

ALEKSANDRA SKRZYPCZYK  
Uniwersytet Gdański\*



<https://orcid.org/0000-0002-4824-1984>



## Przecięcia biografii. Muzyczne spotkania Schulza

### Intersections of Biographies. Bruno Schulz's Musical Encounters

#### Abstract

The article is devoted to Bruno Schulz's meetings with musicians. It shows not only a partial biography of the author of *The Cinnamon Shops*, filtered by these encounters, but also smaller fragments of lives of his friends. These intersected biographies create a story about inter-war contacts and relationships, which resulted in numerous epistolography and post-war memories that focused on Schulz's life and oeuvre.

The author of this text talks about the influence that these contacts might have had on Schulz's perception of music and musicians. Furthermore, it shows how he translated these experiences into his prose.

In the archive of Schulz's life and work we can find traces of meetings with several music artists. There are also some traces of these meetings in the descriptions of organ grinders at *Sanatorium Under The Sign of The Hourglass*, Jewish musicians who we will find concerts in the story Spring, as well as in the descriptions of park and cafe musicians, mentioned in both series of stories. However, knowledge of these relationships survived primarily due to the letters. It should be noted that the preserved materials from his meetings with musicians have never been the subject of schulzology research in its entirety.

Musicians inspired a few fragments of Schulz's short stories. Artists whom he met at the beginning of the 20th century were not only performers of pre-war Poland, in particular his hometown of Drohobych, and Lviv, Warsaw, but also of Vienna and Paris. These friendships were important for his musical education, they shaped his thinking about music and his image of musicians. They must have had an impact on the descriptions of sounds in the world depicted in *The Cinnamon Shops* and his other stories, and finally — after the Holocaust — they let the legacy of Bruno Schulz be saved.

\* Uniwersytet Gdański  
ul. Bażyńskiego 8, 80-309 Gdańsk  
e-mail: apskrzypczyk@gmail.com

W artykule wykorzystałam częściowo fragmenty mojej rozprawy doktorskiej *Bruno Schulz i muzyka. Dzieło, nawiązania, inspiracje* oraz materiały zgromadzone przeze mnie w ramach grantu „Schulz/Forum. Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza” (numer grantu: 0446/NPRH4//H1a/83/2015).

Spotkania z muzykami wpłynęły na doświadczenia muzyczne Brunona Schulza, miały znaczenie dla jego muzycznej edukacji, ukształtowały jego myślenie o muzyce i wyobrażenie o muzykach. Muzycy, których spotykał na początku XX wieku, to przede wszystkim artyści przedwojennej Polski, w szczególności rodzinnego Drohobycza, Lwowa i Warszawy, ale nie tylko — również Wiednia i Paryża (*Schulz/Forum. Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza — rok 1917*)<sup>1</sup>. Choć ślady tych relacji znajdujemy przede wszystkim w listach, spotkania z muzyką i muzykami mogły mieć wpływ także na opisy dźwięków w świecie przedstawionym *Sklepow cynamonowych* oraz świecie innych jego opowiadań. Trzeba przy tym zaznaczyć, że zachowane materiały na temat jego spotkań z muzykami nie są liczne i nigdy dotychczas nie stanowiły w całości przedmiotu badań schulzologii<sup>2</sup>.

W archiwum życia i twórczości Schulza znajdziemy ślady spotkań z kilkoma artystami muzyki. Jednakże najczęściej musiał stykać się z wykonawcami anonimowymi. Ślady tych spotkań odnajdujemy w opisach kataryniarzy w *Sanatorium pod Klepsydrą*, muzykantów żydowskich, których koncert znajdziemy w *Wiosnie*, a także w opisach grajków parkowych i kawiarnianych, o których wspomina w obu cyklach opowiadań (Schulz 1989).

Z tłumu tych — w przeważającej części nieznanych twarzy — kilka zarysowuje się szczególnie wyraźnie. To przyjaciele i znajomi Schulza: Maria Budratzka, Emil Górski, Emil Szalit, Jakub Weismann, Maria Chasin, Egon Petrii. Niektórzy z nich zainspirują być może powstanie dwóch opowiadań. Górski może być pierwowzorem postaci skrzypka z *Ojczyzny*. Talent Budratzkiej, wiedeńskiej śpiewaczki operowej, z którą przyjaźnił się intensywnie w latach 20., sprowokuje Schulza do napisania opowiadania o ciężarnej, nieszczęśliwej primadonnie. Te spotkania — przecięcia biografii — należały do bardzo osobistych i ważnych, może nawet kluczowych doświadczeń w życiu Schulza. Wiemy to dzisiaj na pewno dzięki powojennym listom jego przyjaciół do biografą, Jerzego Ficowskiego<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Obecność Schulza w europejskich stolicach potwierdzają jego listy i karty meldunkowe. W Wiedniu Schulz przebywał w latach 1914–1918 oraz w roku 1923, w Paryżu spędził lato 1938 roku. Zob. *Schulz/Forum. Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*.

<sup>2</sup> Częściową rekonstrukcję tych kontaktów stworzył Jerzy Ficowski w *Regionach wielkiej herezji*.

<sup>3</sup> Najstarsze listy przyjaciół Schulza do Ficowskiego sięgają końca lat 40., korespondencja z żyjącymi świadkami trwać będzie przez całe życie tego badacza. Listy te dostępne są dzisiaj w jego archiwum (zob. też: Schulz 2016). Biografii akustycznej Schulza poświęciłam artykuł w 16. numerze „Schulz/Forum”, zaś szczegółowe

### Śpiewająca glorieta

Najwcześniejsze znane kontakty Schulza z przyjaciółmi, zajmującymi się zawodowo sztuką dźwięków, przypadają na lata jego młodości, przed debiutem *Sklepow cynamonowych* w 1933 roku (z datą wydania 1934). Przypadają zatem na lata dwudzieste, czyli na czas jego anonimowego debiutu opowiadaniem *Undula* (pod pseudonimem Marceli Weron; Weron [Schulz] 2020)<sup>4</sup>. W latach 1917–1920 Schulz spotykał się z Marią Budratzką, drohobyczką, którą poznał za pośrednictwem Stanisława Weingartena. Budratzka wspominała po wojnie: „Staszek kochał się wówczas w mojej siostrze, pianistce, zwanej Pepcią, podczas gdy Schulz bardziej mną się interesował. Uczył wtedy prywatnie rysunku” (Schulz 1984: 42). W latach dwudziestych miała piękny głos, występowała podczas spotkań, dając „domowe koncerty”; niewykluczone, że występowała również w ramach spotkań „Kalei”, drohobyckiego koła miłośników sztuki. Podczas jej kilkuletniego pobytu w Drohobyczu często spędzała czas z Schulzem, który razem z Weingartenem bywał w domu sióstr Budratzkich. Podczas tego krótkiego pobytu w rodzinnym mieście pozowała Schulzowi do portretu. W trakcie sesji pisarzowi najbardziej podobała się czarna suknia modelki „z aksamitu w czarno-zieloną żorzetą”, pantofle „czarny lakier z zielonym materiałem oraz czarne, jedwabne pończochy”, podczas jednego ze spotkań miał wypić wino z jej pantofelka (Kato 2011). W 1919 roku Schulz naszkicował jej portret, który zatytułował *Niedosiężna glorieta*. W 1920 roku Budratzka wyjechała na stałe do Wiednia. Przez wiele lat występowała jako śpiewaczka w Operze Wiedeńskiej, w której wykonała dwadzieścia osiem partii operowych i cztery klasyczne operetki (Schulz 1984: 42). To właśnie dla niej Schulz zaprojektował ekslibris, zawierający najpewniej jakieś atrybuty muzyczne. Egzemplarz ten posłał jej do Wiednia w 1923 roku.

