

[projekty]

Łukasz Kossowski: Rzeczywistość przesunięta, czyli kilka słów o przygotowaniach do wystawy Brunona Schulza w warszawskim Muzeum Literatury

W roku bieżącym mija 120. rocznica urodzin i 70. rocznica śmierci Brunona Schulza. Skoro warszawskie Muzeum Literatury posiada największy w świecie zbiór prac plastycznych tego artysty, byłoby więc wskazane przygotowanie przez nie wystawy rocznicowej. Ale wystaw Schulza było już wiele. Pokazywaliśmy jego prace w muzeach i znaczących galeriach Rzymu, Madrytu, Londynu, Paryża, Triestu, Jerozolimy, Genui, Brukseli, Istambułu... Czy zatem kolejna wystawa Schulza jest potrzebna?

W roku 2005 miałem zaszczyt oprowadzić po wystawie Jana Lebensteina w Muzeum Literatury Panią Joannę Pollakównę. Rozmawialiśmy o fascynacjach tego wielkiego malarza, między innymi – jak mawiał – „prowincjonalnymi barokami”, Wojtkiewiczem i Schulzem. Była też mowa o narodzinach polskiej wersji surrealizmu, a w zasadzie o niedającym się do końca zdefiniować nurcie w sztuce polskiego międzywojnia, sytuującym się na granicy realizmu magicznego, groteski i ekspresjonizmu. Pani Joanna nazwała go malarstwem przesuniętej rzeczywistości i włączyła doń takich artystów, jak Schulz, Bronisław Linke, Rafał Malczewski, Jan Sychalski, a także krąg malarzy żydowskich. Pojąłem wówczas, że to utrafienie w samo sedno, że właśnie na takim tle warto pokazać twórczość Brunona Schulza. Tylko w ten sposób można osadzić ją w epoce,

a zarazem przekroczyć obowiązujące dotychczas schematy interpretacji jego prac. Przyjmując taką perspektywę, można też wyjść poza czas życia i twórczości artysty, poszukać protoplastów „przesuniętej rzeczywistości” i jej kontynuatorów. Można się cofnąć do młodopolskiego symbolizmu, przykładowo do demonicznych kompozycji Wojciecha Weissa, lub wybiec ku czasom nam bliższym, choćby do twórczości Władysława Hasiora czy Tadeusza Kantora. Poza tym „rzeczywistość przesunięta” zanurzona jest w poetyce fotomontażu i filmu. Projekt powinien więc być zdominowany przez wizualizacje. Jeśli na przykład opowiadać o Schulzowskich kobietach, które zniewalają mężczyzn, a nawet potrafią się nad nimi znać, to dlaczego nie włączyć w strukturę wystawy projekcji słynnej sceny tańca erotycznego Asty Nielsen z *Przepaści*, sceny, która, jak twierdzi Jan Gondowicz, niewątpliwie Schulza inspirowała? Wstępnie podzielono wystawę na kilka części odpowiadających poszczególnym tytułom utworów literackich lub prac plastycznych Schulza. Są to „Sierpień”, „Noc”, „Wiosna”, „Traktat o manekinach”, „Xięga bałwochwalczą”, „Sanatorium pod Klepsydrą” i „Mesjasz”. Zapraszam do krótkiej wędrowki po wystawie, która jeszcze nie istnieje.

