 (dodatek *Rzecz o Schulzu*)

Lech KARCZEWSKI

Wystawa zb.: Siemiatycze 2017

Tamar KASHER

Wystawa zb.: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Anna KASZUBA-DĘBSKA (1975–)

Typ: Instalacja artystyczna

Tytuł: Projekt „Szpilki”

Wystawy: V Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, wokół „Willi Bianki”, wrzesień 2012; Lublin, Warsztaty Kultury, listopad 2012; Chicago, „After Schulz” Festival, December 2012; Kraków, Festiwal Conrada, 2012; Taipei, Festiwal Druga strona stołu, 2013; Проект «Шпильки», Москва, внутренний дворик Центрального Дома художника, 7–9 июня 2013; Łódź, Festiwal Literackie Podwórko, Muzeum Włókiennictwa, 2014.

-Fotografie w: „Schulz/Forum” 2013, nr 2

Typ: Instalacja artystyczna

Tytuł: Projekt „Emeryty”

Wystawa: Kraków, Conrad Festival, Plac Cricoteki, 20 października 2015 – 8 listopada 2015

Fotografie w: „Schulz/Forum” 2015, nr 6

Włodko KAUFMAN (ukr. Влодко Кауфман, 1957–)

Typ: Виставка-інсталяція

Tytuł: «І ти, Бруно...»

Lokacja: Львів, «Дзига», 12 липня 2001.

Typ: Арт-лабораторія

Tytuł: «Велике Брунове гніздо»

Lokacja: Хутір Сіда (Вишківський перевал), 2001

Typ: Performance

Tytuł: «Зникання Бруно», 2001

Typ: Performance

Tytuły: «Вистава в годиннику», «Час риби», „Requiem”, „Brunowaga”, «Про пам’ять» („О рamięці”)

Lokacje: Drohobycz, miejsce śmierci Brunona Schulza, 19 listopada 2006; Drohobycz, wieża ratuszowa, 27 maja 2008; Drohobycz, w ogrodach willi Jarosza, 29 maja 2010; Drohobycz, miejsce śmierci, 19 listopada 2010; Drohobycz, stary zbiornik wodny, 9 września 2012; Drohobycz, Muzeum Pokój Brunona Schulza, 27 maja 2014; Drohobycz, Synagoga Chóralna, 7 czerwca 2016 (współautor O. Maksymow); Drohobycz, basen w parku przed budynkiem Rektoratu Uniwersytetu, 2 czerwca 2018; Drohobycz, Patio ratusza, Muzeum wag, 15 listopada 2020; Drohobycz, Galeria Sztuki Szkoły Plastycznej, 12 lipca 2022.

Wystawy dokumentacji: „Retrospekcje schulzowskie – 2001”, Drohobycz, Muzeum „Drohobyczczyna”, maj 2008; Шульцівська ретроспектива «Паралельний Шульц», Drohobycz, wrzesień 2012.

Wystawa: „Teatr w zegarze”, videoart, Drohobycz–Truskawiec 2016.

Wystawy zb.: Lublin 2010a, Lublin 2022

Fotografie w: B. Кауфман, Гра в грі, Львів 2002; „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2021, nr 4.

Ewa KIERSKA-HOFFMANN (1923–2013)

Tytuł: „Do Brunona Schulza”, piórko/papier, 1947.

Typ: Ilustracje

Tytuły: „Wichura”, „Kuszenie Jakuba”, „Emeryt”, lata 40. XX w.

Reprodukcje w: Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007.

Wystawa: „Ewa Kierska. Ilustracje do prozy Brunona Schulza”, Kraków, Galeria Dyląg, 24 kwietnia – 9 maja 2015.

Marek KIJEWSKI (1955–2007)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Toshiyuki KIMURA (jap. 木村俊幸, 1969–)

Tytuł: „Sklepy cynamonowe” (肉桂色の店), oil, acrylic on wood, 1996.

Mariusz KIRYŁA (1956–)

Wystawa: „Okna cynamonowe”, Lublin, Klub Alchemia, 31 lipca 2008.

Grzegorz KLAMAN (1959–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Artur KLINAU (biał. Артур Клінаў, ros. А́ртур Клинов, 1965–)

Wystawy zb.: Mińsk 1990, Petersburg 1990, Moskwa 1990

Robert KLIŚ

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawy zb.: Lublin 2009, Warszawa 2009

Iryna KŁYMOWA (ukr. Ірина Климova, 1952–)

Wystawa zb.: Kijów 2019

Piotr KMIEĆ (1949–)

Wystawy zb.: Drohobycz 2006, Lublin 2010a

Aleksandra Nina KNEŽEVIĆ (1973–) ***

Typ: Ilustracja

Projekt okładki, technika mieszana (warianty), 2021.

Reprodukcja na okładce: Bruno Schulz, *Ulica krokodila i druge priče*, Sarajevo 2022.

Typ: Replika

Projekt okładki, technika mieszana (warianty), 2021.

Reprodukcja na okładce: Bruno Šulc, *Prodavnice cimetove boje*, Beograd 2023.

Janusz KNOROWSKI (1964–)

Wystawa zb.: Lublin 2022

Katarzyna KOBYLARZ (1982–) ***

Typ: Pejzaż (cykl obrazów)

Tytuły: „Sklepy cynamonowe” akryl, tektura, 2000; „Sklepy cynamonowe – nocą”, akryl, technika mieszana, płótno, 2000; „Sklepy cynamonowe”, akryl, płótno, 2001; „Sklepy cynamonowe”, akryl, kredki, 2002.

Jurij КОЧ (ukr. Юрій Кох, 1958–)

Wystawy: „Цинамонові крамниці”, Львів, Галерея LvivArt, 25.02.2010 – 16.03.2010; „Територіум Brunona Schulza”, Drohobycz 2014.

Reprodukcja na okładce: Бруно Шульц, Цинамонові крамниці та всі інші оповідання, Київ 2012.

Piotr KOLANKO (1987–)

Wystawa zb.: Katowice 2012

Reprodukcja w: „SOSNArt” 2012, nr 4

Rafał KOLIŃSKI (1978–)

Typ: Portret

Tytuł: „Bruno Schulz” (z cyklu „Ofiary”), tusz na papierze

Krzysztof KONIECZNY (1974–) ***

Typ: Rzeźba, asamblaż

Tytuły: „Dront dodo”, dąb, stal inox; „Brzytwodziób amerykański”, dąb, poroże jelenia; „Pójdźka”, dąb, wapien z Istrii; „Sekretarz”, porzeczek czerwona, jodła koreańska, miedź, hufnale; „Lelek”, dąb; „Sowy”, sosna; „Narodziny kiwi”, czeremcha zwyczajna, dąb, strusie jajo; „Bąk”, octowiec, dąb; „Grytviken”, dąb, deska znaleziona na Wyspie Słoniowej, stal kuta; „Cietrzew”, dąb, topola, stara antena TV; „Dziki ptak”, topola, głóg, prawidła do oficerek; „Oko”, sosna, dąb, miedź; „Jakub”, grusza, olcha; „Dzieciół czarny”, świerk, jodła koreańska; „Kura belgijska”, dąb; „Czapla siwa”, dąb; „Kolonія pingwinów”, dąb; „Pingwin maskowy”, dąb; „Pingwin z sercem”, dąb; „Rzeź pingwinów”, topola, drzewiczki pieców kaflowych, decoupage i złocenie; „Ptasia mama”, dąb; „Naiwny ptak”, jesion, sosna, parostki kozła; „Ból”, olcha, stare drzwi wydobyte z bagien; „Decyzja”, dąb; „Kondor”, dąb, jesion, *Nothofagus* z *Cyttaria darwinii* z Ameryki Południowej; „Oni”, piaskowiec, marmur, grusza; „Porozmawiaj z nią”, drewno KVH świerk, dąb; „Ptakowid”, dąb, jesion, piaskowiec; „Garbus”, piaskowiec; „Celestyna”, drewno KVH świerk, robinia, śliwa, czarny dąb, octowiec; „Mieszaniec pustynny”, klon zwyczajny; „Anioł”, dąb; „Bocian czarny”, czarny dąb, gęsie jajo; [„Tato, ale ci wyszła krzywa ta literka H” – Maciek, lat 7], dąb ze śladami żerów larw kozioroga dobosza *Cerambyx cerdo*

W zbiorach: Trzcinica Wołowska, Centrum Przyrodniczy Fundacji Przyrodniczej „pro Natura”

Katalog: Krzysztof Konieczny, *Ptaki z duszą. Subiektywnie o bestiariusz Jakuba*, Trzcina Wołowska 2016.

Adam KONIUSZEWSKI

Typ: Book design

Tytuł: „Sklepy cytrynowe”

Jerzy KOPEĆ (1959–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Małgorzata KORZEC

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawy zb.: Lublin 2009, Warszawa 2009, Drohobycz 2012

Andrzej KOT (1946–2015)

Tytuł: „Alfabety”

Wystawa zb.: Drohobycz–Truskawiec 2016.

Andrii KOWAL (ukr. Андрій Коваль, 1976–)

Wystawa zb.: Drohobycz 2006

Jurij KOWALCZYK (ukr. Юрій Ковальчик, 1963–)

Wystawy zb.: Drohobycz 2008, Lublin 2008

Paweł KOWALEWSKI (1958–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Anna KOŻBIEL (1986–)

Typ: Portret, mural (część większej pracy, współautor A. Walas)

Lokacja: Warszawa, ul. Nowolipki, 2011.

Kazimierz KRACZOŃ (1973–) ***

Typ: Akwarela

Tytuły: „Mroźnie na małym rynku”, 2020; „Zmierzch nad ulicą Krokodyli”, 2020; „Żegnaj Drohobycz”, 2020.

Wystawy zb.: Drohobycz 2020, Lublin 2021, Bytom 2022, Drohobycz 2022, Kazimierz Dolny 2023

The KRASNALS (grupa anonimowych artystów) ***

Typ: Portret

Tytuły: Whielki Krasnal, „Dopiero ich wady nadają im smak i czynią pociągającymi” (z cyklu „GoodFellas”), olej na płótnie, 2014; „Czy mam zdradzić, że pokój mój jest zamurowany?”, olej, płótno, 2021; „Wszystkiemu winny jest zbyt prędko rozpad, czasu.”, olej, płótno, 2021.

Typ: Scena plenerowa

Tytuł: „Jakże się świetnie bawi, wypuszczając bohaterów dawnych powieści na spacer pod to zadymione i miodne niebo”, olej, płótno, 2021; „Czy zauważyliście,

że między wierszami przelatują ciągle dumnie jaskółki?” technika mieszana, olej na płótnie, 2021.

Typ: Transpozycja

Tytuły: „Nie powinno się nas trzymać tak długo na niewygodnych postumentach” (na podstawie kadru z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą*, reż. Wojciech Has), olej, płótno, 2021; „Niestety Adelo, nigdy nie miałaś zrozumienia dla spraw wyższego porządku”, olej na płótnie, 2021; „Zdawało mi się, przestępując próg tego pokoju, że wchodzę w dżunglę (...)”, olej na płótnie, 2021; „Gdy oczy przyzwyczaiły się do ciemności, wyłaniał się spomiędzy bambusów i palm ogromny lew.”, olej na płótnie, 2021; „We could be heroes”, olej, płótno, 2022.

Typ: Replika

Tytuły: „Rewolucja w mieście”, olej na płótnie; „Xięga Bałwochwalcza”, Bruno Schulz, z cyklu „Jews”, olej, płótno, 2016; Whielki Krasnal, „Infantka i jej karły”, olej, płótno, 2022; Whielki Krasnal, „Undula u artystów”, olej, płótno, 2022; Whielki Krasnal, „Bestie / Xięga Bałwochwalcza wg Brunona Schulza”, olej na płótnie, 2022; Whielki Krasnal, „Nie dla psa kielbasa / Jebać patriarchat / wg Bruno Schulza i „Wiosna” z „Xięgi Bałwochwalczej””, olej na płótnie, 2022.

Typ: Sceny we wnętrzu

Tytuły: „Piękność świata oddziela się i wzlatuje - wstępuje ogromnym aromatem w wieczność.”, olej na płótnie, 2021; „Odpowiedz mi, czy to się zdarzyło? / – i tak i nie”, olej na płótnie, 2021; „ARTYSTA. „Drgnął, zawahał się, przełknął ślinę, jakby chciał coś powiedzieć, ale po chwili już, posłuszny mechanizmowi, biegł dalej wzrokiem (...)”, olej na płótnie, 2021.

Wystawa zb.: Zabrze 2016

Wystawa: „Schulz wg The Krasnals. IGNORABIMUS. By nikt nie porywał się na odgadywanie zamiarów boskich”, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, 9 września – 31 grudnia 2022.

Katalog: *Schulz wg The Krasnals. Ignorabimus. By nikt nie porywał się na odgadywanie zamiarów boskich*, Bytom 2022.

Dmytro KRASNYJ (ukr. Дмитро Красний, 1985–)

Wystawa zb.: Lublin 2022

Alina KRĘCISZ

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawa zb.: Drohobycz 2012

Zbigniew KRESOWATY (1951–)

Typ: Portret

Reprodukcje w: „Wielkopolski Widnokrąg” 2022, nr 2 (6)

David KROUSE

Tytuł: „Bittersweet”

Mariusz KRUK (1952–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Paweł KSIĄŻEK (1973–) ***

Typ: Transpozycja

Tytuły: „tu został zamordowany”, olej na płótnie, 2006; „tu został odnaleziony”, olej na płótnie, 2006.

Wystawa zb.: „Barwy klubowe / Team Colours: polsko-ukraińska wystawa o patriotyzmie dzisiaj / polish-ukrainian exhibition about patriotism at present”, Kraków, Galeria F.A.I.T., 2006.

Typ: Rysunek narracyjny

Tytuł: „Tablica 09”, grafit, akwarela na papierze, 2017.

Wystawa: „Tablice”, Warszawa, Galeria Foksal, 5.02. – 7.05.2021

Reprodukcja w: Paweł Książek, *Tablice*, Warszawa 2020.

Mariusz KUBIELAS (1953–)

Typ: Fotografia inscenizowana

Tytuły: „Biały Mesjański kruk”, 2005; „Kobieta karcąca fortepian w obecności trzech świadków”, 2006; „Przymiarka”, 2006; „Samotność introwertyka”, 2009; „Nachrapane, naspane powietrze pierwsze”, 2009; „Nachrapane, naspane powietrze wtóre”, 2011; „Pater arachnas imperator”, 2011; „Nokturn ceglany z bluszczem i wspomnieniami”, 2010; „Amfilada niepamięci”, 2010; „Adoracja pantofelka”, 2006; „Odwiedziny”, 2006; „Kolejne uniesienie”, 2010; „Zwiastun genialnej epoki”, 2011; „Wielka szyba, czyli matki wówczas jeszcze nie było, jednak”, 2010; „Magia markownika”, 2010; „Koniec sezonu”, 2006; „Mur płci” (współautor J. Grzywak), 2011; „Zapał tworzenia”, 2006; „Cisza i gloria victis”, 2010; „Amplituda pragnień”, 2006; „Zwiastowanie dżemu truskawcowego” (współautor J. Grzywak), 2011; „Ptasie narzeczone”, 2009; „Apogeum królestwa”, 2010; „Powidoki ptaka”, 2005; „Szkoła latania” (współautor J. Grzywak), 2010; „Wojna potęg”, 2010; „Tratwę Charona poprzez rzekę wyobrażeń” (współautor J. Grzywak), 2011; „Plemię marnotrawnych deformatów”, 2010; „Skąpana”, 2009; „Pokusa materii” (współautor J. Grzywak), 2009; „Pan arkadyjski”, 2008; „Nemrod wizyjny”, 2009; „Podróż po chleb”, 2006.

Wystawy: „Bruno Schulz – Klisza Werk – Transgresiones”, Wrocław, Dolnośląskie Centrum Fotografii „Domek Romański”, 18.04. – 29.05.2013; Dresden, Galerie Mitte, 27.03. – 03.05.2014; „Bruno Schulz – Mariusz Kubielas – In Transitu”, Berlin, Fotogalerie Friedrichshain, 4 X – 14 XI 2014; „Bruno Šulc – Marjuš Kubjelas – In Transitu” (u okwiru „Na putu do republike snova. Mali festival Bruna Šulca”), Beograd, Narodna biblioteka Srbije, decembar 2014; „U Schulza”, Bielsko-Biała, Galeria Fotografii B&B, od 5 lutego do 1 marca 2016.

Wystawy zb.: Lublin 2011; Drohobycz 2012; Radzyń Podlaski 2012, Wrocław 2013; Duszynki-Zdrój 2021.

Reprodukcje w: Mariusz Kubiela, Jakub Grzywak, *Bruno Schulz – Klisza Werk – Transgresiones*, Wrocław 2013; „Quart” 2014, nr 4; „Schulz/Forum” 2016, nr 8; *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Faustyna KULASA

Wystawa zb.: Tarnów 2012

Kamila KULIK (1981–)

Typ: Fotografia artystyczna

Wystawa: „Karolina”, Gdańsk, Galeria Pionowa, 3–25 września 2009.

Eleanora KUPENCOW

[brak informacji]

Piotr KURKA (1958–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Andrzej KURKOWSKI (1927–1994)

Typ: Ilustracje

Tytuły: „Dodo”, tusz/papier; „Bruno Schulz” [ilustracja do opowiadania *Nawiedzenie*], tusz/papier

Steffen KVERNELAND (1963–)

Typ: Portret

Tytuł: „Bruno Schulz”, 2002.

Reprodukcja na okładce: Bruno Schulz, *Kanelbutikkene og andre fortellinger*, Oslo 2002.

Jacek KWIATKOWSKI (1968–)

Typ: Akwarela

Tytuły: „Widok na ratusz”, 2020; „Ulica Żupna”, 2020; „Parafia św. Bartłomieja”, 2020.

Wystawy zb.: Drohobycz 2020, Lublin 2021, Bytom 2022, Drohobycz 2022, Kazimierz Dolny 2023

Joanna LATKA (1978–) ***

Tytuły: „Girl in red dress”, piórko, tusz & ecoline, 2022; „The loneliness”, piórko, tusz & ecoline, 2022; „The grimacing gaze”, piórko, tusz & ecoline, 2022; „Adieu”, piórko, tusz & ecoline, 2022; „The bubble time”, piórko, tusz & ecoline, 2022; „The flaming banners”, piórko, tusz & ecoline, 2022; „Black hats men conversation”, piórko, tusz & ecoline, 2022; „The Spring”, piórko, tusz & ecoline, 2022; „The mating dance”, piórko, tusz & ecoline, 2022; „The great procession”, piórko, tusz & ecoline, 2022; „Hungry dogs”, piórko, tusz & ecoline, 2022; „Trial in the square”, piórko, tusz & ecoline, 2022; „The wild flowers”, piórko, tusz & ecoline, 2022; „The meeting point”, piórko, tusz & ecoline, 2022

Wystawa: „Sanatório sob o signo da Clepsidra”, Lisboa, Galeria Monumental, 21 abr. – 2 jun. 2022

Jan LEBENSTEIN (1930–1999)

Tytuł: „Hommage à Bruno Schulz”, olej na płótnie, 1968.

Reprodukcja w: *Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-Pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza*, Warszawa 1995; *W kręgu Schulza*, [Warszawa 2004]

Hasło w: *Słownik schulzowski*, Gdańsk 2003.

Wystawy zb.: Stalowa Wola 2005, Praga 2006, Tel Awiw 2006, Gdańsk 2007, Tarnów 2008, Lublin 2010b, Warszawa 2012, Zabrze 2016

Tomasz LEC

Typ: Fotomontaże

Projekt okładki: Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002.

Reprodukcje w: „Schulz/Forum” 2014, nr 3

Małgorzata LESZCZEWSKA-WŁODARSKA (1953–)

Typ: Replika

Opis: 10 akwafort według cliché-verre’ów Brunona Schulza z cyklu „Xięga Bałwochwalcza”

Reprodukcje w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, Gdynia 1993.

Wystawy zb.: Lublin 2008b, Kazimierz Dolny 2009, Zabrze 2016, Toruń 2018

Léon LEVKOVITCH (1936–)

[brak informacji]

Dominika LEWANDOWICZ

Typ: Portret

Wystawa zb.: Siemiatycze 2017

Reprodukcja na afiszu wystawy

Leopold LEWICKI (ukr. Леопольд Левицький, 1906–1973)

Wystawa zb.: Tel Awiw 2006, Tarnów 2008

Waldemar LIBERA (1983–) ***

Tytuł: „Ucieczka z getta – Brunowi Schulzowi”, tech. własna, pilśnia, 2003

Tytuł: „no title 58” (man who had never been outside - bruno schulz), cycle: whateverities of the 3D, screen, mixed technic, assemblage, object, 2012

Wei-Yun LIN-GÓRECKA (chiń. 林蔚昀, 1982–) ***

Typ: Instalacja artystyczna

Tytuły: „Planeta Ptaków”, „Planeta Kobiących Butów”, „Planeta Znaczków Pocztowych”, „Planeta Soku Malinowego”, „Planeta Manekinów”, „Planeta Katarynek”, „Planeta Partytur”

Wystawy: „Siedem planet Brunona Schulza”, Tajpej 2012/2013; „Którędy, panie Schulz? Proszę prowadzić”, Drohobycz 2014. (współautor P. Górecki)

Eryk LIPIŃSKI (1908–1991)

Typ: Karykatura

Zilla LIS (1945–)

Wystawa zb.: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Ołeh LUBKIWSKYJ (ukr. Олег Любківський, 1950–)

Tytuł: „Koniec wieku”

Wystawa: Lublin, Hades Szeroka, lipiec 2013 (w ramach „Bruno4ever”)

Wystawy zb.: Lublin 2011, Drohobycz 2012, Lublin 2012, Lublin 2013, Drohobycz 2014, Drohobycz–Truskawiec 2016

Krzysztof LUBOWIECKI (1947–)

Wystawy: „Dziwny świat małych ludzi”, Lublin, ACK UMCS „Chatka Żaka”, listopad 2002; „Wielki świat małych ludzi”, Marki, Galeria MOK, 7 stycznia – 15 lutego 2007.

Daniel LUDWICZUK (1957–)

Wystawa zb.: Siemiatycze 2017

Weronika LUDWICZUK

Wystawa zb.: Siemiatycze 2017

Krystian LUPA (1943–)

Wystawa zb.: Lublin 2010b

Piotr ŁUCJAN (1960–)

Typ: Replika

Cykl „Xięga Bałwochwalcza według grafik Brunona Schulza”, biała tempera na czarnym papierze, 2008.

Tytuły: Okładka; Obwoluta; Introdukcja; Introdukcja; Ideał; Jeszcze raz Undula; Panna Hestia; Infantka i jej karły; Infantka i jej karły; Rewolucja w mieście; Undula w nocy; Undula idzie w noc; Bestie; Procesja; Zuzanna przy toalecie; Na cyterze; Ogiery i eunuchy; Zabawy w ogrodzie; Plemię pariasów; Ławka; Zuzanna; Mademoiselle Circe i jej trupa; Pielgrzymi; Undula u artystów

Reprodukcje w: Łucjan, IV Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu, Lublin 2010

Tytuł: „Maski listopadowej śmierci. Papierowy nagrobek”

Wystawy: Drohobycz 2008; „Maski. Odsłona II”, Lublin, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Galeria 1, maj 2016; Drohobycz–Truskawiec 2016

Wystawy zb.: Lublin 2008a, Kazimierz Dolny 2009, Lwów 2010, Drohobycz 2010, Lublin 2010a, Drohobycz 2012, Lublin 2012, Lublin 2013, Lublin 2014, Drohobycz 2015, Drohobycz–Truskawiec 2016

Reprodukcje w: *Arka wyobraźni Brunona Schulza*, Lublin 2008.

Ilustracje w: Piotr Łucjan, *Moja druga wiosna czyli Spóźnione studia filologiczne u profesora Brunona Schulza zilustrowane i uszeregowane alfabetycznie*, Lublin [2014]

Robert MACIEJ

Wystawa zb.: Drohobycz–Truskawiec 2016

Marek MADEJ

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawa zb.: Lublin 2009

Tatiana MAJEWSKA (1961–)

Typ: Akwarela

Tytuły: „Dom z werandą”, 2020; „Podwóreczko”, 2020.

Wystawy zb.: Drohobycz 2020, Lublin 2021, Bytom 2022, Drohobycz 2022, Kazimierz Dolny 2023

Laura MAKABRESKU (właś. Kamila Kansy, 1987–)

Wystawy zb.: Lublin 2022, Drohobycz 2022

Zbigniew MAKOWSKI (1930–2019)

Wystawa zb.: Lublin 2002

Ołeksandr MAKSYMOW (ukr. Олександр Максимов, 1982–) ***

Typ: Performance

Tytuł: „Без назви” (współautorka E. Rajska)

Lokacja: Drohobycz, Synagoga Chóralna, 20 listopada 2015

Typ: Performance

Lokacja: Drohobycz, Synagoga Chóralna, 7 czerwca 2016 (współautor W. Kaufman)

Typ: Kolaże

Wystawa: „Тварини і люди”, Львів, Альянс Франсез, листопад 2020

Typ: Pixel-art

Tytuł: „Znak miejsca”

Lokacja: Drohobycz, w przestrzeni miasta (w ramach IX Międzynarodowego Festiwalu), listopad 2020.

Typ: Performance

Tytuł: „Тут був Лан”

Lokacja: Дрогобич, вул. Пилипа Орлика 5, 20 листопада 2021

Typ: Kolaże, performance

Tytuł: „У домі на Флоріанській, послання від Бруно Шульца”

Lokacja: Drohobycz, вул. Юрія Дрогобича 12 (будинок на колишній вулиці Флоріанській), 19 листопада 2023

Yana MAKUKH (ukr. Яна Макух)

Wystawa zb.: Lublin 2022

Mikołaj MALESZA (1954–)

Wystawa zb.: Siemiatycze 2017

Ewelina MALIBORSKA

Typ: Akwarela

Tytuł: „Jesienny Drohobycz-cerkiew”, 2020.

Wystawy zb.: Drohobycz 2020, Lublin 2021, Bytom 2022, Drohobycz 2022, Kazimierz Dolny 2023

Barbara MALISZEWSKA

Typ: Fotografia piktorialna, kolaż

Wystawy: „Życie intymne manekinów”, Wrocław, Galeria ca-ffe „Pod spódnicą” w ODT Światowid, od 17 września do 15 października 2010; „Nic nowego panie Schulz, czyli esej o przemijaniu”, Wrocław, Dolnośląska Biblioteka Publiczna im. Tadeusza Mikulskiego, listopad – grudzień 2010.

Siergiej MALISZEWSKIJ (ros. Сергей Малишевский, 1956–2020)

Wystawy zb.: Mińsk 1990, Petersburg 1990, Moskwa 1990

Sławomir MARZEC (1962–)

Wystawy zb.: Drohobycz 2010, Lublin 2010a

Franciszek MAŚLUSZCZAK (1948–)

Wystawy zb.: Drohobycz 2003, Gdynia 2003, Łódź 2004, Poznań 2004, Rzeszów 2004, Kraków 2005, Stalowa Wola 2005, Praga 2006, Tel Awiw 2006, Gdańsk 2007, Tarnów 2008, Szczecin 2008, Kielce 2009, Lublin 2010b, Warszawa 2012, Zabrze 2016, Nowy Sącz 2018, Toruń 2018, Płock 2019

Tytuł: „Dorożka”, akwarela, 2005.

Reprodukcja w: *W stronę Schulza*, Warszawa [2010]

Tytuł: „Schulz maluje Drohobycz”

Fotografia w: „Rzeczpospolita” 2018, nr 11243 (dodatek *Rzecz o Schulzu*)

Grzegorz MAZUREK (1955–)

Wystawa zb.: Drohobycz 2006

Leszek MĄDZIK (1945–)

Typ: Zdjęcia artystyczne

Tytuł: „Czas korozji”

Wystawa: Drohobycz, II Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza, Galeria Obrazów, listopad 2006.

Typ: Instalacja artystyczna

Tytuł: „Pokoje pamięci Brunona Schulza”

Wystawy zb.: Kielce 2009, Lublin 2022

Wystawy: Lublin, Państwowe Muzeum na Majdanku, 13 listopada 2009; Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. C. Norwida w Zielonej Górze, listopad 2010; Lwów, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki, wrzesień 2012

Amir MEIR PASHA (1967–)

Wystawa zb.: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Grzegorz MEISEL (1968–)

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawy zb.: Drohobycz 2012, Katowice 2016

Tomasz MERING (1977–) ***

Typ: Komiks

Tytuł: „Sierpień”, ołówek, czarny tusz, papier, 1998.

Jan MESINGA (1924–1998)

Typ: Litografia

Egzemplarze w: Bruno Schulz, *De vogels*, Baarn 1981. (met zeven lithografieën van Jan R. Mensinga)

Monique MÉTROT

Typ: Portret

Tytuł: „Bruno Schulz”

Reprodukcja w: Bruno Schulz, *Traité des Mannequins*, Paris 1961.

Bartłomiej MICHAŁOWSKI (1964–) ***

Typ: Akwarela

Tytuły: „Dyskusja w Szerokiej 28”, 2002, „B.S”, 2002, „Droga”, 2002, „Ostatnie rozmowy”, 2002, „Pożegnanie”, 2002, „(...)”, 2002, „19.XI.1942”, 2002, „Chasydzi na Grodzkiej”, 2002, „Ostatnie dni”, 2002, „Postać w bramie”, 2002, „Przed”, 2002, „Rankiem na Szerokiej. Do widzenia, do jutra - Grzegorz J”, 2002, „Sen Chasyda”, 2002, „Ulica Grodzka czyli Krokodyli”, 2002, „1942...”, 2002, „Wnętrze III”, 2002; „Drohobycz”, 2006, „Na klatce schodowej w Drohobyczu”, 2006, „Oczekiwanie (Drohobycz synagoga)”, 2006, „Spotkanie na ulicy w Drohobyczu”, 2006, „Tajemniczy rowerzysta telefonujący w nocy na rynku w Drohobyczu”, 2006, „Ulica w Drohobyczu”, 2006, „W drzwiach Synagogi w Drohobyczu”, 2006, „Po pogrzebie Igora Menioka – A.Schreyer”, 2006, „Jakow – strażnik Synagogi”, 2006; „Drohobycz (I)”, 2002, „Drohobycz (II)”, 2008, „Jakow Golberg czytający Księgę”, 2008, „Ocalony”, 2008, „Oczekiwanie w drzwiach synagogi”, 2008, „Powrót”, 2008, „Postać w głębi synagogi”, 2008, „Synagoga – oczekiwanie”, 2008, „W nocy po sederze”, 2008, „W synagodze w Drohobyczu”, 2008, „W korytarzach synagogi”,

2008, „Spoglądający na kobietę wchodzącą do synagogi”, 2008, „Tajemne moce wyrrywające Jakova ze schodów synagogi”, 2008; „Klatka schodowa w Drohobyczu”, 2009, „Kot w kuchni Jakova Golberga”, 2009, „Uliczka w Stryju”, 2009, „Drohobyckie sztetl”, 2009, „Sztetl – wnętrze (V)”, „Przy ścianie w synagodze w Drohobyczu”, „Droga (II–III)”, 2010, „W oknie synagogi w Drohobyczu”, 2010, „Drohobycz-sztetl”, 2010, „Ulica Cynamonowa (I–III)”, 2010, „W korytarzu synagogi w Drohobyczu”, 2010, „Brama w Drohobyczu”, 2010; „Droga (IV)”, 2011, „Drohobycki Świat cieni”, 2012, „Drohobycz – okno”, 2012, „Drohobycz”, 2012, „Drohobycz – The Last Day”, 2012, „Drohobycz - Getto”, 2012, „Ostatnie rozmowy”, 2012, „Płonące Miasto”, 2012, „Przejsięcie”, 2012, „Spotkanie”, 2012, „Światło w synagodze”, 2012; „Oto jest historia pewnej wiosny...”, 2014, „Ta noc przedwiosenna awansowała w pośpiesznym tempie...”, 2014, „Gdy idzie smukła i prosta-nie wiadomo czyją dumę nosi (...). Jakże wzruszająco piękne są jej ruchy...”, 2014, „Tak szliśmy pod przybierającą grawitacją księżycą...”, 2014, „Wtedy ujrzałem po raz pierwszy Biankę. Stała profilem przy ladzie...”, 2014, „...pusty błękit bez mnieniania i bez definicji - zdziwiona naga forma dla przyjęcia niewiadomej treści...”, 2014, „Wtedy to miało miejsce to objawienie, ta nagle ukazana wizja rozplamionej piękności świata...”, 2014, „Dnie stały się długie, jasne i rozległe (...) jak gdyby czekały na czyjeś dalekie jeszcze i niewiadome przyjście...”, 2014, „...to była prawdziwa księga blasku!”, 2014, „Grupy w płaszczach zmoczonych deszczem, z nastawionymi kołnierzami, snuły się w milczeniu z miejsca na miejsce...”, 2014, „I wtedy odsłaniają się nogi założone jedna na drugą i skrzyżowane - splecione w biały kształt pełen nieodpartej wymowy...”, 2014 „Willa Bianki terenem eksterytoryalnym.(...)”, 2014; „Wysmukłe nogi o śniadej karnacji przełożone są z niewymownym wdziękiem przez siebie...”, 2016, „Kobieta w błękitach”, 2016, „Krok za krokiem – wchodzi w swą istotę, lekka jak tanecznica...”, 2016; „Dorożka w Drohobyczu”, 2017, „Droga (VI)”, 2017, „Księżyc”, 2018, „Listopadowy Drohobycz”, 2020, „Ulica Cynamonowa (IV)”, 2020

W zbiorach: Drohobycz, Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki, Muzeum Pokój Brunona Schulza

Wystawy: „Sztetl III – nauczycielowi z Drohobycza” (w ramach „W ułamkach zwierciadła”), Lublin, Galeria Autorska Michałowski, listopad 2002; „Sztetl III. Nauczycielowi z Drohobycza”, Warszawa, Galeria Piękny Świat, listopad 2003; „Powrót do źródeł pamięci – Sztetl”, Warszawa (VII dni książki żydowskiej), Synagoga im. Nożyków, październik 2004; „Sztetl. Zaginione w czasie”, Kielce, Galeria Winda KCK, od 20 października do 3 listopada 2004; „Mesta”, Beograd, Dom kulture Studentski grad, novembar 2005, Novi Sad, SNP, 2005; „Sztetl III – nauczycielowi z Drohobycza. Zapiski drohobyckie 2005–2006”, Drohobycz, II Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza, „Willa Bianki”, listopad 2006; „Miejsca”, Lublin, Galeria Wirydarz, od 16 lutego do 25 marca 2007; Bruksela (w ramach prezentacji „Lubelszczyzna – legenda i przyszłość”), hol Parlamentu Europejskiego, październik 2007; „Powrót”, Drohobycz, III Międzynarodowy

Festiwal Brunona Schulza, Synagoga Chóralna, maj 2008; „Między Wisłą a Stryjem”, Warszawa, Restauracja Florian, marzec 2009; „Drohobycz - Erinnerung an Bruno Schulz und die verschwundene Welt des Shtetl”, Berlin, Galerie Beletage, Februar – März 2010; „Miasteczka... 10 lat: od Kazimierza do Drohobycza”, Drohobycz, IV Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza, Synagoga Chóralna, maj 2010; „Do Synagogi” (w ramach Festiwalu Muzyki i Tradycji Klezmerskiej), Kazimierz Dolny, Synagoga, lipiec 2011; „Akwarelowy śpiew z bożnicy”, Łęczna, Muzeum Regionalne (budynek dawnej synagogi), październik 2011; „Między Prowansją a Drohobyczem” (w ramach Forum Humanum Mazurkas), Ożarów Mazowiecki, MCC Mazurkas Conference Centre, czerwiec 2012; Kazimierz Dolny, Galeria Michałowski, listopad 2012; „Powrót do pamięci”, Kalisz, Galeria Wieża Ciśnień, kwiecień 2014; „Wiosna – kilka malarskich cytatów”, Drohobycz 2014; „Wiosna - kilka malarskich cytatów”, Lublin, Krużganki klasztoru oo. dominikanów, sierpień 2014; „Aneks do Wiosny 2014”, Drohobycz–Truskawiec 2016; „Akwarelowe podróże w OKNACH”, Lublin, Galeria OKNA MBP, 1–21 kwietnia 2017; „Sztetł - zaginione w czasie”, Chmielnik, Świętokrzyski Sztetł, wrzesień 2019.

Wystawy zb.: Lublin 2008a, Lublin 2008b, Kazimierz Dolny 2009; „Galeria Mistrzów Canson”, Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury, od 20 listopada do 4 grudnia 2009; Lwów 2010, Lublin 2010a, „Droga”, Drohobycz 2012; Lublin 2014; Europejski Festiwal Kolonii Artystycznych, Kazimierz Dolny, Muzeum Nadwiślańskie, 2014; XV lat Kazimierskiej Konfraterni Sztuki, Kazimierz Dolny, Muzeum Nadwiślańskie, 2016; „Lubelskie spotkania akwarelowe”, Lublin, Galeria OKNA MBP, 2017; Drohobycz–Truskawiec 2018, Drohobycz 2020, Lublin 2021, Bytom 2022, Lublin 2022, Drohobycz 2022, „Grupa Lubelska – nowa odsłona. Łączy nas akwarela”, Lublin, Dom Kultury LSM, marzec 2023; „Time to meet anew/Czas na nowe spotkanie”, Lublin, Fundacja Szpilka, lipiec 2023; Kazimierz Dolny 2023; „Szydłów – polskie Carcassonne”, Miejsko-Gminne Centrum Kultury w Szydłowie, październik 2023

Reprodukcje w: *Arka wyobraźni Brunona Schulza*, Lublin 2008; na okładkach: *Na pograniczach. W kręgu historii, sztuki i mediów*, Sanok 2016; *O Drohobyczu, trójmieście i zagłębiu. Polsko-ukraińskie studia z socjologii historycznej*, Rzeszów 2016.

Katalogi: Bartłomiej Michałowski, *Sztetł III – nauczycielowi z Drohobycza*, Lublin 2002; *Sztetł*, Lublin 2004; *Sztetł. Zaginione w czasie*, Kielce [2004]; *Zapiski drohobyckie 2005-2006*, Lublin [2006], *Powrót*, Lublin [2008], *Miasteczka... 10 lat: od Kazimierza do Drohobycza*, Lublin [2010], *Wiosna*, Lublin 2014.

Daria MIELCARZEWICZ ***

Typ: Portret

Tytuł: Projekt „Sklep z cytatami”

Druk cyfrowy na różnorodnych produktach

Małgorzata MIKUŁA

Wystawa zb.: Tarnów 2012

Cezary MIKOS

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawa zb.: Lublin 2009

Eugeniusz MINCIEL (1958–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

John MINNION (1949–)

Typ: Karykatura

Krzysztof MISZUŁOWICZ (1942–)

Typ: Cykl fotograficzny

Katalog: Krzysztof Miszułowicz, *Ulica Krokodyli*, Warszawa 2012.

Wystawy: „Ulica Krokodyli.Waw.pl” (projekt towarzyszący wystawie „Bruno Schulz. Rzeczywistość przesunięta”), Muzeum Literatury w Warszawie, od 20 września do 31 października 2012; „Ulica Krokodyli”, Miejska Biblioteka Publiczna we Włodawie, czerwiec 2018; „Ulica Krokodyli.Waw.pl”, Chełmska Biblioteka Publiczna, Galeria Nova, od 25 sierpnia do 12 września 2018

Igor MITORAJ (1944–2014)

Typ: Rysunek ołówkiem

Tytuł: „Epitafium dla Schulza”, 2005.

