
Bruno Schulz i muzyka. Próba biografii akustycznej pisarza

Aleksandra Skrzypczyk

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 2, S. 329–343

DOI: 10.18318/td.2022.2.19 | ORCID: 0000-0002-4824-1984

Czy Bruno Schulz był muzykalny? Czy cenił muzykę, czy jej słuchał? Niełatwo dzisiaj odpowiedzieć na te pytania. O związkach prozy lub biografii Schulza ze sztuką dźwięków nie powstały dotychczas większe monografie, dalszym poszukiwaniom nie sprzyjało być może milczenie na ten temat nawet tak niestrudzonych badaczy jak Jerzy Ficowski¹, a także skromna liczba zachowanych źródeł. Czytelnik dysponuje dziś trzema świadectwami dotyczącymi doświadczeń muzycznych pisarza. Dwa wspomnienia spisali jego przyjaciele muzycy, jedno należy do rodzinnej legendy Schulzów.

1 O muzyczności prozy Schulza wspominał Włodzimierz Bolecki. Por. W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witekacy, Gombrowicz, Schulz*, Universitas, Kraków 1996, s. 245. Motywom muzycznym w prozie Schulza poświęcił krótki artykuł Bartosz Małczyński. Piotr Wróblewski analizował „muzykę słów”. Zob. B. Małczyński *Bruno Schulz. Komentarze na marginesie muzyki*, „Strony” 2010, nr ¾, s. 64–69 oraz P. Wróblewski *Stylistyczne wykorzystanie brzmieniowej warstwy leksyki (na przykładzie prozy Brunona Schulza)*, „Prace Filologiczne” 1986 t. XXXIII, s. 433–440.

Aleksandra Skrzypczyk, mgr, słuchaczka Filologicznych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Gdańskim, autorka artykułów na temat poezji Mirona Białoszewskiego i twórczości Brunona Schulza. Autorka na portalu SchulzForum.pl. Interesuje się poezją współczesną, literaturą dwudziestolecia międzywojennego, komparatystyką literacką, muzykologią. Kontakt: apskrzypczyk@gmail.com

Wiarygodności tych reminiscencji nie sposób potwierdzić – gdyby uznać za prawdziwe jedne, pozostałe należałoby uznać za niewiarygodne, ponieważ świadectwa te są do pewnego stopnia sprzeczne. Emil Górski, uczeń i przyjaciel Schulza, oraz bratanica pisarza, Ella Schulz-Podstolska, przekazują obraz artysty niewrażliwego na muzykę². Natomiast Maria Chasin, pianistka koncertująca w Polsce i we Francji, przyjaciółka autora *Sklepów cynamonowych*, w listach do Jerzego Ficowskiego utrzymuje, że miała z pisarzem „porozumienie muzyczne” oraz że posługiwali się w kontaktach „językiem muzycznym”. Schulz miał być jej zdaniem zafascynowany sztuką dźwięków i muzycznym wyrażaniem³. Za wiarygodnością (rozbieżnych) zapisów Górskiego i Chasin przemawia fakt, że przyjaciele pisarza byli muzykami – Górski był uznanym skrzypkiem, po wojnie pracował jako dyrektor szkoły muzycznej⁴, Chasin zaś odebrała najlepsze wykształcenie pianistyczne, komponowała i koncertowała w Polsce i za granicą, współpracowała z muzykami światowej sławy⁵.

Dowód pierwszy: słyszenie muzyki w zjawiskach wizualnych

Spśród trzech świadków muzycznych doświadczeń Schulza jedynie Emil Górski (wcześniej Samuel Bergman) mówi o bezpośredniej reakcji pisarza na muzykę i jest to stwierdzenie negatywne. W latach 40. przyjaźnił się z autorem *Sklepów cynamonowych*, często wybierał się z nim na spacer. W 1942 roku pomagał mu wykonywać prace malarskie zlecone przez gestapowca Felixa

2 E. Schulz-Podstolska, list do Jerzego Ficowskiego z 12 stycznia 1985 roku, Archiwum Jerzego Ficowskiego.

3 M. Chasin, listy do Jerzego Ficowskiego z 15 i 28 stycznia 1966 roku, Archiwum Jerzego Ficowskiego. Nie można wykluczyć zainteresowania Schulza samą pianistką, do której rozległych francuskich kręgów towarzyskich podjęty przez niego „język muzyczny” miał doprowadzić. Chasin znała wielu europejskich artystów. Namawiała Schulza na wyjazd do Paryża, udzielała mu wskazówek, podawała adresy przyjaciół. Podjęła starania o przełożenie *Sklepów cynamonowych* na język włoski. Mimo to próby wprowadzenia Schulza na arenę europejską zakończyły się niepowodzeniem. Zob. *Listy Marii Chasin do Brunona Schulza*, w: B. Schulz *Księga listów*, zeb. i przyg. J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Słowo/Obraz, Terytoria, Gdańsk, 2016, s. 298-301.

4 Po wojnie Górski pracuje jako pedagog muzyczny i dyrektor szkoły muzycznej w Legnicy, organizuje na nowo odradzającą się w Polsce wioleństwę. R. Lorenz *Prof. Emil Górski i Szkoła Muzyczna w Legnicy*, „Biuletyn Stowarzyszenia Przyjaciół Ziemi Drohobyckiej” 2017 nr 21, s. 66.

