

# **Motywy muzyczne w twórczości Brunona Schulza**

Aleksandra Skrzypczyk

ALEKSANDRA SKRZYPCZYK Uniwersytet Gdański

## MOTYWY MUZYCZNE W TWÓRCZOŚCI BRUNONA SCHULZA

W cyklach opowiadań *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* Bruno Schulz wielokrotnie sięga po nazwy gatunków z pogranicza muzyki i literatury. Czyni to poprzez terminy, takie jak „canzona”, „opera”, „piosenka”. Na poziomie leksykalnym nawiązuje również do sposobów wykonywania muzyki – używa określeń „dynamika”, „kadencja”, „koloratura”, „transpozycja”. Przywołuje nazwy form muzycznych, m.in. „arie”, „kołysankę”, „marsz”, „nokturn”, „pieśń”, „preludium”. Leksyka z zakresu muzyki, którą posługuje się swobodnie, dowodzi znajomości bardzo kunsztownych struktur muzycznych, np. fugi czy symfonii. Wśród artystów muzyki, przedstawianych w opowiadaniach, pojawiają się dyrygenci, śpiewacy, instrumentalisci (skrzypkowie, wiolonczeliści, trębacze), muzycy uliczni, kataryniarze. Na marginesie doświadczeń muzycznych zaznaczają się także inne doświadczenia audytywne pisarza, konstytuujące jego wyobraźnię dźwiękową. Zawierają się w nich dźwięki świata: szum olch, skrzywienie dorożki, stukot obcasów, trele ptaków, szelest sukna, dudnienie naczyń podczas wichury<sup>1</sup>.

Tworząc słownik terminów i zjawisk muzycznych w prozie Schulza, można byłoby zatem podzielić leksykę na: 1) terminy i formy muzyczne, 2) instrumenty i instrumentalistów, 3) zjawiska dźwiękowe, 4) wyrazy dźwiękonaśladowcze. Jeśli uogólnić poszukiwania do leksyki z dziedziny muzyki, otrzymamy ponad 100 terminów<sup>2</sup>. Już sama liczba haseł potwierdza istotną rolę świata dźwięków w kreowaniu świata przedstawionego (i w języku Schulza).

W swojej twórczości literackiej Schulz sięga do muzyki głównie w trzech przypadkach: kiedy w metaforyczny sposób przedstawia przestrzeń miasta i jego elementy – architekturę budynków, cechy pomieszczeń; kiedy charakteryzuje bohaterów poprzez odniesienia do dźwięków, które wytwarzają; a także kiedy opisuje

<sup>1</sup> Zob. B. Schulz, *Opowiadania. – Wybór esejów i listów*. Wstęp, oprac. J. Jarzębski. Wrocław 1989. BN I 264. Wszystkie cytaty z tej pozycji oznaczam skrótem O. Stosuję również skrót S = B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*. W: *Dziela zebrane*. T. 2. Wstęp, oprac. J. Jarzębski. Dodatek krytyczny S. Rosiek. Oprac. język. M. Ogonowska. Gdańsk 2019. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

<sup>2</sup> Indeksowanie twórczości Schulza pozwoliło wyodrębnić ponad 100 unikatowych terminów muzycznych – zob. A. Skrzypczyk, *Muzyka i świat dźwięków*. W: *Suplement do „Sklepów cynamonowych”* (w przygotowaniu). Zob. też S. Rosiek, *Radość indeksowania („Sklepów cynamonowych” i nie tylko)*. „Schulz/Forum” nr 13 (2019).

świat natury (szczególnie flory) i zjawiska pogodowe, czyli kiedy opisuje audiosferę, symfonię dźwięków świata.

Terminologia muzyczna to pierwszy znak pozwalający badaczowi dostrzec (jakiś) związek tekstu literackiego z muzyką. Na enumeracji terminów technicznych skończyć się jednak nie może. To dopiero drogowskaz – badacze, którzy pójda w kierunku, jaki wskazuje, będą musieli zadać pytanie o to, czym jest projektowana tu ścieżka, co oznacza, dokąd prowadzi. Schulz posługuje się terminami muzycznymi swobodnie, niejako mimochodem. To dla niego pierwsza intuicja – analogie do muzyki pomagają wyrazić niewyraźne, znoszą napięcie między obrazem a słowem. Nie można dłużej utrzymać przekonania o tym, że Schulz nie znał się na muzyce i jej nie słuchał. Wprost wypowiadał się o miejscach, w których tekst przybliżył się do najczystszej poezji przez dźwiękowe ukształtowanie (cecił również niezwykle zrytmizowaną poezję Juliana Tuwima i Bolesława Leśmiana)<sup>3</sup>. Słownik Schulza to poniekąd słownik muzyczny. Zatrzymując się przy terminach muzycznych (jak przy mniejszych drogowskazach), odkrywamy także muzykę, która istnieje w tekście *explicite* – muzykę werbalną, czyli deskrypcję samego utworu muzycznego. Odkrywamy jednocześnie metaforę opartą na analogii do świata dźwięków, czasem też „muzyczny” opis bohaterów (lub ich reakcji na muzykę)<sup>4</sup>. Należałoby zadać pytanie, jak muzyka uobecnia się w prozie autora *Sklepow cynamonowych* – temu, że stanowi temat w literaturze, nie zaprzeczył nawet Tadeusz Szulc w swojej przedwojennej książce (do której badacze tzw. muzyczności literatury wciąż się odnoszą)<sup>5</sup>.

Muzyka obecna w dziele mówi wiele nie tyle o nim samym, ile o autorze. Najczęściej to, co nazywamy muzycznym tematem, jest niczym innym jak opisem percepcji. Żeby wiedzieć, jak mogliby przeżywać muzykę bohaterowie, trzeba dobrze obserwować rzeczywistość i doznawać własnych przeżyć pod wpływem muzyki. Deskrypcje dźwięków mogą nam dużo powiedzieć nie tylko o Józefie i Jakubie, ale i o Schulzu – o jego subiektywnej reakcji na dźwięki. Nawet jeśli są stosowane jako efekt artystyczny lub w celu zasugerowania pewnych wrażeń. Opisując (za pomocą odwołań do dźwięków) rzeczywistość, autor charakteryzuje konkretne środowisko,

<sup>3</sup> Jego podejście widać m.in. w recenzjach *Cudzoziemki* M. Kuncewiczowej, w recenzjach twórczości Z. Nałkowskiej i w kilku szkicach krytycznych, np. w recenzji grafik zatytułowanej *E. M. Lilien*. Zob. B. Schulz: *Dzwony w Bazylei*. W: *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne* (Koncepcja edytorska W. Bolecki. Koment., przypisy M. Wójcik. Oprac. język. P. Sitkiewicz. Gdańsk 2017, s. 29–31); *E. M. Lilien*. W: *ju.*, s. 132–133.

<sup>4</sup> A. Hejmej (*Muzyczność dzieła literackiego*. Wyd. 2, popr. Wrocław 2002, s. 76–77) pisze o tym tak: „O ile [...] pierwszy wariant bliski byłby dwutekstowi literackiemu czy graniczy z nim (choć w wersji tradycyjnej i najbardziej rozpowszechnionej chodziłoby o jego werbalny substytut), o tyle drugi istnieje wyłącznie w specyfice językowej. Inaczej mówiąc, jeden w skrajnej postaci jest ontologicznie paraliteracki (czy nieliteracki w momencie intersemiotycznego zacytowania partytury muzycznej), drugi – pozornie paramuzyczny (właściwie niemuzyczny), pomimo iż usiłuje wszelkimi wybiegami retorycznymi zawładnąć fizyczną przestrzenią muzycznych”.

<sup>5</sup> Książka T. Szulca (*Muzyka w dziele literackim*. Warszawa 1937) – który *nb.* w swoim pierwszym artykule na temat muzyki w literaturze nie stawiał tak jednoznacznie negatywnych tez, jak robił to później – jest stałym punktem odniesienia dla badaczy podejmujących to zagadnienie po wojnie. Widać to wyraźnie w antologii zredagowanej przez A. Hejmeja (*Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Kraków 2002), w której większość autorów odniosła się do tej przedwojennej pracy.

bohatera oraz samego siebie. Tu ujawnia się wielki potencjał literatury jako sztuki zdolnej wyrazić nawet to, co z trudem poddaje się reprezentacji – muzykę, a przez nią jakąś prawdę o autorze<sup>6</sup>. Innymi słowy – muzyka jako temat w prozie przekracza funkcje tak oczywiste jak sposób charakteryzowania (postaci) czy przywołania wrażeń odnoszących się do zmysłu słuchu.

### Muzyczna architektura miasta

W Schulzowskim świecie przedstawionym terminy muzyczne pojawiają się często w opisach niezwiązanych z muzyką *sensu stricto*. Czerpanie z terminologii muzycznej pozwala autorowi budować metafory, kondensować znaczenia zaczerpnięte z różnych dziedzin. Już na pierwszej karcie *Sklepów cynamonowych* dom narratora magicznie dźwięczy, kiedy Adela wyładowuje przyniesione w koszyku „nabrzmiąle siłą i pożywnością płaty mięsa z klawiaturą żeber cielecych” (*Sierpień*, S 123). Porównanie żeber do klawiatury fortepianu ma oddawać opozycję wklęsłość-wypukłość, przypominającą czarne i białe klawisze. Od tego momentu przestrzeń widziana oczyma Józefa będzie zawierała elementy audialne. Kiedy narrator przedstawia mieszkanie po raz pierwszy, deskrypcja pomieszczeń zawiera odniesienia do świata dźwięków. Tłem akustycznym tego domu jest popołudniowa pętla mechanicznej melodii katarynkowej, mieszającej się z dźwiękami nauki gry na fortepianie. Czytamy o dochodzących narratora brzmieniach, w których streszcza się sierpień w miasteczku:

Przez ciemne mieszkanie na pierwszym piętrze kamienicy w rynku przechodziło co dzień na wskroś całe wielkie lato: cisza drgających słojów powietrznych, kwadraty blasku, śniące żarliwy swój sen na podłodze; melodia katarynki, dobyta z najgłębszej złotej żyły dnia; dwa, trzy takty refrenu, granego gdzieś na fortepianie wciąż na nowo [...]. [...] [Później] barwy schodziły o oktawę głębiej, pokój napelniał się cieniem. [*Sierpień*, S 123]

W opisie mieszkania, którego wygląd zmienia się wraz z porami dnia – ze światłem wydobywającym blask tapet i podłóg, to znów zaciemniającym przedmioty do samych tylko konturów – ujawnia się nie tylko malarska, lecz także muzyczna wyobraźnia autora. U Schulza barwa plastyczna i barwa muzyczna wydają się tożsame, kolorystyka synestezyjnie współbrzmi z językiem deskrypcji. Kiedy barwy „schodzą o oktawę głębiej”, robi się ciemniej o 7 tonów (oktawę), kolor (dźwięk) pozostaje w tej samej tonacji, ale staje się ciemniejszy (niższy). Wydaje się, że dla Schulza barwa plastyczna i barwa muzyczna mają zbliżone znaczenie – chociaż zmiana barwy w muzyce nie musi wiązać się ze zmianą wysokości dźwięku (ale jedynie ze sposobem jego wydobywania). Język służący do opisu wrażeń muzycznych jest (zawsze) językiem metaforycznym<sup>7</sup> i to właśnie z tego potencjału korzysta po-

<sup>6</sup> W jaki sposób muzyka może być tematem literatury, pokazywali w polskich publikacjach K. Górski (*Muzyka w opisie literackim*. W: *Z historii i teorii literatury*. Wrocław 1959) i M. Głowiński (*Muzyka w powieści*. W: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992).

<sup>7</sup> Zgodnie z dzisiejszym potocznym i metaforycznym językiem, służącym do opisu zjawisk dźwiękowych, o którym można się przekonać, czytając podręczniki do nauki gry na instrumencie lub nauki śpiewu. Zob. B. Tarasiewicz, *Mówię i śpiewam świadomie. Podręcznik do nauki emisji głosu*. Kraków 2014.

etycka wyobraźnia autora. W opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu* Schulz posługuje się leksyką z dziedziny muzyki, żeby ukazać kolory „materii” w sklepie ojca. Tę sukienką kosmogonię barw układa w sposób dynamiczny – odcienie jesieni „idą w dół i w górę, jak po dźwięcznych schodach, po gamach wszystkich oktaw barwnych” (S 111). Sklep Jakuba to sala koncertowa – sukna nie są tylko materiałami – to instrumenty, na których odtwarzana jest „symfonia barw”, kolory tkanin układają się na półkach niczym dźwięki na scenie: rozpoczynają grę od brzmień środzkowych, altowych, przechodzą przez najwyższe tony i złożone akordy, aby na koniec powrócić do najciemniejszych barw:

Był to rejestr olbrzymi wszelakich kolorów jesieni [...]. Zaczynał się u dołu i próbował jęklawie i nieśmiało altowych spelzłości i półtonów, przechodził potem do splewiałych popiołów dali, do gobelinowych zieleni i błękitów i rosnać ku górze coraz szerszymi akordami, dochodził do ciemnych granatów, do indyga lasów dalekich i do pluszu parków szumiących, ażeby potem poprzez wszystkie ochry, sangwiny, rudości i sepie wejść w szelestny cień wiedzających ogrodów i dojść do ciemnego zapachu grzybów, do tchnienia próchna w głębiach nocy jesiennej i do głuchego akompaniamentu najciemniejszych basów. [*Noc wielkiego sezonu*, S 111]

Synestezyjne obrazy to cecha charakterystyczna Schulzowskich porównań. Wrażenia zmysłowe zdają się ze sobą mieszać, jasność barw jest tożsama z jasną barwą dźwięków (czyli z wysokim rejestrem), dźwięki niskie, basowe zyskują u Schulza ciemne, nasycone barwy, wybrzmiewają akordami, falami. Dodatkowo dźwięki są personifikowane: brzmia „nieśmiało”, „jęklawie”, mają ludzkie głosy altowe (niskie, kobiece) lub basowe (męskie).

Ten krótki opis towarów w sklepie bławatnym Jakuba tylko z pozoru sprawia wrażenie statycznego. Materiały uporządkowane w foldery, przewidywalne, jak dźwięki na klawiaturze fortepianu, rozpoczynają swoją grę dopiero w ruchu. Tu zaznacza się dynamika odtwarzanej przez Schulza sceny. W czasie wysokiego sezonu kupcowi przybywa klientów, towary opuszczają miejsca na półkach i rozpoczynają taniec, kolorowe przemieszanie, w którym Józef słyszy istotnie muzykę. Jego wyobraźnia nawiązuje tutaj do trudnej do zidentyfikowania kompozycji muzycznej, dynamika tego „występu” pozwala jednak na dostrzeżenie próby transpozycji muzyki. Jest to niewątpliwie kompozycja na fortepian. Tonacja tego utworu jest jesienna, molowa, jej nastrojowość – melancholijna, a skala – nieograniczona. Rozpoczyna się w tempie powolnym, w rejestrze niskim, „jęklawie i nieśmiało”, być może *unisono*. Gra dźwiękami niskimi, próbuje „altowych spelzłości i półtonów”. Narrator intensyfikuje elementy, stwarzając wrażenie zmiennego natężenia, zróżnicowanej głośności (od *pianissimo* do *fortissimo*). Dźwięki zaczynają pięć się ku wyższym, jaśniejszym tonom i złożonej harmonii: „ku górze coraz szerszymi akordami, [...] do ciemnych granatów, do indyga lasów dalekich i do pluszu parków szumiących [...]”. Przedstawiany tu utwór wywołuje w wyobraźni skojarzenia z naturą i dźwiękami świata – zgodnie ze wspomnieniem Emila Górskiego dotyczącym tego, w jaki sposób Schulz słuchał muzyki<sup>8</sup>. Utwór ten rozbrzmiewa w środkowej części pełnią „barw” i tonów, szerokich akordów, złożonych dźwięków, ażeby po

<sup>8</sup> Zob. A. Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Próba biografii akustycznej pisarza*. „Teksty Drukie” 2022, nr 2.

punkcie kulminacyjnym rozwiązać się w tony najniższe, głuche jak pudło rezonansowe, istniejące już niemal poza skalą słyszalności. Metafora jesiennego lasu doskonale oddaje nastrojowość utworu.

