

Bruno Schulz i muzyka. Exordium

ABSTRACT. Skrzypczyk Aleksandra, *Bruno Schulz i muzyka. Exordium* [Bruno Schulz and music. Exordium]. „Przestrzenie Teorii” 34. Poznań 2020, Adam Mickiewicz University Press, pp. 75–98. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2020.34.3.

The aim of the article is to answer the question whether there are any connections between Bruno Schulz's prose and the art of sounds, and how music is present in his prose. It is also the first recognition of this issue in his work, compiling the previous fragmentary opinions of scholars of Schulz's work on this subject.

KEYWORDS: music, literature, Bruno Schulz, interwar period

We wstępie do tomu *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej* Andrzej Hejmej przywołuje trafne sformułowanie Clausa Clüvera, który terminem „inter textus / inter artes / inter media”¹ określa sytuację kulturową człowieka, znajdującego się zawsze „pomiędzy” tekstami, mediami czy dziełami sztuki. Rozpościera się wokół niego tak zwana „intermedialność artystyczna”. Media rozumiane są tu jako monady, poddawane nieustannym przekształceniom, transpozycjom i transferom. Dzieła sztuki nie mają w tym sensie początku i końca, charakteryzuje je „wieczna wiosna”, nieustanny ruch, przemiany, nieskończone pulsacje. Odrębne od siebie dziedziny – istniejące w przestrzeni sztuki wizualne oraz istniejące przede wszystkim w czasie muzyka i literatura², przenikają się na wiele sposobów. Hejmej wyróżnia kilka metod tworzenia literatury intermedialnej, spośród których wymienia: łączenie (współistnienie mediów), odesłanie (odniesienie intermedialne, cytaty) oraz adaptację (transpozycję intermedialną)³. Rozróżnienie to dotyczy także odniesień na polu takich dziedzin sztuki, jak muzyka i literatura. Poniższy schemat, zaproponowany w 1982 roku przez amerykańskiego badacza Stevena Paula Schera, który zdefiniował ten obszar badań naukowych⁴, pozwala uporządkować rozleglejszy temat

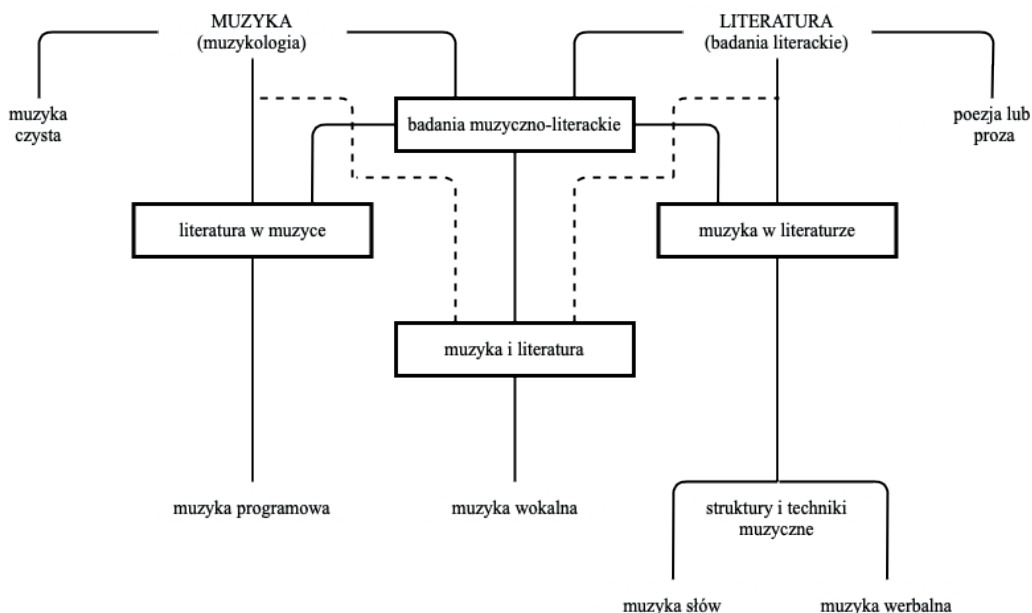
¹ C. Clüver, *Inter textus / inter artes / inter media*, [w:] *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, Heidelberg 2001, s. 14–50.

² Literatura i muzyka w odróżnieniu od sztuk plastycznych są w swej naturze czasowe (nieprzestrzenne), audialne (niewizualne), dynamiczne (niestatyczne).

³ *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Kraków 2016, s. VI.

⁴ W 1968 roku Scher obronił w Yale dysertację *Verbal Music in German Literature*. W latach siedemdziesiątych opublikował wiele założycielskich dla tego nurtu artykułów, m.in. *How*

wspomnianych interrelacji; stanowi jednocześnie klarowny sposób organizacji badań muzyczno-literackich.



Ryc. Schemat badań muzyczno-literackich

Źródło: S.P. Scher, *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, red. J.P. Barricelli, J. Gibaldi, New York 1982, s. 237. Wersja polska za: A. Hejmej, *Muzyka w literaturze (Perspektywy współczesnych badań)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4

Badania te sprowadzają się zasadniczo do trzech grup tematycznych – literatury w muzyce, muzyki w literaturze oraz współistniejących muzyki i literatury. W obszarze muzyki i literatury dwiema skrajnymi, niepołączonymi relacją dziedzinami są tzw. „muzyka czysta” (inaczej „muzyka absolutna”) oraz poezja lub proza. Formą współwystępowania, jedności obu dziedzin ma

Meaningful is 'Musical' in Literary Criticism (1972), *Literature and Music. Comparative or Interdisciplinary Studies?* (1975). W latach osiemdziesiątych zaproponował metodę „czytania kompozytorskiego”, którą zastosował do analizy muzyki Beethovena do tekstów Goethego. Opracował także koncepcję „muzyki werbalnej” w literaturze (wykazując ją na przykładzie tekstów Aldousa Huxleya, Tomasza Manna i innych). Szereg jego pomysłów badawczych zebrano w tomie *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967–2004)* by Steven Paul Scher, red. W. Bernhart, W. Wolf, Amsterdam–New York 2004. Wcześniejsze badania prowadził Calvin S. Brown; zob. też: tegoż, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Athens 1948. Dwie ważne prace powstały też w drugiej połowie XIX wieku. Zob.: A.W. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Prague 1856; J. Combarieugo, *Les rapports de la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'expression*, Paris 1894.

być sztuka wokalna. Pozostałe typy odnoszą się w dużej mierze do jednej z dziedzin (muzyki lub literatury), lecz powiązane są w pewien ograniczony sposób z drugą. Badania współlistnienia skupiają się na literaturze obecnej w muzyce (znanej w romantyzmie jako muzyka programowa). Od lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia intensywniej niż wcześniej analizuje się muzykę uobecnioną w literaturze – czyli muzykę werbalną, muzykę słów oraz nawiązania konstrukcyjne do muzyki⁵.