5 *Concerts*, „La Semaine à Paris” 16.02.1934 nr 612, s. 53, *Co usłyszymy dziś przez radio*, „Goniec Częstochowski” 1.08.1936 nr 172, s. 10.

Landaua⁶. W liście do Ficowskiego z listopada 1982 roku Górski relacjonuje zwierzchni Schulza na temat występów muzycznych oraz jego stosunek do sztuki dźwięków: „Chociaż był artystą wszechstronnym i wrażliwym, w jego osobowości była pewna luka: brak wrażliwości na muzykę. Próbowalem go czasem naprowadzić na temat muzyki, pobudzić w tym kierunku, ale bez skutku”⁷. Jeśli zawierzyć późnej pamięci ucznia, możemy uznać, że autor *Sanatorium pod Klepsydrą* nie był zainteresowany utworami muzycznymi, użył go występy. Górski pisze, że Schulz wyznał mu kiedyś z zawstyżeniem: „Raz nawet zasnąłem na koncercie i zbudziły mnie dopiero oklaski publiczności”⁸. Miał jednak podziwiać rozważania Tomasza Manna z eseju poświęconego Wagnerowi⁹. Górski wspomina także osobliwy stosunek pisarza do dźwięku instrumentów, które miały mu się kojarzyć z dźwiękami natury (dźwiękami świata), co świadczyłoby o bardzo rozwiniętej wyobraźni synestetycznej. Górski pisze tak: „Zwierzał mi się kiedyś, że w muzyce słyszy głosy zwierząt i odgłosy przyrody; zamiast skoncentrować się na muzyce, pogrążał się we własnych myślach”¹⁰. Fragment *Wiosny*, w którym narrator opisuje kameralny koncert w ogrodzie na tyłach kamienicy, mógłby doskonale ilustrować wspomnienie o tej muzycznej dyspozycji pisarza. Schulza nie interesuje sam występ muzyczny, ale natężenie ciszy nocnej chwilę przed nim oraz odpowiedź (wtór) natury na dźwięki, alternatywne widowisko zaaranżowane przez przyrodę – dźwięki świata, zamiast dźwięków kultury, pejzaż dźwiękowy

6 Zob. J. Ficowski *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Pogranicza, Sejny 2002, s. 477.

7 E. Górski, list do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982 roku, Archiwum Jerzego Ficowskiego.

8 Tamże.

9 Górski ma najpewniej na myśli kontrowersyjny odczyt *Leiden und Größe Richard Wagners*, który Tomasz Mann wygłosił w 1933 roku w Monachium (opublikował go później w „Die Neue Rundschau”). Odczyt poskutkował protestami i krytyką, zapoczątkował dyskusję w duchu nacjonalistycznym, choć sam autor nie odnosił się w nim bezpośrednio do politycznych dyskursów. Tekst ma charakter apologetyczny, pisarz dokonuje w nim mikroanaliz dzieł kompozytora. W swojej apoteozie Mann wymienia dwie pozornie wykluczające się moce, które kształtują wielkość spektaklu muzycznego Wagnera – psychologię i mit (kategorie istotne dla Schulza). Wagner to zdaniem Manna artysta kataraktyczny, stosujący stałe motywy (*Leitmotiv*), które niemiecki pisarz określa jako „technikę motywu wspomnienia”. Autocytaty, stałe formuły języka, powracające motywy to także cechy prozy Schulza. Por. T. Mann *Wybór nowel i listów*, oprac. N. Honsza, Ossolineum, Kraków 1975, s. 56; tenże *Moje czasy. Eseje*, wyb. i wstęp H. Orłowski, przeł. W. Kunicki, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 255.

10 E. Górski, list do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982 roku, Archiwum Jerzego Ficowskiego.

(*soundscape*). Trudno nie zgodzić się z sugestią Górskiego, gdy przeczyta się metaforę-improwizację zawartą w opowiadaniu:

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 przeszywa młodą zieleń głoś wilgi, zaszytej w gęstwinie – i nagle naokoło staje się uroczyscie, samotnie i późno jak w wieczornym lesie. [...] Noc przekreślała tę ludzką imprezę, której nadaremnie próbowały bronić skrzypce, zajmowała tę lukę, zaciągała swe gwiazdozbiory na odzyskane pozycje.¹¹

W swoich wspomnieniach Górski ujawnia wrażliwość Schulza na świat dźwięków, jego skłonność do poetyckich uniesień i improwizacji. Pisze, że podczas jednego ze wspólnych spacerów pisarz zauważył kilkupiętrową kamienicę, na którą wysokie drzewo kładło cień niby na kartkę, jego gałęzie i liście układały się w skomplikowany wzór. Schulz miał wypowiedzieć wtedy zdanie, „Ta ściana wygląda jak nokturn!”¹². Spontaniczne porównanie przywołało wówczas w wyobraźni Górskiego „ciche dźwięki Nokturnu Chopinowskiego”¹³. Trafne – zdaniem ucznia – porównanie przypominało Schulzowskie nawiązania do muzyki w prozie. Nie ma pewności czy pisarz miał wówczas na myśli instrumentalną formę muzyczną (inspirowaną pejzażem nocnym lub nastrojem nocy), czy też obraz przedstawiający nocną scenę. Możliwe jest, że skojarzenie łączyło obie dziedziny sztuki – muzykę i malarstwo.