Sierpień

Błękitne zmierzchy w perspektywach pustych uliczek, jak na obrazie Wilhelma Wachtla. Sfalowane gontowe dachy, kominy z rysunków Bolesława Cybisa. „Gontowe strzechy kryjące w sobie zakopcone przestrzenie strychów, czarne, zwęglone katedry, najeżone zębami krokwi, płatwi i bantów”. Podwórka okolonie koślawymi, drewnianymi gankami: na nich starszy mężczyzna i naga kobieta, wsłuchani w odgłosy miasteczka. Wyżej na niebie fruwa postać jak z obrazów Chagalla. „Adela, oparta o balustradę ganku, nachylona nad tym dalekim wzburzonym szumem miasta, wyławiała zeń wszystkie głośniejsze akcenty, składała z uśmiechem te zagubione sylaby, usiłując je powiązać, wyczytać jakiś sens z tej wielkiej i szarej, wzbierającej i opadającej monotonii dnia”. Pod balkonami żebrzący kataryniarze. „I widziało się te katarynki, pięknie malowane, wędrujące na plecach niepokąźnych szarych staruszków, których twarze, wyjedzone przez życie, były jakby zasnute pajęczyną i całkiem niewyraźne, twarze o łzawiących, nieruchomych oczach, które z wolna wyciekały, twarze wyjąłowione z życia, tak odbarwione i niewinne jak kora drzew spękana od pogód wszelkich i pachnące już tylko deszczem i niebem jak ona”. Bawiące się dzieci. W obrazie Jana Sychalskiego *Podwórze* przestrzeń streszczona do płaskich segmentów niby teatralne kulisy. Na ich tle dziecięce sylwety jakby wycięte z papieru. Szarości, róże, wiosenne zielenie. A w sobotnie popołudnie spacer z matką. Z półmroku sieni wejście w słoneczną kąpiel dnia. „Przechodnie brodząc w złocie mieli oczy zmrużone od żaru, jakby zalepione miodem, a podciągnięta górna warga odsłaniała im zęby i dziąsła. I wszyscy brodząc w tym dniu złocistym mieli ów wyraz skwaru, jak gdyby słońce nałożyło swym wyznawcom jedną i tę samą maskę – złotą

maskę bractwa słonecznego”. Słoneczne maski na twarzach ludzi z akwarel Bronisława Linkego. Smugi cytrynowego światła i długie fioletowe cienie w uliczkach Antoniego Markowicza, rynek „pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, jak biblijna pustynia”. Adela wracająca z targu. Na blacie stołu stopy jarzyn, owoców, mięs. Ich surowe piękno odnajdziemy w martwych naturach Eugeniusza Eibischa i Natana Spigla. Szorstkość faktury, surowość materii malarskiej, materii żywej, niezdegradowanej. Ostra granica światła i cienia jak w obrazie Seidenbeutla. Różowe ściany domów, pędząca dorożka. Rzeczywistość roztapia się w upale. Otwiera na inny wymiar. „Rynek był pusty. Oczekiwało się, że przed tę sień sklepioną z beczkami winiarza podjedzie w cieniu chwiejących się akacji osiołek Samarytanina, prowadzony za uzdę, a dwóch pacholków zwlecze troskliwie chorego męża z rozpalonego siodła, ażeby go po chłodnych schodach wnieść ostrożnie na pachnące szabasem piętro”.

Noc

Noc Schulzowska. Przestrzeń intymna, zamknięta, a zarazem otwarta na przestrzeń kosmosu. Na rysunkach Schulza – nocne rozmowy przy stole. We *Wspomnieniach z dzieciństwa* Marka Włodarskiego wnętrze oświetlone blaskiem lampy naftowej. Symultaniczność przywołanych z pamięci klatek czasu. Czas, „gdy na niebie zapalają się pierwsze gwiazdy migotliwe i wciąż zdmuchiwane, rozdziela się bardzo powoli ten duszny welon zmierzchu, utkany z wirowania i majaczeń, i otwiera się westchnieniem noc letnia, głęboka i pełna w swej głębi miału gwiazdowego i dalekiego rechotu żab”. Noc erotyzmu, w którą idzie Schulzowska Undula, a u jej nóg pełza tłum pokraccznych mężczyzn. Na rysunku Ludwika Lillego atleta unosi w górę konia. Noc to szalone jazdy pań dosiadających okrakiem panów, jak w scenie narodzin Filidora z *Ferdydurke* Gombrowicza. Noc – czas spotkań, czas przekraczania norm moralnych, czas realizacji nieczystych pragnień, kiedy nawet najlepsi nie są „wolni od pokusy dobrowolnej degradacji, zniwelowania granic i hierarchij, pławienia się w tym płytkim błocie wspólnoty, łatwej intymności, brudnego mieszanina”. Ten czas ukazuje słynne *Spotkanie* Schulza. U Schulza zgięty w manierycznym ukłonie chasyd i dwie godne pożądania panie. U Bolesława Cybisa Zuzanna – śliczna mieszcza z Kazimierza i adorujący ją pejsaci Żydzi. Zwyczajna, a jednak „przesunięta” scena rodzajowa. Geometrycznie zszyntetyzowane plany, fiolet nieba, niskie, ukośne segmenty cytrynowego światła, groteskowość postaci. Noc groźna, drapieżna. Ostrość relacji międzyludzkich. Skąd się bierze? Bo niedaleko Drohobycza, w Borysławiu, wyrasta polskie Klondike: przemysł naftowy, szyby, kominy. Rodzi się kapitalizm, wielkie fortuny, samotność, prostytutka. To kolejne oblicze „ziemi obiecanej”. Miasto w nocy. *Złodzieje* Wojciecha Weissa. Kubistycznie potasowana przestrzeń. Płochliwe cienie. Konie i pędzące dorożki – wehikuły erotyzmu Schulza. Noc to senne majaki. „Łóżka cały dzień nie zaścienione, zawalone po-