Reprodukcja w: *W stronę Schulza*, Warszawa [2010]

Wystawy zb.: Kraków 2005, Stalowa Wola 2005, Praga 2006, Tel Awiw 2006, Gdańsk 2007, Tarnów 2008, Szczecin 2008, Kielce 2009, Lublin 2010b, Warszawa 2012, Zabrze 2016

Piotr MŁODOŻENIEC (1956–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Jarosław MODZELEWSKI (1955–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Patryk MOGILNICKI (1976–)

Typ: Komiks

Tytuł: „Luna”

Reprodukcje w: *Schulz. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2012.

Wystawa zb.: Brno 2017

Janet MORGAN (1954–)

Typ: Ilustracje

Reprodukcje w: Bruno Schulz, *Birds*, Madison (Wisconsin) 1980.

Mychajło MOSKAL (ukr. Михайло Москаль)

Typ: Oprawa graficzna, portret, replika

Reprodukcje w: Бруно Шульц, Цинамонові крамниці. Санаторій Під Клепсидрою, Львів 2004.

Piotr MOSUR (1990–)

Wystawa zb.: Katowice 2012

Reprodukcja w: „SOSNArt” 2012, nr 4

Danyło MOWCZAN (ukr. Данило Мовчан, 1979–)

Typ: Portret

Eugeniusz MUCHA (1927–2012)

Wystawa zb.: Lublin 2002

Aneta MUDYNA

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawa zb.: Drohobycz 2012

Irena MURASZKA

Wystawa zb.: Lublin 2015

Adam MYJAK (1947–)

Wystawy zb.: Gdańsk 2007, Tarnów 2008, Zabrze 2016, Nowy Sącz 2018, Płock 2019

Łew MYKYTYCZ (ukr. Лев Микитич, 1966–)

Wystawa: Drohobycz–Truskawiec 2018

Wystawy zb.: Drohobycz: 2012/2013, Drohobycz 2013, Drohobycz 2021, Drohobycz 2022, Kazimierz Dolny 2023

Tytuł: „Панорама Дрогобича”, стінопис, 2023.

Lokacja: Дрогобич, Філологічний факультет, Полоністичний науково-інформаційний центр ім. Ігоря Менька, вул. Тараса Шевченка

Tadeusz MYSŁOWSKI (1943–)

Typ: Grafika cyfrowa

Tytuł: „15 par dłoni dla Brunona Schulza”

Typ: Plakat wydarzenia

Tytuł: „IV International Bruno Schulz Festival. The Ark of Bruno Schulz's Imagination. Drohobych Ukraine May 24 - 30 2010”

Wystawy zb.: Drohobycz 2010, Lublin 2010a, Drohobycz 2014, Lublin 2015, Drohobycz–Truskawiec 2016, Drohobycz–Truskawiec 2018, Lublin 2022, Kazimierz Dolny 2023

Josef NADJ (węg. NAGY József, 1957–)

Typ: Rysunki tuszem

Tytuł: « Les Miniatures », dessins, l'encre de Chine, 2000.

Wystawy: Limoges, Centre culturel Jean Gagnant, 8 janvier – 8 février 2002; Paris, Galerie Le Lys, 17 avril – 18 mai 2002; Bruges, Stadsschouwburg, 20 septembre – 20 octobre 2002; Havre, Le Volcan Scène nationale du Havre, 8–28 mars 2003; Paris, Institut hongrois à Paris, 28 avril – 24 mai 2004; Avignon, École d'Art, 4 juillet 2006; Beograd, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 24–26 septembar 2006; Orléans, Médiathèque d'Orléans, 2–26 novembre 2016.

Magdalena NAŁĘCZ (1970–) ***

Typ: Martwa natura (cykl obrazów)

Tytuł: „Sklepy cynamonowe” (I–XX), olej na płótnie, 2000–2006.

Wystawy: Wystawa malarstwa, Kraków, Dominik Rostworowski Gallery, 2000; „Opowieść o błękanie”, Kraków, Dominik Rostworowski Gallery, 2003

Typ: Replika

Tytuły: „Ukryte pragnienia Brunona S. I”, monotypia, tusz, piórko, 2012; „Ukryte pragnienia Brunona S. II”, monotypia, tusz, piórko, 2012; „Ukryte pragnienia Brunona S. III”, monotypia, tusz, piórko, 2012 (z cyklu „Ogrody wyobraźni”)

Wystawa: Wystawa malarstwa (towarzysząca otwarciu Fundacji Art Transfer), Warszawa, Amaristo Galeria Przy Teatrze, 2012.

Trông Em Kìa (własc. NGUYỄN Thị Thúy, 1992–) ***

Typ: Portret

Reprodukcja na okładce: „Zzz Review” 2019, số 6

Jerzy NIEDZIELA

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawy zb.: Drohobycz 2012, Katowice 2016

Katarzyna NIEMOTKO

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawy zb.: Lublin 2009, Warszawa 2009

Tymon NIESIOŁOWSKI (1882–1965)

Wystawa zb.: Toruń 2018

Alicja NIKODEM ***

Typ: Ilustracje (cykl grafik cyfrowych)

Tytuły: „Nokturn”, „Adela”, „Pomona”, 2009; „Iluminacja nieba (I–III)”, „Kupcy”, „Nocny spacer”, „Józef”, „Jakub”, „Ojciec Jakub (II)”, „Matka (Kobieta w kape-luszu)”, 2011; „Drohobycz”, „Ojciec Jakub (I)”, „W teatrze”, „Lekcja rysunku profesora Arendta”, „Paniczu, jedziemy?”, „Dorożka”, „Sklepy cynamonowe”, 2011.

Wystawa zb.: „Salon Ilustratorów 2012”, Poznań, CK Zamek, 09.02 – 29.02.2012

NISHIOKA Kyōdai (właśc. Satoru Nishioka, jap. 西岡 智 & Chiaki Nishioka, jap. 西岡 千晶)

Typ: Komiks

Tytuły: „Zapis metamorfozy. Według Brunona Schulza” (Henshin no kiroku. Burūno Shurutsu ni yoru), 2009; „Manekiny” (Manekin ningyō), 2010.

Druk: „Yasō” 2009; „Yasō” 2010; reprodukcje w: „Schulz/Forum” 2017, nr 9

Filip „Skont” NIZIOŁEK (1983–)

Typ: Portret, mural

Tytuł: „Bruno Schulz”, 2015.

Lokacja: Wrocław, plac Bohaterów Getta

Agnieszka NIZIURSKA (1955–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Wojciech NOGA

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawy zb.: Lublin 2009, Warszawa 2009, Drohobycz 2012

Joanna NOWAKOWSKA

Tytuł: „Sklepy cynamonowe”

Jerzy NOWOSIELSKI (1923–2011)

Wystawy zb.: Lublin 2002, Stalowa Wola 2005, Praga 2006, Tel Awiw 2006, Gdańsk 2007, Tarnów 2008, Szczecin 2008, Kielce 2009, Lublin 2010b

Mateusz OBARA

Wystawa: Drohobycz–Truskawiec 2018

Anatolij OBOŁEĆ (ukr. Анатолій Оболець)

Typ: Intarsja

Tytuł: „Blizzard”, drewniana mozaika wolumetryczna, 2020.

Wystawa zb.: Nahujowice 2020

Shinji OGAWA (jap. 小川信治, 1959–) ***

Tytuł: „Ulica Krokodyli”, acrylic on paper, 2019.

W zbiorach: Kraków, MOCAK

Wystawa: „I Enter Every Reality”, Kraków, MOCAK, Beta Gallery, 24.10.2019 – 15.03.2020

Natalia OKOŃ (1980–) ***

Tytuł: „Miasto i sny”

Wystawa: „Sny miasta”, Galeria Oko w Oławie, 2006.

Rafał OLBIŃSKI (1943–)

Typ: Portret

Reprodukcja na afiszach: „The American Foundation for Polish-Jewish Studies and PEN American Center present A Tribute to Bruno Schulz 1892-1942, New York, Fall 1988”, „W stronę Schulza” (2005–2019); na okładce katalogów: *W kręgu Schulza*, [Warszawa 2004]; *W stronę Schulza*, Warszawa [2010], oraz w: „Rzeczpospolita” 2010, nr 8791 (dodatek *Rzecz o Schulzu*); Rafał Olbiński, *Passions for posters*, Lesko 2016.

Typ: Plakat teatralny

Tytuł: Sanatorium pod Klepsydrą / Bruno Schulz / Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie / Olbiński, 2009.

Reprodukcja w: Rafał Olbiński, *Passions for posters*, Lesko 2016.

Tytuł: „Trzeci wymiar czasu” [wariant], inkografia, papier

Reprodukcja na afiszu „Zabrze. Republika marzeń. Schulz i po Schulzu: konferencja naukowa, 9–10.10.2017”

Tytuł: „Nieprzemijający urok Adeli”, rysunek

Reprodukcja w: *W stronę Schulza. Okna wyobraźni*, Nowy Sącz 2018.

Wystawy zb.: Gdynia 2003, Łódź 2004, Poznań 2004, Rzeszów 2004, Kraków 2005, Stalowa Wola 2005, Praga 2006, Tel Awiw 2006, Gdańsk 2007, Tarnów 2008, Szczecin 2008, Kielce 2009, Lublin 2010b, Warszawa 2012, Zabrze 2016, Nowy Sącz 2018, Toruń 2018, Płock 2019

Szymon OLMA

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawy zb.: Lublin 2009, Warszawa 2009

Katherina OLSCHBAUR (1983–) ***

Typ: Abstrakcyjna martwa natura

Tytuły: „Konspiration der Tücher”, Öl auf Leinwand, 2009; „Seltsame Gefährten spazieren über eine Landschaft”, Öl auf Leinwand, 2009; „Spiegel”, Öl auf Leinen, 2009–2010; „Nächtliche Tänzer”, Öl und Asche auf Molino, 2010.

Wystawa zb.: „Unsichere Räume”, Wien, Kunstraum flat 1, Juli 2010

Wystawa: „Wicked Walls”, Wien, Startgalerie MUSA, 1.–24.2.2011

Marjan OŁEKSIK (ukr. Мар'ян Олексяк, 1959–)

Typ: Instalacja artystyczna

Tytuł: „І дощ починає капати”, 2004.

W zbiorach: Drohobycz, Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki, Muzeum Pokój Brunona Schulza

Wystawy: Drohobycz, Pierwszy Festiwal Brunona Schulza, Muzeum Brunona Schulza, lipiec 2004; Drohobycz 2008.

Wystawy zb.: Drohobycz 2012, Lublin 2012, Lublin 2013, Drohobycz 2014, Drohobycz–Truskawiec 2016

Stanisław OŻÓG (1952–) ***

Typ: Ilustracja (cykl rysunków)

Tytuły: „Wiosna”, tempera, papier, 1993; „Demiurg”, tempera, 2009; „Druga jesień” (I–X), tempera; „Noc lipcowa”; „Z markownika Rudolfa – Honduras”; „Sanatorium pod klepsydrą” (I–II), piórko, tusz; „Druga jesień”, piórko, tusz; „Samotność”, piórko, tusz; „Mój ojciec wstępuje do strażaków”, piórko, tusz, 2010; „Traktat o manekinach”, piórko, tusz; „Nawiedzenie” (I), piórko, tusz; „Genialna epoka”, piórko, tusz; „Księga” (I–II), piórko, tusz; „Martwy sezon”, piórko, tusz; „Nawiedzenie” (II), piórko, tusz; „Noc wielkiego sezonu”, piórko, tusz; „Ulica krokodyli”, piórko, tusz; „Sierpień”, piórko, tusz; „Pan”, piórko, tusz; „Sklepy cynamonowe”, piórko, tusz; „Ostatnia ucieczka ojca”, piórko, tusz; „Wichura”, piórko, tusz; „Karakony”, piórko, tusz; „Bajki niezapisane Brunona Schulza” (I–VI), tempera; „Z kart szpargału - Telefon do Brunona”, piórko, tusz, tempera; „Z kart szpargału - Mój tatarski przodek”, piórko, tusz, tempera; „Z kart szpargału - Obiad Adeli”, piórko, tusz, tempera; „Z kart szpargału - Powrót z bazaru”, piórko, tusz, tempera; „Z kart szpargału - Złodziej”, piórko, tusz, tempera; „Z kart szpargału - Ruleta”, piórko, tusz, tempera; „Z kart szpargału - Manekiny”, piórko, tusz, tempera; „Z kart szpargału - Koty”, piórko, tusz, tempera; „Z kart szpargału - Sierpień”, piórko, tusz, tempera; „Z kart szpargału - Wakacje”, piórko, tusz, tempera; „Emeryt”, piórko, tusz; „Pałuby”, piórko, tusz; „Księga” (III), piórko, tusz; „Kot Brunona”, piórko, tusz; „Wiosna”, piórko, tusz; „W drohobyckim parku”, piórko, tusz

Wystawy: Kazimierz Dolny, Galeria Stodoła, 2011; „Karp faszerowany”, Rzeszów, BWA, wernisaż 9 maja 2013; „Bajki niezapisane”, Drohobycz 2014; „Diaspora. Z życia Żydów polskich”, Muzeum Okręgowy w Rzeszowie, 15 stycznia – 20 marca 2016; Drohobycz–Truskawiec 2016; na Festiwalu Szaloma Asza w Kutnie, w JJC w Krakowie, Galerii Miejskiej w Jarosławiu, Centrum Kultury Zamek we Wrocławiu, w Instytucie Polskim w Sofii, Instytucie Bułgarskim w Budapeszcie; Gorlice, Dwór Karwacjanów, 21 kwietnia – 17 maja 2017; „Karp faszerowany”, Włodawa, Synagoga, 22.09.2017 – 28.02.2018; „Erotyki”, Drohobycz–Truskawiec 2018; „Farfarele. Fabryka fabuł”, Rzeszów, BWA, 15 listopada – 16 grudnia 2018; „Republika marzeń”, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, od 19 I do 17 III 2020; „Farfarele” i „Dziewczyny z Drohobycza” (tempery), Drohobycz 2022; „Republika marzeń” (w ramach Festiwalu „Źródła Pamięci”), Rzeszów, Teatr Maski, wernisaż 27.10.2023.

Wystawy zb.: Drohobycz 2008, Lublin 2008a, Kazimierz Dolny 2009, Drohobycz 2010, Lublin 2010a, Lublin 2011, Drohobycz 2012, Lublin 2013, Lublin 2014, Lublin 2015, Lublin 2016, Lublin 2022, Kazimierz Dolny 2023

Reprodukcje w: *Arka wyobraźni Brunona Schulza*, Lublin 2008; *Sztuka Podkarpacia*, t. 2, Rzeszów 2011; 聯合文學 „Unitas: a literary monthly” 2012, nr 336; na okładkach: *Bruno Schulz: teksty i konteksty*, Drohobycz 2016; „Plav” 2017, č. 9; na afiszu „Шульцфест 2020 SchulzFest”

Katalog: Stanisław Ożóg, *Farfarele. Fabryka fabuł*, Rzeszów 2018.

Grzegorz PALKA

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawa zb.: Lublin 2009

Włodzimierz PAWLAK (1957–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Witold PAZERA (1953–)

Tytuł: „Sklepy cynamonowe”

Ratona Pérez PEREIRO

Typ: Portret

Reprodukcja na okładce: Bruno Schulz, *Opera omnia I. Relatos*, Vigo 2014.

Valera PESSIN (biał. Валера Песін, ros. Валерий Песин, 1963–)

Wystawy zb.: Mińsk 1990, Petersburg 1990, Moskwa 1990

Irving PETLIN (1934–2018)

Typ: Pastele (cykl obrazów)

Wystawy: „Le Monde de Bruno Schulz”, Genève, Galerie Krugier-Ditesheim Art Contemporain, du 5 mai au 20 juin 1992; „Memories Drawn from Bruno Schulz and Others”, New York, Kent Gallery, 1992; „Świat Brunona Schulza”, Warszawa, Galeria Kordegarda, styczeń – luty 1993; Irving Petlin: A Retrospective, New York, Jan Krugier Gallery, February 2 – April 2, 2010; Irving Petlin: A Retrospective, New York, Richard L. Feigen & Co., February 9 – April 16, 2010.

Katalogi: Irving Petlin, *Le Monde de Bruno Schulz*, Genève 1992; Irving Petlin, *Świat Brunona Schulza*, Warszawa 1993.

Serhij PETLUK (ukr. Сергій Петлюк, 1981–)

Wystawa zb.: Drohobycz 2008

Cathérine PETRÉ (1966–)

Typ: Portret

Tytuł: „Aquarel portret van Bruno Schulz”, 2019.

Marija PETRYSZYN (ukr. Марія Петришин)

Wystawa zb.: Nahujowice

Michał PIETRZAK (1977–)

Tytuł: „Sklepy cynamonowe”

Roman PIEŃCZYKOWSKI

Tytuł: „Sklepy cynamonowe”

Agnieszka PIKSA (1983–)

Typ: Komiks

Tytuł: „Wiosna”

Reprodukcje w: *Schulz. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2012.
Wystawa zb.: Brno 2017

Krystyna PIOTROWSKA (1949–)

Tytuł: „Świergot tapetowych ptaków”

Wystawy zb.: Stalowa Wola 2005, Praga 2006, Gdańsk 2007, Lublin 2010b, Zabrze 2016, Drohobycz–Truskawiec 2018, Nowy Sącz 2018

Grzegorz L. PIOTROWSKI (1976–)

Typ: Ilustracje

Druk: Maciej J. Dudziak, *Mesjasz: rękopis zbrodni*, Gorzów 2019.

Łukasz PIOTROWSKI

Wystawa zb.: Lublin 2015

Zygmunt PIOTROWSKI (1947–)

Typ: Performance

Lokacja: Drohobycz, maj 2010

Katarzyna PIRIANKOV

Typ: Portret, mural (współautor V. Piriankov)

Lokacja: Bułgaria, wieś Staro Železare (с. Старо Желеzare), 2016.

Ventzislav PIRIANKOV (bułg. Венцислав Пирянков, 1971–)

Typ: Portret, mural (współautorka K. Piriankov)

Lokacja: Bułgaria, wieś Staro Železare (с. Старо Желеzare), 2016.

Oleksij PISZTAR (ukr. Олексій Піштар)

Typ: Fotografia

Wystawa zb.: Drohobycz 2010

Velta Emīlija PLATUPE (1981–)

Wystawa: „Piedošana nav iespējama” (Forgiveness is not possible), Rīga, Žaņa Lipkes memoriāls, 2019

Andrei PLESSANOV (biał. Андрэй Плясанаў, ros. Андрей Плесанов, 1948–2021)

Wystawy zb.: Mińsk 1990, Petersburg 1990, Moskwa 1990

Dariusz PŁECHA

Typ: Akwarela

Tytuły: „Schulz”, 2020; „Sen o Drohobyczu”, 2020.

Wystawy zb.: Drohobycz 2020, Lublin 2021, Bytom 2022, Drohobycz 2022, Kazimierz Dolny 2023

Amadeusz POPEK (1977–)

Wystawa: Drohobycz–Truskawiec 2018

Lech PRZYBYLSKI (1929–2010)

Typ: Replika

Projekt okładki: Bruno Schulz, *Proza*, Kraków 1973.

Fotografia w: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, nr 1–2.

Artur PRZYBYSZ

Typ: Akwarela

Tytuły: „Drohobycz nocą”, 2020; „Poranek w Drohobyczu”, 2020.

Wystawy zb.: Drohobycz 2020, Lublin 2021, Bytom 2022, Drohobycz 2022, Kazimierz Dolny 2023

Klaudia PTASIŃSKA

Wystawa zb.: Tarnów 2012

Brothers QUAY (Stephen & Timothy, 1947–) ***

Typ: Figury, dekoracja filmowa, dioramy, projekty scenograficzne, instalacje artystyczne

Tytuł: „Dormitorium”

Wystawy: „Dormitorium. Decors”, Amsterdam, Westergas, 8 – 17 juni 2006; Amsterdam, Muziekgebouw, 2006; Rotterdam, 24 January – 4 February 2007; Brāļi Kveji „Trīs brāļos”, Rīga, Latvijas Arhitektūras muzejs, no 23. aprīļa līdz 6. maijam 2007; Animated Exeter 2008, 15–23 February 2008; Lisboa, Museu da Marioneta, 11 de Abril a 10 de Maio 2008; Festival D'Avignon, 6–26 juillet 2008; Philadelphia, Rosenwald-Wolf Gallery, February 27 – April 9 2009; New York, Johnson Design Center, July 16 – Oct. 4, 2009; Norfolk, Gordon Galleries, Oct 24th – Dec 13th, 2009; Ithaca, Cornell University, Hartell Gallery, Feb. 2010; Wrocław, Galeria BWA Awangarda, od 24 lipca do 28 sierpnia 2010; „Quay Brothers: On Deciphering The Pharmacist's Prescription for Lip-Reading Puppets”, New York, MoMA, August 12, 2012 – January 7, 2013; „The Quay Brothers' Universum”, Amsterdam, Eye Filmmuseum, 5 december 2013 – 10 maart 2014; „Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starewitch, Švankmajer y los hermanos Quay”, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, del 25 de marzo al 7 de septiembre de 2014; Madrid, La Casa Encendida, del 2 de octubre de 2014 al 11 de enero de 2015; „Phantœm musæums”, Tokyo, The Shoto Museum of Art, June 6 – July 23, 2017; „Dormitorium śladów Braci Quay”, Lublin, Centrum Spotkania Kultur, od 21 lutego do 27 kwietnia 2019; Seoul, Hangaram Art Museum, 2020-06-27 – 2020-10-04.

Katalogi: *Dormitorium: An Exhibition of Film Décors*, Philadelphia 2009; *The Quay Brothers' Universum*, Rotterdam 2013; *Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starewitch, Švankmajer y los hermanos Quay*, [Madrid] 2014.

Marek RABA

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawa zb.: Katowice 2016

Ewa RAJSKA (ukr. Єва Райська, właśc. Маріанна Максимова, 1991–)

Typ: Performance

Tytuł: „Без назви” (współautor O. Maksymow)

Lokacja: Drohobycz, Synagoga Chóralna, 20 listopada 2015

Typ: Fotografie

Wystawa zb.: Drohobycz 2020

Rosica RALEWA (bułg. Росица Ралева, 1979–)

Typ: Portret, plakat wydarzenia

Reprodukcja na afiszu: „Откриване на непознатия Бруно Шулц. Представяне на Международния фестивал „Бруно Шулц” в Дрохобич, д.ф.н. Вера Меньок, директор на фестивала, 30.05.2017 София – 31.05.2017 Велико Търново”

Bernard RANCILLAC (1931–2021)

Typ: Serigrafia

Egzemplarze w: Serge Fauchereau, *Schulziana*, St-Julien-Molin-Molette 2003.

Magdalena RECHŁOWICZ (1984–)

Wystawa zb.: Katowice 2012

Reprodukcja w: „SOSNArt” 2012, nr 4

Małgorzata RYBICKA

Wystawa zb.: Drohobycz–Truskawiec 2016

Jola RICHTER-MAGNUSZEWSKA (1972–)

Typ: Ilustracja

Tytuł: „Sklepy cynamonowe”, acrylic

Małgorzata RITTERSSCHILD (1960–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Karolina ROMAŃSKA (1990–)

Wystawa zb.: Katowice 2012

Reprodukcja w: „SOSNArt” 2012, nr 4

Lucyna ROMAŃSKA

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawy zb.: Lublin 2009, Warszawa 2009, Drohobycz 2012, Katowice 2016

Wojciech ROMAŃSKI

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawy zb.: Lublin 2009, Warszawa 2009, Drohobycz 2012

Arturo Espinosa ROSIQUE (1952–)

Typ: Portret

Tytuł: „Bruno Schulz”, 2021.

Wiesław ROSOCHA (1945–2020)

Wystawa zb.: Lublin 2010b, Zabrze 2016, Nowy Sącz 2018

Agata ROŚCIECHA (1968–) ***

Typ: Ilustracje (cykl obrazów)

Tytuły: „Traktat o Manekinach”, tech. mieszana na płótnie, 2007; „Manekiny 1”, pastel, 2004; „Manekiny 2”, pastel, 2004; „Manekiny 3”, technika mieszana, płótno, 2014; „Manekiny”, akryl, płótno, 2011; „Manekiny 4”, tech. mieszana, płótno, 2014; „Manekin CZ/1” akryl, 2012; „Manekiny” 1/12 akryl, płótno, 2012/14 cz. 1 i 2.

Aleksandr RUSANOW (ros. Александр Русанов, 1956–)

Wystawy zb.: Mińsk 1990, Petersburg 1990, Moskwa 1990

Natalia RUSEĆKA (ukr. Наталя Русецька, 1984–)

Wystawa zb.: Lwów 2008

Jurij RYŻYK (ros. Юрий Рыжик, 1936–2020)

Typ: Litografia, ilustracja (cykl obrazów)

Tytuły: «Коричные лавки», «Трактат о манекенах», «Ночной эксперимент отца», «Лица-маски», «Танец с манекеном»

Wystawy: «По мотивам Бруно Шульца», Москва, ВЗ редакции журнала «Наше наследие», 5–30 июня 2006; Москва, Польский культурный центр (в рамках фестиваля искусств стран Центральной Европы M@NARCHIA), 2–16 марта 2007.

Anatolij RŻEUSKIJ (ros. Анатолий Ржеусский, 1963–)

Wystawy zb.: Mińsk 1990, Petersburg 1990, Moskwa 1990

Witalij SADOWSKI (ukr. Віталій Садовський, 1949–2009)

Tytuły: „Художник і перукар”, полотно, олія, „Письменик і корчмар”, полотно, олія, „Дух”, полотно, олія

Wystawa zb.: „Майдан ‘94”, Дрогобич, Гарт, 1994.

Reprodukcje: „Malarz i fryzjer” w katalogu Майдан ‘94, Дрогобич 1994; „Duch” na okładce Бруно Шульц як літературний герой – шульцівські інспірації та інтерпретації, Дрогобич 2010.

Tytuły: „Bruno Schulz”, „Кравець з Дрогобича”, „Реквієм” (з циклу „Bruno Schulz”), „Фреска. Портрет Бруно Шульца”, „Процесія. Портрет Бруно Шульца”, „Autorportret z Bruno Schulzem”, „Б. Шульц в каплиці черепів, або стражніц каплиці”

Reprodukcje w: *Arka wyobraźni Brunona Schulza*, Lublin 2008

Wystawa: Drohobycz 2008

Wystawa zb.: Lublin 2008a

Marc SAGNOL (1956–)

Typ: Fotografia artystyczna

Tytuł: „Schulzowskie podróże po Galicji”

Wystawa: Drohobycz–Truskawiec 2018

Piotr SAJAK (1967–) ***

Tytuł: Nr 170, „Ojciec Józefa”, ilustracja do „Sanatorium pod Klepsydrą”, olej na płótnie, 2017.

Krzysztof SAK

Wystawa zb.: Kazimierz Dolny 2009

Ułana SAWCZAK (ukr. Уляна Савчак)

Wystawa zb.: Nahujowice 2020

Henryk SAWKA (1958–)

Typ: Karykatury

Wystawy zb.: Łódź 2004, Gdańsk 2007

Reprodukcje w: *W kręgu Schulza*, [Warszawa 2004]; *W stronę Schulza*, Warszawa [2010]

Wilder SCHMALTZ (1979–)

Typ: Portret

Tytuł: „Bruno Schulz”, intaglio, softground etching, printmaking ink, paper

Ella SCHULZ-PODSTOLSKA (1914–1996)

Typ: Replika

Tytuły: „Spotkanie”, „Dorożka”, „Rewolucja w mieście”, wyklejanki, technika własna (flor-dé-image)

Wystawy: London, Düsseldorf; Zakopane, Galeria Yam, wrzesień 1999.

Hasło w: *Słownik schulzowski*, Gdańsk 2003.

Wystawy zb.: Łódź 2004, Kraków 2005

Reprodukcja w: *W kręgu Schulza*, [Warszawa 2004]

Fotografie w: Krzysztof Miklaszewski, *Zatrzymanie się w Schulzu*, Warszawa 2009.

Ward SCHUMAKER (1943–)

Typ: Book design

Tytuł: „Throat Singing in Drohobycz: a one-of-a-kind”, hand-painted book, with quotes from Bruno Schulz, 2016.

Aubrey SCHWARTZ (1928–2019)

Tytuł: „Portrait of Bruno Schulz”

Wystawa: Toronto, Odon Wagner Gallery

Репродукція в: *This Hermetic Legislature: A Homage to Bruno Schulz*, Bucharest 2012.

Akiva Kenneth SEGAN (1950–)

Титул: „Shoah Dreams: Symphony no. I (Under the Wings of G-D. Drawing No. 39)”

Yossi SEGURA (1949–)

Виставка зб.: *Duszniki-Zdrój* 2021

Репродукція в: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Eva SHARF (1938–)

Виставка зб.: *Duszniki-Zdrój* 2021

Репродукція в: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Yoseph SHEMESH (1934–)

Виставка зб.: *Duszniki-Zdrój* 2021

Репродукція в: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Halina SIEMASZKO (1979–)

Титул: „Karakony”

Olga SIEMASZKOWA (1911–2000)

Тип: Ілюстрації

Репродукція в: „Przegląd Artystyczny” 1972, nr 5; Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007.

Ewelina SIEMIENIUK

Виставка зб.: *Siemiatycze* 2017

Tomasz SIKORA (1948–)

Виставка: *Drohobycz–Truskawiec* 2016

Krzysztof SKARBK (1958–)

Виставка зб.: *Warszawa* 1988

Alina SKIBA (1955–)

Вистави зб.: *Drohobycz* 2010, *Lublin* 2010a, *Lublin* 2014, *Lublin* 2022

Łew SKOP (ukr. Лев Скоп, 1954–) ***

Тип: Портрет

Титул: „Бруно Шульц”, полотно, темпера, 1991.

Виставка: Виставка-дослідження Лева Скопа (живопис, графіка). Образ галицького єврейства XV-XVIII сторіч. До 100-річчя від дня народження Бруно Шульца, Дрогобич, Музей „Дрогобиччина”, відкриття виставки 25 вересня [1992]

W zbiorach: Drohobycz, Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki, Muzeum Pokój Brunona Schulza

Typ: Portret

Tytuł: „Бруно Шульц, графіка”, 2002.

Typ: Ilustracje

Wystawa: Київ, Музей Шолом-Алейхема, 10–30 квітня 2012

Wystawy zb.: Drohobycz 2003, Lwów 2008, Drohobycz 2012/2013, Kijów 2019, Nahujuwice 2020

Reprodukcje w: Бруно Шульц, Склепи цинамонові, Дрогобич 2012; Бруно Шульц, Птахи, Дрогобич 2020.

Marija SKOP (ukr. Марія Скоп)

Wystawa zb.: Lwów 2008

Tetiana SKOROMNA (ukr. Тетяна Скоромна, 1985–)

Wystawa zb.: Lwów 2008

Maks SKRZECZKOWSKI (1978–)

Typ: Fotografia artystyczna

Wystawy zb.: Kazimierz Dolny 2009, Drohobycz 2010, Lublin 2010a, Lublin 2015, Drohobycz–Truskawiec 2016, Kazimierz Dolny 2023

Ignacy SKWARCAN (1984–)

Tytuł: „Ulica krokodyli”

Siergiej SLEPUCHIN (ros. Сергей Слепухин, 1961–)

Tytuł: „Kalkografie”

Wystawy: Drohobycz (w ramach „Drugiej jesieni”), Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki, Muzeum Izba Pamięci Brunona Schulza i korytarze sąsiednie, listopad 2016; Drohobycz–Truskawiec 2018

Wystawy zb.: Drohobycz–Truskawiec 2016, Lublin 2016

Marta SŁOTA

Wystawa zb.: Tarnów 2012

Marek SOBCZYK (1955–)

Tytuł: „Bruno Schulz obcina i zakupuje penisa w jamce”, olej na płótnie, 1986.

Wystawa zb.: Warszawa 1988

W zbiorach: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Katarzyna SOKOŁOWSKA

Typ: Replika, mural

Tytuł: „Skwer Spotkania”, 2022 (współautorki H. Dragun, M. Wichrowska)

Lokacja: Bytom, ul. Rycerska/Korfantego

Jan SOŁTYSIK

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawa zb.: Warszawa 2009

Marek SOŁTYSIK (1950–) ***

Tytuł: „Lato w Truskawcu” („Ławeczka”), 1990.

Tytuł: „Schulz na ulicy Krokodyli”, olej na płótnie, 1991.

Reprodukcja w: „Przekrój” 1996, nr 30

Tytuły: „Powroty Bruna Schulza II (1)”, olej na płótnie, 2021; „Bruno ze szczurkiem” z cyklu „Homage to Bruno Schulz”, olej na płótnie, 2022; „Powroty Bruna II (4)”, olej na płótnie, 2022; „Homage à Bruno Schulz (VI)”, olej na płótnie, 2023.

Yael SONNINO-LEVY (1961–)

Wystawa zb.: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Beata STANKIEWICZ (1973–) ***

Tytuł: „Bruno Schulz”, olej, flamaster wodny / płótno, 2018.

Wystawa: „Dziesięciu Żydów, którzy rozslawili Polskę”, Kraków, Muzeum Sztuki Współczesnej, Galeria Alfa, 28 czerwiec – 22 wrzesień 2019.

Irena STANKIEWICZ (1925–)

Tytuły: „Ojciec”, linoryt, papier; „Subiekci”, linoryt, srebrna bibułka; „Śmierć karakona”, linoryt, papier

Opis: Ilustracja do „Sklepów cynamonowych” Brunona Schulza, linoryt/papier

Wystawy zb.: Kraków 2005, Praga 2006, Lublin 2010b, Zabrze 2016, Nowy Sącz 2018

Joanna STAŃKO (1950–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Iza STARĘGA (1964–)

Wystawa zb.: Siemiatycze 2017

Franciszek STAROWIEYSKI (1930–2009)

Typ: Plakat filmowy

Tytuł: „Sanatorium pod Klepsydrą / na motywach prozy Bruno Schulza / film nagrodzony na M.F.F. w Cannes / Wykonawcy: Jan Nowicki, Tadeusz Kondrat, Mieczysław Voit, Halina Kowalska, Gustaw Holoubek / Reżyseria: Wojciech J. Has, zdjęcia: Witold Sobociński, produkcja: Zespół Silesia”, 1973.

Typ: Plakat teatralny

Tytuł: „Genialna epoka wg Brunona Schulza”

Wystawy zb.: Bydgoszcz 1998, Gdynia 2003, Poznań 2004, Łódź 2004, Kraków 2005, Stalowa Wola 2005, Praga 2006, Tel Awiw 2006, Gdańsk 2007, Tarnów 2008,

Kielce 2009, Lublin 2010b, Warszawa 2012, Zabrze 2016, Nowy Sącz 2018, Płock 2019

Jonasz STERN (1904–1988)

Wystawa zb.: Tel Awiw 2006

Serhij STOLARUK (ukr. Сергій Столярук, 1984–)

Wystawa zb.: Lwów 2008

Walter STÖHRER (1937–2000)

Tytuły: „Die Mannequins” (aus der serie „Hommage à Bruno Schulz”), Gouache, Farbkreide, blaue Tinte, Tuschpinsel und Bleistift auf Papier, 1964; „Traktat über die Mannequins (4. Teil)”, Mischtechnik, 1964.

Andrzej STRUMIŁŁO (1927–2020)

Wystawa zb.: Lublin 2002

Anna Liwia STRUTYŃSKA (1985–)

Typ: Akwarela

Tytuły: „Chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka na obraz i podobieństwo manekina”, 2020; „Drohobycz pod wodą”, 2020.

Wystawy zb.: Drohobycz 2020, Lublin 2021, Bytom 2022, Drohobycz 2022, Kazimierz Dolny 2023

Wojciech SIUDMAK (1942–)

Wystawa zb.: Łódź 2004

Friedrich STELLMACH (1958–)

Typ: Portret

Tytuł: „Bruno Schulz und Franz Kafka”, 2011.

András SURÁNYI (1952–)

Wystawa zb.: Drohobycz–Truskawiec 2016

Paweł SUSID (1952–) ***

Typ: Obraz-komunikat

Tytuły: „Bruno Schulz patrzy na nas tymi swoimi oczami spode łba. SS man przykłada mu pistolet do głowy i strzela”, „Bruno Schulz patrzy na nas tymi swoimi oczkami spode łba, nazista przystawia mu karabin do czoła i strzela”, 2000/2001

Wystawa: „Obrazy w szkole i w domu”, Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 10.04 – 04.06.2006

Nate SWEITZER ***

Typ: Portret

Reprodukcja w: „The New Republic” 2023 (April); oraz na okładce: [Bruno Shültz, *Hijaban-e Temsah-ha*, Tehran 2023]

Iryna SYZONENKO (ukr. Ірина Сизоненко, 1955–)

Tytuły: «Зоряний шлях Бруно Шульца», 2015; «Кардіограма Бруно Шульца», 2015.

Józef SZAJNA (1922–2008)

Wystawa zb.: Zabrze 2016

Andrzej SZAREK (1958–)

Wystawa zb.: Nowy Sącz 2018

Waldemar SZAUER (1959–)

Wystawa zb.: Poznań 1994

Jan Szczepan SZCZEPKOWSKI (1975–)

Tytuł: „Bruno Schulz udaje, że nie żyje”, olej na płótnie, 2006.

Wystawa zb.: Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, VI Triennale Sztuki Sacrum, „Sztuka wobec zła”, 22 września – 26 listopada 2006.

Reprodukcja w: „Schulz/Forum” 2019, nr 14; Jakub Orzeszek, *Drugie ciało pisarza. Eseje o Brunonie Schulzu*, Gdańsk 2023.

SZEMETHY Orsolya (1976–)

Wystawa: „Sweet City”, Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, Pelikán Galéria, 2006.03.24. – 04.14.

Dmitrij SZEWIONKOW-KISMIEŁOW (1962–)

Typ: Rysunki

Tytuł: „Siedem planet Brunona Schulza”

Wystawa: Tajpej 2012/2013

Charles SZLAKMANN (1946–)

Typ: Portret

Tytuł: „Bruno Schulz et Jozefina Szelinska” (série „Civilisation contre barbarie”)

Marek SZMIDEL (1952–) ***

Typ: Cykl obrazów

Tytuł: „Sklepy cynamonowe”

Wystawy zb.: Drohobycz 2008, Lublin 2008a

Reprodukcje w: *Arka wyobraźni Brunona Schulza*, Lublin 2008.

Klaudia SZOT

Wystawa zb.: Tarnów 2012

Wiesław SZUMIŃSKI (1958–)

Tytuł: „Bo inne książki są jak meteory. Ilustracje do prozy Brunona Schulza”

Wystawy: Wigry, Dom Pracy Twórczej, 2004; Kraków, Centrum Kultury Żydowskiej, maj 2004; Suwałki, Muzeum Marii Konopnickiej, 2005.

Grzegorz SZUMOWSKI (1946–)

Reprodukcja na okładkach: Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu*, Warszawa 1992; Jerzy Ficowski, *Regions of the Great Heresy. The Life and Work of Bruno Schulz*, London 2000.