Mówienie dzisiaj o muzyce werbalnej⁶, czyli o literackim opisie muzyki, obarczone jest jednak kilkoma problemami, z których pierwszy dotyczy sposobu omawiania tego zagadnienia – przybiera on częściej formę uogólnień i metafor, niż szczegółowych analiz i precyzyjnych stwierdzeń. Drugą pułapką, która czyha na komparatystę, badającego zależności między sztuką słów i sztuką dźwięków, jest założenie, że odbiorca musi zawierzyć bardziej słuchowi, aniżeli metodzie. Wrażliwość na muzykę werbalną jest zatem częściej postrzegana (krytycznie) jako pewnego rodzaju zdolność, cecha „słuchu muzycznego”, niż kwestia konkretnych umiejętności i wykształconego przez wiele lat aparatu badawczego. Na szczęście z biegiem czasu coraz rzadziej badania takie potrzebują uzasadnień. Wiadomo dzisiaj, że pisanie o muzyce w literaturze nie musi być serią impresji na temat odbioru dzieła literackiego. Analizy porównawcze tego rodzaju uzasadnia także następująca definicja Henry’ego Remaka, zgodnie z którą literatura komparatystyczna to nie tylko porównywanie jednego pisarstwa z drugim (i wieloma różnymi), lecz porównywanie go z innymi dziedzinami.

⁵ W Polsce związkowi muzyki z literaturą poświęcony został cały numer „Pamiętnika Literackiego”. Powstała także antologia powojennych studiów nad muzyką w literaturze oraz liczne rozprawy na ten temat. Zob. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, <<http://bazhum.muzhp.pl/czasopismo/8/?idno=11846&fbclid=IwAR0ILNOhrD-Bi0Mu9qELwTYmfQcoEnU0O6V-g7OwJ0uR4szgwVXqcUjqJyhQ>> [dostęp: 4.05.2019]; *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002; A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008; tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.

⁶ Terminem „muzyka werbalna” posługuję się za definicją Schera, według którego stanowi ona „literacką reprezentację istniejącej bądź nieistniejącej kompozycji muzycznej. Jest to tekst, którego tematem jest utwór muzyczny lub fragmenty tekstu, przybliżające (za pomocą słów) partyturę muzyczną. Tematem takiego tekstu jest występ muzyczny lub subiektywny odbiór muzyki. Muzyka werbalna może czasami zawierać środki dźwiękonaśladowcze, znacząco jednak różni się od «muzyki słów», która jest tylko językową imitacją dźwięków”. [„By verbal music I mean any literary presentation (whether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions: any poetic texture which has a piece of music as its ‘theme’. In addition to approximating in words an actual or fictitious score, such poems or passages often suggest characterization of a musical performance or of subjective response to music. Although verbal music may, on occasion, contain onomatopoeic effects, it distinctly differs from word music which is exclusively an attempt at literary imitation of sound”]. S.P. Scher, *Verbal Music in German Literature*, New Heaven 1968, s. 8. [tłum. A.S.]

Komparatystyka literacka to badanie literatury wykraczające poza granice jednego poszczególnego kraju i badanie związków między literaturą z jednej strony a z innymi dziedzinami wiedzy i świadomości, takimi jak sztuka (na przykład malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka), filozofia, historia i nauki społeczne (na przykład polityka, ekonomia, socjologia), nauka, religia itp. z drugiej strony. Krótko mówiąc, jest to porównywanie jednej literatury z inną albo innymi i porównywanie literatury z innymi sferami ekspresji humanistycznej⁷.

W niniejszym artykule będzie mnie interesował sposób występowania muzyki w opowiadaniach Brunona Schulza – opisy muzyki i motywy muzyczne, ślady świata dźwięków, które przenikają do dziedziny pisma za pomocą struktur i technik dziedziny odrębnej, z założeniem, że w opowiadaniach tych zawiera się muzyka, niestreszczająca się wyłącznie do *terminus technicus* muzycznych i muzykologicznych, lecz że „słyszać” w nich także w istocie „muzyczność” struktury samego tekstu.

Wielu badaczy, analizujących zjawisko „muzyczności dzieła literackiego”, opisało dotychczas rzetelnie programowe sposoby istnienia muzyki w dziele literackim⁸. Jako odrębna kategoria dalece wykracza poza najbanalniejsze formy, takie jak onomatopeiczność czy instrumentacja głoskowa – jest niejako muzycznym potencjałem tekstu literackiego, nieraz powołuje do istnienia quasi-gatunki (na przykład partyturę literacką⁹), staje się postulatem, zadaniem¹⁰. Należy przyjąć, że tradycyjna poetyka, rozumiana jako reguły organizacji tekstu literackiego w jego funkcji estetycznej, z wolna przestaje odpowiadać na liczne zjawiska mediatyzacji kultury, intersemiotyczności¹¹.

⁷ H.H.H. Remak, *Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja*, przeł. W. Tuka, [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1997. [„Comparative literature is the study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief, such as the arts, philosophy, history, the social sciences, the sciences, religion, etc., on the other. In brief, it is the comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression”]. H.H.H. Remak, *Comparative Literature, Its Definition and Function*, [w:] *Comparative Literature: Method and Perspective*, red. N.P. Stallknecht, H. Frenz, Carbondale 1961, s. 3.

⁸ Por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego...*; M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1980, nr 2, s. 98–114; J. Skarbowski, *Literatura – muzyka: zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.

⁹ O partyturach literackich pisał niejednokrotnie Hejmej; tegoż, *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 34–46.

¹⁰ Posługuję się w tej pracy terminem „muzyczność literatury” oraz typologią w ujęciu Andrzeja Hejmeja. Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego...*

¹¹ Eklektyczną metodę badania związków muzyki i literatury zauważa między innymi Aleksandra Reimann; tejże, *Muzyczny styl odbioru – muzyczny interpretant – literacka forma muzyczna*, „Przestrzenie Teorii”, 2012, nr 17, s. 139–161; zob. też: A. Seweryn, *Poezja „nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2008.

