[odczytania]

Urszula Makowska: „Dziwna awersja". O wystawach Schulza

„Artysta bez wystaw nie istnieje" – powtarza znajomy właściciel galerii przy okazji przygotowań do prawie każdego wernisażu. Uczestnictwo w wystawach to dziś nieodłączny składnik życiorysu malarza czy grafika, szkielet biografii zawodowej, wreszcie częstokroć kryterium jego oceny. Podobnie było w wieku XIX, szczególnie w jego drugiej połowie, i w XX. Katalogi wystaw i prasowe recenzje poszczególnych ekspozycji stanowią znaczną część dokumentacji sztuki tego czasu. Świadczy o tym choćby zawartość imiennych teczek przechowywanych w Pracowni Słownika Artystów Polskich w Instytucie Sztuki PAN.

teczka „Schulz"

Materiały w teczce podpisanej „Bruno Schulz" nie stanowią w tym względzie wyjątku. Trafiły do niej (nie licząc wycinków z powojennych gazet) wypisy dotyczące czterech wystaw we Lwowie i jednej w Krakowie. Podstawowe publikacje, brane zazwyczaj pod uwagę przy opracowywaniu haseł do *Słownika artystów polskich i obcych w Polsce działających*, przyniosły informacje o pokazach w Drohobyczu, Wilnie, Truskawcu i o lwowskim debiucie Schulza[1]. Na początku pracy nad jego

1 Zob. *Polska bibliografia sztuki 1801–1944*, t. II: *Rysunek. Grafika. Sztuka książki i druku*, oprac. J. Wiercińska, M. Liczbińska, Wrocław 1979; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000. Rozmiar kwerendy prasowej, stanowiącej bazę tych publikacji, pozwala przypuszczać, że ich autorzy trafili na informacje o wystawach niezależnie od ustaleń na ten temat w rekonstrukcjach biografii Schulza, zapoczątkowanych przez Jerzego Ficowskiego (m.in. J. Ficowski, *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej"*, w: B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, przygotował do druku i słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1988, s. 7–15; (mkł) [M. Kitowska-Łysiak], *Wystawy*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003).

nie ma pewności

biogramem[2] wiedziałam zatem o dziewięciu wystąpieniach. Szukałam dalej, ale bez efektu. Zestawiając i konfrontując dane, udało mi się tylko nieznacznie uzupełnić oraz potwierdzić (częściej) lub zakwestionować (znacznie rzadziej) dotychczasowe ustalenia schulzologów na temat wystaw. Później, już po opublikowaniu słownikowego tomu z hasłem Schulza, dowiedziałam się z książki ukraińskich autorów o jeszcze jednej wystawie Schulza, w Borysławiu[3]. Nie ma wszakże pewności, że tym samym rejestr publicznych prezentacji jego prac można uznać za zamknięty. Także wiedza o okolicznościach i reperkusjach zewidencjonowanych wystaw pozostaje niepełna.

Wystawy widma

korekta

Wystawa w Truskawcu, oprotestowana przez senatora Maksymiliana Thulliego jako pornograficzna, jest datowana w pierwszych publikacjach Ficowskiego (a za nim innych) na rok 1928 lub 1929 (potem przyjęto zgodnie tę wcześniejszą datę). Należy ją identyfikować ze wspólną ekspozycją Schulza i Joachima Kahanego latem 1930 roku; Ficowski wiedział o niedoszłym skandalu z listu Juliusza Flaszena, który zapewne pomylił jego rok[4].

Prawdopodobnie pamięć zawiodła też Ignacego Witza, piszącego o „dwóch lub trzech" indywidualnych wystawach Schulza „we Lwowie w lokalu Związku Zawodowego Artystów", kiedy autor miał lat „z osiemnaście"[5]. Ficowski dodaje do roku urodzenia Witza liczbę osiemnaście (chociaż „z osiemnaście" nie znaczy dokładnie tyle) i otrzymuje rok 1937, czyli datę wystawy. Przyznaje wprawdzie, że o wystawie „brak jakichkolwiek prasowych wzmianek", ale jednoznacznie jej nie kwestionuje, toteż trafia ona do schulzologicznego obiegu[6]. Tymczasem brak owych wzmianek w prasie (nawet w „Głosie Plastyków", organie krakowskiego Związku odnotowującego wydarzenia artystyczne w całym kraju) oznacza, że takiej

2 U. Makowska, *Schulz Bruno*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 10: *Sa–Się*, pod red. U. Makowskiej, Warszawa 2016, s. 285–299; zob. też eadem, *Schulz Bruno*, w: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Band 102: *Schleime–Seiffert*, Berlin 2019, s. 272–273.

3 B. Łazorak, L. Tymoszenko, Ł. Chomycz, I. Czawa, *Widomyj i niewidomyj Bruno Szulc (socjokulturnyj portret Drohobycza)*, red. L. Tymoszenko, Drohobycz 2016 (Б. Лазорак, Л. Тимошенко, Л. Хомич, І. Чава, *Відомий і невідомий Бруно Шульц (соціокультурний портрет Дрогобича)*, red. Л. Тимошенко, Дрогобич 2016), dalej: B. Łazorak.

4 W *Regionach wielkiej herezji* (1967; 1975) Ficowski podaje datę wystawy 1928, we wstępie do *Xięgi bałwochwalczej* (1988) pisze, że odbyła się „w 1928 lub 1929 roku" (s. 10), w *Polskim Słowniku Biograficznym* (1995–1996) wymienia wystawę z właściwym rokiem 1930.

5 I. Witz, *Bruno Schulz*, w: idem, *Obszary malarskiej wyobraźni*, Kraków 1967, s. 40.

6 J. Ficowski, *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej"*…, s. 14. W *Słowniku schulzowskim* (s. 417) data 1937 jest opatrzona znakiem zapytania.

wystawy po prostu nie było. Nie chodzi tu przecież o imprezę zorganizowaną na prowincji lub w świetlicy lokalnej organizacji, która mogła umknąć uwadze dziennikarzy. Poza tym Schulz nie był członkiem ZZPAP[7] i zaproszenie go do udziału w grudniowej ekspozycji w 1935 roku (o czym niżej) miało pewnie charakter jednorazowy. Najprawdopodobniej ta właśnie wystawa potroiła się w pamięci Witza, który oglądając ją, miał prawie siedemnaście (czyli „z osiemnaście") lat.

Sprostowania wymaga też informacja o pokazie prac Schulza w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (TPSP) w Krakowie w 1931 roku, podana w *Polskim życiu artystycznym*[8] (i powtórzona w innych opracowaniach). Prawdopodobnie istniał projekt zaprezentowania jego prac w tej instytucji, o czym świadczy notatka w ósmym zeszycie „Głosu Plastyków" z tego roku. Jednak w następnym zeszycie pisma mowa jest tylko o wystawach zbiorowych Tadeusza Cybulskiego i Stanisława Podgórskiego oraz o kolekcji prac Hanny Krzetuskiej; nazwiska tych autorów znalazły się w opublikowanym katalogu TPSP[9] (przy okazji warto wyjaśnić, że „wystawa zbiorowa" oznaczała indywidualną, podczas gdy dzisiaj rozumie się pod tym określeniem wystawę z udziałem wielu artystów, z których każdy występuje z jedną lub kilkoma pracami). Do tej „likwidacyjnej" listy można dorzucić jeszcze wystawę we Lwowie w 1929 roku, którą wymienia Jerzy Malinowski w monografii *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich*[10]. W tym wypadku źródłem pomyłki była chyba supozycja Artura Lauterbacha w artykule drukowanym w „Chwili" z sierpnia 1929; krytyk pisał o spodziewanym „niebawem" wystąpieniu Schulza przed publicznością[11], choć doszło do tego dopiero wiosną następnego roku.

lista pomyłek

O ile wykreślenie dat: 1928, 1929, 1931 i 1937 z listy wystaw, w których uczestniczył Schulz, można przyjąć bez większych zastrzeżeń, o tyle usunięcie z niej ekspozycji w warszawskiej Zachęcie w roku 1922

7 Nie ma jego nazwiska na liście członków lwowskiego ZZPAP (*Salon Plastyków Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków. Kraków, Lwów, Łódź, Poznań, Warszawa. Styczeń 1936*, IPS, Warszawa, s. 77–78); figurują tu natomiast nazwiska i adresy Fryca Kleinmana, Jarosławy Muzykowej i Andrzeja Pronaszki, którzy wystawiali razem z Schulzem w 1935 roku.

8 *Polskie życie artystyczne*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1974 s. 243 (w tekście noty zapis: B. Szulc; w indeksie odsyłacz przy: Schulz Bruno).

9 „Głos Plastyków" 1931, z. 8, s. 6; z. 9, s. 5. W katalogu (*Wystawa akwarel i grafiki francuskiej. Wystawy zbiorowe Tadeusza Cybulskiego i Stan. Podgórskiego. Kolekcja prac Hanny Krzetuskiej*, marzec–kwiecień 1931 roku, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie) nie ma nazwiska Schulza. O jego udziale w tej wystawie nie wspominają też recenzenci, w tym Henryk Weber (*Wystawy w Pałacu Sztuki*, „Nowy Dziennik" 1931, nr 105 (20 IV) , s. 8–9), który niecały rok wcześniej życzliwie pisał o pracach Schulza prezentowanych w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie.

10 J. Malinowski, op. cit., s. 327.

11 „Niezawodnie jednak artysta wystąpi niebawem znów przed szeroką publiczność" (A. Lauterbach, *Talent w ukryciu. O grafikach Brunona Schulca* [!], „Chwila" 1929, nr 3740 (21 VIII), s. 5).

nie przychodzi tak łatwo. Schulz sam o niej napisał w podaniu z 9 sierpnia 1924 roku do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego: „Kilkakrotnie wystawiałem moje prace w miastach stołecznych nie bez pewnego powodzenia, jak z głosów prasy wynika, i tak wystąpiłem w marcu 1922 z kilkunastoma pracami w «Tow. Zachęty Szt. P.» w Warszawie, w czerwcu 1922 miałem małą wystawę zbiorową w «Tow. Zachęty Szt. P.» we Lwowie itd."[12]. Jednakże w katalogach i sprawozdaniach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nazwisko pisarza nie figuruje. Nawet gdyby wystawiał „poza katalogiem" – jak w przypadku żydowskiej wystawy we Lwowie w 1920 roku – to jakiś ślad pozostałby w prasie. Takie wystąpienie w zasadzie nie mogło przejść bez echa. Nazwiska artystów wystawiających w najszacowniejszej stołecznej galerii, jeśli nie pojawiały się w recenzjach, były na ogół wymieniane w krótkich notatkach informacyjnych[13]. Kwerenda przeprowadzona w warszawskich czasopismach, obejmująca także wiosnę roku 1921 i 1923 (założywszy pomyłkę Schulza w dacie rocznej), nie dała jednak rezultatu[14]. Gdyby Schulz brał udział w tak zwanej wystawie bieżącej, zmieniającej się co trzy tygodnie, która zazwyczaj towarzyszyła głównym pokazom indywidualnym, grupowym czy tematycznym, i gdyby z jakichś powodów nie została ona ujęta w katalogu, to trudno uwierzyć, że jego twórczość – choćby ze względu na tematykę – nie przyciągnęłaby uwagi dziennikarzy[15]. Szczególnie że, jak sam stwierdza, pokazał kilkanaście prac, a nie jeden drobny szkic. Można było nie dostrzec w salach Zachęty jakiejś martwej natury z jabłkiem, lecz nie sposób było przejść obojętnie obok mrocznej i groteskowej seksualności, zmultiplikowanej w wielu, nawet niedużych, obrazkach. Czy zatem Schulz pomylił miejsce i miesiąc wystawy? (W tym samym podaniu popełnił przecież błąd w nazwie lwowskiej instytucji). Być może dalsze poszukiwania, rozszerzone na inne miesiące, przyniosą rozwiązanie zagadki. Warto jednak, pamiętać, że

zagadka

trudno uwierzyć

12 B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. 3, Gdańsk 2008, s. 211 (dalej: KL).

13 Listę 25 artystów (prawdopodobnie niekompletną), którzy nadesłali prace na „wystawę bieżącą", opublikowała m.in. „Gazeta Warszawska" 1922, nr 64 (5 III), s. 6.

14 Oprócz katalogów Zachęty w zbiorach Biblioteki Instytutu Sztuki PAN i Muzeum Narodowego w Warszawie (najpełniejszych pod tym względem) kwerendą objęte zostały czasopisma: „Kurier Warszawski", „Gazeta Warszawska", „Gazeta Poranna", „Rzeczpospolita", „Świat", Tygodnik Ilustrowany", „Bluszcz". W wileńskim „Południu" (1921–1925), gdzie skrupulatnie odnotowywano nie tylko miejscowe wystawy sztuki i ich uczestników, również nie ma nazwiska Schulza.

15 Władysław Wankie pisał w „Świecie" (1922, nr 8, 25 II, s. 6): „Bieżąca wystawa obecnie w Zachęcie goszcząca nie zasługuje na zastanawianie się", a Jerzy Centnerszwer w „Naszym Kurierze" (1922, nr 54, 24 II, s. 2) określił wystawę bieżącą jako „jałową". Podobne sformułowania obecne są w tekstach pozostałych recenzji z Zachęty z wiosny 1922 roku.

wystawy Zachęty, mimo zniszczenia jej archiwum w czasie II wojny światowej, są dość dobrze udokumentowane i opracowane[16]. Nie można zatem wykluczyć, że warszawska wystawa została dodana przez Schulza w oficjalnym piśmie dla wzmocnienia argumentu, a sformułowanie o głosach prasy dotyczące lwowskiej ekspozycji rozciągnięto również na nią. Na razie więc, wobec braku innych dowodów oprócz zapisu w podaniu – dowodu koronnego, ale, jak sądzę, niewystarczającego – przesuwam udział Schulza w warszawskiej wystawie z rejestru faktów do ewidencji przypuszczeń.