Młoda Budratzka, wkrótce znakomita wiedeńska śpiewaczka, mogła zainspirować fragmenty zaginionej noweli, którą zapamiętał Górski. Po wojnie próbował opisać zapamiętane opowiadanie Schulza w następujący sposób:

Po latach trudno jest zreferować, o czym ono było, tym bardziej że twórczość Schulza z zasady nie da się opowiedzieć swoimi słowami. Była tam jakaś kobieta w ciąży, raczej może w ciąży urojonej, następowała jakaś realizacja tych urojeń, wokoło niej cały fraucymer, zatroskani ludzie snujący się koło niej, a ona śpiewała (swojemu nieurodzonemu?) koloraturą... Trudno opowiedzieć. (Górski 1976)

Kilka lat później pisał do Ficowskiego o tym samym zaginionym opowiadaniu tak:

[Schulz — A.S.] napisał opowiadanie, w które wplótł element muzyczny. Miejszem akcji była scena operowa: kobieta śpiewała o swoim życiu i równocześnie tekst libretta operowego, splatając swój los z dziejami bohaterki operowej — czasem krzyk rodzącej matki mieszał się z kunsztowną koloraturą primadonny operowej... (Górski 1982)

---

dociekania na temat stosunku Schulza do muzyki starałam się opisać w artykule *Schulz i muzyka. Próba biografii akustycznej pisarza*, przyjętym do druku w „Tekstach Drugich” [numer w przygotowaniu].

<sup>4</sup> Kwestia rzeczywistego debiutu Schulza została przez jego badaczy niedawno zrewidowana. Wbrew ustaleniom Ficowskiego to nie *Sklepy cynamonowe*, wydane pod protekcją Zofii Nałkowskiej były jego debiutem literackim (wcześniej Schulz publikował także pojedyncze nowele z tego zbioru opowiadań, w tym *Ptaki* jako pierwszą pod własnym nazwiskiem). W roku 1922 w czasopiśmie „Świt. Organ Urzędników Naftowych w Boryslawiu” opublikował opowiadanie *Undula* pod pseudonimem Marceli Weron, zupełnie zmieniając pogląd na sprawę jego pierwszych tekstów. Wciąż jeszcze nieustalone zostało pochodzenie dwóch niemieckich opowiadań z początku lat 20. sygnowanych jako Bruno Schulz. Jeśli ich twórcą okazałby się autor *Wiosny*, jego debiut — wedle obecnego stanu wiedzy — można byłoby datować na 1917 rok. Zob. Weron [Schulz] 2020; Schulz 2020ab.

We wspomnieniach Budratzkiej brakuje jednak informacji na ten temat tej noweli. Śpiewaczka mogła być jednak nieświadoma tego, nad czym pracuje pisarz, szczególnie że kontakt artystów urwał się w latach dwudziestych, a „Kaleia” została rozwiązana. Drohobyczanka musiała mieć istotny wpływ na pisarza. Nie tylko należała wraz z nim do stowarzyszenia, do którego zapisała się ponad setka żydowskich i nieżydowskich przyjaciół sztuki. Jej osobowość i styl silnie oddziaływały na wyobraźnię Schulza, skoro podczas wspólnych sesji decydował się realizować swoje masochistyczne fantazje, odgrywając sceny bałwochwalcze — podobne do tych, które odnajdujemy dziś na jego cliché verre’ach do *Xiggi bałwochwalczej*<sup>5</sup>.

### „Kaleia, żydowskie towarzystwo dla pielęgnowania sztuk pięknych i nauk”

Ficowski w *Regionach wielkiej heresztji* podaje, że w 1918 roku Schulz dołączył do stowarzyszenia założonego przez Budratzką. Jak wskazuje badacz, w tej „nieformalnej grupie artystycznej” działał „kameralny” zespół instrumentalistów pod dyrygenturą Otokara Jawrowera; podczas spotkań członkowie recytowali fragmenty literatury, wykonywali muzykę, prezentowali swoje prace plastyczne (Ficowski 2002: 490).

Być może zespół muzyczny rzeczywiście liczył kilka osób, jednakże w świetle dokumentów nie można utrzymać dłużej narracji o kameralności i nieoficjalnym charakterze grupy. Z zachowanego statutu towarzystwa wynika bowiem, że w 1919 roku w Drohobyczu powstało stowarzyszenie artystów i osób wspierających sztukę i naukę, nazwane „Kaleia, żydowskie towarzystwo dla pielęgnowania sztuk pięknych i nauk” (później „Koło naukowo-literackie”), które już w 1920 roku liczy łącznie prawie stu pięćdziesięciu członków, w tym muzyków (Łazorak i in. 2016: 234–266). Na liście uczestników widnieje nazwisko Schulza oraz jego znajomych i przyjaciół, między innymi Weingartena, przyjaciela artysty, kolekcjonera jego prac. Na podstawie opisu działań można wysnuć hipotezę na temat tego, jak członkowie grupy spędzali wolny czas oraz jakie wartości wyznawali. Celem „Kalei” było „pielęgnowanie nauk i sztuk pięknych”, statut zabraniał dyskusji zaangażowanych w politykę. Towarzystwo wspierało wykształcenie artystyczne i naukowe oraz działalność humanitarną, w dokumentach wskazywano także na funkcje towarzyskie. Jego działalność nie ograniczała się wyłącznie do prezentowania referatów, członkowie pragnęli utrzymać własną bibliotekę oraz zbiory dzieł sztuki. Składki członkowskie i ofiarność darczyńców pozwalały na nabywanie instrumentów muzycznych i obrazów, planowano wydawanie własnego czasopisma. Powstał tam także zespół muzyczny dający regularnie koncerty oraz trupa wystawiająca przedstawienia dramatyczne. W ramach działalności „Kalei” organizowano także wycieczki, zajęcia gimnastyczne, kursy i szkolenia. Istotnym elementem działań koła było wspieranie edukacji osób szczególnie uzdolnionych. Z opisu działań wynika, że mogło stwarzać idealne warunki dla rozwoju artystycznego. To właśnie w tym środowisku Schulz poznawał artystów, z którymi w 1921 roku w Drohobyczu wystawiał swoje prace plastyczne (Łotocki, Markowski, Miski, Stroński), tam także poznał pierwszych krytyków recenzujących jego twórczość.

O ile jednak wiemy, jakie prace plastyczne prezentowano, jakie wystawy odbyły się w trakcie działalności grupy, o tyle trudno dziś ustalić, jakie „produkcje muzyczne” wykonywano podczas spotkań. Tajemnicą pozostaje teatralny i muzyczny repertuar „Kalei”, którego Schulz był słuchaczem w trakcie wieczorów muzykalno-wokalnych (Łazorak i in. 2016: 234–266). Możemy jedynie sądzić, że grupa była aktywna w działaniach na wielu polach, a przynależenie

<sup>5</sup> Zebrał je Jerzy Ficowski. Zob. B. Schulz, *Xigga bałwochwalcza*, przygotował do druku i słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1988.

do artystycznego środowiska nie pozostało bez wpływu na twórczość jego członków. „Kaleia” była dla Schulza enklawą sztuki w mieście — tam nawiązywał znajomości, współpracował z innymi artystami, doskonalił się w różnych dziedzinach sztuki, tam miał dostęp do dzieł muzycznych. Ze swoim przyjacielem, Stanisławem Weingartenem, fanem Wagnera oraz śpiewaczką Marią Budratzką musiał nie raz podejmować temat dzieł muzycznych. Weingarten posiadał w swoich zbiorach bibliotecznych liczne publikacje poświęcone muzyce — może z jego egzemplarza Mannowskiego *Cierpienia i wielkości Ryszarda Wagnera* korzystał Schulz, a ekslibrisy, które wykonał dla Weingartena, zdobyły książki opisujące życiorysy kompozytorów, takich jak Mozart i Chopin... Grupa istniała oficjalnie do 1929 roku. Ze znanych dokumentów nie wynika, co mogłoby być przyczyną rozwiązania towarzystwa.