Tekst domaga się nowych odczytań, pozwalających przekroczyć dotychczasowy horyzont badań, odsłonić nowe możliwości i potencjały.

Terminy „muzyczność”, „muzykalność”, „melodyjność” – trzeba to wreszcie powiedzieć – są impresyjne i metaforyczne. Nawet przez literaturoznawców, obdarzonych muzycznymi predyspozycjami, i muzykologów erudytów, a więc przez badaczy, poruszających się sprawnie w obu dziedzinach, stosowane są często niefrasobliwie i na wysokim poziomie uogólnienia. Sytuacji nie ułatwia także fakt, że przekład intersemiotyczny jest w istocie niemożliwy, ponieważ literatura i muzyka posługują się odrębnym kodem – jedna słowem, druga dźwiękiem¹². Z pewną ostrożnością, a może nawet nieufnością traktuje się zatem nieprecyzyjne sformułowanie „muzyczność literatury”. Skupia ono co prawda z biegiem lat coraz więcej uwagi – na rodzimym gruncie potwierdzają to m.in. prace Michała Bristigera, Adama Poprawy, wspomnianego już Hejmeja¹³, przy czym niektórzy badacze obwarowują tę „muzyczność” pojęciami zastępczymi, słusznie zaznaczając, że odmiennosc „tworzywa” obu sztuk stwarza barierę niemożliwą do przekroczenia. Píše o tym m.in. Michał Głowiński w pracy *Literackość muzyki – muzyczność literatury*¹⁴. W świetle jego propozycji jedynie tematyzacja muzyki uprawnia badania komparatystyczne¹⁵. Hejmej dopowiada, że choć niemożliwe jest dokładne przetransponowanie jednej dziedziny na drugą (ze względu na odmienny kod, którym się posługują), to uzasadnione są analizy strukturalne. Badacz zaznacza, że jeśli muzyka jest w dziele tematyzowana, to mogą zachodzić potencjalne relacje intersemiotyczne między dziełem literackim a artystyczną interpretacją utworu muzycznego¹⁶.

¹² O literackich możliwościach (i niemożliwościach) werbalizacji muzyki pisała Anna Barańczak. Kilka wyimków z jej artykułu: „Fakt, że jakiś utwór jest nieprzekładalny nie oznacza, że nie można go interpretować”; „Pragnienie dotarcia do sedna [...] [muzyki] jest prostym nakazem intelektu [...] trzeba jednak pamiętać o tym, że [...] są to jednak dwa systemy znaków, a więc istnieje jakaś mniej lub bardziej ograniczona możliwość korespondencji między nimi”; „możliwa i nawet konieczna jest «interpretacja» wypowiedzi muzycznej przez wypowiedź słowną [...] współczesna muzykologia zgodna jest w tym względzie z «muzykologią poetycką», której intuicje tak dalece wyprzedziły naukę”. A. Barańczak, *Poetycka muzykologia*, „Teksty” 1972, nr 3, 108–116.

¹³ M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Warszawa 1986. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej...*; A. Poprawa, *Wiersze na głos i fortepian. O nowym tomie Stanisława Barańczaka*, „NaGłos” 1995, nr 21, s. 161–175; J. Skarbowski, dz. cyt.

¹⁴ M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Prace wybrane M. Głowińskiego*, red. R. Nycz, Kraków 1997. Pierwodruk [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk: studia*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.

¹⁵ Tamże, s. 204.

¹⁶ Zob. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze (Perspektywy współczesnych badań)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4.

Literatura może w najlepszym razie przywoływać, imitować muzykę, stwarzać jej werbalne pozory lub implikować ją poprzez słowo. Nawet wtedy zjawisko to nadal pozostaje jednak literaturą – dlatego jest wciąż ważnym przedmiotem zainteresowania literaturoznawstwa. Podkreślał to wielokrotnie w swoich pracach Scher. Istotne staje się to, gdzie każda z tych dziedzin ma swoje własne granice, w jaki sposób dokonuje się przejście, na jakiej zasadzie funkcjonują interakcje między nimi¹⁷. Słowem – dla komparatysty nie tyle ważne są dźwiękowe cechy tekstu, takie jak onomatopeja, instrumentacja głoskowa czy rym, którymi zajmuje się przecież poetyka; lecz moment, w którym tekst przybliży się do zorganizowanej sztuki dźwięków. Scher zauważa, że ten maksymalnie bliski dialog obu dziedzin realizuje muzyka werbalna, czyli literacki opis, w którym muzyka może być reprezentowana poprzez bezpośrednie odniesienie do znanego dzieła literackiego (wpływa na to doświadczenie audytywne autora) lub poprzez opis nieistniejącej kompozycji muzycznej (stwarzanej przez wyobraźnię pisarza)¹⁸.

Związek obu dziedzin nie są nową problematyką. W dwudziestoleciu międzywojennym polscy teoretycy sztuki nie mieli wątpliwości, że muzyka często jest tematem literatury. Waclaw Borowy, Juliusz Kleiner i Karol Wiktor Zawodziński byli niezwykle zgodni w swoich spostrzeżeniach. Ich afirmatywny stosunek do tego zagadnienia wyrażał się w metaforycznych sądach, którym brakowało jednak naukowej refleksji. Najpewniej to właśnie ten trend wzbudził sprzeciw Tadeusza Szulca, który w swojej pracy z 1937 roku *Muzyka w dziele literackim* wyraził jednoznacznie krytyczny stosunek do tego typu badań¹⁹. Doszedł w niej do przekonania, że muzyka może funkcjonować w dziele literackim jedynie jako element świata przedstawionego²⁰. Hejmej zauważa, że powojenne oraz dzisiejsze badania nad muzyką w literaturze omijają te skrajności (zarówno optymizm przedwojennych teoretyków, jak i krytykę Szulca). Przybierają formę sądów nienaiwnie pozytywnych i przede wszystkim – ostrożnych, mających książkę z lat trzydziestych Szulca za stały punkt odniesienia²¹.

Podczas analizy utworu literackiego, uwikłanego jakoś w muzykę, należy postawić kilka podstawowych pytań: jakie elementy językowej wypowiedzi budują dialog między sztuką słów i sztuką dźwięków, jak funkcjonują

¹⁷ P. Scher, *Literature and Music*, [w:] *Word and Music Studies...*

¹⁸ S.P. Scher, *Verbal Music...*, s. 8.

