

Muzyczne organizacje warstwy brzmieniowej w opowiadaniach Brunona Schulza

Musical Organizations of the Sound in the Stories of Bruno Schulz

Aleksandra Skrzypczyk
Uniwersytet Gdański, Polska
e-mail: apskrzypczyk@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4824-1984

Abstract

The aim of the article is to analyse musical ways of creating a text. Based on the prose of Bruno Schulz, the author examines the organization of the sound layer in terms of sound techniques used in them (rhythm, lead motif, instrumentation, anagram, situational rhythm, polyphony). Describing the musical entanglements of the text not only shows Schulz's ingenious writing technique, but also allows to read his work anew – including the modestly discussed perspective of his work.

Keywords

literature, music, Bruno Schulz, comparative studies, musicality of literature

Analiza muzyczno-literackich filiacji w prozie Brunona Schulza zakłada, że poetyka immanentna dzieła zawiera interdyscyplinarne aluzje i transsystemowe powinowactwa – zakłada zatem muzyczny styl odbioru, czyli lekturę tekstu wyczułoną na obecność sztuki dźwięków, podyktowaną muzycznymi oczekiwaniami¹. Warsztat pisarski autora *Sklepów cynamonowych* pozwala dostrzec audialne aspekty tej twórczości na wielu poziomach muzyki – Schulz sięga do kilku porządków muzycznych, takich jak *musica mundana*, *musica humana*, jak i *musica instrumentalis*; jego proza rezonuje na wszystkie, nie tylko brzmieniowe, rejestry

¹ Zob. Michał Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, w: idem, *Style odbioru: szkice o komunikacji literackiej*, Warszawa: Wydawnictwo Literackie 1978, s. 116–137.

działa literackiego². Celem niniejszego artykułu jest przestudiowanie technik językowo-muzycznych, które drohobycki pisarz zastosował w opowiadaniach, tekstach krytycznych i korespondencji.

Badacze omawiający cykliczność w prozie Schulza zauważają przede wszystkim analogie do cyklów w Kabale. Andrea Meyer-Fraatz odnajduje w nowelach kabalistyczną symbolikę liczb. Ironiczna wymowa dzieł, odwracanie porządku cyklu z *Księgi Rodzaju* miałyby być buntem heretyka wobec tradycji ojcowskiej. Autorka wskazuje na kosmiczne aspekty teologii judaistycznej jako klucz do twórczości Schulza. Cykliczność *Sanatorium pod klepsydrą* istnieje na zasadzie żydowskiego kalendarza³. Schulz wykorzystuje istotną dla tradycji żydowskiej symbolikę dwójki i trójki (w *Księdze Rodzaju* stworzenie świata mieści się w dwóch cyklach po trzy dni, trzech praojców, dwuczłonowe opozycje). Według badaczki w subcyklu *Sklepy cynamonowe* pisarz zawarł dziesięć opowiadań z *Wtórą Księgą Rodzaju* w centrum, w analogii do dziesięciu dzieł stworzenia, opisanych w Biblii:

Nie licząc pierwszego i ostatniego opowiadania całego cyklu, obydwa jego subcykle zawierają trzy razy po trzy i dwa razy po dwa teksty, więc obie zasadnicze liczby *Księgi Rodzaju* podniesione do potęgi. W rozumieniu kabalistycznym znaczy to, że istnieją na wyższym poziomie doskonałości. [...] Pierwszy subcykl dziewięciu opowiadań oraz pierwsze opowiadanie natychmiast czynią aluzję do dziesięciu zefirot, wskazują więc na Kabałę. W ten sposób cała struktura cyklu podkreśla „heretyckie” traktowanie tradycji żydowskiej⁴.

Powtarzalność liczb, cykliczność świata natury oraz powracanie tematów mają w twórczości Schulza istotne znaczenie. Oscylowanie wokół jednego motywu, powtarzalność sytuacyjna i nastrojowa mogą być technikami wspólnymi dla muzyki i literatury. Sam autor *Wiosny* recenzował wielokrotnie powieści innych twórców – w tym *Niecierpliwych* Zofii Nałkowskiej i *Cudzoziemkę* Marii Kuncewiczowej, dostrzegając w ich strukturach podobieństwa z zabiegami kompozycyjnymi stosowanymi w muzyce⁵. W twórczości zarówno eseistycznej, jak i epistolarnej artysta zwraca uwagę na dźwiękowo-brzmieniowe aspekty literatury. W liście do Stefana Szumana Schulz, komentując wiersze psychologa, recenzuje:

Cudowna jest *Rozmowa*, przypominająca najlepsze wiersze Rilkego. Pan operuje podobnie rymem śródwierszowym oraz leitmotivem jednego rymu, jednego dźwięku przez kilka strof. To jest niezmiernie skuteczna i twórcza metoda, rozwijająca słowo w jakąś nową dymensję, wprowadzającą je w nowy wymiar dźwiękowoznaczeniowy⁶.

² Zob. m.in. Jamie James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. Mieczysław Godyń, Kraków: Zak 1996, s. 37.

³ O związkach prozy Schulza z kabałą pisze także Panas, nie uwzględnia jednak cykliczności, por. Władysław Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 1997.

⁴ Andrea Meyer-Fraatz, *Zasady cykliczności w twórczości narracyjnej Brunona Schulza*, w: *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. Mieczysława Demska-Trębacz, Krystyna Jakowska, Radosław Sioma, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2005, s. 327–336.

⁵ Bruno Schulz, *Aneksja podświadomości (Uwagi o Cudzoziemce Kuncewiczowej)* oraz *Zofia Nałkowska na tle nowej powieści*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1989, s. 368–379, 389–407.

⁶ Bruno Schulz, *List Brunona Schulza do Stefana Szumana*, w: idem, *Księga listów*, oprac. Jerzy Ficowski, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1975, s. 20.

Tę szczególnie przychylną opinię sformułował Schulz w stosunku do wierszy znajomego, który jednak nie zasłynął później z kariery poety. Jednocześnie jego analiza tekstów innych twórców może być autoanalizą – komentarzem do własnej pracy lub przynajmniej ujawnieniem celu – rodzaju doskonałości, do której pisarz powinien dążyć. Komentarz Schulza na temat twórczości, zastosowany do jego własnych prac, znakomicie oddaje wykorzystane przez drohobyckiego autora techniki pisarskie. Rym śródwierszowy, „leitmotiv jednego rymu i jednego dźwięku przez kilka strof”, „dźwiękowoznaczeniowość” to wszak cechy prozy samego Schulza.