Trudno jednoznacznie zidentyfikować, która kompozycja muzyczna mogła być inspiracją dla przytoczonego wcześniej fragmentu, a zatem która jest w nim reprezentowana. Wiadomo tylko, że utwór kojarzony przez Schulza z ruchem w sklepie ojca to kompozycja na fortepian, skomplikowana, dynamiczna, minorowa. Jednak hipotezy mówiącej o tym, że mogłoby to być np. *opus* Chopina, nie da się utrzymać bez autorskiego wskazania na konkretną kompozycję lub bez tytułu utworu muzycznego w opowiadaniu.

W mieście stwarzanym przez Schulza odwołania muzyczne towarzyszą niemal każdej sytuacji. Józef wędruje z matką „przez dwie słoneczne strony rynku, wodząc [...] załamane cienie po wszystkich domach, jak po klawiszach” (*Sierpień*, S 29). Elementy architektury miasta mają swój wewnętrzny rytm, rozgałęziają się w pleonazmy i polifonie. W *Traktacie o manekinach* czytamy: „tapety muszą być w takich mieszkaniach już bardzo zużyte i znudzone nieustanną wędrówką po wszystkich kadencjach rytmów” (S 69). „Bryły i pryzmy” cienia na mapie z *Ulicy Krokodyli* „dramatyzowały i orkiestrowały ponurą romantyką cieni tę wieloraką polifonię architektoniczną” (S 89). Stojący przed willą Bianki bohater analizuje architekturę budynku, odnosząc się do elementów dzieła muzycznego. Tłem dla muzyki tego domu jest cisza dnia, podczas której „kredowobiałe ściany willi przemawiały bezgłośną a wymowną elokwencją”, a girlandy budynku znów „biegły w rytmicznych kadencjach” (*Wiosna*, O 170). Element wspólny, który Schulz dostrzega w sztuce muzycznej, architektonicznej i pisarskiej, to powtarzalność motywów, rytmiczność, pulsowanie, *iteratio*, przetworzenie tego samego tematu – o willi napisze, zwracając uwagę na wariacyjność i zmianę, że „jej lekka swada rozchodziła się w pleonazmach, w tysiącnych wariantach tego samego motywu” (*Wiosna*, O 170).

### Terminy muzyczne w opisie postaci

Charakteryzując bohaterów cykli opowiadań Schulz opisuje dynamikę ich głosów czy nawet wokalne modulacje. Cechy fizyczne postaci porównywane są nieraz do instrumentów muzycznych. O Thui czytamy: „Twarz jej jest kurczliwa jak miech harmonii. Co chwila grymas płaczu składa tę harmonię w tysiąc poprzecznych fałd, a zdziwienie rozciąga ją z powrotem” (*Sierpień*, S 30–31). We fragmencie poświęconym „kretynce” narrator porównuje mimikę twarzy do budowy instrumentu, otrzymując w ten sposób groteskowy obraz postaci kobiecej – twarz to harmonia, płuca podobne są do piszczałek<sup>9</sup>. Na dramatyczny koncert upośledzonej Thui odpowiada natura, która w kontraście do ekshibicjonizmu bohaterki stanowi jedynie tło muzyczne: „pień bzu dzikiego [...] skrzypi cicho pod natarczywością tej rozpustnej chuci, zaklinany całym tym nędzarskim chórem do wynaturzonej, pogańskiej płodności” (*Sierpień*, S 31).

<sup>9</sup> Inspirującą interpretację fragmentu o Thui zaproponował P. Dyb e l (*Sierpniowe inicjacje. Obrazy kobiet w „Sierpniu” Brunona Schulza*. „Schulz/Forum” nr 3 (2013), s. 14).

Głosy postaci są zgodne z ich cechami, komunikują na ich temat istotne informacje. Głupia Maryśka, matka Tlui, jest „cicha jak rękawiczka, z której wysunięto dłoń” (*Sierpień*, S 32). W opozycji do cichego snu służącej tragedii jej losu wybrzmiewa hałaśliwie:

I jakby korzystając z jej snu, gadała cisza, żółta, jaskrawa, zła cisza, monologowała, klóciła się, wygadywała głośno i ordynarnie swój maniacki monolog. Czas Maryśki [...] szedł samopas przez izbę, hałaśliwy, huczący, piekielny, rosnący w jaskrawym milczeniu poranka z głośnego młyna-zegara, jak zła mąka, sypka mąka, głupia mąka wariatów. [*Sierpień*, S 32]

Głos ciotki Agaty to narzekający ton „białego mięsa”, gotowego przy byle impulsie męskim rozmnażać się: „był to zasadniczy ton jej rozmów. Głos tego mięsa białego i płodnego...” (*Sierpień*, S 33). Dodo zaś wypowiada się „tonem minorowym” (*Dodo*, O 277), w skali molowej, co sugerowałoby, że jego głos jest melodyjny, o brzmieniu smutnym, jak los tej niepełnosprawnej postaci. Edzio, w przeciwieństwie do Doda, ma głos „tubalny i męski, którym czasem śpiewa arie operowe”. Śpiewa „niekunsztownie”, „bezpretensjonalnie”, „Adela twierdzi, że ma przyjemny głos” (*Edzio*, O 287). Emeryt, raczej cichy, wyróżnia się „muzykalnością członków”, tańczy do katarynek, ulega melodii, która „ma swoją wolę, swój uparty rytm”. Niezdolny do sprzeciwu, daje się ponieść muzyce, jest beztroski, swobodny, mówi o sobie: „tańczę a raczej drepę w takt melodii drobnym truchcikiem emerytów, podskakując od czasu do czasu” (*Emeryt*, O 296). Kiedy dołącza do szkoły, jego głos zmienia się – „upupiony” starzec mówi w wysokiej skali kobiecej, a wybrana przez niego instytucję przepelnia chór sopranowych głosów dziecięcych: „Maszerowaliśmy parami, gadając zajadle, wnosząc na każdą ulicę, na którą skręcaliśmy, nagły zgiełk naszych zmieszanych sopranów” (*Emeryt*, O 306).

Wreszcie – głos Jakuba będący głosem potężnego Demiurga konfrontującego się z Bogiem. W ciągu dnia ten wizjoner mówi cicho, wykorzystuje muzyczne pasáže, przerywniki (interludia), nieraz brzmi monotonna, jest zrównoważony. Dopiero nocą, nad urynałem, głos proroka otrzymuje nową dynamikę i skalę – Jakub mówi głośno, doniośle, wykrzykuje, lamentuje, wchodzi w dialog z samym sobą, w komunikację „groźną jak mowa piorunów”. Jego głos staje się wówczas „twardy”, „obcy”. Wybuchy gniewu przerywane są partiami milczenia, ojciec cichnie, to znów „podnosi się do swady”, zaklina, szlocha... Tę hałaśliwą i prędką mowę Schulz stylizuje na tekst biblijny poprzez patos spójników („I usłyszeliśmy”) oraz archaiczną odmianę („usty swymi”). Głos Jakuba jest dynamiczny, zmienny, w niekontrolowany sposób szaleńczy:

Za dnia były to jakby rozumowania i perswazje, długie, monotonne rozważania, prowadzone półgłosem i pełne humorystycznych interludiów, filuternych przekomarzań. Ale nocą podnosiły się te głosy namiętniej. Żądanie wracało coraz wyraźniej i donioślej i słyszeliśmy, jak rozmawiał z Bogiem, prosząc się jak gdyby i wzbraniając przed czymś, co natarczywie żądało i domagało się. Aż pewnej nocy podniósł się ten głos groźnie i nieodparcie, żądając, aby mu dał świadectwo usty i wnętrzościami swymi. I usłyszeliśmy, jak duch weni wstąpił, jak podnosił się z łóżka, długi i rosnący gniewem proroczym, dławiąc się hałaśliwymi słowy, które wyrzucał jak mitralieza. Słyszeliśmy łomot walki i jęk ojca, jak tyra na ze złamanym biodrem, który jeszcze uraga. [*Nawiedzenie*, S 39]

Ten piewca substancji słyszy głos materii nieożywionej. Pałuby to zawodzący chór, który próbuje wydostać się z martwoty przedmiotu: „Czy słyszeliście po nocach straszne wycie tych pałub woskowych, zamkniętych w budach jarmarcznych, za-

łosny chór tych kadłubów z drewna i porcelany, walących pięściami w ściany swych więzień?” (*Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, S 60).

W *Martwym sezonie* ojciec z Czarnobrodym, opuściwszy sklep, wyruszają na nocną eskapadę-pijatykę, podczas której zakradają się pod okno śpiącej Adeli. Obserwują jej sylwetkę leżącą w półmroku. Dzwonią wtedy w szyby, śpiewają „sprośne kuplety”, czyli satyryczne piosenki kabaretowe o aktualnych sprawach w polityce – ich forma wywodziła się ze średniowiecza, przetrwała w ludowej tradycji i w żołnierskiej przyspiewce. Ta taneczna piosenka nie budzi śniącej, mimo że wykonawcy dodają ułomne elementy perkusyjne („bębnilni nogami w deski balustrady”, *Sanatorium pod Klepsydrą*, O 248).

Bohaterki erotycznych fantazji także opisywane są w odniesieniu do świata dźwięków. Chód kobiet jest melodyjny, czarne pantofelki wystukują rytm kroku, a „skrzypiące jedwabiem pończochy” współbrzmia do taktu: „Ach, te młode, rytmiczne, zgrzane od ruchu nogi w nowych, skrzypiących jedwabiem pończoszkach” (*Wiosna*, O 152). Ta gra pantofelków to filuterna melodia pełna napięć: „Panienki w sklepach przestępowały z nogi na nogę, grając kokieteryjnym obuwiem” (*Ulrica krokodyli*, S 93). Bianka wędruje w posłuszeństwie własnego, wewnętrznego rytmu:

oddala się meandrycznym przepłatańcem swych nóg, wpadających melodyjnie w rytm wielkich elastycznych kroków guwernantki. [...] Jest to chód w nieubłaganie prostej linii, nie liczący się z żadnymi przeszkodami, posłuszny tylko jakiemuś wewnętrznemu rytmowi. [*Wiosna*, O 169]

Emeryt marzy o podglądaniu muzykalnych nówek służących, „grających” i „stukających” bucikami: „prężą młode nogi, napinają wypukłe podbicia, grają, połykują tanim obuwiem, stukocą luźnymi pantofelkami...” (*Emeryt*, O 298). Rytmicznie maszerują także manifestujący mieszkańcy, rytmiczny jest stukot kopyt koni zaprzęgniętych do dorożki...

Tembr, czyli barwę głosu lub instrumentu, otrzymuje nawet pewna generacja much (zanimalizowani subiekci):

Ta zwyrodniała rasa much sklepowych, skłonna do dzikich i niespodzianych mutacji, obfitowała w osobniki zdziwaczałe, płody kazirodczych skrzyżowań, wyradzała się w jakąś nadrasę ocieźlałych olbrzymów, weteranów o głębokim i żalobnym timbrze, dzikich i posepnych druidów własnego cierpienia. [*Martwy sezon*, O 238]

W końcu również Jakub przeobraża się w muchę, lamentsy i skargi bohatera charakteryzują się niemal muzycznymi modulacjami:

Nim zdołaliśmy zrozumieć, co się stało, zawibrował gwałtownie, zabzczał i wionął nam przed oczyma monstrualna, bucząca, kosmata mucha stałowobłękita, objijająca się w oszalałym locie o wszystkie ściany sklepu. Przejęci do głębi, słuchaliśmy beznadziejnego lamentu, głuchej skargi modulowanej wymownie, przebiegającej w dół i w górę przez wszystkie rejestry niezgłębionego bólu, nieutulonego cierpienia, pod ciemnym sufitem sklepu. [*Martwy sezon*, O 240]

Bohaterowie Schulza obarczeni są wewnętrznym lub zewnętrznym kalectwem. Spotykają się wśród nich wariaci, kaleki, wyrzutki. Zredukowanie fizjonomii i intelektu dotyczy głównie mężczyzn (cierpiący na chorobę psychiczną Hieronim, upośledzony Dodo, kaleka Edzio, szalony Jakub), widoczne jest jednak także w opisie cielesności kobiecej (tandetne ciała Poldy i Pauliny, skretyniała Tłuja, chorobliwie wybujała ciotka Agata). Lecz jeśli cielesność bywa tu zdrowa i erotyczna,



zdegradowana zostaje sfera ducha (przyziemna matka) lub intelektu (tępa Adela<sup>10</sup>). Są to bohaterowie tragiczni, skazani na niepowodzenie, rozzarowujący (niewierna Bianka), żyjący na marginesie społeczeństwa lumpenproletariat (kataryniarze), nieistniejący naprawdę (Pan). Autor nie poświęca uwagi nalciarzom, świetnie prosperującym subiektem, całym klasom społecznym ludzi zdrowych, odnoszących sukcesy, uznanym artystom. Interesują go formy bytu na pograniczu życia i śmierci, postacie gotowe rozpaść się w byle gości, osoby stojące na marginesie rzeczywistości i mające sobie tylko wiadomy, mistyczny kontakt z tym, co pozareczywiste, mające na granicy, ale mimo to stanowiące o swojej cielesności, reprezentujące swoją organiczność. Obłąd pozwala im dotrzeć do prajedni, wejść „do matek”, doznać ekstazy kontakt z nadrealnym<sup>11</sup>. Głos tych postaci, dźwięki, które wytwarzają (bądź ich brak), są istotnym – niekiedy jedynym – elementem charakterystyki.

Temat wykonania muzycznego, w tym także wokalnego, autor podejmuje kilkakrotnie. W *Nocy wielkiego sezonu* tłum przechodniów, klientów i subiektów staje się metaforycznym chórem wołającym Jakuba. Sklep bławatny zamienia się w scenę, a materiały wypróbowują na niej swoje tony, dźwięczą jęklawie, układają się w akordy, po których jak po klawiszach przesuwa się dłoń kupca. Na sklepowej scenie odbywa się wówczas spektakl zdobywania towarów: ojciec dramatycznie broni twierdzy sklepowej przed kupcami, trąbi w puzon, próbuje ochronić ją przed natrętnymi klientami, których krzyk zlewa się wreszcie w ponaglący refren. Schulz znakomicie opisuje dźwięki tego niemal widowiska:

Ojciec krzyknął z gniewu i rozpaczy, ale w tej chwili gwar głosów stał się całkiem bliski i nagle jasne okna sklepu zaludniły się bliskimi twarzami, wykrzywionymi śmiechem, rozgadanyimi twarzami, które płaszczyły nosy na lśniących szybach. Ojciec stał się purpurowy ze wzburzenia i wskoczył na lade. I kiedy tłum szturmował tę twierdzę i wkraczał hałaśliwą ciżbą do sklepu, ojciec mój jednym skokiem wspiął się na półki z sukniem i uwisły wysoko nad tłumem, dał z całej siły w wielki puzon z rogu i trąbił na alarm. Ale sklepienie nie napełniło się szumem aniołów, śpieszących na pomoc, a zamiast tego każdemu jękwowi trąby odpowiadał wielki roześmiany chór tłumy.