¹⁹ Szulc doszedł w swej pracy do jednoznacznego wniosku: „Zagadnienie to [muzyki w dziele literackim – A.S.] – pisał – nie mając żadnej usprawiedliwionej racji bytu, winno być – naszym zdaniem – wyeliminowane całkowicie z wiedzy o literaturze”. T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937, s. 84.

²⁰ Tamże, s. 85.

²¹ *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych...*

w dziele literackim oraz co oznaczają? Jakie sensy dodają do utworu, jak tekst literacki zyskuje na tego typu badaniach? Ponadto istnienie interpretanta (cytatu, nazwy formy muzycznej, fragmentu kompozycji) pozwala na doszukiwanie się palimpsestowości tekstu²². Dla Głowińskiego badanie muzycznych proveniencji tekstu literackiego jest uzasadnione, jeśli tekst taki zawiera metatekstowy komentarz, autorskie zaznaczenie intertekstualnych relacji. Zdaniem badacza takie nawiązania są zabiegiem celowym: „Odwołanie intertekstualne jest zawsze odwołaniem zamierzonym, a więc wprowadzonym świadomie (choć stopień owego uświadomienia może być różny), adresowanym do czytelnika”²³.

Badania nad związkami obu dziedzin nie zastygły jeszcze w Polsce w pełnoprawną metodę – wciąż brakuje podstawowych pojęć i aparatu badawczego. Jednakże o problemie muzyki w literaturze powstaje coraz więcej tekstów²⁴. Nie ulega wątpliwości, że muzyczne aspekty poezji, które mają swój rodowód u źródeł starożytnej meliki, nie są realizowane wyłącznie w brzmieniowości²⁵. Z tego względu, odrzucając prymitywną kategoryzację, należałoby wyróżnić szereg sposobów istnienia muzyki w literaturze, możliwości nawiązań, nieograniczających się bynajmniej do relacji wpływu. Innymi słowy: aby w pełni zrozumieć zjawisko „muzyczności” prozy Schulza i przeanalizować sposoby występowania muzyki w jego dziele, należy przyjrzeć się temu, jak jego pisarstwo realizuje niektóre kategorie z pogranicza obu dziedzin sztuki – przyjrzyć się mianowicie:

1) tematyzacji, czyli muzyce werbalnej – wszelkim możliwym zabiegiem fabularnym, muzyce jako tematowi części bądź całości utworu, przywołanej (na potrzeby fragmentu) za pomocą terminologii muzycznej, bądź uzyskanej za pomocą literackiej metafory, muzyce, która w pewien sposób żywo na utwór oddziałuje, staje się jego częścią, bohaterem, motywem, w tym opisowi muzyki lub przeżycia muzycznego;

2) muzyce słów – środkiem poetyckim, wpływającym na brzmieniową warstwę tekstu. Byłyby to struktury i techniki muzyczne, czyli „brzmieniowość” poezji, środki artystyczne, dźwiękonaśladownictwo, materialność, oralność;

²² Terminu palimpsest używam w znaczeniu, jakie nadał mu Gerard Genette: tegoż, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.

²³ M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje. Prace wybrane*, t. 5, red. R. Nycz, Kraków 2000, s. 16. Pierwodruk: M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki: Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1986, nr 77/4, s. 75–100.

²⁴ *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów przedwojennych...*

²⁵ Por. L. Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, Cambridge 1976; H. Spencer, *The Origin and Function of Music*, [w:] *Essays: Scientific, Political, and Speculative*, London 1891, s. 73–82.

3) nawiązaniom intertekstualno-kompozycyjnym, stylizacji na formy i gatunki muzyczne, dynamice, kontrafakturom, ekfrazom, transtekstualnym nawiązaniom formalnym, gatunkom pośrednim (na przykład partyturom literackim). Istotny byłby mimetyzm formalny²⁶, forma, struktura, gatunkowe podobieństwa²⁷; a także

4) inspiracjom muzycznym, czyli potencjałowi muzycznemu prozy, muzycznym adaptacjom tekstu literackiego.

Muzyka może wpływać na literaturę, literatura może stanowić potencjalny tekst muzyczny. To co wewnątrz tekstu (kategorie 1–3) odsłania się często dzięki temu co poza tekstem, dzięki przetworzeniu (4). Innymi słowy: operowe wykorzystanie (zaśpiewanie!) prozy Schulza może odsłaniać muzyczny potencjał tekstu, który nie zawsze objawi się w pełni podczas lektury (nawet „na głos”). Fakt, że jego twórczość doczekała się interpretacji w ponad dziewięćdziesięciu albumach i utworach muzycznych (do roku 2020) świadczy o podatności tej prozy na interpretacje muzyczno-wokalne. Ukształtowanie rytmiczne tekstu, śpiewność (metrum i rytm), melodyjność (intonacja) i harmonia (instrumentacja, barwa dźwięku)²⁸ predestynują go do takich przetworzeń. Trzeba jednakże zaznaczyć, że jeśli przyjrzymy się już nawet samym tytułom utworów muzycznych, okaże się, że proza Schulza przemawiała do wyobraźni muzyków równie silnie, co jego biografia (lub jego rozrastająca się legenda).

Przywołanie kontekstu biograficznego (5) także wydaje się niezbędne. Nie można zrozumieć dzieła literackiego uwikłanego w muzykę, jeśli nie zna się muzyki epoki – kompozycji, których pisarz mógł słuchać. Studia związków muzyki z twórczością literacką zwykle przybierają dwie formy – koncentrują się na obecności utworów muzycznych i świata dźwięków w biografii autora lub w jego dziele. Materiały epistolograficzne, autobiograficzne, wspomnienia świadków, zbiory audio umożliwiają zrekonstruowanie upodobań muzycznych pisarza. Kiedy jednak materiał ten jest częściowy – jak w przypadku Schulza – i brakuje w nim takich odniesień, formą pośrednią staje się samo dzieło, którego analiza i interpretacja mogą prowadzić do wniosków na temat tego, czym jest muzyka w literackim przekazie (i czym

²⁶ Terminem „mimetyzm formalny” posłużył się po raz pierwszy w 1969 roku Michał Głowiński, określając w ten sposób zjawisko imitowania wypowiedzi „neliterackich” w literaturze. Miał wówczas na myśli rodzaj stylizacji lub naśladowania formy wypowiedzi, która nie należy do powieści (a zostaje w niej „upowieściowiona”). M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, s. 192. Zob. też: B. Kaniewska, *Mimetyzm formalny w polskiej prozie współczesnej*, „Pamiętnik Literacki: Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1992, nr 83/3, s. 95–128.