### Repertuar recytatorsko-satyryczno-kabaretowy

Pod koniec lat trzydziestych Schulz poznał w Drohobyczu Kazimierę Rychterównę, utalentowaną aktorkę, która występowała w Warszawie, we Lwowie, w Wiedniu. Już wówczas miała uznanie szerokiej publiczności, znała wielu wpływowych artystów w Polsce i poza jej granicami. W 1936 roku aktorka dawała koncert w drohobyckim gimnazjum, a świadkiem tego występu był Schulz. Wykonywała poezję z niezwykłą muzycznością, „przy pomocy efektów rytmicznych i muzycznych” (*Notatki literacko-artystyczne*, cyt. za: Kaszuba-Dębska 2016: 230). Pisano, że dzięki niej „symfonie poetyckie Kasprowicza stają więc na równi z Bethovenowskimi [sic!] symfoniami. A *Staffa Preludium* deszczowe współzawodniczy z dźwiękami Chopina”. Marian Eile w wywiadzie z 1983 roku wspomina, że Schulz „odwiedził ją za kulisami, pełen zachwytu i komplementów” (*Teatr pamięci Brunona Schulza* 1993: 110–131). Jeśli sam występ recytatorki nie był dlań źródłem natchnienia, to przynajmniej zaowocował korzystnymi kontaktami, a sam fakt poznania artystki w gimnazjum dowodzi obecności Schulza na występach. W 1918 roku „Gazeta Lwowska” donosiła o występach znakomitej recytatorki. I choć niewiele wiemy o repertuarze Rychterówny, to pewne wyobrażenie o nim daje choćby recenzja występu z jej młodości (*Notatki literacko-artystyczne* 1918). Dzięki niej możemy domyślać się, jaki repertuar zachwycał Schulza<sup>6</sup>. Zachowało się kilka listów, dzięki którym wiemy, że artystka pomagała Schulzowi dostać się do kręgów francuskich artystów (Kaszuba-Dębska 2016: 236). Podobną rolę odgrywał Marian Hemar, pisarz, kompozytor i tłumacz, autor setek popularnych przed wojną piosenek, skeczy, tekstów kabaretowych. Utwory tego

<sup>6</sup> „Dwa razy słyszano już ją we Lwowie i oba razy były koncerty Rychterówny sensacją artystyczną. Występy jej zasługują na miano sensacji nie tylko dlatego, że Rychterówna zrywa prawie zupełnie z szablonami recytatorskimi: patosem lub nadmierną prostotą, które dotychczas zwykły rozbrzmiewać z estrady. Sama oryginalność interpretacji nie jest też najwybitniejszą cechą talentu młodej artystki. W pierwszym rzędzie podnieść należy wielką kulturę w doborze programu. Artystka »nie zastosowuje się« do wymagań przeciętności, lecz zwycięsko audytorium podnosi ku sobie. [...] Rychterówna nie zastosowuje jednakowoż tej samej metody do wszystkich recytowanych utworów. Ma ona bowiem również wybitne odczucie plastyki, którą misternie wydobywa modulacją głosu i nieznacznym gestem. Słuchacz przemienia się wtedy w widza, przed którego oczyma przesuwają się żywa akcyza i sztafaż pełen barw. Dlatego też proza, zazwyczaj tak niewdzięczna z estrady, nabiera w ustach Rychterówny blasku, rytmu życia i efektów takich, jakie daje mowa wiązana. Dość tu przypomnieć *Janka Muzykanta*, który z utworu nowelistycznego przeszedł wprost bez przeróbek — na scenę i stał się szczerą tragedią dziecięcej duszy, tragedią »sceniczną« bez całego aparatu teatralnego. *Iliada*, której epicka przewlekłość jest dla recytatora jednym z najtrudniejszych problemów artystycznych, w wykonaniu Rychterówny mieni się słońcem appolinowem, błękitem greckiego morza, nasyconymi barwami tłumów wojowników, a gra wszelkimi, wyrwaniem z głębi serc herosów”. (*Notatki literacko-artystyczne*, „Gazeta Lwowska”, 1918, nr 299)

artyści wzbudzały kontrowersje w ówczesnym świecie, stając się w końcu „piosenkami zakazanymi”, przez które muzyk musiał się ukrywać podczas hitlerowskiej okupacji. Niektóre z nich znane są do dziś (na przykład utwór *Wąsik, ach ten wąsik*). Hemar pozostawał w kontakcie z Schulzem, sam utrzymywał znajomość z najważniejszymi twórcami ówczesnej sceny artystycznej (z Tuwimem, Sempolińskim, Włastem), doradzał pisarzowi w kwestii wyjazdu do Paryża, a informacje te przekazywała Schulzowi Rychterówna. Pisała w liście z 1938 roku: „Rozmawiałam przed godziną z Hemarem (i Modzelewską) o Panu. Jest Pana entuzjastą i prosił, żeby to Panu powtórzyć. Radziłam się co do Pana wyjazdu. »Koniecznie jechać — lepiej we wrześniu, ale i teraz dużo Pan zrobi«. Ale bardzo był za tym, żeby Pan w W-wie złapał Kramsztyka (znam go osobiście), który wyjeżdża stąd za 4 dni do Paryża” (Schulz 2016: 306).

### Pianiści

Najpokaźniejszą liczbę muzyków, z którymi przyjaźnił się Schulz, stanowili pianiści. U Romany Halpern szukał protekcji dla jednego ze swoich umuzykalnionych przyjaciół, wykonujących popularny w latach trzydziestych jazz. Pisał do niej:

Ten list przesyłam przez p. Zygryda Bienstocka, młodego utalentowanego muzyka, który wzięt niedawno I nagrodę na konkursie muzycznym za swoje kompozycje jazzowe. Pan Bienstock jest pierwszy raz w Warszawie i szuka kontaktów. Cieszyłbym się, gdybyś znalazła w nim upodobanie i trochę go wprowadziła w świat warszawski. Pan B. jest bardzo miłym i sympatycznym młodym człowiekiem o wielkiej świeżości duchowej i pewnej naiwności zapowiadającej bardzo dobry rozwój. (Schulz 2016: 182)

Bienstock mieszkał przez wiele lat w Drohobyczu, skomponował tango *Nie odchodź dziś*, do którego słowa napisała Celina Żupnik, znajoma Schulza, dla której pisarz stworzył najprawdopodobniej ilustracje na okładki zeszytów z nutami (Skrzypczyk 2018)<sup>7</sup>. W 1939 roku pianista założył zespół, w którym występował także Alfred Schreyer, skrzypek i śpiewak, uczeń Schulza, po wojnie autor wspomnień o pisarzu (Pestka 2009: 35). Schulz prawdopodobnie poznał Bienstocka przez wspólnych drohobyckich znajomych — Celinę Żupnik i Emila Szalita. Mogli spotykać się w Drohobyczu, Schulz na pewno znał repertuar młodego jazzmana. Być może jego kompozycje wzbudzały uznanie pisarza, dlatego szukał dla niego protekcji. Mógł też po prostu czynić przysługę przyjacielowi.