ścielą zmiętą i wytarzaną od ciężkich snów, stały jak głębokie łodzie gotowe do odpływu w mokre i zawile labirynty jakiejś czarnej, bezgwiezdnej Wenecji”. Czyż nie taką właśnie pościel spuchniętą i nakisłą widzimy w *Bajce o kopciuszku* Jana Gotarda? Noc. Pograżone w półmroku, mówiące wnętrza, które „obrasta pulsująca gęstwiną tapet, pełną szeptów, syków i seplenień”, kiedy słyszy się, „nie patrząc, tę znowę pełną porozumiewawczych mrugnięć perskich oczu, rozwijających się wśród kwiatów małżowin usznych, które słuchały, i ciemnych ust, które się uśmiechały”. Czyż nie taki właśnie nastrój emanuje z kompozycji Linkego z totemem?

Wiosna

Nie pora roku, lecz „manifest natchniony, pisany najjaśniejszą, świąteczną czerwienią, czerwienią laku pocztowego i kalendarza, czerwienią ołówka kolorowego i czerwienią entuzjazmu”. Wiosna Schulza to inicjacja, zauroczenie, metamorfoza, miłość. Święta wiosna – odkrycie sztuki końca XIX wieku. Więc najpierw *Maki* Wojciecha Weissa. Nagie ciała ziewających chłopców wtrącone w senny, roślinny żywioł. Wegetatywny i płodny jak w Schulzowskim *Sierpniu*, gdzie „splątany gąszcz traw, chwastów, zielska i bodiaków buzuje w ogniu popołudnia”. Wiosna – przewrót w austro-węgierskiej monarchii, której władca, Franciszek Józef I, „był w gruncie rzeczy potężnym i smutnym demiurgiem. [...] Twarz jego uwłosiona białymi jak mleko, w tył zaczesanymi bokobrodami, jak u japońskich demonów, była twarzą starego, osowiałego lisa”. Czemu więc nie zestawić wizerunku cesarza z demonem o zwierzęcych uszach i łapach z drzeworytu Utagawa Kunisady? Wiosna – inicjacja i fascynacja erotyczna. Najpierw cudownie zgodna ze sobą Bianka. „Z sercem ściśniętym głęboką radością widzę za każdym razem na nowo, jak, krok za krokiem, wchodzi w swą istotę, lekka jak tanecznica, jak nieświadomie trafia każdym ruchem w samo sedno”. Wiosna to „nieskończone pochody i manifestacje, rewolucje i barykady, przez każdą przechodzi w pewnej chwili ten gorący wicher zapamiętania, ta bezgraniczność smutku i upojenia szukająca nadaremnie adekwatu w rzeczywistości”. I wiosna w Paryżu w oczach partnerki intelektualnej Schulza – Debory Vogel. Tu „w ulicach maszerują żołnierze. Maszerują w wielkich prostokątach. Ubrani w mundury o szarości błękitnej, szarości ciepłego dnia bez słońca. A na błękitnych mundurach żołnierskich – cztery guziki, na głanc wypucowane, dokładnie kuliste guziki cztery”. Na ilustracjach Henryka Strenga do *Akacji* widoczna „doroczna seria wydarzeń banalnych, różne rzeczy, okrągłe, prostokątne, kwadratowe; rzeczy twarde, lepkie, elastyczne i spotkania banalne: spotkania, do metali pachnących podobne”. To życie nowe i nowa sztuka. Wśród zgeometryzowanych planów przesuwają się ludzie-manekiny i ludzie-lalki. „Do sklepów z materiałami wchodziły całymi gromadami porcelanowe lalki kobiece z ulic. Popychając się, hałaśliwe i szeleszczące, wykupywały z niesłychanym pośpiechem wszystkie perkale w kwiaty i wszystkie szewioty pasiaste”. Pojawienie się manekinów zapowiada