²⁷ Por. „trzy rodzaje muzyczności” opisane przez A. Hejmeja: tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego...*, s. 62–76.

²⁸ Zwracał na to uwagę Czesław Zgorzelski. Za: Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna*, Warszawa 1981, s. 63.

mogła być w życiu) autora. Pomocny staje się także kontekst historyczno-kulturowy – ten mówi więcej o możliwych doświadczeniach muzycznych i dźwiękowych pisarza. Potencjalne doświadczenia audialne pozwalają natomiast znaleźć uzasadnienie dla opisów dźwięków w jego prozie.

„Etiudy lunatyka”, czyli pierwsze rozpoznania

Już pierwsi recenzenci Schulza dostrzegali w jego opowiadaniach szczególną brzmieniowość, a nawet formy i kompozycje muzyczne. Przed 1945 rokiem były to raczej intuicje dotyczące potencjałów tekstu, pierwsze sądy, wyrażane metaforycznie, wieloznacznie. Językowy sposób ukształtowania opowiadań porównywany był często do takich form, jak symfonia, suita czy etiuda. Brakowało jednak omówień, które jednoznacznie wskazywałyby na konkretne techniki i struktury literackie o mechanizmie tożsamym z muzycznymi. Adam Grzymała-Siedlecki w recenzji z 1934 roku wskazywał na synestetyczność języka Schulza. Zdaniem krytyka specyficzne „unerwienie” artystyczne pozwalało pisarzowi „słyszeć rzeczy optyczne, a widzieć zjawiska akustyczne”²⁹. Recenzent dostrzegał mieszące się ze sobą oniryzm i muzyczność prozy, pisał, że opowiadania Schulza są jak „etiudy lunatyka”³⁰. Podobne wnioski z lektury wyciągał Leon Piwiński, który w recenzji dla „Wiadomości Literackich” z 1934 roku zauważał, że tematy pojawiają się w Schulzowskich opowiadaniach tak, jak motywy przewodnie w muzyce: „Książka ma kompozycję raczej muzyczną niż literacką. Tematy zasadnicze wracają w różnych wariacjach, w różnych opracowaniach i oświetleniach. Jest to jak gdyby symfonia różnorodnych tematów lirycznych, głównie opisowych, fantastycznych i groteskowych. W tym zakresie osiągnięcia autora są czasem pierwszorzędnymi”³¹. Ten sam krytyk na łamach „Rocznika Literackiego” zaproponował tezę o muzycznej kompozycji *Sklepów cynamonowych*, określając (znow metaforycznie) pisarstwo Schulza jako „symfonię dzieciństwa”, skomponowaną na wzór suity, podejmującej tematy liryczne, fantastyczne, opisowe³².

Także Stanisław Ignacy Witkiewicz zauważał muzyczny potencjał opowiadań. „Genialny Schulz” posiadał jego zdaniem „talent, to znaczy zdolność tworzenia zdań, będących syntezami obrazów, dźwięków i treści pojęciowych w jednorodną niemal amalgamatę, i to zdań, których szyk słów, obrazowanie i dźwiękowość (czyli razem forma) nie są powtórzeniem żadnej znanej

²⁹ A. Grzymała-Siedlecki, *Etiudy planetnicze*, „Kurier Warszawski” 1934, nr 11, s. 4.

³⁰ Tamże.

³¹ L. Piwiński, „*Sklepy cynamonowe*”, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 6, s. 3.

³² Za: A. Sulikowski, *Twórczość Schulza w krytyce i badaniach literackich (1934–1976)*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 2, s. 265.

już formy w literaturze”³³. Zofia Niesiołowska-Rothertowa w muzyczności prozy Schulza dostrzegała analogię do innych utworów literackich: „W obrazie wichury, a także w muzyczności całej kompozycji zaznacza się wpływ prozy Michała Choromańskiego” – pisała³⁴. W „Skamandrze” Henryk Vogler zauważał, że „świat Schulza jest na wskroś kobiecy, kołyszący się do zdumiewającej muzyki słów w zmysłowych tanecznych przegięciach”³⁵. Także Włodzimierz Pietrzak widział w opowiadaniach kompozycje muzyczne – zaliczał cykle opowiadań Schulza do powieści „nowego wzoru”, do „fugi muzycznej”, zrywającej z dawnymi nurtami (z tematem społeczeństwa, cierpienia, mitu bohatera)³⁶. Z kolei w tekście *Bluszcz na ruinach* krytyk porównał styl językowy Schulza do stylu starej opery:

W podskórnych żyłach prozy Schulza biją strugi szybkiej krwi – pospieszne tętno objawia się w stylu: w rozkrzewionych, długich, gadatliwych zdaniach, pełnych peryfraz i metonimii. Schulz, aby powiedzieć, musi porównywać, omawiać, zestawiać sprawy odległe. Ta metoda przypomina styl starej opery – lokaj śpiewa barytonem swoje drobiazgi, muzyka jest nie tylko dla kochanków, ale i dla anonsowania obiadu. Schulz – w mniejszym jednak stopniu niż Tuwim – wykazuje nienasylenie w sferze polskiego języka. Nie tworzy neologizmów, postępuje inaczej – rozszerza sens słów przez gimnastykę odrzucanych i dodawanych sylab³⁷.

Co o tych porównaniach myślał sam Schulz? Czy pochlebiali mu przekonania o podobieństwie jego opowiadań do form muzycznych? Czy był dumny z tego, że dostrzeżono dźwiękowe ukształtowanie zdań? Może przeciwnie – uznawał te sądy za ograniczające? Bez komentarzy Schulza na ten temat jednoznaczna odpowiedź na te pytania wydaje się dzisiaj niemożliwa.

Związki prozy Schulza z muzyką w dotychczasowych badaniach – rekonesans

Twórczość literacka i plastyczna Schulza doczekała się po wojnie licznych opracowań podejmujących problem korespondencji sztuk³⁸. Badacze opisywali w nich wzajemne zależności między cliché-verre’ami a *Sklepa-*

³³ S.I. Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, „Pion” 1935, nr 34, nr 35, s. 2–3, s. 4–5.