Inny ślad znajomości z muzykami odnajdujemy w liście Schulza z 1940 roku do Tadeusza Wojciechowskiego (Schulz 2016: 197). Jakub Weissmann, „młody i utalentowany muzyk”, jak napisze o nim Schulz, przekazuje wówczas pisarzowi pozdrowienia od Wojciechowskiego, malarza, wykładającego we lwowskim instytucie sztuk plastycznych. Stają się one pretekstem do kontaktu. Schulz pisze w liście o swoim losie — skarży się na sytuację materialną i duchową, prosi o pomoc w znalezieniu pracy w szkole artystycznej założonej we Lwowie. Kim jest Weissmann, zwany także Kubą albo Markiem, i skąd zna Schulza? Znajomy pisarza to dwudziestokilkuletni (urodzony w 1914 roku) pianista i akompaniator z Krakowa. Wiadomo o nim, że w 1939 roku ukończył kurs fortepianu w Wyższej Szkole Muzycznej we Lwowie, w konserwatorium muzycznym u Jana Hoffmana. Już jako student występował w różnych koncertach, uznawany był za niezwykle utalentowanego, o nieprzeciętnej inteligencji i urodzie. Uciekł do Lwowa, gdzie został zamordowany w 1942 roku przez nazistów. O jego

<sup>7</sup> O przyjaźni z Celiną Żupnik i Emilem Szalitem pisałam w artykule dotyczącym ilustracji Schulza do zeszytów z nutami, opublikowanym w numerze 12. czasopisma „Schulz/Forum” (Skrzypczyk 2018: 165–171).



znajomości z Schulzem świadczą dwa zachowane listy do Wojciechowskiego. W drugim Schulz napisze: „Miło mi usłyszeć, że Pan mój list po części sprowokował. Z relacji p. Marka nie domyślałem się tego i napisałem pod wpływem własnego impulsu (P. Marek, nawiasem mówiąc, bardzo miły i inteligentny i dowcipny i jestem Panu wdzięczny za zapośredniczenie znajomości.)” (Schulz 2016: 198). Dalej pisze o pragnieniu artystycznego rozwoju, możliwe-  
mu dzięki kontaktom z artystami: „Mógłbym przy Panu wiele skorzystać. Mam uczucie, że mi się dopiero teraz otworzyły oczy na świat (gdyż byłem w sobie zamknięty) i bardzo jestem chłonny i żądny nauki, ja, który się nigdy niczego porządnie nie uczyłem. Mimo to jednak, że chciałbym być blisko Pana (także Marek mnie pociąga swoją wrażliwością art. i smakiem) — nie mogę na razie przyjechać” (Schulz 2016: 198). Z listu tego może wynikać, że Schulz zachwycał się pracami malarza i fascynowała go gra Weissmana. Może nawet lubił rodzący się w II Rzeczypospolitej jazz? Weissmann jest jednym z muzyków, którzy tworzą wówczas nową muzykę popularną. W publikacji poświęconej początkom muzyki jazzowej w Polsce odnajdujemy wspomnienie dotyczące znajomego Schulza oraz świadectwo wydarzeń muzycznych, których pisarz mógł być świadkiem:

Jesienią roku 1939 przybyło do Lwowa wielu muzyków — uciekinierów z centralnej Polski, Czechosłowacji i Austrii. Niektórzy przywieźli z sobą płyty, a wśród nich czysty, pogodny, niemal mozartowski jazz nowoorleański, jazzowe nagrania Elli Fitzgerald oraz negro spirituals z Marian Anderson. Ci właśnie muzycy, współpracownicy i przyjaciele, wprowadzili do uczelni piękny zwyczaj koncertowania po wykładach i seminariach. Te wieczory muzyczne zaczynały się zwykle od przegrywania partytur, by w końcu przerodzić się w pianistyczne jam sessions — na dwa fortepiany, na cztery lub osiem rąk itp. Uczestniczyli w nich między innymi nieżyjący już Jan Holzman z Łodzi, późniejszy uczeń Artura Rubinsteina i Emila Gilelsa, a następnie wybitny metodolog pianistyki w USA; wspaniałe zjawisko pianistyczne, uczeń Jana Hoffmana — zamordowany przez Niemców Jakub Weissman. (Radliński 1967: 123)

Czy melancholijny, skromny, introwertyczny nauczyciel — jak lubi się o nim stereotypowo myśleć — mógł podziwiać grę pianisty jazzowego, a nawet bywać na jazzowych potańcówkach? Można byłoby tak pomyśleć, gdyby nie znacząca hiperbolizacja prac Wojciechowskiego, której Schulz dokonuje w liście. Pisze o jego projektach bazyliki w taki sposób: „Były to najpiękniejsze projekty, jakie kiedykolwiek widziałem” (Schulz 2016: 199). Trudno uwierzyć w pełną szczerłość tego listu. Schulz pisze go już podczas okupacji sowieckiej. Niekorzystna sytuacja zawodowo-ekonomiczna zmusza go do poszukiwania nowej posady. Odnalezienie sprzymierzeńca w Wojciechowskim i kręgu jego znajomych mogłoby uwolnić go od pracy w gimnazjum i zaowocować przeprowadzką do Lwowa. Z jakiegoś powodu — mimo najlepszych życzeń Schulza i największych komplementów, jego pragnienie się nie ziszcilo.

W 1934 roku Schulz zostaje sfotografowany podczas imprezy zorganizowanej w Warszawie, w mieszkaniu Jana Kochanowskiego, radiologa, fotografa i rysownika (*Schulz/Forum. Kalendarz życia, twórczości...* b.r.). Na zdjęciu pozują w groteskowych przebraniach Stanisław Ignacy Witkiewicz, Jan Kochanowski i obejmujący Schulza Roman Jasiński. To właśnie ten ostatni znajomy pisarza zajmuje się zawodowo sztuką dźwięków. W latach trzydziestych jest uznanym pianistą (kończy studia muzyczne w Polsce i w Paryżu), występuje z recitalami w Filharmonii Warszawskiej, w Polskim Radiu, jest profesorem klasy fortepianu w Konserwatorium Warszawskim, publikuje artykuły o tematyce muzycznej, między innymi w „Wiadomościach Literackich” (*Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po*



31 *grudnia* 1870 2008: 192). Co łączy go z Schulzem? Przypadkowe spotkanie podczas artystycznego rautu? Jedna noc sylwestrowa czy wieloletnia przyjaźń, po której nie ma śladu? To jeden z przykładów na to, że Schulz często bawi u polskiej bohemy. Czytamy u Gombrowicza o tym spotkaniu:

Urządziłem artystyczną popijawę w mieszkaniu mojej matki na Chocimskiej. [...] Trwająca do szóstej rano zabawa była widowym znakiem mojego solidnego usadowienia się w warszawskim świątku literackim. Już nie pamiętam dobrze, kto tam był, ale w każdym razie nie brakło Brezy, Mauersbergerów, Tonia Sobańskiego, był Rudnicki i bodaj Choromański, było bractwo pijaków pod przewodem Świątka Karpińskiego i „Minia” czyli Janusza Minkiewicza, były rozmaite aktorki, Zdzisław Czermański, Kanarek (dziś znany malarz w Stanach)... I może Witkacy, i chyba Bruno Schulz... (Gombrowicz 2002: 115)

Jasiński w swoich wspomnieniach potwierdza spotkanie z Schulzem podczas imprezy, zdaje się, że jednorazowe. Nie jest oczarowany pisarzem, pisze następująco:

[Witkacy — A.S.] odwiedzał Janka dość często, a nawet kiedyś przyprowadził ze sobą Bruno Schulza, autora owych przedziwnych, świeżo właśnie wydanych *Sklepów cynamonowych*. Książka ta wywarła na mnie duże wrażenie i od razu wyczułem całą jej niezwykłość. Byłem więc bardzo ciekaw owego spotkania z Schulzem, który okazał się człowiekiem równie delikatnym i dyskretnym, co nieefekownym. Przecie Witkacy potrafił i jego rozczmychać. (Jasiński 2008: 535)

Niezależnie jednak od osobistych sympatii lub antypatii dzięki tym relacjom wiemy, że Schulz często uczestniczył w spotkaniach polskiej bohemy. To kolejny dowód na to, jak szeroki był krąg jego znajomych — obejmował artystów różnych dziedzin. Rozmowy o sztuce (w tym muzyce) były podczas tych spotkań nieuniknione.