– Jakubie, handlować! Jakubie, sprzedawać! – wołali wszyscy, a wołanie to, wciąż powtarzane, rytmizowało się w chórze i przechodziło powoli w melodię refrenu, śpiewaną przez wszystkie gardła. [S 115]

Bohaterowie opowiadania *Kometa* wykonują muzykę śniąc. W mieszkaniu panuje nastrój „śpiwnego spania”, pogrążeni w marzeniach sennych nie zdają sobie

<sup>10</sup> Z. Zieman n w artykule „Wulgarna służąca” czy „niebieskooka akolitka domu”? *Męskie i kobiece spojrzenie na Adelę w interpretacjach prozy Brunona Schulza* (w zb.: *Punkt widzenia w literaturze, kulturze i języku*. Red. G. Borowski [i in.]. Kraków 2015) pokazuje binarny stosunek badaczy do postaci Adeli. Potwierdza tym samym treść hasła *Adela* autorstwa S. Rośka, zamieszczonego w *Słowniku schulzowskim* (Oprac., red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek. Wyd. 2. Gdańsk 2006), rozbudowując je jednak o tendencję nowego interpretowania postaci służącej (ni-nacechowanego już negatywnie wśród męskich badaczy).

<sup>11</sup> B. Sienkiewicz i J. Sienkiewicz-Wilowska w artykule *Motyw szaleństwa w opowiadaniach Brunona Schulza. Studium psychologiczno-literackie* („Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” nr 22 (2013)) wykazują konkretne zjawiska chorobowe u bohaterów Schulza (schizofrenia, zespół Downa, upośledzenie) oraz nieintelektualistyczne podejście autora do tematu szaleństwa. Zob. też Rosiek, *Adela*, s. 16.

sprawy, że uczestniczą w koncercie na kobzy i dudy, a jedynym słuchaczem (bądź onirycznym dyrygentem, lunatykiem) tych uśpionych bohaterów-instrumentów jest – ponownie – Jakub:

Leżeliśmy pokotem w ciemnych już mieszkaniach, zmorzeni snem, unoszeni na własnym oddechu ślepych torem bezgwiezdnych marzeń. Płynąc tak, falowaliśmy – piskliwe brzuchy, kobzy i dudy, przewalczając się śpiewnym chrapaniem przez wszystkie wertepy zamkniętych i bezgwiezdnych już nocy. Wuj Edward zamilkł na wieki. Jeszcze było w powietrzu echo jego alarmującej rozpacz, ale on sam już nie żył, życie uszło zeń z tym terkoczącym paroksyzmem, obwód otworzył się, on sam zaś wstępował bez przeszkód na coraz wyższe stopnie nieśmiertelności. W ciemnym mieszkaniu ojciec sam jeden czuwał, snując się cicho w pokojach pełnych śpiewnego spania. [O 345]

### Koncertująca natura

W opowiadaniu *Wiosna* Jakub zabiera syna na kolację do ogrodowej restauracji zaaranżowanej za ostatnimi domami przy rynku. Józef ma wówczas okazję wysłuchać próby zespołu. Instrumentaliści, których opisuje, wykonują muzyką klasyczną, rozrywkową albo klezmerską. Na estradzie spoczywają instrumenty smyczkowe: wiolonczele i skrzypce. Przedmiotem zainteresowania narratora nie jest sam występ grupy muzykantów, lecz moment przed występem – cisza i napięcie towarzyszące temu, co za chwilę ma się wydarzyć, atmosfera rozgwieżdżonej nocy, „bezgłośnie szumiąca ulewa gwiazd”, połyskujące w księżycowym świetle drewno instrumentów. Muzycy wypróbują swoje instrumenty, stroją je i odkładają „jak gdyby jeszcze niedojrzałe i nie na miarę tej nocy” (O 136). Podczas gdy naprężona cisza nocna wydobywa jedynie brzęczenie sztućców, nagle zaczynają grać skrzypce – chwilę wcześniej „jękliwe i niepewne”, teraz „wymowne, smukłe, wcięte w talii [...] zdawały sprawę ze swego pełnomocnictwa, podejmowały odroczone na chwilę sprawę ludzką i toczyły dalej ten przegrany proces pod obojętnym trybunałem gwiazd” (O 136–137). Z mroku wyłania się także wizualny – „gwiezdny” komentarz do muzyki, „imitatywny”, „na marginesie muzyki”. Schulz przedstawia muzyków ulicznych podobnie jak kataryniarzy – to postacie bez rysów indywidualnych, bez charakteru, pogrążone w głębokiej introwersji. Są wędrowcami poszukującymi swojej ojczyzny duchowej, zmierzają donikąd, przysiadają w parkach i na ulicach zamyśleni i wyobcowani. Ich instrumenty mają ocalić tę „imprezę ludzką”, ale ekspansywna i głośnie muzyka tła (krajobrazu) odbiera prawo do sztuki, przesadzonej od początku, zanim nastąpiła próba dialogu człowieka z naturą – naprzemiennego frazowania muzycznego. Autor znakomicie operuje dynamiką sceny, podczas której odbywa się spektakl muzyczny. Z ciszy i napięcia wydobywa coraz wyraźniejsze dźwięki (próby, głosy, brzęki), których głośność intensyfikuje się (początkowa faza koncertu), aż do potężnego brzmienia symfonii (instrumenty i natura brzmią na zmianę, firmament nieba komentuje muzykę, wtóruje wydarzeniu), po to, aby za moment znów się wyciszyć, zniknąć w wygłuszeniu (bohaterowie odchodzą z parku). Nastrój sceny uzyskany został za pomocą odniesień do wyobrażeń dźwiękowych. Tej wiosennej nocy zmysł wzroku staje się zawodny, dając pierwszeństwo słuchowi. Być może klezmerska muzyka łączy się w tym fragmencie z muzyką świata, przywołując w wyobraźni odbiorcy strukturę fugi. Jest to chyba jedyny dłuższy fragment w obrębie obu cykli opowiadań, w którym zastosowana została muzyka werbalna. Opis gry na skrzypcach może stanowić literacką reprezentację kompozycji

muzycznej. Na podstawie tej próby odwzorowania występu solowego trudno przesądzać, jaki konkretnie utwór muzyczny przywołał Schulz. Może to być opis znanej lub wyobrażonej (nieistniejącej wcale) kompozycji. Schulz ukazuje grę skrzypiec przez pryzmat subiektywnego odbioru:

Muzycanci na estradzie maczali wasy w kufiach gorzkiego piwa, milczeli tępo, zapatrzeni w głąb siebie. Ich instrumenty, skrzypce i wiolonczele o szlachetnych konturach, leżały porzucone na boku pod bezgłośnie szumiącą ulewą gwiazd. Czasami brali je do rąk i przymierzali na próbę, stroili jękliwie na ton swych piersi, którego próbowali, chrząkając. Potem znów je odkładali, jak gdyby jeszcze niedojrzałe i nie na miarę tej nocy, która płynęła obojętnie dalej. Wtedy w ciszy i odpływie myśli, podczas gdy widelce i noże cicho pobrzękiwały nad biało nakrytymi stołami, wstawały nagle skrzypce same, przedwcześnie dorosłe i pełnoletnie, dopiero co jeszcze tak jęklive i niepewne, stały teraz wymowne, smukłe i wcięte w tali i zdawały sprawę ze swego pełnomocnictwa, podejmowały odroczone na chwilę sprawę ludzką i toczyły dalej ten przeegrany proces przed obojętnym trybunałem gwiazd, wśród których wodnym drukiem rysowały się esownice i profile instrumentów, fragmentaryczne klucze, niedokończone liry i łabędzie, imitatywny, bezmyślny komentarz gwiazdny na marginesie muzyki. [Wiosna, O 136-137; podkreśl. A. S.]

W podobny sposób muzyka przywoływana jest we fragmencie *Doktora Faustusa* Thomasa Manna, w którym za pomocą opisu występu muzycznego główny bohater, Adrian Leverkühn, uzasadnia własne zamiłowanie do muzyki (wykorzystując zarazem opis dzieła jako argument dla swoich tez)<sup>12</sup>. Podczas gdy utwór muzyczny scharakteryzowany we fragmencie *Sanatorium pod Klepsydrą* pozostaje

<sup>12</sup> T. Mann, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna, opowiedziany przez jego przyjaciela*. Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Wyd. 2. Warszawa 1962. Zob też *ibidem*, s. 124 (podkreśl. A. S.): „wiolonczele intonują samotnie, melancholijnie rozmarzony temat, który niezwykle wyraziście i z filozoficzną poczciwością zapytuje o bezsens tego świata, o przyczynę całego podżegania, zamętu, ścigania i wzajemnego udręczenia. Smyczki rozwdną się przez chwilę z żalem i mądrze kiwając głową na temat tej zagadki, a w pewnym określonym punkcie ich przemowy, punkcie starannie wyważonym, wkracza na głębokim oddechu, unoszącym i opuszczającym miarowo barki, chór instrumentów dętych hymnem chorałowym, przejmującym uroczystym, wspaniale zharmonizowanym, a wykonanym z całą wypchaną godnością i łagodnie poskromioną siłą blachy. Tak dociera owa dźwięczna melodia aż w pobliże punktu szczytowego, którego jednak na razie, zgodnie z prawem ekonomii, unika; cofa się przed nim, zachodzi go z tej i z tamtej strony, pozostaje i tak bardzo ładna, ustępuje jednak i oddaje swe miejsce innemu tematowi, piosenkowo-prostemu, żartobliwie i uroczyście popularnemu, pozornie prostackiemu z natury, lecz w istocie wielce kunsztownemu, który przy pewnym otrząśnięciu ze sztuką orkiestracji i przekształceń okazuje się zdumiewająco podatny do przeróżnych sublimacji i interpretacji. Piosenka ta gospodaruje się przez chwilę mądrze i przymilnie, rozkłada ją na części, kontemplanuje się je i odmienia, uroczą figurą zostaje tu wyprowadzona z jej średnich rejestrów aż ku najczarowniejszym wyżynom sfery skrzypiec i fletów, tam w górze jeszcze chwilę się kołysze i oto właśnie wtedy, gdy się ją najpięszczościej potraktowało, znów łagodna blacha powraca do głosu, ów hymn chorałowy wysuwa się na pierwszy plan, poczyna sobie wprawdzie nie tak szeroko jak za pierwszym razem, na początku, lecz udaje, że melodia już od dłuższej chwili była obecna, i uroczyście rozwija ją aż ku owemu punktowi szczytowemu, który za pierwszym razem mądrze pominęła, aby owo wezbranie uczuć, owo pełne zachwyty »Ach!« tym większe się stało teraz, gdy przy potężnej pomocy harmonicznym przejściowym dźwięków basowej tuby niepowstrzymanie a wspaniale punkt ten osiąga, aby później, jakby z pełną godnością satysfakcją spoglądając na dokonane dzieło, rzetelnie się wspaniewać aż do końca”.

niezidentyfikowany (albo nieidentyfikowalny), kompozycja muzyczna z *Doktora Faustusa* zostaje wskazana przez samego autora. W tekście z 1949 roku Mann ujawnia, że źródłem inspiracji dla powstania tego fragmentu było preludium Richarda Wagnera do aktu III *Śpiewaków norymberskich*<sup>13</sup>. Schulz nie podaje takiej informacji – nie mamy jednak wątpliwości, że opis występu to zarówno reprezentacja muzyki (związana z doświadczeniem jej), jak i werbalny utwór muzyczny, literacki pozór partytury muzycznej (związany z wyobraźnią). Jeśli Schulz odwołuje się do konkretnego dzieła muzycznego, opis gry solowej skrzypiec nie wystarcza do zidentyfikowania tego odniesienia. Nie jest ono zresztą konieczne. Sam tekst mówi wiele o zainteresowaniach i doświadczeniach muzycznych autora (choć nieprecyzyjnie), mówi także wiele o cyklu opowiadań – stanowi przecież metaforę tego, co za chwilę wydarzy się w życiu Józefa<sup>14</sup>. Tej wiosennej nocy dokonuje się inicjacja – pierwsza wiosna dorosłości narratora. Zaczyna się stopniowo, podobnie jak koncert. Ojciec zabiera syna nocą na spacer, mijają ciemne ulice, słyszą pobrzękujące latarnie, kontemplują w ciszy światło gwiazd i znaczenie ich konstelacji. Nic jeszcze nie zapowiada przełomu, który się za chwilę wydarzy. Napięcie akcji zawiązuje się podczas koncertu, po nim już nic nie będzie dla Józefa takie samo. Bohater wkracza właśnie w dorosłość, podobnie jak opisywane przezeń skrzypce. Rozpoczyna się wtedy dialog między sztuką a naturą, odpowiedź zaś instrumentu na triumf natury jest tylko pokorną próbą – skrzypce bronią sprawy sztuki, zostają jednak przewyciężone przez kosmiczny ogrom, z którym próbują się równać. Dla Józefa zakończenie koncertu nie oznacza końca tej nocy. Zaraz po nim jego przeobrażona właśnie i wypróbowana dorosłość artysty-komentatora spotyka Biankę. Motywem przewodnim tej opowieści staje się gwiazdozbiór, który towarzyszy bohaterowi od początku jego wędrówki. W lśnieniu tego gwiazdozbioru przegląda się muzyka, oświetla on stojącą przed drzwiami cukierni Biankę, by pod koniec wędrówki Jakuba z Józefem do domu stać się przyczyną żartu ojca. Śpiący Józef śni biblijny sen Józefa, najmłodszego syna Jakuba, zawarty w *Księdze Rodzaju*. Narratorowi śni się, że „słońce, księżyc i jedenaście gwiazd oddają mu pokłon”, a całą sprawę – Józefa, stającego się modelem tego artystycznego konceptu ojca, uwiecznia fotograf.

Występ muzyczny w restauracji koresponduje wreszcie z naturą bohatera, z jego projektowanym tu charakterem. Muzycy wypróbujący swoje jękiwe instrumen-

<sup>13</sup> S. P. Scher (*Thomas Mann's „Verbal Score”: Adrian Leverkühn's Symbolic Confession*. W: *Word and Music Studies: Essays on Literature and Music (1967–2004)*. Ed. W. Bernhart, W. Wolf. Amsterdam – New York 2004, s. 2–3) twierdzi, że fragment ten stanowi autoanalizę Leverkühna, niedostrzeżoną wcześniej przez badaczy. Opis muzyki ma, jego zdaniem, znaczenie strukturalne i kontekstualne dla powieści – to, po pierwsze, „słowny obraz” preludium R. Wagnera, a po drugie, sposób na opowiedzenie o wydarzeniach i decyzjach w życiu bohatera.