³⁴ Z. Niesiołowska-Rothertowa, „*Sklepy cynamonowe*”, „Kobieta Współczesna” 1934, nr 5, s. 83.

³⁵ H. Vogler, *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, „Skamander” 1938, z. 99/101, s. 246–252.

³⁶ W. Pietrzak, *Rachunek z dwudziestoleciem*, Warszawa 1955, s. 87–90, 92.

³⁷ W. Pietrzak, *Bluszcz na ruinach*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 27, s. 7.

³⁸ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002; M. Kitowska, *Bruno Schulz. Grafiki i literat*, „Literatura” 1979, nr 1, s. 6; też, *Czytajac*

mi cynamonowymi, między rysunkami i szkicami a opowiadaniem czy esejami. Związki sztuk plastycznych i literatury w twórczości pisarza są niekwestionowane, stają się od lat przedmiotem dociekań krytyków i scholozogów. Inaczej jest jednak w przypadku muzyki w życiu i dziele Schulza. Niewiele wiemy o tym, jaka muzyka fascynowała pisarza, nie znamy świadectw opisujących Schulza słuchającego muzyki i to najpewniej z tego wynika brak wypowiedzi na ten temat, które musiałyby przybrać kształt hipotez trudnych do potwierdzenia (zarazem więc łatwych do podważenia)³⁹. W kontekście bogatej bibliografii przedmiotowej nie będzie przesadą stwierdzenie, że funkcja sztuki dźwięków w prozie Schulza była raczej pomijana. Brakuje także wzmianek o tym, jak(a) muzyka wpłynęła na jego twórczość. Prace syntetyczne i monograficzne, takie jak wstęp Jerzego Jarzębskiego do *Opowiadań, wyboru esejów i listów czy Regiony wielkiej herezji* Jerzego Ficowskiego, pomijają tę kwestię.

Zaledwie kilku autorów pisało dotychczas o związkach prozy Schulza z muzyką i zajmowali oni w tej sprawie różne stanowiska. Uwagę brzmieniowej warstwy języka poświęcił w swoich szkicach Krzysztof Miklaszewski. Postawił w nich ryzykowną tezę, że rytm u Schulza (podobnie jak u Leśmiana) jest świadomym dążeniem awangardzisty, czy wręcz światopoglądem. W rozprawie *O pewnej modernistycznej właściwości prozy Brunona Schulza (na przykładzie „Sklepów cynamonowych”)* Miklaszewski analizował warstwę brzmieniową oraz paralelizmy składniowe. Zapisywał tekst Schulza w formie wierszowanej, otrzymując w rezultacie na przemian wiersz wolny i toniczny, realizujący wzorzec prozy modernistycznej. Zauważał przy tym: „Młodopolska tradycja to jedna z ważnych warstw geologicznych tej urzekającej swym bogactwem prozy; jedna z ważniejszych, co nie znaczy wcale, iż jedyna. Młoda Polska bowiem to zaledwie Schulzowski punkt wyjścia, punkt, w którym wszystko, co ciekawe w tej twórczości, dopiero się zaczyna”⁴⁰.

O celowym ukształtowaniu języka prozy pod względem brzmienia przekonany był Piotr Wróblewski, autor pracy *Stylistyczne wykorzystanie*

„*Xięgę Bałwochwalcą*”, „*Twórczość*” 1979, nr 3, s. 157–160; B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, opracował, komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012; I. Kossowska, *Schulzowskie rysowanie. Artystyczne persyflaże i powinowactwa*, „*Sztuka i Kultura*” 2014, t. 2, s. 309–352; Ż. Nalewajk, *Schulzowskie relacje transtekstualne i kontekstowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, „*Schulz/Forum*” 2016, nr 8, s. 14–30.

³⁹ Wspomnienie na ten temat spisuje w liście do Ficowskiego Emil Górski, uczeń i przyjaciół pisarza. Zob. List Emila Górskiego do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982 roku, Archiwum Jerzego Ficowskiego.

⁴⁰ K. Miklaszewski, *O pewnej modernistycznej właściwości prozy Brunona Schulza (na przykładzie „Sklepów cynamonowych”)*, „*Zeszyty Naukowe UJ*”. Prace historycznoliterackie 1971, z. 21, s. 66.

brzmieniowej warstwy leksyki (na przykładzie prozy Brunona Schulza)⁴¹, stanowiącej bodaj najskrupulatniejszą, rozległą analizę fonologiczną tekstu Schulza⁴².

W *Słowniku schulzowskim* odnajdujemy hasło „muzyczność”, z której Włodzimirz Bolecki czynił kategorię estetyczną. Pojmował ją jako „sposób uporządkowania ponadzdaniowych elementów utworu”⁴³, realizowany jako lejtmotyw (motyw przewodni), zmianę tonacji, „falowanie” (zmianę motywu), wielość motywów (polifoniczność), zestawienie i współbrzmienie. Badacz nazywał „muzycznością” nie tylko „zjawiska narracyjne”⁴⁴ w słowniku Schulza (terminy muzyczne), lecz także – a może przede wszystkim – Schulzowską koncepcję prozy. Kategoria „muzyczności” to dla Schulza, zdaniem Boleckiego, cecha powieści XX wieku, synonim poetyckości, objawia ona to, co jest niewyraźne, stając się zarazem sposobem wytwarzania wieloznaczności.

Bartosz Małczyński poświęcił krótki artykuł zatytułowany *Bruno Schulz. Komentarze na marginesie muzyki* motywom muzycznym. Stwierdził w nim, że temat muzyki w dziele Schulza to zjawisko akcydentalne, a jednak wymienił w swoim tekście przynajmniej kilka przykładów na to, że Schulz nawiązuje do muzyki w opowiadaniach. Przywoływał przede wszystkim dwa opowiadania: fragment *Księgi*, w którym Józef zachwyca

⁴¹ P. Wróblewski, *Stylistyczne wykorzystanie brzmieniowej warstwy leksyki (na przykładzie prozy Brunona Schulza)*, „Prace Filologiczne”, t. XXXIII, Warszawa 1986, s. 433–440.