11 B. Schulz *Opowiadania, wybór esejów i listów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 155.

12 E. Górski, list do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982 roku.

13 Górski zanotował tak: „Pamiętam jedną wypowiedź Schulza w czasie jednego z naszych spacerów. Była jasna noc, oświetlona blaskiem pełni księżyca – przechodziliśmy obok wielkiego narożnego budynku, była to kilkupiętrowa kamienica. Na jej wielką, białą ścianę bez okien, przypominającą olbrzymi karton bristolu, padał cień wysokiego drzewa, które rosnęło obok, a jego gałęzie, drobne gałązki i listowie utworzyły na bladoseledynowym tle piękny i misterny, niezwykle kunsztowny deseń. Ten olbrzymi obraz, stworzony przez samą naturę, miał w sobie równocześnie coś ze scenarii teatralnej [...] emanował nastrojem poezji i zadumy. Zafascynowani tym widokiem, zatrzymaliśmy się, a Schulz wpatrzony w ten piękny obraz, wyszeptał: «ta ściana wygląda jak Nokturn...»”. Tamże.

W czasach znajomości z Schulzem Górski doskonalił swoje umiejętności w grze na skrzypcach¹⁴. Pisarz zdawał się wspierać ucznia w wybranej przez niego dziedzinie artystycznej. W obliczu grozy wojennej, w 1942 roku, powierzył mu swoje rysunki, licząc na to, że skrzypek je uratuje. Górski relacjonuje Ficowskiemu, co wtedy usłyszał: „Daję panu te rysunki na pamiątkę. Może pan je potrafi ocalić... Jeśli pan przeżyje tę wojnę, proszę je sprzedać”. Po czym, jak pisze Górski, Schulz dodał z uśmiechem: „Gdyby miały jakąś wartość – i proszę sobie za to kupić jakieś dobre skrzypce...”¹⁵.

„Niemuzykalny Brunio”

Opinię na temat niemuzykalności pisarza podtrzymała Ella Schulz-Podstolska, córka Izzydora Schulza. W liście do Ficowskiego, w którym głównym tematem była sprawa rysunków wuja, potwierdziła opinię skrzypka. „Niemuzykalność wuja Brunia”, skontrastowana z muzykalnością ojca, miała zaskoczyć młodą Ellę i poprzez silną emocję zapisać się w jej pamięci. „Nie zaprzeczam, że [Górski] znał Brunia bardzo dobrze i na pewno był z nim w przyjaźni – pisze Schulz-Podstolska – jego zdania o zupełnej niemuzykalności Brunia zgadzają się, co doskonale pamiętam, bo mnie to zaskoczyło (tatuś był szalenie muzykalny)”¹⁶. Nie wspomina jednak, czego dotyczyła muzykalność ojca. Czy miał talent i słuch muzyczny, czy może grał na jakimś instrumencie? Niewykluczone, że istotną rolę w kształtowaniu estetyki pisarza odegrała tradycja i kultura muzyczna w rodzinie Schulzów. Jeśli Izydor grał jakieś utwory, Schulz z pewnością uczestniczył w domowych koncertach. Wspomnienia Podstolskiej części utkane są, jak się zdaje, z biograficznych ustaleń badaczy niż ze wspomnień małej dziewczynki. Sama autorka osłabia wiarygodność świadectwa, pisząc: „Nie mam wiele do powiedzenia, bo jak to zwykle bywa w rodzinie, nie było zbyt wiele kontaktu, Brunio był wobec nas skryty, a różnica wieku robiła swoje. Do tego ja byłam za młoda, abym zdawała sobie sprawę, co to za człowiek”¹⁷.

14 R. Lorenz *Prof. Emil Górski i Szkoła Muzyczna w Legnicy*, s. 66.

15 E. Górski, list do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982 roku.

16 E. Schulz-Podstolska, list do Jerzego Ficowskiego z 12 stycznia 1985 roku.

17 B. Schulz *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zeb. i oprac. J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 59.

Powrót do muzyki

Nie wiadomo, jak Górski i Podstolska rozumieją „niemuzykalność” Schulza – jako brak jego wrażliwości na muzykę, brak zdolności muzycznych (słuchu, umiejętności wykonywania muzyki), czy jako brak zamięłowania do tej dziedziny w ogóle. Trudno zgodzić się z twierdzeniami o braku zdolności muzycznych, jeśli weźmie się pod uwagę wrażliwość pisarza na dźwięki natury, które przenikają język konstruujący świat opowiadań. Jeśli Schulz nie był zainteresowany muzyką (jak twierdzi Górski), dlaczego miejscem akcji *Ojczyzny* – szczególnego opowiadania o utopijnym szczęściu i spełnieniu – uczynił operę, a bohaterem skrzypka? Czy osoba niezainteresowana sztuką dźwięków mogłaby podziwiać pisma Manna o Wagnerze, przeczytać *Cudzoziemkę* Kuncewiczowej w duchu komparatystycznym (porównując kompozycję powieści do fugi)¹⁸ i odnosić się do zjawisk dźwiękowych w każdym opowiadaniu?