<sup>14</sup> M. Głowiński w artykule *Muzyka w powieści* („Teksty” 1980, nr 2, s. 100) polemizował z przedwojenną rozprawą Szulca (*op. cit.*), zauważając następujące możliwości „istnienia” utworu muzycznego w dziele literackim: „utwór muzyczny jest przedmiotem dzieła literackiego wówczas, gdy: 1) zostaje w pewien sposób uwikłany w fabułę, 2) stanowi bezpośredni temat wypowiedzi, 3) nabiera pewnych znaczeń symbolicznych o węższym lub szerszym zakresie. Warunki te występować mogą łącznie bądź rozłącznie”. Omawiany fragment *Wiosny* zrealizowałby owe założenia. Mimo rozstrzygnięć Szulca w latach trzydziestych (dających się skrócić do formuły: nie istnieją związki strukturalne między muzyką a literaturą) wielu teoretyków i pisarzy starało się udowodnić niesłuszność jego założeń.

ty poświadczają wahanie, nieśmiałość, a może nawet strachliwość. Symbolizują niedojrzałość Józefa, jego niepewność. Solo skrzypiec to podjęcie próby – świadectwo śmiałości, samotnej walki o sprawy wyższej wagi. Zakończenie koncertu symbolizuje kapitulację bohatera przed ambitnym zadaniem, jakie sobie wyznaczył, jego tragiczny los i przesadzoną przegraną. Również inna refleksja może towarzyszyć temu subiektywnemu odbiorowi muzyki. Józef „słyszy” w niej samego siebie, odbija się od tej muzyki echo jego własnych utrapień. Na jej tle wybrzmiewa jego kontemplująca, melancholijna natura.

Wiosną odbywa się także inne wydarzenie, które częściowo ma charakter wydarzenia muzycznego. Na ulicach miasta pojawiają się „heroldzi z czerwonymi opaskami na ramionach”, powiewają flagi i emblematy, plac zapełnia się „chrzęstem tysięcy nadchodzących nóg”, aby w demonstracji przeciwko Franciszkowi Józefowi I delegacje z najegzotyczniejszych krajów mogły głosić kogoś „o wiele większego”. Podczas defilady narrator przygląda się instrumentom: „Lśniący wiatr wyostrzał w szczęśliwych przelotach blask trąb, otrząpywał miękko i bezsilnie kanty instrumentów, roniące na wszystkich brzegach ciche miotełki elektryczności” (*Wiosna*, O 149). Jego uwaga skupiona jest na aspektach wizualnych. Schulz rezygnuje z opisu brzmień czy z opisu muzyki. Wrażenia słuchowe dotyczą raczej tła tej ulicznej rewii: gwaru przechodniów, chrzęstu maszerujących butów. Flagi z balkonów „wijące się w zrzedłym powietrzu w amarantowych torsjach” trzepoczą cicho, milczą na czerwony alarm, „wstają [...] jak na apel”. Józefa dobiegają także odgłosy wystrzałów: „głuche saluty i kanonady”. W ciemniejącym powietrzu dostrzega, że znów „błyszczą [...] jaskrawo instrumenty orkiestr i w ciszy słyhać pomruk ciemniejącego nieba, szum dalekich przestworzy” (*Wiosna*, O 149–150). Muzyka tła, czyli dźwięki przyrody, uzupełnia świat przedstawiony. Liczne przymiotniki odwołują do świata dźwięków, słyhać „gędołący cicho” wózek, którego osie obręczy „kwila”. Muzyka słów wtóruje wyobrażeniom dźwiękowym: ogród wiosenny w „popołudnie plecie [...] pączkujący” (*Wiosna*, O 152), z cichego tła krajobrazu wylania się świergot, śpiew lub trele ptaków. Chwilę przed zapadnięciem zmierzchu kolory w parku stają się intensywniejsze, piękniejsze, słyhać występ muzyków: „W parku miejskim gra teraz codziennie muzyka” (*Wiosna*, O 154). Narrator porównuje cały park do orkiestry. Wszystkie jego elementy stają się instrumentarium nocnym, na którym zaraz odegrana będzie ogromna, barwna forma muzyczna. W tej chwili kolory zatrzymują się na moment, jakby w muzycznym skupieniu, w ciszy muzycznej, w pauzie, aby za moment wybrzmieć symfonią barw, tonów:

Wtedy nagle cały park staje się jak ogromna, milcząca orkiestra, uroczysta i skupiona, czekająca pod podniesioną pałeczką dyrygenta, aż muzyka w niej dojrzeje i wzbierze, i nagle nad tą ogromną, potencjalną i żarliwą symfonią zapada szybki i kolorowy zmierzch teatralny, jak gdyby pod wpływem tonów nabrzmiewających gwałtownie we wszystkich instrumentach – wysoko gdzieś przesywa młoda zieleń głos wilgi, zaszytej w gestwinie – i nagle naokoło staje się uroczyscie, samotnie i późno jak w wieczornym lesie. [*Wiosna*, O 155]

Być może fragment ten jest trawestacją dramatu muzycznego lub canzony wykorzystanej przez Wolfganga Amadeusa Mozarta w operze *Don Giovanni* na podstawie sztuki *Don Juan* Moliere, w której miłość, szczęście i śmierć stają się jednością (Anna opłakuje ojca zamordowanego przez Don Juana). Schulz porównuje losy kochanków do canzony – francuskiej, a później włoskiej formy poetyckiej,

wielogłosowej pieśni ludowej, poematu lirycznego o miłości, bądź do instrumentalnej formy muzycznej z XVI i XVII wieku (*Canzona d-moll* Johanna Sebastiana Bacha)<sup>15</sup>. Nawiązania do formy i stylu starej opery są tutaj uderzające<sup>16</sup>.

Zmierch wiosenny pozwala narratorowi wejść do głębi, do rdzenia przedrzeczcy. W misterium zmierzchu „stawiamy to pytanie, ten refren żarliwy naszych dociekań, na który nie ma odpowiedzi” (*Wiosna*, O 157). Zejście do podziemia, do korzenia bytu, skutkuje wędrówką do samego siebie, rozpadnięciem się na pierwotne części, poznaniem podświadomości. *Ego* jest tu „drżąca, artykułowaną wiązką melodii, świetlistym wierzchołkiem skowronkowym”, jest zatem melodią prostą i jasną, oczekiwaną, uświadamianą. *Id* to chaos, „czarne mruczenie”, „gwar”, „bezik nieskończonych historyj” (Schulz przetwarza w tym fragmencie teorię archetypów Carla Gustawa Junga, psychoanalizę Sigmunda Freuda i anamnezę Platona<sup>17</sup>):

Tak samo przecież, gdy śpimy, odcięci od świata, daleko zablakani w głębokiej introwersji, w powrotnej wędrówce do siebie – widzimy również, widzimy wyraźnie pod zamkniętymi powiekami, gdyż wtedy myśli zapalają się w nas wewnętrznym luczyciem i tlą się majaczkliwie wzdłuż długich lontów, zaniecając się od węzła do węzła. Tak dokonuje się w nas regresja na całej linii, cofanie się w głąb, powrotna droga do korzeni. Tak rozgałęziliśmy się w głębi anamnezy, wzdrygając się od podziemnych dreszczów, które nas przebiegają, roimy podskórnie na całej majaczącej powierzchni. Bo tylko w górze, w świetle – trzeba to raz powiedzieć – jesteśmy drżąca, artykułowana wiązką melodii, świetlistym wierzchołkiem skowronkowym – w głębi rozsypujemy się z powrotem w czarne mruczenie, w gwar, w bezlik nieskończonych historyj. [*Wiosna*, O 158]

W improwizację na temat zejścia do źródła historii Schulz wplata wiele inspirowanej literaturą i muzyką. Przywołuje motywy z *Fausta* Johanna Wolfganga Goethe-

<sup>15</sup> Zob. *Canzona*. Hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. S. Sadie, J. Tyler. London 2001.

<sup>16</sup> Zob. np. następujący fragment z *Wiosny* (O 155–156):

„(Ach wiem: jej ojciec jest lekarzem okrętowym, jej matka była kwarteronka. Na nią to czeka w przystani noc w noc ten mały ciemny parowiec rzeczny, z kołami po bokach, i nie zapala latarni).

Wtedy w te krające pary, w tych młodzieńców i te dziewczęta spotykające się wciąż w regularnych nawrotach, wstępuje jakaś dziwna siła i natchnienie. Każdy z nich staje się jak Don Juan piękny i nieodparty, wychodzi z siebie dumny i zwycięski i osiąga w spojrzeniu tę moc zabójczą, od której serca dziewczęce truchleją. A dziewczętom pogłębiają się oczy, otwierają się w nich jakieś głębokie ogrody rozgałęzione alejami, labirynty parków ciemne i szumiące. Żrenice ich rozszerzają się odświętnym blaskiem, otwierają się bez oporu i wpuszczają tych zdobywców w szpalery swych ciemnych ogrodów rozchodzących się ścieżkami wielokrotnie i symetrycznie jak strofy kanzony, ażeby spotkać się i znaleźć, jak w smutnym rymie, na różowych placach, dookoła okrągłych klombów, albo przy fontannach płonących bardzo późnym ogniem zorzy i znów rozejść i rozdać się między czarne masy parku, wieczorne gestwiny, coraz gestsze i szumniejsze, w których zatracają się i gubią jak wśród zawiłych kulis, aksamitnych kotar i zacisznych alkierzy. [...].

Tak błądząc po omacku w czarnym pluszu tych parków, spotykają się wreszcie na samotnej polanie, pod ostatnią purpurą zorzy, nad sadzawką, która od wieków zarasta czarnym szlamem i na kruszącej balustradzie, gdzieś na rubieży czasu, u tylnej furtki świata odnajdują się z powrotem w jakimś dawno minionym życiu, w dalekiej preegzystencji i włączeni w obcy czas, w kostiumach odległych wieków, szlochają bez końca nad muslinem jakiegoś trenu i wspinając się ku niedosięgłym przysięgom i wchodząc po stopniach zapamiętania, docierają do jakichś szczytów i granic, poza którymi już tylko śmierć jest i zdrętwienie nienazwanej rozkoszy”.

<sup>17</sup> Zob. też P. Dybel, *Bruno Schulz i psychoanaliza*. „Teksty Drugie” 2013, nr 6.

go, barda z *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona, nawiązuje także do opery Richarda Wagnera *Pierścień Nibelunga*:

Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek. Tu są te nieskończone inferna, te beznadziejne osjaniczne, te oplakane nibelungi. Tu są te wielkie wylegarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek. Teraz wreszcie rozumie się ten wielki i smutny mechanizm wiosny. [Wiosna, O 159–160]

Dramat muzyczny Wagnera, do którego nawiązuje Schulz, inspirowany jest średniowiecznym eposem niemieckim (*Pieśń o Nibelungach*) i składa się z 4 części: *Złota Renu*, *Walkiria*, *Zygfryd*, *Zmierzch bogów*<sup>18</sup>. W swojej kompozycji Wagner wykorzystuje leitmotyw, czyli technikę powracających motywów lub progresji harmoniczych<sup>19</sup>. Powracają motywy postaci (Zygmunt) i przedmiotów (miecz, pierścien), a także uczuć i pojęć (miłość, wierność), te same wątki powielane są nie tylko w jednej części, lecz również w innych częściach (motyw klątwy Alberyka ze *Złota Renu* powraca w *Zmierzchu bogów*). Schulz co najmniej dwa razy odwołuje się do dzieła kompozytora, w esejach omawia też technikę leitmotywu. Niewykluczone, że pisarz widział dramat Wagnera podczas pobytu w Wiedniu (w latach 1914–1918 i w roku 1923<sup>20</sup>), mógł także znać kompozycje z nagrań na płytach gramofonowych lub z filmu. To jednak pisanie o muzyce (teksty Manna o Wagnerze) interesowały go bardziej niż same utwory Wagnera (wspominał o tym w swoich listach Górski<sup>21</sup>).

Zjawiska temporalne w *Sanatorium pod Klepsydrą* również określane są poprzez odniesienia do muzyki. Czas jest interwałowy, charakteryzuje się tu odległością dźwięków. Kiedy Józef wychodzi na dziedziniec budynku, pograżonego w głębokim śnie, natychmiast przystaje zachwycony kolorami świata, wrażenia wzrokowo-słuchowe mieszają się, barwy wybrzmiewają w „nokturn pejzażu”. Gdy pisze o gamie, o tonach kolorów i ich klawiszach, nie ma już wątpliwości, że jest to nokturn jako forma muzyczna:

Nie mogłem nasycić oczu aksamitną, soczystą czarnością najciemniejszych partii, gama zgaszonych szarości, pluszowych popiołów, przebiegająca pasażami stłumionych tonów, złamanych dławikiem klawiszy – ten nokturn pejzażu. Obfite i fałdźiste powietrze obłopotowało mi twarz miękka płachtą. Miało w sobie mdłą słodycz odstajej deszczówki.

Znowu ten powracający sam w siebie szum czarnych lasów, głuche akordy, wzburzające przestworza już poza skalą słyszalności! Byłem na tylnym dziedzińcu Sanatorium. Obejrzałem się na wysokie mury tej oficyny głównego budynku załamanego w podkowę. Wszystkie okna zamknięte były na czarne okiennice. Sanatorium spało głęboko. [O 257–258]

„Nokturn” pojawia się jednocześnie jako plastyczne ujęcie nocnej scenerii oraz jako instrumentalna forma muzyczna inspirowana nastrojem nocy, muzyczna „ilustracja” wrażeń wizualnych. Słyszenie utworu Fryderyka Chopina w pejzażach

<sup>18</sup> Zob. K. Kozłowski, *Opera i dramat muzyczny. Szkice*. Poznań 2006.

<sup>19</sup> Zob. S. Orgelbrand, *Wagner*. Hasło w: *Encyklopedia powszechna*. T. 15. Warszawa 1903.

<sup>20</sup> Zob. wyniki wyszukiwania nazwy Wiedeń na stronie: *Schulz Forum. Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*, <http://www.schulzforum.pl/pl/szukaj/wiedni> (data dostępu: 7 II 2018).

<sup>21</sup> E. Górski, list do J. Ficowskiego, z listopada 1982. Archiwum Jerzego Ficowskiego. Pracownia Schulzowska, Uniwersytet Gdański.

przekreśla niemuzyczalność, przeciwnie – wyobraźnia dźwiękowa, która pozwala nadać urodzie świata formę muzyczną, zdradza niezwykłą wrażliwość artystyczną czy nawet aspiracje muzyczne. Natura wybrzmiewa wieloma dźwiękami, opisowi zjawisk wtóruje przywoływanie form i gatunków muzycznych. Tuja w *Komecie* „tańczy swoją dziką sarabandę, podrzucając wysoko spódnicę ku ucieście gawiedzi”, a oparta o balustrady balkonu Adele dochodzą głosy mieszkańców miasta: „nachylona nad tym dalekim, wzburzonym szumem miasta wylawiała zeń wszystkie głóśniejsze akcenty” (O 336). Nieraz wiatr przywołuje dźwięki: „Z oddali powiew przynosił zagubiony refren katarynki” (O 336).