Krzysztof SZYMANOWICZ (1960–)

Wystawa zb.: Drohobycz 2006

Waldemar ŚWIERZY (1931–2013)

Typ: Portret

Reprodukcja na afiszu: „Dni Brunona Schulza na Zamku”, 1994.

Egzemplarz w zbiorach: Drohobycz, Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki, Muzeum Pokój Brunona Schulza

Reprodukcja w: „Rzeczpospolita” 2010, nr 8791 (dodatek *Rzecz o Schulzu*)

Wystawy zb.: Bydgoszcz 1998, Lublin 2010b

Maciej ŚWIESZEWSKI (1950–)

Wystawa zb.: Praga 2006

Jiří ŠPIEGL (1944–2019)

Typ: Fotografia

Tytuł: „Vizuální homage: Bruno Schulz, *Skořicové krámy*”

Natalia TALAREK (1983–)

Typ: Fotografie

Tytuł: „Cynamonowe zaułki”

Wystawa: Drohobycz, II Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza, „U Frosi”, listopad 2006.

Aviva TALMON (1950–)

Wystawa zb.: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Zbigniew M. TASZYCKI (1955–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Wilf TILLEY (właśc. Michael W. Miller)

Typ: Portret

Tytuł: „After a Self-Portrait by Bruno Schulz”, One-of-a-kind, print: ink over gesso on linen canvas with tableaux glaze, 2020.

Typ: Replika

Tytuły: „A Conversation, after Bruno Schulz”, One-of-a-kind, print: ink over gesso on linen canvas with tableaux glaze, 2020; „After Bruno Schulz: Sanatorium Pod Klepsydra”, One-of-a-kind, print: ink over gesso on linen canvas with tableaux glaze, 2020.

Henryk TOMASZEWSKI (1914–2005)

Wystawa zb.: Bydgoszcz 1998

Agnieszka TOMICZEK

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawy zb.: Lublin 2009, Warszawa 2009, Drohobycz 2012, Katowice 2016

Marek TOMZA (1958–)

Typ: Projekt pomnika

Zdjęcia w: „Życie Warszawy” 1989, nr 14; „Schulz/Forum” 2019, nr 14

Wołodymyr TOPIJ (ukr. Володимир Топій, 1979–)

Wystawa zb.: Nahujowice 2020

Roland TOPOR (1938–1997)

Typ: Plakat wystawowy

Tytuł: „Bruno Schulz, 1892 bis 1942, Das Graphische Werk, Münchner Stadtmuseum, 15. April bis 31. Mai 1992”

Wystawa: Roland Topor, „Panoptikum”, Essen, Museum Folkwang, 29. June – 30. Sept. 2018

Wystawy zb.: Bydgoszcz 1998, Toruń 2018, Płock 2019

Ksenia TORTYNA (ukr. Ксенія Тортина)

Wystawa zb.: Lwów 2008

Wojciech TRACEWSKI (1962–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Suzannah B. TROY (1962–)

Tytuł: „Bruno Schulz July 12, 1892, SBT July 15, 1962 what connects us: The New York Times, Yad Vashem, Poland-Galicia”

Jelena TRPKOVIĆ (1952–) ***

Typ: Studium kolorystyki

Tytuł: „Prodavnice cimetove boje”, suvi pastel, natron papir, 2003.

Wystawa: „Boje u tekstu”, Beograd, Galerija Zvono, novembar – decembar 2003.

Jerzy TRUSZKOWSKI (1961–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Janusz Paweł TRYZNO (1948–2021)

Ilustracje w: Bruno Schulz, Z „Traktatu o manekinach”, Łódź 1984.

Milan TUCOVIĆ (1965–2019)

[brak informacji]

Dariusz TWARDUCH (1957–2021)

[brak informacji]

Lubomyr TYMKIW (ukr. Любомир Тимків, 1975–)

Wystawa zb.: Lwów 2008

Piotr TYMOCHOWICZ (1968–)

Wystawa: Drohobycz–Truskawiec 2018

Waldemar UMIASTOWSKI (1953–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Antoni UNIECHOWSKI (1903–1976)

Wystawa zb.: Zabrze 2016

Szymon URBAŃSKI (1963–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Jan VANRIET (1948–)

Typ: Portret

Tytuł: „Bruno Schulz”, aquarel, 2017

Beni VEGA

Typ: Portret

Sabine VESS (1940–)

Typ: Portrety, ilustracje

Tytuły: „the street of the crocodiles”, „under the sign of the hourglass / the comet”

Wystawy: „Bruno Schulz – Sabine Vess: a confrontation” (I), Utrecht, Genootschap Kunstliefde, April 1981; „Bruno Schulz – Sabine Vess: konfrontacja”, Warszawa, Centrum Sztuki Studio (& Toruń, Łódź, Kalisz, Kraków, Wrocław, Poznań), September 1983 – May 1984; „Bruno Schulz – Sabine Vess: a confrontation” (II), etchings, drawings, canvases, theatre figures, Utrecht, Genootschap Kunstliefde, June 1984.

Reprodukcje w: *Bruno Schulz – Sabine Vess: konfrontacja: rysunki i grafika artystki holenderskiej ilustrującej wątki prozy Brunona Schulza*, Warszawa 1983; „Leonardo” 1987, Num. XX/1

Denis VIREN (ros. Денис Вирен, 1988–)

Typ: Fotografia

Tytuł: „(Nie)oczywisty Drohobycz i okolice”

Wystawa zb.: Drohobycz 2018

VLADY (właśc. Vladimir Kibalchich Rusakov, ros. Владимир Кибальчич Русаков, 1920–2005)

Tytuł: „Le père devenant oiseau” (illustration pour *Le Boutique de cannelle*), 1967.

Adam WALAS (1985–)

Typ: Portret, mural (część większej pracy, współautorka A. Koźbiel)

Lokacja: Warszawa, ul. Nowolipki, 2011.

Doris WALASCHEK (1952–)

[brak informacji]

Karolina WALCZAK (1989–)

Typ: Komiks

Druk: Karolina Walczak, *Demiurg*, Szczecin 2019.

Aleksandra WALISZEWSKA (1976–)

Tytuł: „Bez tytułu”, gwasz, papier, 2021–2022

Joanna WALKIEWICZ

Typ: Kolaże, ilustracje

Wystawa: „Wiosna i Druga Jesień”, Warszawa, Związek Polskich Artystów Fotografików, Stara Galeria, 1–27 czerwiec 2022

Wojciech WALKIEWICZ (1964–)

Typ: Fotografia artystyczna

Wystawy: „Wiosna – fotografie z Drohobycza”, Muzeum Literatury w Warszawie, 8–30 sierpnia 2012; „Wiosna i Druga Jesień”, Warszawa, Związek Polskich Artystów Fotografików, Stara Galeria, 1–27 czerwca 2022; „Druga Jesień”, Kielce, Wojewódzki Dom Kultury, Galeria u Strasza, sierpień 2022; „Druga Jesień wg opowiadania Brunona Schulza”, Okręgowa Izba Lekarska w Krakowie, 21 września – 15 października 2022.

Wystawy zb.: Drohobycz 2011, Drohobycz 2012; Drohobycz 2014, Lublin 2014, Drohobycz 2022

Henryk WANIEK (1942–)

Tytuł: „Nagrobek dla Brunona Schulza”, olej na płótnie, 1978.

Reprodukcja w: Jerzy Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999.

Wystawa zb.: Łódź 2004

Agnieszka WARCHOLEK

Wystawa zb.: Tarnów 2012

Mieczysław WASILEWSKI (1942–)

Typ: Plakat wystawowy

Tytuł: „Bruno Schulz 1892-1942. Schriftsteller und bildender Künstler: Zeichnungen, Grafiken, Bücher, Ausstellung im Polnischen Institut in Leipzig, 11 März – 9 April 1996”

Karina WASCHKO (1961–)

Typ: Ilustracja

Wiesław WASZKIEWICZ (1959–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Zenon WAŚNIEWSKI (1891–1945)

Typ: Karykatura

Reprodukcje w: *Bruno Schulz 1892–1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, Warszawa 1992; „Schulz/Forum” 2019, nr 14.

W zbiorach: Muzeum Literatury w Warszawie

Hasło w: *Słownik schulzowski*, Gdańsk 2003.

Typ: Portret

Opis: „Portret potrójny Brunona Schulza”, tempera, tektura, 1935.

Reprodukcje w: „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 11; „Schulz/Forum” 2019, nr 14.

W zbiorach: Muzeum Ziemi Chełmskiej

Krzysztof WAWRZYNIAK (1954–2016)

Tytuł: „Do prozy B. Schulza”, cynkotypia, 1982.

Ilustracje w: Bruno Schulz, *Z „Traktatu o manekinach”*, Łódź 1984.

Magdalena WICHROWSKA

Typ: Replika, mural

Tytuł: „Skwer Spotkania”, 2022 (współautorki H. Dragun, K. Sokołowska)

Lokacja: Bytom, ul. Rycerska/Korfantego

Kajetan WICHROWSKI

Typ: Replika, instalacja artystyczna

Tytuł: „Ławeczka Marzeń Błękitnookiego”, 2022

Lokacja: Drohobycz, park obok Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki

Andrzej Antoni WIDELSKI (1953–2017)

Tytuły: „Anioły”, „Odwrócony horyzont”, „Z powietrza i światła”

Wystawy: Drohobycz 2006; (w ramach „Bruno4ever”), Galeria Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie, 9–23 listopada 2017; Drohobycz 2018

Wystawy zb.: Drohobycz 2012, Lublin 2015, Drohobycz–Truskawiec 2016

Mieczysław WIELOMSKI (1948–2018)

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawy zb.: „Ulica Krokodyli”, Warszawa, Klub Migawka, luty 2009; „Schulzowskie inspiracje”, Rybnik, VI Międzynarodowy Festiwal Fotografii, marzec 2009; Chwałowice, Galeria Kolumnowa Domu Kultury, marzec 2009; „Schulzowskie inspiracje”, Lublin, Galeria Prospero, maj 2009; „Sklepy Cynamonowe – Manekiny”, Warszawa, Galeria Jabłkowskich, lipiec 2009; „Schulzowską Impresją...”, Galeria Biblioteki Miejskiej w Węgrowie, sierpień

2009; „In Minor...”, Wrocław, CK Agora, 5–28 stycznia 2010; „Ulica Krokodyli”, Pszczyńskie Centrum Kultury, Galeria „13”, od 12 lutego do 5 marca 2010; „Ulica Krokodyli”, Ostrołęka, hall Kina „Jantar”, listopad 2010; Gliwice, Teatr Muzyczny, maj 2012; Drohobycz 2012, Katowice 2016

Stanisław Ignacy WITKIEWICZ (1885–1939)

Typ: Portret

Reprodukcja w: „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17; „Odrodzenie” 1948, nr 47; Bruno Schulz, *Księga listów*, Kraków 1975; oraz na okładkach: Bruno Schulz, *Correspondance et essais critiques*, Paris 1991; Bruno Schulz, *Las tiendas de canela fina*, Vigo 2004; Єжи Фіцовський, Регіони великої єресі та околиці. Бруно Шульц і його міфологія, Київ 2010.

Hasło „Schulz–Witkacy” w: *Słownik schulzowski*, Gdańsk 2003.

Sławomir WITKOWSKI (1961–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Marian WNUK (1906–1967)

Tytuł: „Czarny dąb – Bruno Schulzowi”, rzeźba w drewnie, 1966.

Janina WĘGRZYNOWSKA (1930–2010)

Typ: Ilustracje

Tytuł: „Sklepy cynamonowe”, collage, akwarela

Teresa WOJCIECHOWSKA (1952–)

Typ: Instalacja artystyczna

Wystawa: „Ptaki” (w ramach festiwalu „Warszawa Singera”), Warszawa, Teatr Żydowski, patio, sierpień 2010

Łukasz WOJTANOWSKI (1983–) ***

Tytuł: „Ilustracje do opowiadań Bruno Schulza”, akryl na tekturze

Wystawy: Lublin, Galeria Sceny Plastycznej KUL, 8 października – 20 listopada 2011; Kraków, Centrum Kultury Żydowskiej, 10 wrzesień – 16 październik 2012

Wystawa zb.: Tarnów 2012

Magdalena WOLFF

Typ: Fotografia artystyczna

Tytuł: „Drohobycz_Światło-Cień”

Wystawa zb.: Drohobycz 2011

Thomas WOOD (1951–2022)

Typ: Akwaforta

Egzemplarze w: Bruno Schulz, *The Republic of Dreams*, [Gig Harbor, Washington], 2019. (three original etchings)

Jakub WOYNAROWSKI (1982–)

Typ: Komiks

Tytuł: „Czarne”

Reprodukcje w: *Schulz. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2012.

Druk: Jakub Woynarowski, *Martwy sezon: na motywach twórczości Brunona Schulza*, Kraków 2014.

Wystawy: „Martwy sezon”, Lwów, Galeria Dzyga, czerwiec 2016; Drohobycz–Truskawiec 2016

Wystawa zb.: Brno 2017

Michał WOŹNIAK

Typ: Fotografia artystyczna

Tytuł: „Trzynasty miesiąc” wg Xięgi Bałwochwalczej Brunona Schulza (współautor S. Wójtowicz)

Wystawa: Drohobycz, „Druga Jesień”, Willa Jarosza, listopad 2010.

Wystawy zb.: Kazimierz Dolny 2009, Drohobycz 2010, Lublin 2010a

Ryszard WOŹNIAK (1956–)

Wystawa zb.: Warszawa 1988

Zbigniew WOŹNIAK (1952–)

Wystawa zb.: Lublin 2010b

Sławomir WÓJTOWICZ (1977–)

Typ: Fotografia artystyczna

Tytuł: „Trzynasty miesiąc” wg Xięgi Bałwochwalczej Brunona Schulza (współautor M. Woźniak)

Wystawa: Drohobycz, „Druga Jesień”, Willa Jarosza, listopad 2010.

Typ: Rzeźba

W zbiorach: Drohobycz, Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki, Muzeum Pokój Brunona Schulza

Wystawy zb.: Lublin 2014, Drohobycz–Truskawiec 2016, Kazimierz Dolny 2023

Antoni WRÓBLEWSKI

Wystawa zb.: Siemiatycze 2017

Marko WYNNYĆKYJ (ukr. Марко Винницький)

Wystawa zb.: Nahujowice 2020

Małgorzata WYSOCKA (1985–)

Wystawa zb.: Kazimierz Dolny 2023

Switłana ZABARA (ukr. Світлана Забара)

Wystawa zb.: Nahujowice 2020

Sylwester ZAKRZEWSKI (1961–2019)

[brak informacji]

Marek ZALIBOWSKI (1978–)

Tytuły: „Domina”, „Ulica Krokodyli”, „Traktat o manekinach 1”, 2002.

Wystawa: „Rezultat fermentacji materii”, Wrocław, CK Agora, 23 kwietnia – 17 maja 2010.

Alexandra ZAPOLSKA

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawa zb.: Drohobycz 2012

Dominika ZARĘBA

Tytuł: „Kolory Kazimierza wg Brunona Schulza”

Ewa ZARZYCKA (1953–) ***

Typ: Performance

Tytuł: „Pierwszy raz w Drohobycz”

Lokacja: Drohobycz, II Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza, „Willa Bianki”, 14 listopada 2006.

Typ: Performance

Lokacja: Drohobycz, VI SchulzFest (OFF-Festival), Willa Jarosza, 27 maja 2014.

Typ: Instalacja artystyczna, obraz-komunikat, rysunki

Wystawa: „Zawsze Drohobycz” (w ramach 26. Festiwalu Kultury Żydowskiej), Kraków, Shefter Gallery, 26-06 – 30-07-2016

Typ: Performance (z udziałem innych)

Lokacja: Drohobycz, VIII SchulzFest (OFF-Festival), Willa Jarosza, 3 czerwca 2018.

Typ: Performance

Tytuł: „Zawsze Drohobycz”

Lokacja: Kraków, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, przestrzeń performatywna wystawy Orient, 11 października 2018.

Typ: Performance

Tytuł: „Zawsze Drohobycz”

Lokacja: Drohobycz, „Druga Jesień”, Muzyczno-Dramatyczny Teatr im. Jurija Drohobycz, scena kameralna, 19 listopada 2019.

Typ: Performance

Tytuł: „Zawsze Drohobycz”

Lokacja: Przemyśl, „Centrum światów jest tutaj”, Dom Ukraiński, 13 grudnia 2019.

Typ: Performance

Tytuł: „Zawsze Drohobycz”

Lokacja: Lublin (w ramach X SchulzFest), Centrum Spotkania Kultur w Lublinie, galeria City Projekt, 30 czerwca 2022.

Marta ZĄBKOWSKA

Wystawa zb.: Tarnów 2012

Cezary ZBROJEWSKI (1962–)

Tytuł: „Macewy – Bruno Schulz”, akwaforta, akwatinta, 1988.

Wystawy zb.: Poznań 1994, Bydgoszcz 1998

Liora ZEMELMAN

Typ: Ilustracja

Tytuł: „The Birds”, 2008.

Hava ZILBERSHTEIN (1953–)

Wystawa zb.: Duszniki-Zdrój 2021

Reprodukcje w: *W klimatach Schulza. Obrazy i słowa*, Duszniki-Zdrój 2021.

Jakub Julian ZIÓŁKOWSKI (1980–)

[brak informacji]

Marcin ZIÓŁKOWSKI

Typ: Fotografia piktorialna

Wystawy zb.: Lublin 2009, Warszawa 2009

Kirił ZŁATKOW (bułg. Кирил Златков, 1969–)

Typ: Projekt okładki, portret

Reprodukcje: Бруно Шульц, Канелените магазини, София 2017; Бруно Шульц, Санаториум „Клепсидра”, София 2017.

Aleksiej ŻDANOW (ros. Алексей Жданов, 1948–1993)

Wystawy: Mińsk 1990, Petersburg 1990, Moskwa 1990

Mira ŻELECHOWER-ALEKSIUN (1941–)

Typ: Cykl obrazów

Tytuł: „Kalendarz Pamięci według Brunona Schulza”, olej na płótnie, 2007.

Wystawy: Wrocław, Synagoga pod Białym Bocianem, 8–14 lipiec 2007; Częstochowa, Regionalne Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Konduktorownia, od 12 października do 4 listopada 2007; Lublin (w ramach „Schulzowskiej Jesieni”), Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice, listopad 2007; Sejny, Galeria Biała Synagoga, lipiec 2008; Warszawa, Studium Teatralne, 13 lutego – 14 marca 2009; Wrocław, Synagoga pod Białym Bocianem, wrzesień 2010; „En minnekalender for Bruno Schulz”, Trondheim, Trondhjems Kunstforening, 03.09 – 25.09.2011; Centrum Dialogu i Modlitwy w Oświęcimiu, sierpień 2012; Warszawa, Galeria Pokaz, 8–24 listopada 2012; Kraków, Centrum Społeczności Żydowskiej, 15 marca – 23 kwietnia 2017; Ostrów Wielkopolski (w ramach 5. MAZEL TOV festival), Forum Synagoga, wernisaż 17.11.2017.

Reprodukcje w: Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007; *Mira między A i Ż. Malarstwo (1966–2021)*, Wrocław 2021.

Ołena ŽGIR (ukr. Олена Жгір)

Tytuł: „На канві Шульца та Гомбровича”

Wystawa: Drohobycz 2020

Lista skrótów: wystawy zbiorowe (oraz wystawy indywidualne w ramach wydarzeń)

Brno 2017 – „Slovo, obraz, Schulz” („SchulzFest”), Židovské muzeum v Praze – OVK Brno, vernisáž 02.10.2017.

Bydgoszcz 1998 – Impresje Schulzowskie (grafika, plakaty), Bydgoszcz, Teatr Polski, Galeria teatralna, 1988.

Bytom 2022 – „Akwarelowy Drohobycz”, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Bytom, Pałac w Miechowicach, styczeń 2022.

Drohobycz 2003 – „Inspiracje Schulzowskie” («Твори, інспіровані Бруно Шульцом»), Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne (Полоністичний науково-інформаційний центр), Drohobycz (ukr. Дрогобич), Dom „Proswita”, listopad 2003.

Drohobycz 2006 – „Bez tytułu”, II Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza, Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, Drohobycz, „Willa Bianki”, listopad 2006.

Drohobycz 2008 – „Między ilustracją a sztuką”, Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, III Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, (I) „Willa Bianki”, (II) Muzeum „Drohobyczczyna”, maj 2008.

Drohobycz 2010 – IV Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza, Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, (I) Willa Jarosza, (II) Synagoga Chóralna, maj 2010.

Drohobycz 2011 – „Druga Jesień”, Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, (I) Willa Jarosza, (II) Galeria Centrum Artystycznego Alter, listopad 2011.

Drohobycz 2012 – V Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza, Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, (I) „Willa Bianki”, (II) Galeria Czyrka, (III) Kościół

Św. Bartłomieja, (IV) Synagoga Chóralna, (V) Dom Ludowy im. Iwana Franki, wrzesień 2012.

Drohobycz 2012a – „Druga Jesień”, Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, „Willa Bianki”, listopad 2012.

Drohobycz 2012/2013 – «Кактус – Шульцу», Творче об'єднання Кактус, Дрогобич, підвал Палацу мистецтв музею «Дрогобиччина», 2012/2013.

Drohobycz 2013 – „Druga Jesień”, Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, Willa Jarosza, listopad 2013.

Drohobycz 2014 – VI Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza, Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, (I) Willa Bianki, (II) Werchowyna, (III) Synagoga Chóralna, (IV) foyer Teatru im. Jurija Drohobycza, maj 2014.

Drohobycz 2015 – „Druga Jesień”, Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, Synagoga Chóralna, listopad 2015.

Drohobycz-Truskawiec 2016 – VII Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza, Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, (I) Drohobycz, Wieża obronna przy kościele św. Bartłomieja, (II) Kościół św. Bartłomieja, (III) Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki, Sala gimnastyczna, (IV) Drohobycz, Synagoga Chóralna, (V) Drohobycz, Kaplica cmentarza rzymskokatolickiego, (VI) Truskawiec (ukr. Трускавець), Muzeum Mychajła Biłasa (daw. Willa Goplana), czerwiec 2016.

Drohobycz-Truskawiec 2018 – VIII Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza, Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, (I) Drohobycz, Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki, Sala gimnastyczna, (II) Drohobycz, Synagoga Chóralna, (III) Truskawiec, Muzeum Mychajła Biłasa, czerwiec 2018.

Drohobycz 2018 – „Druga Jesień”, Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, (I) Kościół św. Bartłomieja, (II) Studencki Teatr „Alter”, listopad 2018.

Drohobycz 2020 – IX Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza, Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, (I) Galeria Sztuki Szkoły Plastycznej, (II) Centrum

Kulturalno-Oświatowe im. Iwana Franki, (III) Galeria DiA, (IV) Przestrzeń Młodzieżowa, listopad 2020.

Drohobycz 2021 – „Druga Jesień”, Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, Galeria DiA, listopad 2021.

Drohobycz 2022 – X Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza, Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Drohobycz, Galeria Sztuki Szkoły Plastycznej, lipiec 2022.

Duszniki-Zdrój 2021 – „W klimatach Schulza. Obrazy i słowa”, Duszniki-Zdrój, Muzeum Papiernictwa, 18 września – 31 grudnia 2021.

Gdańsk 2007 – „W stronę Schulza”, Fundacja Republika marzeń, Gdańsk, Muzeum Narodowe, Oddział Muzeum Sztuki Współczesnej, Pałac Opatów w Oliwie, od 6 lipca do 23 sierpnia 2007.

Gdynia 2003 – „W kręgu Schulza”, Fundacja Republika marzeń, Gdynia, Centrum Gemini, od 3 października do 20 listopada 2003.

Katowice 2012 – „Traktat o manekinach”, Katowice, Galeria Szyb Wilson, od 30 marca do 30 kwietnia 2012.

Katowice 2016 – „Na krawędziach rzeczywistości. Wystawa fotografii powstałej z inspiracji twórczością Bruno Schulza”, Pictorial Team, Katowice, Galeria Szyb Wilson, 14–31 styczeń 2016.

Kazimierz Dolny 2009 – Festiwal Filmu i Sztuki „Dwa brzegi”, Kazimierz Dolny, (I) Galeria Plebania, (II) Galeria Letnia Muzeum Nadwiślańskiego, (III) Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej w kościele św. Anny, sierpień 2009.

Kazimierz Dolny 2023 – „Bruno Schulz i jego Arka Wyobraźni”, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Kazimierski Ośrodek Kultury, Promocji i Turystyki w Kazimierzu Dolnym, lipiec 2023.

Kielce 2009 – „W stronę Schulza”, Fundacja Republika marzeń, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kamienica pod Trzema Herbami, 3 lipca – 13 września 2009.

Kijów 2019 – «Присвячується Бруно Шулцу: живопис, графіка», Київ, Музей Шолом-Алейхема, 5–26 квітень 2019.

Kraków 2005 – „W stronę Schulza”, Fundacja Republika marzeń, Muzeum Narodowe w Krakowie, 27 kwietnia – 7 czerwca 2005.

Lublin 2002 – „W poszukiwaniu Autentyku” (w ramach „W ułamkach zwierciadła”), Lublin, Biuro Wystaw Artystycznych, Galeria Stara, od 17 listopada 2002 do 5 stycznia 2003.

Lublin 2008a – „Między ilustracją a sztuką” (w ramach „Bruno4ever”), Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Lublin, (I) Wojewódzka Biblioteka Publiczna, (II) Wojewódzki Ośrodek Kultury, 10–24 lipca 2008.

Lublin 2008b – „Drohobycz na Południowej”, Areszt Śledczy w Lublinie, 8 października – 31 października 2008.

Lublin 2009 – „W stronę Schulza”, Pictorial Team, Lublin, Galeria Prospero, 5 maj – 20 czerwiec 2009.

Lublin 2010a – „Tribute to Bruno Schulz. 118 urodziny Mistrza z Drohobycza”, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Lublin, (I) Galeria Gardzienice, (II) Galeria Labirynt, (III) Galeria NN, 12–23 lipca 2010.

Lublin 2010b – „W stronę Schulza”, Fundacja Republika marzeń, Lublin, Muzeum Lubelskie, 8 października – 30 listopada 2010.

Lublin 2011 – „Bruno4ever”, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Lublin, (I) Galeria SARP, (II) Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Hieronima Łopacińskiego, (III) Wojewódzki Ośrodek Kultury, 14–23 listopada 2011.

Lublin 2012 – „Bruno4ever”, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Lublin, (I) Brama Grodzka, (II) Wojewódzki Ośrodek Kultury, (III) Miejska Biblioteka Publiczna BIBLIO, (IV) Warsztaty Kultury, listopad 2012.

Lublin 2013 – „Schulz – inspiracje, adoracje” (w ramach „Bruno4ever”), Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Lublin, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Hieronima Łopacińskiego, 4–14 listopad 2013.

Lublin 2014 – „Między ilustracją a sztuką” (w ramach „Bruno4ever”), Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Lublin, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Hieronima Łopacińskiego, listopad 2014.

Lublin 2015 – „Między ilustracją a sztuką” (w ramach „Bruno4ever”), Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Lublin, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Hieronima Łopacińskiego, 3–10 listopada 2015.

Lublin 2016 – „Między ilustracją a sztuką” (w ramach „Bruno4ever”), Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Lublin, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Hieronima Łopacińskiego, 3–10 listopada 2016.

Lublin 2021 – „Drohobycz w akwareli” (w ramach „Bruno4ever”), Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Lublin, Galeria Okna BMP, czerwiec 2021.

Lublin 2022 – „Iść przez bezmiar nocy lipcowej do jasnej smugi świtu” (w ramach X SchulzFest), Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Centrum Spotkania Kultur w Lublinie, galeria City Projekt, od 30 czerwca do 31 lipca 2022.

Lwów 2005 – „W stronę Schulza” (ukr. «У напрямку Шульца»), Fundacja Republika marzeń, Lwów (ukr. Львів), Lwowska Galeria Sztuki, 23 lipiec – 21 sierpień 2005.

Lwów 2008 – «Тіні Шульца», Творче об'єднання Кактус, Львів, Музей ідей, 16–28 травня 2008.

Lwów 2010 – „Bruno Schulz. Inspiracje. Między ilustracją a sztuką” (ukr. «Бруно Шульц. Інспірації. Між ілюстрацією та мистецтвом»), Львів, Львівська галерея мистецтв, Палац Потоцьких, 21 травня 2010.

Łódź 2004 – „W kręgu Schulza”, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Galeria Willa, 22 kwiecień – 20 maj 2004.

Mikołajów 2005 – „W stronę Schulza” («У напрямку Шульца»), Fundacja Republika marzeń, Mikołajów (ukr. Миколаїв), Muzeum im. Wierieszczagina, 2 wrzesień – 2 październik 2005.

Mińsk 1990 – Wystawka «Памяти Бруно Шульца», Сообщество «БЛО», Минск, март 1990 г.

Moskwa 1990 – Das Kreuz. Wystawka художников сообщества «БЛО» памяти Бруно Шульца, Москва, Культурный центр «На Петровских линиях», 21.04.1990 – 02.05.1990.

Nahujowice 2020 – «Виставка ілюстрацій до оповідань Бруно Шульца» (в рамках фестивалю «Франкова осінь»), Творче об'єднання Кактус, с. Нагуевичі, Державний історико-культурний заповідник «Нагуевичі», 18 вересня 2020.

Nowy Sącz 2018 – „W stronę Schulza. Okna wyobraźni”, Fundacja Republika marzeń, Nowy Sącz, Galeria Sztuki Współczesnej BWA SOKÓŁ, 10 sierpnia – 17 października 2018.

Odessa 2005 – „W stronę Schulza” («У напрямку Шульца»), Fundacja Republika marzeń, Odessa (ukr. Одеса), Muzeum Sztuki, 5–28 października 2005.

Odessa 2019 – «Динамонові примари Бруно Шульца. Графіка та навколо неї», Арт-гостинная Одесского Лингвистического Центра, 12.07.2019.

Ostrowiec Świętokrzyski 2010 – „W stronę Schulza”, Fundacja Republika marzeń, Ostrowiec Świętokrzyski, Browar Saski, 12 czerwca – 30 lipca 2010.

Petersburg 1990 – „Крест – памяти Бруно Шульца”, Сообщество «БЛО», Петербург, 1990.

Płock 2019 – „Bruno Schulz. Artysta nienazwany”, Fundacja Republika marzeń, Muzeum Mazowieckie w Płocku, 10 października – 20 grudnia 2019.

Poznań 1994 – Inspiracje schulzowskie w plastyce współczesnej (w ramach „Dni Brunona Schulza na Zamku”), Centrum kultury Poznania Zamek, 7–23 listopada 1994.

Poznań 2004 – „W stronę Schulza”, Fundacja Republika marzeń, Poznań, Galeria u Jezuitów, 14 października – 30 listopad 2004.

Praga 2006 – „V labiryntu Bruna Schulze”, Fundacja Republika marzeń, Praha, Polský institut v Praze, 29. března - 11. června, Galeria Millenium, 10. května - 11. června 2006.

Radzyń Podlaski 2012 – „Bruno4ever”, Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza, Radzyń Podlaski, Galeria Oranżeria, 12 listopad – 14 grudzień 2012.

Rzeszów 2004 – „W stronę Schulza”, Fundacja Republika marzeń, Rzeszów, Galeria BWA, listopad – grudzień 2004.

Sandomierz 2006 – „W stronę Schulza”, Fundacja Republika marzeń, Zamek Kazimierzowski w Sandomierzu, lipiec – sierpień 2006

Siemiatycze 2017 – „Drohobycz – fizjonomia losu i życia: wystawa obrazów i rzeźb uczestników sympozjum naukowo-artystycznego w Drohobyczu”, Siemiatycki Ośrodek Kultury, listopad 2017.

Stalowa Wola 2005 – „W stronę Schulza”, Fundacja Republika marzeń, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 19 listopada – 11 grudnia 2005.

Szczecin 2008 – „W stronę Schulza”, Fundacja Republika marzeń, Szczecin, Zamek Książąt Pomorskich, Galeria Południowa, od 10 listopada do 7 grudnia 2008.

Tajpej 2012/2013 – Mini festiwal „Druga Strona Stołu: Bruno Schulz w Tajpej”, Tajpej, (I) Youhe Book, (II) fembooks, (III) May Gallery, (IV) La Bohème, (V) Jiu Xiang Ju Books, (VI) Small Small Books, (VII) Eslite Bookstore Dunhua, od 19 grudnia 2012 do 12 stycznia 2013.

Tarnów 2008 – „W stronę Schulza” (w ramach „Festiwal Sztuki ArtFest 2007”), Fundacja Republika marzeń, BWA Galeria Miejska w Tarnowie, Sala Lustrzana, od 7 grudnia 2007 do 25 stycznia 2008.

Tarnów 2012 – „Ilustracje do opowiadań Brunona Schulza. Rysunek i malarstwo”, Tarnów, Galeria Niebieska Miejskiej Biblioteki Publicznej im. J. Słowackiego, wernisaż 29.03.2012.

Tel Awiw 2006 – „W kręgu Schulza”, Fundacja Republika marzeń, Tel Awiw, Teatr Cameri, od 7 grudnia 2006 do 7 stycznia 2007.

Toruń 2018 – „Bruno Schulz artysta nienazwany”, Fundacja Republika marzeń, Muzeum Okręgowe w Toruniu, 10 grudnia 2018 – 28 lutego 2019.

Warszawa 1988 – „Bruno Schulz: sztuka najnowsza”, Warszawa, Pawilon SARP, 1988.

Warszawa 2009 – (I) „Ulica krokodyli”, Pictorial Team, Warszawa, Klub Migawka, 21 luty – 14 marzec 2009; (II) „Sklepy cynamonowe – Manekiny”, Warszawa, Galeria Jabłkowskich, od 10 lipca do 19 sierpnia 2009.

Warszawa 2012 – „W stronę Schulza”, Fundacja Republika marzeń, Zamek Królewski w Warszawie, Arkady Kubickiego, od 19 listopada do 20 grudnia 2012.

Wrocław 2013 – „Bruno Schulz – Klisza Werk – Transgresiones”, Wrocław, Galeria OKiS, 18 kwietnia – 29 maja 2013.

Zabrze 2016 – „W stronę Schulza”, Fundacja Republika marzeń, Zabrze, Galeria Muzeum Miejskiego, Café Silesia, czerwiec – sierpień 2016.

[auto- i prezentacje]

Bruno Schulz – słowo i kreska

Studenci z Pracowni Rysunku Studyjnego i Kreacyjnego Wydziału Rzeźby i Intermediów, prowadzonej przez prof. ASP Magdalenę Schmidt-Górę na ASP w Gdańsku, w semestrze I 2023/2024 wzięli udział w projekcie „Bruno Schulz – słowo i kreska”. Zadanie polegało na tym, by na podstawie twórczości Brunona Schulza zaprojektować i narysować:

Portret Brunona Schulza

- pracę portretową nawiązującą do stylistyki twórcy *Sklepów cynamonowych* z elementami świata jego wyobrażeń (przetworzonych przedmiotów, postaci, stworzeń z jego grafik) lub własnych rysunków w stylu autora
- ilustracje do prozy Brunona Schulza
- ilustracje własne w stylu rysunków Brunona Schulza

Studenci, którzy wzięli udział w projekcie:

Julia Drozd-Tietanec

Kinga Ludwicka

Kinga Murawska

Małgorzata Grundland

Małgorzata Kupper

Martyna Rutkowska

Max Rydzyński

Paula Łazicka

Pola Klein

Wiktoria Gawin

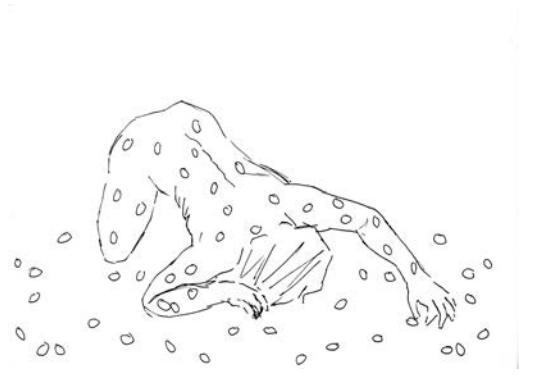
Antonina Góra – studentka Wydziału Grafiki ASP w Gdańsku



Max Rydzyński, **Ceremoniał karakoni**,
animacja

„Widziałem go późną nocą, w świetle lampy stojącej na podłodze. Mój ojciec leżał na ziemi nagi, popstrzony czarnymi plamami totemu, pokreślony liniami zeber, fantastycznym rysunkiem przeświecającej na zewnątrz anatomii, leżał na czworakach, opętany fascynacją awersji, która go wciągała w głąb swych zawiłych dróg. Mój ojciec poruszał się wielocłonkowym, skomplikowanym ruchem dziwnego rytuału, w którym ze zgrozą poznałem imitację ceremoniału karakoniego”.

[*Karakony*]





Antonina Góra, **Miasto**, akwaforta, akwatinta

na następnej stronie Antonina Góra, **Ucieka się**,
rysunek piórkiem





„Splątany gąszcz traw, chwastów, zielska i bodiaków buzuje w ogniu popołudnia. Huczy rojowiskiem much popołudniowa drzemka ogrodu. Żółte ściernisko krzyczy w słońcu jak ruda szarańcza; w rzęistym deszczu ognia wrzeszczą świerszcze; strąki nasion eksplodują cicho jak koniki polne.

A ku parkanowi kożuch traw podnosi się wypukłym garbem-pagórem, jak gdyby ogród obrócił się we śnie na drugą stronę i grube jego, chłopskie bary oddychają ciszą ziemi. Na tych barach ogrodu niechlujna, babska bujność sierpnia wyolbrzymiała w głuche zapadliska ogromnych łopuchów, rozpanoszyła się ozorami mięsistej zieleni. Tam te wyłupiaste pałuby łopuchów wybałuszyły się jak babska szeroko rozsiadłe, na wpół pożarte przez własne oszalałe spódnice. Tam sprzedawał ogród za darmo najtańsze krupy dzikiego bzu, śmierdzącą mydłem, grubą kaszę babek, dziką okowitę mięty i wszelką najgorszą tandetę sierpniową. Ale po drugiej stronie parkanu, za tym matecznikiem lata, w którym rozrasta się głupota zidiociałych chwastów, było śmietnisko zarosłe dzikim bodakiem. Nikt nie wiedział, że tam właśnie odprawiał sierpień tego lata swoją wielką, pogańską orgię. Na tym śmietnisku, oparte o parkan i zarośnięte dzikim bzem, stało łóżko skretyniałej dziewczyny Thui. Tak nazywaliśmy ją wszyscy. Na kupie śmieci i odpadków, starych garnków, pantofli, rumowiska i gruzu stało zielono malowane łóżko, podparte zamiast brakującej nogi dwiema starymi ceglami.

Powietrze nad tym rumowiskiem, zdziczałe od żaru, cięte błyskawicami lśniących much końskich, rozwścieczonych słońcem, trzeszczało jak od niewidzianych grzechotek, podniecając do szału”.

[Sierpień]



Martyna Rutkowska, **Kartki ze szkicownika**,
ołówek, węgiel na papierze



„Pewnego razu w okresie generalnych porządków zjawiła się niespodzianie Adela w państwie ptasim ojca. Stanąwszy we drzwiach, załamała ręce nad fetorem, który się unosił w powietrzu, oraz nad kupami kału, zalegającego podłogi, stoły i meble. Szybko zdecydowana, otworzyła okno, po czym przy pomocy długiej szczotki wprawiła całą masę ptasią w wirowanie. Wzbił się piekielny tuman piór, skrzydeł i krzyku, w którym Adela, podobna do szalejącej Menady, zakrytej młynkiem swego tyrsu, tańczyła taniec zniszczenia”.