⁴² Przekonanie o „muzyczności” języka Schulza, a zatem o jego zainteresowaniu akustycznym potencjałem słów i celowym ukształtowaniu brzmień w prozie, wyrażała także jego narzeczona, Józefina Szelińska. W liście do Ficowskiego z 1975 roku, znajdującym się w zbiorach Biblioteki Narodowej, recenzowała przekład francuski, który jej zdaniem niwelował dźwiękowe uwikłanie jego twórczości. Zwracała szczególną uwagę na zupełnie utraconą w tłumaczeniach „melodię języka Schulza”, „kadencję melodii”, uznając ją za jedną z najistotniejszych cech Schulzowskiej prozy, cechę definiującą jej niezwykłość i jednostkowość. Szelińska mogła być nie tylko wnikliwym czytelnikiem – być może sam Schulz zwracał (jej) uwagę na rytm i muzyczność swoich tekstów – tak jak czynił to, czytając swoje opowiadania Aleksemu Kuszczakowi. B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i opracował J. Ficowski, Kraków 1984, s. 63.

⁴³ „Muzyczność”, W. Bolecki, *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rośiek, Gdańsk 2002, s. 232. Na „muzyczność prozy” zwrócił też uwagę Marcei Szpak w recenzji komiksu Woynarowskiego *Martwy sezon*. Napisał w niej o tekście Schulza tak: „Hipnotyczne zdania, pełne repetycji i kontrapunktów, powracające refreny, frazy i symbole, ekstatyczne improwizacje, oparte na wielosłowniu i współbrzmieniach sylab, a przede wszystkim, jakiś trudny do zidentyfikowania, podskórny, podziemny rytm tej prozy, niczym odległe echo wojennych bębnow wieszczących nieuchronną zagładę [...] Schulz, jako pierwszy uświadomił mi, że dobra proza jest przede wszystkim muzyką: najpierw obezwładnia rytmem i melodią”. M. Szpak, *Teledysk do Schulza*, <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/5731-teledysk-do-schulza.html?print=1>> [dostęp: 5.05.2020].

⁴⁴ Tamże.

się kataryniarzami, oraz występ muzyczny, opisany w *Wiośnie*⁴⁵. Tytuł artykułu Małczyńskiego zapowiada jakieś rozleglejsze przedstawienie tego, jak muzyka jest w dziele Schulza tematyzowana. Tak się jednak nie dzieje – czytelnik napotyka kilka wzmianek o tym, gdzie muzyka u Schulza się pojawia (kiedy mowa o katarynkach i koncercie w parku), autor poprzestaje jednak na wymienianiu i parafrazie opowiadań, wyraźnie inspirowanej schulzowskim stylem. Refleksje, mówiące o tym, że muzyka ma dla Schulza wymiar metafizyczny i jednoczy sfery (sacrum i profanum) zdają się jedynie zasygnalizowane, niewyczerpane.

Hipotezę o wpływie poszczególnych kompozycji na opowiadania przywołuje Jan Gondowicz, sprowadzając swoją analizę w eseju *Co słyszeć* do efektownego chwytu interpretacyjnego. Autor porównuje opisy kosmosu ze *Sklepów cynamonowych* do instrumentu z końca XIX wieku – polifonów, urządzeń odtwarzających muzykę z płyt perforowanych. Dostrzega analogię w opisach nieba nocnego do obracającej się, podziurawionej płyty grającej, wskazuje na kilka utworów, które mogłyby zainspirować niektóre fragmenty opowiadań. Sugeruje, że pisarz mógł słuchać *Walca Zandy* Franka Witmarka (1907), kompozycji *Karnawał w Wenecji* Giulio Briccialdiego, polki z opery *Mikado* Arthura Sullivana i Williama Gilberta (1885) oraz walca z operetki *Wesoła wdówka* Franza Lehára (1905)⁴⁶. Gondowicz projektuje jednocześnie własne doświadczenie, związane z obserwacją dawnych urządzeń grających na doświadczenia muzyczne pisarza. Skojarzenie perforowanej płyty z nocnym sklepieniem niebieskim, „podziurawionym” od gwiazd jak płyta, służy autorowi do stworzenia analogii polifon – kosmos, którą Schulz miałby świadomie wykorzystać w swoich opowiadaniach⁴⁷.

⁴⁵ Zob. B. Małczyński, *Bruno Schulz. Komentarze na marginesie muzyki*, „Strony” 2010, nr 3/4, s. 64–69.

⁴⁶ J. Gondowicz, materiały od autora, 2017. Zob. też: J. Gondowicz, *Ekfrazy* oraz *Co słyszeć*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, t. 73, s. 498–500. Audio: *Karnawał w Wenecji* Giulio Briccialdiego: <<https://www.youtube.com/watch?v=tyT3srAvDqQ>>, *Mikado* Arthura Sullivana i Williama Gilberta: <https://www.youtube.com/watch?v=c_DIC4n9CFQ>, *Wesoła wdówka* Franza Lehára: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z3KrQ7UUroY>> [dostęp: 10.08.2018].

⁴⁷ „Stosy cienkich stalowych płyt, zaopatrzonych po lewej stronie w półkoliste wypustki i okolonych perforacją, za którą ciągnął zegarowy napęd, zalegały po kątach. Największe, rozmiarów koła roweru (27 cali), zawierały niespełna dwie minuty muzyki. [...] Patrzyłem zachłannie, jak się kręcą. Ta muzyka rozbrzmiewała przecież w latach 1890–1905 wszędzie, gdzie stała tak zwana stopa białego człowieka. [...] Pisząc o niebiosach Brunona Schulza, przywoływałem ich obraz w postaci astrolabiów, sfer armilarnych, chronometrów, a nawet maszyny harmonicznej Marcjanusa Capelli. Teraz myślę, że usiana gwiazdami, kometami i figurami gwiazdozbiorów nocna kopuła niebieska, obracająca się z wolna w opowieściach *Sklepy cynamonowe* i *Noc Wielkiego Sezonu*, najbardziej przypomina wielką, zadrukowaną w tańczące Muzy, Hory, Charyty i Apolla z wieńcem, gęsto dziurkowaną i pokrytą mgławicami

Spisu dzieł muzycznych inspirowanych twórczością Schulza dokonała Branislava Stojanović, serbska polonistka, dzięki której istnieje jeden (niepełny) internetowy zbiór utworów nawiązujących do pisarza. Badaczka od wielu lat gromadzi na portalu internetowym www.brunoschulz.org oraz fanpage'u Bruno Schulz na Facebooku informacje na temat recepcji dzieła Schulza. Na portalu w zakładce *Muzyka* wymienia ponad trzydzieści nazwisk muzyków, po raz pierwszy porządkując materiał z zakresu muzycznych odniesień⁴⁸.