W opowiadaniu *Wichura* zorkiestrowane zostają kolejne zjawiska przyrody. Wiatr jest personifikowany, przybiera rolę dyrygenta, który gra symfonię wichury na naczyniach porzuconych na strychach. Przedmioty gromadzone przez mieszkańców miasta stają się swoistym instrumentarium – „przestronne echa strychów” ożywają, poczynają gadać, bełkotać: „Tam zaczęły się te czarne sejmy garnków, te wiecowania gadatliwe i puste, te bełkotliwe flaszgowania, bulgoty butli i baniek” (S 103). Kakofonia naczyń, imitujących brzmienia perkusyjne, stwarza wrażenie rytmiczności poprzez konkatenację – tutaj aż czterokrotne powtarzanie wyrazów: „strych”, „garnki”, „flaszki” i instrumentacje („flaszgowania”, „falangi flaszek”; „bełkotliwe bulgoty butli baniek”). Niższe rejestry (dudnienie) odgrywane są przez kolejne naczynia – instrumenty perkusyjne wichury. Powtórzenia dźwiękowe oscylują wokół sylab „dud”, „dna”, „dyn”, „dun” oraz wokół głoski ł:

Dudniąc dnami, piętrzyły się wiadra, beczki i konwie, dyndały się gliniane stągwie zdunów [...].

I wszystkie kołatały niezgrabnie kółkami drewnianych języków, meły nieudolnie w drewnianych gębach bełkot kłatw i obelg, bluźniąc błotem na całej przestrzeni nocu. [S 103]

Strych porównany zostaje do olbrzymiej harmonii z miechami i fałdami, przez które przechodzi wiatr, odgrywający losową melodię. Kiedy echa i huczenia basów ustają, zastępują je kontrastowe wrażenia słuchowe – rytmiczne i wysokie dźwięki, wydobyte z małego mózdzierza. Potężna symfonia wówczas cichnie, świat wraca do spokoju regularnych wydarzeń, których piastunką jest Adela:

Na schodach prowadzących na strych siedział starszy subiekt Teodor i nasłuchiwał, jak strych grał od wichru. Słyszał, jak w pauzach wichury miechy żeber strychowych składały się w fałdy i dach wiotczał i zwisał jak ogromne płuca, z których uciekł oddech, to znowu nabierał tchu, nastawiał się palisadami krokwi, rósł jak sklepienie gotyckie, rozprzestrzeniał się lasem belek, pełnym stokrotnego echa, i huczał jak pudło ogromnych basów. Ale potem zapomnieliśmy o wichurze. Adela tłukła cynamon w dźwięcznym mózdzierzu. [S 108]

W opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków* Józef dostrzega różnorodność świata dźwięków i wygłasza improwizacje na temat natury, odnosząc się do wrażeń audytywnych: olszyny szeleszczą „przetykane świergotem ptaków”, landara dudni i zgrzyta, żuraw podnoszonej rogatki skrzypi, szprychy klekoczą; w improwizacji Schulz wplata ponadto instrumentacje głoskowe, np. „suchy szum lasu” huczy (O 219). Kiedy bohaterowie *Sanatorium pod Klepsydrą* znajdują się w gęstym lesie, narrator posługuje się rozkwitającą metaforą (drzewa → tytoń → cygaro → suchość → pudło), która skutkuje zaskakującym porównaniem ciemnego i suchego lasu do pudła rezonansowego wiolonczeli. Na instrumencie lasu gra (ponownie) wiatr:



Wjechaliśmy w gęstą i suchą puszystość, w tytoniowe wędzenie. Wnet stało się wokół nas zacisznie i brunatnie jak w skrzynce *Trabucos*. W tym cedrowym półmroku mijały nas pnie drzew suche i wonne jak cygara. Jechaliśmy, las ciemniał coraz bardziej, pachniał coraz aromatyczniej tabaka, aż w końcu zamknął nas jak w suchym pudle wionolencji, którą wiatr głucho stroił. [O 219–220]

W świecie przedstawionym Schulza szczególną rolę odgrywa opera – konotuje ziszczone marzenia, nobilitację artysty czy wreszcie szczęście i spełnienie artystyczne. W opowiadaniu *Ojczyzna* narrator snuje opowieść o młodym adeptce sztuki tkwiącym w marazmie życiowym, rozczarowanym swoimi niepowodzeniami, który w końcu odnajduje zadowolenie i satysfakcję zawodową. Obrazem owej satysfakcji, zakodowanej na wzór marzenia sennego, zostaje kariera skrzypka operowego – dzięki niej nieuznany artysta dostępuje nobilitacji. Szczęście narratora jest – jak się wydaje – pełne. Zwieńczeniem uznania i bogatego życia towarzyskiego prowadzonego w najwyśmienitszych kregach jest poślubienie Elizy. Kariera muzyczna staje się źródłem uznania, prestiżu i zadowolenia. Satysfakcja artysty zdaje się nie zamykać na terazniejszość – Schulz snuje przed bohaterem wizję spokojnej, pewnej przyszłości. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że przedstawia uniwersalne marzenie wielu artystów bądź człowieka w ogóle. Opisowi śmierci także towarzyszy poczucie szczęścia, spokoju i spełnienia. W tle wydarzenia wybrzmiewa muzyka – majestatyczna uwertura, którą narrator identyfikuje przymiotnikami „ciężka”, „głęboka”, „głucha”, „potężna”. Uwertura jest formą instrumentalną stanowiącą wstęp do opery lub innego, większego dzieła muzycznego, jak również do suity barokowej<sup>22</sup>. Schulz świadomie wybiera formę muzyczną wtórującą treści opowiadania. Występowanie nierzadko zaawansowanej teorii muzyki, znajomość stylów i form muzycznych pozwala zakładać, że autor opowiadań odebrał muzyczne wykształcenie bądź wychowanie kulturowe, ma on bowiem świadomość i wyobraźnię muzyczną, posługuje się z łatwością terminologią muzyczną i teorią muzyki<sup>23</sup>.

### Melodia katarynki

Czytelnik prozy Schulza zapytany o obecność muzyki w utworach pisarza, wymieni prawdopodobnie emblematyczne katarynki. Schulz poświęca im obszerne fragmenty opowiadań, traktując pozostałe instrumenty raczej jako elementy wchodzące w skład bardziej złożonych konstrukcji świata przedstawionego niż jako osobny temat. Katarynki występują w obu cyklach opowiadań, a także w tekstach rozproszonych (m.in. w *Komecie*) i na ilustracjach do opowiadań. Melodia katarynki – uparcie powtarzane „Daisy, Daisy, ty mi odpowiedź daj” lub „Małgorzato, skarbie mojej duszy” – staje się motywem przewodnim tej prozy i pełni podobną funkcję co

<sup>22</sup> Zob. A. Frączkiewicz, F. Skołyszewski, *Formy muzyczne*. T. 2. Wyd. 3, fotooffset. Kraków 1988.

<sup>23</sup> *Ojczyzna* bohatera, „sceneria jego tryumfów”, „refugium”, może być nie tyle realnym krajem czy miastem (elementy topografii mogą wskazywać na Wiedeń, metafory przywołują skojarzenia z Orkiestrą Filharmoników Wiedeńskich, słynną operą oraz Towarzystwem Muzycznym Musikverein), ile miejscem wyobrażonym. J. Jarzębski (*Schulz*. Wrocław 1999, s. 187) sugeruje, że opowiadania *Ojczyzna*, *Samotność* i *Republika marzeń* realizują mit bezpiecznego miejsca, byłyby zatem powrotem do schronienia, do macierzy.

koncert D-dur Johanna Brahmsa w *Cudzoziemce* Marii Kuncewiczowej. Pojawia się u Schulza obsesyjnie, tak jak inne figury jego wyobraźni: ojciec, władca kobieta, manekiny czy miasto... To właśnie katarynka, zawarta w opowiadaniu *Księga*, otwiera cykl opowiadań *Sanatorium pod Klepsydrą* i to właśnie jej uproszczona, miniaturkowa wersja – pozytywka – kończy klamrowo zbiór, występując jako atrybut śmierci w *Ostatniej ucieczce ojca*<sup>24</sup>. Wydawać by się zatem mogło, że powinna być dla schulzologa motywem szczególnie ważnym. A jednak – co zadziwiające – o katarynce w prozie drohobyckiego twórcy nie powstał dotychczas dłuższy tekst analityczno-interpretacyjny<sup>25</sup>.

W *Skleпах cyrnononowych* katarynka pojawia się tylko na samym początku, w opisie mieszkania na piętrze kamienicy, przez które:

przechodziło co dzień na wskroś całe wielkie lato: cisza drgających słoów powietrznych, kwadraty blasku, śniące żarliwy swój sen na podłodze; melodia katarynki, dobyta z najgłębszej złotej żyły dnia; dwa, trzy takty refrenu, granego gdzieś na fortepianie wciąż na nowo, mdlejące w słońcu na białych trotuarach, zagubione w ogniu dnia głębokiego. [*Sierpień*, S 123]

Muzyka, grana w tym świecie przez fortepiany i katarynki, jest wiecznie zapętłona, zatrzymana w czasie. To jeden refren, zastygły w tej zapamiętanej przestrzeni, natrętny gwarant świata. Melodia katarynki – pojawiająca się w inicjalnym opowiadaniu – zapowiada (muzycznie) świat przedstawiony, stopniowo odsłaniający się w Schulzowskiej prozie. W *Skleпах cyrnononowych* nie znajdziemy jednak innych nawiązań do niej. Za to w opowiadaniach z *Sanatorium pod Klepsydrą* owo urządzenie grające występuje wielokrotnie.

### „Były tam katarynki, prawdziwe cuda techniki...”

Spośród wielu instrumentów muzycznych popularnych w latach 1890–1939 to katarynkom Schulz poświęca najwięcej uwagi. Znajdujemy je w opowiadaniach *Księga*, *Wiosna*, *Emeryt*, *Ostatnia ucieczka ojca*, *Kometa*. Są one tematem, współtworzą metafory dźwiękowoznaczeniowe. Jako element opisu konstruowanej rzeczywistości funkcjonują np. w opowiadaniu *Sierpień*, jako osobny temat pojawiają się w *Księdze*. Katarynka jest integralnym elementem świata kreowanego przez Schulza. Powraca z różną dynamiką jako część krajobrazu, metafora życia ludzkiego (*Księga*), jako pretekst do nakreślenia sytuacji fabularnej, scharakteryzowania bohatera (*Emeryt*). To artefakt z zaginionego świata, szpargał charakterystyczny dla minionej epoki, wspomnienie z przeszłości. Można przypuszczać, że obecność

<sup>24</sup> B. Schulz: *Księga*, O 112; *Ostatnia ucieczka ojca*, O 318.

<sup>25</sup> Próžno także szukać wzmianek o katarynce w prozie u Ficowskiego, Jarzębskiego i Panasa. J. Gondowicz (na stronie: <https://audycje.tokfm.pl/podcast/68762,Co-graly-katarynki-Schulza-1-co-laczy-walc-z-Titanica-i-Witkacego> (data dostępu: 9 IX 2019)) próbował odpowiedzieć na pytanie „Co grały katarynki Schulza?”, lecz nie interpretował motywu katarynki. Inaczej jest w przypadku rysunków kataryniarza – opisali je szczegółowo M. Szelaąg w tekście *Kataryniarz Brunona Schulza* (w zb.: *W ulamkach zwierniadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. Red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas. Lublin 2003) oraz J. Ficowski w książce *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia* (Sejny 2002). Zob. też J. Jarzębski, wstęp w: O. – J. Gondowicz, *Co słyszał. „Konteksty”* 2019, nr 1/2.

katarynek w prozie spowodowana była dwoma czynnikami: utrzymującą się jeszcze w końcu XIX wieku popularnością oraz charakterem tego instrumentu, który jako ekwiwalent, tandeta, przedmiot tylko insynuujący, że jest instrumentem, mógł zasłużyć na szczególną uwagę piewcy rzeczy zdegradowanych, zapomnianych i poniżonych.

W opowiadaniu *Księga* Józef ogląda ostatnie stronicie zniszczonego przez Adelę „Autentyku”. Przygląda się Annie Csillag, magikowi Bosco z Mediolanu oraz Magdzie Wang, trudniącej się tresurą mężczyzn. W tym ocalałym dodatku pojawia się również poruszająca wyobraźnię Józefa „mitogenna”<sup>26</sup> katarynka. Jego zachwyt budzą instrumenty – „regiony czystej poezji”: harmonie, cytry, harfy, dawniej instrumenty anielskie, lecz dzięki rozwojowi przemysłu udostępnione szerszej publiczności „dla pokrzepienia serc i godziwej rozrywki” (O 112). Tak opisuje wygląd reklamowanych katarynek:

Były tam katarynki, prawdziwe cuda techniki, pełne ukrytych wewnątrz fletów, gardziołek i piszczałek, organków trelujących słodko jak gniazda szlochających słowików, nieoceniony skarb dla inwalidów, źródło lukratywnych dochodów dla kalek i niezbędne w ogóle w każdym muzycznym domu. [O 112]

Schulz wskazuje na rozmaite funkcje, jakie katarynki pełniły w epoce. Ale też – w kolejnym fragmencie – charakteryzuje muzyków ulicznych, zwracając szczególną uwagę na ich twarze. Przenosi jednocześnie „wzrok” – z kart księgi na ulice miasteczka:

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 wyjałowione z życia, tak odbarwione i niewinne, jak kora drzew splekana od pogód wszelkich, i pachnące już tylko deszczem i niebem jak ona.

Dawno zapomnieli, jak się nazywali i kim byli, i tak zagubieni w sobie szurgali z ugiętymi kolanami drobnymi, równymi kroczkami w swych ogromnych, ciężkich butach po linii całkiem prostej i jednostajnej, wśród krętych i zawitych dróg przechodniów.

W białe, beśzloneczne przedpołudnia, przedpołudnia szcerstwiałe od zimna, pogrążone w codzienne sprawy dnia, wyplątywali się niepostrzeżenie z tłumu, stawiali katarynkę na krzyżulcach na zbiegu ulic, pod żółtą smugą nieba, przekreśloną drutem telegraficznym, wśród ludzi śpieszących tępo z nastawionymi kołnierzeniami, i zaczęli swą melodię, nie od początku, lecz w miejscu, gdzie wczoraj przewalali, i grali: „Daisy, Daisy, ty mi odpowiedź daj...”, podczas gdy z kominów puszyły się białe pióropusze pary. I rzecz dziwna – ta melodia, zaledwie rozpoczęta, wskakiwała zaraz w wolną lukę, w swoje miejsce w tej godzinie i w tym krajobrazie, jak gdyby od zawsze należała do tego dnia zamysłonego i zgubionego w sobie samym, a w takt jej biegle myśli i szare troski śpieszących.

I gdy po pewnym czasie kończyła się długim, wyciągniętym wizgotem, wyprutym z trzewi katarynki, która zaczynała się z całkiem nowej beczi – myśli i troski zatrzymywały się na chwilę, jakby w tańcu, by zmienić krok, a potem bez zastanowienia zaczynały kręcić się w odwrotnym kierunku w takt nowej melodii, która wybiegła z fujarek katarynki: „Małgorzato, skarbie mojej duszy...”