W 1938 roku Schulz publikuje w „Sygnałach” opowiadanie *Ojczyzna*¹⁹. Jego bohaterem jest skrzypek operowy, który odnajduje spokój ducha w mieście – określanym jako „azyl” i „refugium” – oraz szczęście w ludzkim poważaniu i potwierdzeniu swoich artystycznych umiejętności. Zdziawiająca odmienność językowa i tematyczna opowiadania zmusza do zadawania pytań²⁰. Zaskoczeniem jest już wybór bohatera – w narracji pierwszoosobowej (do której jesteśmy u Schulza przyzwyczajeni) pojawia się „autoportret” artysty-muzyka. Schulz wybiera skrzypka, nie wielkiego malarza, pisarza, poetę czy architekta. Opowiadanie zostało zbudowane wokół metafory morza – miasto jest wyspą, bohater rozbitkiem, podróż ma cechy statku i oceanu. Po długim i nieszczęśliwym błędzeniu ów bezimienny bohater trafia na utopijną wyspę, wyśnioną

18 B. Schulz *Aneksja podświadomości. Uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej*, „Pion” 1936 nr 17, s. 2-3.

19 B. Schulz *Ojczyzna*, „Sygnały” 1938 nr 59, s. 7.

20 Jacek Scholc dokonuje rzetelnej analizy językowej opowiadania i wskazuje na wiele śladów niemieckiej składni w tekście. Zakłada, że opowiadanie mogło powstać w języku niemieckim, a później zostało przez Schulza przetłumaczone w pośpiechu na język polski, mogło także być przetłumaczone przez kogoś innego. Swoją tezę wspiera wywodami o sytuacji życiowej Schulza przed publikacją w „Sygnałach”. Píše tak: „Można przypuszczać, że *Ojczyzna* stanowi przekład napisanego przez Schulza w języku niemieckim dłuższego opowiadania *Die Heimkehr* (1937). Oba utwory da się połączyć, analizując fakty biograficzne oraz wskazówki tekstowe [...] Hipotezę przekładu potwierdzają ponadto cechy językowe *Ojczyzny*, między innymi nietypowa składnia oraz konstrukcje przyimkowe i elementy leksykalne pokrewne z germanizmami. [...] Być może więc *Ojczyzna* to przekład, którego autorem nie jest nawet sam Schulz”. Zob. J. Scholc, „*Ojczyzna – Die Heimkehr*”, w: *Słownik schulzowski*, red. J. Jarzębski, W. Bolecki, S. Rosiek, Gdańsk 2004, s. 252-253.

przezeń w młodości. Przybywa tam jako walczący o przetrwanie „rozbitek życiowy”. Jego los jednak niespodzianie się odmienia – od tego miejsca Schulz odmalowuje krajobraz szczęśliwego miejsca i spełnionego artysty:

Z grajka kawiarnianego, szukającego byle jakiej pracy, awansowałem szybko na pierwszego skrzyпка opery miejskiej; otworzyły się przede mną rozmiłowane w sztuce, ekskluzywne koła, wszedłem jakby na podstawie dawno nabytego prawa w najlepsze towarzystwo, ja, który przebywałem dotychczas na wpół w podziemnym świecie egzystencji zdeklasowanych, pasażerów na gapę, pod pokładem nawy społecznej [...] Rachunek mego szczęścia jest zamknięty i pełny. Moje stanowisko w operze jest niewzruszone. Dyrygent orkiestry filharmonicznej, pan Pellegrini, ceni mnie i zasięga mojej opinii we wszystkich decydujących kwestiach. Jest to staruszek stojący na progu swej emerytury, i jest rzeczą po cichu ukartowaną między nim, kuratorią opery a towarzystwem muzycznym miasta, że po jego ustąpieniu laseczka dyrygenta przejdzie bez wszelkich ceregieli w moje ręce. Dzierżyłem ją już nieraz w mych rękach, bądź to dyrygując comiesięczne koncerty w filharmonii, bądź to w operze w zastępstwie chorego mistrza lub gdy dobry staruszek nie czuł się na siłach sprostać obcej mu duchem nowej i modnej partyturze. Opera należy do najlepiej uposażonych w kraju. Gaża moja wystarcza zupełnie na życie w atmosferze dobrobytu, niepozbawionego pozłoty pewnego zbytku.²¹

Stabilna sytuacja zawodowo-materialna przybiera postać szacunku starszego dyrygenta i spokojnej pewności, że to właśnie główny bohater zajmie jego miejsce, prawdopodobnie z większym powodzeniem i kompetencjami. Wizji szczęścia („Czuję i wiem: nic złego nie może mi się już przydarzyć, znalazłem przystań i spokój. Nadejdzie teraz długi szereg lat ciężkich od szczęścia i sytych, nieskończony ciąg dobrych i błogich czasów”²²) nie mącą także warunki zewnętrzne: miasto jest świetnie prosperującym centrum kulturalno-przemysłowym, a jego mieszkańcy – wykształconymi i ambitnymi młodymi ludźmi. Zwieńczeniem tej utopii jest druga osoba (nosząca „muzyczne” imię) – Eliza, żona skrzyпка. Potrzeba społecznej akceptacji i afirmacji ziszcza się również w życiu towarzyskim pary, a pomyślności nie jest w stanie zakłócić nawet śmierć bohatera, która ma nadejść jako „pożywna i syta” – ostatnie

21 B. Schulz *Opowiadania, wybór esejów i listów*.

22 Tamże, s. 360.

tchnienie napełni bohatera ostatecznym szczęściem. Temu wyobrażeniu – niezmaconego spełnienia, udanego życia i potrzebnej śmierci – towarzyszy „ciężka i głęboka muzyka, żałobne, uroczyste, głuche takty majestatycznej uwertury”, skrzypek czuje „potężne uderzenia rytmu, rosnące z głębi” i tak przeżywa ten moment: „Z podniesionymi brwiami, wpatrzony w punkt daleki, czuję, jak włosy powstają mi z wolna na głowie. Sztynnieję i słucham”²³.