W cyklach opowiadań *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod klepsydrą* (a także w twórczości plastycznej⁷) czytelnik odnajduje szereg obsesyjnie powielanych zagadnień lub motywów, zwanych przez pisarzy i kompozytorów motywami przewodnimi (niem. *leitmotiv*). Są to pojawiające się wielokrotnie frazy lub tematy związane z osobą, miejscem lub ideą⁸. Termin stosuje się do określenia techniki stosowanej w operach przez Richarda Wagnera, szczególnie w operze *Pierścień Nibelunga*⁹. W swojej kompozycji Wagner wykorzystuje (za literaturą) leitmotiv – technikę powracających motywów lub progresji harmonicznnych. W kompozycji powracają motywy postaci (Zygmunt) i przedmiotów (miecz, pierścień), a także uczuć i pojęć (miłość, wierność). Te same wątki powtarzane są w różnych częściach (np. motyw klątwy Alberyka ze *Złota Renu* powraca w *Zmierzchu bogów*). Schulz odwołuje się do dzieła Wagnera w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe*: „Lubiliśmy nieraz podsłuchiwać pod drzwiami – ciszy, pełnej westchnień i szeptów tego kruszejącego w pajęczynach rumowiska, tego rozkładającego się w nudzie i monotonii zmierzchu bogów”¹⁰. Niewykluczone, że pisarz widział dramat muzyczny podczas pobytu w Wiedniu (1914–1918, 1923¹¹), mógł także znać kompozycje z nagrań na płytach gramofonowych lub z filmu. Omawia technikę leitmotivu ponownie w recenzji *Cudzoziemki*:

Kuncewiczowa oparła nieświadomie kompozycję tej książki na schemacie rozwiązania symptomu neurotycznego, na zasadzie proceduru psychoanalizy. To sprawia, że pewne motywy przewodnie powracają w niej wciąż na nowo, zanikają i wynurzają się z powrotem, jak w swobodnym kojarzeniu, kierowanym podziemną dynamiką podświadomego. Nadaje to kompozycji pewien charakter muzyczny. Falowanie motywów powracających wciąż w innej tonacji, oscylowanie narracji wśród ciągłych aluzji, myślowych asonansów, korespondencji i raportów daje w rezultacie wrażenie budowy niezmiernie misternej, w różnych kierunkach powiązanej, wielokrotnie zdeterminowanej – jak fuga muzyczna¹².

Włodzimierz Bolecki w *Poetyckim modelu prozy w dwudziestoleciu międzywojennym* tak komentuje obecne w pisarstwie Schulza motywy przewodnie:

⁷ Bruno Schulz, *Księga obrazów*, oprac. Jerzy Ficowski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2012.

⁸ Michael Kennedy, *Leitmotiv*, w: *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford: Oxford University Press 1987, s. 366.

⁹ Por. Robert Donnington, *Wagner's 'Ring' and its Symbols*, London: Faber&Faber 1969.

¹⁰ Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 64.

¹¹ *Wiedeń* (Gdańsk, <http://www.schulzforum.pl/pl/szukaj/wiedeń>, Schulz Forum. *Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*) [dostęp: 7.02.2018].

¹² Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 379.

Obecność w powieści wielu „wątków-motywów”, a zarazem ich specyficzne opracowanie narracyjne jest powodem wielokrotnych zachwyty Schulza. W płaszczyźnie narracji „wątkowi” odpowiada kategoria „muzyczności”, za pomocą której Schulz oznacza autorski sposób opracowania „wątków”. Jak się zdaje, kategorii tej Schulz przypisywał wyjątkowe znaczenie, a zarazem uważał ją za najdoskonalszy wyznacznik doskonałej powieści. „Muzyczność” bowiem jest w systemie Schulza synonimem poetyckości. Powieściowe „transpozycje muzyki” to według Schulza szczyty najczystszej liryki; sam ekstrakt poezji¹³.

Schulz posługuje się wieloma rodzajami motywów przewodnich, najczęściej wykorzystuje leitmotywy: 1) stylistyczne – powtarza wówczas formy wypowiedzi, 2) treściowe – kiedy powiela sceny, stosuje tzw. rym sytuacyjny, a także, 3) rytmiczne, kiedy powtarza elementy konstrukcji dzieła (niczym refren). Podobnie jak Thomas Mann, korzysta ze strategii leitmotywu, łącząc ją niemal z mechanizmem „śnienia”. Nielinearne wydarzenia zostają często „uspójnione” właśnie dzięki motywowi przewodniemu, który decyduje o koherencji, staje się symbolem, tematem łączącym. Czytelnik Schulza z łatwością wymieni powtarzające się w jego twórczości tematy-motywy (na przykład: miasto, dzieciństwo, ojciec, dominująca kobieta, ptak).

Należy zwrócić uwagę na powtarzalność – cykliczność motywów muzycznych u autora *Wiosny*. Jeśli rozpatrywać cykl jako zabieg kompozycyjny¹⁴, występujący w twórczości z wielu dziedzin, realizujący się w odmiennych tworzywach, polega on każdorazowo na porządkowaniu i powracaniu – oscylowaniu wokół motywu¹⁵, refrenicznym powtarzaniu czy – w ujęciu psychoanalitycznym – nerwicy natręctw, kompulsywnemu powielaniu. Cykliczność u Schulza realizuje się zarówno w mikroformie (powtarzalność motywów, wyrazów, paralelizmy składniowe, powtórzenia brzmieniowe, stylistyczne), jak i w makroformie (uporządkowanie większych części prozy i powielanie hierarchii, fabuły, opisy postaci etc.).

Genologia cyklu bądź cykliczności w literaturze to, zdaje się, obszar wciąż nie najlepiej rozpoznany, należy do form gatunkowo „niepewnych”; jest określany intuicyjnie. Janusz Sławiński definiuje cykl nowelistyczny jako zespół „powiązanych w nadrzędną całość wspólnotę elementów treściowych (postaci literackiej, motywów, idei) bądź podobieństwem rozwiązań kompozycyjnych, ramą kompozycyjną, czy też jednością podmiotu literackiego”¹⁶. Cykliczność jest także nieodłączną częścią utworu muzycznego. Wiąże się nieuchronnie z rytmem, z formą zamkniętą, ale wiecznie odnawialną, z powracającymi w obrębie tej samej tonacji formami i wariacjami, które na zasadzie różnicy w stosunku do tematu, w ramach jednego utworu, składają się na integralną całość. Wariacje w muzyce, polegające

¹³ Włodzimierz Bolecki, *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*, w: idem, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz*, Kraków: Universitas 1996, s. 245.

¹⁴ Aleksandra Reimann przedstawia to zjawisko na przykładzie cyklu muzyczno-poetyckiego *Muzyka wieczorem* Jarosława Iwaszkiewicza. Za: Ryszard Daniel Golianek, *Cykliczny utwór muzyczny i cykl utworów muzycznych w perspektywie teoretycznej*, [w:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. Mieczysława Demska-Trębacz, Krystyna Jakowska, Radosław Sioma, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2005, s. 23–32.

¹⁵ Aleksandra Reimann, „*Podслушать музыкальный мотив*”. *O cyklu muzyczno-poetyckim na przykładzie Muzyki wieczorem Jarosława Iwaszkiewicza*, „*Przestrzenie Teorii*” 2011, nr 15, s. 199–228.

¹⁶ Janusz Sławiński, *Cykl nowelistyczny*, w: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1989, s. 79.

na modyfikacjach rytmicznych, harmonicznycy czy fakturalnych, pokazują, że elementy kontrastowe są często częścią cyklu i to właśnie ich obecność paradoksalnie potwierdza spójność – ujętą choćby jako sposób odniesienia do *idée fixe*. Nie ulega wątpliwości, że cykl i cykliczność wymagają badań o charakterze interdyscyplinarnym, gdyż na kanwie zaplecza teoretycznoliterackiego można odczytać istotę powieści w dziele artystycznym. Jakkolwiek próba przekładu intersemiotycznego wydawałaby się ograniczona, kontaminacja pojęć terminologii z wielu dziedzin dowodzi wspólnego rdzenia, wspólnej natury zjawisk. Prace Andrzeja Hejmeja, Adama Dziadka czy Stanisława Barańczaka dowodzą istnienia gatunków, które odbiegają od tradycyjnie pojmowanych genotypów¹⁷. Fugi literackie, transpozycje tekstowe dzieł muzycznych, partytury literackie i inne formy z pogranicza dziedzin to tylko niektóre przykłady nowych, intersemiotycznych gatunków¹⁸.