I w tym samym indyferentyzmie tego przedpołudnia nikt nie zauważył nawet, że sens świata zmienił się do gruntu, że biegł on już nie w takt „Daisy, Daisy”, ale wprost przeciwnie „Mał-go-rzato...” [Księga, O 113]

Obraz kataryniarza wyłaniający się z Schulzowskiej prozy to obraz zmierzchu

<sup>26</sup> Określenie J. Ficowskiego. Zob. B. Schulz, *Księga obrazów*. Zebrał, oprac., komentarzami opatrzył J. Ficowski. Gdańsk 2012.

tego zawodu. Pięknie malowane katarynki „wędrują” na plecach wynędzniałych staruszków o Izawiających oczach. Kataryniarze nie mają już twarzy, lecz szarą maskę z kory drzewnej, choć można z niej wyczytać jakąś „tajemnicę rodu”, zapisał się w niej trud życia. Jest to, jak się wydaje, twarz nieruchoma, twarz-obraz, zastygły na wieki w jednym grymasie. Kataryniarz traci nie tylko twarz – poniekąd nie ma go wcale. Jego oczy wyciekają stopniowo od trosk i niepowodzeń, pozostawiając tę maskę dziurawą w ich miejscu<sup>27</sup>. To nie on niesie katarynkę – to ona wędruje za jego pośrednictwem, jakby wyłącznie przedmiotowi nadano jakiś cel wędrowki. Kataryniarz jest w tym opisie strudzonym starcem, wiezie nędzne i nomadyczne życie, to zapomniany *everyman*, dźwigający drewnianą skrzynkę – bagaż sentymentalnych obietnic, marne źródło przetrwania, rozrywkę minionych czasów, która już dłużej nie cieszy. Ci muzycanci amatorzy to zjawy z czasu, który został utracony. Schulz dostrzega w ich zawodzie tragedię i klęskę wiecznego pretendowania. Żeby grać na katarynce, nie trzeba mieć umiejętności muzycznych ani talentu – wystarczy kręcić korbą. Z tego powodu kataryniarze nie byli muzykami (i odwrotnie), choć niejako udawali, że nimi są. W opowiadaniach Schulza stanowią ponurą część krajobrazu miejskiego, są mijani, przezroczyści dla przechodniów. O ich obecności przypomina jedynie melodia, ale i ona nie ma swojego początku i końca. Jest grana nieustannie, w pętli – nigdy nieprzerwana należy wiecznie do przestrzeni Schulzowskiego miasta. Kataryniarze są uwiecznieni jakby w ostatniej chwili, wieszczą kres starego świata, już niebawem znikną, zastąpieni nowościami technologicznymi. Katarynka, a wraz z nią kataryniarz, należą do czasu „szlachetnych handlowców”<sup>28</sup> – do epoki sprzed dynamicznego, wszechogarniającego rozwoju cywilizacyjnego, nowoczesności spod znaku peiperowskiego 3M<sup>29</sup>. Schulz zauważa przy tym zadziwiający paradoks – kataryniarz, którego pracą jest niesienie prostej uciechy i rozrywki ulicznej, staje się wreszcie ofiarą własnego losu, smutnym clownem. Schulz w recenzji książki Debo-ry Vogel napisze podobnie o człowieku odartym z indywidualności:

Ten aspekt człowieka zdegradowanego do pionka, do figurki mechanicznej, do gałki z melonikiem, dzieli autorka z konstruktywistyczną wizją świata narzuconą przez nowoczesną sztukę plastyczną. Jest to, jak się zdaje, ostatnia konsekwencja urbanizmu, jakaś transpozycja statystyki, prawa [...] wielkich skupisk ludzkich. Jest w tej degradacji, w tej rezygnacji z indywidualności jakiś spinozystyczny patos, jakaś monumentalna, melancholijna zgoda na mechanizm, jakiegoś zjednoczenie się z determinizmem, które go prawie przewyżcza. W tym świecie ludzkich atomów, krających według praw przedustawnych, nie ma miejsca na losy indywidualne, istnieją tylko losy typowe, ruchy od wieków prestabilizowane, fazy cykliczne i powracające<sup>30</sup>.

Można byłoby uznać ten fragment za autocharakterystykę prozy Schulza. Kataryniarz oznaczałby człowieka rzuconego w bieg historii, biernego wobec mechanizmu świata, i pokorną zgodę na bieg wydarzeń.

W *Wiośnie* misja, która Józef przygotowuje sobie i swojej gwardii, złożonej z wo-

<sup>27</sup> O twarzy lub masce w prozie Schulza pisali S. Rosiek (*Schulz fizjonomista. W: Teatr pamięci Brunona Schulza*. Red. J. Ciechowicz, H. Kasjaniuk. Gdynia 1993, s. 62), T. Skiba (*Homunkulusy Brunona Schulza*. „Schulz/Forum” nr 3 (2013), s. 80) i P. Tomczok (*Panmaskarada. Maski i maskowanie u Brunona Schulza*. „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2018, nr 2).

<sup>28</sup> Określenie Schulza zawarte w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe*.

<sup>29</sup> T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*. „Zwrotnica” 1922, nr 2.

<sup>30</sup> B. Schulz, *[Akacje kwitną]*. W: *Szkice krytyczne*, s. 82.

skowych figur XIX-wiecznych władców i działaczy, ma nieoczekiwane zakończenie. Józef zdradzony przez Rudolfa jest świadkiem nieopatrzego samobójstwa ojca Bianki. Groteskowość sytuacji podkreśla również katarynka, która będzie odtańczonej grupie manekinów za źródło przetrwania. Józef zwraca się do nich z przemową:

Ponieważ nie nauczono was niestety żadnych praktycznych zawodów, was, predestynowanych do czystej reprezentacji, ufundował mój przyjaciel kwotę, wystarczającą na zakupienie dwunastu katarynek ze Szwarewaldu. Rozejdziecie się po świecie grając ludowi ku pokrzepieniu serc. Dobór aryj do was należy. Po cóż tracić wiele słów – nie jesteście całkiem prawdziwymi Dreyfusami, Edisonami i Napoleonami. Jesteście nimi, żeby tak rzec – tylko w braku lepszych. Powiększycie teraz grono waszych poprzedników, tych anonimowych Garibaldich, Bismarcków i Mac-Mahonów, którzy tułają się tysiącami, zapoznani, po świecie. W głębi waszych serc pozostaniecie nimi na zawsze. [O 209]

W opowiadaniu *Emeryt* melodia katarynki to tło, na którym ujawniają się charakter starca, beztroska, wesołkowatość, uległość wobec muzyki. Narrator szkicu je bohatera nie bez ironii i żartu, emeryt mówi o sobie:

Tymczasem w rzeczywistości? Nic bardziej pozbawionego patosu, nic bardziej naturalnego, nic banalniejszego na świecie. Lekkość, niezależność, nieodpowiedzialność... I muzykalność, nadzwyczajna muzykalność członków, żeby tak się wyrazić. Nie można przejść obok żadnej katarynki, żeby nie tańczyć. Nie z wesołości, ale ponieważ jest nam wszystko jedno, a melodia ma swoją wolę, swój uparty rytm. Więc ustępuje się. „Małgorzatko, skarbie mojej duszy...” Jest się za lekkim, zbyt nieodpornym, żeby się sprzeciwić, a zresztą w imię czego sprzeciwić się tak nieobowiązuco zachęcającej, tak bezpretensjonalnej propozycji? Więc tańczę, a raczej drepę w takt melodii drobnym truchcikiem emerytów, podskakując od czasu do czasu. [S 296]

Wreszcie katarynka pojawia się także w opowiadaniu *Ostatnia ucieczka ojca*. Ugotowany krab-ojciec ma dokonać swojej ostatniej reinkarnacji. Uśmiercony przez poniżający gest ugotowania, spoczywa „na stole pokrytym kapą pluszową, obok albumu z fotografiami i mechanicznej katarynki z papierosami” (O 318). Miejsce tymczasowego „pochówku” ojca jest osobliwe – galeretową krabią masę wyeksponowano na stole, lecz jednocześnie ją omijano. Obok leżą album ze zdjęciami i katarynka – nostalgiczne przedmioty przedłużające żywot, ślady przeszłości, stojące poza biegiem czasu lub roszczące sobie prawo do zatrzymywania go.

W tym sensie kataryniarz miałby wiele wspólnego z Jakubem. To niedoceniony heretyk (sztuki), który doczekał kresu swojego zawodu. Nierozumiany i niechciany już przez nikogo, znika wreszcie z miasta. W taki sposób opowieść o stracie niby się kończy, czytelnik jednak wie, że melodia katarynki nie ma początku ani zakończenia, jest stale obecna w opowiadaniach, nikt nie kwestionuje jej statusu. A skoro katarynka okazuje się ważnym, częstym w prozie Schulza motywem, postuluję wpisanie jej do stałego repertuaru języka Schulzowskiego (i *Słownika schulzowskiego*, w którym *nb.* tego hasła brakuje).

### Obroty dźwięków

W prozie Schulza marginalnie pojawiają się nieraz inne instrumenty, na których tle „wybrzmiewa” katarynka. Pisarz w obu cyklach opowiadań przywołuje sporadycznie instrumenty klawiszowe. W przytoczonym wcześniej fragmencie katarynka gra na przemian z fortepianem – ktoś przez całe lato ćwiczy nieustannie kilka fraz.

Kataryniarze stają na podwórzu pod oknami i kręcą korbą, licząc na hojność słuchaczy. Na zmianę z pudłem mechanicznym brzmi fortepian. Dźwięki niesione echem budynków dobiegają przez otwarte okna i drzwi mieszkania. Ten sam instrument klawiszowy czeka na kochanków w *Wiosnie*. Czytamy: „późną nocą wracając cicho do rozległej willi wśród ogrodów, do białego, niskiego pokoju, w którym stoi długi, czarny, lśniący fortepian i milczy wszystkimi strunami” (O 163). Jest w tym przedmiocie pełne napięcia oczekiwanie, ukryty potencjał, tajemne wyzwanie (rzucone artyście). W *Ptakach* strych domu narratora również ukrywa się za metaforą instrumentu klawiszowego (za sprawą piszczałek także podobnego wizualnie do katarynki): „Každy świt odkrywał nowe kominy i dymniki wyrosłe w nocy, wydęte przez wichry nocny, czarne piszczałki organów diabelskich” (O 21). Gwałt wiatru na przedmiotach domowych stwarza w umyśle Józefa niespodziewaną symfonię – diabelską i pogańską. Co jednak oznacza metafora domu jako instrumentu, w szczególności organów? Jak mnogie dźwięki przywołuje taki dom w pamięci autora? Organy piszczałkowe wykorzystuje się w kościołach i synagogach, to najpotężniejszy instrument, zdolny zastąpić całe orkiestry symfoniczne (w swojej wielkości, ilości brzmień, rozpiętości skali, głośności), wykonuje się na nim zwykle muzykę sakralną. Tutaj przekornie – jest złowrogi, oddaje cześć ciemnym mocom pogody<sup>31</sup>. Józef nie tylko słyszy muzykę z okna. Cały jego dom to wielki, dźwięczący instrument, podatny na działanie sztuki – niezależnie od tego, kto ją wykonuje: Adela na moździerz, Jakub na materiałach czy wichry na strychowych balach i blaszanych przedmiotach albo ptaki wykorzystujące akustykę przestrzeni.

Odniesienia do fortepianu występują u Schulza nie tylko *explicite*. Instrument ten pojawia się też poprzez skojarzenia z „klawiszami”, „klawiaturą”:

Kto z dzisiejszej generacji kupców bławatnych znał jeszcze dobre tradycje dawnej sztuki, kto z nich wiedział jeszcze na przykład, że kolumna bali sukiennych, ułożona w półkach szaf w myśl zasad sztuki kupieckiej, musiała pod zjeżdżającym z góry na dół palcem wydać ton jak gama klawiszy? [*Martwy sezon*, O 234]

Ta wiosna deklinowała się przez wszystkie Kolumbie, Kostaryki i Wenezuele, bo czymże jest w istocie Meksyk i Ekwador, i Sierra Leone, jeśli nie jakimś wymyślnym specyfikiem, jakimś zaostreniem smaku świata, jakąś krańcową i wyszukaną ostatecznością, ślepą uliczką aromatu, w którą zapędza się świat w swych poszukiwaniach, próbując się i ćwicząc na wszystkich klawiszach. [*Wiosna*, O 166]

<sup>31</sup> A. Armstrong, amerykańska uczona i organistka, pisze w artykule *Pipe Organs as Metaphors: Voices of Times and Traditions* (na stronie: <https://www.albany.edu/piporg-1/FS/aa.html> (data dostępu: 2 II 2018)): „Organy służą jako metafora na wielu poziomach. Jako podstawowa metafora oznaczają ludzi, którzy je zaprojektowali i zbudowali. Każda struktura organów jest reprezentacją istoty ludzkiej, z dziesiątkami ruchomych części i układem oddechowym, zintegrowanymi w złożoną maszynę. Produkując dźwięki zorganizowane w kilku wymiarach, organy mówią językiem muzycznym, którym komunikują się z audytorami. Miechy są płucami instrumentu. Rurki określa się terminami anatomicznymi, ich elementy nazywane są ciałem, stopą, wargami, ustami”. Badaczka podkreśla, że instrument muzyczny stanowi metaforę społeczności i kultury, w której został wytworzony – od starożytnej *hydraulos*, poprzez neoklasyczne instrumenty XX wieku, aż po współcześnie popularne elektroniczne i cyfrowe imitacje. Instrumenty są ucieleśnieniem historii kultury, paradygmatem społeczeństw, które je wytwarzają. W tym sensie instrumenty, do jakich nawiązuje Schulz, odzwierciedlają epokę jego dzieciństwa sprzed wielkich przemian społeczno-gospodarczych.

W pierwszym fragmencie Józef porównuje Jakuba do muzyka. Ojciec obserwuje upadek branży kupieckiej i ekspansję komercjalizmu. Na jego oczach znika świat sztuki kunsztownej, zestawianej tu wprost ze sztuką muzyczną. W obu fragmentach metafora „gry na klawiszach” oznacza niewypowiedziany potencjał możliwości, tajemną umiejętność, ale także przeobrażenia, w których wypróbowuje się świat (niczym muzyk w nowych dźwiękach).

W *Wiośnie* koncertują też inne instrumenty: „skrzypce i wiolonczele o szlachetnych konturach, leżały porzucone na boku pod bezgłośnie szumiącą ulewą gwiazd”. Podobnie jak fortepian są w prozie Schulza statyczne tylko przez krótką chwilę: „wstawały nagle skrzypce same, przedwcześnie dorosłe i pełnoletnie, dopiero co jeszcze tak jęklliwe i niepewne, stały teraz wymowne, smukłe i wcięte w talii i zdawały sprawę ze swego pełnomocnictwa” (O 136). O ile jednak fortepian jest częścią drohobyckiego krajobrazu, pojawia się jako tło wydarzeń, o tyle skrzypce stają się *alter ego* Józefa, reprezentują jego samotny głos w sprawie sztuki.