Wystawy fakty

Obecnie w owym rejestrze faktów znajduje się dziesięć wystaw, w których Schulz na pewno uczestniczył. Na osi czasu układają się one w dwie wyraźne serie. Pierwsza obejmuje Wystawę Sztuki Żydowskiej we Lwowie w styczniu 1920 roku, w następnym roku indywidualny pokaz w Borysławiu (marzec) i zbiorową prezentację artystów w auli Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu (maj), ponadto Salon Wiosenny Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie w maju, czerwcu i lipcu 1922 roku oraz wystawę żydowskich malarzy w Wilnie, otwartą niecały rok później. Druga seria przypada na rok 1930, a więc po siedmioletniej przerwie; Schulz pokazuje wówczas swój dorobek w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie (luty), ponownie w TPSP we Lwowie (od maja do czerwca, osobna sala na Salonie Wiosennym) i na wspomnianej wystawie w Truskawcu w Klubie Towarzyskim. Po ponad pięciu latach, w grudniu 1935 roku, artysta bierze udział we wspólnym pokazie (z Frycem Kleinmanem, Jarosławą Muzykową i Andrzejem Pronaszką) w lokalu Lwowskiego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. Do jego ostatniego publicznego wystąpienia dochodzi na wystawie grafiki, zorganizowanej we Lwowie w maju i czerwcu 1940 roku przez miejscowy komitet organizacyjny Związku Radzieckich Artystów Ukrainy, podobno przeniesionej później do Kijowa.

dziesięć wystaw

Rok projektów 1938

Do ewidencji wystaw można dodać jeszcze wydarzenie z maja 1938 roku. Jakieś rysunki Schulza (lub ich reprodukcje) zostały wówczas

16 Na ten temat zob. J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Wrocław 1960; eadem, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław 1969; *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Materiały z sesji*, red. J. Sosnowska, Warszawa 1993.

zaprezentowane – w związku z artykułem Emila Breitera o *Sanatorium pod Klepsydrą* – w witrynie lokalu administracji „Wiadomości Literackich”[17]. Wystrój witryny zaprojektował Marian Eile, który – podobnie jak w innych wystawach, znanych z fotografii[18] – posłużył się zapewne jakimś prostym i efektownym konceptem wizualno-myślowym. Schulz interesował się, jak wypadła witryna; prosił o opinię Romanę Halpern[19]. Być może po raz pierwszy nie miał sam bezpośredniego wpływu na wybór i układ pokazywanych prac, które w dodatku zostały udostępnione nie wąskiemu kręgowi miłośników sztuki, lecz, w całym znaczeniu tego słowa, wystawione na widok publiczny. Pytania o efekt pracy Eilego to jedne z bardzo nielicznych napomknień na temat wystaw w wypowiedziach Schulza. Pozostałe również pochodzą z tego roku. W wywiadzie z początku stycznia mowa jest o projektach zorganizowania pokazów, wspólnie z Eggą van Haardt, w galeriach Londynu i Paryża[20]. Być może te pomysły wpłynęły na wyjazd Schulza do Paryża i plan urządzenia własnej ekspozycji w jednej z tamtejszej galerii, do czego nie doszło na skutek niefortunnego splotu wypadków (powodujących przesunięcie wyjazdu na sierpień) i barier finansowych[21]. Spotkanie z Natanem Szpiglem („zachwycał się moimi rysunkami i radził jechać do Paryża, by zrobić wystawę”[22]) chyba nie tyle wyznaczyło cel paryskiej wyprawy, ile potwierdziło decyzję Schulza. Kolejny raz słowo „wystawa” padnie jeszcze trzy miesiące później w korespondencji z Romaną Halpern: „M. Eile interweniuje w Zodiaku, żeby mi tam urządzili wystawę rysunków i grafik, ażebym coś sprzedał na wyjazd. Jest tu Menasze Seidenbeutel, który mówi, że taka wystawa może mieć sukces finansowy”[23].

nieliczne ślady

17 Lokal mieścił się przy ulicy Królewskiej 13, dokąd 1 października 1932 roku przeniesiono z ulicy Świętokrzyskiej administrację pisma. Tekst Breitera *„Sanatorium pod Klepsydrą” Schulza* zamieściły „Wiadomości Literackie” 1938, nr 23 (29 V), s. 4.

18 Zob. „Wiadomości Literackie” 1938, nr 9, s. 8 (cztery fotografie).

19 KL, s. 166–168; Schulz dostał fotografię witryny od Kazimiery Rychterówny, ibidem, s. 170.

20 P. Sitkiewicz, *Bruno Schulz w Poznaniu*, „Schulz/Forum” 5, 2015, s. 133–146; trudno się oprzeć wrażeniu, że w przytoczonym tu wywiadzie dla poznańskiego „Nowego Kuriera” (1938, nr 7, s. 4–5) na pytania dziennikarza odpowiada Egga van Haardt – wyręczając Schulza lub uzupełniając jego odpowiedzi. Dwie wystawy lwowskie, wymienione w tymże wywiadzie, to pokazy w TPSP w 1930 i w LZPAP w 1935 roku, mające charakter wystaw indywidualnych i niewątpliwie najważniejsze w karierze Schulza. Wystąpienia w Borysławiu czy Truskawcu stanowiły prowincjonalny margines i zapewne on sam nie traktował ich całkiem poważnie.

21 KL, s. 170–172, 276–279, 292; (jj) [J. Jarzębski], *Paryż*, w: *Słownik schulzowski*…, s. 258–259; Ł. Chomycz, *Wyjazd Brunona Schulza do Francji*, „Schulz/Forum” 11, 2018, s. 179–188.

22 List do Romany Halpern, 3 III 1938, KL, s. 160. W tym samym liście, kilka linijek wyżej, Schulz stwierdza; „Z mojej podróży do Paryża na razie nic”. Oznacza to chyba, że plany wyjazdu powstały niezależnie od rozmowy ze Szpiglem.

23 List do Romany Halpern, po 12 VI 1938, KL, s. 170. Niewątpliwie Seidenbeutel miał rację – kawiarnia Zodiak, którą upodobali sobie artyści i literaci, znajdowała się w bliskim sąsiedztwie Zachęty, Instytutu Propagandy Sztuki, siedziby „Wiadomości Literackich” oraz innych modnych w końcu lat trzydziestych warszawskich kawiarni i restauracji.

Jakkolwiek żadna z tych wystaw (oprócz witryny zaprojektowanej przez Eilego) nie doczekała się urzeczywistnienia, to jednak można odnieść wrażenie, że pierwsza połowa roku 1938 jest okresem, kiedy Schulz zaczyna myśleć serio o urządzaniu pokazów swoich prac. Czy jest to rzeczywiście jakiś szczególny pod tym względem etap w jego biografii –trudno wyrokować, skoro dysponujemy zaledwie częścią korespondencji, i to w dodatku głównie z drugiej połowy lat trzydziestych. Ale nie jest chyba przypadkiem, że wszystkim napomknieniom o wystawach towarzyszą dopiski o kontaktach z innymi artystami (Egga van Haardt, Natan Szpigel, Marian Eile, Menasze Seidenbeutel, Ludwik Lille[24]). U nich zapewne Schulz znajdował potwierdzenie wartości swoich prac i praktyczne rady w kwestii urządzania wystaw. Ten związek – między planami wystawienniczymi a stycznością (czy jej potrzebą) z plastykami – istniał prawdopodobnie od początku aktywności artystycznej Schulza. Dowodem mogą być słowa Edmunda Löwenthala, który poznał go w roku 1921: „W czasie przed otrzymaniem posady nauczyciela rysunków mówiło się o próbach wysyłania rysunków na wystawy do Paryża, o szukaniu kontaktów z pochodzącymi z Drohobycza malarzami – L[eopoldem] Gottliebem i Lilienem"[25]. Oczywiście zależność owa sięgała głębiej – rysowanie, tak samo jak twórczość literacka (i każda inna), żywi się kontaktem z innymi dziełami, wymianą myśli z pokrewnymi zawodowo i duchowo ludźmi. Tyle tylko, że owe potrzeby znacznie trudniej zaspokoić w korespondencji; listy nie zastąpią rozmowy przy wspólnie oglądanych obrazach czy rysunkach.

podjęte próby

Wyjazdy Schulza do Lwowa, Warszawy czy Zakopanego, gdzie mógł spotykać się z malarzami, a także ich wizyty (lub dłuższe pobyty) w Drohobyczu, nie oznaczały zawiązania jakichś stałych, bliskich relacji ze środowiskiem artystycznym. Przynajmniej nic o nich nie wiadomo. We Lwowie Schulz bywał w pracowni fotograficzki Wandy Diamand (a „nie było wśród lwowskich artystów takiego, który nie otarł się o to atelier"[26]) i w salonie Izabelli Hermanowej (Czermakowej). Natomiast opinia Witza o jego przynależności do kręgu artesowców wydaje się mocno przesadzona[27]. Połączyła go z nimi wspólna wystawa we Lwowie w 1930 roku (w której brali udział jeszcze inni artyści) i znajomość z Deborą Vogel. Przyjaźnił się (a może tylko kolegował) z Jerzym Janischem, którego nazwisko najczęściej spośród nich powtarza się w jego listach, spotykał Henryka

kontakty Sch.

24 Do tej listy dorzucić można nazwisko Zofii Leśmianowej, na której opinię powołuje się Kazimiera Rychterówna w liście do Schulza z 28 VII 1938, KL, s. 283.

25 Wspomnienie Edmunda Löwenthala, w: B. Schulz, *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków 1984.

26 I. Witz, *Wspomnienia lwowskie*, w: *Księga wspomnień 1919–1939*, red. M. Berman, Warszawa 1960, s. 365–366.

27 Idem, *Bruno Schulz*…, s. 40.

Strenga, ilustratora tomu wierszy (*Toge-figuren*, 1930) i tomu opowiadań (*Akacje kwitną*, 1936) Debory Vogel, ale innych – Ludwika Lillego czy Tadeusza Wojciechowskiego – widywał raczej sporadycznie[28]. Brat Ludwika Tyrowicza, jednego z członków Artesu, zaprzyjaźniony z całą grupą, pisze wprost: „nie miałem sposobności poznać osobiście" Schulza, bo „rzadko wpadał z Drohobycza do Lwowa"[29]. Z kolei w kontaktach z artystami związanymi blisko z jego biografią, jak Feliks Lachowicz czy Zenon Waśniewski, Schulz nie osiągał, jak już parokrotnie pisano, ani porozumienia w kwestiach artystycznych, ani intelektualnego partnerstwa. Witkiewicz zaś, pod wieloma względami partner idealny, opiekował się wprawdzie kolegą-prowincjuszem podczas jego pobytu w Warszawie[30] i pewnie w Zakopanem, ale nie bardzo sprawdzał się w roli doradcy czy pomocnika, o czym Schulz pisał wprost: „On nie potrafi coś praktycznie dobrego dla kogoś zrobić. Nie biorę mu tego za złe"[31].

niewykluczone...

Intensywność (zresztą względna) wszystkich potwierdzonych kontaktów Schulza z artystami plastykami przypada głównie na lata trzydzieste, a więc już po obu seriach wystaw. Rekonstrukcja tego, co było wcześniej, musi być, siłą rzeczy, zbudowana w dużej mierze z przypuszczeń i wyobrażeń, opartych na wątłych przesłankach. Nie sposób więc uniknąć nużącego poprzedzenia większości stwierdzeń formułami: być może, prawdopodobnie, niewykluczone, możliwe itd.

1920–1923 Lwów, Borysław, Drohobycz, Wilno

A zatem – możliwe, że w okresie poprzedzającym artystyczny debiut Schulz utrzymywał znajomość, dającą szansę fachowych rozmów o sztuce i tworzeniu, z Adolfem Bienenstockiem, który w latach 1918–1922 uczył rysunków w gimnazjum im. Władysława Jagiełły w Drohobyczu[32]. W schulzologii Bienenstock jest obecny jako autor recenzji z Salonu Wiosennego we lwowskim TPSP, zatytułowanej *Prace graficzne Brunona Schulza*, która ukazała się w „Chwili" w 1922 roku[33]. Czy kres

28 Mimo tych przelotnych kontaktów mogło istnieć między nimi prawdziwe porozumienie (jak świadczy tekst Lillego o Schulzu, zob. A. Kato, *Schulz i Lille*, „Schulz/Forum" 3, 2013, s. 126–134), nie przekładające się jednak, jak można mniemać, na stałą podnietę do pracy.

29 M. Tyrowicz, *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym Lwowa 1918–1939*, przedm. J. Maślanka, Wrocław 1991, s. 53.

30 S. I. Witkiewicz, *Listy*, oprac. i przypisami opatrzyli T. Pawlak, S. Okołowicz, J. Degler, t. 2/1, Warszawa 2014, s. 291 (list z 28 XII 1934).