kryzys. „Tej wiosny roku 1933 – pisze Debora – stanęło znowu kilkanaście fabryk w mieście. W ulicach zaś widać było ludzi, którzy mieli za dużo czasu. [...] Na ulicznych ławkach siedzieli ludzie i patrzyli w dół, na szary beton tro-tuarów; na ławkach siedzieli ludzie, którzy nie czuli zmęczenia i nie widzieli drzew, pękających liśćmi małymi i lepkiemi”. Stąd już krok tylko do o rok późniejszego *Kryzysu* Wojciecha Weissa.

Traktat o manekinach

Wiek XIX rozpoczyna przewrotna pochwała marionetek Heinricha von Kleista, kończy – koncepcja teatralna Maurice’a Maeterlincka. Sztukę międzywojnia za-ludniają manekiny z obrazów Giorgia de Chirico, Grosza, Carla Carry, polskich surrealistów z lwowskiej grupy Artes, z obrazów i rysunków Marka Włodarskiego, Bolesława Cybisa i Bronisława Linkego. Ich wizualną kulminacją jest *Kryzys* Wojciecha Weissa z 1934 roku: manekin z oderwaną głową, porzucony na sto-sach blejtramów, metafora sztuki niechcianej i zdegradowanej. Natomiast w ry-cinach, rysunkach i prozie Schulza koncepcja marionety wyraża egzystencjalny lęk, nową podstawę fikcji artystycznej. Ontologiczny status tych bytów zrodzo-nych w imaginacji określa *Traktat o manekinach*: „Ich role będą krótkie, lapidar-ne, ich charaktery – bez dalszych planów. [...] Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna. [...] Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone”. Lecz wszystko zaczęło się od przeżycia sceny realnej. „Tymczasem w jadalni przygotowywano już scenerię wieczoru. Polda i Paulina, dziewczęta do szycia, rozgospodarowywały się w niej z rekwizytami swego fa-chu. Na ich ramionach wniesiona, wchodziła do pokoju milcząca, nieruchoma pani, dama z kłaków i płótna, z czarną drewnianą gałką zamiast głowy”. Oto obiekt adoracji. Na jednym z rysunków Schulza krawiec klęczy przed rozebra-ną klientką. Obok manekin na stojaku. Po latach podszyte ironią wersje Schulzowskich bałwochwalczych hołdów znajdziemy u Władysława Hasióra. U Schulza kaleki Edzio czołga się, by podglądać śpiącą Adelę. Ułomne ciała fascynują też Bolesława Cybisa i Bronisława Linkego. Po wojnie motyw marionety-manekina, pałuby powtórzą Celnikier, Szajna, Hasiór, Kantor. To znak powo-jennej traumy. W *Umarłej klasie* Tadeusza Kantora chodzi przecież, podobnie jak u Schulza, o materię uwięzioną, zdegradowaną i o zakłętę w niej cierpienie. Spójrzmy na kompozycje Ludwika Lillego, przyjaciela Schulza – rysunki przed-stawiające mistyczne posiadły, tajemnicze rodzinne obrzędy, wspólne posiłki, rytualne kąpiele. Sceny po schulzowsku trwające w ciszy wieczoru lub nocy, bliskie zarazem zanurzenia się w traumatyczną, zmityzowaną już przeszłość. Podobnie dzieje się w obrazie Macieja Świeszewskiego *Umarła klasa*. To jak u Schulza „kolumbaria, te szuflady na umarłych, w których leżą zeschnięci, czar-ni jak korzenie i czekają na swój czas. Tu są te wielkie drogerie, gdzie stoją na

sprzedaż w łzawnikach, tyglach, słojach. Stoją latami na swych regałach, w długich, uroczystrych porządkach, choć nikt ich nie kupuje”.