Skojarzenia z pozostałymi instrumentami stanowią wyjątek – czasami znajdujemy dzwonki („szeregują się obłoki nad widnokregiem, roztoczone długim rzędem jak rulony złotych medali albo dźwięki dzwonów dopełniające się w różanych litaniiach”, *Wiosna*, O 179), grzechotki i kołatki („Zdawało się, że to ruszyły tłumami jesienne, suche makówki, sypiące makiem – głowy-grzechotki, ludzie-kołatki”, *Noc wielkiego sezonu*, S 97), cytry, harfy, a także trąbki:

Te budki i kramiki, sklecone z pudełek po cukrach, wytapetowane jaskrawo reklamami czekolad, pełne mydełek, wesołej tandety, złożonych błahostek, cynfolii, trąbek, andrutów i kolorowych miętówek, były stacjami lekkomyślności, grzechotkami beztroski, rozsianymi na wiszarach ogromnej, labiryntowej, rozłopotanej wiatrami nocy. [*Noc wielkiego sezonu*, S 96]

W epoce elektryczności pojawiają się osobliwe nowinki technologiczne. Narrator podziwiający w *Komecie* „cuda techniki”, zwraca uwagę na pozytywkę, czyli miniaturową katarzynkę – nowy instrument mechaniczny, obecny masowo w mieszczańskich domach. Czytamy, zastanawiając się jednocześnie, jakie doświadczenia muzyczne mógł mieć autor:

Szkatułka muzyczna w kształcie pagody chińskiej, nakręcona kluczem, zaczynała natychmiast grać miniaturowe rondo, obracając się jak karuzela. Dzwonki trelowały na zakrętach, skrzydełka drzwiczek otwierały się na przestrzał, ukazując kręcący się rdzeń katarzynkowy, tabakierkowy triolet<sup>32</sup>. [*Kometa*, O 337]

Jeśli zatem w opowiadaniach występują instrumenty, najczęściej funkcjonują one podobnie jak katarzynka lub są z nią bezpośrednio kojarzone. Fortepian gra w mieście na zmianę z katarzynką, budowa organów przypomina piszczałki katarzynkowe, pozytywka ma ten sam, obracający się mechanizm. Nawet skrzypce w *Wiośnie* nie odgrywają jakiegoś konkretnego utworu muzycznego, a jedynie komentują „obroty” przyrody i zjawiska kosmiczne.

<sup>32</sup> Ten fragment prowokuje do zadawania pytań. Czy Schulz słuchał trioletu? Jeśli tak – czyjego? Czy S. Moniuszki ze *Śpiewnika domowego*?

### Dlaczego katarynki?

Katarynka była motywem chętnie podejmowanym w literaturze XIX i XX wieku. Nowelę o tym tytule opublikował Bolesław Prus<sup>33</sup>, w 1886 roku powstało opowiadanie *Th' Barrel Organ* (katarynka) autorstwa Edwina Waugha. Na początku XX wieku napisano na świecie wiele wierszy zatytułowanych *The Barell Organ*<sup>34</sup>. Polsko-żydowski poeci, którzy podjęli temat katarynki, to Adam Ważyk, autor wiersza *Katarynka*, oraz Stefan Pomer, który w 1929 roku opublikował w „Chwili” wiersz zatytułowany *Rachela i katarynka*:

Brudne, chude dzieci, skupione opodal, pod szynkiem  
Z uśmiechem zwiędłym na ustach, z przedwczesnych smutków wysnutym  
Słuchają monotonnego skrzęcenia katarynki,  
Którą kręci gorliwie ryży człowiek z kikutem<sup>35</sup>

Katarynki pojawiały się także w kulturze popularnej Dwudziestolecia międzywojennego. Autorami piosenki o tym tytule – fokstrtota z 1935 roku – są Fred Scher i Andrzej Włast z teatru „Wielka Rewia”<sup>36</sup>. Schulz nie był zatem odosobniony w literackim przetworzeniu katarynki. Możliwe, że wykorzystanie owego motywu wzięło się z inspiracji twórczością innych pisarzy. Katarynecę poświęcił uwagę choćby czytany przez niego Rainer Maria Rilke w *Maltem*:

Na dole jest takie zestawienie: kobieta pcha mały wózek; na przedzie katarynka ustawiona wzdłuż. Za nią w poprzek dziecięcy koszyk, w którym maleństwo stoi silnie na nogach, rozpromienione, w czepku, i nie pozwala się posadzić. Od czasu do czasu kobieta kręci katarynkę. Maleństwo wtedy natychmiast podnosi się znowu tupiąc w swym koszyku, a dziewczynka w zielonej odświętnej sukience tańczy i bije w tamburino ku górnym oknom<sup>37</sup>.

Inaczej jednak niż u Rilkego – w opowiadaniu Schulza pod oknami kamienic z katarynką przystaje nie kobieta z dzieckiem, lecz zgębiony starzec.

<sup>33</sup> B. Prus, *Opowiadania i nowele. Wybór*. Oprac. T. Żab ski. Wrocław 2009. BN I 291. W historii tej katarynka pełni rolę „dopustu bożego”. Znienawidzona przez wyższą klasę społeczną (której reprezentantem jest główny bohater, mecenas Tomasz), staje się jedynym źródłem radości niewidomej dziewczynki. Początkowo przepędzany z podwórza kataryniarz zostaje wreszcie zaakceptowany jako pomoc dla kalekiego dziecka.

<sup>34</sup> Mam tu na myśli utwory poetyckie A. Noyesa oraz I. Anninskiego (na stronie: <https://hellopoetry.com/poem/15462/the-barrel-organ> (data dostępu: 2 II 2018)).

<sup>35</sup> S. Pomer, *Rachela i katarynka*. „Chwila” 1929, nr z 11 III, s. 7. Zob. też E. Prokop-Janiec, *Polish-Jewish Literature in the Interwar Years*. New York 2003. – B. Łęchota, „Chwila”. *Gazeta Żydów lwowskich*. Na stronie: <http://www.lwow.com.pl/rocznik/chwila.html> (data dostępu: 6 II 2018).

<sup>36</sup> Zob. F. Scher, A. Włast, *Katarynka* (na stronie: <https://staremelodie.pl/piosenka/1120/Katarynka> (data dostępu: 6 II 2018)), w. 11–17:

Bo kiedy Staś na katarynce swojej gra, Panienka z cicha  
Do niego wzdycha  
Już taki czar muzyka jego w sobie ma  
Że chce być dama  
Z nim sama  
Raz, dwa.

Nagrania z 1935 roku można posłuchać również na portalu YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=QoyHgtO1xb0> (data dostępu: 6 II 2018).

<sup>37</sup> R. M. Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*. Przeł. W. Hulewicz. Wstęp M. Jastrun. Wyd. 2. Warszawa 1979, s. 28.



Możemy zakładać, że Schulz widział katarynki. Natrętna powszechność tego przedmiotu nie pozostawiała wyboru. Wiemy na pewno, jakie melodie słyszał. W *Sanatorium pod Klepsydrą* cytuje dwa utwory grane przez kataryniarzy: *Daisy Bell*, piosenkę skomponowaną w 1892 roku przez Harry'ego Dacre'a<sup>38</sup>, oraz fragment „Małgorzato, skarbie mojej duszy”, który prawdopodobnie stanowi wariację *Daisy Bell*. Utwór ten napisano w języku angielskim, a grano na katarynce instrumentalnie (bez śpiewanego tekstu – katarynka umożliwia tylko zapis melodii). Cytat z piosenki „Daisy, Daisy, ty mi odpowiedź daj” mógłby być tłumaczeniem, którego dokonał sam Schulz do „*Daisy, Daisy, give me your answer do*” – zgodnym z frazą muzyczną i rytmem oryginału. Ponieważ jednak autor *Sklepów cynamonowych* nie znał angielskiego (biegle posługiwał się niemieczyzną), możemy podejrzewać, że zacytował spolszczoną wersję utworu z popularnego obiegu (ale nie słyszał tekstu z katarynki) – możliwe, że słyszał, jak kataryniarz śpiewał ją po polsku do akompaniamentu pudła. Dzięki tym fragmentom wiemy, jaki refren z dzieciństwa Schulz powtarzał w swojej pamięci (czterdziestoparolatka).

Prześledziwszy dzieje instrumentu, możemy wskazać dwie funkcje, które katarynki pełniły u schyłku swojej popularności. Przede wszystkim słuchający ich brzmienia mieli niekiedy jedyną okazję, by poznać dzieła muzyki klasycznej (choć w aranżacji i formie nieraz dalekiej od oryginału, a także w złej jakości). Z grupy mechanizmów grających to właśnie katarynka była najbardziej rozpowszechnionym automatofonem. Instrumenty te spełniały rolę medium przybliżającego dzieła światowej klasy kompozytorów, popularyzującego ich twórczość. Prawdopodobnie swoją nazwę zawdzięcza „Katarzynkom” – lalkom zdobiącym instrument. Szybko zostały one zastąpione szeregiem innych postaci: figurkami dam w rokokowych strojach, muzyków z orkiestry, cyrkowych małp, manekinów, klaunów.

Katarynka była przenośnym urządzeniem mechanicznym, z którego muzykę wydobywano za pomocą korby wprawiającej w ruch miechy<sup>39</sup>. Dzięki ruchom miechów obracano wałek z zapisem utworu muzycznego. Strumienie powietrza przechodziły do piszczałek i wywoływały brzmienia<sup>40</sup>. Pod koniec XIX wieku katarynka mogła wydobywać około 140 dźwięków, a pierwsze modele tych „barbarzyńskich organów” powstały już w XVI wieku<sup>41</sup>. Najintensywniej rozwijano je w stuleciach XVIII i XIX, cieszyły się wielką popularnością do końca XIX wieku<sup>42</sup>. O produkcji i popularności tego mechanizmu samogrającego pisał Włodzimierz Kamiński w książce *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich*:

<sup>38</sup> Autora popularnego utworu inspirowała prawdopodobnie D. Greville, kochanka króla Edwarda. Zob. D. Ewen, *American Popular Songs*. New York 1966. *Daisy Bell* można odsłuchać na stronie: <https://ia601406.us.archive.org/25/items/EdwardMFavor/EdwardMFavor-DaisyBell.mp3> (data dostępu: 10 II 2017).

<sup>39</sup> Zob. Barrel *Organ*. Hasło w: *A Dictionary of Music and Musicians*. T. 1. Ed. G. Grove. London 1879.

<sup>40</sup> Zob. *Instrumenty mechaniczne*. Hasło w: *Encyklopedia muzyki. Ilustrowana księga instrumentów muzycznych i wielkich kompozytorów*. Oprac. M. Wade-Matthews, W. Thompson. Przeł. B. Gutowska-Nowak. Warszawa 2007.

<sup>41</sup> Zob. S. Prószynski, *Blaski i cienie dziejów katarynek*. W: *Świat mechanizmów grających*. Warszawa 1994, s. 205, 207–209.

<sup>42</sup> Zob. B. Vogel, *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego. Przemysł muzyczny w latach 1815–1914*. Kraków 1980.

W każdym niemal domu mieszczańskim tego okresu [tj. z XVIII i XIX wieku w Polsce] znajdował się przynajmniej jeden instrument typu *polyphon*, *herophon* czy chociażby tzw. puszcza grająca, nazwana u nas również pozytywką. [...] Z ulicą miejską zrosła się [natomiast] postać kataryniarza, a w wielu zajazdach można było znaleźć szafę grającą. Około 1900 roku częściowo zastąpił je pianola, choć większość tych katarynek pozostanie w użyciu do lat trzydziestych XX wieku<sup>43</sup>.

W XIX i XX wieku największym producentem katarynek były Niemcy. Nie dziwi zatem, że u Schulza pojawiają się katarynki ze Schwarzwaldu. O wyznawcach Anny Csillag czytamy:

Ach, co zrobią wówczas poczciwi brodacze miasteczka, unieruchomieni przez olbrzymie zarosty, co robi wierna ta gmina, skazana na pielęgnowanie i administrację nadmiernych swych urodzajów? Kto wie, czy nie kupią sobie wszyscy prawdziwych katarynek ze Szwarzwaldu i nie podażą w świat za swą apostołką, ażeby szukać jej po kraju, grając na wszystkich miejscach „Daisy, Daisy”? [Księga, O 116]

Paradoksalnie to właśnie popularność katarynki stała się przyczyną klęski zawodu kataryniarza i zmięszczenia epoki instrumentów mechanicznych. Z czasem zaczęły utrzymywać się pejoratywne konotacje związane z grą na katarynce. Z powodu łatwej obsługi mechanizmu grającego mogli grać na tym instrumencie niemal wszyscy. Zaczęto kojarzyć go z natrętnym graniem, jarmarczną muzyką i brakiem zdolności muzycznych ulicznego artysty-grajka. Jak zauważa Stanisław Prószyński w książce *Świat mechanizmów grających*:

Na przestrzeni całego zeszłego stulecia nie było w większym mieście Europy i co najmniej obu Ameryk ulicy, podwórka, placu zabaw czy targowiska [...] bez natrętnego nieraz „koncertowania” właśnie katarynek<sup>44</sup>.

Stosunek do tego instrumentu był niejednoznaczny. „Dla jednych była to plaga i prawdziwy dopust Boży, dla innych prymitywne (i czasem jedyne) doznanie muzyczne, dające radość przeżycia estetycznego, dostępnego maluczkiemu”<sup>45</sup>. Grające ponad dwa stulecia katarynki w końcu sprzykrzyły się słuchaczom, a zawód kataryniarza uległ dewaluacji. Prószyński zauważa w swojej książce ten proces:

Obok „trzymających fason” Włochów, Sabaudczyków, spotykało się w tym szczególnym zawodzie typy przegranych życiowo ludzi, niezdolnych (lub niechętnych) do podjęcia innej pracy. Przepędzani ze śródmieścia, gdzie wejścia na podwórka zamożnych, mieszczańskich kamienic broniły im tabliczki w rodzaju istniejących w Warszawie aż do II wojny światowej: „Handlarzom, domokrażcom i muzykantom wstęp zabroniony”. Aby zdobyć konieczne do przeżycia swoich rodzin miedziaki, przynosili się do uboższych, robotniczych dzielnic oraz na przedmieścia, znajdując tu wdzięcznych słuchaczy. Siłę argumentacji swoich produkcji muzycznych wzmacniali na różne sposoby: najczęściej były to wyświetlane przez latarnię magiczną na rozświetlonym ekranie przezrocza lub wymalowane na rozwijanej płachcie cykle obrazków o kolejnych scenkach [...] np. o cesarzu Napoleonie bądź też o mroźnej krew w żyłach zbrodni z wyższych sfer<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> W. Kamiński, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich. Zarys problematyki rozwojowej*. Kraków 1971, s. 126–127.

<sup>44</sup> Prószyński, *op. cit.*, s. 205.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 221.

### Kataryniarze (z *Księgi*) i nie tylko

O randze motywu katarynki w twórczości Schulza świadczą nie tylko fragmenty prozy, ale również ilustracje do *Sanatorium pod Klepsydrą*, na których postać kataryniarza pojawia się w kilku wersjach, stanowiących opracowanie artystyczne tego samego tematu<sup>47</sup>. Ficowski zbiera w *Księdze obrazów* aż 5 rysunków katarynek, które opatruje tytułem *Kataryniarz* i liczbą porządkową (choć niechronologicznie), datując najstarszy wariant na około 1933 rok, a najpóźniejszy na około 1937. W pierwszym wydaniu *Sanatorium pod Klepsydrą* z 1937 roku ukazują się *Kataryniarz II*, narysowany, zdaniem Ficowskiego, rok wcześniej<sup>48</sup>. Według biografki wszystkie te rysunki miały być ilustracjami do opowiadania *Księga*. Ficowski nie zastanawia się jednak, dlaczego Schulz ilustruje opowiadanie postacią kataryniarza i dlaczego wybiera wariant z 1936 roku. Nie tłumaczy też, dlaczego Schulz przez 4 lata miałby rysować tę samą postać.