Czytanie „rytmiczności” czy „cykliczności” Schulza może pozostać strategią lekturową, sposobem czytania dzieła, zawierającym świadomą refleksję nad kontekstem teoretycznym. Może także poddać się nowemu sposobowi odbioru, kiedy zastane metody pozwalają odebrać dzieło w sposób niesatysfakcjonujący. Czy można zatem czytać tekst Schulza jako partyturę, domagającą się odegrania? Czy można mówić o formule kompozycji wokalne bądź o formule poematu symfonicznego w *Skleпах cynamonowych* i czy taki styl odbioru – eksperyment – byłby uzasadniony? Zuchwałego badacza mogą usprawiedliwiać w tym przypadku przywołane metatekstowe wypowiedzi pisarza, słowa samego autora na temat dążenia do uniwersum, tęsknoty za „praojczyzną słowną” potrzeba stworzenia dzieła uniwersalnego, powrotu do początku, do pierwotnego sensu¹⁹.

Twórczość Schulza zaczyna się na przecięciu kilku kierunków: surrealistycznego, impresjonistycznego, neoromantycznego, psychoanalitycznego; istnieje na tle wielu tradycji: polskiej, żydowskiej i niemieckiej. Jest tam, gdzie spotykają się Rilke, Kafka, Gombrowicz i wielka tradycja starożytna, aspiruje do bycia pisarstwem nie tylko polskim, lecz także kosmopolitycznym. Chociaż posługuje się narzędziem języka polskiego, sięga po tradycje i kultury wielu narodów, po jungowskie archetypy i filozofie starożytne. Nie jest to bynajmniej próba ukrycia własnej tożsamości²⁰. „Schulz muzyczny” także nie jest wyłącznie polski czy wyłącznie żydowski. Korzysta ze światowego dorobku kulturowego i do tegoż dorobku chciałby się zaliczać²¹. Powrót do arkadyjskiej krainy dzieciństwa sytuuje

¹⁷ Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2002; Adam Dziadek, *Fuga Rafała Wojaczka*, w: idem, *Obrazy i wiersze*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2004, s. 94–107; Stanisław Barańczak, „Poezja musi być wieczną czujnością”. *Rozmowa z Piotrem Wierchowkim*, w: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. Krzysztof Biedrzycki, Kraków: Wydawnictwo M 1993, s. 59; idem, *Podróż zimowa: wiersze do muzyki Franza Schuberta*, Poznań: Wydawnictwo a5 1994.

¹⁸ Powstają na ten temat liczne prace. Zob. *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. Andrzej Hejmej, Tomasz Górny, Kraków: Universitas 2016.

¹⁹ Bruno Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 365–366.

²⁰ Już w pierwszym rozdziale *Sklepow cynamonowych* pojawiają się elementy kultury żydowskiej – „pachnące szabasem piętro”. Ibidem, s. 5.

²¹ Schulz próbuje zaistnieć nie tylko w polskim środowisku artystycznym, jego starania o przychylność pisarzy niemieckich, francuskich i włoskich ujawniają się w prywatnej korespondencji. Zob. Bruno Schulz, *Księga obrazów*.

bohatera opowiadań poza czasowością, w jakieś wspólnie zakorzenionej świadomości, świadomości zbiorowej. Pamięć autora-dorosłego nakłada filtry nasyconych barw na jego wspomnienia. Opis labiryntu ulic w Drohobyczu jest wędrówką do własnej pamięci, jest próbą ocalenia, zatrzymania lub choćby zrozumienia przeszłych wydarzeń. Jest być może w końcu jego twórczość autoterapią schorowanego nauczyciela, który pragnie uciec od szkolnej rzeczywistości, pogodzić się ze stratą ojca, wrócić do stabilnego i beztroskiego dzieciństwa w chwiejnych i niestabilnych czasach czy odnaleźć źródło swoich seksualnych fascynacji.

Proza Schulza nie unika powtarzalności chwytów stylistycznych. Jak refren powracają w opowiadaniach elementy opisu postaci. Kiedy narrator charakteryzuje ojca, mówi wielokrotnie o szaleństwie, gorączkowości, podnieceniu, wypiekach na twarzy (opis ojca w tekstach: *Nawiedzenie*, *Sierpień*, *Karakony*, *Noc Wielkiego Sezonu*). Tłuja i bezdomny wędrowiec wykazują podobne cechy, które powracają rytmicznie w kolejnych opowiadaniach – wiechcie czarnych włosów, barbarzyńskie grymasy, napięte twarze, wrzaskliwość, krzyk (*Sierpień* i *Pan*). Krzysztof Miklaszewski w *Zatraceniu się w Schulzu* zauważa, że rym sytuacyjny albo raczej rytm warstwy fabularnej to znacząca zasada prozy *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą*²². Szczegółowa analiza wersyfikacyjna fragmentów pozwala zauważyć analogie rytmiczne, na które składają się celowe zabiegi językowe.

1. Na rytm prozy Schulza wpływają liczne powtórzenia wyrazowe. W opowiadaniu *Sierpień* tekst rytmizuje zastosowana wielokrotnie „maska”:

I wszyscy brodzący w tym dniu złocistym mieli ów grymas skwaru, jak gdyby słońce nałożyło swym wyznawcom jedną i tę samą maskę – złotą maskę bractwa słonecznego; i wszyscy, którzy szli dziś ulicami, spotykali się, mijali, starcy i młodzi, dzieci i kobiety, pozdrawiali się w przejściu tą maską, namalowaną grubą, złotą farbą na twarzy, szczerzyli do siebie ten grymas bakchiczny – barbarzyńską maskę kultu pogańskiego²³.

W *Republice marzeń* autor rozbudowuje opis wokół odmienianego wyrazu „zieleń”. W opisie flory, zajmującym zaledwie dwa akapity, rdzeń ziel- pojawia się aż jedenaście razy:

W tych dniach tylne okno magazynu sklepowego wychodzące na podwórze stawało się ślepe od zielonego bielma, pełne zielonych lśnień, listnych refleksów, bibulastych łopotów, falujących płatów zieleni, monstualnych wybujałości tej podwórzowej, potwornej abundancji. Schodząc w głęboki cień, magazyn kartkował się migotliwie wszystkimi odcieniami zieleni, zielone refleksy rozchodziły się w nim falisto przez całą głębokość sklepienia, jak w szumiącym lesie²⁴.

W *Sklepiach cynamonowych* zwielokrotnia się wyraz „ulica”, który rytmizuje tekst:

Jest lekkomyślnością nie do darowania wysłać w taką noc młodego chłopca z misją ważną? i pilną, albowiem w jej półświeciezwielokrotniają się, płaczą i wymieniają jedne z drugimi ulice.

²² Krzysztof Miklaszewski, *Zatrzenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2009, s. 21.

²³ Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 5.

²⁴ Ibidem, s. 326–327.

Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamiwe i zwodne [...]”²⁵.

2. Puls tekstu (pojmowany tutaj jako rytm muzyczny) wyznaczają u Schulza nie tylko pojedyncze leksemy, lecz także całe wyrażenia, porównania, pojawiające się wielokrotnie na końcu zdań, a także paralelizmy składniowe. Wystarczy zwrócić uwagę na powtarzalność wyrazu „jak”. Porównania występują cyklicznie, najczęściej na końcu zdania:

Rynek był pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, jak biblijna pustynia. Cierniste akacje, wyrosłe z pustki żółtego placu, kipiały na nim jasnym listowiem, bukietami szlachetnie ucłonkowanych filigranów zielonych, jak drzewa na starych gobelinach [...] Tak wędrowaliśmy z matką przez dwie słoneczne strony rynku, wodząc nasze załamane cienie po wszystkich domach, jak po klawiszach. Kwadraty bruku miały powoli pod naszymi miękkimi i płaskimi krokami – jedne bladoróżowe, jak skóra ludzka, inne złote i sine, wszystkie płaskie, ciepłe, aksamitne na słońcu, jak jakieś twarze słoneczne, zdeptane stopami aż do niepoznaki, do błogiej nicości²⁶.

Osobny artykuł można byłoby poświęcić paralelizmom składniowym w dziele Schulza. W opowiadaniu *Sierpień* czytamy, że Adela przynosiła „surowy materiał obiadu o smaku jeszcze nie uformowanym i jałowym, wegetatywnie i telluryczne ingredencje obiadu o zapachu dzikim i polnym”²⁷, w *Republice marzeń* znajdujemy bujność flory, płodną roślinność „o zapachu ostrym, chwastowym i polnym”²⁸.

3. Tekst rytmizuje także organizacja słów, opierająca się na zasadzie analogii brzmienia sylab, np. „tu-łup-ba”: „Tam te wyłupiaste pałuby łopchów wybałuszyły się jak babska”²⁹; „fa-fab-ba”: „fabryki fabulistyczne, mgliste fajeczarnie fabuł i bajek”³⁰. Mnogość i nasycenie środkami językowego wyrazu przybliży prozę Schulza do utworu poetyckiego (można nawet pokusić się o próbę analizy języka poetyckiego Brunona Schulza na wzór analiz tekstów poetyckich).

4. Jednak nie tylko powtarzanie wyrazów wpływa na rytmiczność. Poza budowaniem opisu zafiksowanego na jednym słowie, czytelnik znajduje liczne rymy śródwierszowe. W poniższym fragmencie będą to na przykład rymy pokrzywach–krzywe, omszone–spiętrzone, zielony–rozpłodzony–miliony–prześwietlonych itd.:

Z szczypty chlorofilu wyprowadza, rozbudowuje ona w pożarze tych dni tę tkankę wybująłą i pustą, miękisz zielony, rozpłodzony stokrotnie na miliony blach listnych, prześwietlonych zielono i pożyłkowanych, przeświecających wodnistą, wegetatywną krwią zielną, omszonych i włochatych, o zapachu ostrym, chwastowym i polnym³¹.

Wielokrotnie Schulz-recenzent, omawiając poszczególne utwory, korzysta z terminologii muzycznej, widząc w dziełach literackich ich potencjał muzyczny

²⁵ Ibidem, s. 59.

²⁶ Ibidem, s. 4–6.

²⁷ Ibidem, s. 3.

²⁸ Ibidem, s. 326.

²⁹ Ibidem, s. 7.

³⁰ Ibidem, s. 160.

³¹ Ibidem, s. 326.

(wspomniana recenzja *Cudzoziemki*). *Niecierpliwych* Nałkowskiej interpretuje, posługując się metaforami muzycznymi:

Charaktery służą u Nałkowskiej tylko do orkiestracji bezosobistego dramatu, są rozłożeniem polifonicznym jego treści, traktowanym muzykalnie. [...] Tło muzyczne powieści podbudowane jest szeroko, a melodia wydziela się z trudem z mnogiego, wielogłosowego akompaniamentu³².

Podobne kategorie można zauważyć w twórczości samego Schulza (na przykład wielogłosowa forma muzyczna polegająca na powtarzaniu jednego tematu przez różne głosy – *imitatio*). W analizach pobrzmiewa jego własna idea pisarstwa – falowanie motywów, powracających w różnej tonacji, asonanse, budowa misterna powiązana, wielokrotnie zdeterminowana – te same podobieństwa do fugi wykazywałyby zatem chociażby *Sklepy cynamonowe*, których budowę (powtarzalność motywów) można z pewnością porównać do struktury dzieła muzycznego czy właśnie fugi – kunsztownej struktury muzycznej, opartej na polifonii, mistrzowskim popisie twórcy.

Ze względu na to, że budowa fugi jest ściśle określona, często porównywano ją do wymagającej formy literackiej – sonetu. W średniowieczu pojmowana jako kontrapunkt, w renesansie jako utwory pisane techniką imitacyjną, w XVII wieku fuga otrzymała swoją kodyfikację. Na budowę tej formy składają się: 1. Temat, decydujący o kształcie wszystkich kontrapunktów, łączników i wszelkiego rodzaju motywów, które są wykorzystane w fudze; temat jest także odnośnikiem, punktem orientacyjnym, determinuje cały utwór³³. 2. Ekspozycja, czyli przeprowadzenie tematu kilka razy według ścisłych zasad tonacji: dux, kwinty lub kwarty i comes. Schemat ten powtarza się w zależności od liczby głosów. 3. Kontrapunkt stały lub swobodny – materiał muzyczny, towarzyszący tematowi, nie zawsze taki sam jak temat. 4. Łączniki zewnętrzne lub wewnętrzne. 5. Coda, podsumowanie, zwieńczenie utworu, zawierające kontrapunkty, temat bądź jego fragmenty³⁴.

Terminologia określająca zabiegi literackie pozostaje wieloznaczna i metaforyczna, trudno w pełni utożsamić zabiegi takie jak kontrapunkt i polifonię ze ścisłymi definicjami muzycznymi. Istnieje jednak wiele praktyk uszeregowania materii słownej wykorzystujących muzyczne zasady organizacji. W takich przypadkach mówimy o niemetaforycznej polifonii w literaturze (rak, palindrom, anagram)³⁵. Trafnie podsumował tę sytuację Hejmej:

W kontekście jednocześnie literackim i kulturowym fuga raz oznacza muzyczny tekst literacki, innym razem interpretacyjną hipotezę, raz pojawia się w sensie bardzo bliskim muzycznej

³² Ibidem, s. 397.

³³ Tematy można też podzielić na kolejne grupy w zależności od tempa, rytmiki, większe tematy posiadają w fudze swoją mikroformę – motyw czołowy, charakterystyczny motyw, wybrzmiewający na pierwszym planie od początku fugi, jego charakterystyczność można uzyskać poprzez zastosowanie figur rytmicznych, np. synkopy, trioli, przedtaktu, a także interwałów. Rozwinięcie tematu – swobodną opowieść, wariację na temat, najmniej charakterystyczną i najmniej określoną.

³⁴ Mark Devoto, *Fugue*, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/art/fugue> [dostęp: 20.11.2018]. Zob. także Manfred Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, przeł. Elżbieta Dziębowska, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1970.