31 List do Romany Halpern, około połowy lutego 1938, KL, s. 157.

32 *Sprawozdanie Dyrekcji Państwowego Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu za rok szkolny 1928/29 z uwzględnieniem dziesięciolecia 1918–1928*, Drohobycz [1929], s. 12, 14, 17, 20, 23, 27, 32.

33 A. Bienenstock, *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza*, „Chwila" 1922, nr 1213 (8 VII), s. 5. Przypuszczalnie artykuł o Schulzu jest jedyną recenzją, jaką Adolf Bienenstock opublikował.

(przypuszczalnych) kontaktów obu artystów wyznaczyło dopiero przeniesienie Bienenstocka do Przemyśla w grudniu tego roku, czy też nastąpiło to parę miesięcy wcześniej? Wspomniana recenzja, pomimo nadtytułu „Z wystawy wiosennej", została poświęcona w całości Schulzowi i miała niewątpliwie charakter promocyjny; nazwisko zapisane tłustym drukiem w nagłówku bardziej przecież rzucało się w oczy (i zapadało w pamięć) niż umieszczone w szarej kolumnie tekstu. Charakterystyka wystawionych prac świadczyła o fachowości autora artykułu, a ich ogólną ocenę należałoby uznać w zasadzie za przychylną. Ale niewykluczone, że Schulz mógł się poczuć dotknięty nieznośnie protekcjonalnym tonem recenzji. Bienenstock miał rację, proponując drohobyckiemu koledze oparcie się „pokusom eksploatowania przyrodzonych zdolności", jednak kilkakrotnie powtórzone frazy – o młodym artyście (lub młodym talencie) oraz o atrakcyjności jego prac dla naiwnego widza – ujawniały poczucie wyższości piszącego wobec twórcy młodszego o zaledwie cztery lata i nie gorzej rokującego[34]. Trudno z tego faktu wyciągać jakieś daleko idące wnioski na temat relacji obu artystów czy osobowości Bienenstocka; zresztą wiadomo o nim naprawdę niewiele, nie jest pewna nawet data jego śmierci[35]. Z jego sporego dorobku zachował się chyba tylko jeden obraz (*Portret Żydówki*, inaczej *Inta*, 1925, Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej) oraz pamięć o polichromiach i witrażach w przemyskiej synagodze[36]. Na podstawie artykułów o twórczości Bienenstocka zamieszczanych w prasie można mniemać, że jego założenia artystyczne, jeśli nie były zbieżne, to na pewno nie stały w sprzeczności z poglądami Schulza na sztukę[37]. Udało się odszukać także kilka

Bienenstock o Schulzu

Jerzy Malinowski (op. cit., s. 325, 346) przypisuje jej autorstwo (bez żadnego komentarza) Maksowi Bienenstockowi, który sporo pisał do „Chwili" (i do innych czasopism), także o sprawach sztuki. Natomiast w książce B. Łazoraka (op. cit., s. 165, przypis 34) teksty Maksa Bienenstocka podano jako przykłady publicystyki Adolfa.

34 Ten odcień wypowiedzi Bienenstocka dostrzegł także Piotr Sitkiewicz (idem, *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939*, Gdańsk 2018, s. 20–21).

35 Według Józefa Sandla, autora biogramu Bienenstocka w *Słowniku artystów polskich…* (t. 1: A–C Wrocław 1971, s. 160), malarz zmarł w 1937 roku w Przemyślu. Informacje tę zakwestionował Tomasz Pudłocki (*Podwójne życie rozdarte traumą*, „Nasz Przemyśl" 2007, nr 8, s. 41); dotarł on do dokumentów, które pozwoliły mu ustalić cenne szczegóły dotyczące biografii artysty, oraz do świadków, z których relacji wynika, że Bienenstock miał przeżyć wojnę i pod zmienionym nazwiskiem, jako Władysław Strzelecki, został w 1945 roku profesorem w Państwowej Szkole Morskiej w Gdyni; zmarł w roku 1962. Data śmierci malarza podana przez Sandla nie jest poparta żadnymi źródłami i może rzeczywiście być pomyłką (choć nie „mistyfikacją", na której komuś „zależało", jak pisze Pudłocki), ale hipoteza o zmianie tożsamości również budzi wątpliwości.

36 Fotografia fragmentu wnętrza Nowej Synagogi w Przemyślu reprodukowana jest na stronie http://przemysl.blogspot.com/2008/11/scheinbach-synagogue.html (data dostępu: 1 II 2019). Fotografia witraża (i wzmianka o autorze) w książce: M. Goldstein, K. Dresdner, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymiliana Goldsteina*, przedm. M. Bałaban, Lwów 1935, s. 86.

37 Większość recenzji odnotowuje i we fragmentach przytacza J. Malinowski, op. cit., s. 322–323.

drobnych faktów z życia malarza, które mogą być tropami na mapie powinowactw obu artystów: jako uczeń jednej ze starszych klas szkoły realnej w Tarnowie Bienenstock omawia na spotkaniu młodych syjonistów działalność Efraima Moszego Liliena[38]; w roku 1919 w czytelni w Przemyślu recytuje *Kruka* Edgara Allana Poego[39]; w lutym i marcu 1921 roku w Drohobyczu na zebraniach miejscowego Koła Towarzystwa Nauczycieli Szkół Średnich i Wyższych występuje z referatem o teorii względności Einsteina[40]; w roku 1937 w Gimnazjum im. Marszałka Edwarda Śmigłego-Rydza w Brzeżanach pełni funkcję opiekuna Koła Szkolnego Ligi Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej[41]. Wreszcie już nie przypadkowa paralela, ale wymowne świadectwo: na wystawie indywidualnej w TPSP we Lwowie w 1923 roku Bienenstock pokazuje między innymi „utwór graficzny, wykonany w nowej u nas technice (rytu na odpowiednio spreparowanej płycie fotograficznej)"[42]. Chyba nie mogło to być nic innego jak *cliché-verre*, ewidentna pożyczka od Schulza.

ewidentna pożyczka

Niezależnie od tego, jak faktycznie kształtowały się związki intelektualno-artystyczne (i jak powstawały domniemane animozje) między oboma drohobyckimi nauczycielami, można przypisać Adolfowi Bienenstockowi rolę promotora pierwszego publicznego wystąpienia Schulza. Odbyło się ono podczas I Wystawy Sztuki Żydowskiej w sali Kahału (gminy żydowskiej) przy ulicy Bernsteina 12 we Lwowie w roku 1920. Ekspozycja została zorganizowana przez Koło Miłośników Sztuki Żydowskiej, reprezentowane przez Maksa Bienenstocka – wybitnego pedagoga, tłumacza literatury pięknej, krytyka literackiego, wreszcie senatora Rzeczypospolitej Polskiej – przy współudziale architekta i grafika Zygmunta Sperbera[43]. Wydaje się możliwe, że Maks (Maksymilian Jakub) Bienenstock był starszym bratem Adolfa[44]. Uważa się, że to jego podobiznę (*Portret Dr. B.*, rysunek węglem) malarz pokazał, razem z dwoma obrazami olejnymi, na tej właśnie ekspozycji. I może właśnie on zachęcił i zaprotegował Schulza jako

promotor?

38 Y. Feig, *Memories*, transl. Y. Klausner, w: *Tarnow; The Life and Decline of a Jewish City*, Tel Aviv 1954––1968, s. 766, https://www.jewishgen.org/yizkor/tarnow/tar1_764.html (data dostępu: 1 II 2019).

39 T. Pudłocki, *W rywalizacji z Atenami Galicyjskimi – Czytelnia Naukowa w Przemyślu*, „Studia Historyczne", 2011, z. 3–4, s. 305 (przypis 76).

40 „Przegląd Pedagogiczny" 1921, nr 2–3, s. 44.

41 *Jednodniówka młodzieży Gimnazjum Państwowego im. Marszałka Edwarda Śmigłego-Rydza w Brzeżanach…*, Brzeżany 1937, s. 66.

42 E. Byk, *Ku ewolucjonizmowi w ekspresjonizmie. (Z powodu wystawy A. Bienenstocka w Tow. Sztuk Pięknych)*, „Wiek Nowy" 1923, nr 6508 (1 III), s. 3–4.

43 J. Malinowski, op. cit., s. 315–317.

44 Obaj urodzili się w Tarnowie, Maks w 1881, Adolf w 1888 roku; prawdopodobnie Adam Bienenstock, brat Maksa, występujący we wspomnieniach Yeshayahu Feiga (op. cit.), jest tożsamy z Adolfem.

jednego ze spóźnionych uczestników imprezy, których prace przyjęto już po opublikowaniu katalogu[45].

Nakreślony przebieg faktów jest tylko hipotezą, natomiast nie ulega wątpliwości, że Adolf Bienenstock i Bruno Schulz wystąpili wspólnie w gronie żydowskich artystów w sali Kahału we Lwowie i prawdopodobnie dla obu był to debiut. Wiele wskazuje na to, że przy tej okazji Schulz poznał Maksymiliana Goldsteina, założyciela Koła Miłośników Sztuki Żydowskiej i znanego kolekcjonera. W tym samym roku zaprojektował dla niego dwa ekslibrisy i, może także wówczas, sprzedał (lub podarował) mu jakieś prace z wystawy[46]. Pokazał ich kilka lub kilkanaście; były to prawdopodobnie rysunki, jak wynika z pobieżnej charakterystyki zawartej w recenzji Henryka Heschelesa: „wielkich rezultatów można by się doczekać od Brunona Schulza, którego nowo wystawione szkice zapowiadają niepospolite zdolności w kierunku malarstwa groteskowego, tym znamienniejsze, że dotąd kształcone tylko na dostępnych k s i ą ż k o w y c h reprodukcjach Ropsa, Lautreca i Goyi"[47].

wspólny debiut

Druga wystawa, w której wzięli udział Schulz i Bienenstock, została zorganizowana rok później, w maju, w auli drohobyckiego gimnazjum, gdzie prezentowano również dzieła przemyskiego malarza Mariana Strońskiego oraz trzech nieco starszych artystów – Ludwika Miskyego, Kazimierza Łotockiego i Antoniego Markowskiego – a ponadto wykonane w technice aplikacji obrazy Ernestyny Bienestockowej, żony Adolfa Bienenstocka[48]. On sam przemawiał na otwarciu wystawy, toteż można mniemać, że był jej pomysłodawcą i zaprosił Schulza do uczestnictwa w pokazie.

Impreza dzieląca chronologicznie te dwa wydarzenia – indywidualna prezentacja dzieł autora *Xięgi bałwochwalczej* w marcu 1921 roku

45 *I Wystawa Sztuki Żydowskiej w sali Kahału. Katalog*, Koło Miłośników Sztuki Żydowskiej we Lwowie, Lwów [1920] (wstęp Maks Bienenstock); katalog miał co najmniej dwa różne wydania; w jego obszerniejszej wersji odnotowano 244 eksponaty. W trakcie trwania wystawy „nadeszło mnóstwo nowych obrazów, i to zarówno prywatnych, jak i przeznaczonych na sprzedaż". *Kronika*, „Chwila" 1920, nr 360 (15 I), s. 6.

46 Goldstein miał w zbiorach „szereg plansz wykonanych swoistą techniką Schulza (cliché-verre)" i „sześć kompozycyjnych rysunków" (M. Goldstein, K. Dresdner, op. cit., s. 98, zob. też s. 107, 110–111).

47 H. Trejwart [H. Hescheles], *Malarze żydowscy*, „Chwila" 1920, nr 366 (21 I), s. 5. Możliwe, że inny recenzent tej samej wystawy, Gabriel Kenan, miał na myśli Schulza, pisząc o „pracach ilustracyjnych kilku najmłodszych, którzy niepotrzebnie marnotrawią swe siły w pogoni za efektownym tematem literackich pomysłów, nie zastępujących głębszej treści artystycznych przeżyć". Idem, *Wystawa sztuki żydowskiej we Lwowie*, „Chwila" 1920, nr 353 (8 I), s. 4.