Rysunki kataryniarza ukazują ten sam element świata przedstawionego, ale zawierają kilka zasadniczych różnic, spośród których wystarczy wymienić kompozycję, stopień ukończenia, technikę (tusz lub ołówek), bohaterów, postać kataryniarza, a także miejsce, szczegóły tła i stopień wyalienowania kataryniarza z grupy postaci. Wspólnych detali można wyliczyć znacznie mniej, choć to one są wyraźniejsze – każdy z 5 szkiców przedstawia kataryniarza i publiczność (w różnych wariantach). Łączy je też motyw rodziny – bohaterowie zdają się na ogół reprezentować rodzinę (matka, ojciec, syn). Wspólny dla wszystkich wariantów jest również balkon – widoczny znak społecznego wykluczenia kataryniarza, sposób na kompozycyjne odgrodzenie go od widowni. Mimo że konfiguracje bohaterów ilustracji nieco się zmieniają, stałym elementem pozostaje młody chłopiec o rysach twarzy Schulza<sup>49</sup>. Scena słuchania muzyki ukazana jest w porządku wertykalnym – na każdym rysunku autor umieszcza grajka poniżej słuchających<sup>50</sup>. Można przypuszczać, że kataryniarz gra w mieście, pod balkonem mieszkania w kamienicy, słuchający wychylają się przez balustrady. Na pierwszym rysunku (*I*) muzyk wydaje

<sup>47</sup> Pisał o nim Szelaąg (*op. cit.*, s. 362–390).

<sup>48</sup> Schulz, *Księga obrazów*, s. 16–17, 19–22.

<sup>49</sup> O relacji prozy i ilustracji pisała m.in. S. Wysłouch (*Ilustracja autorska – casus Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 1992, nr 5).

<sup>50</sup> Szelaąg w tekście *Kataryniarz Brunona Schulza* (s. 365) tak interpretuje podział kompozycyjny na rysunku *Kataryniarz II*: „Podział ten został również przeprowadzony w strukturze kompozycji rysunku, który jest zbudowany na siatce dwóch prostopadłe przecinających się osi, tworzących zarys przypominający kartezjański układ współrzędnych. Oś pionowa, dzieląca przedstawienie na dwie połowy, biegnie od czubka lewego buta kataryniarza, poprzez jego dłoń, dotykając końca kciuka, ku górze, gdzie wyznacza ją jeden ze słupków balustrady balkonu oraz mankiet ubrania stojącego na nim dziecka. Przecinającą ją oś pozioma tworzy podest balkonu. Owa matematyczna konstrukcja ma bardzo istotne konsekwencje w warstwie wizualnej, jak i znaczeniowej ilustracji. Dodatkowo została ona wzbogacona innymi elementami. Na charakter ogładowy całości wpływa operowanie silnymi, zmultiplikowanymi liniami wertykalnymi, które stanowią podstawowy kierunek, porządkujący przedstawienie dzięki temu, że głównie zarówno budują one przedmioty, jak i modelują światłocieniowy rysunek. Kierunki horyzontalne w tej roli są ich dopełnieniem. Natomiast linie diagonalne, nałożone na tak uporządkowaną całość, wprowadzają dysonans i jednocześnie ożywiają ilustrację. »Nośnikami« diagonalni zostały postacie ludzkie oraz te elementy przedstawiające świat przedmiotów martwych, które obarczone pewnym działaniem, czyli stojak katarynki”.

się młodszy od pozostałych swoich wersji zamieszczonych na innych szkicach, ma pogodniejszy wyraz twarzy. Kolejne rysunki (II–IV) mogą stanowić *illustratio* fragmentów prozy dotyczących doli kataryniarzy – przedstawiają starców o twarzach przygnębionych, zniszczonych, z nieobecny spojrzaniem. Na wszystkich ilustracjach autor szkicuje ten sam przedmiot – katarynkę o kształcie niewielkiego prostokąta, pudło, wsparte na skrzyżowanych nogach. Na podstawie rozmiarów i nieskomplikowanej budowy urządzenia można sądzić, że jest to egzemplarz, którym posługiwano się pod koniec XIX wieku. Na ostatnim rysunku (V) kataryniarzowi towarzyszy kobieta, oboje trzymają talerze w geście zbierania pieniędzy. Słuchającymi ulicznego grania są mieszczańskie kilku pokoleń, przypuszczalnie rodzina, występują także kobiety i dzieci spoza rodzinnego kregu. Rysunek ten różni się od pozostałych – kobiety, przypominające bohaterki *Xięgi bałwochwalczej*, schodzą z balkonu, chłopiec o twarzy Józefa staje naprzeciwko kataryniarza i towarzyszącej mu śpiewaczki, niknie opozycja góra–dół.

Schulz podjął w tych szkicach próbę zilustrowania muzyki – albo raczej katarynkowego koncertu, którego słuchali domownicy. Jest to pewnego rodzaju „portret rodzinny z katarynką” – to właśnie tutaj narysował twarze Jakuba i matki (w innym wariantcie także prawdopodobnie Adeli) oraz swoją, jako dziecka. Kompozycja tych ilustracji odpowiada nie tylko fragmentom prozy – mogłaby powiedzieć wiele na temat skomplikowanej relacji w domu autora *Sanatorium pod Klepsydrą*.

W inwentarzu znanych prac plastycznych Schulza znajdujemy również kilka innych odwołań muzycznych. Na ekslibrisie Stanisława Weingartena, przedstawiającym wyłaniającą się ze sceny naga kobietę, widzimy w dolnych rogach kompozycji nagie postacie żeńskie przypominające greckie boginie. Postać męska z lewej strony gra prawdopodobnie na skrzypcach, postać kobieca z prawej trzyma lirę, być może jest to Erato, muza poezji miłosnej, zazwyczaj przedstawiana z tym instrumentem. Postać męska w lewym górnym rogu zdaje się grać na flecie, najpewniej jest to mitologiczny Pan, o czym świadcząby długie owłosione nogi kozie i broda; atrybut, który trzyma w ręce postać, nawiązuje do legendy dotyczącej fletni<sup>51</sup>. Mieszają się tu symbole biblijne (wąż) z antycznymi (Pan, Pegaz). Weingarten, któremu Schulz podarował ekslibris, był melomanem, miłośnikiem Wagnera. Możliwe, że właśnie z powodu jego zamiłowania do muzyki Schulz postanowił przedstawić instrumenty na podarowanych mu ekslibrisach. Władysław Panas zwracał uwagę na często utrwalane na rysunkach motywy muzyczne. O ekslibrisach pisał tak:

Zaskakuje w tych obrazach, obok wielu różnych niespodzianek, niezwykle silna reprezentacja motywu muzycznego. W małej przecież kompozycji umieścił Schulz aż trzy instrumenty i trójkę grajków! [...] Rzecz jasna, chodzi o symbol sztuki, ale – dodajmy natychmiast – podwojony symbol i dodatkowo zagęszczony, gdyż jest to sztuka w sztuce: teatr i muzyka, muzyka w teatrze. Dlaczego jednak właśnie muzyka ma reprezentować sztukę i dlaczego mamy tu akurat taki a nie inny zestaw instrumentów? Zwłaszcza, że teatr ten nie jest teatrem muzycznym i „wystawiany” w nim dramat – jak się dalej przekonamy – nie ma w sobie nic muzycznego. Jeśli już potrzebny byłby dla niego jakiś muzyczny akompaniament, powinny go tworzyć zupełnie inne instrumenty. Nie trio złożone z fletu, liry i skrzypiec, ale

<sup>51</sup> Według legendy leśny stwór pożąda nimfy, kiedy jednak dopada ją na brzegu rzeki i dotyka, nimfa zmienia się w rzeźną trzcinę, na której wiatr gra piękny dźwięk. Pan zrywa trzcinę i tworzy z niej instrument – fletnię.

potężne trąby, piszczałki i bębny. [...] Po pierwsze, w ten sposób Schulz odnosi zarówno do sztuki, jak i w ogóle do sfery dźwięku. Sądzę mianowicie, że tak „rysuje” to, czego nie widać, czyli dźwiękową warstwę obrazu. Powtórzmy – jego teatr nie jest teatrem muzycznym, lecz nie jest też pantomima. Liczy się również głos, być może szczególnie spotęgowany, ale jak go narysować? Otwarte – na przykład – usta nie są dostatecznie mocnym znakiem głosu. Po drugie, w ten sposób Schulz uwypukla też ów kontrast między typem dźwięków produkowanych w tej rzeczywistości, która mieści się na obrzeżu sceny, i głosem, jaki dochodzi ze środka sceny. Z ostatecznym wyjaśnieniem kwestii muzycznej musimy więc zająć się aż do czasu, kiedy będziemy na środku Schulzowskiej sceny<sup>52</sup>.

Patrząc na ekslibris Weingartena, wcielamy się w rolę widza, przed którym otwiera się kurtyna, a na scenie ukazuje się naga kobieta w dynamicznej pozie, porywana olbrzymią ręką (śmierci?). Na drugim planie korowód zgnębionych mężczyzn i rozpustnych kobiet mających w tanecznych przegięciach. Orszak ten bierze udział w jakimś rytuale, hołduje witalności i płodności, sile życia, ale i bycia przewyciężonym (klęczący mężczyźni). Scenie przygląda się wraz z widzem postać z *commedia dell'arte* – gigantyczny *pierrot* o twarzy Schulza, reprezentujący nieszczęśliwego kochanka, sługę swojej damy. Osoby umieszczone w rogach sceny trzymają w rękach instrumenty, stające się atrybutami rozpusty, grzesznej, dionizyjskiej sztuki. To muzyka uwodzicielska, mitologiczna, przywołująca na myśl antyczne tragedie greckie. Schulz łączy w tym niewielkim obrazku kilka epok i stylów. Postać w centralnym, górnym punkcie stapia się z architekturą budowli, to udreżony węzowym splotem nagi mężczyzna. Naprzeciw autora-pierrota naszkicowany jest szkielet – obie formy korespondują ze sobą umiejscowieniem oraz wielkością, zdają się nawet komunikować gestami<sup>53</sup>.

Z recenzji prac Schulza wynika, że artysta przedstawiał niekiedy instrumenty muzyczne na innych swoich pracach. W artykule *Wrażenia z wystawy. (Wystawa obrazów Brunona Schulza)*, opublikowanym w borysławskim dwutygodniku w roku 1921, czytamy, że Schulz podczas wystawy zaprezentował obrazy o znanej, erotyczno-masochistycznej treści, na jednym z nich widniała kobieta, nad którą unoszą się nagie postacie trzymające instrument strunowy. Recenzentka zanotowała:

Naprzeciw drzwi wchodowych uderza nas portret kobiety. Wyraz jej nieokreślony. Lecz Schulz otwiera nam jej jaźń postaciami – lepiej powiedziane – wizjami jej duszy. Widzimy tam unoszące się nad nią jakieś nagie ciała, dzierżące w rękach gitarę czy harfę. Czy to symbol muzyki przez nią ukochanej lub co innego, tego widz dokładnie nie odczuwa<sup>54</sup>.

Instrument muzyczny zdobił też co najmniej dwukrotnie okładkę i kartę tytułową *Xięgi bałwochwalczej*. Autor przedstawiał na nich mężczyznę pod bramą ogrodu, który w przygarbionej pozie gra na harfie (błędnie uznawanej przez Ficowskiego za lutnię). Także i w tym przypadku możemy mówić o autoportrecie, ponieważ rysy twarzy postaci przypominają twarz Schulza.

<sup>52</sup> W. P a n a s, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*. Lublin 2001, s. 25.

<sup>53</sup> Dokładną analizę tego ekslibrisu przeprowadził W. P a n a s (*Sąd Ostateczny. O jednym ekslibrisie Brunona Schulza*. „Roczniki Humanistyczne” 1998, z. 1), nie odpowiedział jednak na pytanie, dlaczego Schulz umieścił na nim muzyków (i dlaczego akurat takich).

<sup>54</sup> S. N - o w a, *Wrażenia z wystawy. (Wystawa obrazów Brunona Schulza)*. „Świt. Organ Urzędników Naftowych w Borysławiu” 1921, nr 6, s. 2-3.

Dlaczego Schulz ukazuje samego siebie z harfą, dlaczego wielokrotnie ilustruje scenę słuchania katarynki, a jako *pierrot* jest częścią teatru eschatologicznego, w którym rozbrzmiewa mitologiczna muzyka? Odpowiedź na te pytania musi być jednoznaczna. Zebrany materiał dowodzi, że muzyka i świat dźwięków są dla autora *Sklepow cynamonowych* integralnym elementem świata przedstawionego i źródłem inspiracji. To, że Schulz rysuje katarynki, a na grafikach pojawiają się harfy i liry, harmonizuje z tematyką poruszaną w prozie, z jego „żelaznym kapitałem fantazji”. Mógłby wybrać saksofony i bębny, jednakże „grają” u niego instrumenty mityczne. Są one po prostu doskonałym tłem muzycznym dla korowodu bachantek. Harfa przy bramie ogrodu zaprasza muzyką do tego zmysłowego świata. Za przekroczeniem granicy musi wybrzmiewać starożytna fletnia. Instrumenty, które wybiera Schulz, znakomicie współbrzmiają ze światem jego wyobraźni.

Mamy dzisiaj powody, by sądzić, że Schulz zawarł motywy muzyczne nie tylko w ocalałych opowiadaniach. Wspomnienia jego przyjaciół mówią, że muzyka była dla niego motywem i potencjałem szczególnym. Odnalezienie opowiadania o primadonnie, przywołanego po wojnie przez przyjaciela Schulza, Emila Górskiego<sup>55</sup>, pozwoliłoby na pełniejsze przedstawienie natury muzyczno-literackich zainteresowań artysty, objawiających się w sposobie wykorzystania muzyki werbalnej w prozie. Zawarty tutaj wybór przykładów pokazuje, że dźwięki w prozie Schulza nie są zjawiskiem przypadkowym. Schulzowski opisy muzyki i świata dźwięków to cecha stylu typowego dla powieści jego epoki. Motyw muzyczny stwarza nie tylko poetycką atmosferę – staje się także alternatywną techniką kształtowania tekstu literackiego, zapewnia spójność narracyjną. Wreszcie dowodzi również fascynacji muzyką. Powieść jest dla Schulza – by posłużyć się metaforą muzyczną – symfonią słów.

#### Abstract

ALEKSANDRA SKRZYPCZYK University of Gdańsk  
ORCID: 0000-0002-4824-1984

#### MUSICAL MOTIFS IN BRUNO SCHULZ'S WORK

The author of this paper presents the uncollected to this day musical terms from Bruno Schulz's cycles of stories *Sklepy cynamonowe* (*Cinnamon Shops*) and *Sanatorium pod Klepsydrą* (*Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*). The collected lexis is divided into several categories and it shows that the number of musical terminology and its use proves vital in Schulz's creating the world presented and his language.

The musical motifs in the discussed stories usually voice in three situations: in depictions of city space, including architecture, in protagonist characteristics, and in descriptions the sounds of nature—audiosphere. Skrzypczyk analyses and interprets selected prose fragments, including musical motifs such as the barrel organ. Musical metaphors and musical analogies make room for expressing the inexpressible, carry down the tension between the image and the world, and complement the world presented. Ultimately, Schulz employs not only single terms, but also verbal music—verbal description of the musical work. In her study, Skrzypczyk makes use of literary potential to express what is inexpressible, namely music, through which she uncovers some truth about the author and his sensitivity.

<sup>55</sup> E. Górski, *op. cit.*