³⁵ Zob. Tomasz Górny, *Bach(tin), czyli polifonia muzyczna i literacka*, „Ruch Literacki” 2016, z. 2, s. 145–162.

definicji słownikowej, innym razem metaforycznie i bez najmniejszych konsekwencji gatunkowych, raz charakteryzuje język teoretyczny, innym razem język poetycki (czy artystyczny)³⁶.

Prozę drohobyckiego twórcy i fugę łączyłoby swoiste „falowanie” – motywy, które powracają, powtarzające się punkty fabularne, opisy, postacie, powielające niemal obsesyjnie tematy. Na uwagę zasługują też fakt rozpoznawania przez Schulza muzycznych uwikłań dzieł literackich, jego muzyczna świadomość oraz wiedza teoretyczna z zakresu muzyki czy muzykologii, o której świadczą fragmenty recenzji. Miklaszewski podkreśla znaczenie rytmu w prozie Schulza, będącego efektem wieloletniej tradycji światowej, odzwierciedlonej w twórczości polskiej. Za symbolistami francuskimi czy rosyjskimi miałby Schulz udźwignąć tekst, za Husserlem miałby głosić powrót do początku, do istoty rzeczy i ich naoczności, za Leśmianem przypisywać rytmowi właściwości fizyczne (rytmu świata) i psychologiczne (wewnętrzny rytm człowieka). Píše Miklaszewski: „Funkcję wiatru, który odświeżyć miał zaskorupiałą dziedzinę słów, powierzył autor *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* wszechobecnemu w jego myśleniu i twórczości rytmowi”³⁷.

Opisane przez Schulza namnożenie tekstu i nadbudowanie („migotliwość”) sensu, można dziś odczytywać jako oryginalną definicję intertekstualności, pojętej jako zbiór wyrazów, z których żadne nie jest już słowem pierwotnym, czystym, archesłowem. „Poszczątkowane” słowa miałyby łączyć się w różne konstelacje, stanowić nowe, odmienne sensy. Ten poetycki opis „sytuacji słowa”, jego miejsca w świadomości odbiorcy realizuje także Jakobsonowa definicja funkcji poetyckiej, choć badacz przybliży zjawisko, operując odmiennym stylem językowym (według Romana Jakobsona funkcja ta realizuje się poprzez projekcję zasady ekwiwalencji (u Schulza „poćwiartowane słowa”) z osi wyboru na oś kombinacji (słowa połączone w jeden sens, jedno „ciało słowa”)³⁸:

Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła, było wielką, uniwersalną całością. Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej, wszechobejmującej, integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens. Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności³⁹.

W *Mityzacji rzeczywistości* Schulz wyklada własną definicję literatury. Odwołując się do tekstu z *Księgi Rodzaju*, opisuje rolę słowa w poezji jako dążenia do „sensu uniwersalnego”, „uniwersalnej całości”, „dawnej, wszechobejmującej, integralnej mitologii”, powrotu do „sensu”, „praojczyzny”, „dawnych i wiecznych historyj” – „Wszelka poezja jest – jak pisze – mitologizowaniem, dąży do odtworzenia mitów o świecie”⁴⁰. Odwrócony przez Schulza porządek idei i cieni ziszcza

³⁶ Andrzej Hejmej, *Literackie fugi*, w: idem, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2002, s. 122.

³⁷ Cyt. za Krzysztof Miklaszewski, *Rytm jako światopogląd*, w: idem, *Zatrącenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2009, s. 24.

³⁸ Por. Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. Krystyna Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, t. 51/2, s. 431–473.

³⁹ Bruno Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 365.

⁴⁰ Ibidem, s. 367.

się w akcie literackim – rzeczywistość jest odbiciem słowa, jeśli to słowo stwarza rzeczywistość, opisuje ją, tworzy, staje się wówczas taka, jaka jest w opisie, odbiorze i interpretacji, jej sens zawiera się w słowie. Schulz z jednej strony dowodzi kruchości materii w nieustannych procesach życiowych i przemianach, ukazuje jej śmieszność, błahość (przemiany ojca, obecność manekinów, opisy ciał kobiecych, marna fizjonomia wycofanych mężczyzn), z drugiej strony to właśnie cielesność i erotyzm, ciało kobiece jest przedmiotem kultu w jego licznych grafikach z *Xięgi bałwochwalczej*. Trudno odczytać wieczne przemiany, wieczną wiosnę schulzowską jako pozytywną, jest w niej bowiem coś katastroficznego, jakaś tęsknota do uchwycenia momentu, jakaś gorzka refleksja nad marnością i przemijaniem. Miklaszewski, dowodząc teatralności prozy Schulza, zwraca znowu uwagę na rytm zdarzeń (i znaczeń):

Proza Schulza [...] swoją obrazowością kusi teatr, swoją muzycznością prowokuje głośną jej artykulację, a za pomocą rytmu, całkowicie ją przenikającego, wzbogaca zapis prozatorski o cechy sztuki czysto mimetycznych. A te – jak napisał nikt inny tylko sam Arystoteles – naśladują wiele rzeczy, tworząc ich obrazy za pomocą głosu oraz posługując się w naśladowaniu rytmem, słowem i melodią⁴¹.

Analiza systemu fonologicznego jest wciąż atrakcyjnym obszarem badawczym, tym bardziej jeśli badane dzieło dowodzi dbałości autora o warstwę brzmieniową tekstu. W prozie rzadziej niż w poezji zdarza się świadoma instrumentacja głoskowa czy organizacja fonicznej warstwy leksykalnej. Schulz umiejętnie wykorzystuje brzmieniową warstwę języka, nie tylko w funkcji instrumentacji pojedynczych zdań, lecz także w szerszym – kompozycyjnym użyciu. Pisarz stosuje środki językowe z pogranicza muzyki i literatury – w jego prozie obecne są metafory dźwiękowe⁴², aliteracje, asonanse, powtórzenia głoskowe, onomatopeje⁴³. Piotr Wróblewski, autor pracy *Stylistyczne wykorzystanie brzmieniowej warstwy leksyki (na przykładzie prozy Brunona Schulza)*, wyróżnia trzy grupy tematyczne „do których ukazywania Schulz wykorzystuje dźwiękowe środki stylistyczne: 1) ukazywanie świata roślinnego, 2) przedstawianie zjawisk związanych ze zmianą aury, pory dnia i nocy, 3) onomatopeiczne naśladowanie zjawisk związanych z działalnością człowieka”⁴⁴. Należy jednak tylko częściowo zgodzić się z proponowanym zakresem tematycznym, w którym miałyby występować częściej organizacja brzmieniowa. Tematyzacja muzyki oraz dźwiękowe ukształtowanie tekstu obejmowałyby ogólniej kilka zakresów: opis natury, charakterystykę bohaterów, opis architektury, miasta⁴⁵. Motywy muzyczne, liczne instrumentacje i terminologia muzyczna przenikają całą twórczość pisarsko-artystyczną Schulza. Autor nie unika nagromadzenia dźwiękowego głosek przy każdej ekspresyjnej możliwości

⁴¹ Krzysztof Miklaszewski, *Zatrącenie się w Schulzu...*, s. 32.

⁴² Zob. Kazimierz Wóycicki *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1960.