Xięga bałwochwalcza

Duńska aktorka Asta Nielsen to jedna z najbardziej fascynujących kobiet czasów młodości Schulza. Film *Przepaść* z rewoltującą sceną jej erotycznego tańca trafił do opowieści z *Księgi*: „Na wielkim kolorowym afiszu Asta Nielsen słaśniała się już raz na zawsze z czarnym stygmatem śmierci na czole”. Bohaterka tego filmu dała nazwisko pani Wang, która „oświadczała z wysokości ściągniętego dekoltu, że kpi sobie z męskiej stanowczości i zasad i że jej specjalnością jest łamać najsilniejsze charaktery”.

Stanisław Ignacy Witkiewicz zaliczył Schulza do grona demonologów, na których czele postawił Francisca Goyę. Szczególnie w *Los caprichos* Schulz mógł odnaleźć pierwowzory swych plastycznych wyobrażeń – szpetnych, lubieżnych, bezwolnych mężczyzn i znęcających się nad nimi próżnych kobiet. A także bałwochwalczych hołdów składanych fałszywym bóstwom, masek ukrywających prawdziwą naturę człowieka i odgrywających ludzkie role kukieł. Również Schulzowskie „poematy okrucieństwa nóg”, którymi zachwycał się Witkacy, mają swą genealogię w *Caprichos*. Mnożąc w latach trzydziestych rysunkowe sceny adoracji i sadomasochistycznych rytuałów, artysta obsesyjnie analizował opozycję męskości i kobiecości, by w swych dociekaniach utożsamić ją z antynomią intelektu i materii. W tym dialogu Schulza z tradycją artystyczną znajdujemy też wątek klasycyzujący: pastisze lub trawestacje dzieł Weissa, Giorgionego, Tycjana, Velázquez, Zuloagi i Maneta. Na wzór tych mistrzów modelki pozujące Schulzowi ułożone zostają pod ciężkimi zasłonami, na bieli prześcieradeł, na tle panoramy. Jakże daleko „tandetnym ciałom” drohobyckich modelek do klasycznego piękna renesansowych i barokowych bogiń. W tym samym czasie antyczne wątki parafrazują też inni artyści: Bolesław Cybis, Jan Spychalski, Maria Magritte-Sielska. Na klasycyzujące akty nałożony zostaje zaczerpnięty z *Neue Sachlichkeit* manekinowaty moduł i wyrazisty raster ekspresji. Echo odnajdziemy wiele lat później w parafrazach antycznych tematów Jana Lebensteina. Europa-Wenus wyleguje się tam na kamienistej plaży Bosforu. U jej stóp przytulne foki lub inne morskie stwory pełnią tę samą funkcję co amorki z obrazów Tycjana. Powraca ulubiona przez Schulza figura adoracji. W *Introdukcji* otwierającej *Xięgę bałwochwalczą* zgięty w bałwochwalczym geście artysta składa hołd żeńskiemu molochowi. Jakże bliski tej scenie jest prowincjonalny *Akt z gramofonem* Wacława Palessy. A co dopiero, kiedy miejsce adorowanej bogini zajmuje odaliska z Zakopanego, tancerka ze szkoły baletowej Rity Sacchetto z fotografii Józefa Głogowskiego, ułożona na orientalnych tkaninach? Być może to o niej, jak sugeruje Jan Gondowicz, Witkacy w *Pragmatystach* napisał: „sześćdziesiąt kilo żywego Kobietonu czyż nie jest w stanie zastąpić urojonej twórczości?”.