48 *Zbiorowa wystawa obrazów*, „Świt. Organ urzędników naftowych w Borysławiu" 1921, nr 9 (1 V), s. 7; Al. Stewe [M. Friedländer], *Z wystawy obrazów*, „Świt" 1921, nr 11, s. 6–7 (za: B. Łazorak, op. cit., s. 231). Zob. też: (x), *Wystawa obrazów w Drohobyczu* (w dziale *Kronika*), „Chwila" 1921, nr 849 (29 V), s. 10. Żona Adolfa Bienenstocka, Estera z domu Weingarten, pochodziła podobno z Drohobycza (T. Pudłocki, *Podwójne życie*…; B. Łazorak, op. cit., s. 165).

pomoc Weingartena

w Borysławiu, w siedzibie Związku Polskich Techników Wiertniczych (przy ulicy Kościuszki 82) – wynikła prawdopodobnie z inicjatywy Stanisława Weingartena. Jako pracownik Galicyjskiego Towarzystwa Naftowego „Galicja" mógł mieć koneksje w Związku Urzędników Naftowych, którego Sekcja Oświatowa została oficjalnym organizatorem przedsięwzięcia. Weingarten wystąpił z referatem na wernisażu. Przed nim przemawiał w imieniu Związku Michał Friedländer, późniejszy wybitny pedagog i publicysta, pracujący wówczas jako urzędnik w Borysławiu i prowadzący tam działalność oświatową[49]. Zapewne znał Schulza z czasów, kiedy uczęszczał do drohobyckiego gimnazjum (matura w 1912 roku); możliwe, że spotykali się również w Wiedniu, gdzie Friedländer studiował i krótko pracował po uzyskaniu doktoratu. Po powrocie – co jest w tym miejscu najistotniejsze – wchodził w skład Wydziału (zarządu) drohobyckiego Stowarzyszenia „Kalleia", powstałego w 1919 roku i zarejestrowanego w następnym[50]. (Wystawę Schulza można by zresztą zaliczyć do wydarzeń realizujących program tego stowarzyszenia). Najpewniej to Friedländer był autorem obszernych i niezwykle entuzjastycznych recenzji w „Świcie" (organie urzędników naftowych w Borysławiu) z obu wspomnianych wystaw w 1921 roku, borysławskiej i drohobyckiej, z których późniejsza sygnowana była jego stałym pseudonimem Al. Stewe[51]. Znajdujemy w niej passus („Z okazji wystawy prac Schulza w Borysławiu omawialiśmy szerzej charakter jego twórczości") sugerujący identyczność autora obu tekstów[52]. Dzięki artykułowi Friedländera wiadomo, że w Borysławiu Schulz pokazał „kilkadziesiąt obrazów"; większość przedstawiała kobietę „przepojoną żądzą ujarzmienia ciał męskich" leżących u jej stóp, ale oprócz nich recenzent wymienił portrety z „mówiącym" tłem, kompozycję *Przebudzenie wiosny* („Szkoła secesyjna. Kilka postaci chłopięcych")

nieznane obrazy

49 I. Michalska, *Nauczyciel dla nauczycieli i wychowawców. Michał Friedländer jako popularyzator wiedzy o wychowaniu w latach międzywojennych*, „Studia Edukacyjne" 2018, nr 48, s. 133–149.

50 B. Łazorak, op. cit., s. 240, 259; autorzy tej książki ustalili na podstawie odnalezionych dokumentów okoliczności powstania „Kallei", różniące się od przyjętych w dotychczasowej schulzologii. Może „Kalleia" opisana przez Marię Budracką-Tempele była pierwszym, niesformalizowanym wcieleniem stowarzyszenia?

51 Zapis pseudonimu autora recenzji znany mi jest wyłącznie z publikacji: B. Łazorak, op. cit.; autorzy książki konsekwentnie używają tej formy, choć Leopold Held (*A Tyśmienica nadal płynie…*, [b.m.w.] 1993, s. 59), wspominając Friedländera nie tylko jako borysławskiego nauczyciela języka niemieckiego, lecz także autora broszury *Romain Rolland i jego „Jean Christophe"* (Drohobycz 1921), podaje zapis: Al. Steve (broszura odnotowana też w B. Łazorak, op. cit., s. 302). Taka forma (z „v") znajduje się też w *Słowniku pseudonimów pisarzy polskich XV w. – 1970 r.*, oprac. zespół pod red. E. Jankowskiego, t. IV: *A–Ż. Nazwiska*, Wrocław 1996, s. 168.

52 Al. Stewe [M. Friedländer], op. cit. Identyczność autora piszącego pod pseudonimami Al. Stewe i S. N-owa zakładają też autorzy publikacji: B. Łazorak, op. cit. Pseudonim S. N-owa nie figuruje w *Słowniku pseudonimów pisarzy polskich*.

i akwarelę *Circe*[53]. W auli w Drohobyczu znalazł się ten sam zestaw uzupełniony o „ołówkowy obraz *Omphale*" i „barwny obraz *Dziewczynka*" z „postaciami rycerzy i chmur z bajek" w tle[54].

Nie sposób zgadnąć, kto sekundował Schulzowi w zgłoszeniu na kolejną żydowską wystawę, otwartą w Wilnie na początku kwietnia 1923 roku[55]. Możliwe, że jego prace zostały wysłane z Berlina. Autor recenzji wystawy wymienia bowiem na wstępie „berlińskiego akwaforcistę, p. Bruno", a dalej charakteryzuje prace Brunona Schulza, który „dał serię akwafort o temacie niezbyt oryginalnym (a tu właśnie chodzi o temat) i wiodącym swój rodowód od Goyi, Ropsa i wielu innych, ale wykonanych gustownie i dobrych w rysunku"[56]. Niewykluczone, że w pośpiechu (a w takim trybie często powstawały recenzje) krytyk podał w tej pierwszej wzmiance imię artysty zamiast nazwiska. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że pozostali uczestnicy pokazu reprezentowali miejscowe środowisko i raczej bez wyjątku byli malarzami. Żaden z nich nie zaliczał się jednak do grona sław. Może dlatego wystawa nie wzbudziła większego oddźwięku w prasie. Jej odbiorcy – podobnie jak w przypadku o trzy lata wcześniejszej ekspozycji lwowskiej, promowanej przez Maksa Bienenstocka – stanowili dość wąski krąg Żydów zainteresowanych kulturą plastyczną, nie tak zresztą popularną jak literatura i muzyka. Ponieważ impreza we Lwowie zgromadziła twórców o międzynarodowej renomie (Efraim Mosze Lilien, Borys Schatz, bracia Hirszenbergowie, Jerzy Merkel, Zygmunt Menkes, Roman Kramsztyk), to napisano o niej znacznie więcej niż o pokazie wileńskim, niemniej wszystkie uchwycone artykuły i notatki pochodzą wyłącznie z żydowskiej „Chwili". Jeśli więc Schulz stał się za sprawą tych wystaw znany poza Drohobyczem, to był to rozgłos lokalny i nawet w tej lokalności bardzo ograniczony. Zresztą i „sława drohobycka" okazała się nikła i nietrwała. W żadnej z opublikowanych wypowiedzi uczniów czy znajomych pisarza nie ma ani słowa o wystawie w Gimnazjum im. Władysława Jagiełły. Wielu z nich w ogóle nie wiedziało, że Schulz jest malarzem (czyli artystą

rozgłos, ale lokalny

53 S. N-owa, *Wrażenia z wystawy. (Wystawa obrazów Schulza)*, „Świt" 1921, nr 6 (15 III), s. 2–3, za: B. Łazorak, op. cit., s. 226–227; zob. też: S. N-owa, *Kultura i oświata. Wystawa prac graficznych młodego artysty p. Brunona Schulza*, „Świt" 1921, nr 5 (1 III), s. 7, za: B. Łazorak, op. cit., s. 156.

54 Al. Stewe [M. Friedländer], op. cit., s. 229.

55 O otwarciu wystawy „w tych dniach" wspomina Mieczysław Goldstein w korespondencji z Wilna datowanej 10 kwietnia (idem, *Żydowskie życie kulturalne w Wilnie. Korespondencja własna „Naszego Przeglądu"*, „Nasz Przegląd" 1923, nr 27 (22 IV), s. 4).

56 da., *Wystawa obrazów żydowskich art.-malarzy*, „Przegląd Wileński" 1923, nr 8 (29 IV), s. 7; do przypuszczenia o nazwaniu Schulza „berlińskim akwaforcistą" skłania zbieżność w określeniu techniki pokazanych prac.

plastykiem)[57]. Pokaz w Borysławiu, aczkolwiek indywidualny (co zazwyczaj przekłada się na wysoką rangę wydarzenia, przynajmniej w porządku biografii artysty) i dobrze nagłośniony w miejscowej prasie, również nie przyciągnął chyba tłumów; mógł jednak przynieść jakieś zyski, jeśli założyć, że miejscowa inteligencja (i kuracjusze z pobliskiego Truskawca) kupili prace Schulza.

pierwszy sukces: Lwów

Z tej najwcześniejszej serii wystaw jedynie Salon Wiosenny lwowskiego TPSP, urządzony w 1922 roku w Pałacu Sztuki na placu Targów Wschodnich (Powystawowym), znalazł szerszy rezonans. Zdecydowała o tym ranga instytucji, od kilkudziesięciu lat urządzającej we Lwowie najliczniej odwiedzane wystawy, poprzedzone (przynajmniej formalnie) selekcją eksponatów, którą przeprowadzało profesjonalne jury. Oprócz przywołanego już artykułu Adolfa Bienenstocka w „Chwili" recenzje i wzmianki z Salonu Wiosennego zamieściły „Gazeta Lwowska", „Lwowska Gazeta Poranna", „Kurier Lwowski", „Słowo" i „Wiek Nowy"[58]. Wystawie towarzyszył drukowany katalog[59]. Dzięki niemu wiadomo, że wystawiono w sumie 333 dzieła, a Schulz był autorem dwudziestu. Pokazał dziesięć plansz *Xięgi bałwochwalczej* i dziesięć innych prac, przy czym osiem z nich wypożyczono ze zbiorów prywatnych (może Maksymiliana Goldsteina i Stanisława Weingartena), a oprócz serii graficznej tylko dwie – akwarelę *Pielgrzymi* i w nieznanej technice *Cyrk* (prawdopodobnie rysunek) – można było kupić.

1930 Lwów, Kraków, Truskawiec

Zbliżony prestiż miał Salon Wiosenny urządzony w tej samej placówce w roku 1930 (na który oprócz „wystawy ogólnej" złożyły się wystawy: pośmiertna Anny Harland-Zajączkowskiej, Związku X Artystów Plastyków we Lwowie i sztuki ludowej)[60]. Poświęcono mu równie wiele miejsca w prasie lwowskiej; imprezę odnotowano także w dziale kroniki

57 Zob. wideo: *Bruno Schulz jako malarz – Wilhelm Fleischer – fragment relacji świadka historii* (Beer Szewa, 29 XI 2006), http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/doccontent?id=106605 (dostęp: 19 sierpnia 2019).

58 Recenzje uwzględniające udział Schulza: A. Bienenstock, op. cit.; W. Kozicki, *Ze sztuki*, „Słowo Polskie" 1922, nr 117 (29 V), s. 5; idem, *Życie sztuki we Lwowie. Wystawa wiosenna. III*, „Słowo Polskie" 1922, nr 138 (24 VI), s. 5; K. S., *Salon wiosenny w Pałacu Sztuki*, „Chwila Poniedziałkowa" 1922, nr 16 (12 VI), s. 3; W. Moraczewski, *Wystawa sztuki na placu powystawowym*, „Wiek Nowy" 1922, nr 6295, s. 3; W. J. Terlecki, *Sztuki plastyczne. Salon wiosenny 1922 r.*, „Kurier Lwowski" 1922, nr 152 (9 VII), s. 3.

59 *Katalog Salonu Wiosennego połączonego z wystawą art. malarza Marcelego Harasimowicza i wystawą zbiorową art. malarza Kazimierza Sichulskiego w Pałacu Sztuki na Placu Targów Wschodnich, maj – czerwiec 1922*, Towarzystwo [Przyjaciół] Sztuk Pięknych we Lwowie, [Lwów 1922], poz. 258–277.

60 *Salon Wiosenny, maj – 1930*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Pałac Sztuki – Plac Targów Wschodnich, [Lwów 1930], poz. 640–678.

miesięcznika „Sztuki Piękne"[61], wychodzącym w Warszawie od 1924 roku. Tym razem sukces Schulza był bardziej zauważalny, ponieważ jego prace eksponowane w ramach „wystawy ogólnej" złożyły się na „wystawę zbiorową" (jak to określono w katalogu), ulokowaną w osobnej sali. Artysta pokazał ich prawie dwukrotnie więcej niż poprzednio – siedemnaście *cliché-verre*'ów, dwadzieścia rysunków ołówkiem (bądź ołówkiem i tuszem), jedną akwarelę i jedną temperę. Poza częścią grafik tylko osiem prac nie pochodziło z kolekcji prywatnej. Dwie z nich (o czym będzie jeszcze mowa) trafiły do Narodowej Galerii Miasta Lwowa, co było oficjalnym wyrazem uznania dla twórczości Schulza. Jako swego rodzaju wyróżnienie należałoby też traktować zamieszczenie reprodukcji grafiki *Pielgrzymi* (z podpisem „Infantka i jej karły" i mylną informacją o jego prezentacji na wystawie w Łodzi) w ilustrowanym dodatku do „Chwili"[62]. Jednak nie wszystkie recenzje były zdecydowanie pochlebne; na przykład Janina Kilian-Stanisławska nazwała artystę „niewspółczesnym w formie", choć szkic *Fantasmagoria* uznała za „świetny" i wyraziła nadzieję, że zapowiada pozytywną zmianę stylistyki[63]. Za sprawą tej wystawy Schulz nawiązał kontakty z artesowcami (wystawiającymi jako „Lewe skrzydło") i stał się bardziej znany w środowisku artystycznym Lwowa[64]. Ale już nie gdzie indziej. Ludwik Lille ubolewał parę lat później: „kiedy każdą wystawę plastyki w Krakowie czy Warszawie sygnalizują czasopisma na terenie całej Polski, [to] miało jak dotąd urządzenie wystawy we Lwowie, dla jednostki tylko tu pokazującej swój dorobek, znaczenie często lokalne"[65].

po ośmiu latach

łagodna krytyka

Z kilkoma lub kilkunastoma pracami Schulz wystąpił w tym samym roku, trzy miesiące wcześniej, na wystawie malarzy żydowskich w Krakowie, która miała stać się „poważną próbą w kierunku zbliżenia artysty żydowskiego do żydowskiego społeczeństwa"[66]. Założenia, charakter i efekt tego przedsięwzięcia można porównać z analogiczną lwowską

61 O Schulzu pisali: J. Kilian-Stanisławska, *Salon wiosenny 1930*, „Gazeta Poranna" 1930, nr 9223 (21 V), s. 11; W. Kozicki, *Z „Salonu Wiosennego" (Wystaw ogólna: grafika i rzeźba: Lewe skrzydło)*, „Słowo Polskie" 1930, nr 141, s. 7; *Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne" 1930, nr 5, s. 201; A. Lauterbach, *Ze sztuki. Salon wiosenny*, „Chwila" 1930, nr 4005 (21 V), s. 7; K. Majewski, *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Salon wiosenny 1930. III*, „Gazeta Lwowska" 1930, nr 119 (22 V), s. 3; M.K., *Ze sztuki, „Salon Wiosenny" – Maj 1930. Wystawa ogólna*, „Wiek Nowy" 1930, nr 8675 (21 V), s. 4.