Geneza opowiadania jest do dziś niejasna. Niektórzy badacze sugerują, że *Ojczyzna* jest przekładem tekstu *Die Heimkehr* (dosł. „Powrót do domu”), który Schulz napisał najpierw w języku niemieckim. Mógł nad nim pracować do 1937 roku, rok później miał go wysłać Tomaszowi Mannowi. Oryginał niemiecki zaginął, Mann przypuszczalnie nie odpowiedział na list²⁴.

Naiwnością byłoby sądzić, że Schulz pragnął być muzykiem. Nie bez powodu jednak wybrał pokrewną dziedzinę artystyczną do stworzenia opowiadania o największym spełnieniu – pragnienie prestiżu muzyka ma wiele wspólnego z pragnieniem każdego artysty, także pisarza. Być może *Ojczyzna* to zresztą jedyne opowiadanie, w którym możemy odnaleźć ślad tego, jak Schulz słuchał muzyki i czego słuchał – może uwertura (Wagnera, Mozarta, Beethovena?), czyli instrumentalna forma muzyczna stanowiąca wstęp do opery, wywoływała u niego ciarki, sztywniał i słuchał z uniesionymi brwiami.

Czy bohater Schulza mógł zostać stworzony dla adresata jego listu, wielkiego admiratora Wagnera i twórcy postaci Doktora Faustusa (kompozytora)? Czy skrzypek operowy miał zachwycić niemieckiego pisarza, który posługiwał się leitmotivem w narracji? Można by tak sądzić, gdyby nie inny tekst Schulza, którego bohaterem jest muzyk. W liście do Ficowskiego z 1982 roku Górski pisze o drugim „muzycznym” opowiadaniu, zbieżnym z tym o skrzypku operowym²⁵. Podobieństwo miałyby dotyczyć miejsca akcji (opera) oraz bohaterów (muzycy). O ile autorstwo *Ojczyzny* jest pewne (choć tłumaczenia nie), o tyle status drugiego tekstu nastęrcza problemów. Górski pamięta, że w czasie wojny Schulz czytał mu historię o śpiewaczce operowej będącej w ciąży urojonej:

[Schulz] napisał opowiadanie, w które wplótł element muzyczny. Miejscem akcji była scena operowa: kobieta śpiewała o swoim życiu i równocześnie tekst libretta operowego, splatając swój los z dziejami bohaterki

23 Tamże, s. 361.

24 Jerzemu Ficowskiemu nie udało się dotrzeć do archiwum Tomasza Manna. Zob. J. Ficowski *Re-giony wielkiej herezji i okolice*, s. 161.

25 E. Górski, list do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982 roku.

operowej – czasem krzyk rodzącej matki mieszał się z kunsztowną koloraturą primadonny operowej...²⁶

Primadonna, czyli operowa pierwsza dama, wybitna śpiewaczka posługująca się zazwyczaj bardzo wysokim głosem (sopranem), mogła być inspirująca dla Schulza przede wszystkim z powodu osobowości (takiej, którą starał się przedstawić w *Xiędze bałwochwalczej*) – to przecież symbol despotycznej, nieznośnej sprzeciwu, rozkapryśzonej i władczej kobiety. Być może w formie libretta Schulz zawarł całą złożoność psychologiczną tej postaci, tragedię jej losu, szaleństwo i rozpacz, stwarzając portret kobiety podobny do tego, który tak cenił w *Cudzoziemce*. Primadonna mogła przypominać Różę, zdaje się jednak, że cechowała się większą ekspresją. Wiemy, że Schulz posłużył się narracją pierwszoosobową – śpiewaczka opowiadała o swoim życiu, stawała się na zmianę nieszczęśliwą ciężarną kobietą i wielką artystką. Nie wiemy, jaki język pisarz wykorzystał do oddania tej różnicy. Wielce prawdopodobne, że sięgnął po terminy muzyczne i tworzył metafory odnoszące do audiosfery – pisał „językiem muzycznym”.

Czy dwukrotny wybór muzyków na bohaterów opowiadania mógł być przypadkowy? Czy w pamięci Górskiego nie doszło do kontaminacji dwóch opowiadań z motywem opery? Czy istniało więcej podobnych tekstów bądź ustnych improwizacji, których tematem byli muzycy lub utwory muzyczne? Czy pisarz stylizował wypowiedź śpiewaczki na formę libretta („śpiewała o swoim życiu i równocześnie tekst libretta operowego, splatając swój los z dziejami bohaterki operowej”²⁷)? Jakie elementy muzyki przetransponował do tekstu? Może opera była tylko tłem, na którym mogło się wyrazić życie wewnętrzne bohaterki? Co zdeterminowało taki wybór? Tego prawdopodobnie nigdy się nie dowiemy. Zdaniem Górskiego manuskrypt zawierający „jedno ze szczytowych osiągnięć Schulza”²⁸ przepadł bezpowrotnie.