Sanatorium pod Klepsydrą

Do sanatorium trzeba dotrzeć pociągiem. Na rysunku Schulza Józef w meloniku przybywa na stację. „Ciemne sapanie parowozu i powiew dziwnej powagi, pełnej smutku, tłumiony pośpiech i zdenerwowanie zmieniają ulicę na chwilę w halę dworca kolejowego w szybko zapadającym zmierzchu zimowym”. Pociąg – znak tęsknoty i melancholii, lecz również erotyzmu i pożądania. Taką rolę wyznacza mu w swej twórczości Schulz, ale też wielu artystów: Witkacy, Linke, Rafał Malczewski. Futurystyczna maszyna traci pychę symbolu cywilizacji. Staje się już tylko, jak ukazana w gwaszu Bronisława Linkego, tragicomicznym znakiem cierpienia. Jest też inny jeszcze wehikuł – refraktor astronomiczny. „Coś na kształt długiego auta z lakowego płótna, jakiś rekwizyt teatralny imitujący w lekkim materiale papieru i sztywnego drelichu masywność rzeczywistości”. Ze stacji spacer przez mroczny las do sanatorium, wkraczanie w przestrzeń snu, wieczny zmierzch, permanentną szarość Hadesu. Spacer „pustymi ulicami do parku miejskiego. Paliły się tam latarnie ciemnym, niebieskawym płomykiem, jak żałobne asfodele. Każda obtańczona była rojem chrząszczy, ciężkich jak kule, niesionych ukośnym, bocznym lotem wibrujących skrzydeł”. Przechadzka po ulicach w towarzystwie doktora Gotarda. „Na ulicy czerniało kilka dorożek, rozjechanych i rozklekotanych jak kalekie, drzemiące kraby czy karakony”. Dziwni przechodnie z rysunków Schulza i z gwaszy Linkego. Ślepcy z martwymi białkami oczu, nagie, wyczekujące na galeriach lub gwałcone na ulicy kobiety, zmieniające się w karakony, jak ojciec w swej ostatniej ucieczce. Jakże pasują w tym miejscu ilustracje do sanatorium Romana Cieślewicza: pół ryby, pół kobiety czy też uczłowieczone parowozy. W dziwnej enklawie sanatorium dzieją się metamorfozy ostateczne. Ojciec żyje i nie żyje zarazem. Józef patrzy na jego „zmizerowaną twarz pochłoniętą teraz całkiem przez tę pracę chrapania, twarz, która w dalekim transie – porzuciwszy swą ziemską powłokę – spowiada się gdzieś na odległym brzegu ze swej egzystencji uroczystym wyliczaniem swych minut”. Sanatorium to przedsiónek śmierci. Stąd krok tylko do *Sweet Bar* Jana Lebensteina, do szklanych klatek czasu i wyczekujących tam na klientów prostytutek siedzących na barowych stołkach, częściowo kobiet, częściowo obnażonych już szkieletów. Gdzie jeszcze znajdziemy podobne, trwające poza czasem sanatoria, enklawy samotności i śmierci? Zapewne w *Czarodziejskiej górze* Tomasza Manna. Ale przede wszystkim w cyklach graficznych Józefa Gielniaka, w wizerunkach sanatorium wśród bujnej, drapieżnej roślinności, alei milczących topól, dramatycznie rozwibrowanych nieb, pękających z sykiem nasion i zapowiadających śmierć asfodeli.