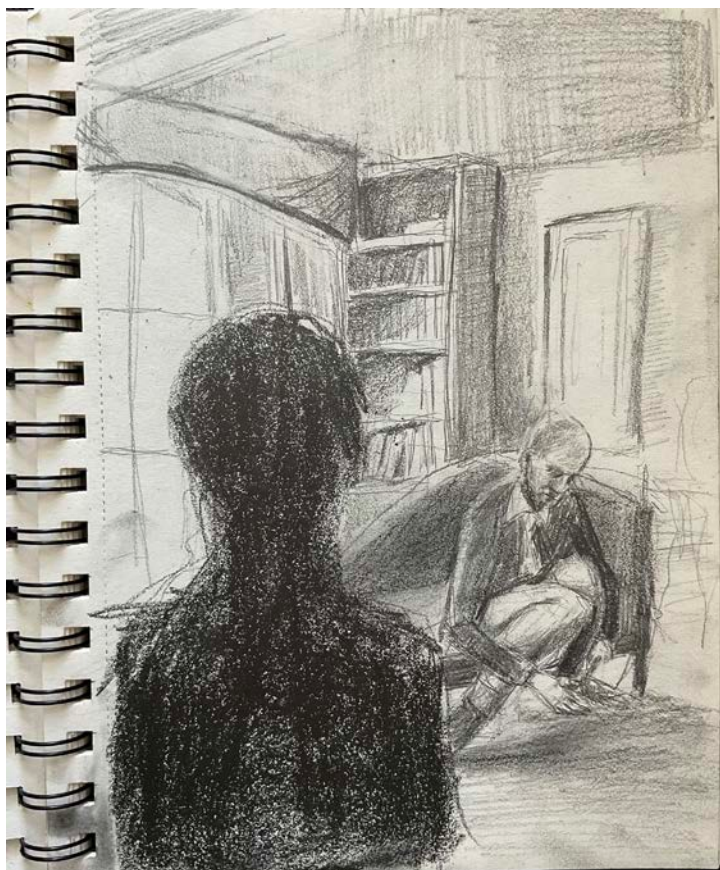
[Ptaki]

„Czasem wdrapywał się na karnisz i przybierał nieruchomą pozę symetrycznie do wielkiego wypchanego sępa, który po drugiej stronie okna zawieszony był na ścianie. W tej nieruchomej, przykucniętej pozie, z wzrokiem zamglonym i z miną chytrze uśmiechniętą trwał godzinami, ażeby z nagłą przy czymś wejściu zatrzepotać rękoma jak skrzydłami i zapiąć jak kogut”.

[Nawiedzenie]

„Pełne wielkich szaf, głębokich kanap, białych luster i tandetnych palm sztucznych, mieszkanie nasze coraz bardziej popadało w stan zaniedbania wskutek opieszałości matki, przesiadującej w sklepie, i niedbalstwa smukłonojkiej Adeli, która, nie nadzorowana przez nikogo, spędzała dnie przed lustrami na rozwlekłej toalecie, zostawiając wszędzie jej ślady w postaci wyczesanych włosów, grzebieni, porzuconych pantofelków i gorsetów”.

[Nawiedzenie]





Małgorzata Grundland, **Ptaki**, biały pastel,
rysunek negatywowy

„Pewnego razu w okresie generalnych porządków zjawiła się niespodzianie Adela w państwie ptasim ojca. [...] Szybko zdecydowana, otworzyła okno, po czym przy pomocy długiej szczotki wprawiła całą masę ptasią w wirowanie. Wzbił się piekielny tuman piór, skrzydeł i krzyku [...]”.

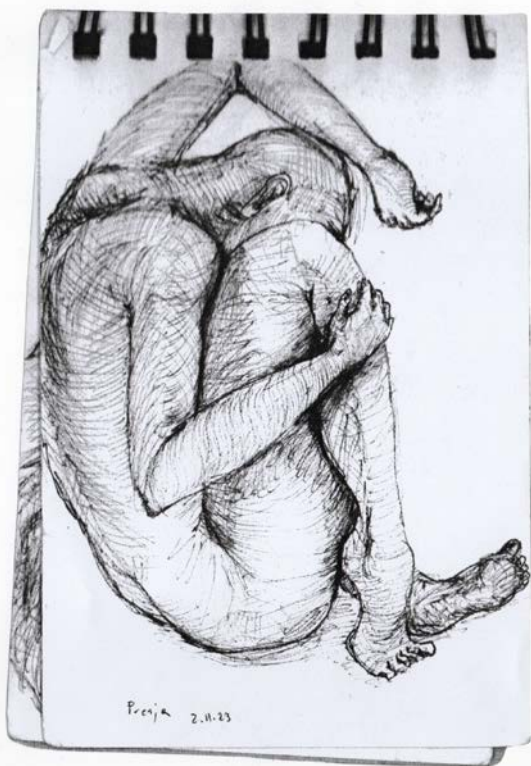
[*Ptaki*]

Małgorzata Grundland: Rysunek romantyzuje scenę – pokazuje Adelę w lepszym świetle, jako wybawicielkę ptactwa, które dobrowolnie odlatuje w poszukiwaniu wolności.



Julia Drozd Tietaniec, **Kuszenie nocy zimowej**,
rysunek ołówkiem





Małgorzata Kupper, **Kartki ze szkicownika**,
techniki mieszane



17.11.23



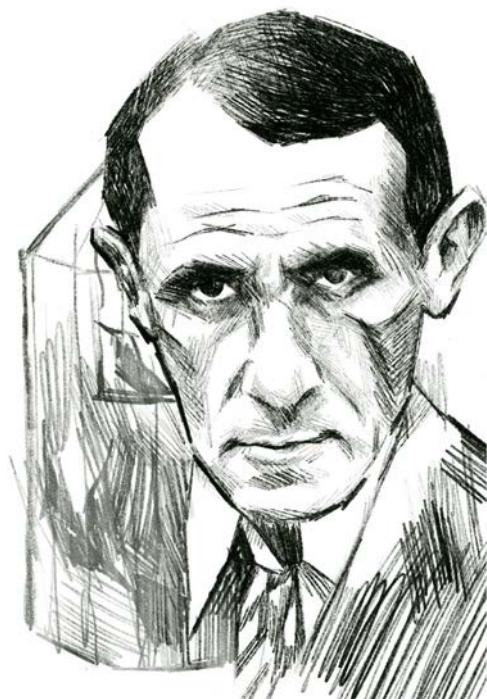
30.11.23



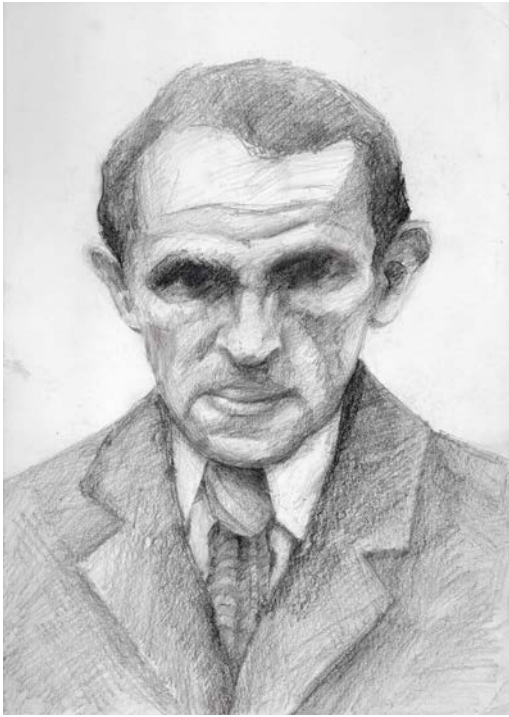
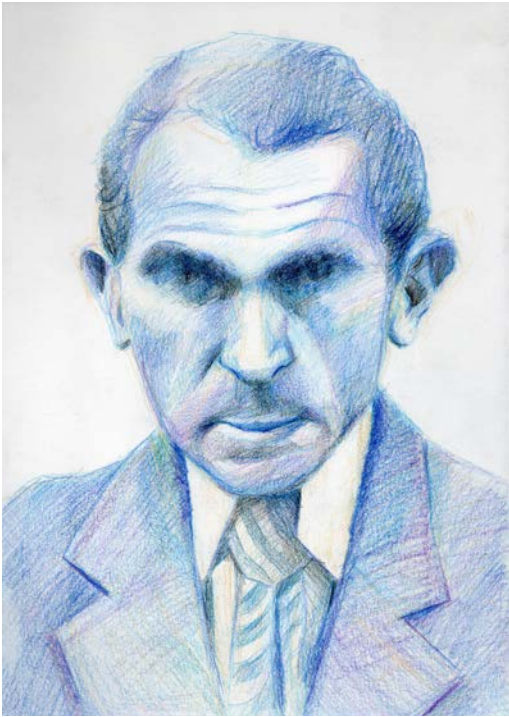


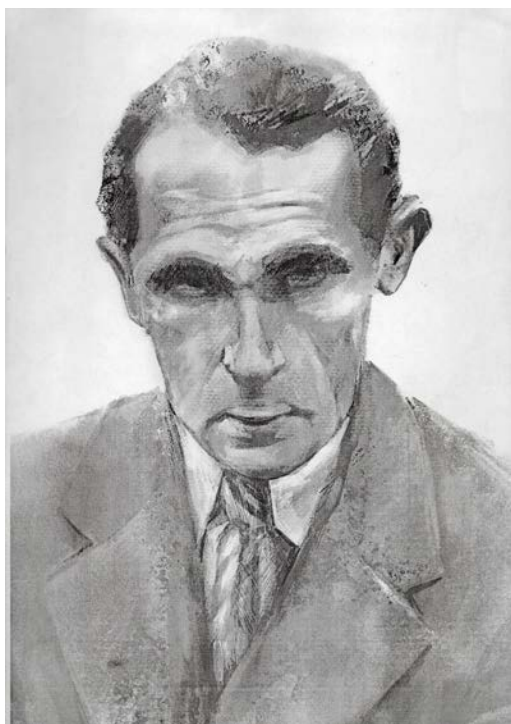






Kinga Ludwicka, **Portrety Schulza**,
rysunek cyfrowy





Paula Łazicka, **Oblicza Schulza**,
technika mieszana



Pola Klein, **Portret podwójny**,
rysunek negatywowy

Kinga Murawska, **Sklepy cynamonowe**,
rysunek węgłem

BRUNO SCHULZ

sklep,
dynamowa





Kinga Murawska, **Sny**,
kolaż

Maciej Rydzewski: Schulz-Panorama

Dopiero co ukazała się nowa animacja braci Quay, ponownie oparta na twórczości Brunona Schulza. To wydarzenie wstrząsnęło schulzocentrycznym światem, cofnijmy się jednak na chwilę do poprzedniczki filmowego *Sanatorium pod Klepsydrą*, czyli niemal trzydziestoletniej *Ulicy Krokodyli*. Przypomnijmy sobie otwierającą film sekwencję – oto aktor (Feliks Stawinski) wchodzi za kulisy teatralnej sceny, by pochylić się nad kinetoskopem. Splunięcie wprawia machinerię w ruch – seans się rozpoczyna.

W odpowiadającym filmowi tytułem opowiadaniu nie uświadczymy tej sceny – dotyczy się to zresztą całego dorobku literackiego Schulza. Obraz ten jednak wywołuje pewne skojarzenie: „Następował teraz zawiły opis składanego refraktora astronomicznego, o wielkiej sile świetlnej i rozlicznych zaletach. Zaciekawiony, wy dobyłem z koperty ten instrument zrobiony z czarnej ceraty lub sztywnego płótna złożonego w płaską harmonijkę. Miałem zawsze słabość do teleskopów. Zacząłem rozkładać wielokrotnie złożony płaszcz instrumentu. Usztywniony cienkimi pręcikami rozbudował mi się pod rękami ogromny miech dalekovidza, wyciągający na długość całego pokoju swą pustą budę, labirynt czarnych komór, długi kompleks ciemni optycznych wsuniętych w siebie do połowy. Było to coś na kształt długiego auta z lakowego płótna, jakiś rekwizyt teatralny imitujący w lekkim materiale papieru i sztywnego drelichu masywność rzeczywistości. Spojrzałem w czarny lejek okularu i ujrzałem w głębi za ledwie majaczące zarysy podwórzowej fasady Sanatorium”¹. Na kartach *Sanatorium pod Klepsydrą* Józef również obcuje z maszyną, co prawda wykraczając opisem poza wyobrażenie zwykłego kinetoskopu, jednak konstrukcje obu cudów techniki opierają się na elemencie optycznym, okularze umożliwiającym spojrzenie w odległą przestrzeń – przestrzeń ukrytą, nieznaną, tajemniczą.

Zmierzenie się z opisem niecodziennego urządzenia ułatwia ilustracja autorstwa Schulza przedstawiająca wizualizację teleskopowego automobilu (albo automobilowego teleskopu). Z jednej strony łagodzi to dyskomfort, którego mógłby doświadczyć odbiorca, stając przed wyzwaniem sprawdzającym plastyczność jego wyobraźni, z drugiej jednak – jak wiele oryginalnych pomysłów i interpretacji zostało zgłędzonych przez tak dobitną sugestię? Schulzowskie

1 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, [w:] idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1937, s. 184.

ilustracje to zarówno dar, jak i klątwa zakorzeniona w zbiorowej projekcji interpretacyjnej. Nie wszystko jednak stracone – pozostają bowiem miejsca niezilustrowane, całkiem obszerne zresztą, jeśli wziąć pod uwagę, że *Sklepy cynamonowe* nie zostały wydane wraz z poświęconymi im ilustracjami. Te Schulz dołączał do egzemplarzy samodzielnie – żadne się nie zachowały. Tradycja schulzologiczna nakazuje oplakiwanie strat i tkwienie w żałobie, jednak to właśnie absencji tych ilustracji artyści zawdzięczają swobodę twórczą i możliwość ciągłej reinterpretacji.

Podczas pracy nad swoimi ilustracjami taką swobodą cieszyć się mogły osoby studenckie gdańskiego ASP: Julia Drozd-Tietaniec, Antonina Góra, Kinga Ludwicka, Kinga Murawska, Małgorzata Grundland, Małgorzata Kupper, Martyna Rutkowska, Max Rydzyński, Paula Łazicka, Pola Gąsiorok i Wiktoria Gawin. Galeria obrazów ich autorstwa może być niespodzianką równie odkrywczą, co przysłana Józefowi (zamiast oczekiwanej przez niego książki pornograficznej) maszyna – galeria spełnia zresztą podobne funkcje. Podobnie jak teleskop w opowiadaniu oraz kinetoskop w filmie braci Quay, galeria umożliwia zajrzenie i przeniesienie w krąg (neo)schulzowskiej imaginacji.

Fragment *Sanatorium pod Klepsydrą* przywołałem z jeszcze jednej przyczyny – części prac towarzyszą fragmenty prozy Schulza. Wybranie własnego, który ma patronować nad moim krótkim komentarzem, uznałem za uczciwy zabieg.

Prac jest dużo, a wśród nich: ilustracje opowiadań, animacja, wariacje wokół portretów Schulza, kolaż, inspiracje *Xięgą bałwochwalczą* oraz luźniej, ale wystarczająco wyraźnie powiązane z twórczością Schulza grafiki. Wszystko to wykonane w oparciu o różnorodne style, techniki, podejścia – dowód na, jak duży potencjał tkwi w sztuce, która ciągle intryguje, ciągle zastanawia, ciągle wraca. Wraz z nią wracają stare, wałkowane już tyle razy rozterki i zagadki dotyczące istoty rzeczy, do której odwołują się współczesne interpretacje, oraz osi, wokół której orbitują – Schulza. Tego, jaki był naprawdę. I za każdym razem udaje się zrozumieć coś nowego.

Tym razem rola bodźca przywracającego wspomnienie o Schulzu przypadła właśnie galerii osób studenckich z ASP, których prace – chcąc nie chcąc – stanowią próbę rekonstrukcji zagubionej, rozdartej i zdeformowanej tożsamości autora *Sklepów cynamonowych*. Grafiki osób studenckich zawierają w sobie niezbywalny pierwiastek rodem z alternatywnego Drohobycza, w którym rozgrywa się akcja schulzowskich opowiadań i który stanowi tło schulzowskich rysunków, a także temat niektórych prac osób studenckich. Czym jest ten pierwiastek? Chyba niczym konkretnym – ale w jakiś szczególny sposób mityzuje rzeczywistość.

I nie tylko rzeczywistość. Wszelkie działania poświęcone twórczości Schulza – opracowania naukowe, odwołania intertekstualne, inspiracje artystyczne – mityzują przede wszystkim samą jego postać, stopniowo zniekształcają jego sylwetkę, prezentując go takim, jakim chcemy, żeby był. Umieszczamy Schulza

w dowolnych kontekstach, tropimy zgubne ślady, sugerujemy się tym niewielkim strzępkiem informacji, które po nim zostały, zapominając, że to jedynie *pars pro toto*. Zmultiplikowane portrety Schulza autorstwa osób studenckich przypominają o tym, jak wiele pozostało jeszcze do odkrycia – bądź do spreparowania/zmistyfikowania. Gdzie kończy się fascynacja, inspiracja, zapożyczenie, a zaczyna imitacja, fałsz, ułuda? Tego nie wiem i jestem przekonany, że można tymi pojęciami zgrabnie manipulować w zależności od charakteru intencji i personalnej zręczności retorycznej.

Za rozmycie wizerunku Schulza, stworzenie go nieuchwytnym, nie są odpowiedzialne jedynie osoby trzecie. Sam Schulz dołożył wystarczająco dużo mimowolnych starań, by odpowiednio ukryć się w kontrastującej z jego niepozorną aparycją odważnej sztuce – poczynawszy od pisania pod pseudonimem, przez sublimacyjne wyładowanie popędu, aż po zwyczajne kłamstwa dotyczące postępów w tworzeniu *Mesjasza*. Domyślamy się, że Schulz nie zawsze mógł lub chciał być do końca szczery, udawał, pozował, grał – tak samo jak teatralnie zachowujące się postaci z jego opowiadań. Twórczość Schulza to artystyczny kamuflaż jego fantazji i wstydliwych zachcianek, których nie był w stanie spełnić na jawie, to sztuka imitacji – niczym „imitacja ceremoniału karakoniego” przedstawiona na uwzględnionej w galerii animacji. Lunatyczne ruchy zamknięte w powolnej migawce oddają halucynacyjny trans więźnia własnych pragnień.

Jeśli Schulz ukrywał swoje intymne oblicze we własnej twórczości, istnieje parę stanowisk, które mogą objąć artyści odwołujący się do jego dzieł – mogą przyjąć rolę rzetelnego badacza, który podejmie kolejną próbę wytworzenia klucza interpretacyjnego sięgającego do schulzowskich artefaktów, zdemaskowania dotychczasowych fałszerstw i ujawnienia nowego, niekoniecznie prawdziwego Schulza. Mogą też jednak pójść głębiej, świadomi zasad gry kontynuować zawiązany tak dawno spisek – wzmocnić aurę tajemnicy, specjalnie prowadzić w ślepe uliczki, kreować własną mitologię. Widmo Schulza wymyka się w obu sytuacjach, ale tylko w jednej jest to niepożądane. Paradoksalnie to właśnie druga strategia pomoże nam zrozumieć Schulza lepiej – stosując jego własne sztuczki, upodabniając nasz tok rozumowania do jego. Nie chodzi tu o odszyfrowanie symboli, lecz o stworzenie nowego języka, który będzie rezonował z tamtym kodem – choć może nigdy go nie złamie.

Impas ten skłania do interpretacyjnej kapitulacji. Może to jednak posłużyć na korzyść schulzologicznych odkryć. Być może nieistotne już stało się pytanie, kim był Schulz, a należy się zastanowić nad tym, kim Schulz jest dzisiaj – być może na to pytanie właśnie próbuje odpowiedzieć umieszczona powyżej galeria. W końcu, być może, osoby studenckie wcale nie rekonstruują schulzowskich wyobrażeń, ale konstruują je na nowo niczym demiurg z *Traktatu o Manekinach*.

„Jak wielka czarna gąsienica wyjechała luneta do oświetlonego sklepu – wielocłonkowy kadłub, ogromny papierowy karakon z imitacją dwóch latarń na przedzie. Kupujący stłoczyli się, cofając przed tym ślepym smokiem papierowym,

subiekci otworzyli szeroko drzwi na ulicę i wyjechałem powoli tym papierowym autem, wśród szpaleru gości odprowadzających zgorszonym spojrzeniem ten w istocie skandaliczny wyjazd”². Równie skandaliczna okazała się wystawa Schulza z 1930 roku w Truskawcu. Jednak w przypadku prac osób studenckich o czymś podobnym nie ma mowy. Współcześni odbiorcy stali się mniej wrażliwi, nieco bardziej wyrozumiali, a osoby studenckie wykazały się wyjątkową ogładą, litością i dobrym wychowaniem.

2 Tamże, s. 185.

[archiwum]

Eliza Gościński: Schulz w Warszawie, maj 1921 roku

1.

W drugiej połowie maja¹ 1921 roku Bruno Schulz przyjechał do Warszawy. Prawdopodobnie zatrzymał się u starszego brata, Izydora, który przeniósł się z rodziną ze Lwowa do stolicy z powodu awansu na stanowisko dyrektora warszawskiego oddziału Galicji SA² (braci Schulzów łączyły silne relacje, Bruno mógł zatem bez kłopotu skorzystać z gościny brata). Trudno zrekonstruować plan jego wizyty, zakładam jednak, że nie była to typowa wizyta rodzinna.

Schulz relacjonował swoje poczynienia w Warszawie poznanemu zaledwie kilka tygodni wcześniej Ostapowi Ortwinowi³, osobistości z lwowskich kręgów

-
- 1 W liście do Ostapa Ortwina z 20 maja Schulz pisał: „Od paru dni będąc w Warszawie, miałem dopiero wczoraj sposobność udać się do Pana Horzycy”.
 - 2 Bohdan Łazorak, *Wpływowy brat Izidor (Baruch, Izrael) Schulz*, „Schulz/Forum” 2014, nr 3, s. 99. Dokładna data przeprowadzki nie jest znana. Z książki adresowej członków Żyd. Stow. Humanitarnego „B’ne B’rith” w Polsce wiadomo, że Izidor mieszkał w tamtym czasie przy placu Grzybowskim w Warszawie. Zob. ts [Tymoteusz Skiba], *Schulz Izidor* [biogram], <https://schulzforum.pl/pl/osoby/schulz-izydor> (dostęp: 02.07.24). Z kolei Bruno Schulz, zapisując się w poczet uczniów MSSZiM w Warszawie, podał adres plac Grzybowski nr 7, mieszkania 7.
 - 3 Do pierwszego spotkania Schulza i Ortwina doszło, według Małgorzaty Ogonowskiej, przed 13 kwietnia 1921 roku w mieszkaniu adwokata dr. Romana Aleksandrowicza, znajomego i Ortwina, i rodziny Schulzów. Zob. mo [Małgorzata Ogonowska], *przed 13 kwietnia 1921 roku*, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/przed-13-kwietnia-1921> (dostęp: 02.07.24) oraz W. Cypuk, *O ilustracjach Brunona Schulza do noweli „Z dworu ślepej bogini”*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 201–216.

kulturalnych i krytykowi literackiemu⁴. Zgodnie z listem to właśnie Ortwinowi Schulz zawdzięczał przynajmniej dwa spotkania, do których doszło w Warszawie.

Czas pomiędzy 19 a 24 maja jest w biografii Schulza dość intensywny. O wielu miesiącach czy też latach jego życia nie wiemy zupełnie nic, a jedynie snujemy domysły. Tymczasem kalendarz tej wizyty warszawskiej (oczywiście niekompletny, nadal z wieloma pustymi miejscami) układa się w następujący sposób.

19 maja

Podczas ich ostatniego spotkania Ortwin poradził Schulzowi złożyć wizytę Wilamowi Horzycy, człowiekowi o rozległych kontaktach artystycznych i ugruntowanej pozycji w towarzystwie warszawskim, który miał go przedstawić swoim znajomym. Schulz na tyle przypadł do gustu Ortwinowi, że ten listownie poprosił Horzycę, aby zaopiekował się młodym, dobrze zapowiadającym się artystą. W liście do Ortwina z 15 kwietnia 1921 roku Horzyca pisał: „P. Szulc nie zgłosił się jeszcze. Bardzo chętnie zaznamomię go z wszystkimi”⁵.

Schulz odwiedził Horzycę 19 maja i spotkał się z bardzo serdecznym przyjęciem. „Doznałem miłej niespodzianki, gdy okazało się, że nie jestem panu Horzycy nieznany, że był o moim przyjeździe uprzedzony [...]. Nietrudno mi było odgadnąć, komu zawdzięczać tak przychylne usposobienie pana Horzycy dla mnie, który mi też w końcu wyjawiał, że W. Szanowny Pan, mimo iż wówczas nie było mowy o listownej rekomendacji, z własnej inicjatywy polecił mnie gorąco i prosił o zaopiekowanie się mną”⁶. Protekcja Ortwina okazała się bardzo pomocna, gdyby nie jego zaangażowanie, to Schulz być może nigdy nie spotkałby się z Horzycą, a później, dzięki niemu, z Władysławem Skoczylasem.

20 maja

Kalendarz wydarzeń warszawskich można w pewnym stopniu zrekonstruować na podstawie jednego listu Schulza do Ostapa Ortwina (choć pomocnym i ciekawym kontekstem jest także korespondencja Ortwina i Horzycy). 20 maja 1921 roku w mieszkaniu przy placu Grzybowskim 7 Schulz napisał ów list, a właściwie krótką relację wydarzeń warszawskich opatrzoną szerokim podziękowaniem.

4 Według licznych relacji Ortwin „odznaczał się emocjonalnym stylem sądów krytycznych, tubalnym głosem, oratorskim temperamentem i malowniczą powierzchownością”, a jednocześnie publikował mało, pomimo celności i dobrego pióra. (Przez jednego ze swoich uczniów został nazwany Krytykiem, który nie pisze). Zob. W. Cypuk, op. cit., s. 207.

5 Zob. Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy. Oddział Rękopisów. Zespół (fond) 73: Archiwum Ostapa Ortwina. 246: Korespondencja Ostapa Ortwina. Listy Wilama Horzycy do Ostapa Ortwina 1921–1937 (10), k. 25 lub mo [Małgorzata Ogonowska], op. cit.

6 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, tom 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 33.

Z listu wynika, że zdążył już zapewne rozejrzeć się w jakiejś galerii sztuki. „Z powodu wielu nowych rzeczy, które widziałem, jestem pod przygnębiającym wrażeniem własnych braków i zacofania”⁷ – pisał. W tamtym czasie (pomiędzy kwietniem a majem 1921) można było obejrzeć X wystawę Formistów w Zachęcie⁸. Wzięli w niej udział między innymi znani mu Ludwik Lille, Henryk Gotlib, Leon Chwistek, jego późniejszy przyjaciel Stanisław Ignacy Witkiewicz oraz Konrad Winkler i Jan Hryńkowski (wystawa była nieco okrojonym powtórzeniem krakowskiej edycji ze stycznia i lutego tego samego roku). Można było na niej zobaczyć kolorowe obrazy olejne Chwistka, *Madonnę*, martwe natury czy *Autoportret*, *Portret żony* albo studia kościoła Mariackiego w Krakowie Tytusa Czyżewskiego.

Schulz był pod wrażeniem umiejętności kolegów po fachu, dlatego bardzo krytycznie ocenił swój warsztat artystyczny, chociaż uczynił to raczej zbyt surowo. W tamtym czasie był już autorem wielu rysunków, exlibrisów, obrazów i tek *Xięgi bałwochwalczej*. Miał za sobą także kilka wystaw, w tym jedną indywidualną. Nie był rozpoznawalny tak jak uczestnicy wystawy Formistów, jednak nie był też początkującym artystą. Podczas jego pobytu w Warszawie trwała zbiorowa wystawa sztuki w Drohobyczku, na której można było obejrzeć również jego prace.

21 maja

„Pan Horzyca polecił mnie Skoczylasowi, do którego jutro się udam [21 maja – EG] i w którego szkole może pracować będę” – pisał Schulz w liście do Ortwina. Miał na myśli Miejską Szkołę Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie, gdzie Skoczylas pełnił funkcję dyrektora, a wcześniej opiekował się katedrą grafiki. Na jaką pracę miał nadzieję Schulz, nie wiadomo, jednak rzeczywiście próbował związać się ze szkołą Skoczylasa. Trudno ocenić, jak przebiegło spotkanie ze Skoczylasem. Schulz albo nie napisał do Ortwina przez kolejnych czternaście lat (aż do 15 maja 1935 roku), albo ta część korespondencji zaginęła. Za to z dokumentacji Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie wynika, że Schulz wstąpił w szeregi MSSZiM.

Pozostaje pytanie: dlaczego zapisał się do MSSZiM, a nie do Akademii Sztuk Pięknych? Mógł zostać studentem Akademii – aby trafić w jej szeregi, trzeba było zdać egzamin dojrzałości, który Schulz miał już za sobą. Być może martwił się, że jego umiejętności będą niewystarczające, aby przejść egzamin praktyczny, chociaż w tamtym czasie był już ukształtowanym artystą z kilkoma sukcesami

7 Ibidem.

8 Zob. *Katalog. Formiści. Wystawa X., Warszawa, Kwiecień-Maj 1921*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1921.

na koncie. Istnieje jeszcze jedna możliwość i właściwie zdaje się najbardziej prawdopodobna: Schulz postanowił nauczyć się techniki drzeworytniczej i to zapewne nie od nikogo innego jak od Władysława Skoczylasa.

22 maja

Wystawa w gmachu drohobyckiego gimnazjum liczyła około 80 obrazów⁹. Wzięli w niej udział: Antoni Markowski, Kazimierz Łotocki, Ludwik Misky, Bruno Schulz, Adolf Bienenstock, Estera Bienenstockowa, Włodzimierz Błocki. Obejrzieć albo zakupić dzieła sztuki można było przez dwa tygodnie, codziennie pomiędzy 11.30 a 18.00¹⁰.

Na wernisażu przemawiał świetnie znany Schulzowi Adolf Bienenstock, który w tamtym czasie był nauczycielem rysunku w drohobyckim gimnazjum¹¹. Zapewne to on był jednym z prowadzących wystawę. Schulz wystawił kilkadziesiąt prac, właściwie te same, które w marcu można było obejrzeć w Borysławiu podczas jego pierwszej indywidualnej wystawy¹²; „wśród tematów dominowała kobieta, której pragnieniem jest ujarzmić mężczyznę, rzucić go do swoich stóp”¹³. Prasa wymienia akwarelę *Circe* (być może poprzedzającą grafikę *Mademoiselle Circe i jej trupa z Xiegi bałwochwalczej*), portrety kobiece, obraz ukazujący „atelier artysty urządzone z wielkim przepychem” i jego gospodarza, w chwili gdy „kończy posiedzenie” (być może autoportret młodzieńczy), a także kompozycję *Przebudzenie wiosny*. Wystawa drohobycka została uzupełniona o dwie pozycje (ukończone w międzyczasie?): o „ołówkowy obraz *Omphale* [...] oraz barwny obraz *Dziewczynki*”¹⁴.

9 Zbiorowa wystawa obrazów, „Świt. Organ urzędników naftowych w Borysławiu”, 15 kwietnia 1921, nr 8, s. 7; Wystawa obrazów, „Świt. Organ urzędników naftowych w Borysławiu”, 15 maja 1921, nr 10, s. 7; Wystawa obrazów w Drohobyczu, „Chwila”, 29 maja 1921, nr 849, s. 10; Al. Stewe [Michał Friedländer], Z wystawy obrazów, „Świt. Organ urzędników naftowych w Borysławiu”, 1 czerwca 1921, nr 11, s. 6–7.

10 Zob. Ł. Chomycz, *Wokół wystawy w Borysławiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2020, nr 14, s. 13.

11 Zob. um [Urszula Makowska], 22 maja 1921, niedziela, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/22-maj-1921> (dostęp: 14.09.24).

12 Zob. um [Urszula Makowska], 13 marca 1921, niedziela, godzina 10.00, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/13-marca-1921> (dostęp: 10.09.24). S. N-owa [Michał Friedländer], *Wrażenia z wystawy. (Wystawa obrazów Schulza)*, „Świt. Organ urzędników naftowych w Borysławiu” 1921, nr 6, s. 2–3.

13 Ibidem.

14 Al. Stewe [Michał Friedländer], *Z wystawy obrazów*, op. cit., za: Богдан Лазорак, Леонід Тимошенко, Леся Хомич, Ігор Чава, *Відомий і невідомий Бруно Шульц (соціокультурний портрет Дрогобича)*, наукова редакція Леоніда Тимошенка, Дрогобич, s. 229. Zob. też: *Wystawa obrazów w Drohobyczu*, „Chwila” 1921, nr 849, s. 10 (dział „Kronika”).

24 maja

W tym dniu Schulz zapisał się do MSSZiM w Warszawie. Figuruje w Wykazie uczniów [nieczytelne] zapisanych do szkoły rysunku 1905–1927¹⁵ jako uczeń o numerze 284. Nazwa zbioru pochodzi od dawnej Klasy Rysunkowej Wojciecha Gersona, z której w 1921 roku powstała MSSZiM.

Dzień wcześniej do Szkoły zapisała się Natalia Borowska (nr 283), 19 maja Zygmunt Gostkowski (nr 282), a 11 maja Izrael Abram Rozenhanm (nr 281). Jak pisze Anna Kaszuba-Dębska, w tym samym czasie do MSSZiM zapisani byli bracia Efraim i Menasze Seidenbeutlowie: „[Schulz – EG] Wyjeżdża do Warszawy i 24 maja pod numerem 284 zostaje wpisany w poczet uczniów Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa na rok szkolny 1920/1921. Kilka rubryk niżej widnieją nazwiska dwóch braci, z którymi nawiąże nić porozumienia. Są to urodzeni w Warszawie bliźniacy Efraim i Menasze Seidenbeutlowie – identyczni, zawsze tak samo ubrani i uczesani, nierozłączni i zabawni [...]”¹⁶. Nie wiadomo jednak o jakim dokumencie, w którym kilka rubryk poniżej nazwiska Schulza występują bracia Seidenbeutlowie, wspomina Kaszuba-Dębska. Autorka nie wskazuje na żaden konkretny dokument, jedynie na źródło, jakim jest Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W wykazie uczniów udostępnionym przez pracownika Archiwum ASP Schulz jest ostatnim studentem wpisanym do księgi w roku 1920/1921.

Czy Schulz i bliźniacy Seidenbeutlowie się znali? Tak. Schulz wspomina o nich Romanie Halpern w 1938 roku w kontekście wystawy, którą Marian Eile chciał urządzić Schulzowi w „Zodiaku”¹⁷.

2.

Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Malarstwa wywodzi się z Klasy Rysunkowej Wojciecha Gersona. W dwudziestolecie międzywojennym działała prężnie, była wzorem kształcenia artystycznego. Młodych artystów przyciągały nazwiska wybitnych nauczycieli, jak chociażby Jana Szczepkowskiego, Mieczysława Trautmana albo Miłosza Kotarbińskiego.

MSSZiM po części zawdzięczała tak wysoką pozycję zamknięciu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych – co ułatwiło pozyskanie i wykładowców, i studentów – a po części także Władysławowi Skoczylasowi, który w 1920 roku przemianował Miejską Szkołę Rysunkową na Miejską Szkołę Sztuk Zdobniczych i Malarstwa

15 Dziękuję Panu Mateuszowi Senczyno, pracownikowi Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, za nieocenioną pomoc w poszukiwaniu dokumentu.

16 A. Kaszuba-Dębska, *Bruno. Genialna epoka*, Kraków 2020, s. 339.

17 Zob. B. Schulz, op. cit., s. 179.

1920/21 учебный годъ. 10^й классъ

№ №			Дата	Nazwisko i imię Имя и фамилия	Запись Въ какое мѣсяцъ принимать на оценку по предмету	Вѣтъ летъ
по порядку комы	всего въ 1921 учебн. году по 10 ^{му} классу	по жур- налу входя- щихъ бумагъ	Мѣсяцъ записи число мѣся			
281	8/190/11	-	11 мая 1921	Rosenbaum Israel Abram.	II набав	28
282	-	-	19 мая 1921	Gostkowski Zygmunt.	II раз	22
283	-	127	23 мая 1921	Borowska Natalja	II	15.
284	-	-	24 мая 1921	Schulz Bruno.	II по 110/1	29

Wyżna nie Какого вбро- новьядани	Stare Цыг. пострелно внимается Zayzei'e	Opłata 24 Какого со- словів pińcra	miejne Где про- живаетъ Zannienko nio	и Сколько разъ въ не- дѣлю бу- детъ посты- жать уро- ка Kauy	и и примѣчаніи
		I	II		
Mojien	Graver Lye- ter.	—	150	ul. Zorawin N33ni 28	u Gidel baw 879
Kahol.	Skarmy i smolau wojsh polsh.	—	150	ul. Belwe- clerska N29	u Brata baw 880
Pradosi	uczen. skoty rys. pasiada 4 kl. wykst.	—	150	ul. Mokole- zka 61 ni 31.	u Rad baw 881
Mojien	Pasiada surad eukon. kursu gimn. wstat. psh. N49 d. 10/6 1910.	—	150.	Plac. Gnyb. u inż. N7 ni. 1	u inż. Schuka Zapora baw 882
- Wmawiono do Kury 970id. 2450 interphug 22.5.1921 pod kur. N8347 min. 26400 - 20000 wstawiono do Kury 970id. 900. 2452ku pod kur. N1132 mk 2450 Rancie 1000gale - 24250					

oraz przeprowadził głęboką reformę programu nauczania. Zrezygnowano z tradycji pochodzących jeszcze z Klasy Rysunkowej Gersona, czyli dziewiętnastowiecznego nauczania malarstwa i rysunku na rzecz sztuk użytkowych – grafiki, zdobnictwa i rzemiosła. „Szkoła przyjęła czteroletni program kształcenia, w którym pierwsze dwa lata przeznaczono na kurs ogólny, a dwa drugie [sic!] na kurs specjalistyczny oparty właśnie na praktyce warsztatowej”¹⁸.

Skoczylas był dyrektorem MSSZiM przez trzy lata działalności Szkoły, od 1920 roku do 1923 roku. Gdy obejmował to stanowisko, miał już za sobą ponad dziesięcioletnie doświadczenie dydaktyczne – uczył w zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego i na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Już wtedy pisywał teksty krytykujące sposób nauczania w szkołach zajęć artystycznych. Chyba najważniejszy jego tekst, *O drogach wychowania estetycznego*, opublikowany w 1917 roku w czasopiśmie „Szkoła Polska”, jest do tej pory często przywoływany przez pedagogów i reformatorów szkolnictwa. Skoczylas pisał szeroko o kształceniu artystycznym – plastycznym, literackim, muzycznym. Określał szkołę jako instytucję opresyjną, która powinna być „krzewicielką sztuk pięknych”¹⁹ i „żyć w atmosferze wolności”²⁰. Był zdania, że szkoła „zabija w uczniach wrodzoną każdemu normalnemu człowiekowi zdolność plastycznego wyrażania swoich uczuć”²¹.