62 *Obrazy z salonu wiosennego w Łodzi*, „Chwila. Dodatek Ilustrowany" 1930, nr 18 (25 V), s. 3.

63 J. Kilian-Stanisławska, op. cit.

64 M. Tyrowicz, op. cit., s. 165.

65 L. Lille, *Lwów jako ośrodek współczesnej plastyki*, „Gazeta Artystów" 1935, nr 22, s. 6; w artykule przedstawiono także trudności artystów spoza Warszawy i Krakowa z „przebiciem się" na tamtejsze wystawy, co rzuca światło na zagadkę warszawskiej ekspozycji Schulza w 1922 roku.

66 H. Weber, *I Wystawa malarzy żydowskich w Krakowie (Na marginesie wystawy)*, „Nowy Dziennik" 1930, nr 47 (27 II), s. 7. Wystawa, urządzona w Żydowskim Domu Akademickim przy ulicy Przemyskiej, inaugurowała działalność Żydowskiego Towarzystwa Szerzenia (Krzewienia) Sztuk Pięknych

ekspozycją sprzed dziesięciu lat, chociaż w Krakowie nie pokazano dzieł żadnego artysty o międzynarodowej renomie[67]. Spośród czasopism krakowskich chyba tylko żydowski „Nowy Dziennik" zamieścił obszerniejsze komentarze i recenzje[68]; w innych gazetach ukazały się wzmianki (bez nazwisk wystawiających artystów)[69]; większa notka informacyjna pojawiła się również w „Sztukach Pięknych", ale – mimo ogólnopolskiego zasięgu czasopisma – nie zmieniło to zasadniczo partykularnego znaczenia imprezy[70]. Choć pod hasłami kulturowej konsolidacji żydowskiej społeczności Schulz mógłby się chyba podpisać, to z pewnością nie one dominowały w jego indywidualnym programie artystycznym[71]. Jednak – przekraczanie granic żydowskości również nie było jego celem. W szukaniu porozumienia z ludźmi o podobnej wrażliwości i podobnym postrzeganiu świata ich tożsamość etniczna nie miała większego znaczenia. (Nawiązywanie znajomości z artystami żydowskimi było – z różnych powodów – po prostu łatwiejsze. Modelowy charakter ma w tym względzie łańcuch osób pośredniczących w dotarciu Schulza do Zofii Nałkowskiej – przez Deborę Vogel i rzeźbiarkę Magdalenę Gross, znającą pisarkę przez jej siostrę, a swoją koleżankę po fachu, Hannę Nałkowską-Bickową).

artysta osobny?

Kolejna wystawa w tym samym 1930 roku weszła (z pomyłkową datą) do schulzologicznego obiegu dzięki incydentowi, który został opisany we wspomnianym liście Juliusza Flaszena do Jerzego Ficowskiego. O proteście senatora Thulliego wiedzieli wszakże tylko bliscy znajomi Schulza. Może zresztą nie wszyscy, skoro nikt poza Flaszenem nie opowiadał

w Krakowie, zob. N. Styrna, *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy w Krakowie (1931–1939)*, Warszawa 2009, s. 40–43. Schulz wystawił m.in. *Xięgę bałwochwalczą*, z której sprzedał sześć plansz, co odnotowano w prasie, podając krótką informację o ich autorze, „znanym na terenie wschodniej Małopolski". *Z teatru, literatury i sztuki*, „Nowy Dziennik" 1930, nr 61 (7 III), s. 8.

67 Obie wystawy były otwierane z wielką pompą, zaproszono wielu gości i wygłoszono po kilka przemówień; towarzyszyły im odczyty.

68 H. Weber, *Wystawa malarzy żydowskich w Krakowie (Na marginesie wystawy) II*, „Nowy Dziennik" 1930, nr 48 (22 II), s. 6.

69 Zob. „Ilustrowany Kurier Codzienny" 1930, nr 46 (20 II), s. 9.

70 *Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne" 1930, nr 5, s. 110.

71 Stanowisko Schulza w tej kwestii (oraz jego stosunek do ruchu syjonistycznego) zostało określone *expressis verbis* w artykule *E.M. Lilien*, „Przegląd Podkarpacia" 1937 („Schulz/Forum" 6, 2015, s. 83–96). Stefan Chwin, pisząc o udziale Schulza w wystawach żydowskich i o projekcie nagrobka rodziców nawiązującego do tradycji judaistycznej, stwierdza: „Wszystko to pozwala sądzić, że jako grafikowi i malarzowi nie przeszkadzało mu wcale uchodzić za artystę żydowskiego" (idem, *Dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem żydowskim (o „wymazywaniu" żydowskości w* Sanatorium pod Klepsydrą *i* Sklepach cynamonowych*)*, „Schulz/Forum" 4, 2014, s. 6). Nie przeszkadzało, ale zawężało grono odbiorców. Większość artystów żydowskich czynnych w Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym brało udział w wystawach urządzanych zarówno przez stowarzyszenia żydowskie, jak i instytucje polskie, podobnie jak przyjmowało zlecenia i Polaków, i Żydów. Wielu mieszkało długi czas na przykład we Francji, nie zrywając więzi z Polską, ani nie wypierając się żydostwa.

o sprawie. Skandal właściwie nie wybuchł, został szybko zażegnany. Nie udało się odnaleźć śladów tego wydarzenia w ówczesnej prasie, choć pokazanie Schulza w roli skandalisty mogłoby się przyczynić, jak zauważył Flaszen, do sukcesu handlowego na wystawie[72]. A może byłoby również początkiem jego popularności? Tak się jednak nie stało i ekspozycja otwarta w lipcu w miejscowym Klubie Towarzyskim (Domu Zdrojowym), obejmująca dwa indywidualne pokazy – Schulza i Joachima Kahanego – zyskała niewiele większy rozgłos niż wystawa w Borysławiu z 1921 roku. Tyle tylko, że urządzona w znanym uzdrowisku, w samym środku sezonu, mogła przyciągnąć znacznie więcej widzów (i kupców) niż tamta, tym bardziej, że zapowiadająca ją notatka w miejscowym tygodniku przedstawiała Schulza w samych superlatywach (świetny talent, wybitny grafik, niepospolity talent, odosobnione zjawisko, demoniczna twórczość)[73]. Wśród wczasowiczów i turystów znalazł się znany krytyk warszawski, Jan Kleczyński, który w sprawozdaniu z pobytu w Truskawcu, zamieszczonym w „Kurierze Warszawskim", dał krótki opis wystawy, wymieniając rysunki tuszem, akwaforty i obrazy Schulza, ale bez zaznaczenia choćby szacunkowej ich liczby[74]. Pojawienie się nazwiska Schulza w stołecznym dzienniku i przychylna opinia o jego twórczości nie oznaczały oczywiście jakiegoś przełomu w karierze artysty. W porównaniu z Kahanem, który w artykule Kleczyńskiego został przedstawiony jako „znany już […] w Warszawie ze swych płaskorzeźb kutych w metalu", charakterystyka sylwetki drohobyczanina wypadła zresztą bardzo skromnie.

zmarnowany skandal...

...i przychylna recenzja

Nie ma żadnych świadectw na temat relacji między wystawiającymi artystami. Schulz pewnie poznał Kahanego już wcześniej. Był on współzałożycielem Koła Miłośników Sztuki Żydowskiej we Lwowie i – podobnie jak Schulz – brał udział w wystawie zorganizowanej przez to stowarzyszenie w roku 1920. Od początku lat dwudziestych mieszkał w Łodzi,

72 List Juliusza Flaszena w: B. Schulz, *Księga listów*, opracował, wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski, Kraków 1972, s. 159–160; J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, wyd. 2, Kraków 1975, s. 102–103; idem, *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej"…*, s. 10–11; por. J. Kandziora, *Przestrzenie pamięci, przestrzenie rozproszenia (Jerzego Ficowskiego składanie biografii Brunona Schulza)*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2005, s. 250–251. W „Głosie Drohobycko-Borysławsko-Samborsko-Stryjskim" z 28 lipca 1930 (nr 19, s. 5) odnotowano tylko w *Liście gości* przyjazd dra Maksymiliana Thulliego, profesora Politechniki, który przybył z żoną ze Lwowa i zamieszkał w willi Jadwinówka.

73 *Niezwykła impreza artystyczna w Truskawcu*, „Głos Drohobycko-Borysławsko-Samborsko-Stryjski" 1930, nr 15, s. 5; zob. też *Z wystawy Schulza i Kahnego*, „Głos Drohobycko-Borysławsko-Samborsko-Stryjski" 1930, nr 22, s. 6.

74 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 (28 VIII), wyd. wieczorne, s. 8–9. Wzmianki o wystawie zamieściła również „Chwila" 1930, nr 4056 (11 VII), s. 13 oraz nr 4072 (27 VII), s. 15

ale odwiedzał Lwów przy okazji udziału w wystawach w TPSP w 1929 i 1932 roku[75]. Możliwe, że niesprzedanych prac z tej wcześniejszej ekspozycji nie chciał przewozić do Łodzi i dlatego urządził ich pokaz w truskawieckim Klubie Towarzyskim[76]. A może zlecił to komuś i nie było go wtedy na miejscu? Na pewno sam Kahane lub jego pomocnik należeli do osób lepiej zorientowanych niż Schulz w sprawach towarzyszących aranżowaniu wystaw (wynajęcie lokalu, transport i rozwieszanie eksponatów). Ale, z drugiej strony, któż lepiej od Schulza znał lato w Truskawcu i jego przesilenie, któż więcej wiedział o tej Porze w tym Miejscu? Chociaż wiedza zawarta w opowiadaniu *Jesień* niezbyt przydawała się przy organizowaniu wystawy, to przecież wynikała z maksymalnego oswojenia czy twórczego przywłaszczenia przestrzeni uzdrowiska, w której Schulz czuł się pewnie, w której był u siebie. Sprawy najzupełniej przyziemne układały się na tym terytorium w sieć zrozumiałą, łatwo dostępną, opanowaną przez wielokrotnego kuracjusza. (W tej roli Schulz wprawiał się, jak wiadomo, nie tylko w Truskawcu, ale i w Kudowie czy Marienbadzie, a może jeszcze gdzieś indziej[77]). Jakiś dobry znajomy z truskawieckiego Zarządu Uzdrowiska czy z kierownictwa Klubu Towarzyskiego mógł mu pomóc w załatwianiu formalności i rozlokowaniu prac we wnętrzu. Schulz nie musiał więc polegać na Joachimie Kahanem lub jego lwowskich kolegach[78].

u siebie

1935 Lwów

Dopiero po pięciu latach Schulz bierze udział w kolejnej wystawie. Urządzono ją w grudniu 1935 roku w nowo otwartym lokalu Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, w gmachu Muzeum Przemysłowego przy ulicy Dzieduszyckich we Lwowie. I tym razem były to właściwie osobne wystawy indywidualne; oprócz Schulza, jedynego uczestnika niezrzeszonego, wystąpił pierwszy prezes lwowskiego oddziału związku, Andrzej Pronaszko, i jego członkowie – Fryc Kleinman

75 J. Malinowski, op. cit., s. 322; W „Dodatku Ilustrowanym" do „Chwili" 1932, nr 20 (15 V) na s. 3 reprodukowano dwie prace Kahanego z wystawy we Lwowie; zob. też nr 23 (5 VI), s. 4, oraz nr 27 (8 VII) z 1934 roku (fotografia prac przygotowanych na kolejną wystawę w Truskawcu).

76 „Chwila" 1930, nr 4072 (27 VII) podaje, że liczne prace Kahanego zostały zakupione (s. 15).

77 O tym, jak dobrze Schulz był zorientowany w sprawach uzdrowiskowych, mówią na przykład listy do Romany Halpern, w których udziela jej fachowych rad i proponuje konkretny kurort (KL, s. 161–165).

78 J. Ficowski (*Słowo o „Księdze bałwochwalczej"*…, s. 10) pisze, że do wystawy Schulz został „namówiony przez znajomych". Notatki prasowe pozwalają mniemać, że prace Kahanego trafiły na wystawę nieco później niż Schulza (*Z wystawy Schulza i Kahanego*…).