Zaginiony język muzyczny

Inaczej niż Górski i Schulz-Podstolska kwestię stosunku Schulza do muzyki stawia Chasin w powojennych listach do Ficowskiego. Schulz poznał

26 Tamże.

27 Tamże.

28 Tamże.

pianistkę w 1935 roku podczas pobytu w Zakopanem. Przyjaźnił się już wtedy z kilkoma muzykami, lecz to właśnie z nią miał nawiązać szczególne porozumienie „muzyczne”. W latach 1935-1938 był częstym gościem w mieszkaniu artystki. W liście do Ficowskiego z 1965 roku Chasin wspomina nawet jego niezapowiedziane wizyty: „Gdy listy przestawały mu wystarczać, przyjeżdżał do mnie do Łodzi, często bez uprzedzenia, jakby z natchnienia”²⁹. Spotkania w domu obfitowały w „ożywione rozmowy”³⁰: „Rozumieliśmy się we wszystkim co było niewidzialnym dla innych”³¹ – pisze. W rozmowie z Chasin Schulz jakby wyłączał się z rzeczywistości, wpadał w trans, snując improwizowane opowieści. Podczas jednego ze spotkań w łódzkiej kawiarni opowiadał przyjaciółce o „życiu znaczka pocztowego” (markowniku Rudolfa?). Do ich stolika dosiadła się wtedy pianistka, znajoma Chasin, Schulz jednak nie zwrócił na nią uwagi i nie przerywał opowieści³². Przyjaźń artystów rozwijała się także na polu prowadzonej wiele lat korespondencji, stworzyli wyjątkowy język (pisany i mówiony), który Chasin dużo później bez wahania określiła jako „muzyczny”, a także pełen adoracji. Oto, jak opisywała Ficowskiemu ich relacje³³:

Było sporo listów intymnych wśród nich, tzn. o stosunku jego do mnie jako do osoby znanej mu z marzeń i ze snów i nieznaney w rzeczywistości. To, co było decydujące w przyjaźni naszej – było zrozumienie rzeczy niezrozumiałych i prawie nieistniejących dla innych. Jednocześnie tłumaczyliśmy je na wspólny język, jakby muzyczny – słysząc rzeczy niewypowiedziane.

Czym był ten wspólny język muzyczny? Przywołana wypowiedź to dzisiaj jedyny ślad korespondencji. Kilka miesięcy po wybuchu drugiej wojny światowej Chasin, planując ucieczkę do Stanów Zjednoczonych, postanowiła zakopać cały plik „muzycznych” listów w ogrodzie swojego domu przy Alei Kościuszki 46 w Łodzi (nie wiadomo, co się stało z wieloma rysunkami, które

29 M. Chasin, list do Jerzego Ficowskiego z 16 sierpnia 1965 roku, Archiwum Jerzego Ficowskiego.

30 Tamże.

31 Tamże.

32 Tamże.

33 Zob. J. Kandziora *Przestrzenie pamięci, przestrzenie rozproszenia (Jerzego Ficowskiego składanie biografii Brunona Schulza)*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015.

otrzymała od Schulza). Zlecone przez Ficowskiego pod koniec lat sześćdziesiątych badania archeologiczne nie przyniosły rezultatu – listów nie udało się odnaleźć, ich adresatka wkrótce po wskazaniu miejsca zmarła. Nie mamy dziś zatem dostępu do wypowiedzi Schulza, których była tematem. Nie wiemy, na czym polegał ich wspólny, „jakby muzyczny” język. Być może Schulz opisywał łódzki komin fabryczny³⁴, posługując się terminami muzycznymi. Może język ów służył opisywaniu zalet przyjaciółki.

Czy Schulz i Chasin chodzili razem na spektakle i koncerty? Czy może główną scenerią ich relacji było mieszkanie pianistki i łódzkie kawiarnie, czasami zakopiańskie wille? Czy Chasin zabierała przyjaciela na koncerty Łódzkiej Orkiestry Symfonicznej? Pod koniec lat trzydziestych intensywnie pracowała – koncertowała w polskim i francuskim radiu, występowała w Paryżu³⁵ i Warszawie. Przyjaciele musieli nieraz rozmawiać o muzyce. Może autor *Wiosny* słyszał jej koncert podobny do tego, który dała w Paryżu w 1924 roku, akompaniując wybitnej sopranistce Oldze Lynn. Może miał okazję usłyszeć w jej wykonaniu utwór *Deux morceaux chinois* lub kompozycje rosyjskiego pianisty Rachmaninowa, którego tak uwielbiała prezentować w latach trzydziestych we Francji? W 1927 roku Chasin koncertowała we francuskim radiu. W lutym 1934 roku paryska prasa donosiła o koncercie orkiestry Poulet (w której występowała) w teatrze miejskim. Wykonano wówczas III symfonię Marcela Labeya, *Oberona* Carla Marii von Webera, *Pieśni i tańce śmierci* Modesta Musorgskiego oraz *Małą suitę* Marcela Delannoya. Chasin koncertowała pod kierownictwem Gloeza, występowała wraz z polskim wirtuozem Janem Smeterlinem, przyjacielem Szymanowskiego oraz z Francuzem, Henrim Gil-Marchexem. Pierwszego sierpnia 1936 roku polskie radio transmitowało jej recital fortepianowy³⁶.