Mesjasz

Rzeczywistość przesuniętej historii. Prowincjonalny Drohobycz przed apokalipsą. Na rysunkach Schulza tłum na rynku, „grupy Żydów w kolorowych chałatach, w wielkich futrzanych kołpakach przed wysokimi wodospadami jasnych materii. [...] mężowie Wielkiego Zgromadzenia, dostojni i pełni namaszczenia panowie, gładzący długie, pielęgnowane brody i prowadzący wstrzemięźliwe i dyplomatyczne rozmowy”. Śpiew kantora, dzwony farnego kościoła, świergot ptaków. Kolorowe okruchy czasu, który bezpowrotnie minął, zakrzeple w obrazach wielkich artystów: *Dziewczyna z gołąbkami w klatce* braci Seidenbeutelów, *Ojciec i syn* z obrazu Zygmunta Menkesa i staruszka z obrazu Natana Spigela. Drohobycz czasu apokalipsy, antycypowany w Schulzowskiej *Wichurze*. Niemcy i Rosjanie. Faszyzm i komuna. Czarny czwartek w Drohobyczu. Zanotowany na taśmie filmowej przerażający opis śmierci Schulza. Bochenek chleba wyszarpany z kieszeni zabitego. I jeszcze bardziej przerażający zapis filmowy wizyty w Drohobyczu gubernatora Franka. Nadludzie schodzący na ziemię w piękne, słoneczne przedpołudnie, uniesieni entuzjazmem tłumów. Komuna i faszyzm. Schulz z fotografii, wciśnięty w grupę zastraszonego pedagoga drohobyckiego gimnazjum. W tle wiszące na ścianie portrety Marksa i Stalina. Koniec republiki marzeń. Drohobycka synagoga w ruinie. Drohobycka fara sprofanowana jako magazyn. Koniec sacrum to zarazem koniec sztuki, intymnej przestrzeni wolności i osobistej godności, koniec sensu. „Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie istnieje”. Są dwa końce świata Schulza. Pierwszy – metafizyczny. „W taki dzień podchodzi Mesjasz aż na brzeg horyzontu i patrzy stamtąd na ziemię. I gdy ją tak widzi białą, cichą, z jej błękitami i zamyśleniem, może się zdarzyć, że mu się zgubi w oczach granica, niebieskawe pasma obłoków podłożą się przejściem i sam nie wiedząc, co czyni, zejdzie na ziemię. [...] Cała historia będzie jak wymazana i będzie jak za prawieków, nim zaczęły się dzieje”. I drugi – koniec świata kultury, opisany w *Komecie* „koniec świata najbardziej postępowy, wolnomyślicielski, na wysokości czasu stojący, po prostu zaszczytny i przynoszący zaszczyt Mądrości Najwyższej”. Jak dotknąć duchowej rzeczywistości miasta, którego już nie ma? Współczesny artysta Włodzimierz Szczepański maluje Drohobycz o świcie. Materię architektury zmienia w materię malarską, w emanujące blaskiem szare, czarne i wapienne płaszczyzny. Jasne partie nieba stają się częścią architektury, wypełnioną matowym światłem niemą, zgeometryzowaną formą. Szare ściany poczynają lekko różowieć. To chwila Zmartwychwstania, kiedy wyczuwalny jest zapach wilgotnego kamienia i cierpki zapach ziemi.

Tak więc zapraszamy do Muzeum Literatury na wystawę, której otwarcie odbędzie się 20 września 2012 roku.



1 Jan Spychalski, **Podwórze**, 1936, olej, drzewo, kol. prywatna

2 Bruno Schulz, **Na balkonie – ganku**, 1936, ilustracja do opowiadania *Edzio* z tomu *Sanatorium pod Klepsydrą*, 1937, ołówek, papier, Muzeum Literatury