### **Maria Rey-Chazen i miłosny język muzyczny<sup>8</sup>**

Schulz poznał Marię Chasin<sup>9</sup> podczas wakacji w Zakopanem w 1935 roku, za pośrednictwem Witkacego. Była już wtedy znakomitą pianistką, uznaną nie tylko w Polsce, lecz przede wszystkim we Francji, w której koncertowała stale z największymi sławami dwudziestolecia międzywojennego. Trzydziestopięcioletnia wówczas przyjaciółka Schulza występowała w Teatrze Miejskim w Paryżu, dawała recitale fortepianowe w polskim i francuskim radio<sup>10</sup>. Jej szerokie kontakty towarzyskie, szczególnie w stolicy Francji, w której najprawdopodobniej ukończyła studia muzyczne, mogły potencjalnie pomóc Schulzowi, który już wtedy starał się wypromować swoje opowiadania za granicą. Jej brat Georges Rosenberg mieszkał w Paryżu, kuzyn Georg Pinette w Mediolanie. Przyjaźniła się z pisarzami Romain Rollandem, Zygfrydem Kracauerem, rzeźbiarzem Naumanem Aronsonem, rosyjską malarką Aleksandrą Pregel. Dorastała w domu, w którym gościli między innymi Diego Riviera oraz Pablo Picasso

<sup>8</sup> Fragmenty dotyczące relacji Schulza i Chasin są efektem kwerend przeprowadzonych w ramach grantu „Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza”. Ich wyniki zostały opracowane dla portalu [www.schulzforum.pl](http://www.schulzforum.pl) i tam też będą opublikowane.

<sup>9</sup> Po wybuchu II wojny światowej Chasin wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych i zmieniła nazwisko na Rey-Chazen.

<sup>10</sup> Wzmianki o koncertach Chasin w Paryżu zachowały się w prasie. Można je znaleźć pod poniższym adresem: „Maria Chasin”, „La Semaine de Paris”, [bit.ly/3dlUBzj](http://bit.ly/3dlUBzj) [dostęp: 10.10.2019].

(Kaszuba-Dębska 2016: 123–137). Przyjaźń z pianistką oznaczała dla Schulza rozszerzenie kręgu swoich znajomych na znakomitych artystów, z którymi spotka się lub nawiąże kontakt listowny właśnie za jej pośrednictwem.

Między Schulzem i Chasin już od pierwszego spotkania zawiązuje się niezwykle porozumienie, które będzie rozwijało się w licznej korespondencji. W latach 1935–1938, kiedy Chasin bywa akurat w Polsce, Schulz jest częstym gościem w jej mieszkaniu w Łodzi. Po wojnie pianistka opíše Ficowskiemu te niezapowiedziane wizyty: „Gdy listy przestawały mu wystarczać, przyjeżdżał do mnie do Łodzi, często bez uprzedzenia, jakby z natchnienia” (Chasin 1965). Schulz i Chasin spędzają czas w domu przy Alei Tadeusza Kościuszki 46. Spotkania te obfitują w „ożywione” rozmowy. Podczas jednej z takich wizyt Schulz zauważa wielki fabryczny komin, który przeraża go i jest powodem smutku. Wrażenie pozostaje w pisarzu na długo — komin staje się bohaterem historii opowiadanych przyjaciółce. Chasin wspomina antropomorfizowanie budowli: „Od tej chwili stał się jakby trzecią osobą w naszej rozmowie. On [Schulz — A.S.] odpowiadał i mówił za niego, jego obecność i przyszłość stała się jakby realnością dla nas obojga. Sądzę, że tego rodzaju realność była wielkim powodem jego przyjaźni dla mnie. Rozumieliśmy się we wszystkim, co było niewidzialnym dla innych” (Chasin 1965). Schulz i Chasin wychodzą często do kawiarni. W liście do Ficowskiego pianistka wspomina też opowieść Schulza o „życiu znaczka pocztowego”. Do stolika przyjaciół dosiada się wtedy znajoma Chasin, jednak Schulz nie zauważając bądź ignorując gościa, nie przerywa swojej opowieści (Chasin 1965).

Ich przyjaźń zaowocuje setkami listów, w których — według wspomnień Chasin — Schulz opisywał jej osobę i otaczający go świat, posługując się przy tym „językiem muzycznym”. Stwarzają niezwykle „porozumienie muzyczne”, polegające — jej zdaniem — na „słyszaniu rzeczy niesłyszalnych dla innych” (Chasin 1966). Podczas tej „intensywnej, niezwyklej i długotrwałej przyjaźni” przyjaciółka pomaga Schulzowi zwalczać „inferiority complex” (kompleks niższości). Posiada wówczas wiele jego grafik o tematyce masochistycznej: „Oglądając jego grafiki, których miałam sporo — pisała do Ficowskiego w 1966 roku — dziwiłam się nieraz, że treścią ich było przejechanie człowieka po ulicy przez dorożkę lub samochód w tragiczny bardzo sposób. Gdy się zapytałam Schulca [sic!], kto to jest ten człowiek właściwie, odpowiedział mi bez namysłu! »ten człowiek to jestem ja!«. Słyszę nawet dzisiaj jego głos przy tym. Zrozumiałam wtedy całą jego wewnętrzną tragedję i kompleks psychiczny” (Chasin 1966). Brat Chasin, Georges Rosenberg (później Gregory R. Marshak), po wojnie wspomni w liście do Jerzego Ficowskiego relację artystów: „Wiem, że miał on dla niej bardzo intensywne uczucie, a nawet admirację, i że pisał do niej, że dawno śnił o istnieniu takich kobiet, jak ona i że nareszcie ten sen stał się rzeczywistością” (Marshak 1965).

Prawdopodobnie podczas spotkań w Łodzi powstaje pomysł na wyjazd do Paryża. Chasin sugeruje Schulzowi spotkać się z paryskimi artystami, próbując w ten sposób pomóc mu w zmaganiu z poczuciem niższości. W ramach starań o wydanie opowiadań za granicą poleca swojemu kuzynowi, Georgowi Pinette, mieszkającemu w Mediolanie, przetłumaczenie na język włoski i wydanie nowel Schulza. W liście z 29 sierpnia 1937 roku Pinette radzi Schulzowi napisać krótkie exposé w języku niemieckim lub francuskim, mające ułatwić włoskim wydawcom ocenę dzieła (Schulz 2016: 302). „Niestety z tą propozycją włoską na razie jakoś cicho, żadnej odpowiedzi na moje exposé o *Skleпах cynamonowych* w dwóch językach —

napisze Schulz w liście do Romany Halpern z 13 października 1937 roku — Stało się to za pośrednictwem p. Marii Chasin, pianistki, którą poznałem w Zakopanem, a która ma szalone znajomości w świecie” (Schulz 2016: 157).