79 *Wystawa prac Fryca Kleinmana, Jarosławy Muzyki, Andrzeja Pronaszki, Brunona Szulca* [!], Lwowski Zawodowy Związek Artystów Plastyków, Lwów, grudzień 1935; nie udało mi się odszukać tego katalogu, znam go z wypisów znajdujących się w pracowni Słownika Artystów Polskich w Instytucie Sztuki PAN.

i Jarosława Muzyka[79]. Kto zaprosił Schulza do wspólnego pokazu? Bo chyba tylko w ten sposób mógł zostać dokooptowany do związkowców? Możliwe, że był to Ludwik Lille, który w tym roku stanął na czele Lwowskiego ZZPAP. Ale i współuczestnicy wystawy nadawali się do roli wprowadzających, szczególnie że już wówczas Schulz – jako autor *Sklepów cynamonowych* – stał się osobą popularną i nawet modną. Jego nazwisko dawało szansę przyciągnięcia do galerii przedstawicieli świata literatury lub choćby czytelników. A zatem oprócz Kleinmana, który – jak Bienenstock i Kahane – brał udział we lwowskiej Wystawie Sztuki Żydowskiej w 1920 roku, o udział pisarza w związkowym pokazie mógł zabiegać Andrzej Pronaszko, najlepiej chyba spośród innych uczestników zorientowany w wydarzeniach teatralnych, plastycznych i literackich w Polsce[80].

Schulz jako modny autor

Wystawa umacniała pozycję Schulza w środowisku artystycznym, lecz nie cieszyła się chyba nadmierną frekwencją. Chociaż nie prezentowała tendencji najbardziej awangardowych, to jednak wymagała pewnego przygotowania i rozeznania w bieżących wydarzeniach w sztuce. Dla widzów mniej wyrobionych organizowano w salach wystawowych wykłady Artura Lauterbacha na temat eksponowanych dzieł[81]. Lauterbach napisał również obszerną recenzję, w której najwięcej miejsca poświęcił Schulzowi. Podobnie jak inni krytycy, odwoływał się do jego twórczości literackiej[82]. Wystawione rysunki interpretowano jako dopełnienie *Sklepów cynamonowych*, co miało usprawiedliwiać cechującą je „supremację treści nad formą"[83]. Janina Kilian-Stanisławska, znająca twórczość

dopełnienie prozy?

80 Emil Górski, uczeń i przyjaciel Schulza, będąc w Krakowie latem 1947 roku, zwrócił się do „prof. Pronaszki" w sprawie wystawy prac powierzonych mu przez drohobyckiego nauczyciela (B. Schulz. *Listy, fragmenty*…, s. 76; list Górskiego do Jerzego Ficowskiego z 20 VI 1948, Muzeum Literatury, nr inw. 5964, jego fragment udostępnił mi łaskawie Jerzy Kandziora). Nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, czy kontaktował się ze Zbigniewem Pronaszką (profesorem krakowskiej ASP od 1945 roku), czy z jego młodszym bratem, Andrzejem, który mógł być mu lepiej znany właśnie jako uczestnik wspólnego pokazu z Schulzem w 1935 roku i innych wystaw we Lwowie (gdzie mieszkał w latach 1932–1937), jako scenograf miejscowych teatrów i działacz kulturalny. Andrzej Pronaszko po wojnie przebywał i pracował w Krakowie (do 1956 roku), a jego stanowisko wykładowcy w Studium Teatralnym przy Teatrze Starym mogło dać asumpt do nieformalnego, zwyczajowego tytułowania go profesorem.

81 *Kronika*, „Chwila" 1935, nr 6011 (15 XII), s. 13; nr 6018 (22 XII), s. 13; *Wiadomości bieżące*, „Gazeta Lwowska" 1935, nr 294 (22 XII), s. 2.

82 A. Lauterbach, *Wystawa u Artystów. Bruno Szulc. Andrzej Pronaszko, Jarosława Muzyka*, „Chwila" 1935, nr 6011 (15 XII), s. 10.

83 J. K[ilian] Stanisławska, *Wystawa prac lwowskiego Zaw. Związku Plastyków*, „Kurier Lwowski" 1935, nr 345 (14 XII), s. 7. Zob. też: A. M. Mars, *Nowa wystawa Związku Plastyków. Pronaszko – Szulc – Muzyka – Kleinman*, „Nowe Czasy" 1935, nr 33 (24 XII), s. 7; *Kronika. Lwów*, „Głos Plastyków" 1935, nr 1–6 (grudzień), s. 97; *Wiadomości bieżące. Komunikaty*, „Gazeta Lwowska" 1935, nr 285 (12 XII), s. 2. O twórczości literackiej Schulza nie wspominają: K. Kuryluk, *Życie kulturalne we Lwowie*, „Tygodnik Ilustrowany" 1936, nr 5 (2 II), s. 96; J. G. [J. Gamska-Łempicka?], *Ze sztuki. Wystawa w Zw. Plastyków*, „Gazeta Lwowska" 1935, nr 295 (21 XII), s. 2.

plastyczną Schulza z lwowskiego Salonu Wiosennego w 1930 roku, zauważyła, że mimo utrzymującej się tendencji do ilustracyjności „artysta zrewidował swój wcześniejszy warsztat i wystawione jego rysunki są utrzymane już w formie nowej, kubistycznej”[84].

1940 Lwów

Uczestnictwo w wystawie grafiki we Lwowie w 1940 roku, zorganizowanej przez Urząd do Spraw Sztuki przy Radzie Komisarzy Ludowych Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej oraz lwowski komitet organizacyjny Związku Radzieckich Artystów Ukrainy[85], zapewne nie było w pełni kwestią wyboru, podobnie jak członkostwo w związku[86]. W opublikowanym katalogu zamieszczono spis trzystu czterdziestu prac siedemdziesięciu dwóch autorów, z których większość stanowili twórcy biorący wcześniej udział w polskich wystawach we Lwowie lub uciekinierzy z innych miast (jak przybyły z Warszawy Bronisław Wojciech Linke). Prawie wszystkie dzieła prezentowały tematy obojętne ideowo – pejzaże i widoki miejskie (także z Francji i Włoch!), studia portretowe, martwe natury, projekty graficzne. Schulz przeznaczył na wystawę trzy rysunki ołówkiem i trzy piórem, wszystkie zatytułowane „Ilustracja”, z kolejnymi numerami. Ignacy Witz, również biorący udział w tym pokazie, nie podaje, co przedstawiały rysunki: „O ile sobie przypominam, były to «ilustracje» do czegoś, co jeszcze nie było napisane i nigdy chyba napisane nie zostało”[87].

pejzaże, widoki...

Wstręt przed decyzją

Okoliczności tej ostatniej wystawy zwalniają od odpowiedzi na pytanie, kto zapraszał czy namawiał Schulza do pokazania swoich dzieł. Wymieniając wszystkie poprzednie, szukałam takiej osoby (osób), bez której (których) pomocy nie sposób wyobrazić sobie urzeczywistnienia

84 J. K[ilian] Stanisławska, op. cit.

85 *Wystawka grafiky, traweń – czerweń 1940*, Uprawlinnja w Sprawach Mystectw pry RNK URSR ta Spiłka Radjańskych Chudożnykiw Ukrajiny, Orgkomitet Mista Lwowa, [Lwiw] (*Виставка графіки, травень – червень 1940*, Управління в спавах мистецтв при РНК УРСР та Спілка Радянських Художників України, Оргкомітет Міста Львова, [Львів]). Zob. też B. Łazorak, s. 315–316.

86 Jego wiceprezesem był Henryk Streng. Zob. *Ważniejsze fakty z życia Marka Włodarskiego*, w: *Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903–1960. Wystawa monograficzna grudzień 1981 – styczeń 1982*, Muzeum Narodowe w Warszawie, [Warszawa 1981], s. 45. Syntetyczny opis sytuacji zob. J. Sosnowska, *Życie artystyczne we Lwowie w czasie pierwszej okupacji sowieckiej 22 IX 1939 – 22 VI 1941*, w: *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, pod red. M. Morki, P. Paszkiewicza, Warszawa 1993, s. 415–426.

87 I. Witz, *Bruno Schulz*…, s. 40.

planów wystawienniczych drohobyckiego samotnika. Nie dlatego, aby był wyjątkowo niezaradny, ale z tego powodu, że Schulz nie żył na co dzień w środowisku bliskich sobie artystów. „Artyści, niezależnie od tego, czy pracują indywidualnie, czy zespołowo – zauważa Marian Golka – powiązani są z najważniejszą dla nich grupą odniesienia – czyli z innymi artystami tworzącymi środowisko artystyczne […]. Oczywiście można sobie wyobrazić artystę żyjącego w izolacji, pozbawionego kontaktu z jakimkolwiek środowiskiem artystycznym (co nie oznacza, że nie związanego z żadnym innym środowiskiem społecznym). Zapewne jest to sporym utrudnieniem dla życia i pracy artysty i rzadko sprzyja rozwojowi jego kariery"[88]. Czy Józef Gielniak – jeszcze bardziej niż Schulz odcięty od świata w sanatoryjnej samotni Bukowca – tworzyłby i wystawiał, gdyby nie częste wizyty (i częste listy) Jerzego Panka, Henryka Płóciennika, Stanisława Dawskiego i innych plastyków, a także krytyków, poetów i historyków sztuki? Nawet tak doświadczony artysta jak Henryk Streng, przygotowując już po wojnie, jako Marek Włodarski, swoją wystawę, prosił o radę młodszego kolegę: „Wybierz, ja nie wiem, która jest lepsza, a która gorsza. Jak oglądam obrazy innego malarza, to od razu wiem, które są dobre, a które złe, a na własnych obrazach to ja się nie znam"[89]. Jerzy Tchórzewski, który przytacza powyższe słowa, wiedział, że „ta bezradność wobec swoich obrazów to zupełnie inna sprawa, niewiele ze znajomością rzeczy mająca wspólnego, zwłaszcza u artystów takich, jak Marek"[90]. I jak Bruno Schulz, przywoływany niekiedy – z racji pokrewnej wrażliwości i wyobraźni – przez znajomych Włodarskiego[91]. Nie znamy podobnych wahań Schulza w ocenie własnych rysunków czy grafik, ale w odniesieniu do twórczości literackiej – owszem; przy czym nie chodziło mu o wybór utworów, ale w ogóle o ewentualność ich drukowania: „Nie mogę się zdecydować dać tomu nowel do druku – wstręt przed decyzją. Czy to jest jakaś forma choroby?"[92]. Nawet już po opublikowaniu opowiadania potrzebował wsparcia: „Czy Pan czytał moją *Wiosnę*? Ja sam jestem z niej niezadowolony, dlatego szukam

potrzebny towarzysz

bezradność

88 M. Golka, *Socjologia sztuki*, Warszawa 2008, s. 85; zob. też: idem, *Socjologia artysty*, Poznań 1995, s. 133.
89 Wspomnienie Jerzego Tchórzewskiego o Marku Włodarskim, w: *Marek Włodarski*…, s. 25.
90 Ibidem.
91 Aleksander Wojciechowski podkreśla pokrewieństwo utworów literackich Schulza z twórczością plastyczną Strenga (*Marek Włodarski*…, s. 17–18, 37, 43); zob. też I. Witz, *Marek Włodarski*, w: idem, *Obszary malarskiej wyobraźni*…, s. 57, 67. Dotąd nie znalazłam wyraźnych śladów bliskiej zażyłości między oboma artystami – poza wzmianką o Strengu w liście Schulza do Rudolfa Ottenbreita i dwukrotnym przywołaniem jego osoby w listach od Debory Vogel, która niewątpliwie, jako przyjaciółka jednego i drugiego, mogła ich ze sobą skontaktować. Czy Ficowski nie zwrócił się do Włodarskiego (który zmarł 23 maja 1960 roku)? Czy może ten nie odpowiedział na jego apel?
92 List do Andrzeja Pleśniewicza, 29 XI 1936, KL, s. 115.
93 List do Andrzeja Pleśniewicza, 1 XII 1936, KL, s. 116.

potwierdzenia z zewnątrz”[93]. Takiego potwierdzenia wymagały także szkice, obrazy czy „kliszwery” przed wysłaniem ich na wystawę. Zdanie przyjaciół, nawet znających się na sztuce, jak Debora Vogel czy, w innym wymiarze, Stanisław Weingarten, ale niebędących praktykami, nie wystarczało w pełni. Zresztą do Debory Vogel trzeba by było jechać (z pracami?) do Lwowa; również tam, a potem jeszcze dalej, do Łodzi, przeniesiono Weingartena.

Awersja?

diagnoza Lauterbacha

W jedynym dłuższym artykule o twórczości plastycznej Schulza, ogłoszonym po polsku za jego życia, a niebędącym recenzją wystawy, Artur Lauterbach pisał: „jest po dziś dzień prawie że zupełnie nieznany […]. Wina leży tu po części po stronie samego artysty, lub raczej w jego usposobieniu [lęku? – przyp. U.M.] przed oficjalną ekspozycją. Ta dziwna awersja ma swoje głębsze przyczyny, które wypływają bezpośrednio z samej psychiki i twórczości artysty”[94]. Diagnoza Lauterbacha wydaje się bardzo prawdopodobna w świetle napomknień rozsianych (niezbyt gęsto) w zachowanych listach Schulza, świadczących o niskiej, albo co najmniej labilnej, samoocenie. Grupa drohobyckich znajomych musiała okazać jednak nie tylko wsparcie duchowe, ale także pomoc organizacyjną (a może i finansową), bez której pierwsza tura wystaw (1920–1923) może w ogóle nie doszłaby do skutku.