3 Ludwik Lille, **Głowa z profilu w masce**, 1936, akwarela, papier czerpany, rysunek, Muzeum Narodowe w Warszawie

4 Bolesław Cybis, **Stara chata**, ok. 1925, olej, sklejka, kol. prywatna

5 Ephraim i Menasze Seidenbeutel, **Ulica w miasteczku z dorożką i stołem przed domem**, olej na płótnie, kol. prywatna



6 Marek Włodarski, **Wspomnienia z dzieciństwa**, 1924, olej na papierze, Muzeum Narodowe w Warszawie

7 Wojciech Weiss, **Złodzieje**, ok. 1918, olej na płótnie, kol. prywatna

8 Ludwik Lille, **Człowiek i szkapa**, ołówek na papierze, Muzeum Narodowe w Warszawie





9 Bruno Schulz, **Dwukonna kryta dorożka pędząca nocą przez miasto**, przed 1933, ołówki na papierze, Muzeum Literatury

10 Jan Gotard, **Bajka o kopcuszkach**, olej, dykta, Żydowski Instytut Historyczny



11 Bruno Schulz, *Jakub z Józefem i terroryści*, 1937, rysunek tuszem i kredką na papierze, Muzeum Literatury

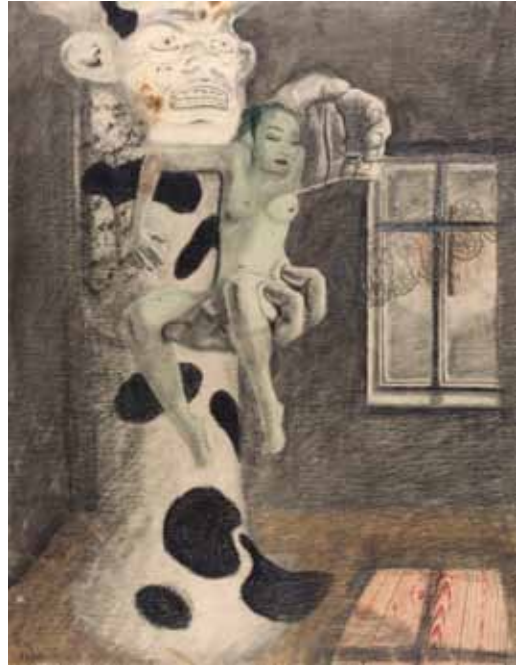
12 Marek Włodarski, *Maszerujący żołnierze*, szkic ilustracji do książki Debory Vogel *Akacje kwitną*, ok. 1929, sepia, papier, własność prywatna

13 Ludwik Linke, *Więźniowie i strażnik*, 1946, papier, węgiel, Muzeum Narodowe w Warszawie



14 Bruno Schulz, **Spotkanie**, 1920, olej na tekturze, Muzeum Literatury

15 N.N., **Typy w Kazimierzu nad Wisłą**, olej na płótnie, Żydowski Instytut Historyczny



16 Bolesław Cybis, **Stojący manekin**, 1925, sangwina na papierze, kol. prywatna

17 Bronisław Wojciech Linke, **Strach**, 1933, ołówek, kredka na papierze, Muzeum Narodowe w Warszawie

18 Wojciech Weiss, **Kryzys**, 1934, olej na płótnie, kol. prywatna



19 Wojciech Weiss, **Pokusa (Wenus i Amor)**, 1917, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Poznaniu

20 Bruno Schulz, **Wenus i amor**, ok. 1933, ołówek, papier, Muzeum Literatury

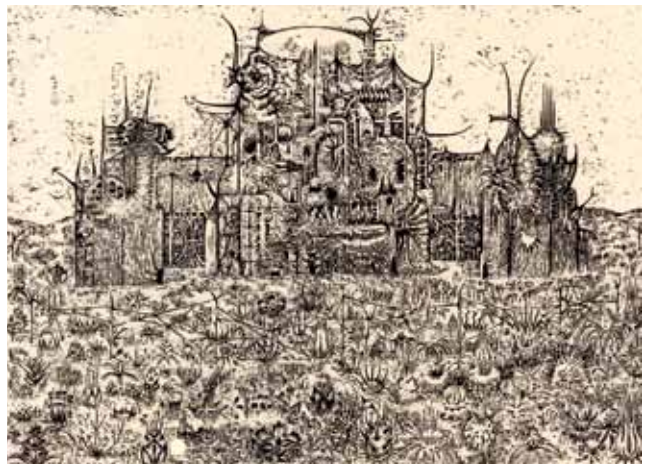


21 Bruno Schulz, **Józef na stacji kolejowej**, 1937, tusz, ołówek, kalka, Muzeum Literatury

22 Bronisław Wojciech Linke, **Lokomotywa**, 1950, akwarela, tusz, papier, Muzeum Literatury

23 Jan Lebenstein, **Sweety Bar**, 1976, akwarela, gwasz, tusz na papierze, dep. Muzeum Literatury

24 Józef Gielniak, **Sanatorium V**, 1958, linoryt, bibuła, Muzeum Narodowe w Warszawie





25 Zygmunt Menkes, *Ojciec i syn*, olej na płótnie, Muzeum Sztuki w Łodzi

26 Włodzimierz Szczepański, z cyklu *Powidoki Drohobycza*, 2012, kredka na papierze