Kilka dni przed swoim wyjazdem z Paryża Chasin wysła Schulzowi list, w którym informuje, że spędziła w stolicy Francji trzy tygodnie i zamierza tam wrócić jesienią. Żałuje, że Schulz nie przyjechał na przełomie czerwca i lipca, ponieważ mogłoby to ułatwić nawiązanie kontaktów z wieloma osobami. Odradza późniejszy przyjazd: „W sprawie przyjazdu Pana uważam, że jest trochę za późno. Wszędzie rozpoczęły się wakacje i ludzie z Paryża wyjeżdżają. Wątpię, że Pan zastanie tych, na kt. Panu zależy, chyba, że miasto samo da Panu ekwiwalent” (Schulz 2016: 298). Mimo ostrzeżeń pianistki Schulz tego samego lata odwiedza Paryż. Chasin podaje zatem Schulzowi adresy i numery telefonów swoich przyjaciół. Radzi skontaktować się z malarką z Rosji Aleksandrą Pregel, rzeźbiarzem Naumem Aronsonem, pisarzem niemieckim Siegfriedem Kracauerem, malarką i graficzką Rahelą Szalit, polskim dziennikarzem Alfredem Bzowieckim. Posługuje się swoimi licznymi znajomościami, chcąc pomóc Schulzowi w nawiązaniu relacji ze światem paryskiej bohemy. Przeszkodę stanowi jednak brak znajomości języka francuskiego. Schulz ma porozumiewać się po niemiecku, musi też mieć wiele pewności siebie: „Niech się Pan pozbędzie tremy i niech Pan przystroi się na Paryż na bardzo selbstbewusst. Nie wolno tam być zbyt skromnym i niepewnym siebie — trzeba poniekąd wymagać od ludzi zainteresowania sobą” (Schulz 2016: 298–300). Z ich korespondencji wynika również, że Schulz rozważa pokazanie swoich prac w Paryżu, ograniczają go jednak finanse. Chasin radzi „poradzić się osób miarodajnych” w sprawie jego wystawy na rue du Faub St-Honore (Schulz 2016: 300–301).

W powojennych listach do Ficowskiego pianistka wspomina o tym, że mimo niezorganizowania tejże wystawy Schulz wrócił z Paryża szczęśliwy, pewniejszy siebie, z wiarą we własną twórczość. Miał jej opowiadać o spotkaniu z rzeźbiarzem, Naumem Aronsonem:

Przyjechał po tym do mnie do Łodzi, dużo i długo opowiadał o tym spotkaniu, o Paryżu i zauważyłam — co najważniejsze — że stosunek Bruna do własnej sztuki się zmienił. On przestał wątpić. Uwierzył tym razem w swój talent. Przypominam sobie, że nie poznałam jego entuzjazmu w rozmowie, gdyż dotychczas było to tylko — na piśmie! (Chasin 1966)

Sam Schulz przedstawiał swoje wrażenia po powrocie z Paryża nieco inaczej. W liście do innej przyjaciółki, Romany Halpern, pisał tak:

Było naiwnością wyruszać w ten sposób co ja na podbój Paryża, który jest najbardziej ekskluzywnym, samowystarczalnym, zamkniętym miastem na świecie [...] z moim przygotowaniem językowym nie mogłem pomarzyć o tym, żeby nawiązać jakoś kontakt z Francuzami. Ambasada nie zajęła się mną zupełnie [...]. Prócz tego Paryż był pusty — wszystkie lepsze salony sztuki zamknięte [...]. Mimo to, jestem zadowolony, że byłem w Paryżu, widziałem tyle zdumiewających rzeczy, zobaczyłem raz z bliska, a nie za pośrednictwem reprodukcji — sztukę wielkich epok — a w końcu, że pozbyłem się pewnych złudzeń, co do kariery światowej. (Schulz 2016: 180–181)

W 1939 roku, kilka miesięcy po wybuchu II wojny światowej, Chasin planuje wyjazd do Warszawy i wyjazd z Polski do Stanów Zjednoczonych (Chasin 1965, 1966). Zanim jednak wyjedzie, zakupuje plik listów od Schulza w ogródku swojego domu przy ulicy Kościuszki 46.

Umieszcza je w szklanym lub metalowym naczyniu, które zakopuje niezbyt głęboko. Jest w posiadaniu wielu listów oraz grafik Schulza, niektóre z nich prawdopodobnie ukrywa razem z korespondencją. Po wojnie tak napisze o tym Ficowskiemu:

Miałam dużo listów od niego, które zakopałam w ogródku domu przed wyjazdem z Polski. To było na aleji [sic!] Kościuszki 46 w Łodzi. Miałam też dużo rysunków; jedną grafikę jego podarowałam w Zakopanem słynnemu pianiście, Egonowi Petri, który był nią zupełnie oczarowany. (Chasin 1965)

Jednocześnie pali teksty innych przyjaciół — francuskich artystów Henriego Barbusse'a i Romaina Rollanda. Udaje jej się uciec przed wojną, otrzymuje stały pobyt w USA. Do Polski nigdy już nie wraca. Po latach podaje Ficowskiemu miejsce, w którym zakopała listy Schulza, zgadzając się na ich odkrycie:

Listy Schulca [sic!] zakopane zostały w ogródku na Al. Kościuszki 46 przed moim wyjazdem do Warszawy, to zn. parę miesięcy po wybuchu wojny. Nie przypominam sobie dokładnie, do jakiego naczynia je włożyłam, ale pamiętam, że działo się to z myślą, że — nie powinny zginąć na zawsze! — (Wobec tego było to na pewno naczynie szklane lub metalowe). Zakopałam je w ogródku naprzeciwko okna, gdzie mieszkał stróż. (Chasin 1966)

Pianistka wspomina ich treść w listach do Ficowskiego: „Było sporo listów intymnych wśród nich, to zn. o stosunku jego do mnie jako do osoby znanej mu dobrze z marzeń i ze snów (jak pisał) i nieznanej — w rzeczywistości” (Chasin 1966).

Prawie trzydzieści lat po tym, jak Chasin ukrywa listy Schulza, jego biograf próbuje je odszukać. Razem z pracownikami Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi Ficowski przekopuje ogród przy byłym mieszkaniu przyjaciółki Schulza. Kieruje się wskazówkami, udzielonymi przez nią w liście z 1966 roku:

Zakopałam je nie bardzo głęboko, gdyż to sama zrobiłam wtedy. Jak się wchodzi na Aleję Kościuszki 46, idąc do tak zw. oficyny, przechodzi się przez ogródek, gdzie było wtedy parę drzew. Na prawo od wejścia przez główną bramę, prawie w piwnicy, mieszkał stróż tego domu. Przed jego oknem wychodzącym na ogród pierwsze lub drugie drzewko było cmentarzem listów Bruna. (Chasin 1966)

Prace archeologiczne skutkują jednak fiaskiem:

Przeprowadziłem w Łodzi — pisze Ficowski — poszukiwania, przekopując część podwórza przy alei Kościuszki. Niestety nie przyniosły one żadnego rezultatu. Dom był w czasie okupacji zajęty przez Niemców, a z podwórza znikły drzewka, pod którymi zakopane zostało naczynie zawierające listy Schulza. (Schulz 2016: 424)

A zatem ślady po tej „muzycznej” przyjaźni zginęły lub — w najlepszym razie — spoczywają pod ziemią albo w prywatnych rękach i wciąż czekają na odkrycie.

### **Skrzypek, ostatni sojusznik**

Emil Górski, uczeń Schulza, a po wojnie skrzypek i dyrektor szkoły muzycznej oraz współtwórca odradzającej się wiolonistyki w Polsce, był ostatnią osobą, z którą Schulz pracował przed swoją śmiercią w Drohobyczu w 1942 roku. Górski pomagał mu wtedy przy malowidłach ściennych w willi gestapowca, Felixa Landaua. Był także ostatnim depozytariuszem

ponad stu prac Schulza i tym samym ostatnią osobą, z którą pisarz rozmawiał kilka godzin przed tym, zanim padł na ulicę od kuli SS-mana, w samym środku wojny. To przyjaźń długa, owocująca w rozmowy o sztuce, wspólne czytanie Rilkego, Manna, a także manuskryptów nieodnalezionych do dziś opowiadań Schulza.