Muzycy, z którymi się przyjaźniła, spędzali wolny czas w willi Astoria – to właśnie tam Chasin poznała się z Schulzem. Pisarz miał wszelkie możliwości, żeby spotkać mieszkających tam w 1935 roku wybitnych pianistów – Karola Szymanowskiego i Egoną Petriego, późniejszego posiadacza jego rysunków i admiratora twórczości³⁷.

34 M. Chasin, list do Jerzego Ficowskiego z 16 sierpnia 1965 roku.

35 *Concerts*, s. 530

36 Tamże; *Co usłyszymy dziś przez radio*, s. 10.

37 A. Kaszuba-Dębska *Kobiety Schulza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016, s. 129.

Chociaż nie zachowały się świadectwa ani komentarze dotyczące sposobu, w jaki Schulz odbierał muzykę, wiemy, że w kręgu jego najbliższych przyjaciół było wielu instrumentalistów – między innymi wspomniani już Chasin, Górski, a także drohobycki pianista Emil Szalit, z którym pisarz współpracował przy zeszytach z nutami³⁸. Pochodzili oni przede wszystkim z Drohobycza i Warszawy, niektórzy należeli do drohobyckiej „Kalei”³⁹.

Pewne wyobrażenie na temat wykorzystania terminów muzycznych do tworzenia metafor może dać nam korespondencja z inną przyjaciółką, Anną Płockier. W listach do niej Schulz ujawnia fascynację kobietą grają, kokieterią i teatralnością. Do zbudowania metafory świata-teatru wykorzystuje terminy muzyczne – w wyobraźni pisarza Płockier wciela się w różne zaimprovizowane role, które chętnie odgrywa – jakby grała na instrumencie. W liście z 1940 roku zauroczony malarką Schulz pisze:

Jest tak, jak gdyby ktoś cichaczem podsuwał kogoś innego, zamieniał Panią, a Pani jak gdyby przyjmowała tę nową osobę i brała ją za siebie samą, i grała swoją rolę dalej na nowym instrumencie, nie wiedząc, że to już inna porusza się na scenie. [...] Przy tym jest Pani niesłychanie reaktywna, formująca się natychmiast w kształt dopełniający, w cudowny akompaniament... [...] Po raz pierwszy zdarza mi się spotykać takie bogactwo natury niemieszczące się jakby w skali jednej osoby i dlatego akwirujące jakby osobowości pomocnicze, improwizujące pseudo-osobowości *ad hoc* zainicjowane na przeciąg jakiejś krótkiej roli, którą Pani musi odegrać.⁴⁰

Język uwodzenia (język miłosny) Schulza to zatem język muzyczny. Kiedy pisarz widzi zachwycające zjawiska, „słyszy” w nich muzykę i improwizuje na ich temat, odwołując się do odczutego zdarzenia. W zaginionych listach do pianistki Schulz stworzył prawdopodobnie więcej muzycznych metafor, być

38 Pisałam o tym w „Schulz/Forum”. Zob. A. Skrzypczyk *Nieznanne ilustracje Schulza do zeszytów z nutami*, „Schulz/Forum”, 2018, nr 12, s. 165-171.

39 Богдан Лазорак, Леонід Тимошенко, Леся Хомич, Ігор Чава, *Відомий і невідомий Бруно Шульц (соціокультурний портрет Дрогобича)*, Дрогобич 2016 [Bohdan Łazorak, Łeonid Tymoszenko, Łesia Chomycz, Ihor Czawa, *Wizdomyj i newidomij Bruno Schulz (socioкультурnyj portret Drohobycza)*, Drohobycz 2016], s. 234-266. Zob. też: A. Skrzypczyk *Przecięcia biografii. Muzyczne spotkania Schulza*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 2021, z. 2, s. 65-80.

40 B. Schulz *Księga listów*, s. 208-209.

może opowiadał jej o świecie tak, jak czynił to w swoich w opowiadaniach. Na przykład:

Płynne pasy i szlaki lasów zdawały się szumieć i rosnąć na tym szumie jak przypływ morza wzbierający niedostrzegalnie ku lądowi. Wśród ciemnej dynamiki lesistego terenu wyniesiona biała droga wiła się jak melodia grzbietem szerokich akordów, naciskana naporem potężnych mas muzycznych, które ją w końcu pochłaniały.⁴¹

Aspekty tej twórczości niedostrzegalne (niesłyszalne) dla innych mogła zrozumieć i odczytać tylko jego muzycznie wykształcona przyjaciółka.

Doświadczenia dźwiękowe a muzyczność prozy

Żadna z bliskich Schulzowi osób zdaje się nie mieć pewności co do jego stanowiska w sprawie muzyki. Pozostawione przez nie świadectwa zainteresowania pisarza sztuką dźwięków to częściej zapisy domysłów i interpretacji niż faktów. Jednak pokaźna liczba muzyków w najbliższym kręgu znajomych Schulza musiała wywrzeć istotny wpływ na jego stosunek do sztuki dźwięków, rozwinięć go w tej dziedzinie.