Skoczylasa uważa się za prekursora kształcenia estetycznego²². Proponował właściwie utopijną wizję Szkoły i samego sposobu nauczania: „Żądając sztuki w szkole, musimy wypowiedzieć walkę dzisiejszej szkole. Będzie to walka o szkołę i o młodzież, bo sztuka jest żądna panowania: ona nie da się zaspokoić kilkugodziną nauką rysunków, ale domaga się, aby cała pedagogia [sic!] stała się sztuką i to prawdziwą – a nie tylko rutyną lub rzemiosłem”²³. Uczniom trzeba było swobody i radości, wrażeń estetycznych, szkół przypominających architektoniczne dzieło sztuki zamiast ciemnych i ponurych korytarzy, wrażliwości na otoczenie. I „sposobności na swobodne patrzenie na rzeczy piękne”.

Głos Skoczylasa był jednym z wielu w tamtym czasie. Jego autorytet umacniały umiejętności techniczne i wiedza zdobyta głównie we Francji. A także sukcesy uczniów prowadzonej przez niego Szkoły, jak chociażby wspomnianych

18 A. Chmielewska, *Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie oraz jej związki z warszawską Akademią Sztuk Pięknych*, [w:] *W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, Warszawa 2011, s. 307.

19 W. Skoczylas, *O drogach wychowania estetycznego*, „Szkoła Polska” 1917, nr 27, s. 9.

20 Ibidem.

21 Ibidem, s. 7.

22 A. Boguszewska, *Polskie propozycje wychowania estetycznego u progu XX wieku*, „Kultura – Przemiany – Edukacja”, tom specjalny, 2024, s. 194.

23 W. Skoczylas, op. cit., s. 10.

wcześniej braci Seidenbeutłów, a także Bolesława Barcza, Jerzego Karolaka, Janiny Hergetowej czy Aleksandra Sołtana²⁴.

W 1921 roku Schulz szukał kogoś, kto pomoże mu rozwinąć i umiejętności, i karierę. Trudno ocenić, czy liczył na osobiste zaangażowanie Skoczylasa czy po prostu chciał nauczyć się czegoś nowego. Skoczylas (uważany za prekursora polskiej szkoły drzeworytniczej) wydawał się dobrym mentorem dla Schulza – przede wszystkim ze względu na swoje umiejętności graficzne. Jeżeli Schulza – miłośnika sztuki Liliena – mogły interesować czyjeś prace, to chyba właśnie prace Władysława Skoczylasa. Jest ku temu jeszcze jeden powód. Schulz chciał się nauczyć drzeworytnictwa. Na przestrzeni lat pisał o tym kilku znajomym: w 1934 roku Zenonowi Waśniewskiemu: „Gdybyśmy się gdzieś spotkali – nauczylibyście mnie drzeworytu”²⁵; w 1936 roku Kazimierzowi Truchanowskiemu, mając nadzieję na zilustrowanie *Sklepów cynamonowych* właśnie tą techniką: „Co do ilustracji, to Sklepów cyn. Nie ilustrowałem, mam tylko zamiar to zrobić i do tego pragnę nauczyć się drzeworytu”²⁶. Czy Schulz nauczył się drzeworytu? Nie są znane jego prace w tej technice. Nie istnieją również żadne świadectwa, które mogłyby potwierdzić, że ukończył Szkołę Skoczylasa.

²⁴ Zob. A. Chmielewska, op. cit., s. 304.

²⁵ Zob. B. Schulz, op. cit., s. 65.

²⁶ Ibidem, s. 110.

Dr Sz. Dojerman: Bruno Schulz. (Jego udział w wystawie obrazów żydowskich artystów wiedeń- skich)

Okres burzy i naporu¹, który przeżywamy właśnie teraz, wynika z wyjątkowych dążeń, aspiracji i prób dotarcia do impulsu dzisiejszej formy życia, która właśnie przyjmuje swój ton i ostateczną formę.

W zalewie porzucania dotychczasowych wartości nieświadomie, ze wstrzymanym oddechem, chwytny się ostatniej deski ratunku. Dusza garnie się do nieskończoności albo tonie głęboko w pomrukach sentymentów, aby tylko dosięgnąć absolutu.

Osiągnięto prymityw, a w stworzonym golemie odetchnęła dusza². Rzecz jasna, każdy twórca tchnie w taką postać swoją duszę i przyglądając się dziełu stworzenia, jest gotów uwierzyć, że to w jego dłoniach pulsuje krwiobieg świata. W taki sposób narodziła się cała fanfaronada sztuki najnowszej, która stała się sceną dla większych i mniejszych pół-talentów.

Bruno Schulz nie zepsuł się aż tak bardzo. W Drohobyczu (mieście Gottlieba i Liliena), w zaciszu swojego domu, w skromnym gabinecie żyje sobie, przeżywając za pomocą własnej, wyjątkowej fantazji panujący na świecie zgiełk i przedstawia nam obłąkańczą scenę ukazującą półnągą kobietę z biczem w ręku. Pod jej rządami pojawia się przejaw ludzkiego działania, a następnie przychodzi jego koniec.

Kobieta z biczem, motoryczne centrum nerwu naszych czasów – a może i każdego czasu? U Schulza nie ma co do tego wątpliwości: tak było i tak zawsze będzie, dlatego właśnie z tego motywu uczynił centralny temat swoich akwafort.

1 Odniesienie do okresu Sturm und Drang sugerujące podobieństwo dwóch zestawianych ze sobą okresów (przyp. tłum.).

2 Golem – mitologiczna istota z żydowskiego folkloru, sztuczny człowiek stworzony z gliny lub kamienia, ożywiany za pomocą magicznych zaklęć, pozbawiony jednak duszy rozumnej. Jest symbolem bezmyślności, bezwolności i niszczącej siły (przyp. tłum.).

Z czarno-białych obrazków Brunona Schulza spogląda grzeszna noc, rozwiąły półświatek, gromadzący może i nawet prawdziwych łotrów. Pożera się tam siebie, innych i burzy się światy.

Półnagie, zwodnicze światelka wypływają z ciemnej nocy, niczym ludzie pochłaniają swoją ofiarę i znikają w ciemnej otchłani, aż trzask znów rozlegnie się nad głuchą ciszą. Trzask bicia, jęk ulatującej duszy, zza muru wyłazi suka, a w ślad za nią zgają ulicznych psów, co można wnet dostrzec w wąłym blasku ulicznych lamp. Ona znika już w ciemnym zaułku, a w ślad za nią cała banda. Zaczyna się orgia: zapach ludzkich ciał roznosi się w powietrzu, mroki nocy zaczynają dławić, krew napływa do głowy, serce mocno bije, kończyny drżą w gorączce, a bicz strzela, trafia prosto w nasz umysł, zniewolone w nas zwierzę rzuca się jej do nóg, pod but krwio pijącej Asztarte³. W ten sposób nieświadomie wykonuje ona swoją pracę. Siedzący w niej demon czyni ze świata cyrkową arenę, za pomocą bicia popychając swoje ofiary do kolejnych akrobatycznych sztuczek. Niewolnicy całkowicie się podporządkowują, przyjmując za opłatę jedynie pantofel do pocałowania i podeszwy do wylizania. W całej scenie nie brakuje Pierrota, klauna śmiejącego się z tej sytuacji, który nie może jednak nic zrobić, ponieważ jeśli Asztarte zechce, również i jego weźmie pod swój but: a on, śmiejąc się, tam pójdzie.

Tak właśnie wygląda świat Brunona Schulza. Czy jest to seksualny wyraz dzisiejszego świata, czy może tego typu erotyka jest zazwyczaj podobna, a jedynie w czasie duchowego upadku pojawia się w tak śmiałej, plastycznej formie? Problem ten pozwala różnym artystom otwierać się przed innymi.

Technika, którą posługuje się Bruno Schulz, jest bardzo prosta: metoda „cliché-verre”, którą posługiwali się również Corot i inni. Podczas pracy płyta fotograficzna jest nasączana amalgamatem (grafitem koloidalnym) i na powstałej na skutek tego procesu cienkiej warstwie wydrapywany jest igłą rysunek, a następnie kopiowany jest on na papier fotograficzny.

Ale to nie metoda jest tutaj kluczowa, wszak twórcy posługują się różnymi technikami. Najważniejszą sprawą jest sam rysunek. Rysunki Brunona Schulza są dobre, z wyjątkiem pojedynczych anatomicznych błędów, które przytrafiają się również i największym mistrzom.

Największą zaletą dzieł Schulza jest doskonała kompozycja i to, w jak wyrafinowany sposób posługuje się światłem i cieniem. Gra światła w obrazkach Schulza tworzy u odbiorcy wrażenie wielobarwności. A właśnie w wywoływaniu tego typu efektów leży w dużej mierze maestria danego twórcy.

Bruno Schulz rozumie swoją własną sztukę. Przeżywa ją na wskroś w obliczu zbyt ciasnego świata. Możliwe, że świat, który został skonstruowany wyłącznie

3 Asztarte – bogini miłości, płodności i wojny, czczona przez Kananeczyków (przyp. tłum.).

דעם צווייטן און מ'מאכט חרוב וועלסן.
האלב נאקעטע פארפירענישע לייכ-
טעלעך שווימען זיי ארויס פון דער
פינסטערער נאכט—שולצס מענטשעלעך
— פארשלינגען א קרבן און פארשווינדן
אין שווארצן תהום— ביז א קנאל רייסט
ווי דער אויף די שטאק-שווארצקייט—א
קנאל פון א בייסש, א קרעכץ פון א
אויסגייענדיקער נשמה, אין פון הינטער
א מויער קריכט ארויס א צויג און נאך
איר און פון אלע ווייטן געטלעך הינט,
קוים צו דערווען אין שוואכן שוין פון
גאט-לאמטערן. זי פארשווינדט בעלד די
צויג אין א ענגן לוק און מיט איר די
פנוסיה. די ארגיע הייבט זיך אָן:
דער ריח פון מענטשנלייכער טראַגט
זיך שווער אין לופטן, די פינסטערניש
פון דער נאכט הייבט אָן צו שטיקן,
דאָס בלוט שטייגט אין קאפּ, דאָס האַרץ
קלאפט, די גלידער ציען פון מיכער
און עס קנאלט די בייסש, זי קנאלט
אין אונזער מוח ביז די פארשקלאַמטע
חיה אין אונז וואָרפט זיך איר צופוסנס
דער בלוט-דאָרשטיקער עשתרות און
לאזט זיך פון איר טרעטן און שמיסן.
אזוי טוט זי באוואוסטזיניק איר אַרבעט
—דער דעמאָן אין דער פרוי, זי מאַכט
פון דער וועלט א צירק-ארענע, טרייבט
אירע קרבנות מיט דעם כוח פון דער
בייסש צו-פארשיידענע אקראבאטישע

שטיק און די שקלאָפן געהאָרן, ווייל
זיי באַקומען אלס לויף איר פאַנטאַפּל
צו קושן און אירע טריס צו לעקן. ביי
דעם אלעם פעלט אויך ניט דער פיע-
ראָט, דער קלאון, וואָס לאַכט אויס דעם
גאַנצן טומל, איז אָבער ניט אימסטאַנד
מער צו טאָן, ווייל אויב זי וויל די
עשתרות נעמט זי אויך אים אונטערן
קני: און ער לאַכט און גייט.
אָס אזוי זעט אויס די וועלט ביי
ברונאָ שולץ. צי דאָס איז אַ סעקסועלער
אויסדרוק פון דער היינטיקער צייט, צי
איז די עראַטיק אין פאַרשיידענע
פארם אייביק די זעלבע, נאָר קומט
אין דער צייט פון גייסטיקער ירידה
ארויס בולטער, פלאַסטישער—די פראָב-
לעם לאָזט דער באַשיידענער קינסטלער
אָפן פאַר אַנדערע.
דאָס טעכנישע מיטל, מיט וועלכן
ברונאָ שולץ באַדינט זיך, איז זייער
אינפאַך: די „קלישווער“-מעטאָדע, אין
וועלכער עס האָבן געאַרבעט קארא און
אַנדערע, אַ פאַטאָגראַפישע פלאַטע ווערט
איבערגעצויגן מיט אַמאַלגאַם (קאַללאַדאד,
גרעפּיט) און אויף אַזאָ דינער שיכט
ווערט אויסגעקרייבט מיט אַ נאָדל די
צייכענונג און קאפּירט אויף פאַטאָגראַ-
פיש פאַפּיר.
אָבער נישט די מעטאָדע איז דער
ציקל, מעטאָדן האָט דער גראַפיקער די

פאַרשיידענע, די הויפטזאַך איז די צי-
כענונג, און די צייכענונג איז ביי ברונא
שולץ אַ גוטע, מיט אויסגאָס פון אייניקע
ווינציקע אַנאַטאָמישע פּעלערן, וואָס
טרעפן אויך ביי די גרעסטע מייסטער.
די הויפט-מעלה פון שולצס בילדער
איז די וואונדערבאַרע קאָמפּאָזיציע און
די ראַפּינירטע פאַרטיילונג פון ליכט און
שאַטן. דער ליכט-שפּיל אין שולצס בילד-
לעך רופן ביים צושויער אָפט אַריס
דעם אַינדרוק פון פילפאַרביקייט. און
אין אַרויסרופן פון פאַרביקע עפעקטן
שטעקט טאקע אין אַ גרויסער מאָס די
אייגנטלעכע קונסט פונם גראַפיקער.
ברונא, שולץ פאַרשטייט זיין קונסט,
ער לעבט זי נאָר אַדורך אין אַ צו ענגער
וועלט. קאָן זיין, אַז די וועלט, וואָס איז
קאָנסטרואירט געוואָרן אויסשליסלעך אין
זיין פאַנטאַזיע, איז אַ אינסטינקטיווער,
ריכטיקער אַפּקלאַנג — פעלט איר אָבער
לופט און אימפעט פון דעם בונטן, גרויסן,
שרייענדיקן לעבן, וואָס מאַכט אויס די
וועלט. און אין דער דאָזיקער רוישנדי-
קער, ברייטער וועלט הערט זיך אַזאָ אַ
נעשריי פון ליידנשאַפט—פון סאָקסלעזער
ליידענשאַפט — וועלכע הערט זיך נישט
ביי שולץ.
דאָס איז דער שוויי פון אַנטשטיין
און פאַרגיין —
ד"ר ש. דויזערמאַן.

ברונא שולץ.

צו זיין אנטייל אין דער בילדער-אויסשטעלונג פון די ווילנער יידישע קינסטלער.

ברונא שולץ איז אַזוי ווייט נישט פאַר-קראַכן. ביי זיך אין הויז, אין זיין באַ-שיידענעם קאַפינעט אין דראָהאַביטש (די שטאָט פון גאַטליב און ליליען) לעבט ער דורך אין זיין זעלטענער פאַנטאַזיע דעם גראַנדיאָזן וועלט-טומל און שטעלט אוועק אין דער מיט פון גרויסן, משונהדיקן יריד די האַלב-גאַקעטע פרוי מיט אַ בייטש אין דער האַנט. אט אונ-טער דער ממשלה ווערט געבוירן דעם מענטשנס אקטיוויטעט—און אַט דאָ קומט זיין סוף.

די פרוי מיט דער בייטש, דער מאַטאָרישער צענטער פאַר די נערוון פון אונזער צייט — אפשר פון אַלע צייטן סאַר שולץ איז דאָס קיין ספק נישט: אַזוי איז געווען און אַזוי וועט זיין, און דערפאַר איז דאָס טאַקע דאָס איינציקע און וויכטיקסטע טעמע פון זיינע ראדירונגען.

פון ברונא שולצס שוואַרץ-ווייסע בילדלעך קוקט אַראָפּ די וינדטולע נאַכט די אויסגעלאָסענע האַלב-וועלט, אפשר גאר די חטאים פון דער גאַנצער וועלט ניין מען רעדט נישט דאָרט אויף די בילדער, מען פאַרצערט זיך, זיך און

די תקופה פון שטורים און דראַג, וואָס מיר לעבן אין היינטיקן מאַמענט איבער, איז דורכגענומען פון אַ אויסער-געוויינלעכן פאַרלאַנג, שטרעבן און זוכן צו דערגיין דעם אימפולס פון היינטיקן לעבן, וואָס שאַפט זיין לעצטן טאָן און טאָרט.

אין מבול פון פאַרלאַרן געגאַנגענע ווערטן כאַפט מען אויף מיט אייגע-האַלטענעם אטעם דאָס אומבאוואוסטע אַלס דעם לעצטן רעסונג-ויל, מ'גאַרט אָנצויאָגן דאָס אומענדלעכע אדער מען פאַרזינקט גאָר טיף אין רוש פון סעג-טימענטן, אַבי צו דערגרייכן דעם אב-טאָרט.

מען איז דערגאַנגען ביז צום פרימי-טיוו—אין דעם געשאַפענעם גולם איינ-געהויבט אַ נשמה — זעלבסטפאַר-שטענדלעך יעדער מחבר זיין אייגענע — און דערזעענדיק זיך ביי ששת ימי בראשית, האָט יעדער פון זיי אָנגעהויבן צו גלויבן, אַז ביי אים אין האנט ליגט דער דופק פון דער וועלט. אַזוי אַרום איז געבוירן געוואָרן דער „טאָראַראם“ פון דער ניי-נייסטער קונסט, וואָס איז געוואָרן דער טומל-פלאַך פאַר גרעסערע און קלענערע האַלב-טאַלענטן.

w jego fantazji, jest właściwym, instynktownym echem tego, co nas wszystkich otacza. Brakuje mu jednak powietrza oraz impetu charakterystycznego dla potężnego, kolorowego, krzykliwego życia, które jest głównym elementem składowym świata. A w tym szerokim, dudniącym świecie, można również dosłyszeć krzyk cierpienia – seksualnego cierpienia – którego u Schulza dosłyszeć jednak nie można.

Sztuka Schulza to krzyk związany z wyłanianiem się i przemijaniem.

Dr Sz. Dojerman

Z jidysz przełożył Adam Stepnowski

Benjamin Balint: „Autentyczny poeta nieznany w Ameryce” – Hannah Arendt czyta Brunona Schulza

Pisać o Schulzu to pisać w poprzek linii uskoku – między biografią a mitem, Drohobyczem a światem. Dwustronicowa recenzja wewnętrzna przygotowana przez Hannah Arendt dla wydawnictwa Schocken Books (4 listopada 1947 roku), poprzedzająca jej list odmowny do tłumacza, Williama Stanleya „Billy’ego” Mossa (14 stycznia 1948 roku), plasuje się dokładnie na przebiegu tej granicy. Lektura tych dwóch dokumentów pozwala prześledzić, jak w połowie XX wieku krytyczka i intelektualistka na uchodźstwie włącza Schulza w kalkulacje moralne i komercyjne emigracyjnego ruchu wydawniczego. Odwołując się do Proustowskiej pamięci mimowolnej, sztetlowych brzmień Szolema Alejchema i parabolicznych modeli Kafki, Arendt radzi nie tylko, jak Schulza wydawać, lecz także, jak go czytać.

Nowojorskie Schocken Books – kolejne, po berlińskim i jerozolimskim, wcielenie oficyny Salmana Schockena, który wyemigrował z Niemiec po dojściu nazistów do władzy – przyjęło rolę strażnika żydowskiej pamięci kulturowej. Jego serie wydawnicze (Biblia, dzieła Majmonidesa, Bubera, Kafki) zostały po-myślane jako podręczny kanon i narzędzie pedagogiczne – „biblioteczka, której nie może zabraknąć u amerykańskiego Żyda”, jak ujął to Nahum Glatzer, ówczesny redaktor naczelny wydawnictwa (urodzony we Lwowie). Arendt, która przybyła do Nowego Jorku w 1941 roku, starała się unowocześnić tę tradycję. W listach z lat 1947–48 nakłaniała wydawcę, by tchnął w swoją ofertę „współczesnego ducha”, zamieszczając wprowadzenia i publikując nowe głosy. Maszynopis przekładu *Sanatorium pod Klepsydrą* potraktowała jako przypadek testowy: czy polsko-żydowskiego autora baśniowych opowieści, zamordowanego w 1942 roku i wciąż nieznanego w angielszczyźnie, dałoby się włączyć do tego kanonu?

Tekst, który przeczytała Arendt, nosił tytuł *Asylum Under the Hour-Glass* [Przytułek pod Klepsydrą]. Przetłumaczył go niecodzienny duet. Hrabina Zofia Tarnowska, założycielka oddziału Polskiego Czerwonego Krzyża w Kairze, podczas wojny prowadziła willę Tara, w której dyplomaci, szpiedzy i wygnańcy spotykali się pośród wielojęzycznych intryg. Zamieszkała tam na zaproszenie brytyjskiego oficera Williama Stanleya „Billy’ego” Mossa z prestiżowej jednostki Coldstream Guards, który później zasłynął porwaniem generała Heinricha

Kreipego na Krecie i uwiecznił swój wyczyn w książce *Ill Met by Moonlight* (1950). Zuchwałość Mossa – przewioził porwanego przez dwadzieścia dwa punkty kontrolne, udając jego szofera – przyniosła mu Krzyż Wojskowy, a jego książka została przeniesiona na srebrny ekran.

Po wojnie Mossowie zwrócili się na krótko ku literaturze. Ich przekład Schulza połączył polski kosmopolityzm i brytyjską brawurę, stając się doskonałym uosobieniem dziwnych ścieżek powojennego modernizmu. Maszynopis, który do Schocken Books wysłał kibicujący ich przedsięwzięciu Aleksander Janta, wyładował na biurku Arendt – a tutaj entuzjazm temperowały względy pekuniarne.

Podwójna analogia: Alejchem i Kafka

W jej recenzji z początku słychać typowo redaktorską rzeczowość, która ustępuje jednak krytycznej głębi. Arendt podkreśla, że otrzymany maszynopis to nie powieść, lecz „zbiór luźno powiązanych opowiadań, które można wykorzystać według uznania”. Dwa z nich – *The Epoch of Geniality* (*Genialna epoka* [w tej formie raczej „Epoka dobroćliwości”... – przyp. tłum.]) i *Spring* (*Wiosna*) – uznaje za „arcydzieła”, w pozostałych dostrzega „oczywisty wpływ Kafki”, niektóre są „wręcz nudne”. W tę szybką taksonomię wpleciony zostaje gest ramowania – żeby Schulza można było przyjąć do Biblioteki Schockena, trzeba osadzić go w kategoriach genealogicznych (obok Alejchema), gatunkowych (krótka proza) i komercyjnych (niewielki tom ustanawiający kanon). Publikacja najlepszych opowiadań Schulza jest, zdaniem Arendt, „niemal obowiązkiem dla żydowskiego wydawnictwa”, wszak „autentyczni poeci nie trafiają na nasze biurka codziennie”. Język tej rekomendacji sygnalizuje powojenny etos ratunku, dążenie, by osieroconym geniuszom dać nowy dom – w druku.

Przywołanie Alejchema nie było ze strony Arendt przygodnym chwytem marketingowym, lecz zamierzonym aktem przekładu kulturowego. Znała tego autora już w wersji udomowionej – z Schockenowskiego wydania *Tevye the Dairyman* (*Dziejów Tewji Mleczarza*), z niemieckich i angielskich przekładów, które jidyszowe rozbuchanie przekształciły w cywilizowaną ironię. Alejchem, na którego powoływała się Arendt, był żydowskim klasykiem zasymilowanym do europejskiej przyzwoitości.

Sytuując Schulza obok niego, Arendt zrównywała więc drohobyckiego autora nie z sentymentalizowanym l u d o w y m Alejchemem nostalgicznej pamięci, tylko z Alejchemem, którego język przetrwał przekład, którego wernakularne ciepło zostało wysublimowane w literacką nowoczesność. Jej zdaniem Schulz udoskonalił tę przemianę: sięgnął po sztetlową plastyczność idiomu, jej moc zaczarowywania zwyczajności, i przekształcił ją w metafizykę materii i metamorfozy. Jego żydowskość, pisała Arendt, choć pozbawiona żydowskich treści, stanowiła właśnie „źródło i charakterystyczny posmak tego fascynującego świata”.

I tu pojawia się najbardziej otrzeźwiające zdanie: „W mojej ocenie wpływ Kafki na pisarza był katastrofalny”. Użyty przez krytyczkę, która sławiła Kafkę jako kartografa nowoczesnej władzy, ten przymiotnik szokuje. W eseju *Kafka: ponowna ocena* z 1944 roku Arendt opisywała jego twórczość jako „konstruowanie modeli”¹ – nie alegorii, tylko schematów nowoczesności. Jej wrażenie, że wpływ Kafki mógł być „katastrofalny”, wynikało nie z nagłego zaniku współodczuwania, tylko ze swoistej teorii oryginalności. Naśladowanie Kafki zamraża ruch – zapożyczenie jego parabolicznej dyspozycji oznacza rezygnację z przemiany. Twórczość Schulza to alchemiczna proza, w której sama metafora podejmuje działanie; materia pamięta. Arendt rozumiała, że geniusz Schulza leży nie w strukturze, lecz w fermentacji, w pulsującym życiu zdań, które percepcję zmieniają w substancję.

Jak pokazują badania Zofii Ziemann nad anglojęzyczną recepcją Schulza, etykieta „polskiego Kafki” stała się marketingowym wytrychem i paratekstową protezą, szczególnie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych². Arendt przewidziała to niebezpieczeństwo: „Kafka” jako skrót myślowy krytyków i rynkowy wabik. Jej sankcja była profilaktyką przeciwko mylnym interpretacjom w przyszłości.

Mamy tu do czynienia z podwójną ironią. Bezwzględność Arendt w kwestii Kafki uprzedziła dokładnie tę formułkę, która później pomogła Schulza rozsławić. Jej deklaracja o schedzie Alejchemowskich brzmień zapowiadała z kolei owocny nurt we współczesnej schulzologii. Jeżeli potrzebujemy ostatecznej miary przenikliwości Arendt, proponuję taką: krytyczka dostrzega u Schulza nie tylko to, co przypomina najlepiej jej znanych wielkich pisarzy, lecz także to, co się im opiera.

Od recenzji do odrzucenia

W konkluzji Arendt proponuje trzy możliwości: a) wydać arcydzielne opowiadania w serii Schocken Library, stylizując Schulza na „współczesnego następcę Szolema Alejchema”; b) wydać całość, „w końcu mamy do czynienia z autentycznym poetą nieznanym w Ameryce”; c) poradzić się Wittlina. Ten triaż ukazuje jej podwójną świadomość: misji i rynku.

Dwa miesiące później Arendt zwróciła się bezpośrednio do Billy’ego Mossa. Jej list jest pragmatyczny i rozstrzygający. Propozycja wydawnicza „bardzo” się spodobała, ale „nasze bardzo wysokie koszty są w przypadku książek z tak małym

1 H. Arendt, *Kafka: ponowna ocena*, [w:] eadem, *Salon berliński i inne eseje*, przeł. M. Godyń, S. Szumański, Warszawa 2008, s. 61.

2 Por. Z. Ziemann, *Polish Kafka? O pewnym stereotypie anglojęzycznej recepcji Schulza*, „Schulz/Forum” 15, 2020, s. 26–43.

potencjałem sprzedażowym jak Schulz niemal zaporowe”. Arendt prosi Mossa o pożyczenie egzemplarza polskiego *Sanatorium* „z autorskimi rysunkami Schulza” – to ostatni nostalgiczny gest redaktorki, która usłyszała, nawet w niedoskonałej angielszczyźnie, „autentycznego poetę nieznanego w Ameryce”.

Decyzja była racjonalna. Priorytetem powojennego Schocken Books było tłumaczenie książek wydanych wcześniej w Berlinie, by ugruntować „Bibliotekę Żydowskich Klasyków” dla amerykańskich odbiorców, jeszcze niegotowych na polskiego surrealistę. Recenzja Arendt, oscylująca między poczuciem „obowiązku” a kwestią „potencjału sprzedażowego”, pozostaje jednak świadectwem pro-rzeczowego zmysłu krytycznego. Jej autorka dostrzegła u Schulza to, co było też wyznacznikiem projektu Schockena – migrację żydowskiej „wewnętrzności” do nowoczesnej prozy – i jako pierwsza spośród anglojęzycznych krytyków nazwała swoisty charakter tej transformacji.

Ciągi dalsze

Przekład odrzucony przez Schockena nie chciał jednak zniknąć. Dziesięć lat później jedno z opowiadań przetłumaczonych przez Mossów – *My Father Joins the Fire Brigade* (*Mój ojciec wstępuje do strażaków*) – ujrzało światło dzienne: znalazło się w antologii *Ten Contemporary Polish Stories* [Dziesięć współczesnych polskich opowiadań] pod redakcją Edmunda Ordona, wydanej przez Wayne State University Press w 1958 roku. Recenzenci wyróżnili je jako „jedyny znakomity tekst surrealistyczny w tym zbiorze”, chwając Mossa i Tarnowską za przekład zrobiony z „klasą i humorem”³.

Kariera Schulza w obszarze anglojęzycznym musiała poczekać na odwilż w Polsce i na inną strategię mediacji. Gdy wreszcie wydano jego twórczość po angielsku, stało się to bez udziału Schockena, za sprawą *The Street of Crocodiles* (*Sklepów cynamonowych*) w tłumaczeniu Celiney Wieniewskiej (1963). Jej przekład zaprowadził Schulza do serii Philipa Rotha „Writers from the Other Europe”, a stamtąd do kanonu. Z perspektywy czasu propozycja Mossów i odmowa Arendt stanowią prehistorię Schulza w angielszczyźnie.

Choć recenzja Arendt kończy się prozaicznie – trzema praktycznymi sugestiami – jej wydźwięk moralny jest ewidentny. Redaktorka-uchodźczyni w wydawnictwie na uchodźstwie podkreśla, że nierówny poziom nie unieważnia wielkości i że „pierwszorzędna” twórczość narzuca obowiązek ratunku – obowiązek o charakterze finansowym, ale też interpretacyjnym. Wiemy dziś, jak

3 Robert L. Belknap, recenzja *Ten Contemporary Polish Stories*, „The Polish Review” 4, no. 1–2 (Winter–Spring 1959), s. 148–150.

trudno spełnić to zadanie – nie dopuścić, by Schulz stał się parabolą dla wszystkich, zachować wyjątkowość jego metaforycznego idiomu.

Schockenowskie *Asylum Under the Hour-Glass* – w przekładzie Mossów, pod redakcją Arendt, z ilustracjami Schulza – nigdy się nie ziściło. Niemniej związane z nim dokumenty archiwalne stanowią jedną z najwcześniejszych prób usytuowania Schulza w obszarze literatury światowej. To, że tej książki nie ma, tym dobitniej uświadamia nam, jaki mógł być alternatywny scenariusz: Schulz przedstawiony Ameryce przez wydawnictwo, które wprowadziło Kafkę do kanonu, dzięki przenikliwości redaktorki, która usłyszała, być może jako pierwsza w obszarze anglojęzycznym, zarówno żydowskość, jak i uniwersalność jego geniuszu.

Podziękowania: Do badań, które podsumowuje niniejszy tekst, zainspirowało mnie spotkanie z Zofią Ziemann podczas festiwalu Brno čte Bruna (Brno czyta Bruna), gdzie rozmawialiśmy o przekładzie Mossów i ocenie Arendt. Jestem też wdzięczny Caroline Jessen, która zaprzęła swój znakomity zmysł archiwistyczny, by zlokalizować recenzję Arendt w zbiorach Vanderbilt University.

Nota: Recenzja Arendt z 1947 roku znajduje się w archiwum Vanderbilt University: Special Collections: „Re: Bruno Schulz: „Asylum Under the Hour-Glass” Translated from the Polish by Zofia and William Stanley Moss”, 1947-11-04, Box: 46, Folder: 11. Nahum N. Glatzer Collection, MSS.0169. List od Arendt do Williama Stanleya Mossa z dnia 14 stycznia 1948 roku został zlokalizowany przez Zofię Ziemann w Archiwum Aleksandra Janty-Połczyńskiego w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

Z angielskiego przełożyła Zofia Ziemann

Aneks. Dwa listy Hannah Arendt w sprawie publikacji *Sanatorium pod Klepsydrą*

Odbiorca: S. Schocken

T. Schocken

G. Schocken

Nadawca: H. Arendt

Re: Bruno Schulz, *Asylum Under the Hour-Glass* [Sanatorium pod Klepsydrą].
Przekład z polskiego Zofia i William Stanley Moss.

Ten manuskrypt opowiadań i nowel polsko-żydowskiego autora przesłał do nas Kurt Wolff, którego opinia była niezwykle entuzjastyczna. Tłumacze mylnie nazwali książkę powieścią. Jest to zbiór luźno powiązanych opowiadań, które można wykorzystać wedle uznania.

Opowiadania są dziwnie nierówne. Co najmniej dwa z nich – *Genialna epoka* i *Wiosna* (razem ok. 100 stron) – to arcydzieła napisane przez autentycznego, fascynującego poetę. W kategoriach historycznoliterackich w opowiadaniach tych Schulz okazuje się jedynym autorem, który rozwinął styl Szaloma Alejchema (w oderwaniu od jego tematyki) do poziomu naprawdę wielkiej literatury Zachodu. W jakimś sensie jest to Szolem Alejchem nowoczesny i całkowicie oczyszczony z folkloru.

Wszystkie pozostałe opowiadania, które różnią się poziomem, powstały pod oczywistym wpływem Kafki (proszę zajrzeć do wstępu tłumacza). Są niezłe, ale nie pierwszorzędnne, a niekiedy nawet nużące.

Publikacja opowiadań najlepszych wydaje mi się niemal obowiązkiem żydowskiego wydawnictwa. Teksty autentycznych poetów nie trafiają na nasze biurka codziennie. Pozostałe opowiadania można wydać wyłącznie po rozważeniu perspektyw ich atrakcyjności komercyjnej.

Zarówno *Genialna epoka*, jak i *Wiosna* opierają się na pamięci mimowolnej. Pierwsze z nich ukazuje nieodparty, niebezpieczny zamęt entuzjazmu, jaki ogarnia utalentowane dziecko, które nagle zaczyna po malarsku dawać świadectwo mnogości inspiracji i wizji.

Wiosna to opowiadanie, w którym natura jej samej zyskuje wymiar silnej, aktywnej osoby, splecionej z opowieścią o wiośnie chłopca, nieopisanej równie pięknie nigdzie w znanej mi literaturze. Marzenie i życie wewnętrzne stają się rzeczywistością, by powrócić do wewnętrznego życia duszy, aż wszystko złączy się w jedność dzięki magii poezji.

Nigdzie nie pojawiają się wątki żydowskie, ale „żydowskość” jest w równym stopniu źródłem i szczególnym klimatem tego fascynującego świata jak, na przykład, u Szaloma Alejchema.

November 4, 1947

To: S. Schocken *seen by S.S.*

cc: T. Schocken

G. Schocken

From: H. Arendt

Re: Bruno Schulz: "Asylum Under the Hour-Glass" Translated from the Polish by Zofia and William Stanley Moss.

This manuscript of stories and novelettes by a Polish Jewish author was submitted to us by Kurt Wolff who was unusually enthusiastic about them. The book is misrepresented by the translators as a novel. It is a collection of loosely connected stories which can be used as one sees fit.

The stories are uneven in an odd way. Two stories at least, "The Epoch of Geniality" and "Spring" (together about 100 pp.) are masterpieces written by an authentic fascinating poet. In terms of history of literature, Schulz is in these stories, the only author who developed the style of Sholom Aleichem (but without the topic of Sholom Aleichem) into really Western great literature. It is somehow Sholom Aleichem in a modern way and cleansed of all folklore.

All the other stories, different in quality, are written under the obvious influence of Kafka (see the introduction of the translator) which are good enough but not first-rate and occasionally even boring.

The publication of the stories of the first category appears to me almost a duty, for a Jewish publishing house. Manuscripts of authentic poets don't hit our desks every day. Publication of stories of the second category is a possibility which should be considered in terms of saleability -- nothing more.

Both "The Epoch of Geniality" and "Spring" are based on the memoirs involontaires. The first of them shows the overwhelming dangerous turmoil of enthusiasm into which a gifted child is driven when he suddenly begins to paint out of an abundance of inspiration and visions.

"Spring" is a story in which the nature of spring itself becomes the powerful acting person, interwoven with the tale of a boy's spring, the most beautiful rendering that I know in literature. Dream and interior life are translated into actual reality and again taken back into the interior life of the soul until everything is united through the magic of poetry.

Nowhere are Jewish contents mentioned, but "Jewishness" is as much a source and the specific flavor of this fascinating world as it is, for instance, in Sholom Aleichem.

In my opinion, the influence of Kafka on the author was disastrous, because the force of the memoirs involontaires and with it the great poetic quality, was destroyed by it.

The following possibilities should be considered:

-2-

a) Take the first-rate stories together with the better of the second category and publish it as an SL book as a modern successor to Sholom Aleichem.

b) Print the whole, because after all, this is an authentic Jewish poet unknown in America

c) Ask somebody who is at home in Polish literature and has some kind of judgment to look up the other works of the author, who apparently was quite well-known in pre-war Poland, and decide then what to do. The possibility for such an adviser would be the well-known modern Polish author Josef Wittlin, who now lives in this country (5400 Fieldston Road, Riverdale, New York 63). He is also a Jew.

17A

Moim zdaniem wpływ Kafki na autora okazał się niszczący, ponieważ osłabił moc pamięci mimowolnej i zarazem poetycką jakość tego świata.

Należy wziąć pod uwagę następujące możliwości:

a) Opublikować opowiadania najlepsze wraz z wyborem słabszych w formie książki nawiązującej SL [sensu largo?] do Szaloma Alejchema.

b) Opublikować wszystko, ponieważ to autentyczny żydowski poeta nieznany w Ameryce.

c) Zwrócić się o opinię do kogoś, kto dobrze zna literaturę polską i potrafiłby przyrzeć się krytycznie innym dziełom autora, który był dobrze znany w przedwojennej Polsce. Takim doradcą mógłby być znany polski pisarz współczesny Józef Wittlin, który obecnie tu (w USA – M.W.) mieszka (5400 Fieldstone Road, Riverdale, New York 63). On także jest Żydem.

14 stycznia 1948 r.

Pan William Stanley Moss

32 Hamilton Terrace

London N. W. 8, England

Drogi Panie Moss,

Pan Aleksander Janta przedłożył naszemu wydawnictwu pański przekład Sanatorium pod Klepsydrą Brunona Schulza. Poinformował mnie, że książka została pierwotnie opublikowana z jego własnymi rysunkami.

Chociaż książka bardzo nam się podoba, nie możemy się zdecydować na jej publikację. Nasze bardzo wysokie koszty sprawiają, że nie stać nas na wydanie książki o tak niewielkim potencjale pod względem sprzedaży jak tekst Schulza. Tym niemniej nie rezygnujemy z tego zamiaru całkowicie i chcielibyśmy zapoznać się z oryginalnym polskim wydaniem z ilustracjami. Jako że znalezienie egzemplarza w Stanach Zjednoczonych wydaje się niemożliwe, byłibyśmy wdzięczni, gdyby zechciał Pan użyczyć nam na pewien czas swój.