Górski był początkowo uczniem Schulza z drohobyckiego gimnazjum, później stał się jego przyjacielem, depozytariuszem jego spuścizny, a po wojnie autorem wspomnień o pi-sarzu. To właśnie u Górskiego — i tylko u niego — znajdziemy świadectwo dotyczące sto-sunku autora *Sanatorium pod Klepsydrą* do muzyki. „Chociaż był artystą wszechstronnym i wrażliwym — pisał Górski po wojnie do Ficowskiego — w jego osobowości była pewna luka: brak wrażliwości na muzykę. Próbowałem go czasem naprowadzić na temat muzyki, pobudzić w tym kierunku, ale bez skutku” (Górski 1982). W powojennych listach Górskiego do biografą znajdujemy opisy przyjaźni, spotkań w domu Schulza przy ulicy Floriańskiej 10, wspólnych spacerów, liczne próby scharakteryzowania Schulza, a także zapośredniczoną re-lację jego śmierci.

W 1941 roku w Drohobyczu rozpoczęły się masowe eksmisje Żydów z mieszkań dro-hobyckich. W tym czasie naziści kradną mienie pozostałe po mieszkańcach. Schulz zabiera część swoich prac, niewiele jednak udaje mu się ocalić. Przekazuje je Górskiemu w tekturowej teczce, w której znajduje się ponad sto dwadzieścia rysunków, mówiąc przy tym „Może sobie za to kupisz kiedyś jakieś skrzypce” (Górski 1982). Represje władz hitlerowskich stopniowo narastają, a pretekstem do zamordowania Żyda może być wszystko. Apogeum grozy — dla Schulza — nadchodzi 19 listopada 1942 roku, w dzień, który ze względu na okrucieństwo i liczbę ofiar, zostanie później nazwany „czarnym czwartkiem”.

Zgodnie z relacją Górskiego z 1976 roku w dniu swojej śmierci Schulz przychodzi do biu-ra gestapo przy ul. św. Jana 27 w Drohobyczu, w którym Górski jest zatrudniony jako rysow-nik i grafik. Rozmawiają na temat ucieczki Schulza z Drohobycza. Górski wie, że Schulz ma już wówczas aryjską Kennkartę i że boi się podróży pociągiem do Warszawy pod fałszywym nazwiskiem, nie chce zostać rozpoznany i zastrzelony w jej trakcie. Tego samego dnia planuje zająć do Judenratu po chleb na drogę. Żegnają się. „Wyglądał bardzo źle — wspomni po woj-nie Górski — twarz miał chudą i zczerniałą — oczy zapadnięte już bez tego niegdyś wspania-łego blasku wyrażały niepokój. Był bardzo zdenerwowany” (Górski 1982). Około godzinę po wyjściu Schulza z biura Górski dowiaduje się o jego śmierci. Nie wiadomo, kto przekazuje mu informację i jaką wersję wydarzeń streszcza. Górski jest w swoich powojennych wspomnie-niach przekonany, że mordercą był Karl Günther. Do teki z rysunkami, otrzymanej od Schul-za, Górski oraz jego współpracownik wklejają wykonaną przez nich klepsydrę, opatrując ją datą „19.11.1942”. Tego samego dnia depozytariusz rysunków upija się z rozpaczy winem, które podarował mu wcześniej Schulz.

Niedługo po tym postanawia przekazać tekę w bezpieczniejsze miejsce. Przez inżyniera Backenrotha podaje je doktorowi Baranowskiemu na przechowanie. Teczkę z rysunkami od-biera dopiero po wojnie. Za radą Ficowskiego sprzedaje je do Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Sobie zostawia na pamiątkę po przyjacielem tylko jeden rysunek i fo-tografię Schulza. Biografom Schulza pozostawia wspomnienia ich relacji, podobne do tego:

Wspaniały dowód wielkiej dla mnie przyjaźni dał mi Schulz w strasznych latach okupacji, inter-wenując w mojej sprawie u gestapowca, co w ówczesnych czasach było aktem niebywałej odwa-gi — dało mi to możliwość dalszego przetrwania... Takiego przyjaciela, takiego człowieka i artysty

nigdy się nie zapomina! Dlatego dziś, po tylu latach, gdy przymknę oczy i pomyślę o nim, w wyobraźni mojej ukazuje się jego drobna i szczupła postać — widzę jego wytworne ruchy i wymowne gesty rąk o pięknych, białych i delikatnych dłoniach, słyszę, jak mówi głosem subtelnym i przytłumionym, pięknie i sugestywnie, wolno i starannie dobierając słowa... (Górski 1982)

### Spotkania muzyczno-literackie nierzeczywiste. Wagner i Mann

Spotkania Schulza z muzyką to nie tylko spotkania z anonimowymi katarzyniarzami lub z muzykami amatorami i artystami światowej sławy. To także spotkania w lekturze. Na podstawie wspomnień Górskiego wiemy, że Schulz szczególnie podziwiał eseje Tomasza Manna na temat Wagnera. Górski pisze o tym tak: „Schulz naturalnie doceniał znacznie muzyki jako sztuki, ale interesował się nią jak gdyby od strony intelektualnej: zachwycił się na przykład esejem Tomasza Manna o Ryszardzie Wagnerze, ale na muzykę Wagnera był niewrażliwy i nie słuchał jej. Zwierzał mi się kiedyś, że w muzyce słyszy głosy zwierząt i odgłosy przyrody” (Górski 1982). Schulza inspirował sposób pisania o muzyce. Które elementy stylu Manna mógł podziwiać najbardziej? Jak tych dwóch pisarzy spotykało się w lekturze, choć — mimo starań Schulza — nie mogli spotkać się w rzeczywistości? (*W ulamkach zwierciadła...* 2003: 173–183)

Górski ma najpewniej na myśli tekst *Leiden und Größe Richard Wagners*, który Tomasz Mann wygłosił w 1933 roku w Monachium (opublikowany później w „Die Neue Rundschau”). Odczyt wywołał protesty i krytykę podejmowaną w duchu nacjonalistycznym, choć sam autor nie odnosił się w eseju bezpośrednio do kwestii politycznych. Tekst ma charakter apologetyczny, pisarz dokonuje w nim mikroanaliz dzieł kompozytora. Mann wymienia dwie pozornie wykluczające się moce, które kształtują wielkość spektaklu muzycznego Wagnera — psychologię i mit (kategorie istotne dla Schulza). Wagner to zdaniem Manna artysta kataraktyczny, stosujący stałe motywy, które niemiecki pisarz określa jako „technikę motywu wspomnienia”<sup>11</sup>. Autocytaty, stałe formuły języka, powracające motywy to także cechy prozy Schulza (Mann 2002: 225).