⁴³ Piotr Wróblewski, *Stylistyczne wykorzystanie brzmieniowej warstwy leksyki (na przykładzie prozy Brunona Schulza)*, „Prace Filologiczne” 1986, t. 33, s. 433–440.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Posługuję się trzema rodzajami „muzyczności” literatury, opisanymi przez Andrzeja Hejmeja: muzyką słów, tematyzacją oraz strukturami muzycznymi. Zob. Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*.

wyrazu, motywy muzyczne często towarzyszą opisowi postaci. Wystarczy przytoczyć choćby opis kretynki Tłui:

I podczas gdy gałgany zsypują się na ziemię i rozbiegają po śmietniku jak spłoszone szczury, wyrzebuje się z nich, odwija z wolna jądro, wyluszcza się rdzeń śmietnika: na wpół naga i ciemna kretynka dźwiga się powoli i staje, podobna do bożka pogańskiego, na krótkich, dzieciennych nóżkach, a z napęczniałej napływem złości szyi, z poczerwieniałej, ciemniejszej od gniewu twarzy, na której, jak malowidła barbarzyńskie, wykwitają arabeski nabrzmiałych żył, wyrwa się **wrzask zwierzęcy, wrzask chrapliwy, dobytý ze wszystkich bronchij i piszczalek** pół zwierzęcej, pół boskiej piersi. Bodiaki, spalone słońcem, **krzyczą**, łopuchy puchną i pyszną się bezwstydnym mięsem, chwasty ślinią się błyszczącym jadem, a kretynka, **ochrypla od krzyku**, w konwulsji dzikiej **uderza** mięsistym łonem z wściekłą zapalczywością w pień bzu dzikiego, który **skrzypicicho** pod natarczywością tej rozpustnej chuci, zaklinany całym tym **nędzarskim chórem** do wynaturzonej, pogańskiej płodności⁴⁶.

We fragmencie „słyszać” szelest „zsypujących się” gałganów, porównany do cichego, wysokiego i ostrego dźwięku szczurzych łap, małych pazurków rozbiegających się zwierząt i wówczas wydobywa się cały gwałt „rdzenia śmietnika”, cisza zostaje przerwana głośnym, uderzającym obrazem kretynki; obrazowi wtóruje muzyczny opis – kretynka wrzeszczy, jest podobna do zwierzęcia, wrażenia słuchowe intensyfikują się. Jak w formie muzycznej, opis rozpoczynają spokojne, niemal bezszelestne wrażenia („zsypanywanie się gałganów”), prędko dołączają do nich coraz wyraźniejsze elementy świata dźwiękowego. Autor wykorzystuje instrumenty muzyczne (piszczalki), żeby oddać dysonanse tego „koncertu Tłui” wydobywającego się z jej „bronchij”, z oskrzeli, z całego aparatu oddechowego człowieka – jest to gwałtowny obraz krzyku, zwierzęcych instynktów. „Muzyczność” w przytoczonym fragmencie objawia się na dwa sposoby – po pierwsze, autor stosuje narastające wrażenia słuchowe (canabasis i catabasis), scenę, której bohaterką jest kretynka, można by rozpisać na formę muzyczną, która zgodnie z tekstem rozwija się z wolna, natęża, aby dotrzeć do punktu kulminacyjnego i wycisza pod koniec opisu (konsolacja). Po drugie, analiza organizacji głosek pozwala dostrzec zabiegi rytmizujące wewnątrznie tekst (powtarzające się przyrostki na-na, po-po), autor nie unika także paronimii: ło-puch-y puch-ną py-sznią, sprawiającej wrażenia akustyczne (poprzez wybuchowe „p” i bezdźwięczne „h” powtórzone rytmicznie). Leksyka, którą stosuje autor, odwołuje do instrumentów muzycznych – charakterystyka, plastyczność opisu została przez Schulza uzyskana dzięki odwołaniom do brzmienia, np. personifikacja „bodiaki krzyczą”. Płodność kretynki jest wszechobecna, katastroficzna, to „wynaturzona” kobiecość „pół zwierzęca, pół boska”. Dynamikę sceny Schulz uzyskał, stosując kontrastowe dźwięki – krzykowi kretynki i cicho odpowiadającą na wrzask naturą („uderza mięsistym łonem z wściekłą zapalczywością w pień bzu dzikiego, który skrzypicicho pod natarczywością tej rozpustnej chuci”⁴⁷). Natura zdaje się wtórować płodności kobiecej, przerażającej płodności; widać jednakże dominację kretynki nad elementami przyrody (w *Sierpniu* powtarza się motyw płodności kobiecej, dominującej nad naturą i męczyzną: „Było coś tragicznego w tej płodności niechlujnej i nieumiarkowanej, była nędza kreatury na granicy nicości i śmierci, był jakiś

⁴⁶ Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 8 (podkreślenia A.S.).

⁴⁷ Ibidem.

heroizm kobiecości triumfujący urodzajnością nawet nad kalectwem natury, nad insufficientcją męzczyzny⁴⁸).

W innym fragmencie *Sklepów cynamonowych* autor posługuje się czasownikami wyrażającymi dźwiękowość w opisie (mikro)fauny i flory:

Splątany gąszcz traw, chwastów, zielska i bodiaków **buzuje** w ogniu popołudnia. Huczy rozwojskim much popołudniowa drzemka ogrodu. Żółte ściernisko krzyczy w słońcu jak ruda szarańcza; w rzęsimym deszczu ognia **wrzeszczą świerszcze**; strąki nasion **eksplodują cicho** jak koniki polne⁴⁹.

Nagromadzenie spółgłosek zwarto-szczelinowych i szczelinowych w przytoczonym fragmencie dowodzi, że autorowi nieobojętne są zjawiska audialne. Plastycznemu obrazowi towarzyszą inne wrażenia zmysłowe. Tonacja tego fragmentu jest ostra, wysoka (za sprawą głosek syczących), tempo gwałtowne, akustyka wyraźna (świadczy o niej bogactwo nazw zjawisk dźwiękowych, np. „huczy”, „krzyczy”, „wrzeszczą”, „buzuje”, oraz głosek wybuchowych). Wersyfikacja fragmentu pozwala zauważyć, że zestroje akcentowe, choć nie zawsze równe, przybliżają tekst do systemu tonicznego, stopa metryczna dąży do jambu. Co więcej, we fragmencie wykorzystana została eufonia, paronimia i echolalia: (w-rzę-sistym w-rze-szczą, (gąszcz) b-odiaków b-uzuje, ogni-u popoł-ud-nia). Można nawet zauważyć (tak jak we fragmencie cytowanym powyżej) crescendo – stopniowe narastanie, wzmacniania dynamiki aż do wyciszenia (diminuendo). W pierwszym zdaniu autor wprowadza do opisu głoski szczelinowe i szumiące, na początku dźwięki „buzują”, by chwilę później „huczeć”, aż do „ciszy konika polnego” w ostatnim wersie. Cykanie świerszczy jest zatem hiperboliczne, wygrywają one niejako głośny koncert, mikroświat owadów zostaje zwielokrotniony, wyjaskrawione są barwy, nagłośnione mikro-dźwięki, wrażliwa percepcja piszącego natęża się, skupia na detalu. Bogactwo schulzowskiego języka widać w jednym choćby wyimku – ziszcza się w nim i objawia także muzyczny potencjał tekstu. Wraz z ustawianiem rytmu fragmentu ostre dysharmonie zmieniają się w harmoniczne dźwięki, łagodniejszą tonację, w skupioną wokół głoski „ł” instrumentację. Głoska ta zdaje się centrum całego fragmentu, na niej zbudowany jest pewnego rodzaju „podkład muzyczny” opisu.