Schulz zdawał sobie sprawę z roli, jaką odgrywa publiczna prezentacja twórczości w budowaniu autobiografii artystycznej. Wiedział, że udział w wystawie, szczególnie organizowanej przez szacowną i sławną instytucję, legitymizuje przynależność do świata sztuki, staje się poręką pozycji artysty[95]. Przecież dlatego, starając się o pracę nauczyciela rysunków, próbował w podaniu do ministerstwa zrekompensować brak wykształcenia plastycznego uczestnictwem w wystawach „w miastach

94 A. Lauterbach, *Talent w ukryciu…*; pozostałe dwa artykuły monograficzne były pióra Debory Vogel i zamieszczono je w żydowskich czasopismach: lwowskim „Cusztajer” 1930, nr 2, s. 57–58 i sztokholmskim „Judisk Tidskrift” 1930, nr 7, s. 224–226.

95 Pia Górska wspomina, że do wystawy indywidualnej przekonywał ją jej profesor, Tadeusz Pruszkowski, mówiąc, że: „każdy może wystawiać w Zachęcie, jeśli komitet tej instytucji uzna go za malarza” (eadem, *Paleta i pióro*, Kraków 1956, s. 263). O udziale w wystawie jako pierwszym sukcesie w karierze artysty pisze wielu artystów z pokolenia Schulza lub nieco starszych, na przykład: S. Sheybal, *Wspomnienia 1891–1970*, Kraków 1984, s. 142; A. Słonimski, *Wspomnienia warszawskie*, Warszawa 1957, s. 73; J. Zamoyski, *Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, posłowie Z. Florczak, Warszawa 1989, s. 79; A. Rafałowski, *I spoza palety. Wspomnienia*, Warszawa 1970, s. 7; M. Trzebiński, *Pamiętnik malarza*, oprac., wstępem i komentarzem opatrzył M. Masłowski, Wrocław 1958, s. 71.

96 List do Ministerstwa WR i OP, 2 VIII 1924, KL, s. 211. Ignacy Witz, opierając się chyba bardziej na własnych wyobrażeniach niż na faktach, pisał, że Schulz „ilekroć mógł, wystawiał publicznie swe

stołecznych"[96]. Również oba jego teksty poświęcone Feliksowi Lachowiczowi (a zwłaszcza ten z 1937 roku) dowodzą, że był przekonany o strategicznym wpływie publicznych pokazów na kształtowanie się biografii artysty[97].

biografia artysty

Praktycznym wymiarem uczestnictwa w ekspozycji, zwłaszcza odpowiednio nagłośnionej, była – oprócz narastającej popularności, prowadzącej do dalszej kariery – możliwość zysku ze sprzedanych prac. Ogłoszenie o zbliżającym się zamknięciu wystawy w Truskawcu kończyła zachęta do jej odwiedzenia, uzupełniona informacją o „stosunkowo niskich cenach eksponatów"[98]. Podobno truskawiecki występ przyniósł Schulzowi jakieś dochody. Pewne jest natomiast, że – jak wspomniałam – z wcześniejszej o dwa miesiące ekspozycji we Lwowie kupiono, za pośrednictwem TPSP, do Galerii Narodowej Miasta Lwowa dwie jego prace (o czym skądinąd informował jako o fakcie świadczącym o wysokiej pozycji artysty „Głos Drohobycko-Borysławsko-Samborsko-Stryjski" reklamujący wystawę w Truskawcu[99]), które obecnie znajdują się w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki. Były to rysunki ołówkiem i tuszem: *Spotkanie* (w katalogu nr 649) i *Autoportret* ze sztalugą na tle Drohobycza (nr 650), oba figurujące w cenniku dołączonym do katalogu z ceną 300 zł[100] (tak oszacowane zostały jeszcze cztery inne rysunki i była to maksymalna cena za dzieła Schulza na tej wystawie; plansze z *Xięgi bałwochwalczej* kosztowały od 15 do 25 zł, a ich komplet – dwadzieścia sztuk w osobnej tece – można było kupić za 200 zł). Cenniki w katalogach obu wystaw lwowskiego TPSP pokazują, że prace Schulza nie osiągały wysokich cen, ale też nie odbiegały poziomem od innych – na przykład gwasze Henryka Strenga (prawdopodobnie mniejszych rozmiarów niż kartony Schulza) kosztowały 180 i 150 zł, a olejne pejzaże Iwana Trusza sprzedawano po 2000 zł. Biorąc pod uwagę, że za jeden rysunek Schulz mógł dostać mniej więcej równowartość swojej nauczycielskiej pensji[101], wydaje się dziwne, że spośród

Schulz w katalogu

prace, nb. nadszarpując tym swą «profesorską» reputację", co „wybaczano mu jako swego rodzaju dziwactwo lub fanaberię" (idem, *Bruno Schulz*…, s. 40).

97 Problem ten, w kontekście historycznym i w nieco innym oświetleniu, omawia praca Oskara Bätschmanna *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997 (zob. zwłaszcza rozdział IV: *Strategien und Karrieren*).

98 *Z wystawy Schulza i Kahnego*…

99 *Niezwykła impreza*…

100 Natalia Filewicz podaje, że obie prace kupiono w czerwcu 1930 r., przy czym za *Spotkanie* zapłacono 550 zł (eadem, *Lwowska Galeria Sztuki 1907–1944*, „Rocznik Lwowski" 2012/2013, http://lwow.home.pl/galeria/lw-gal-sztuki.html (data dostępu: 20 IX 2019); za zwrócenie uwagi na ten szczegół dziękuję Profesorowi Jerzemu Kandziorze); możliwe, że Galeria Narodowa zaproponowała wyższą sumę niż podana w cenniku, konkurując z jakimś innym nabywcą.

101 W styczniu 1934 roku Schulz otrzymał nauczycielskie uposażenie w wysokości 285 zł 25 gr (KL, s. 217).

wystawionych przez niego w 1930 roku trzydziestu dziewięciu prac aż dwadzieścia stanowiło własność prywatną, a więc nie podlegało sprzedaży. Proporcje te wyglądały podobnie w roku 1922.

A zatem albo Schulz sprzedawał wszystko „na pniu" (bądź hojną ręką rozdawał) i nie miał wielu nowych prac do pokazania, albo poddawał swój dorobek bardzo surowej selekcji i kwalifikował na wystawę tylko nieznaczną jego część. Nie wydaje się, aby nierówny, urywany rytm jego wystaw odpowiadał ściśle chronologii cyklów twórczości, które zresztą trudno odtworzyć, wiedząc, że niekiedy setki szkiców owocują jednym, ostatecznym dziełem[102]. Trudno przy tym zrozumieć, dlaczego na wystawie w roku 1930 pokazał co najmniej dwie prace (te kupione do zbiorów publicznych) sprzed lat dziesięciu, których nie było na wystawie w 1922 roku[103]. Ich dotychczasowe datowanie – na lata około 1920–1921 (*Autoportret*) i 1920–1922 (*Spotkanie*) – dotąd nie budziło sprzeciwu[104]. Może niesłusznie? Dlaczego Schulz nie wystawił tych rysunków wcześniej? Nie tworzył przez osiem lat? Czy nie akceptował tego, co zrobił?

nie do ustalenia

Zaplecze

Niewątpliwie Schulz nie rysował „cały czas", jakby twórczość była rodzajem produkcji (choć oczywiście znani są artyści narzucający sobie dyscyplinę regularnej pracy). Pisząc o przyjeździe Jerzego Janischa do Drohobycza w końcu 1934 roku, wyznaje: „Żałuję, że tak późno go poznałem"[105], a gdzie indziej: „Zachęcił mnie on do rysowania, czego już od kilku lat nie robiłem"[106]. Od kilku lat – czyli od czasu

102 Pisano już sporo na temat przewagi szkiców nad dziełami skończonymi w ocalałym dorobku Schulza, zob. (mkł) [M. Kitowska-Łysiak], *Rysunek*, w: *Słownik schulzowski*…

103 W katalogu wystawy *Образи зниклого світу. Євреї Східної Галичини (сер.XIX ст. – перша третина XX ст.)*, Львів 2013, s. 91, podano, że *Autoportret* z Lwowskiej Galerii Sztuki był wystawiony w TPSP w 1922 roku; wydaje się to mało prawdopodobne, ponieważ w katalogu wystawy praca o tym tytule nosiła adnotację: „wł. pryw."; mógł to być inny autoportret, na przykład ten ze sztalugami, na tle procesji (darowany Józefinie Szelińskiej), albo ten ze zbiorów Centralnej Biblioteki Judaistycznej (w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie), z pulpitem rysowniczym, na którym widnieje autorska data 1919, czy jeszcze inny. Na „warszawskim" autoportrecie Schulz sprawia wrażenie znacznie młodszego (więcej niż o dwa lata?) niż na wizerunku ze Lwowa, który jednak nie różni się od ujęć autoportretowych w *Xiędze bałwochwalczej*; nie ma więc wystarczającej podstawy do radykalnej zmiany jego miejsca na osi czasu.

104 W materiałach pracowni Słownika Artystów Polskich w Instytucie Sztuki PAN znajduje się notatka świadcząca, że w inwentarzach Lwowskiej Galerii Sztuki z lat siedemdziesiątych prace kupione w 1930 roku opatrzono początkowo datą „około 1929" (pewnie wygenerowaną automatycznie).

105 List do Rudolfa Ottenbreita, 18 XII [1934], KL, s. 59.

106 List do Zenona Waśniewskiego, 19 XII 1934, KL, s. 76. Janisch nie przyjechał z wizytą do Schulza; jego obecność w Drohobyczu była związana z pracą przy restauracji fresków w miejscowym kościele. Choć – jak pisze Schulz (KL, s. 59) – nie mieli dużo czasu na spotkania, to jednak można przypuszczać, że było ich kilka, w niewielkim odstępie czasowym, co dla powstania impulsu do pracy twórczej nie jest bez znaczenia.

wystaw w 1930 roku? Może dopiero prace wybrane z serii rysunków powstałych z zachęty kolegi złożyły się na zespół nadający się do rozwieszenia w lokalu ZPAP w grudniu 1935 roku?[107]

List Schulza do Romany Halpern zawiera przenikliwą analizę trybu i uwarunkowań własnego procesu twórczego:

„Mam także obok siebie moje rysunki i czasem wydaje mi się, że są one naprawdę dobre i że mógłbym robić jeszcze lepsze. Moim wielkim wrogiem jest niewiara w siebie, brak miłości do siebie. Mijają długie miesiące i nic, co zrobię, nie zyskuje mojej aprobaty, żaden pomysł, który się wynurza, nie zaspokaja mnie, nic mi się nie podoba. Ten stan nieukontentowania skazuje mnie na bezczynność. Ale czasem myślę, że surowość ta jest usprawiedliwiona i że słusznie skazuję na zagładę rzeczy niedoważone i niedoskonałe. Jest tylko ten mankament na rzeczy, że trzeba na początek przystać na rzeczy niedoskonałe, ażeby wejść w rozmach, podniecić się i oszołomić, i gdzieś na granicy swej możliwości znaleźć rzeczy doskonałe"[108].

największy wróg

Bez opisanego tu „zaplecza" mentalnego i emocjonalnego nie sposób w ogóle spekulować na temat przyczyn częstotliwości czy zaburzeń rytmu wystaw Schulza, chociaż w liście nie ma mowy o wystąpieniach przed publicznością. Nie ma tu też śladu myślenia koniunkturalnego – o budowaniu sławy lub przynajmniej popularności, o możliwości programowania powodzenia finansowego. Chociaż korespondencja z Romaną Halpern pochodzi z drugiej połowy lat trzydziestych, to wydaje się, że już wcześniej, od samego początku, traktowanie własnych prac jako towaru i twórczości jako metody zarabiania na życie przychodziło Schulzowi z trudnością[109]. Wolał je darować, z komentarzem: „tylko od bogatych burżujów biorę pieniądze"[110]. Niewykluczone, że dlatego musiał zrezygnować z pomysłu utrzymywania się ze sprzedaży rysunków czy grafiki (a niekoniecznie z braku kupców i amatorów) i zdecydował się na podjęcie pracy pedagogicznej. Z powodu takiego nastawienia możliwość sprzedaży dzieł przy okazji wystawy znajdowała się gdzieś na dalekim miejscu wśród motywów, które wpływały na decyzję, aby wziąć w niej udział. Tak można tłumaczyć małą liczbę eksponatów spoza kolekcji prywatnych na Salonach Wiosennych TPSP we Lwowie w 1922 i 1930 roku. Dopiero po latach, w roku 1938, kiedy

arytmia twórcza

107 A.M. Mars pisze, że na wystawie w 1935 roku Schulz pokazał rysunki „z lat kilkunastu", co stoi w sprzeczności z opinią J. Kilian-Stanisławskiej, dostrzegającej zmianę stylistyki w porównaniu z rokiem 1930 (*Wystawa prac*…).

108 List do Romany Halpern, 30 IX 1936, s.129.

109 Irena Kejlin-Mitelman opisuje scenę płacenia za portret: „wiem, że w końcu Schulz przyjął te pieniądze, żeby Ojca nie zmartwić" (B. Schulz. *Listy, fragmenty*…, s. 49).

110 List do Kazimierza Truchanowskiego, 6 X 1935, KL, s. 104

wystawy nabierają realnych wymiarów w projekcie na życie, Schulz jest być może gotów przystać na czysto dochodowy pokaz w kawiarni Zodiak, proponowany przez Eilego.