Mann w swoim tekście zajmuje postawę melancholijną wobec minionego stulecia, reprezentowanego przez Wagnera. Kompozytora i dziewiętnasty wiek łączą jego zdaniem cierpienie i wielkość, będące jednakże piętnem. Wagner reprezentuje „epokę mieszczańską”, jest dumą pokolenia, które w czasach Manna zbyt łatwo bywa krytykowane. To stulecie, którego „dumą naukową równoważą, zyskując nawet przewagę nad jego pesymizmem, jego muzyczne związki z nocą i śmiercią, które prawdopodobnie niegdyś będą go określały lepiej niż wszystko inne” (Mann 2002: 251). W swoim liczącym kilkadziesiąt stron esejem Mann z wyrafinowaniem opisuje związki między artystami (Wagnerem, Tolstojem, Nietzschem, Ibsenem), stosując przy tym daleko idące metafory (lejtmotyw ma cechy religii, której Wagner jest kapłanem, innym razem wielkim magiem). Ten niezwykle erudycyjny tekst zawiera kontekst szerszy niż niemiecki romantyzm. Mann sięga w nim po mitologię, baśnie, psychologię... Analiza muzyki w dziełach Wagnera jest tu ściśle zespolona z postacią ich twórcy. Tekst staje się w nieunikniony sposób apoteozą niemieckiego kompozytora, który zdaniem Manna wzbija się ponad swoją własną klasę, ponieważ udoskonalił i ustanowił nowe wzory tego, jak powin-

<sup>11</sup> Wagner posługiwał się w swoich esejach *Die Kunst und die Religion* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) i *Oper und Drama* (1852) terminem *Gesamtkunstwerk*, określając w ten sposób swoją filozofię „totalności” dzieła sztuki.



na wyglądać opera (tak jak Ibsen uczynił z dramatem)<sup>12</sup>. Dzieło Wagnera wyniesione jest na „duchowe wyżyny”, „ponad poziom dawnego spektaklu muzycznego” dzięki kategoriom psychologii i mitu, które połączone nieoddzielnie z muzyką dają właśnie dwie wielkie postacie (Nietzschego i Wagnera): „Technika motywu wspomnienia — pisze Mann — stosowana okazjonalnie już w dawnych operach, rozwija się stopniowo w przeniknięty głębią sensu wirtuozerski system, który czyni tę muzykę — w takiej mierze, jak nigdy do tej pory — narzędziem psychologicznych sugestii, pogłębień i odniesień” (Mann 2002: 255). Tekst *Cierpienie i wielkość Ryszarda Wagnera* ma wszelkie możliwe zalety — jest po mistrzowsku napisaną, doskonałą analizą historyczną osobowości kompozytora i jego dzieła na tle duchowości niemieckiej oraz w kontekście światowym. Nie dziwi zatem, że ten monumentalny (w treści) esej zyskiwał najwyższe uznanie Schulza.

W 1938 roku w „Sygnałach” Schulz opublikował nowelę *Ojczyzna*. Wiadomo, że wersję niemiecką posłał rok wcześniej Tomaszowi Mannowi na jego Szwajcarski adres (przez Jerzego Brodnickiego, przyjaciela znajomej Schulza, Eggi van Hardt, która wykonała ilustracje do tego opowiadania). Mann jednak nie odpisał na list. Nie wiadomo nawet, czy go otrzymał. Nie wiemy, czy w archiwum niemieckiego pisarza znajduje się ukryty przed badaczami oryginał tekstu, którego głównym bohaterem był skrzypek operowy.

### Styki biografii

W spotkaniach z muzykami Schulza interesowała w mniejszym stopniu muzyka, którą wykonywali. W artystach poszukiwał raczej przyjaciela, powiernika, sprzymierzeńca. Szukał przecież „towarzysza [...], współnika do przedsięwzięć odkrywczych” (Schulz 2016: 51). Te zetknięcia biografii przypadają na lata 1920–1942. Opisywani tu muzycy mieli istotny wpływ na autora *Wiosny*. Z niektórymi współpracował (Szalit), inni inspirowali jego twórczość (Budratzka), niektórzy kształtowali być może jego gust muzyczny, byli powiernikami sekretów, uczestnikami dyskusji o sztuce, przyjaciółmi, spadkobiercami jego spuścizny (Górski), po wojnie istotnymi świadkami pewnych wyimków jego życia (Chasin). Kontakty te pozwalają zrozumieć także nastawienie Schulza do muzyki.

Jego spotkania z muzykami to nie tylko realne kontakty. To również spotkania niereczywiste — w lekturze, podczas słuchania koncertu, spotkania wyobrażone/wyobrażeniowe. Krótko mówiąc, świat jego wyobraźni literackiej mogli również ukształtować ci muzycy, których nigdy nie spotkał, a których muzyki słuchał. Wzmianki o Chopinie, Heinem, Schubercie, a także o muzyce popularnej, ludowej i klezmerskiej znajdziemy w jego dziełach zebranych i korespondencji. Wpływ muzyki przełomu XIX i XX wieku (a także wcześniejszej) na *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* to zgoła osobny temat domagający się poszukiwań na nowym polu schulzologii.

<sup>12</sup> Po odczycie eseju rozpoczęła się napięta relacja między Tomaszem Mannem a III Rzeszą. Córka pisarza, Eryka Mann, z trudem uratowała archiwum ojca przed nazistami. Zob. H. Orłowski, *Tomasz Mann — reprezentant narodu versus pisarz nowoczesny* [w:] T. Mann, *Moje czasy. Eseje*, wyb. i wstęp H. Orłowski, przeł. W. Kunicki, Poznań 2002, s. 7–70.

## Bibliografia

- Ficowski Jerzy (2002), *Regiony wielkiej herezji. Bruno Schulz i jego mitologia*, Pogranicze, Sejny.
- Gombrowicz Witold (2002), *Wspomnienia polskie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Górski Emil [Samuel Bergman], relacja ustna z 11 stycznia 1976 roku, Archiwum Jerzego Ficowskiego.
- Jasiński Roman (2008), *Zmierzch starego świata. Wspomnienia 1900–1945*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kato Ariko (2011), *Obraz jako nie-milcząca poezja. Bruno Schulz i kobiece nogi albo dwie antytezy estetyczne, Projekt szpilki*, [www.projektszpilki.pl/eseje.php?i=5&lang=pl](http://www.projektszpilki.pl/eseje.php?i=5&lang=pl) [dostęp: 23.03.2021] (strona obecnie zawieszona).
- Kaszuba-Dębska Anna (2016), *Kobiety i Schulz*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870* (2008), red. Janczewska-Sołomko K., Impuls, Kraków.
- List Emila Górskiego do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982 roku, Archiwum Jerzego Ficowskiego.
- Lazorak Bohdan, Tymoszenko Leonid, Chomycz Łesia, Czawa Igor (2016), *Widomyj i niewidomyj Bruno Schulz (sociokulturowy portret Drohobycza)*, red. Tymoszenko L., Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki, Drohobycz.
- Mann Thomas (1975), *Wybór nowel i listów*, oprac. N. Honsza, Ossolineum, Kraków.
- Mann Thomas (2002), *Moje czasy. Eseje*, wyb. i wstęp H. Orłowski, przeł. W. Kunicki, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Notatki literacko-artystyczne* (1918), „Gazeta Lwowska”, nr 299.
- Pestka Wojciech (2009), *Do zobaczenia w piekle. Kresowa apokalipsa: Ukraina, Polska, Białoruś, Łotwa*, Prószyński Media, Warszawa.
- Radliński Jerzy (1967), *Obywatel jazz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- Schulz Bruno (1984), *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zeb. i oprac. J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Schulz Bruno (1989), *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, Ossolineum, Wrocław.
- Schulz Bruno (2016), *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zeb. i przyg. J. Ficowski, uzup. S. Daneczki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Schulz Bruno (2020a), *Fenig z okiem*, „Schulz/Forum”, nr 15.
- Schulz Bruno (2020b), *Prochem jesteś*, „Schulz/Forum”, nr 15.
- Schulz/Forum. Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*, [www.schulzforum.pl](http://www.schulzforum.pl) [dostęp: 23.03.2021].
- Skrzypczyk Aleksandra (2018), *Nieznane ilustracje Brunona Schulza do zeszytów z nutami*, „Schulz/Forum”, nr 12.
- Teatr pamięci Brunona Schulza* (1993), red. Ciechowicz J., Kasjaniuk H., Teatr Miejski w Gdyni, Gdynia.
- W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci* (2003), red. Kitowska-Łysiak M., Panas W., Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin.
- Weron Marcei [Bruno Schulz] (2020), *Undula*, „Schulz/Forum”, nr 14.