Pod-słuchiwanie Schulza pozwala dostrzec powtarzające się zmiany dynamiki fragmentów (zabieg charakterystyczny dla kompozycji muzycznych). Do zaskakujących wniosków prowadzi analiza poniższego, niezwykle zrytmizowanego fragmentu:

A KU parkanowi KOżuch traw podnosi się wypukłym GARbem-paGÓRrem, jak gdyby oGRÓD obrócił się we śnie na DRUGą stronę i GRUBE jego, chłopskie BARY oddychają ciszą ziemi. Na tych BARach oGRODU niechlujna, Babska BUjność sierpnia wyolbBRZYmiała w GŁUche zapadliska oGROMnych ŁOPUchów, rozpanoszyła się ozorami mięsistej zieleni. Tam te wylupiaste pałuby ŁOPUchów wyBAŁUszyły się jak BAbska szeroko rozsiadła, na wPÓŁ pozarte przez wŁAsne oszalałe sPÓDnice. Tam sprzedawał oGRÓD za darmo najtańsze krUPy dzikiego bzu, śmierdzącą mydłem, GRUbą kaszę babek, dziką okowitę mięty i wszelką najgorszą tandetę sierpniową. Ale po drugiej stronie parkanu, za tym matecznikiem lata, w którym rozrasta się GŁUpota zidiociałych chwastów, było śmietnisko zarosłe dzikim bodakiem. Nikt nie wiedział,

⁴⁸ Ibidem, s. 11.

⁴⁹ Ibidem, s. 6–7 (podkreślenia A.S.).

że tam właśnie odprowadzał sierpień tego lata swoją wielką, pogańską ORGię. Na tym śmietniku, oparte o parkan i zarośnięte dzikim bzem, stało ŁÓzko skretyniałej dziewczyny TŁUi⁵⁰.

Subtelniejsze, choć ciągle ekspresyjne brzmienie uzyskuje autor dzięki powtórzeniu grup spółgłoskowych (konkatencja brzmieniowa) i paronomazji w wyrazach: wypu-kŁy, obróci-Ł, g-Łu-che, Ło-p-uchy, wy-Łu-piaste, pa-Łu-by, wyba-Łu-szyć, T-Łu-ja, g-Łu-pota, wpó-Ł, wy-ba-Łuszyły ba-bska, a także w całych grupach wyrazowych, np. „wyłupiaste pałuby łopuchów wybałuszyły”. Jeśli pójsć śladami analiz Adama Dziadka (*Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*⁵¹) i poświęcić uwagę analizie anagramów u Schulza, okaże się, że w jego tekstach pobrzmiewają zaskakująco trafne (w kontekście całej twórczości) wyrażenia. We fragmencie analizowanym powyżej wybrzmiewają kukły, ród, grób, rabb(i), pół, płód, gród, orgia, głóg (!).

Nieprzypadkowe wydaje się też mnożenie spółgłoski „f” we fragmencie będącym muzyczną metaforą falowania, gry na fortepianie, na które zwraca w swojej analizie Piotr Wróblewski⁵²:

Cień akacji przed domem, falujący jaskrawo na tych gorących powiekach, powtarzał na ich powierzchni, jak na fortepianie, wciąż na nowo ten połyskliwy swój frazes, spłukiwany przez powiew – próbując nadaremnie wnikać w głąb tego snu złotego. Płócienne story chłonęły poranny pożar, porcja za porcją, i opalały się smagło, omdlewając w bezbrzeżnym blasku⁵³.

Nagłosowe „f” powtarza się w tym fragmencie, podobnie jak „p”, np. falujący-fortepian-frazes; powieki-powiew-powierzchnia; połyskliwy-poranny-pożar-porcja za porcją. Brzmieniowości fragmentu dopełnia także składnia tekstu, zastosowanie zaimków oraz porównania.

rosła pod oknem pustą, bibulastą paplaniną zielonych pleonazmów, lichota zielona, rozmnożona, stokrotnie w niewybredne, wierutne brednie – papierowa tandetna łatanina, tapetująca ścianę magazynu coraz większymi szelestnymi płatkami, puchnącymi włochato, tapeta na tapecie⁵⁴.

W przytoczonym tekście na formy brzmieniowe składają się nie tylko powtórzenia i rytm, lecz także w istocie rymy: zielona–rozmnożona, stokrotnie–niewybredne, niewybredne–wierutne–brednie, łatanina–magazynu, paplanina–łatanina. Rym i rytm tekstu, nagromadzenie spółgłosek podkreśla rozmnożenie opisywanych zjawisk, przedmiotów, elementów flory. Zjawiska przyrody determinują w opisie wykorzystanie bogactwa języka polskiego – głosek imitujących dźwięki rzeczywistości. Schulz wykorzystuje ten potencjał, tworząc odmienne wrażenia słuchowe, zgodne z opisywanym fragmentem rzeczywistości. Istotną rolę odgrywa także nastrojowość, kategoria wspólna dla muzyki i literatury. W tekście *Wiosny* gwałtowność zjawisk pogodowych naśladowana jest za pomocą nastrojowości – grozy, ciemności, lęku. Bogate słownictwo i metaforyka konstytuują się wokół nadrzędnego celu – wrażeń dźwiękowych:

⁵⁰ Ibidem, s. 7 (podkreślenia A.S.).

⁵¹ Por. Adam Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1999, s. 64–70.

⁵² Piotr Wróblewski, *Stylistyczne wykorzystanie...*, s. 433–440.

⁵³ Bruno Schulz, *Martwy sezon*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 232.

⁵⁴ Ibidem, s. 238–239.

Wreszcie przyszła ta noc, burzliwa i wezbrana wicherą, wstrząśnięta w głębiach swych aż do dna przez to, co się w niej przygotowywało, ogromna i bezgraniczna. Błyskawice rozdzierały raz po raz ciemności, świat otwierał się rozdarty aż do najgłębszych trzewi, ukazywał swe wnętrza jaskrawe, przeraźliwe i bez tchu i zatrząskiwał je z powrotem. I płynął dalej, z szumem parków, z pochodem lasów, z korowodem krążących horyzontów⁵⁵.

Schulz gromadzi układ sylab na zasadzie powtarzalności głosek wybuchowych i szczelinowych, które imitują gwałtowność burzy, wykorzystuje je w celu spowodowania wrażeń słuchowych, akustycznych. Kiedy opisuje wiatr, nadużywa głoski „h” (np. we fragmencie *Komety*: wicher, z hukiem, nad dachami, wydmuchiwął), kiedy naśladuje dźwięk bulgotania, łączy paronimiczne zestawienia (bełkotliwe bulgoty butli i baniek w *Wichurze*), kiedy chce uzyskać efekt dudnienia o dachy bądź stukotu kopyt końskich, organizuje wypowiedź wokół spółgłosek dn, nd, dr: „duDNiącDNami piętrzyły się wiaDRa, dyNDały się gliniaste stągwie zDUnów, stare kapeluchy i cylindry daNDysów gramoliły się jedne na DRugie rosnąc w niebo kolumnami, które się rozpadały”⁵⁶. Miklaszewski w tekście *Cena świadomości* odnajduje heksametryczną budowę zestrojów akcentowych, liczne powtórzenia wyrazowe, symetrię w porządku składniowym oraz serie różnego rodzaju enumeracji⁵⁷.