Na podstawie wspomnień Górskiego można założyć, że pisarz był nie-muzykalny, jeśli chodzi o wykonywanie muzyki, ale słyszał ją w żywej mowie i otaczającym go świecie przyrody. Odgłosy ptaków, turkot kół dorożki, a nawet materiały w sklepie bławatnym mogły mieć dla niego większy potencjał metaforyczny niż zaplanowana i obliczona w czasie (tempie muzycznym) technika wykonawcza. To właśnie audiosferę natury transponuje w opowiadaniach i o słyszeniu dźwięków natury w utworach muzycznych opowiada Górskiemu. Można, jak sądzę, mówić o niekonwencjonalnej muzykalności artysty jako deskryptora dźwiękowej rzeczywistości, a także o jego zainteresowaniu „językiem muzycznym”, muzycznymi sposobami wypowiedzi.

Repertuar muzyczny międzywojennej Polski oraz krąg osób tworzących teksty i muzykę musiały być autorowi *Sklepow cynamonowych* dobrze znane. Wśród jego znajomych odnajdujemy przede wszystkim artystów – pisarzy, malarzy, aktorów i muzyków. Relacje, które nawiązuje, miejsca, które wybiera, składają się na obraz twórcy o aspiracjach światowych. Motywy muzyczne

41 B. Schulz *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 251.

w opowiadaniach, a także „muzyczność” tej niezwykle złożonej prozy mają źródło w doświadczeniach człowieka tworzącego w dobie szalonego rozwoju i przemian społeczno-kulturalnych – przy wtórze katarynek, zespołu klezmerskiego i arii operowych. Spekulatywny potencjał takich doświadczeń pozostaje z pewnością niewyczerpany – stanowi jedynie próbę odpowiedzi na pytanie, skąd wziął się w prozie tego plastycznie ukształtowanego artysty tak znaczący zapis dźwiękowych wyobrażeń, wyjątkowy język muzyczny, zrytmizowanie prozy, skąd wzięły się foniczne metafory z rymami śródwyrazowymi i paralelizmami składniowymi.

Świat *Sklepów cynamonowych* (przedstawiony, językowy, realny) nie jest światem ciszy, cisza absolutna jest bowiem człowiekowi niedostępna. Z fascynacji sztuką dźwięków, z wyobraźni akustycznej powstaje zachwyt dla muzycznych zabiegów w powieściach. Zdaniem Schulza „muzyczne” cechy języka zbliżają tekst do literackiego ideału. W tekstach krytycznych określa on powieści jako „fugi”, „symfonie”, „polifonie”, wypowiedzi bohaterów to „akompaniament”, wątki fabularne mają różne „tonacje” (recenzje *Cudzoziemki* i *Granicz*). Nieprzesadzone wydaje się stwierdzenie, że język krytyczny Schulza jest ufundowany na języku muzycznym. To niezwykle „słyszenie świata”, podsłuchiwanie natury, zdaje się ujawniać na wiele sposobów, także w sposobie postrzegania literatury, w konkretnych technikach (i kompozycjach) pisarskich. Muzyka jest dla Schulza domeną świata kobiecego (listy do Chasin, Płockier, recenzje tekstów Kuncewiczowej i Nałkowskiej), zaginionej epoki dzieciństwa, jest naturą i kosmosem. Potencjalne doświadczenia muzyczne istotnie wpłynęły na autora *Sklepów cynamonowych*. Uformowały jego styl, warsztat pisarski oraz kategorie i sposób myślenia o literaturze, zmysłowe doświadczenia dźwięków ukształtowały język jego wypowiedzi. W listach oraz tekstach krytycznych Schulza rodził się wysublimowany, metaforyczny język, który pełnym muzycznym potencjałem metaforycznym wybrzmiał później w prozie. Być może, jak głosił Roland Barthes w tekście *Muzyka, głos, język*:

Muzyka – tak samo jak *signifiance* – nie podpada pod żaden metajęzyk, lecz tylko pod dyskurs wartościujący, pochwalny: pod dyskurs miłosny; każde „trafne” ujęcie – trafne, jeśli zdoła wypowiedzieć niewypowiedziane, nie artykułując go, wyjść poza artykulację ani nie cenzurując pożądaną, ani nie uwznioślając niewysłowionego – każde takie ujęcie zasługuje, by je zwać muzycznym. Coś może być warte tylko ze względu

na swój potencjał metaforyczny; może na tym polega wartość muzyki: że jest dobrą metaforą.⁴²

Abstract

Aleksandra Skrzypczyk

UNIVERSITY OF GDAŃSK

Bruno Schulz and Music: An Acoustic Biography

This article considers whether Bruno Schulz was musical, to what kind of music he listened, and how these audial experiences might have influenced his work. Based on preserved testimonies, Skrzypczak reconstructs Schulz's approach to music. The analysis of archival materials and prose fragments allows us to break with the perpetuated stereotype concerning Schulz's musical interests and the sonic entanglements of his texts.

Keywords

Bruno Schulz, music, testimonies, Drohobych, Cinnamon Shops, sound

⁴² Referat Rolanda Barthes'a przedstawiony na konferencji w Rzymie 20 V 1977, opublikowany w: R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris 1982. Cyt. za: tegoż *Muzyka, głos, język*, przeł. K. Kłosiński, „Pamiętnik Literacki” 1999 nr 2, s. 9.