Z poważaniem,

Hannah Arendt

Redaktor

Z języka angielskiego przełożył Marek Wilczyński

January 14, 1948

Mr. William Stanley Moss
32 Hamilton Terrace
London N.W. 8, England

Dear Mr. Moss:

Mr. Alexander Janta has submitted your translation of Bruno Schulz's Asylum Under the Hour-Glass to us. He told me that the book was originally published with Schulz's own drawings.

Although we like the book very much we are more than hesitant to publish it. Our very high costs make the publication of books with as small potential sales as the Schulz manuscript almost prohibitive. Nevertheless we have not quite given up the idea and would like to see a copy of the original with the drawings. Since it seems to be quite impossible to find a copy in the United States we thought you might be kind enough to lend us your copy for a short time.

Very sincerely yours, Will MacLean

Hannah Arendt etc.,
Editor

ha/rg

copy to Alexander Janta

Olga Snarska: Malowidła ściennie z Drohobycza

Od lat sześćdziesiątych sporadycznie podejmowano próby odnalezienia ostatnich mrocznych – ze względu na warunki, w jakich powstawały – malowideł Brunona Schulza. Współcześnie nazywa się je freskami z willi Landaua lub freskami z Drohobycza. Są to polichromie przedstawiające postaci z bajki braci Grimm o Królowie Śnieżce. Badacze artyści rozpoznają w nich również Schulza i bliskie mu osoby. Malowidła starał się odszukać już w roku 1965 najwybitniejszy polski badacz twórczości artysty, Jerzy Ficowski, a swoje wskazówki z procesu poszukiwań zawarł w niemieckojęzycznej publikacji *Bruno Schulz 1892–1942*¹. Drohobyckie polichromie Schulza zostały odkryte przez Benjamin Geisslera dopiero 9 lutego 2001 roku. Niemiecki reżyser dokonuje tego w trakcie zdjęć do filmu dokumentalnego pod proroczym tytułem *Odnaleźć obrazy*. Odnajduje je pod warstwą tynku i farby w dawnym pokoju dziecięcym, który z czasem przerobiono na pomieszczenie gospodarcze². Czekają sześćdziesiąt lat przykryte tynkiem na ścianach spiżarni dawnej willi Felixa Landaua – komendanta gestapo, który traktował Brunona Schulza jako swojego „prywatnego Żyda”.

Filmowiec dociera do willi Landaua³ według wskazówek swojego ojca, Christiana Geisslera – pisarza, który dowiedział się o istnieniu malowideł dzięki Ficowskiemu. Geissler skupiał się na nakręceniu filmu o poszukiwaniach, ale zapewne liczył również na znalezisko. Towarzyszyło mu przecucie, że malowidła mogą znajdować się w niepozornym miejscu i dlatego nikt do tej pory ich nie znalazł. Zapewne nikomu wcześniej nie przyszło na myśl, że dzieci „wielkiego” Landaua mieszkały w niewielkim pokoiku⁴.

1 *Bruno Schulz 1892–1942. Das graphische Werk*, red. M.W. Chmurzyński, Monachium 1992; B. Geissler, *Ściana Schulza. Tropem odkrycia w Drohobyczu*, „Gazeta Wyborcza” 1.05.2001.

2 J. Bończa-Szabłowski, M. Prokop, P. Sikora, *Burzliwe dzieje fresków*, „Rzeczpospolita” 19.02.2009. Felix Landau, oficer SS, przebywał w Drohobyczu od 7 lipca 1941 roku do 10 maja 1943 roku, w tym czasie uczynił z Brunona Schulza swojego prywatnego robotnika. Na temat sporów i faktów – jak artysta zginął i czy do jego śmierci doprowadził konflikt Landaua z esesmanem Karlem Güntherem – zob. *Archiwum Schulzowskie No 2. Bruno Schulz w oczach świadków*, s. 392–393.

3 Tak potocznie nazywa się willę, mimo niesławy jej okupacyjnego lokatora – Felixa Landaua. Dom został zbudowany przez polskiego budowniczego Michała Sikorę w 1914 roku. Przed wojną była wynajmowana na Powiatowy Komisariat Policji Państwowej, H. Sowińska, *Bajki wychodzą ze ściany*, „Gazeta Pomorska” 1.01.2004.

4 M. Salska-Buensch, *Ściana Schulza*, „Gazeta Wyborcza” 1.05.2001.

Pokój dziecięcy został ozdobiony polichromiami przez artystę na przełomie 1941 i 1942 roku. W czasie, kiedy w Drohobyczu Żydzi ginęli na ulicach, Schulz „kupował” swój czas, wykonując prace zlecone mu przez Felixa Landaua. Gestapowiec miał za sobą karierę stolarza i zapędy marszanda, więc niewykluczone, że docenił talent Schulza. Dzięki niemu artysta został zaliczony do kategorii „potrzebnych Żydów”, otrzymał świadczącą o tym fakcie opaskę chroniącą go przed wywózką. Za wykonane prace – portrety i malowidła na ścianach – gestapowiec płacił żywnością i zapewniał bezpieczeństwo Schulzowi, który, niezależnie od prac dla „generała Żydów”, wykonywał też podobne na zlecenie miejscowego gestapo. Były nimi malowidła⁵ w budynku Reitschule (szkoła jazdy) i w siedzibie gestapowców⁶. Prace te zdecydowanie różniły się od siebie charakterem. Pierwsze, przeznaczone dla oczu dorosłych, Schulz malował rok wcześniej. Zdominowały je ulubione przez mistrza wizerunki kobiet. Na trzech ciasnych ścianach pokoju dziecięcego widniały dla odmiany drobne postaci z niemieckich bajek⁷. Zaraz po swoim odkryciu Benjamin Geissler skrupulatnie fotografuje malowidła odsłonięte w pierwszej kolejności. Po nim uwieczni je jeszcze Michał Mutor, fotoreporter „Gazety Wyborczej”⁸.

Dość szybko, bo już tydzień po odsłonięciu malowideł, czyli 16 lutego 2001 roku, ma miejsce potwierdzenie ich autentyczności w obecności władz Drohobycza. Dokonują tego historycy sztuki z Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego we Lwowie – Agnieszka Kijowska (Polska) i Borys Woźnicki (Ukraina). Przewodniczy im Wojciech Chmurzyński z Muzeum Literatury w Warszawie. Tego samego dnia informacja o odkryciu „fresków” pojawia się w światowych mediach i staje się nośnym tematem w środowiskach inteligenckich Polaków, Niemców, Żydów i Ukraińców. Każda ze stron będzie

5 Nie są to prawdziwe freski malowane wymagającą techniką *al fresco*. Schulz stosował temperę kazeinową, nieodporną na upływ czasu i uszkodzenia, zob. A. Osęka, *Nie ma „fresków” Schulza*, „Gazeta Wyborcza”, 6.06.2001.

6 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, Kraków 1975, s. 231.

7 J. Bończa-Szabłowski, M. Prokop, P. Sikora, *Ostatnia bajka Brunona Schulza*, „Rzeczpospolita”, 20.02.2009.

Według specjalistów malowidła przedstawiają bajkę braci Grimm o Królowie Śnieżce; inni zwracają uwagę na indywidualne rysy twarzy autentycznych postaci – między innymi samego artysty, jego ojca Jakuba czy Trudi, kochanki Landaua. W ten sposób artysta daje upust powracającej pasji portretowania osób ze swego otoczenia, zob. E. Bronner, *Behind Fairy Tale Drawings, Walls Talk of Unspeakable Cruelty*, <https://www.nytimes.com/2009/02/28/arts/design/28wall.html>, (dostęp: 4.02.2024); B. Paloff, *Who owns Bruno Schulz*, „The Boston Review” 1.12.2004, <https://www.boston-review.net/articles/benjamin-paloff-who-owns-bruno-schulz-poland-stumbles-over-its-jewish-past/> (dostęp: 4.02.2024); A. Heller, *Murals from Nazi-occupied Poland See the Light*, Associated Press 23.02.2009. (dostęp: 4.02.2024).

8 M. Michalska, *Ukradli Schulza*, „Gazeta Wyborcza”, 25.05.2001; I. Rosenberg, *Freski Schulza w Jerozolimie*, „Gazeta Wyborcza”, 29.05.2001. Fotoreporter M. Mutor zdążył zrobić dokumentację tuż przed ich zniknięciem.

starła się zbudować korzystną dla siebie narrację w sprawie malowideł Schulza. Polacy prezentują pogląd, iż Bruno Schulz należy do grona twórców literatury polskiej, powołując się na jego wybory życiowe i historię jego twórczości⁹. Niemcy grają rolę mecenasa i zazwyczaj są stroną partycypującą w różnego rodzaju projektach popularyzujących twórczość Schulza, natomiast Żydzi starają się włączyć artystę do grona twórców doby Holocaustu. Na przeciwnym biegunie są Ukraińcy, którzy stoją przed wyzwaniem, jakim jest nadrobienie wiedzy o skomplikowanych losach Żydów na ich ziemiach i oswojenie z twórczością Schulza. Każda ze stron reprezentuje inną perspektywę, przy czym Polacy i Niemcy konsekwentnie współpracują, organizując festiwale i panele dyskusyjne, podczas gdy Ukraińcom po prostu brakuje funduszy na kulturę. Odkrycie malowideł stało się impulsem do powrotu do idei utworzenia pod polską egidą muzeum Brunona Schulza w Drohobyczu. Wśród pomysłodawców byli polscy konserwatorzy i niemiecka Fundacja Kruppa, która proponowała 300 000 dolarów na realizację projektu muzealnego w willi Landaua – w tym na niezbędne przesiedlenie obecnych mieszkańców. Zainteresowanie projektem deklarowali również ministrowie kultury Polski i Ukrainy – Bohdan Stupka¹⁰ i Kazimierz Michał Ujazdowski¹¹.

W ślad za odkryciem, już w marcu 2001 roku, w Drohobyczu pojawili się przedstawiciele Instytutu Yad Vashem, którzy zainicjowali rozmowy z władzami miasta: burmistrzem Aleksiejem Radziejewskim i Mykołą Mychacem, kierownikiem wydziału kultury Drohobycza. Ze strony Instytutu występował mówiący po rosyjsku, czy też po ukraińsku, Mark Schrayberman¹². Celem rozmów było pozyskanie malowideł dla Izraela. Izraelczycy chcieli włączyć je do zasobów będącego wówczas w trakcie budowy Museum Of Holocaust Art (Muzeum Sztuki Holocaustu), będącego częścią Yad Vashem. Według strony izraelskiej ostatnie dzieło artysty lepiej spełni swoją współczesną rolę w Izraelu jako część ekspozycji sztuki Holocaustu. W późniejszych publikacjach, obok powyższych postaci zaangażowanych w rozmowy, często przewijać się będzie zastępca burmistrza Drohobycza – Taras Metyk. To jemu przypisuje się organizację spotkania przyjezdnych urzędników żydowskich – czy też, według niektórych źródeł, agentów

9 J. Bończa-Szabłowski, M. Prokop, P. Sikora, *Ostatnia bajka Brunona Schulza*, op. cit. Minister kultury Bogdan Zdrojewski mówił w wywiadzie dla „Rzeczpospolitej”: „Twórczość Schulza stanowi integralny element kanonu literatury nie tylko polskiej, ale i ogólnoswiatowej”.

10 Bohdan Stupka (1941–2012) – ukraiński aktor teatralny i filmowy, polityk, w 2000 roku wystąpił w ekranizacji *Ogniem i mieczem* J. Hoffmana.

11 J. Bończa-Szabłowski, M. Prokop, P. Sikora, *Burzliwe dzieje fresków*, op. cit.

12 I. Rosenberg, *Freski Schulza w Jerozolimie*, op. cit.

Mossadu¹³ – z państwem Kałużnymi, właścicielami mieszkania, emerytowanymi milicjantami, u których odnaleziono malowidła¹⁴.

Na początku maja 2001 roku w „Gazecie Wyborczej” ukazał się wywiad z odkrywcą malowideł Schulza, Benjaminem Geisslerem. Reżyser ponownie opowiadał o odkryciu oraz o historii i symbolice samego miejsca. Wyrażał również swoje poparcie dla utworzenia w willi Landaua centrum międzynarodowych spotkań ludzi kultury¹⁵.

Niepokojące doniesienia

W dniach 19–21 maja 2001 pracownicy Instytutu Yad Vashem skuwają część malowideł Schulza wraz z warstwą tynku, rolują je, a następnie wywożą do Izraela¹⁶. Wszystkie kroki podejmowane są w porozumieniu z mieszkańcami willi Landaua i magistratem Drohobycza. Według relacji świadków zdjęcie malowideł ma miejsce w obecności Tarasa Metyka – zastępcy burmistrza Drohobycza, czemu on sam później zaprzeczy¹⁷. Reakcją na niepokojące wydarzenia są głosy sprzeciwu polskich i ukraińskich intelektualistów i publicystów. Wśród nich jest literat i publicysta ukraiński Mykoła Riabczuk, który otwarcie oskarża władze o korupcję¹⁸.

28 maja 2001 roku, w odpowiedzi na oskarżające Izrael doniesienia prasowe, rzeczniczka Instytutu Yad Vashem Iris Rosenberg podaje oficjalną wersję wydarzeń i potwierdza, że pracownicy zdjęli ze ścian willi w Drohobyczu i wywieźli do Jerozolimy baśniowe „freski” Schulza. Jest zdania, że zostały one przekazane urzędnikom legalnie. Mieszkańcy willi Landaua mieli przekazać je w ramach darowizny. Z dziennikarskich relacji wiadomo, że polichromie zostały po prostu wykupione za 100 dolarów. Inna wersja wydarzeń mówi, że kwota ta miała być zadośćuczynieniem za koszty demontażu oraz szkody nim spowodowane¹⁹. Iris Rosenberg oświadcza, że w trakcie operacji zdjęcia fresków ze ścian współpracowano z władzami Drohobycza, a dowodem na ten fakt ma być list burmistrza

13 A. Barkat, *Yad Vashem Not Displaying Bruno Schulz Holocaust Art*, „Haaretz”, 6.04.2005.

14 I. Rosenberg, *Freski Schulza w Jerozolimie*, op. cit.

15 B. Geissler, *Ściana Schulza. Tropem odkrycia w Drohobyczu*, op. cit.

16 Zdjęte zostały trzy kompozycje, a w sumie pięć fragmentów przedstawiających powóz z woźnicą (autoportret), królową Śnieżkę z krasnoludkami i księżniczkę (bądź królową), <https://www.yadvashem.org/museum/art/exhibitions/bruno-schulz.html> (dostęp: 4.02.2024).

17 M. Michalska, *Ukradli Schulza*, op. cit.

18 M. Riabczuk, *Sprawa fresków Schulza*, „Gazeta Wyborcza”, 30.05.2001; M. Narbutt, *Schulz pod kluczem*, „Rzeczpospolita” 2001, nr 139, s. A 8.

19 *Freski Schulza: Śledztwo niewykłuczone*, Onet Wiadomości, 1.06.2001, <https://wiadomosci.onet.pl/swiat/freski-schulza-sledztwo-niewyklyczone/bfw2q> (dostęp: 4.02.2024).

Darowizna jest umową nieodpłatną, więc suma wspomnianych 100 dolarów służyłaby pokryciu kosztów sprzątnięcia czy naprawy.

z podziękowaniami za ową współpracę. Dzień później, czyli 29 maja 2001 roku, tłumaczenie oświadczenia rzeczniczki pojawia się w „Gazecie Wyborczej”²⁰, a dwa dni później w mediach ukraińskich. Wraz z nim 30 maja 2001 do publicznej wiadomości trafia wypowiedź zbulwersowanego faktem wywozu malowideł lwowskiego urzędnika Romana Łubkińskiego – szefa zarządu kultury w tamtejszym obwodzie. Z ogółu doniesień prasowych wynika, że w kwestii legalności wywozu władze lokalne i centralne oskarżają się wzajemnie, próbując pozbyć się odpowiedzialności²¹. W odpowiedzi na oskarżenia władze Drohobycza bronią się i tłumaczą, iż o sprawie informowały Ministerstwo Kultury, ale nikt się nią nie zainteresował. „Nie mieliśmy wpływu na rodzinę, lokal jest ich własnością. W Ministerstwie Kultury wiedzieli o tym, ale żadnej reakcji nie było” – wyjaśniał dziennikarzom Mykoła Mychas, przedstawiciel władz miasta Drohobycza²².

W obawie przed wywiezieniem pozostałej na ścianie części polichromii²³ 1 czerwca 2001 roku Dora Kacnelson²⁴, wiceprzewodnicząca reformowanej progresywnej gminy żydowskiej obwodu lwowskiego, wysłała pismo do policji w Drohobyczu. Prosi w nim o ustanowienie nadzoru nad willą Landaua. Jej obawy nie są bezpodstawne, gdyż do tej pory nie sporządzono pełnego spisu konserwatorskiego dzieła²⁵. W ślad za gminą lwowską 5 czerwca 2001 roku przeciwko wywiezieniu malowideł do Jerozolimy protestuje gmina żydowska w Drohobyczu²⁶.

W tym punkcie historii zniknięciem malowideł zainteresowała się lwowska Służba Bezpieczeństwa. Jej rzecznik Anatolij Wojtowycz przekazuje w wywiadzie dla Polskiego Radia, że trwa kompletowanie informacji na temat sprawy. W tym celu wystosowano również zapytanie do urzędu do spraw przemieszczania zabytków kultury²⁷. Podczas dochodzenia pojawiają się pytania o to, w jaki sposób wywieziono ostatnie dzieło Schulza, ponieważ pakunek z malowidłami nie mógł przekroczyć wielu granic i pokonać w sumie około 3600 kilometrów niezauważenie. Odpowiedzi na to pytanie dostarczył w toku śledztwa prowadzonego przez ukraińską Służbę Bezpieczeństwa zastępca mera Drohobycza Taras Metyk. Ujawnił on, że malowidła wywieziono izraelską pocztą dyplomatyczną, i tym samym potwierdził współdziałanie z Instytutem Yad Vashem²⁸. Zaprzeczyło

20 I. Rosenberg, *Freski Schulza w Jerozolimie*, op. cit.

21 J. Bończa-Szabłowski, M. Prokop, P. Sikora, *Burzliwe dzieje fresków*, op. cit.

22 *Freski Schulza: Śledztwo niewykluczone*, op. cit.

23 W Drohobyczu pozostało pięć innych malowideł naściennych.

24 D. Kacnelson (1921–2003) – literaturoznawczyni i sławistka. Badaczka dziejów Kresów Wschodnich. Zwolenniczka dialogu i porozumienia polsko-żydowsko-ukraińskiego.).

25 J. Bończa-Szabłowski, M. Prokop, P. Sikora, *Burzliwe dzieje fresków*, op. cit.

26 *Zabrali więcej Schulza*, „Archiwum. Gazeta Wyborcza”, 06.06.2001.

27 *Freski Schulza: Śledztwo niewykluczone*, op. cit.

28 M. Michalska, *Szulz na śmietniku*, op. cit.

temu Ministerstwo Kultury Ukrainy. Urzędnicy twierdzili, że malowidła wpisano do ukraińskiego rejestru zabytków kultury, a urząd celny sprawdzał, przez które przejście graniczne je wywieziono i czy złamano przy tym prawo²⁹. Dokonano pewnego rodzaju subsumpcji: jako że malowidła powstały przed 1945 rokiem i należą do kategorii „sztuka, antyki czy inne obiekty kulturowe”, pozwoli to na zainicjowanie śledztwa prokuratorskiego przeciwko ukraińskim urzędnikom w sprawie zezwolenia na wywóz (gdyż wiadomo, że oficjalnie pozwolenie na wywóz malowideł Schulza nigdy nie zostało wydane i nie ma po nim śladu w żadnej relacji oficjalnej bądź nieoficjalnej)³⁰.

12 czerwca 2001 roku z Drohobycza do Polski wróciła konserwatorka zabytków Agnieszka Kijowska. Ekspertka ustaliła, że ze ścian zdjęto trzy duże fragmenty polichromii³¹ o powierzchni 72 na 78 cm, 60 na 131 cm i 146 na 53 cm oraz że przygotowano do zdjęcia również inny fragment o wielkości 72 na 56 cm³². Dyrektor lwowskiej Galerii Obrazów Borys Woźnicki ubolewał nad zniszczeniami: „Skucie ze ścian malowideł spowodowało ich częściowe zniszczenie, bo były wykonane zwykłą olejną farbą na kruchym tynku i bez żadnego podkładu”³³.

15 czerwca 2001 roku „Gazeta Wyborcza” cytuje Ministra Kultury Kazimierza Michała Ujazdowskiego zapowiadającego podjęcie kroków dyplomatycznych: „Dzieła Schulza zostały zniszczone. Złożę protest na ręce ambasadora Izraela”. W odpowiedzi Yad Vashem wyjaśnia: „W Drohobyczu znaleźliśmy tylko fragmenty malowideł, więc nie można twierdzić, że całość dzieła została zniszczona”³⁴. W sprawie wypowiedział się również Stanisław Żurowski – pełnomocnik Ministerstwa Kultury ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą, przypominając, że już w 1996 roku strona polska propagowała utworzenie muzeum Brunona Schulza w Drohobyczu i proponowała również jego sfinansowanie. W tym kontekście i ze względu na fakt, iż twórczość Schulza jest częścią polskiej kultury, Minister Kultury Kazimierz Ujazdowski zapowiedział podjęcie dalszych działań: „Możemy się domagać wyjaśnienia działań Instytutu”, co „przybliży możliwość zwrotu fresków do Drohobycza”³⁵.

29 *Freski Schulza: Śledztwo niewykluczone*, op. cit.

30 A. Heller, *Murals from Nazi-occupied Poland See the Light*, op. cit. Autor cytuje w swoim artykule regulacje prawne Ukrainy w sprawie ochrony dóbr wykonanych przed 1945 rokiem.

31 W późniejszych publikacjach mówi się o pięciu fragmentach, gdyż kompozycji z królową Śnieżką towarzyszą dwa fragmenty z krasnoludkami. Zob. G. Józefczuk, *Final awantury o freski Schulza*, „Gazeta Wyborcza”, 31.12.2007.

32 *Protest ministra kultury w sprawie fresków Schulza*, „Archiwum RMF24”, 14.06.2001.

33 *Zabrali więcej Schulza*, op. cit.

34 *Sprawa malowideł Schulza*, „Archiwum. Gazeta Wyborcza”, 15.06.2001.

35 *Protest ministra kultury w sprawie fresków Schulza*, op. cit.

W lipcu 2001 roku na łamach „Gazety Wyborczej” ukazał się list protestacyjny ukraińskich intelektualistów przeciwnych wywiezieniu malowideł Schulza. Został on podpisany przez 57 sygnatariuszy, którzy występują z żądaniem skierowanymi do organów państwa ukraińskiego, domagając się zwrotu malowideł, przeprowadzenia śledztwa w sprawie okoliczności ich wywieżenia i ukarania winnych urzędników. Przy okazji lobbowano również za powstaniem międzynarodowego centrum pojednania w Drohobyczu³⁶.

28 października 2001 roku rzeczniczka prokuratury lwowskiej Susana Lew poinformowała o wszczęciu dochodzenia w sprawie zaniedbań władz lokalnych Lwowa i Drohobycza, które w maju dopuściły do wywozu malowideł Brunona Schulza do Instytutu Yad Vashem w Jerozolimie. Informowała również, że sprawę powierzono prokuratorowi z Drohobycza, Olegowi Sobolowi³⁷. Prokuratura będzie miała okazję zbadać, czy malowidła rzeczywiście zostały wpisane do rejestru zabytków narodowych Ukrainy. Dziennikarze nadal powielali opinię, że malowidła zostały wpisane do rejestru, a właściwie nikt nie posiadał na to dowodu. Również Minister Kultury Ukrainy Bohdan Stupka był zdania, że zostały one wpisane do rejestru. W takim wypadku wywóz malowideł byłby nielegalny³⁸. W trakcie dochodzenia prokuratura stwierdziła brak skutecznego wpisu i powstrzymała się od podania mediom szczegółów okoliczności. Można było odnieść wrażenie, że winnych nie ma.

Niezależnie od śledztwa Szewach Weiss, ówczesny ambasador Izraela w Polsce i jednocześnie przewodniczący światowej rady Yad Vashem, lobbował za uznaniem za legalne działania swojego instytutu. Po drugiej stronie tego sporu stali badacz Schulza Jerzy Ficowski, Alfred Schreyer czy Dora Kacnelson oraz wiele innych, ale mniej wpływowych postaci. Przeciwnicy w nierównej walce z Weissem liczyli na powrót dzieła do Drohobycza³⁹. Wypowiadający się regularnie w tej sprawie dla „Gazety Wyborczej” Alfred Schreyer to ostatni z mieszkających w Drohobyczu uczniów Schulza. Przeżył Holocaust i jako jeden z nielicznych wrócił do rodzinnego miasta, by stać się strażnikiem pamięci artysty. W wypowiedziach, których udzielał polskiej prasie, nie ukrywał frustracji i negatywnych emocji wywołanych działaniami, a raczej zaniedbaniami pracowników magistratu Drohobycza⁴⁰.

Tymczasem w Niemczech w marcu 2002 roku dokumentalista Benjamin Geissler został przesłuchany na zlecenie ukraińskiej prokuratury jako świadek

36 *Intelektualiści ukraińscy w sprawie malowideł Schulza*, „Archiwum. Gazeta Wyborcza”, 21.07.2001.

37 *Śledztwo w sprawie fresków Schulza*, Onet Wiadomości, <https://wiadomosci.onet.pl/sledztwo-w-sprawie-freskow-schulza/pxt2r>.

38 M. Michalska, *Ukradli Schulza...*

39 G. Józefczuk, *Final awantury o freski Schulza*, op. cit.

40 A. Osęka, *Pamięć i wandalizm*. „Gazeta Wyborcza” 01.06.2001; G. Józefczuk, *Final awantury o freski Schulza*, op. cit.

nielegalnego wywozu malowideł Schulza. Jak wiadomo, celem ukraińskiej prokuratury była rekonstrukcja wydarzeń i ustalenie roli, jaką odegrały w tej historii władze miasta Drohobycz⁴¹.

W tym samym czasie we Lwowie wciąż trwały prace nad renowacją pozostałych w Ukrainie malowideł Schulza. Po zakończeniu tego procesu dzieła zostały umieszczone w Muzeum Ziemi Drohobyckiej, a placówka stała się formalnie ich właścicielem⁴². Malowidła Schulza znalazły swój muzealny dom w Ukrainie, lecz z prozaicznych powodów nie były eksponowane, gdyż miejscowe muzeum nie spełniało warunków polisy i nie było w stanie zapewnić odpowiedniej ochrony ubezpieczonemu na kilkadziesiąt tysięcy dolarów eksponatom⁴³. Niedługo po przekazaniu dzieła do muzeum, bo już lipcu 2002 roku, we Lwowskiej Galerii Sztuki miał miejsce pierwszy publiczny pokaz pięciu pozostałych w Ukrainie malowideł⁴⁴. Niezależnie od połowicznych sukcesów, jakimi były działania konserwatorskie i wystawiennicze, nie słabły starania środowisk twórczych lobbujących za zwrotem dzieła Schulza. 14 października 2003 roku na łamach „Gazety Wyborczej” ukazał się kolejny list otwarty, wystosowany przez Benjamina Geisslera, Jerzego Ficowskiego, Marka Podstolskiego, Güntera Grassa, Krzysztofa Czyżewskiego, Dietera Bingena, Jerzego Jarzębskiego i braci Quay. Tym razem celem stało się utworzenie Międzynarodowego Centrum Spotkań Brunona Schulza. Sygnatariusze listu domagali się podjęcia w spornej sprawie dialogu z Yad Vashem, zwrotu malowideł i utworzenia centrum dialogu dla wszystkich zainteresowanych stron⁴⁵.

Finale sprawy

Ukraińskie śledztwo w sprawie kradzieży umorzono pod koniec roku 2007, nie stwierdzając przestępstwa. W jego trakcie ustalono, że malowidła nie zostały wpisane do rejestru zabytków⁴⁶. Informację tę dla „Gazety Wyborczej” potwierdził również Zynowij Berwetskyj, dyrektor Muzeum Drohobycz. Został on powołany przez prezydenta Wiktora Juszczenkę do państwowej komisji nadzorującej prace nad porozumieniem w sprawie zawarcia umowy między Ukrainą a Izraelem, a następnie delegowany w podróż do Izraela w grudniu 2007 roku. Berwetskyj lobbował za rekompensatą za straty na rzecz strony ukraińskiej, gdyż

41 M. Salska-Buensch, *Freski Schulza*, „Gazeta Wyborcza”, 25.03.2002.

42 Komentarz do listu otwartego pt. *Chrońmy dzieło Schulza* podpisanego przez Benjamina Geisslera, Jerzego Ficowskiego, Marka Podstolskiego, Güntera Grassa, Krzysztofa Czyżewskiego, Dietera Bingena, Jerzego Jarzębskiego i braci Quay, „Gazeta Wyborcza”, 14.10.2003.

43 G. Józefczuk, *Finale awantury o freski Schulza*, op. cit.

44 J. Bończa-Szabłowski, M. Prokop, P. Sikora, *Burzliwe dzieje fresków*, op. cit.

45 List otwarty pt. *Chrońmy dzieło Schulza*...

46 A. Suława, *Zaginione freski Schulza i międzynarodowa awantura*, „Dziennik Polski”, 23.01.2018.

jego dalekosiężnym celem było uzyskanie od Izraela odszkodowania za wywóz dzieł, które pozwoliłoby na uruchomienie muzeum Schulza w Drohobyczu⁴⁷.

22 listopada lwowski dziennik „Wysokij Zamok” podaje, iż rozmowy między Ukrainą i Izraelem w sprawie malowideł są bliskie końca. Ujawnia, że planuje się przekazanie dzieł Schulza w długoletni depozyt państwu Izrael. Następnie, na potwierdzenie tych informacji, 28 lutego 2008 roku Izrael i Ukraina podpisują porozumienie w sprawie przekazania malowideł Brunona Schulza w depozyt na 20 lat. Umowa ta ma być automatycznie odnawiana co pięć lat. W jej ramach Ukraina uzyskuje bonus w postaci kopii dzieła, a strona izraelska zobowiązuje się dostarczyć je w ciągu sześciu miesięcy od podpisania umowy. Porozumienie podpisują – w obecności wicepremiera Ukrainy Iwana Wasiunyka⁴⁸ – Pinkas Awiwi z izraelskiego MSZ i ambasador Ukrainy Ihor Tymofiejew. W taki oto sposób malowidła zostały uznane za własność i kulturalne bogactwo Ukrainy, a jednocześnie doszło do konwalidacji sytuacji prawnej i „freski” legalnie mogły pozostać w Izraelu.

20 lutego 2009 roku długo wyczekiwana wystawa „izraelskiej” części malowideł Schulza została w końcu zaprezentowana w Tel Awiwie. Na miejsce ekspozycji, której nadano tytuł *Bruno Schulz: Wall Painting Under Coercion*⁴⁹ wybrano Muzeum Sztuki Holokaustu Instytutu Yad Vashem. Ostatnie dzieło Schulza prezentowane było na wyodrębnionej sali obok prac innych artystów Holokaustu⁵⁰. W 2005 roku, czyli cztery lata przed otwarciem nowego Muzeum Sztuki Holokaustu, malowidła Schulza nadal tkwiły w magazynach. Gdy fakt ten spotkał się z otwartą krytyką obecnego na otwarciu muzeum członka polskiej delegacji, strona izraelska tłumaczyła się kłopotami natury technicznej i kuratorskiej⁵¹. Na szczęście kolejne lata przyniosły postęp w sprawie ekspozycji prac Schulza i pewnego rodzaju ugruntowanie sytuacji: została podpisana umowa depozytu, a malowidła w końcu zostały udostępnione zwiedzającym. Obecnie można je również obejrzeć na stronie internetowej Instytutu Yad Vashem.

47 G. Józefczuk, *Final awantury o freski Schulza*, op. cit.

48 J. Bończa-Szałowski, *Freski Schulza depozytem*, „Rzeczpospolita” 29.02.2008.

49 „Bruno Schulz: Malowanie ścian pod przymusem” – tłum. red. Bruno Schulz: *Wall Painting Under Coercion*, <https://www.yadvashem.org/press-release/17-february-2009-10-54.html> (dostęp: nn). Na otwarciu obecni są: Minister kultury i turystyki Ukrainy, Władysław Koronienko, a ze strony izraelskiej Avner Shalev, dyrektor Instytutu Yad Vashem i kurator Yehudit Shendar.

50 Pozostali artyści Holokaustu na wystawie: Carol Deutsch, Charlotte Salomon, Felix Nussbaum, G. Józefczuk, *Final awantury o freski Schulza*, op. cit.

51 A. Barkat, *Yad Vashem Not Displaying Bruno Schulz Holocaust Art*, op. cit.

Aleksandra Skrzypczyk: Topografia ech. Schulz śpiewany

Od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku z coraz większą intensywnością artyści muzyki przetwarzają tekst prozy Schulza i jego biografię (tekst życia Schulza). Pierwszy krok w tym kierunku postawił Stanisław Radwan¹, który w 1965 roku opracował kompozytorski hołd dla zmarłego pisarza, zatytułowany *Sanatorium pod klepsydrą – homagium dla Bruno Schulza na chór mieszany i zespół instrumentalny*. Utwór ten istniał jednak w ukryciu, nie został zapisany na żadnym nośniku. Dopiero dziesięć lat później dużo szerszy odbiór dzięki nagraniom zyskała ballada Jacka Kleyffa *Schulz*², śpiewana również w hołdzie Schulzowi. Kleyff nie wykorzystał w niej fragmentów prozy. Śpiewał nawet nie tyle o życiu Schulza, ile o jego śmierci, o jej okolicznościach. Utrwalił w ten sposób przekaz o zamordowaniu pisarza dla podłego żartu przez gestapowca³.

Ponad dwudziestoletnie milczenie o Schulzu w muzyce wynikało najpewniej z niesprzyjających okoliczności politycznych w Polsce. Zbieżność czasowa z wydaniem pierwszej biografii Schulza, *Regionów wielkiej herezji* Jerzego Ficowskiego (1967), nie pozostaje bez znaczenia dla rozgłosu, jaki zyskał Schulz w Polsce i na świecie. Dziś możemy mówić o kilkudziesięciu faktach recepcyjnych z kategorii muzyki: kilku albumach, kilkudziesięciu utworach, trzech operach, balecie, widowiskach muzycznych, zespole nazwanym na cześć autora, kolażach dźwiękowych, a nawet drohobyckich nagraniach terenowych⁴... Artyści ze wszystkich stron świata i ze wszystkich gatunków muzycznych sięgają po Schulza: po potencjał jego prozy lub po poruszenie, którego dostarcza jego życiorys tragicznie zakończony podczas Holokaustu. Szerokie jest także spektrum muzycznych umiejętności schulzoidów-muzyków⁵.

Jestem przekonana, że Schulz celowo wykorzystywał brzmieniowy potencjał języka artystycznego w swojej prozie. Dowody na to przedstawiłam w tekście

1 Kompozytor związany z Teatrem Starym w Krakowie, Pwinicą pod Baranami, kierownik muzyczny Teatru Ateneum w Warszawie. Autor kilkuset kompozycji dla teatrów.

2 Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=gEYdB3ogYMw>

3 Próba scalenia wszystkich znanych wersji tego wydarzenia: J. Orzeszek, *19 listopada 1942*, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/19-listopada-1942>

4 Szczegółowo pisałam o tym w rozprawie doktorskiej *Bruno Schulz i muzyka* oraz w artykule *Schulz w operze*, „Schulz/Forum” 9, 2017. W tymże artykule odnotowałam wszystkie muzyczne fakty recepcyjne, jakie zebrałam do 2016 roku. Tworzą wyjątkową schulzowską playlistę.

5 Terminu „schulzoidzi” używam za Branislavą Stojanović.

*Głos Schulza*⁶. Choć Schulz został poproszony przez Witkacego o napisanie sztuki teatralnej – „cynamonów” – możemy dziś przypuszczać, że sztuki nie napisał⁷. Czy mógł spodziewać się tego, że jego opowiadania będą po prawie stu latach dostarczać materiału dla teatrów, dla muzyków; że jego twórczość znajdzie tak silny oddźwięk i tak dalekie, przeróżne echa?

Jeśli źródła inspiracji są w tym przypadku dwa (życie i twórczość), chciałabym przyrzeć się temu drugiemu. Interesuje mnie nie tyle przekazywanie wersji życiorysów (tekst życia wciąż ustala się i aktualizuje⁸), ile to, co dzieje się z tekstem *Sklepów cynamonowych*, kiedy artysta postanawia przetworzyć ich tekst na zgodny z frazą muzyczną, akompaniamentem, czy nawet z samym głosem. Okazuje się, że oba tomy opowiadań dają się przetworzyć na kilka „muzycznych języków” – przede wszystkim na piosenkowy, o czym świadczy kilkadziesiąt utworów bazujących na tej prozie. Ale też na język operowy, baletowy, kabaretowy. W polskiej piosence Schulz pojawiał się niezbyt często do lat dziewięćdziesiątych. Poza homagium Radwana i balladą Kleyffa, powstały dwie opery – *Demiurgos* Juliusza Łuciuka (1976) i *Manekiny* Zbigniewa Rudzińskiego (1981), dwa zagraniczne utwory: *Fragmente aus Frühling für Mezzosopran, Viola und Klavier* Klaus Hubera (1987) i *Treatise on Tailor's Dummies for soprano, flute, tenor saxophone, bassoon, piano, accordion, percussion* Scotta Lindrotha (1989). Schulz jednak miał się świetnie w podziemiach, w występach akcydentalnych i nieoficjalnych, w kabaretowych piosenkach, w spontanicznych wykonaniach, w strzępkach muzyczno-teatralnych widowisk. Fascynował aktorów i wokalistów, dostarczał nieograniczonej inspiracji, tekstu, który niósł te występy dalej.

Najbardziej znanym dziś kabaretowym rezonansem prozy Schulza jest utwór *Anna Csillag*, wykonywany z wielkim kunsztem wokalnym przez Annę Szałapak, aktorkę Piwnicy pod Baranami⁹. Utwór poświęcony długowłosej apostołce to połączenie wiersza Bolesława Leśmiana *Przyśpiew* z cyklu *Łąka* i fragmentu *Księgi* Schulza. Małgorzata Kitowska-Łysiak przyglądając się szczegółowo *Annie Csillag*, zwróciła uwagę na „receptyjne zabiegi”, którymi posłużyła się wokalistka. Tak napisała w tekście „*Ja, Anna Csillag...*”: „Piosenka rządzi się przede wszystkim rytmem muzycznym, a nie fabularnym. Annę Csillag łączy z pszczołą jedynie

6 Aleksy Kuszczak, nauczyciel matematyki w drohobyckim gimnazjum, spędził wiele godzin w domu Schulza, czytając wspólnie z nim literaturę piękną, między innymi Rilkego. Wspominał po latach, że Schulz odczytał mu także manuskrypt własnego utworu – *Ptaków*. Objasniał wówczas „spokojnie i z zainteresowaniem” sens noweli, wskazując z dumą „muzyczne” zabiegi, którymi się posłużył. „Przy czytaniu zwracał mi uwagę – pisał Kuszczak – na pewne mało spotykane stylizacje, niektóre transpozycje kolorów i dźwięków”. A. Skrzypczyk, *Głos Schulza*, „Schulz/Forum” 16, 2020; B. Schulz, *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 63.