Charakterystyczna dla prozy Schulza jest także eufonia (piękne brzmienie), czyli naddana organizacja tekstu w jego warstwie brzmieniowej, harmonijny dobór dźwięków, dzięki któremu autor uzyskuje przyjemną brzmieniowo wypowiedź (np. „fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek”⁵⁸). Efekt ten osiąga poprzez: 1) stosowanie głosek syczących lub szumiących w funkcji dźwiękonaśladownictwa („szelest olszyn przetykany świergotem ptaków”⁵⁹), 2) opieranie się na głoskach sonornych i samogłoskach („zaczynały znów miechy płuc wzbierać inną melodią”⁶⁰), 3) unikanie rozziwu (hiatusu), czyli sąsiedztwa samogłosek, 4) powtarzanie tych samych głosek w sąsiedztwie (konsonanse i asonanse) („wyłupiające pałuby łopuchów wybałuszły się”⁶¹), 5) aliteracje („pluszowe popioły przebiegające pasażami”⁶²), 6) eliminowanie trudnych do wymówienia połączeń fonetycznych poprzez rozbijanie ich za pomocą innych głosek⁶³.

Jak starano się wykazać, Schulz zrealizował w prozie kilka strategii lub technik pisarskich, które można nazwać „muzycznymi”. Są to między innymi: cykliczność, leitmotiv, rym sytuacyjny, rytm (na który składają się powtórzenia wyrazowe, paralelizmy składniowe oraz analogie brzmieniowe), liczne środki stylistyczne (aliteracje, asonanse, powtórzenia głoskowe, konkatencja, paranomazja), a także nastrojowość, eufonia, polifoniczność. Zagadnienie „muzyczności” tekstu literackiego to temat znacznie przekraczający rozmiary artykułu, zatem zaprezentowane w nim problemy muszą pozostać w formie szkicu. Warto mieć na względzie

⁵⁵ Ibidem, s. 203–204.

⁵⁶ Ibidem, s. 86 (podkreślenia A.S.).

⁵⁷ Krzysztof Miklaszewski, *Cena świadomości (Próba analizy opowiadania Bruno Schulza pt. „Pan”)*, „Ruch Literacki” 1966, nr 6, s. 289.

⁵⁸ Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 160.

⁵⁹ Ibidem, s. 218.

⁶⁰ Ibidem, s. 217.

⁶¹ Ibidem, s. 7.

⁶² Ibidem, s. 257.

⁶³ Za koncepcją Piotra Wróblewskiego, *Stylistyczne wykorzystanie...*, s. 433–440.

potencjał tego tematu, szczególnie że o języku Schulza nie powstały dotychczas większe rozprawy (jedynie *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym...* Włodzimierza Boleckiego, w którym autor *Sklepów cynamonowych* zajmuje niewyłączne miejsce).

Muzyka przenika świat przedstawiony opowiadań Schulza na wielu płaszczyznach – tworzy metafory, służy opisowi zjawisk, organizuje język według prymatu sfer dźwiękowych. Przede wszystkim stanowi adekwatne do opisywanych zjawisk tło muzyczne, współbrzmi z opisem, współtworzy go, staje się pewnego rodzaju instrumentarium tekstu. Analiza warstwy brzmieniowej jest nie tyle istotna dla dowodzenia muzyczności tekstu (jest to bowiem tylko jeden z jej elementów) czy poszukiwania związków autora ze światem dźwięków. Dowodzi przede wszystkim znakomitego warsztatu pisarskiego, naturalnych zdolności, dzięki którym wszystkie elementy świata realnego przepuszczone przez filtr zmysłów artysty współbrzmią harmonicznie w jednym świecie wyobraźniowym, tworząc synestezyjny obraz, niewyczerpanie inspirujący.

References

- Barańczak Stanisław, „Poezja musi być wieczną czujnością”. Rozmowa z Piotrem Wierchowskim, w: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. Krzysztof Biedrzycki, Kraków: Wydawnictwo M 1993.
- Barańczak Stanisław, *Podróż zimowa: wiersze do muzyki Franza Schuberta*, Poznań: Wydawnictwo a5 1994.
- Bolecki Włodzimierz, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni: studium z poetyki historycznej*, Kraków: Universitas 1996.
- Bukofzer Manfred, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, przeł. Elżbieta Dziębowska, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1970.
- Devoto Mark, *Fugue*, <https://www.britannica.com/art/fugue> [dostęp: 20.11.2018].
- Donnington Robert, *Wagner's 'Ring' and its Symbols*, London: Faber&Faber 1969.
- Dziadek Adam, *Obrazy i wiersze*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2004.
- Dziadek Adam, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1999.
- Ficowski Jerzy, *Okolice sklepów cynamonowych*, Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1986.
- Ficowski Jerzy, *Regiony wielkiej herezji: szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1975.
- Głowiński Michał, *Style odbioru: szkice o komunikacji literackiej*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1977.
- Górny Tomasz, *Bach(tin), czyli polifonia muzyczna i literacka*, „Ruch Literacki” 2016, z. 2, s. 145–162.
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2002.
- Jakobson Roman, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. Krystyna Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, t. 51/2, s. 431–473.
- James Jamie, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, tłum. Mieczysław Godyń, Kraków: Znak 1996.
- Kennedy Michael, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford: Oxford University Press 1987.

- Miklaszewski Krzysztof, *Cena świadomości (Próba analizy opowiadania Bruno Schulza pt. „Pan”)*, „Ruch Literacki” 1966, nr 6, s. 285–295.
- Miklaszewski Krzysztof, *Zatrącenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2009.
- Panas Władysław, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 1997.
- Reimann Aleksandra, *Podслушать музыкальный мотив”. O cyklu muzyczno-poetyckim na przykładzie Muzyki wieczorem Jarosława Iwaszkiewicza*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 15, s. 199–228.
- Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. Mieczysława Demska-Trębacz, Krystyna Jakowska, Radosław Sioma, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2005.
- Schulz Bruno, *Księga listów*, oprac. Jerzy Ficowski, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1975.
- Schulz Bruno, *Księga obrazów*, oprac. Jerzy Ficowski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2012.
- Schulz Bruno, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1989.
- Schulz Bruno, *Sklepy cynamonowe. Dzieła zebrane*, wstęp Jerzy Jarzębski, dod. krytyczny Stanisław Rosiek, oprac. językowe Małgorzata Ogonowska, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2019.
- Schulz/forum. Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*, www.schulzforum.pl [dostęp: 20.11.2018].
- Słownik schulzowski*, oprac. i red. Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2006.
- Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1989.
- Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. Andrzej Hejmej, Tomasz Górny, Kraków: Universitas 2016.
- Wójcicki Kazimierz, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1960.
- Wróblewski Piotr, *Stylistyczne wykorzystanie brzmieniowej warstwy leksyki (na przykładzie prozy Brunona Schulza)*, „Prace Filologiczne” 1986, t. 33, s. 433–440.