Granice światów

Wcześniej zależało mu na wystawach raczej z innych względów. Wiadomo, że model artysty „bywającego w świecie" był mu obcy[111]. „Żył na uboczu. […] osobno, na marginesie, reglamentując swoje społeczne kontakty i nadając im zrytualizowane formy. Można odnieść wrażenie, że zamknął się z własnej woli (jeśli tak fundamentalne decyzje podejmujemy świadomie i samowolnie) w zamurowanym pokoju, tak pedantycznie i precyzyjnie opisanym w opowiadaniu *Samotność*. […] Z zamurowanego pokoju wychodzi się do innych, do świata dzięki sztuce"[112]. Ale sztukę trzeba z niego wyprowadzić jeszcze o krok dalej. Warunkiem jej istnienia, jej żywotności i sensu jest budzony przez nią rezonans, o którym Schulz tak często napomykał w korespondencji. W kontaktach z przyjaciółmi i zaufanymi znajomymi, którym powierzał swoje niedrukowane teksty i rysunki, chodziło mu o poczucie, że jego świat „graniczy, dotyka się z innymi światami, że na tych granicach światy te przenikają się i krzyżują, że wymieniają między sobą prądy i dreszcze"[113]. A potem konieczne stało się przedłużenie tych czułek, poszerzenie kanału, przez który komunikował się z otoczeniem. Sztuka okazywała się swego rodzaju metodą wychwytywania pokrewnych dusz przez rozsiewanie śladów na coraz rozleglejszych przestrzeniach, sposobem odnalezienia odbiorcy, który „zrozumie" blask w oczach autora. „W tym krótkim a mocnym spojrzeniu, w przelotnym ściśnięciu ręki pochwyci on, przejmie, odpozna – i przymknie oczy z zachwytu nad tą recepcją głęboką. Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce?"[114] Wystawy dawały zatem możliwość dotarcia do tych, którzy zasiądą za stołem. Pod tym względem – ale i pod wieloma innymi (debiut, zdobywanie popularności, recenzje) – można je porównać

wystawa i transgresja

111 Schulz protestował przeciw rozumieniu przez Gombrowicza kryterium „pełnego pisarza", które – jak pisał – „nie dotyczy, moim zdaniem, wcale istoty artysty, dotyczy jego życiowego czy towarzyskiego wyrobienia, czy podobnych rzeczy" (list do Andrzeja Pleśniewicza, 1 XII 1936, KL, s. 116).

112 S. Rosiek, *Schulz poza czasem*, „Schulz/Forum" 10, 2017, s. 5–6. Zob. też F. Szałasek, *Gra w światy*, „Schulz/Forum" 1, 2012, s. 64–82.

113 List do Stefana Schumana, 24 VII 1932, KL, s. 33. O poszukiwaniu przez Schulza „partnera kongenialnego" pisał kilkakrotnie Jerzy Ficowski. Zob. *Katalog-Pamiętnik Wystawy „Bruno Schulz. Ad memoriam" w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1995, s. 176–181.

114 B. Schulz, *Księga*, w: idem, *Proza*, przedm. A. Sandauer, oprac. listów J. Ficowski, Kraków 1964, s. 161. Zob. też początek listu do Romany Halpern, 5 XII 1936, KL, s. 138.

z wydaniem przez pisarza utworu literackiego: książki w przypadku wystawy indywidualnej, a opowiadania w czasopiśmie w przypadku udziału w ekspozycji zbiorowej. Zasadnicza różnica jest natury czysto formalnej – liczba czytelników książki zawsze znacznie przekracza liczbę widzów odwiedzających najbardziej nawet rozreklamowany pokaz w renomowanej galerii. Podobnie będzie z sumą recenzji w prasie. Ale odmienność obu rodzajów wystąpień uchwytna jest też na innym poziomie. Przekład na druk (w wieloetapowym procesie technicznym) dokumentu intymnego, jakim jest rękopis, depersonalizuje autora, zacierając ślady jego pracy i jego cielesności[115]. Natomiast na wystawie każdy odbiorca, nie tylko ten wybrany, może takie ślady oglądać na obrazie lub rysunku; chyba szczególnie na rysunku, bo w malarstwie znikają one niekiedy zatopione w materii farby. Niezależnie od tego, co obraz przedstawia, zwiedzający wystawę obcuje w sposób bardziej bezpośredni, naoczny – w porównaniu z czytelnikiem podczas lektury – z ową pępowiną (o której Schulz pisze w trochę innym kontekście) łączącą dzieło „z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu"[116]. W galeryjnej przestrzeni wystawione są bowiem na widok publiczny nie tylko wytwory artysty, lecz także on sam. Schulz miał tego świadomość, bo przecież nie chodziło mu o to, że Lachowicz był obecny na wernisażu swojej wystawy, kiedy pisał o nim: „stanął przed publicznością drohobycką ze swoim dziełem"[117]. Nawet jeśli widzieć w tym chwyt retoryczny, to w jakimś sensie nieprzypadkowy. Podobnego sformułowania użył w odniesieniu do Schulza kilkanaście lat wcześniej recenzent wystawy zbiorowej w Drohobyczu: „sam zupełnie stoi i na wystawie tej, i wśród współczesnych malarzy"[118]. O żadnym innym artyście Friedländer nie pisał w swoim tekście w ten sposób.

ciało artysty

widok publiczny

Obnażenie

Oczywiście obnażanie się przed widzami może dawać satysfakcję, nawet czysto artystyczną. Tylko że nie każdy potrafi bez wahania zapisać ją po stronie plusów bądź minusów. Gdyby Schulz umiał, to albo brałby udział we wszystkich możliwych wystawach (a przynajmniej starałby się o to),

115 O obecności „ja" w autografie Schulza zob. S. Rosiek, *Jak pisał Bruno Schulz? Domysły na podstawie sześciu stron jednego opowiadania*, „Schulz/Forum" 4, 2015, s. 52–74.

116 List do Stanisława Ignacego Witkiewicza, [1934/1935], KL, s. 101.

117 B. Schulz, *Wystawa Lachowicza*, „Przegląd Podkarpacia" 1937, nr 70, s. 2. Schulz zresztą nie odnosi się w ogóle do otwarcia wystawy, ponieważ pisze o niej jako trwającej już od tygodni. Jest to chyba jedyny tekst Schulza, w którym pojawia się pojęcie „sukcesu wystawy u publiczności".

118 Al. Stewe, op. cit., s. 229.

albo nie wystawiałby nigdy. W *Wywiadzie drastycznym* mówił: „zawsze marzyłem o tym, aby rysunki moje dotarły do rąk ludzi, którzy odczują ich treść”[119]. A miał na myśli rysunki „w których – inaczej niż w prozie – dochodzą do głosu z całą siłą jego skryte pragnienia seksualne”[120]. Nie wstydzi się mówić o tym w rysunkach, tak jak wstydziłby się napisać masochistyczną powieść, o czym wspomina w innym fragmencie cytowanego wywiadu. Udział w wystawach mógłby więc, przynajmniej w pewnym aspekcie, stać się źródłem „bolesnej rozkoszy”. Dlaczego więc przejawiał do wystaw „dziwną awersję”?

Powodem oczywistym i banalnym były kłopoty z opanowaniem zwykłych procedur życiowych – oprawienie i pakowanie prac, korespondencja z organizatorami czy pośrednikami itd.[121] Uczestnictwo w galeryjnych pokazach nieuchronnie łączy się też z „bywaniem”, choćby na wernisażach, gdzie jest się zmuszonym do słuchania przemówień pełnych frazesów, a potem pustej gadaniny publiczności, gdzie zawiera się przypadkowe i niekoniecznie pożądane znajomości z panią doktorową z Wilczej i jej sobowtórami. Dla kogoś, kto dominantę swego losu określa jako „odcięcie od spraw codziennego życia”[122], wszystko to oznaczało przymus przekraczania granic tego odcięcia i poddanie się udręce codzienności.

Ale chodzi też o inny rodzaj Schulzowego odcięcia – „od cielesności własnej (i cudzej)”[123]. Pokazywać obrazy, w których własne grzeszne pragnienia są demonstrowane w całej jednoznaczności, ale i w dyscyplinującym cudzysłowie plastycznej formy, mocno w dodatku osadzonej w tradycji ikonograficznej, to jedno. Natomiast obnażać ślad ręki, ciała sterowanego wolą albo wymykającego się tej władzy w przypadkowych ruchach i drgnięciach – to zupełnie co innego. Prawdopodobnie Schulz nie wystawiał szkiców (może z wyjątkiem wystawy w 1935 roku, ale nie ma na to dowodów), tylko rysunki wykończone, opatrzone

119 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”, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992*, pod red. Jerzego Jarzębskiego, Kraków 1994, s. 106.

120 S. Rosiek, *Odcięcie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 31.

121 Jerzy Ficowski tak tłumaczy przerwę w wystawach między rokiem 1923 a 1930: „Zapewne rozpoczęcie stałej pracy nauczycielskiej w 1924 roku, żmudnej i absorbującej, zmusiło artystę do odłożenia tego rodzaju inicjatyw na później. Być może również obawa przed utratą pracy nauczyciela rysunków zaważyła na tej zwłoce […] Niezależnie jednak od tych okoliczności były chyba przyczyny głębsze” (idem, *O „Xiędze bałwochwalczej”*…, s. 12). Należałoby się zgodzić z ostatnim zdaniem; sytuacja Schulza jako nauczyciela niespecjalnie różniła się w roku na przykład 1926 i 1930, a brak jest informacji, że jego udział w wystawach w 1930 i 1935 wywołał jakieś reperkusje w środowisku szkolnym.

122 List do Stanisława Ignacego Witkiewicza, [1934/1935], KL, s. 103.

123 S. Rosiek, *Odcięcie*…, s. 63.

sygnaturą i datą, o całkiem odmiennym statusie (na tę różnicę zwróciła uwagę Małgorzata Kitowska-Łysiak[124]) i w bardziej kontrolowany sposób związane z ciałem autora. Jeszcze większy i trwalszy dystans między dziełem a twórcą zapewniały *cliché-verre*'y. Wyróżnikiem grafiki jest bowiem, oprócz możliwości powielania, dwuetapowość pracy: matryca kształtowana dłonią artysty (przy użyciu narzędzi) odbiera i zatrzymuje całą jego fizyczność; odbitka zaś jest wizualnym efektem tej pracy, czystym, nie zbrukanym cielesnością – często powstaje w ogóle bez udziału grafika. Czyżby Schulz tak często wysyłał na wystawy fragmenty *Xięgi bałwochwalczej* (pokazywał je dwukrotnie w lwowskim TPSP, w Wilnie, Krakowie i Truskawcu, a może i w innych miejscach) nie tylko dlatego, że naświetlając nowe odbitki, najszybciej uzyskiwał spore komplety prac? Może ta technika służyła mu za tarczę czy barierę, która nie dopuszczała widza do tworzącego ciała. Schulz sporo pisał o grafice w artykule poświęconym Lilienowi, choć wywód tego nie wymagał. Entuzjazmował się oglądanymi na jakiejś wystawie drzeworytami włoskimi, o czym donosił Waśniewskiemu, którego, przy innej okazji, prosił o pomoc w opanowaniu technik druku wypukłego. W korespondencji z Lillem dziękował za rady dotyczące litografii. O tym niezaspokojonym pragnieniu uprawiania grafiki najdobitniej świadczą rysunkowe prace Schulza, które naśladują albo wręcz udają drzeworyty – jak część ilustracji do *Sanatorium pod Klepsydrą*, jak okładka gimnazjalnego czasopisma „Młodzież" z 1934 roku z syntetyczną panoramą Drohobycza czy nawet szkice w gazecie „Bolszewicka Prawda" („Більшовицька правда") z roku 1941. Czy gdyby rysownik (i sporadycznie malarz) zmienił się w grafika, wystawiałby częściej?

grafika = tarcza

Terytorium wystaw na mapie biografii

Takich pytań jak to ostatnie, i jak inne tu postawione, można by zadać więcej, rozpoznając okoliczności i okolice wystaw Schulza. A przecież nie jest to biała plama na mapie biografii pisarza, ale obszar w znacznej mierze zbadany przez pierwszych eksploratorów. Jego granice udało się w kilku miejscach przesunąć, ale w innych nadal pozostały wyblakłe. Część naniesionych wcześniej punktów oznaczających poszczególne ekspozycje skasowałam, część opatrzyłam obwódką niepewności i naniosłam kilka nowych. Korekta jednak nie jest skończona. Nie można tu również zapisać znaków, z których dałoby się jasno wyczytać, czy Schulz faktycznie żywił do wystaw awersję, czy przeciwnie – odczuwał pożądanie

dzieło otwarte

124 Zob. artykuł *Uwagi w sprawie kanonu. Brunona Schulza szkicownik młodzieńczy i freski w willi Landaua*, „Schulz/Forum" 2, 2013, s. 63–65.

granice faktów

(a między jednym a drugim dystans nie jest, jak wiadomo, ani tak wielki, jak by się zdawało, ani tym bardziej trwały). Czy zamiar opanowania technik graficznych wynikał rzeczywiście z potrzeby (świadomej lub nieuświadomionej) ukrycia śladów biologicznej egzystencji przed wzrokiem galeryjnych oglądaczy (podglądaczy), czy też miał źródło w preferencjach czysto estetycznych (o ile jakiekolwiek preferencje można poddać puryfikacji). Owo terytorium nazwane „Schulz i wystawy", w którym wytyczone już drogi i ustalone bezpieczne miejsca leżą między uroczyskami a kuszącymi manowcami, pozostaje – jak wiele regionów biografii pisarza – polem ćwiczeń z wyobraźni. Ta zaś niekiedy, przy odrobinie szczęścia, dochodzi do granicy faktów. Ale rzadko ją przekracza.