7 List Witkacego do Schulza z 23 kwietnia 1938 roku, [w:] Bruno Schulz, *Księga listów*, t. V, Gdańsk 2016, s. 290.

8 Zob. www.schulzforum.pl

9 Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=UrSdBf7pUSA>

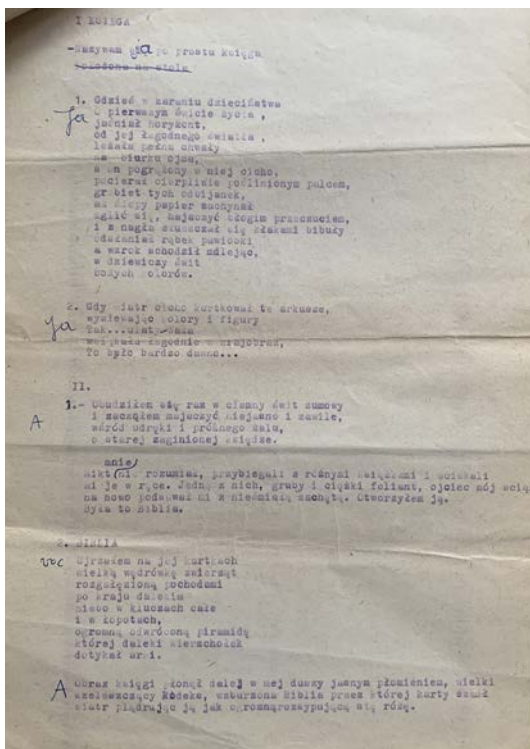
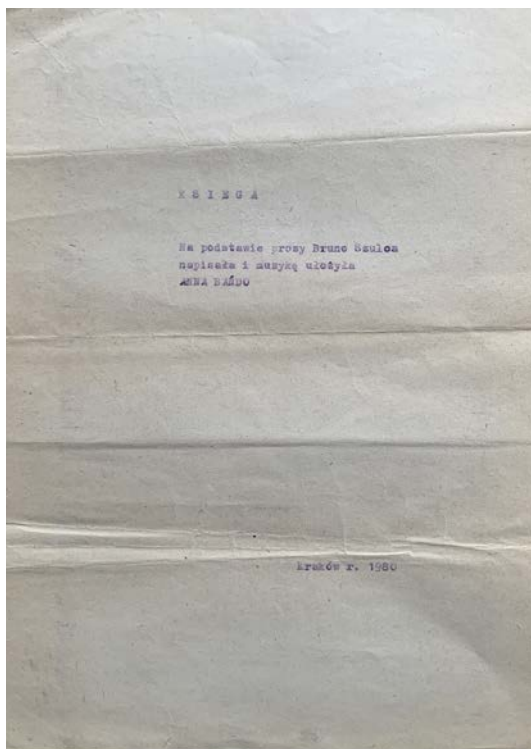
«kosmatość». Jej wyznanie, wplecione w melodię Leśmianowskiej poezji, robi wrażenie inkrustacji w odmiennym materiale. Ale to pozory: fragment prozy Schulza jest nie mniej poetycki, niż wersy z *Łąki*. Obaj autorzy poetyzują codzienność, łączy ich też śmiały stosunek do języka – tworzą neologizmy, odkrywają nowe brzmienia znanych słów przez melodyjne łączenie ich ze sobą”¹⁰.

Okazuje się, że Schulz już wcześniej pojawił się na scenie Piwnicy pod Baranami. Wokalistka i kompozytorka, Anna Bańdo, wykorzystała fragment *Księgi*, który, jak można przypuszczać na podstawie fragmentu maszynopisu, był tekstem spektaklu. Artystka wybrała fragmenty prozy i skomponowała je w skróconą opowieść o *Księdze*. Ułożyła nowy tekst z różnej długości cytatów. Ponieważ nie zachowały się nuty, trudno mieć pewność, że tekst był wykonywany do akompaniamentu. Maszynopis jest datowany na 1980 rok. Możemy tylko wyobrazić sobie to, czego tekst nie pokaże: niezwykłą atmosferę miejsca, scenografię, wygląd aktorki, sposób realizacji tekstu, wreszcie muzykę towarzyszącą tekstowi – czyli prozę Schulza wyrażoną innymi środkami.

W Piwnicy pod Baranami zbierali się studenci Akademii Sztuk Pięknych, szkoły muzycznej, historii sztuki i architektury. Tłumy ścigały do tych podziemi Krakowskiego Domu Kultury, miejsca, w którym formuła wolności twórczej pozwalała wykonawcom zapomnieć o świecie „na zewnątrz”. Tak pisała jedna z założycielek, Barbara Nawratowicz: „Piwnica odkryta, jak mi powiedziano, przez studenta ASP Bronka Chromego, była już okupowana przez studentów krakowskich uczelni artystycznych – PWST, PWSM i ASP. Panował w niej nie mały zgiełk, papierosowy dym otulał młodzież płci obojga, paliły się świeczki, ktoś brzdąkał na gitarze, ktoś czytał własne wiersze, w ogromnym kominku płonęły szkielety składanych krzeseł. Rajmund Jarosz, już zadowolony w Piwnicy student PWST, wraz z pomocnikami usuwał resztki ceglanego murku dzielącego piwnice, popijano tanie wino i dyskutowano zawzięcie. Czuło się w powietrzu, że idzie nowe, i że rozluźniają się kleszcze politycznego zamordyzmu, że nowoczesna sztuka i literatura wyjdą z podziemia, i że socrealizm wszyscy diabli wezmą i będzie się można zacząć bezkarnie śmiać z otaczającej nas szarej rzeczywistości ze Związkiem Radzieckim na czele”¹¹. Piwnicę pod Baranami tworzyli wówczas potomkowie znajomych i przyjaciół Schulza. Założycielka, Joanna Olczak-Ronikier, była córką Hanny Mortkowicz-Olczak, która po wojnie zostawiła kilka wspomnień o Schulzu. Rajmund Jarosz, aktor, był wnukiem drohobyckiego prezydenta, Rajmunda Jarosza (1908–1937), tego, który w 1930 sprzeciwił się zamknięciu wystawy „rysunków tuszem, akwafort

10 M. Kitowska-Łysiak: „Ja, Anna Csillag...”, [w:] eadem, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007, s. 47–67.

11 B. Nawratowicz, *Piwnica pod Baranami. Początki i rozwój (1956–1953)*, Kraków 2010, s. 8.



Maszynopis scenariusza Anny Bańdo do spektaklu **Księga według prozy Bruno-na Schulza**, Piwnica pod Baranami, Kraków 1980

[*cliché-verre*ów] i obrazów olejnych” Schulza¹². Nieżyjący już autorzy spotykali się nadal – w tekstach, poprzez młodsze pokolenia, tak blisko z nimi przecież związane. Schulz żył pośród nich.

Do lat dziewięćdziesiątych Schulza wykonywało się w Polsce raczej w podziemiu. Dopiero lata wolności przynoszą recepcję intensywniejszą. Dość powiedzieć, że od dziesięciu lat nie ma takiego roku, w którym nie powstałby utwór, spektakl lub inne artystyczne działanie związane z autorem *Sklepów cynamonowych*. Dlaczego jego popularność nie zanika, jak w przypadku Romaina Rollanda, lecz wzrasta, jak w przypadku Szekspira? Czy zacznie stopniowo wyciszać się, jak było w przypadku Mickiewicza? W tej pośmiertnej popularności, w odczytaniach o dziesięciolecia późniejszych niż jego czas, Schulz nie jest przecież odosobniony. Czyż nie czytano Norwida częściej dopiero po jego śmierci? Schulz również wykracza poza ramy estetyczne swojej epoki. Podobnie jak Kafka, który by istnieć potrzebuje Maxa Broda, Schulz potrzebuje „powiernika” swojej twórczości, Jerzego Ficowskiego. Może to jemu zawdzięcza ocalenie¹³? Może nam wszystkim? Wreszcie, potrzebna jest także zmiana społeczna, pozwalająca odczytywać dzieło w innym kontekście, gotowość kolejnych pokoleń.

Jan Assmann w książce *Pamięć kulturowa* wyróżnia dwa rodzaje pamięci – pamięć komunikacyjną oraz pamięć kulturową. Pamięć komunikacyjna jest pamięcią oralną, posługują się nią bezpośredni świadkowie wydarzeń, przekazujący swoje historie innym ludziom. Ramy tej pamięci wyznaczają czyjeś narodziny i śmierć oraz relacje z innymi. A zatem trwa taka pamięć około osiemdziesięciu lat, czyli dwa-trzy pokolenia. Jest najintensywniejsza w ostatniej fazie życia, w końcu wygasa. Pamięć kulturową zaś charakteryzują podzielane powszechnie wyobrażenia na temat przeszłości. Ten rodzaj pamięci funkcjonuje już tylko w formie tekstów. Charakteryzuje się większym zasięgiem (może sięgać dalej w przeszłość) oraz wybiórczością – jest dostosowana do aktualnych potrzeb. Bieżące poglądy, wartości, idee determinują wybór tego, co jest przedmiotem tejże pamięci. A ponieważ ramy pamięci kulturowej są bardzo szerokie, wybiera się raczej pojedyncze punkty-wydarzenia, figury pamięci (taką figurą pamięci i jednocześnie mitem założycielskim grupy może być na przykład ukrzyżowanie Jezusa, Exodus czy Holokaust). Istnieje również problem zapośredniczania pamięci (z mediów, lektur). Oba typy pamięci często przenikają się i są nie do oddzielenia – pamięć jest bowiem zawsze społeczna.

12 J. Kleczyński, *Wrażenia artystyczne z Truskawca. Widok na Borysław – Muzeum w Pomiarkach*. – *Wystawa dzieł J. Kahanego i B. Szulca [!]* w Klubie, „Kurier Warszawski” 1930, nr 235 (wydanie wieczorne), s. 9. Wzmianki o wystawie zamieściła również „Chwila” 1930, nr 4056, s. 13; nr 4072, s. 15; nr 4090, s. 13.

13 Nawiązuję do wiersza Ficowskiego *Mój nieocalony*, poświęconego Schulzowi.

(*)
SPIS TREŚCI JARMARKU

1. Elze-fluid z żabydziem -
- lek na wszystkie choroby ułomności.

2. Anna Csillg - apostołka wiochatności.

3. Harmonie, cytry i harfy -
dzięki postępowi przemysłu udostępnione po popularnych
cenach.
prostemu nutowielu

4. Katarynki -
prawdziwe cuda techniki -
nieoceniony skarb dla inwalidów.

5. Kanarki hercyńskie -
oskodać samotności.

6. Pan Bosco z Mediolanu -
do usług publiczności, swego znaku mistrz
czarnej magii.

7. Gentleman -
ofiarowuje metodę jak stać się energicznym
i stanowczym w decyzjach.

8. Magda Wang -
nauczy was jak łamać najcięższe charaktery.

Zbiorowo nie-pamiętamy więc Schulza. Te niepamięci zataczają coraz szersze kręgi. Mit nie rośnie jednak w nieskończoność, a raczej pulsuje. Serce pisarza bije w tekstach, dźwiękach, obrazach. Schulz istnieje, wydarza się właśnie dzięki temu, co zbiorczo nazywamy dziś fenografią, dzięki nieustannym odczytaniom i przetworzeniom. Współczesna recepcja, zarówno muzyczna, jak i teatralna, filmowa, a także literacka (malarska, graficzna, fotograficzna, rzeźbiarska...) pokazuje, że Schulz przestał być pisarzem wyłącznie polskim. Ziścił się jego zamiar – powzięty już w Drohobyczu, a później w Paryżu – by stać się artystą na miarę światową. I choć Tomasz Mann nie odpowiedział na napisany przez Schulza list, kręgi francuskie były przed nim zamknięte, przekład prozy na język włoski nie powiódł się – dzisiaj jego twórczość przeżywa prawdziwy renesans, a admiratorzy drohobyckiego pisarza mogą obcować z magicznym światem jego wyobraźni w różnych miejscach na świecie i na różne sposoby.

[varia]

Jerzy Jacek Bojarski: Alfred Schreyer (1922–2015) z Drohobycza, osobowość wielokulturowa – skrzypek i śpiewak, pedagog, ostatni uczeń Brunona Schulza

Choć nie jestem specjalistą od muzyki, ba, nawet można by rzec, że jestem afonem (mimo że moim nauczycielem muzyki w szkole podstawowej był Włodzimierz Dębski, ojciec Krzesimira Dębskiego), temat Żydów w kulturze muzycznej Galicji jest mi bardzo bliski. Nad tym zagadnieniem pochylę się z punktu widzenia historyka, patrząc na nie przez pryzmat moich osobistych doświadczeń. Z archiwum pamięci, posiłkując się dokumentacjami, przywołam obraz Drohobycza, niegdyś wielokulturowego polsko-żydowsko-ukraińskiego miasta, a także jednego z jego mieszkańców – Alfreda Schreyera (1922–2015), niewątpliwie niezwykle obywatela żydowskiego pochodzenia. Moja opowieść, aby była pełna, wymaga jednak przywołania wielu kontekstów, które tylko pozornie nie są ze sobą związane, w istocie zaś przeplatają się i łączą.

Andrzej Nikodemowicz inicjuje znajomość i przemyslenia

Zacznę od tego, jak to się w ogóle stało, że tak nieoczekiwanie zostałem włączony w temat muzyki żydowskiej i wystąpiłem podczas III Międzynarodowej Konferencji „Żydzi w kulturze muzycznej Galicji”, która odbyła się w lutym 2025 roku na Wydziale Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Swego czasu na Międzynarodowym Festiwalu „Andrzej Nikodemowicz – Czas i dźwięk” w Lublinie poznałem prof. Ewę Nidecką, specjalistkę od muzyki żydowskiej. Dostałem wtedy od niej jej publikację *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza* (oczywiście z dedykacją) i tak rozpoczęła się nasza znajomość. Widywaliśmy się na kolejnych festiwalach wielkiego Nikodemowicza, kompozytora pochodzącego ze Lwowa, od 1980 roku mieszkającego w Lublinie. Duży udział w przygotowaniu tych dramatycznych przenosin i w opiece nad kompozytorem miał Adam Natanek, ówczesny dyrektor Filharmonii Lubelskiej im. Henryka Wieniawskiego. Nieoczekiwanie dla mnie stała się rzecz niezwykła, nietuzinkowa i niebywała – prof. Nidecka zaprosiła mnie do współpracy, poprosiła o przygotowanie wystąpienia i tekstu o bliskim memu sercu Alfredzie Schreyerze, który z humorem sam siebie nazywał „ostatnim Mohikaninem”, ostatnim polskim Żydem w Drohobyczu, uczniem pisarza i artysty Brunona Schulza. Moja przygoda z Drohobyczem i Alfredem Schreyerem trwała trzynaście lat, od pierwszego przyjazdu do tego miejsca w 2003 roku aż do śmierci Pana Alfreda w 2015 roku. Z wielką radością podjąłem się tematu, nie tylko z powodu osobistych znajomości, ale także ze względu na fakt, że dla mnie to był po prostu zaszczyt wystąpić wśród fachowców od wysokiej kultury muzycznej!

Po raz pierwszy w schulzowskim Drohobyczu

Do Drohobycza pierwszy raz pojechałem w 2003 roku na zaproszenie prof. Władysława Panasa (2047–2005), szefa Katedry Teorii Literatury Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, wybitnego schulzologa, teoretyka i historyka literatury oraz tradycji żydowskiej w polskiej literaturze i kulturze. Otwierano tam wtedy Muzeum Pokój Brunona Schulza. Uroczystość odbyła się w przedwojennym budynku Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły (gdzie Schulz pracował od 1924 roku), jeszcze wcześniej było tam c.k. Gimnazjum im. Franciszka Józefa (Schulz uczył się tam w latach 1902–1910), a teraz znajduje się rektorat Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu (ulica Iwana Franki 24). Schulz uczył głównie rysunku i robót ręcznych. Sala do nauki rysunku znajdowała się na drugim piętrze, przy niej była niewielka salka (nr 33) służąca artyście za gabinet profesorski. Autentyczność tych lokacji poświadczają dawne sprawozdania gimnazjalne, wówczas publikowane co roku, dzisiaj zdigitalizowane i dostępne publicznie. Właśnie w tym autentycznym gabinecie powstało Muzeum Pokój Brunona Schulza, gdzie zgromadzono setki eksponatów, ale nie ma wśród nich niestety żadnego skrawka rysunku czy chociażby kartki zapisanej ręką artysty. W Drohobyczu po Schulzu nie pozostały żadne ślady fizyczne, wszystko zostało zniszczone albo przypadło. Otwarcia dokonał ówczesny rektor Walery Skotny. Na uroczystości obecni byli Ukraińcy, Żydzi i Polacy, w tym dużo gości z Lublina. Swoją obecnością zaszczycił

nas konsul generalny RP ze Lwowa Krzysztof Sawicki. Powiedział krótko, a mądrze: „Schulz tutaj jest u siebie, ale jest i wszędzie, gdzie jest jego twórczość”.

Wciągnięcie w intrygę Nieskończoności

Powstanie Muzeum było pomysłem Igora Menioka (1973–2005) i jego żony Wiery Meniok, już wtedy znaczącej adiunktki, wybitnej polonistki, krytyczki literatury, tłumaczki, schulzolożki¹. Otwarcie Muzeum Pokoju Brunona Schulza nastąpiło 19 listopada 2003 roku, w 61. rocznicę tragicznej śmierci pisarza. Bruno Schulz powrócił do swojego gabinetu. Wiele się działo, zorganizowano konferencję „Schulz i Ukraina”, prof. Władysław Panas wygłosił swój sławny wykład „Bruno Schulz albo intryga Nieskończoności”, dostępne są zapisy wideo z części wydarzeń. Tymczasem ja właśnie wtedy, w dawnym gabinecie Schulza, poznałem Alfreda Schreyera.

Można rzec, że tak rozpoczęła się moja przygoda z kresowym miastem polskim Drohobyczem. Tworzyło ono magiczny trójkąt z pobliskim Boryslawiem, zwanym „galicyjską Kalifornią”, gdzie było zagłębienie naftowe przynoszące fortuny, oraz z Truskawcem, wiodącym kurortem tamtych czasów. Drohobycz – miasto od wieków średnich słynące z żup solnych – na przełomie XIX i XX stulecia stało się bogatą metropolią kwitnącą za sprawą czarnego złota, czyli wydobywanej w okolicznych rafineriach ropy naftowej. Marian Hemar (1901–1972, właściwie Jan Marian Hescheles, Żyd polskiego pochodzenia, autor m.in. 3000 popularnych piosenek, tekstów i muzyki, by wymienić tylko *Kiedy znów zakwitną białe bzy*), zwany żartobliwie „draniem z Galicji”, napisał o Drohobyczu, że to „półtora miasta” – pół polskie, pół żydowskie, pół ukraińskie. Ta często przywoływana wypowiedź, bardzo sympatyczna i bądź co bądź uroczą, przeszła do kanonu symboliki Drohobycza.

Bruno Schulz. Kto i gdzie? Drohobycz?

Kim był Bruno Schulz? Mówiąc najprościej, możemy go nazwać polskim zasy-milowanym Żydem. Pisał w języku polskim. Do jego znanych utworów należą zbiory opowiadań *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, liczne szkice krytyczne, recenzje, teksty polemiczne. Obok Stanisława Ignacego Witkiewicza i Witolda Gombrowicza, z którymi się zresztą przyjaźnił i spierał w publicznych dyskusjach, należy do najwybitniejszych polskich i światowych pisarzy

1 Meniokowie w 2004 roku zainicjowali Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu. Odbывa się on co dwa lata, w 2024 roku – mimo wojny – miała miejsce jego 11. edycja. Festiwal sprowadza do Drohobycza przedstawicieli świata humanistyki i polonistyki, pisarzy i poetów, artystów, w tym tych najważniejszych w Ukrainie.

XX wieku. Jego prozę przełożono na ponad 50 języków, wciąż ogłaszane są nowe przekłady.

Artyści wielu krajów inspirowali się jego opowiadaniem. Nie są to słowa na wyrost, sięgnę dla przykładu tylko do wybranych polskich dokonań z kręgu inspiracji muzycznych. W 1976 roku Juliusz Łuciuk napisał operę kameralną *Demiurgos* z librettem według prozy Brunona Schulza. Opery nie wystawiono, ale w 1996 roku ukazała się płyta CD z nagraniem, w którym udział wzięli Chór Polskiego Radia, soliści i Radiowa Orkiestra Symfoniczna w Krakowie. Autorem drugiej polskiej schulzowskiej opery literackiej jest Zbigniew Rudziński. Jego opera w trzech aktach *Manekiny* miała prapremierę w 1981 roku we Wrocławiu. Podczas Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu w roku 2008 wykonano prapremierowo utwór kameralny *Mój ojciec wstępuje do strażaków* autorstwa Daniela Galaya, izraelskiego kompozytora urodzonego w Buenos Aires.

Wielokulturowość, podobnie jak muzyka żydowska w Galicji, kipiała w Drohobyczu jak ziemniaki w garnku. Wielokulturowość i pieniądze, bogactwo i nędza – nieprawdopodobny tygiel. Ponadprzeciętna liczba osób niezwykłych, wybitnych, zapisanych w historii. Jednakże miasto z czasem popadło w prowincjonalizm. Po rozbiorach Polski do 1918 roku wchodziło w skład c.k. monarchii, a potem województwa lwowskiego RP. Przed 1939 rokiem mieszkało tu szacunkowo 15 tysięcy Polaków, 17 tysięcy Żydów i 8 tysięcy Ukraińców.

Tutaj się urodzili i stąd pochodzą m.in. bracia malarze Maurycy Gottlieb (1856–1879), najwybitniejszy artysta żydowski swego czasu, i Leopold Gottlieb (1879–1934), wybitny reprezentant École de Paris; Maurycy Lilien (1874–1925) – grafik, ilustrator m.in. *Starego Testamentu*, twórca szkoły ilustracji żydowskiej; Feliks Lachowicz (1884–1941) – malarz, autor m.in. malowanej *Historii miasta Drohobycz*; Kazimierz Wierzyński (1894–1959) – poeta, prozaik, eseista, zdobywca złotego medalu w konkursie literackim IX Letnich Igrzysk Olimpijskich w Amsterdamie w 1928 roku; generał Stanisław Maczek (1892–1994) – kolega Brunona Schulza, z którym siedział w szkole w jednej ławce.

Dodam jeszcze dla przykładu cztery postacie, które trafiły z jakichś powodów do Drohobycza. Nauczycielem w drohobyckim gimnazjum był Bronisław Trzaskowski (1820–1906), językoznawca, dziadek Andrzeja Trzaskowskiego, znanego pianisty i dyrygenta, oraz pradziadek Rafała Trzaskowskiego, prezydenta Warszawy. Młodzieżową organizacją PPS „Siła” w Drohobyczu kierował Władysław Gomułka (1905–1982), organizator strajku naftarzy, a później przywódca komunistycznej Polski. W 1939 roku w drohobyckiej synagodze wzięli ślub urodzona w tym mieście Aliza Arnold (1920–1982) z Menachem Beginem (1913–1992), późniejszym premierem Izraela, laureatem Pokojowej Nagrody Nobla (1978). W szkołach w Drohobyczu, w tym w gimnazjum, pobierał nauki Iwan Franko (1856–1916), ukraiński wieszcz narodowy, wybitny działacz społeczno-polityczny.

Na tak zarysowanym tle czas wreszcie przedstawić sylwetkę Alfreda Schreyera. Oddaję mu głos:

Mój życiorys. Urodziłem się w Drohobyczu 8 maja 1922 roku. Lata dziecięce spędziłem w Jaśle, gdzie mój ojciec, dr Beno Schreyer zajmował posadę szefa – chemika w rafinerii ropy naftowej. Wskutek światowego kryzysu w latach 30-tych rafineria została częściowo unieruchomiona. Stracił więc ojciec pracę i nasza rodzina powróciła do Drohobycza. Tu od roku 1932 uczęszczałem do Prywatnego Gimnazjum Polskiego im. H. Sienkiewicza. Opiekunką klasy była p. Józefina Szelińska, nieoficjalna narieczona Brunona Schulza. W 1934 roku wstąpiłem do Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły, gdzie w przeciągu 4 lat byłem uczniem B. Schulza. Podczas okupacji niemieckiej straciłem całą rodzinę, a ja, będąc więźniem hitlerowskich obozów koncentracyjnych w Płaszowie, Gross-Rosen, Buchenwaldzie i jego filii Taneka pod Lipskiem, cudem ocalałem. W 1946 roku powróciłem do Drohobycza. Grałem w orkiestrze drohobyckich kin, ucząc się jednocześnie w Liceum Muzycznym im. Barwińskiego, następnie ukończyłem studia na fakultecie muzyczno-pedagogicznym Drohobyckiego Uniwersytetu Pedagogicznego. W przeciągu 42 lat wykładałem w wymienionym wyżej Liceum Muzycznym przedmioty muzyczno-teoretyczne i dyrygowanie. W 1991 roku założyłem chór dziecięco-młodzieżowy „Odrodzenie”. Nagrodzony odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. Obecnie na emeryturze. Żona zmarła w 2003 roku. Mam córkę, syna oraz dwie wnuczki.

Pan Alfred Schreyer. Piewca wielokulturowości

Taki życiorys Alfred Schreyer przekazał Wierze Meniok do publikacji w folderze II Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (13–19 listopada 2006). Ostatniego dnia festiwalu po raz pierwszy wystąpiło trio Alfreda Schreyera. Miało to miejsce w niedużej salce Galerii Obrazów Muzeum Ziemi Drohobyckiej przy ulicy Strzelców Siczowych 18. Obecnie to Galeria Malarstwa Sakralnego. Mocnym atutem sali był sprawny fortepian. Trio koncertowało w składzie, który przez lata się nie zmieniał: Alfred Schreyer – śpiew i skrzypce, Tadeusz Serwatko (Żyd uratowany z Szoa, wiele lat grał w orkiestrze na wielkim radzieckim transatlantyku, zwiedził cały świat, na koncertach stawał blisko pana Alfreda, patrząc na niego z uśmiechem pełnym szacunku) – akordeon, Lova Łobanow – pianista o słuchu absolutnym (kiedy zaczął grać z panem Alfredem, dorabiał do emerytury jako palacz w kotłowni; jako jedyny w Drohobyczu zna hebrajski). Schreyer rozpoczął tak: „Drohobycz zawsze był miastem wielokulturowym i my się tej tradycji trzymamy”. Śpiewał po ukraińsku, w jidysz, a po polsku głównie sławne polskie tanga.

Spotkaliśmy się kilkanaście razy w Ukrainie, głównie w Drohobyczu i Lwowie, oraz kilka razy w Polsce: w Lublinie, Kazimierzu Dolnym, Warszawie, Łęcznej. To były spotkania zawsze pełne uwagi, skrzypek ze szczególnym szacunkiem odnosił się do kobiet. Najczęściej nasze spotkania miały miejsce w jego domu w Drohobyczu przy ulicy Mickiewicza (przed wojną: Szewczenki), często na koncertach, a potem w restauracjach na wykwintnych kolacjach, w życzliwym mu towarzystwie Polaków i Ukraińców. Kiedy bywałem w Drohobyczu, zawsze odwiedzałem jego mieszkanie. Los zrządził, że mieściło się ono na parterze w tym samym miejscu, gdzie przed wojną jego ojciec, Beno Schreyer, pracownik państwowego Polminu, miał swój pokój służbowy. W oknach były wstawione jeszcze przedwojenne kraty. Schreyer często opowiadał mi swoje niezliczone historie rodzinne. Kiedyś pokazał mi świadectwo szkolne z Prywatnego Gimnazjum im. Henryka Sienkiewicza, gdzie był uczniem Józefiny Szelińskiej – z języka polskiego miał wtedy raptem ocenę dostateczną. Innym razem wozilem go po Drohobyczu, a on opowiadał, w jakim pałacu i w jakiej kamienicy kto mieszkał i z kim itd., a ja nagrywałem i filmowałem. Był bardzo krytyczny dla przeróbek historycznych budowli miasta. Jak mówił, fałszują one jego historię, niszczą kulturę. Niekiedy zamyślał się i teatralnym szeptem powiadał, że proponuję mu, aby opuścił Drohobycz i przeniósł się do Niemiec. Mówią, że będzie mu tam bardzo dobrze. „Ale ja już w Niemczech raz byłem – dodawał. – Drugi raz nie chcę”. Śmiał się, kiedy opowiadał, że musi Polakom poprawiać ich język. Niech gadają, jak chcą, ale w mediach, w radio trzeba być wzorowym.

Do Drohobycza był przywiązany podobnie jak Bruno Schulz. W czasie wojny chodził do szkoły dziesięcioletniej w systemie radzieckim. Członkowie rodziny Pana Alfreda, ojciec, brat i babcia, ponieśli śmierć w komorze gazowej, matka i dziadek zostali zaś rozstrzelani w Lesie Bronickim koło Drohobycza. Często podkreślał, że techniczne umiejętności, jakie nabył na zajęciach praktycznych prowadzonych przez Brunona Schulza, niejednokrotnie uratowały mu życie w czasach okrutnej wojny, umiał bowiem pokazać, że jest przydatny. Kiedy studiował w szkole pedagogicznej w Drohobyczu, jeździł do Lwowa do konserwatorium muzycznego, gdzie – jako student zaoczny – pobierał nauki od Andrzeja Nikodemowicza.

Wraca Nikodemowicz. Prowadzę go na wieżę ratusza

W tym miejscu jestem winny czytelnikowi jeszcze jedną kontekstową wypowiedź.

Pierwszy ratusz zbudowano w Drohobyczu w XVI wieku. Zburzono go z początkiem XIX stulecia, a w 1824 roku postawiono, według planu narzuconego z Wiednia, nowy, koszmarne obiekty, przypominający niskie koszary. W latach 1926–1929 gmach został radykalnie przebudowany przez wybitnych lwowskich architektów, Mariana Nikodemowicza (1890–1952), ojca kompozytora Andrzeja

Nikodemowicza, i Jana Semkowicza (projektował wille w Truskawcu, Borysławiu i Lwowie; wiadomo, że urodził się w 1887 roku, nie ma natomiast informacji o dacie jego śmierci). Burmistrzem, a potem prezydentem miasta Drohobycza w latach 1908–1937, był Rajmund Jarosz, właściciel spółki Uzdrowisko Truskawiec. W Drohobyczu w czasach II RP tak się dogadywano, aby miastem kierował Polak, a zastępcą był Żyd, Ukraińcy mieli zaś ważne stanowiska w innych organach władzy publiczno-sądowniczo-biznesowej. Zawarto oficjalne „trójporozumienie”, które wygrywało wybory lokalne. To w prezydenckim gabinecie Jarosza od 1932 roku wisiały rysunki Brunona Schulza, gdyż burmistrz, kupując prace artysty, wspomagał go w trudnej sytuacji materialnej.

Kiedy przygotowałem mapę *Bruno Schulz i Drohobycz* (Lublin 2009), pokazałem zaskoczonemu Andrzejowi Nikodemowiczowi notę o ratuszu i zapytałem, czy wiedział, kto był projektantem ostatniej wersji drohobyckiego magistratu. Odpowiedział, że jego ojciec z kolegą. Pociągnąłem dalej wątek ratuszowy, pytając: A czy byłeś kiedykolwiek w Drohobyczu przed wojną i widziałeś ten ratusz? Odpowiedział, że nie. Jednak na wizytę Andrzeja Nikodemowicza w Drohobyczu nie trzeba było długo czekać. W październiku 2010 roku podczas XXII edycji odbywającego się we Lwowie prestiżowego Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Kontrasty” gospodarze urządzili Nikodemowiczowi wycieczkę do Drohobycza. 85-letni wówczas kompozytor z córką Małgosią wszedł po 285 schodach na wieżę ratuszową, którą ojciec Marian, pewnie bez złośliwości, ale jednak w swoim projekcie podwyższył – i to bardzo. Na tarasie widokowym Nikodemowicz podziwiał Drohobycz i pobliskie góry. To w tym „nikodemowiczowskim ratuszu” spotkał się ze swoim dawnym studentem zaocznym z Konwersatorium Muzycznego we Lwowie – Alfredem Schreyerem. To była wielka niespodzianka dla obu wiekowych już panów, bo nie tylko zobaczyli się po wielu latach, ale pierwszy raz w Drohobyczu.

Prezydent do Alfreda: Czy pan jeszcze śpiewa?

Trudno mi odtworzyć działalność pedagogiczną Alfreda Schreyera jako nauczyciela muzyki. Sława i powodzenie chodzą zaskakującymi ścieżkami. Alfred Schreyer stał się muzykiem bardzo znanym dopiero na emeryturze, dzięki zamiłowaniu do „lżejszej muzy” oraz dbałości o pamięć o wielokulturowym, polsko-żydowsko-ukraińskim Drohobyczu. Często artyści mogą tylko marzyć o takich sukcesach, jakich się doczekał. Koncertował na legendarnej scenie Teatru Polskiego w Warszawie, gdzie zapowiadał go sam mistrz, wielki aktor Andrzej Seweryn, wystąpił także w Krakowie na koncercie *Szalom na Szerokiej*, w 2012 roku został uhonorowany Złotym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis, który wręczał muzykowi Prezydent RP Bronisław Komorowski w Ambasadzie Polski w Kijowie. Komorowski miał nagle zapytać Schreyera: Czy pan jeszcze śpiewa? Na co ten z uśmiechem odpowiedział: A co pan sobie życzy? Nienaganne

manieri, elegancja, znakomita znajomość języka polskiego, ukraińskiego, niemieckiego i rosyjskiego, fenomenalna pamięć i jasność umysłu, błyskotliwość w rozmowie czyniły Alfreda Schreyera owym „ostatnim Mohikaninem” Drohobycza jako symbolu wielokulturowych tradycji, wartości intelektualnych, narodowych i społecznych.

Grzegorz Józefczuk, prezes Stowarzyszenia Festiwal Brunona Schulza w Lublinie, na stronie internetowej stowarzyszenia wymienia koncerty tria Schreyera, np. udział w koncercie festiwalowym w 2006 roku. Z kolei w roku 2007 koncertowali w Polsce. W marcu po raz pierwszy wystąpili w Kawiarni Artystycznej Hades w Lublinie, w czerwcu pojechali na XVII Festiwal Muzyki Żydowskiej do Krakowa i wzięli udział w koncercie „Szalom na Szerokiej”, a 1 lipca Schreyer dał recital w Synagodze Kupa przy Miodowej 27 w Krakowie. 10 lipca wystąpili w synagodze w Kazimierzu Dolnym podczas II Festiwalu Muzyki i Tradycji Klezmerskiej organizowanego przez Knajpę „U Fryzjera” i Roberta Sulkiewicza, a 6 listopada 2007 roku trio zaproszono do Lwowa na Festiwal Muzyczny Lew, poświęcony żydowskiej muzyce, piosence i tańcowi. Muzycy zagrali po raz drugi w Lublinie 3 lutego 2008 roku, wystąpili wówczas w Trybunale Koronnym podczas uroczystości wręczania medali Sprawiedliwy wśród Narodów Świata. Z kolei 5 marca 2009 roku – dzięki inicjatywie malarza Bartłomieja Michałowskiego – trio zaprezentowało się „U Floriana” w Warszawie. Po raz trzeci gościli w Lublinie 7 grudnia 2009 roku, kiedy wystąpili w restauracji Mandragora przy Rynku. W lutym 2010 roku trio zostało zaproszone do Berlina. Potem, w 2011 roku, koncertowali w Warszawie oraz w synagodze będącej siedzibą Muzeum Regionalnego w Łęcznej. Po nakręceniu filmu Marcina Giżyckiego *Alfred Schreyer z Drohobycza* (premiera 29 listopada 2010 roku w Warszawie) trio występowało m.in. w Londynie i Wiedniu oraz w Kielcach, Wrocławiu i Warszawie. Prawdopodobnie ostatnim, lecz niepublicznym występem Alfreda Schreyera był spontaniczny koncert tria 20 listopada 2014 roku w Drohobyczu, podczas kolacji z okazji przyznania Grzegorzowi Józefczukowi doktoratu honoris causa Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu.

Pożegnanie Ostatniego Mohikanina

Alfred Schreyer zmarł 25 kwietnia 2015 roku w Warszawie. Pogrzeb artysty odbył się w Drohobyczu 1 maja 2015 roku, a więc tuż przed jego 93. urodzinami. Uroczystości miały miejsce w synagodze, były niezwykle, ponieważ zgromadziły setki mieszkańców, gości, przedstawicieli różnych narodowości i wyznań, jakby po raz ostatni poprzez ten pogrzeb Drohobycz miał zaistnieć jako „półtora miasta”. Przemawiali Mordechaj Szlomo Bold, rabin Lwowa i Zachodniej Ukrainy, oraz Josif Karpin, przewodniczący drohobyckiej organizacji wspólnoty żydowskiej; żegnali Alfreda Schreyera również Jarosław Drozd, konsul generalny RP

we Lwowie, i o. Bruno Maria Neumann, polski bonifrat przez lata prowadzący posługę w Drohobyczu. Zaśpiewał dziecięcy chór „Odrodzenie”. Z władz miasta Drohobycza nie wystąpił nikt. Alfred Schreyer spoczął na miejskim cmentarzu w Drohobyczu (ulica 22 Stycznia). Muszę wspomnieć, że kiedykolwiek wyjeżdżałem z Drohobycza do Lublina, zawsze mówiłem do Pana Alfreda: „Zabraniam panu umierać, niech pan czeka na mnie, aż przyjadę z Lublina”. Przy ostatnim pobycie zapomniałem mu tego powiedzieć.

Wielokulturowość popularna. Urok tanga

Alfred Schreyer śpiewał sławne szlagiery, stare piosenki żydowskie, polskie i ukraińskie. Zawsze wykonywał najpierw utwory Mordechaja Gebirtiga (1877–1942), ludowego pieśniarza żydowskiego jidysz, zwanego trubadurem Galicji, takie jak żydowskie *Kinder yorn*. To utwory niezbyt znane w Polsce, a tym bardziej w Ukrainie. Schreyer nie znał jidysz, śpiewał tekst z kartki, przejmując. Zawsze pamiętał o kulturze ukraińskiej, dlatego po ukraińsku śpiewał m.in. wiersze Iwana Franki, wielkiego poety urodzonego nieopodal Drohobycza, np. wzruszająco romantyczny *Och, ty dziewczyno jak ziarnko orzecha*. Nas najbardziej jednak fascynowały polskie tanga, takie jak *Przy kominku* czy *Szkoda lata*, oraz piosenki z pogranicza sceny kabaretowej, w stylu *Gdy Dorota gra fokstrota* (z drohobycko-lwowskiego środowiska muzycznego). Z czasem Alfred Schreyer przygotował również imponujący repertuar fragmentów polskich piosenek patriotycznych, żołnierskich i ludowych melodii, wiązanek trudną do usłyszenia w Polsce. Zaczynając od *Pierwszej Brygady*, a kończąc na lekcji tradycji ludowej, czyli wykonaniu frazy z kujawiaka, mazurka, oberka czy krakowiaka, Schreyer podkreślał swe korzenie i przynależność do dawnej epoki wielokulturowego świata, która odeszła, zniszczona przez wojny, Holokaust, komunizm i nacjonalizmy.

Wybrane źródła (płyty, filmy, zapisy, artykuły, relacje)

Alfred Schreyer Trio, dwie płyty CD, Studio Linguae Anny Żurowicz, 2012.

Zawartość płyt: *Das idi fon land*, *Kinder yorn*, *Mojschele, meinfrund*, *Koncertowy bal*, *Och ty dziewczyno jak ziarnko orzecha*, *Jalousie*, *Umówiłem się z nią na dziewiątą*, *Szkoda lata*, *Nikt za mną nie tęskni*, *Czardasz Montiego*, *Przy kominku*, *Gdy Dorota gra fokstrota*, *Popurifun*, *Tylko we Lwowie*, *Dos Lidl Fun Goldenem Land*, *Walc Mirabelle*, *Wiązanka melodii i piosenek żydowskich*, *Wiązanka dawnych polskich piosenek żołnierskich oraz tańców ludowych*, *Shalomaleichem*.

Alfred Schreyer z Drohobycza, pełnometrażowy film dokumentalny, 2010².
Der letzte Jude von Drohobycz (The Last Jew of Drohobych), austriacki pełnometrażowy film dokumentalny, 2011³.

Zapis archiwum Ośrodka „Karta”⁴.

Archiwum Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”⁵.

Otwarcie Muzeum Pokoju Brunona Schulza, wypowiedź, 2008⁶.

90. urodziny Alfreda Schreyera, Drohobycz, 9 maja 2012⁷.

Trio Alfreda Schrayera na festiwalu „Muzyczny Lew” we Lwowie⁸.

„U Floriana”, Warszawa, koncert 2009⁹.

Mandragora, Lublin, koncert grudzień 2009¹⁰.

Berlin, koncert 2010¹¹.

„Shalom na Szerokiej”, Kraków 2011¹².

Koncert Lublin 2011, wiązanka piosenek żołnierskich¹³.

Łączna, koncert 2011¹⁴.

Festiwal Shalom w Lublinie. Wiazanka żydowska, 2011¹⁵.

V Bruno Schulz. Festiwal 2012, koncert w teatrze¹⁶.

Za konsultację i pomoc w zbieraniu materiałów dziękuję Grzegorzowi Józefczukowi i Wierze Meniok.

2 <https://vod.pl/filmy-dokumentalne/alfred-schreyer-z-drohobycza/tcdqpjz>

3 <https://vimeo.com/ondemand/dljvd>, <https://vimeo.com/ondemand/thelastjewfromdrohobych/390320867>

4 https://osa.archiwa.org/jednostki/PL_1001_AHM_PnW_1443_0001

5 <https://biblioteka.teatrnn.pl/publication/38173>

6 <https://www.youtube.com/watch?v=miPFkq8fyyA>

7 <https://www.youtube.com/watch?v=BDYMUHdO1i0>, <https://www.youtube.com/watch?v=xleDz-d6Qo3k>

8 <https://www.youtube.com/watch?v=F0aa0xHTkcs>

9 <https://www.youtube.com/watch?v=Wxu2ezjwDoA>

10 <https://www.youtube.com/watch?v=MY2cH2hIfEg>

11 <https://www.youtube.com/watch?v=pdW85UtdDzo>

12 <https://www.youtube.com/watch?v=woHDgMUKnkQ>

13 <https://www.youtube.com/watch?v=l6EfL18sUpU>

14 <https://www.youtube.com/watch?v=JFrJbAwoYdA>

15 <https://www.youtube.com/watch?v=1ygNAvzo0WA>

16 <https://www.youtube.com/watch?v=ilc76atH9tY>

Janusz Limon: „Pomyłka lekarska” Tadeusza Różewicza

Julia Danielak w eseju *Tadeusz Różewicz czyta Brunona Schulza. Materialne ślady lektury*¹, przeprowadzając analizę marginalną należących do poety książek Schulza, w *Nocy wielkiego sezonu* natknęła się na następujący fragment: „Každy wie, że w szeregu zwykłych, normalnych lat rodzi niekiedy zdziwaczały czas ze swego łona lata inne, lata osobliwe, lata wyrodne, którym jak szósty, mały palec u ręki, wyrasta trzynasty, fałszywy miesiąc”. Różewicz napisał na marginesie jeden wyraz: „Kafka”, sugerując, że w książkach Kafki znajduje się także opis takiej wady rozwojowej palców. Dodatkowe palce u rąk i stóp są stosunkowo częste i – nie wnikając w szczegóły tych wad – wiadomo, że dziedziczy się je autosomalnie dominująco. Wady te nazywane są wielopalczastością lub polidaktylią. Wymieniony powyżej dodatkowy mały palec jest przykładem takiej wady.

Idąc „tropem” sugestii poety, że w twórczości Kafki znajduje się podobna wada palców, Danielak przejrzała jego teksty i stwierdziła, że nieomal wszystkie palce, które on opisuje, „wydają się zwyczajne”. Poza jednym wyjątkiem znalezionym w *Procesie*. Otóż pani Lena, która pokazuje K. swoją „ładną łapkę”: „Rozgięła u prawej ręki palce, środkowy i serdeczny, łącząca je skórka sięgała aż prawie do górnego zgięcia krótkiego palca”. Jest to także wada rozwojowa palców polegająca na połączeniu dwóch albo większej liczby palców skórą, a nawet kościorostem. Wada ta nazywana jest syndaktylią i dziedziczy się podobnie jak polidaktylia, czyli autosomalnie dominująco. Są to różne wady rozwojowe palców u człowieka. A zatem Różewicz wskazał na inną wadę. To nie są, jak napisała Danielak, „rozszałałe wyobrażenie Schulza i Kafki”, gdyż polidaktylia i syndaktylia palców są dziedzicznymi wadami rozwojowymi człowieka. Osoba z wadą ma pięćdziesięcioprocentowe szanse przekazania potomstwu nieprawidłowego genu. Obie wady mają różną ekspresję i często są proste w chirurgicznym leczeniu.

1 Julia Danielak, *Tadeusz Różewicz czyta Brunona Schulza. Materialne ślady lektury*, „Schulz/Forum” 21–22, 2023, s. 138–141.

[noty o autorach]

Benjamin Balint

Autor książki *Kafka's Last Trial*, która została wydana w ponad dwunastu językach i doczekała się adaptacji w postaci nagradzanego filmu dokumentalnego. Jego najnowsza książka, *Bruno Schulz: An Artist, a Murder, and the Hijacking of History*, została wyróżniona przez redakcję „New York Timesa” i zdobyła nagrodę National Jewish Book Award. Jej polska edycja ukaże się nakładem wydawnictwa Agora w lipcu 2026 roku. Wykładał literaturę w Dartmouth, na Uniwersytecie we Fryburgu oraz w programie humanistycznym Bard College we Wschodniej Jerozolimie.

Włodzimierz Bolecki

Historyk, teoretyk, krytyk literacki, edytor. Autor wielu prac m.in. o twórczości W. Berenta, W. Gombrowicza, G. Herlinga-Grudzińskiego, J. Mackiewicza, Cz. Miłosza, B. Schulza, A. Wata, S.I. Witkiewicza, a także wielu edytorskich opracowań utworów tych pisarzy. Kierował projektem z zakresu humanistyki cyfrowej *Sensualność w kulturze polskiej* (2012–2015), wydaniem krytycznym *Pism zebranych* Witolda Gombrowicza (dotychczas 8 tomów) oraz XV-tomową krytyczną edycją *Dzieł zebranych* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (2009–2021). Autor licznych książek, prac eseistycznych i zbiorowych. *Professor emeritus* w IBL PAN, mieszka w Warszawie. W latach 2007–2023 wiceprezes Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. www.bolecki.eu

Jerzy Jacek Bojarski (ur. 1955)

Historyk, publicysta, redaktor i wydawca, absolwent Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Autor i współredaktor licznych publikacji o Lublinie i Brunonie Schulzu, a także mapy Bruno Schulz i Drohobycz, współtwórca filmów dokumentalnych np. Drohobycz i Bruno Schulz, uczestnik konferencji poświęconej Alfredowi Schreyerowi. Odznaczony Krzyżem Wolności i Solidarności.

Kamila Dworniczak

Historyczka sztuki, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują historię i teorię fotografii, związki fotografii z innymi dziedzinami twórczości, zwłaszcza malarstwem i literaturą, a ostatnio także relacje sztuki i duchowości. Autorka książki *Rodzina człowiecza. Recepcja wystawy „The Family of Man” w Polsce a humanistyczny paradygmat fotografii* (Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2021), współautorka antologii tekstów Urszuli Czartoryskiej (Towarzystwo Naukowe KUL, 2010; wraz z Małgorzatą Kitowską-Łysiak) oraz fotografów i krytyków środowiska gliwickiego (Czytelnia Sztuki w Gliwicach, 2024; wraz z Marią

Franecką). Jest kierowniczką projektu badawczego Alternatywne formy duchowości w sztuce polskiej 1945–1989 (Narodowe Centrum Nauki, 2024-), a także współredaktorką tomu *Enchanted Socialist Modernity. Art of Central and Eastern Europe (1945–1989) in the Face of Alternative Spirituality* (Brill, 2025; wraz z Justyną Balisz-Schmelz).

Eliza Gościński

Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego. Przygotowuje rozprawę o biografii artystycznej Brunona Schulza. Brała udział w pracach nad wirtualnym kalendarzem jego życia, twórczości i recepcji. Członkini Pracowni Schulzowskiej.

Janusz Limon (ur. 1946)

Lekarz genetyk kliniczny. *Professor emeritus* Gdańskiego Uniwersytetu Medycznego. Przez całe życie zawodowe pracował jako nauczyciel akademicki, lekarz w poradni genetycznej i naukowiec badający podłoże genetyczne nowotworów. Praca naukowa jest jego pasją. Interesuje się historią i wolny czas, rzadko pojawiający się w jego życiu, poświęca poszukiwaniu dzieł sztuki, na których znajdują się osoby z chorobami genetycznymi. W roku 2015 opublikował książkę *Przestrzenie i zaułki*, w 2017 *Pasma i smugi*, w 2023 *Powinności istnienia*.

Hélène Martinelli

Wykłada komparatystykę w Katedrze Literatury i Sztuki na École normale supérieure w Lyonie. Pracę doktorską przygotowała pod kierunkiem Fridrun Rinner (Aix-Marseille Université) i Xaviera Galmiche’a (Sorbonne Université): *Praktyka, wyobraźnia i poetyka ilustracji autorskiej w Europie Środkowej (1909–1939): Alfred Kubin, Josef Váchal i Bruno Schulz* (2014). Naukowo zajmuje się relacjami między tekstem a obrazem w literaturze środkowoeuropejskiej XIX i XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem materialnych warunków tworzenia.

Piotr Millati

Historyk literatury XX wieku pracujący w Instytucie Filologii Polskiej UG. Członek redakcji „Schulz/Forum”.

Maciej Rydzewski (ur. 2000)

Student filologii polskiej i absolwent psychologii na Uniwersytecie Gdańskim. Członek zespołu redakcyjnego czasopisma „Dzieła cytowane”, na łamach którego publikuje swoje teksty oraz obrazy.

Paweł Sitkiewicz

Historyk kina i mediów, profesor Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się historią kina animowanego w Polsce i na świecie, kulturą filmową dwudziestolecia międzywojennego oraz prehistorią komiksu. Autor kilku książek, taki jak *Polska szkoła animacji* (2011)

i *Gorączka filmowa* (2019, finalistka Nagrody Literackiej Gdynia). Współautor kilku książek dla dzieci oraz leksykonu *Powieści graficzne* (2015) pod red. S. J. Konefała, współredaktor tomu *Schronienia. Eseje na czas kryzysu* (2023).

Aleksandra Skrzypczyk

Polska badaczka literatury i kultury, specjalizująca się w zagadnieniach poezji, prozy i recepcji literackiej. Jej rozprawa doktorska nosi tytuł *Bruno Schulz i muzyka. Życie, twórczość, recepcja*. Publikowała między innymi w „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”, „Przestrzeniach Teorii”. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Członkini Pracowni Schulzowskiej.

Olga Snarska (ur. 1975)

Z wykształcenia muzyk instrumentalista i prawnik, absolwentka humanistycznych studiów doktoranckich na Uniwersytecie Gdańskim. Ma na swoim koncie publikacje w „Blizie” i czasopiśmie UG „Jednak Książki”.

Branislava Stojanović

Polonistka, tłumaczka, literaturoznawczyni. Pracuje na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Belgradzie. Zajmuje się literaturą polską dwudziestego wieku. Opracowała bibliografię przekładów *Polonica u Srbiji: bibliografija posebnih izdanja* (1848–2013) (2013). Twórczyni pierwszej i najobszerniejszej strony internetowej dotyczącej życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza (www.brunoschulz.org) oraz profilu facebookowego skupiającego miłośników twórczości autora *Sklepów cynamonowych* (www.facebook.com/brunoschulz.org).

Tomasz Szerszeń

Eseista, antropolog kultury, fotograf. Autor książek *Być gościem w katastrofie* (2024), *Wszystkie wojny świata* (2021), *Architektura przetrwania* (2017), *Podróżnicy bez mapy i paszportu* (2015), redaktor antologii *Oświecenie, czyli tu i teraz* (2021). Od 2024 roku redaktor naczelny kwartalnika „Konteksty”, adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, gdzie kieruje Pracownią Antropologii Kultury i Sztuki Audiowizualnej. W wydawnictwie słowo/obraz terytoria prowadzi serię *Atlas. Antropologia wizualności*. Laureat Nagrody im. Beaty Pawlak 2025, Nagrody Literackiej Znaczenia (2022) i Nagrody Głównej Academia 2022, finalista Nagrody im. Marcina Króla (2025), nominowany do Nagrody Literackiej Gdynia (2022).

Balbina Tarnowska

Polonistka i teatrolożka. Twórczyni studenckich spektakli teatralnych: *Wieczornica, czyli pokaz dziwolągów Witkacego*, *Maski*, *Powidoki z Schulza*. *Trzynaście obrazów*. Członkini Pracowni Schulzowskiej. W lipcu 2025 roku obroniła pracę doktorską poświęconą Schulzowi i teatralności.

Zofia Ziemann

Adiunktka w Katedrze Międzynarodowych Studiów Polonistycznych na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, współpracuje z Centrum Badań Przekładoznawczych WP UJ. Głównymi obszarami jej zainteresowań badawczych są historia przekładu i recepcja literatury polskiej za granicą. Stypendystka Fundacji Kościuszkowskiej i Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Kieruje grantem NCN SONATA *Polska proza w angielszczyźnie po 1918 roku z perspektywy historii i socjologii przekładu. Teksty, ludzie, instytucje.*

[abstracts]

Włodzimierz Bolecki

Jurek (1947–2024)

Remembering Jerzy Jarzębski, literary critic and literary historian, professor of Jagiellonian University, author of many publications on contemporary Polish fiction, in particular the works of Stanisław Lem, Witold Gombrowicz and Bruno Schulz. His books on Schulz are *Schulz* (2000), *Prowincja Centrum* (2005), and *Schulzowskie miejsca i znaki* (2016)

ts

Schulz Is Everywhere

Schulz's graphic art and painting have long ago become one with his fiction and essays. The evidence of this is not only his influence on literature, but also on the visual arts, proved by many artists referred to as the "Schulzoids." The present issue of *Schulz/Forum* includes for the most part recent analyses of Schulz's visual works. Their authors analyze the works Nikita (Mykyta) Kadan, masochistic elements in the works of Zdzisław Beksiński, ambiguous interpretations of Schulz made by the surrealist artist Leonor Fini, and unique fascinations of Piotr Łucjan. Besides, we took into consideration the reception of Schulz in theater and cinema, presented an inventory of Schulzian anglophone artists, approached possible connections between Schulz and the theater of Jerzy Grotowski, reprinted a crucial essay by Branislava Stoyanovic, and reviewed the Quay brothers' film *Sanatorium under the Sign of the Hourglass*.

Hélène Martinelli

The Illustrator as Ambassador? Leonor Fini's Illustrations of Bruno Schulz's *Le Traité des mannequins* (*Preuves*, 1960)

The first step in the reception of Schulz's work in France was a translation of *La morte saison* ("Martwy sezon") in July 1959 for the magazine *Les Lettres nouvelles*, edited by Maurice Nadeau. It was swiftly followed by the publication of *Traité des mannequins* ("Traktat o Manekinach"), translated by Georges Sidre [Desir] and illustrated by Leonor Fini, in the magazine *Preuves* in May 1960. This second publication combines the entirety of the French reception of Schulz within a dual framework: a Surrealist one (thanks to the illustrator's affiliation with the Parisian Surrealist milieu, if not the movement itself); and an anti-Communist one, as revealed by the *Preuves*, the first magazine launched by the Congress for Cultural Freedom. This case study also illustrates the role of cultural mediators in promoting the work of renowned Polish authors, such as Czesław Miłosz and Witold Gombrowicz. One such individual was the critic and translator Konstanty Aleksander Jeleński, who lived in Paris with Leonor Fini and the Italian painter Stanislao Lepri for more than thirty years. Jeleński was also in contact with François Bondy, the founder of the *Preuves*, and he might have played a significant part in introducing Fini to Schulz's work. Born in Buenos Aires and raised in Trieste, Fini

had connections to the Parisian avant-garde in both literature and the visual arts. However, although she was at the crossroads of cultures and arts, Fini did not help Schulz find an audience in France through her promotional illustrations, which are rarely mentioned or reproduced in the French literature about Schulz and might have been instrumental only in the Italian reception of the author/artist.

Zofia Ziemann

'Inventorium of Traces': Bruno Schulz in Film and Performative Arts in the English-speaking World

This article probes the multifaceted reception of Bruno Schulz's work in English-speaking countries, focusing on its influence on film and theater. Drawing on research in periodicals and archives, it reveals obscure cases of his assimilation into this cultural sphere, including student and amateur productions, and sheds some new light on the best-known adaptations of his fiction: the Quay Brothers' animation *Street of Crocodiles* (1986) and Complicite's theater production *The Street of Crocodiles* (1995). It maps out a complex network of reception trajectories, tracing the interconnections between various figures who contributed to Schulz's visibility abroad, and the points of contact between the reception of his work by creative artists and other reception circuits (translation and publishing, literary criticism, academic teaching).

Balbina Tarnowska

The Theater Project. Schulz and Grotowski

Schulz and Grotowski? I am connecting these two names with caution. A pretext to search for something they might have in common is the theater-laboratory (the literary one, described by Schulz in *The Republic of Dreams* and the real one, co-directed by Jerzy Grotowski and Ludwik Flaszen first in Opole and then in Wrocław). It is a risky claim that Grotowski was inspired by Schulz or that Schulz anticipated his ideas. Still, there are some similarities: the phantasm of a degraded book, "philosophizing in the context of frolic," approaching ritual as if it were cabaret, transgression by lightness. Years ago, Jan Błoński made a reference to an essay by Flaszen, called "The Book," where the author "seemed to have connected Schulz's dreams with the theater theory of Jerzy Grotowski." But perhaps I am trying to bring together Schulz and Grotowski too hastily? Maybe Schulz was actually closer to Flaszen, who in his essays returns to Schulz, paraphrases Schulz, writes like Schulz? Or maybe it is only "my Grotowski" – mine because interpreted through Schulz? Does it mean "untrue"?

Tomasz Szerszeń

Schulz – Kadan: Reading Stars and History

In Schulz's works the moment of looking at the sky, reading the ephemeral signs of nature, is special because it opens the everyday reality of Drohobych to history: to the inevitable catastrophe, to time which has not come yet but is already past. This seems to be a good starting point to interpret the works of Nikita (Mykyta) Kadan, a Ukrainian artist who has been taking into consideration the images of history and referring to the heritage of the Ukrainian/Eastern European avant-garde and to Schulz in particular. In his works inspired by Schulz (exhibitions *The Mutilated Myth*, *Stars of the Province*), Kadan consistently explores those moments and images which point at the roots of various forms of historical violence. He focuses on the disfigured, blurred vision of history, historical trauma, the continuing relevance and strange temporality of historical records, the

procedures of continuous falsifying and de-falsifying of history, as well as mythicization and de-mythicization of reality. However, in the first place they are a kind of premonition of time when potential encounters and collisions turn into a way of reading the unwritten, foretelling catastrophe from the bits and pieces of images.

Piotr Millati

Piotr Łucjan's Book

The text is an essay-review of *My Second Spring or, Belated Philological Studies with Professor Bruno Schulz* [Moja Druga wiosna, czyli spóźnione studia filologiczne u profesora Brunona Schulza], a book by Piotr Łucjan, a Lublin-based painter. Richly illustrated, it is a personal record of his spiritual and intellectual dialog with Schulz, not an academic study but a kind of the artist's notebook. It includes an alphabetical lexicon of concepts, figures, and motifs drawn from Schulz's fiction and their interpretations. Besides, Łucjan developed a "topography of terms" – a map of motifs which helps to identify them in particular stories. His interpretations are sometimes brilliant but also abstruse, controversial and too imaginary. *Łucjan combines encyclopedic knowledge with personal speculations, at times loosely related to Schulz's texts. However, Moja druga wiosna* proves genuine passion as a record of an encounter of two artists, Schulz and Łucjan, connected by an internal drive to create, deep reflection, and individual independence.

Paweł Sitkiewicz

Sanatoria under the Sign of the Hourglass

A review of *Sanatorium under the Sign of the Hourglass*, the film directed by Stephen and Timothy Quay (2024)

Maciej Rydzewski

Masochism: Schulz and Beksiński

The article traces a masochistic trope that interlinks the biographies of two artists – Schulz and Beksiński. By engaging with preserved testimonies, it undertakes a deconstruction of the masochistic myths surrounding both figures, thereby uncovering the unexpected entanglements between ostensibly autonomous – both literary and visual – works. It also explores their complex relations to masochism, foregrounding the role of maternal and feminine figures in shaping masochistic imaginaries, and demonstrates how these dynamics facilitated the emergence of distinctive masochistic legends that continue to inform the reception of both artists.

Kamila Dworniczak

A Soul that Was „Academic in Its Own Way.” On Małgorzata Kitowska-Łysiak and the Art Infected with Life

The text focuses on Małgorzata Kitowska-Łysiak (1953-2012), art historian and precursor of studies on the Bruno Schulz's visual artworks. The author presents the whole scholarly achievement of Professor Kitowska-Łysiak, i.e. both her studies on Schulz, and on the Polish art after World War II. Her intellectual project has been described as complex, highly personal, and theoretically revealing and coherent. The author made an attempt to fit it into the present reflection on art.

Branislava Stojanović

The Mythicization of Bruno Schulz. A Drohobych Icon of East-Central Europe as an Endless Inspiration of Artists from All over the World

The text of the speech was read during the symposium “The Presence of Bruno Schulz in Central and Eastern Europe”, which took place in Warsaw on 18th and 19th October 2002. The author focused on a number of works of art inspired by Bruno Schulz or dedicated to him.

Branislava Stojanović

Bruno Schulz and the “Schulzoids.” A Preliminary Register (Visual Arts)

A register of the visual artists whose works refer to those by Bruno Schulz or have been inspired by them.

Magdalena Schmid-Góra

Bruno Schulz – the Word and the Line

Presentation of the artworks of students who took part in the project “Bruno Schulz – the Word and the Line” in the Studio of Schooling and Creative Drawing of the Faculty of Sculpture and Intermedia supervised by Associate Professor Magdalena Schmid-Góra of the Academy of Fine Arts in Gdańsk in semester I 2023/2024

Maciej Rydzewski

Schulz-Panorama

The text is a commentary on artworks inspired by the art of Bruno Schulz. It offers a brief reflection on the present fascination with the artist and on a large number of works inspired by Schulz’s relatively small output. The author also suggests a few interpretive strategies for approaching the illustrations discussed.

Eliza Gościński

Schulz in Warsaw, May 1921

The article is a description of the events and the timeline of Bruno Schulz’s visit to Warsaw in May 1921. Supported by Ostap Ortwin, a literary critic and a prominent figure in Lviv’s cultural life, Schulz came to the capital to establish new connections that could help him pursue his artistic goals and aspirations. During his visit, he met Wilam Horzycyca and Władysław Skoczylas. Probably influenced by the latter, he enrolled in the Municipal School of Decorative Arts and Painting in Warsaw. Meanwhile, a group exhibition began at the Jagiello Gymnasium in Drohobych, where the works by Schulz as well as by Adolf and Ernestyna Bienenstock were also on display. The article includes a scan of the MSSZiM student register from 1921, which is held in the Archives of the Academy of Fine Arts in Warsaw.

Dr Sz. Dojerman

Bruno Schulz (His participation in an exhibition of the Jewish of Vienna)

A review of Bruno Schulz’s exhibition, which appeared in the Jewish daily newspaper *Tog* on May 6th 1923.

Benjamin Balint

“An Authentic Poet Unknown in America”: Hannah Arendt Reads Bruno Schulz

This essay reconstructs the moment when Hannah Arendt first encountered Bruno Schulz, reading an English typescript of *Sanatorium under the Hourglass* for Schocken

Books in 1947. Her report—at once editorial triage and critical meditation—reveals how a refugee intellectual sought to naturalize an unknown Polish Jewish fabulist into the fragile postwar canon. Arendt discerns in Schulz a «first-rate» visionary whose metamorphic prose defies easy lineage, even as she warns against the paralyzing temptation of Kafka's influence. By tracing the afterlives of the Moss translation, the essay recovers a prehistory of Schulz's Anglophone reception and illuminates Arendt's own moral sense of literary «duty»: the rescue of a singular voice from the wreckage of its age.

Olga Snarska

Schulz's „Frescoes” in Drohobych

The topic of the essay is the postwar history of the lost Schulz's “frescoes” in Drohobych. Schulz painted them under pressure of the Nazi terror, scared to death. After the war their history included sudden turns and episodes suggestive of detective stories, with the agents of the Israeli Mossad as protagonists. The author purposefully does not discuss the rights of states that claim them as their property since the controversy is not over yet. Most likely it is a knotty political problem, about which one should rather keep silent, and a complicated legal case. Still, it is good that the case will soon be closed peacefully, while the paintings are already accessible to the public.

Aleksandra Skrzypczyk

Topography of Echoes. Schulz Sung

In the article the author analyzes musical transpositions of the biography and works of Bruno Schulz from the earliest compositions in the 1960s and contemporary operas, songs, and shows. She emphasizes the sound potential of Schulz's prose and the role of cultural memory in continuing his public presence. Thanks to many artistic adaptations, Schulz has now achieved worldwide renown while his works continually resonate in various musical idioms.

Jerzy Jacek Bojarski

Alfred Schreyer (1922-2015) of Drohobych. A Multicultural Personality, violinist, singer, teacher, and Bruno Schulz's Last Living Pupil

The essay focuses on Alfred Schreyer, violinist, singer, and teacher from Drohobych, the last living pupil of Bruno Schulz. Schreyer was a Holocaust survivor, an inmate of the camps of Cracow Płaszów, Gross-Rosen and Buchenwald. After the war he studied music and for forty years taught in the Drohobych High School of Music. He was also the founder of the choir “Odrodzenie” and propagated the multiculturalism of Drohobych, combining Jewish, Polish, and Ukrainian traditions. Performing in a trio with Tadeusz Serwatko and Lova Lobanov, he gave concerts in Ukraine and Poland (Warsaw, Cracow, Lublin) singing in various languages from Jewish and Ukrainian songs to Polish tangoes and patriotic songs. Alfred Schreyer collaborated with the International Bruno Schulz Festival in Drohobych.

Janusz Limon

A „Medical Error” of Tadeusz Różewicz

A gloss to the essay by Julia Danielak *Tadeusz Różewicz Reads Bruno Schulz. The Material Traces of Reading* [Tadeusz Różewicz czyta Brunona Schulza. Materialne ślady lektury] („Schulz Forum” nr 21–22, 2023), about finger defects (polydactyly and syndactyly) mentioned in Schulz's story „The Night of the Great Season” and Kafka's *Trial*.

Ilustracja na pierwszej stronie: rysunek Leonor Fini ilustrujący francuski przekład prozy Brunona Schulza („Preuves” 1955, nr 57)

Ilustracja na okładce: Monique Métrot, *Bruno Schulz*, [w:] B. Schulz, *Traité des mannequins*, Julliard 1961

Dofinansowanie z dotacji Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego na podstawową działalność naukową, zadanie badawcze nr 530-F000-D483-14

Schulz/Forum 23–24

Gdańsk 2024

Wydawca: Fundacja Terytoria Książki

ISSN 2450-1778

www.schulzforum.pl

Pod tym adresem mieści się *Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza* – od 2017 roku dostępny dla czytelników, stale rozrastający się projekt badawczy, którego celem jest odzyskiwanie biografii Schulza na podstawie archiwum (tego znanego, jak i wciąż poszerzającego się o nowe odkrycia), a także prezentowanie zweryfikowanych śladów w formie otwartego, interaktywnego kalendarium, gdzie uporządkowane chronologicznie wpisy umożliwiają śledzenie zdarzeń i faktów związanych z życiem Schulza, obserwowanie jego rezonowania z wydarzeniami epoki, głosami czytelników i krytyki czy poznawanie dziejów pośmiertnej recepcji jego dzieła.

Kalendarz schulzowski pozwala spojrzeć na tego twórcę z kilku perspektyw:

Z perspektywy życia, odtworzonego z ocalałych okruców i uszeregowanego dzień po dniu w zadziwiająco pełną całość – życia rekonstruowanego często na podstawie dokumentów nieznanych dotąd nikomu lub znanych tylko pojedynczym osobom.

Z perspektywy obrazów – kalendarz zbiera wszystkie znane wizerunki Schulza, wszystkie jego dzieła plastyczne (jeśli to możliwe, w nowych, barwnych reprodukcjach), a także ikonografię dodatkową, ukazującą jego szeroko rozumiany świat: portrety przyjaciół i znajomych, skany artykułów, książek czy dokumentów, zdjęcia związanych z nim miejsc i przedmiotów.

Z perspektywy dzieła – tekstu w nowej edycji krytycznej, która sukcesywnie ukazuje się od roku 2016 i liczy już cztery tomy, a także dzieła plastycznego, dostępnego za pośrednictwem dobrej jakości skanów.

Z perspektywy recepcji jego twórczości, podzielonej na dwa okresy – okres aktywności twórczej (1920–1943) i okres recepcji pośmiertnej (1943–2021), zawierającej wszystkie, nawet najmniejsze wzmianki wraz z filologicznym komentarzem, utkanej w sieć wzajemnych relacji.

Z perspektywy miejsc – istotnych dla Schulza miast, ulic, budynków.

Z perspektywy osób, które znały Schulza, które miały coś ciekawego do powiedzenia na jego temat, z którymi się zetknął (osobiście lub przez swoją twórczość) i które odcisnęły choćby najmniejsze piętno na jego życiu lub sztuce.

Z perspektywy źródeł – rękopisów, dokumentów, listów, tekstów wspomnieniowych, publicystycznych, naukowych i literackich, które ukazane zostają nie tylko w postaci skanów, lecz także w postaci tekstowej, umożliwiającej dalszą pracę nad nimi.

Z perspektywy ścieżek – mikronarracji tworzących mniej lub bardziej spójne opowieści, uporządkowane nie chronologicznie, lecz tematycznie.

Biblioteka „Schulz/Forum”

Pod patronatem czasopisma wydawane są najnowsze książki schulzologiczne zarówno polskich, jak i zagranicznych autorów. W serii opublikowano:

1. Schulz. Między mitem a filozofią, red. Joanna Michalik, Przemysław Bursztyka, Gdańsk 2014.

Antologia ukazuje mapę filozoficznych wpływów, jakim Schulz ulegał, zarazem twórczo je przekształcając.

2. Jerzy Jarzębski, Schulzowskie miejsca i znaki, Gdańsk 2016.

Autor jest przekonany, że istnieje wspólna historia czytania Schulza i rozumienia jego twórczości. Jedną z jej wersji zaprezentowano w tym tomie.

3. Włodzimierz Bolecki, Wenus z Drohobycza, Gdańsk 2017.

Komu potrzebna jest dziś schulzologia, skoro wiadomo, że z Schulza nie da się zrobić bohatera mediów czy polityki?

4. Serge Fauchereau, Fantazmatyczny świat Brunona Schulza, przeł. Paulina Tarasiewicz, Gdańsk 2018.

Błyskotliwy esej analizujący twórczość plastyczną i literacką Schulza w kontekście awangardowych europejskich prądów literackich i artystycznych XX wieku.

5. Piotr Sitkiewicz, Bruno Schulz i krytycy, Gdańsk 2018.

Książka poświęcona odbiorowi krytycznemu, literaturoznawczemu oraz artystycznemu opowiadań i dzieł plastycznych Schulza w latach jego aktywności twórczej.

6. Henri Lewi, Bruno Schulz, czyli strategie mesjańskie, przeł. Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2019.

Jedyna do tej pory francuskojęzyczna próba całościowej analizy twórczości literackiej i plastycznej autora *Sklepów cynamonowych*.

7. Józef Olejniczak, Pryncypia i marginesy Schulza, Gdańsk 2019.

Zbiór osobistych esejów o twórczości, biografii i legendzie Brunona Schulza, które są zapisem fascynacji „od pierwszego wejrzenia”.

8. Schulz. Słownik mówiony, red. Marcin Całbecki, Piotr Millati, Gdańsk 2019.

Kontynuacja prac nad słownikiem Brunona Schulza. Hasła zebrane w tym tomie są plonem konferencji naukowej zorganizowanej na Uniwersytecie Gdańskim.

9. Katarzyna Warska, Schulz w kanonie. Recepcja szkolna w latach 1945–2018., Gdańsk 2022.

Publikacja omawia recepcję szkolną życia i twórczości Brunona Schulza z uwzględnieniem tła polityczno-społecznego oraz krytyczno- i historycznoliterackiego w latach 1945–2018.

10. Stanisław Rosiek, Odcięcie. Szkice wokół Brunona Schulza, Gdańsk 2022.

Zbiór esejów, w których punktem odniesienia jest tożsamość literacka Schulza, rozumiana nie jako ciągłość pamięci, lecz jako migotliwa i nigdy niedokończona gra między stylem, wyobraźnią a egzystencją pisarza.

11. Jakub Orzeszek, Drugie ciało pisarza. Eseje o Brunonie Schulzu, Gdańsk 2023.

Jedenaście ilustrowanych esejów, dla których tematem przewodnim są erotyczne i żałobne ciała Brunona Schulza. Zarówno te stworzone przez autora *Sklepów cynamonowych* w prozie, rysunkach i grafikach, jak i te powstające po jego śmierci – w postaci artystycznego hołdu lub martyrologicznego kultu.

Archiwum schulzowskie

Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych lat 1920–1939, redakcja Piotr Sitkiewicz, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021.

Od pierwszej wzmianki prasowej we lwowskiej „Chwili” aż po nekrolog opublikowany w konspiracyjnym miesięczniku „Sztuka i Naród” – antologia tekstów krytycznych i publicystycznych ukazuje, jak współcześni postrzegali dzieło literackie i plastyczne Brunona Schulza, a także jego samego.

Podstawą zakwalifikowania tekstu do niniejszej antologii było występowanie w nim nazwiska Schulza w jakimkolwiek kontekście – krytycznym lub biograficznym. Dlatego rozbudowane recenzje i szkice krytyczne sąsiadują tu z krótkimi wzmiankami prasowymi o charakterze stricte informacyjnym.

Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego, redakcja Jerzy Kandziora, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2022.

Pierwsze apele Jerzego Ficowskiego z prośbą o wspomnienia o Schulzu i informacje o pamiątkach po nim ukazały się w czerwcu 1948 roku. Listy tych, którzy zgłosili się do Ficowskiego najwcześniej, stworzyły kościół biografii Schulza wykorzystany w *Regionach wielkiej herezji*, pierwszej monografii mającej w znacznym stopniu charakter opowieści biograficznej. Następna książka o Schulzu, *Okolice sklepów cynamonowych*, zmienia tę regułę, jest zbiorem reportaży czy szkiców, opowieści rek wizytowych, w których dużą rolę zaczynają odgrywać także artefakty Schulza i ujawnieni po raz pierwszy, nowi świadkowie.

Krótko przed śmiercią Ficowski tak pisał o swoim archiwum schulzowskim, polecając je uwadze Jerzego Jarzębskiego: „Jest tam [...] masa różnych listów, relacji korespondencyjnych itp., co stanowi podstawę moich niegdysiejszych biografistycznych kwerend i zbiorów. Nie wszystko do końca wykorzystałem: jest w tych materiałach trochę szczegółów, które nie zmieściły się w tym, co napisałem, lub po prostu zostały potraktowane przeze mnie skrótowo, pobieżnie. Myślę, że może się to jeszcze nie raz przydać – jako dopełnienie czy egzemplifikacja”.

Bruno Schulz: Księga obrazów

Księga obrazów została przygotowana przez Jerzego Ficowskiego w latach dziewięćdziesiątych jako cykl albumów. Zawiera około pięciuset rysunków, ilustracji i grafik Brunona Schulza. W trzecim wydaniu zaktualizowano projekt i układ. Uwzględniono w nim także nowe, najwyższej jakości reprodukcje.

Zdarza się niekiedy pisarzom, że na marginesie swej twórczości uprawiają amatorsko rysunek, czy nawet malarstwo; bywa i odwrotnie – znamy próby pisarskie malarzy. Niezmiernie rzadko jednak obie te dziedziny praktykowane są przez jednego i tego samego artystę profesjonalnie, traktowane przezeń równorzędnie. Z takim właśnie wyjątkowym dualizmem mamy do czynienia u Schulza.

Jerzy Ficowski

Księga obrazów – w latach dziewięćdziesiątych przygotowana przez Jerzego Ficowskiego jako cykl albumów – zawiera około pięciuset rysunków, ilustracji i grafik Brunona Schulza. Do dzisiaj pozostaje najszerzą publikacją dzieł plastycznych artysty.

Bruno Schulz, *Księga obrazów* (wyd. 3, zmienione), Gdańsk 2023.

ISBN 978-83-8325-052-6, stron 568, format 155 x 240 mm, oprawa twarda

Jerzy Ficowski: Regiony wielkiej herezji i okolice

Zamieszczone w tej książce teksty pochodzą z rozmaitych odległych i bliższych czasów. Sąsiadują tu ze sobą drobne szkice-przyczynki z zarysami biograficznymi o szerszej problematyce, zarówno egzystencjalnej, jak i wskazującej na związki z prywatną powszednością autora, a także kierującej uwagę na proces magicznego przeobrażania się zaściankowej prowincji w Universum Światów i Zaświatów. [...] Zestawiony zbiór jest sumą moich schulzowskich plonów, trofeów i znalezisk, częściowym przedstawieniem istotniejszych przemysłów i konkluzji.

Jerzy Ficowski

To jest księga okruchów, księga pozostałości. Zawiera rysunki, listy i luźne fragmenty prozy, które Jerzy Ficowski – nie mniej zasłużony dla spuścizny Brunona Schulza niż Max Brod dla Franza Kafki – zdołał znaleźć po ogromnych zniszczeniach i rozproszeniu drugiej wojny światowej.

John Updike (1988)

Ficowski jest autorem pierwszej książki biograficznej poświęconej Schulzowi: *Regionów wielkiej herezji*. Jest to swoista „książka w ruchu”: każde jej kolejne wydanie przyniosło nowe informacje lub uściślenie bądź modyfikację poprzednich.

Jerzy Jarzębski (2000)

Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*. Bruno Schulz i jego mitologia, postłowie Jerzy Kandziora, Gdańsk 2024.

ISBN 978-83-8325-123-3, stron 604, format 155 x 240 mm, oprawa twarda