Stan badań prezentuje się nader skromnie. Przedstawiony przegląd uwzględnia wszystko, co napisano o muzyce i muzyczności w dziele Schulza. Jak łatwo zauważyć, przeważają lapidarne wzmianki, które dotyczą motywów muzycznych, czy muzyki jako tematu (wspomniany tekst Małczyńskiego). Więcej miejsca poświęca się organizacji dźwiękowej tekstu (artykuły Miklaszewskiego i Wróblewskiego⁴⁹). Wpływowi muzyki XIX i XX wieku na twórczość literacką Schulza („muzyce w życiu pisarza”) nie poświęcono dotychczas żadnej publikacji. Taki stan rzeczy tłumaczy do pewnego stopnia liczba materiałów źródłowych, omawiających wprost kwestie pisarskie i plastyczne i jednocześnie brak zachowanych Schulzowskich komentarzy do dzieł muzycznych bądź autokomentarzy, wskazujących na muzyczne uwikłanie opowiadań.

Jednocześnie obfitująca w leksykę z dziedziny muzyki proza Schulza domaga się podjęcia próby „muzycznego stylu odbioru”⁵⁰, czyli takiego odczytania, które poszerzy interpretacje twórczości pisarza z Drohobycza o ten istotny i wyraźnie eksponowany w niej aspekt.

spełzłego niklu stalową płytę, wykonującą niespieszny obrót w półkolistym oknie magicznej szafy pana Prószyńskiego. I o ile znam ironię Schulza, w jego uchu harmonia sfer jak najbardziej przybierać mogła kształt *Walca Zandy* Witmarka, *Karnawału w Wenecji* Briccialdiego, polki z *Mikada* Gilberta i Sullivana czy walca z *Wesołej wdówki*”. Tamże.

⁴⁸ B. Stojanović, *Bruno Schulz a Schulzoidzi*, <<http://www.brunoschulz.org/sulcoidi-m.html#muzyka>> [dostęp: 10.06.2017].

⁴⁹ K. Miklaszewski, *Cena świadomości (Próba analizy opowiadania Bruno Schulza pt. „Pan”)*, „Ruch Literacki” 1966, nr 6, s. 285–295; P. Wróblewski, dz. cyt., s. 433–440.

⁵⁰ Aleksandra Reimann stawia wysokie wymagania badaczowi, który podejmuje taką strategię lekturową. Pisze tak: „Muzyczny styl odbioru zakłada bowiem lekturę przebiegającą tradycyjnym linearnym trybem, a zarazem trybem równoległym, który jest efektem obecności muzycznych intertekstów ewokowanych przez sam tekst i przywołanych w pamięci czytelnika. Muzyczny styl odbioru charakteryzuje zatem czytelnika-melomana, który rozpoznaje pozaliterackie nawiązania, identyfikuje kulturowe korelacje, wsłuchuje się w ukształtowanie językowe i słyszy jego wewnętrzną brzmieniową organizację, w końcu uwzględnia – często bardzo finezyjną – literacką stylizację na formę muzyczną. Strategia słuchania i interpretowania literatury jest propozycją lekturową, która wymaga dokonywania procesu konkretyzacji dzieła muzycznego wskazanego w tekście, a także identyfikowania muzycznych (także formalnych) implikacji. Odwołania intertekstualne – szczególnie gdy pochodzą z pogranicza sztuk – wymagają orientacji w tekstach kultury, nie ułatwiają procesu rozumienia dzieła. Gra intertekstualna zakłada określone kompetencje odbiorcze, które pomogą skorelować wpływy muzyczne i literackie”. Zob. A. Reimann, dz. cyt., s. 149.

Schulz i muzyka. Pretekst

Nie ulega wątpliwości, że dzieło literackie Schulza zawiera pośrednie i bezpośrednie nawiązania dźwiękowe. Autor odwołuje się wielokrotnie do form muzycznych: porównuje nienapisane książki do bylin⁵¹, ścieżki parkowe do strof canzony⁵². Martwy bohater *Ojczyzny* słyszy grana na swoim pogrzebie uwerturę⁵³, Jakub dzwoni w okna śpiącej Adeli, śpiewając sprośne kuplety⁵⁴, park w opowiadaniu *Wiosna* „odgrywa” nocą symfonię dźwięków świata⁵⁵, katarynka gra formę muzyczną ronda⁵⁶. Schulz nawiązuje także do sposobu wykonywania muzyki – czyni to poprzez terminy muzyczne, takie jak choćby: asonans, harmonia, koloratura, modulacja, minor, pasaż, oktawa, transpozycja⁵⁷. Muzyczne odniesienia uobecniają się również w organi-

⁵¹ „Tyle jest nieurodzonych dziejów. O te żalosne chóry wśród korzeni, te przegadujące się nawzajem gawędy, te niewyczerpane monologi wśród nagle wybuchających improwizacji! Czy starczy cierpliwości, by ich wysłuchać? Przed najstarszą zasłyszaną historią były inne, których nie słyszeliście, byli bezimienni poprzednicy, powieści bez nazwy, epepeje ogromne, blade i monotonne, bezkształtne byliny, bezforemne kadłuby, giganci bez twarzy zalegający horyzont, ciemne teksty pod wieczorne dramaty chmur, a dalej jeszcze – książki-legendy, książki nigdy nie napisane, książki-wieczni pretendenci, błędne i stracone książki in partibus infidelium...”. B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i opracowanie J. Jarzębski, wyd. 2, Wrocław 1989, s. 161–162.

⁵² „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 canzony, ażeby spotkać się i znaleźć, jak w smutnym rytmie, 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 gęstwiny, coraz gęstsze i szumniejsze, w których zatracają się i gubią jak wśród zawiłych kulis, aksamitnych kotar i zacisznych alkierzy”. Tamże, s. 155–156.

⁵³ „Z dna tej pełni bez granic wstaje jak gdyby ciężka i głęboka muzyka, żalobne, uroczyste, głuche takty majestatycznej uwertury. Czuję potężne uderzenia rytmu, rosnące z głębi”. *Ojczyzna*, tamże, s. 360–361.

⁵⁴ „Dzwonili w czarne szyby, śpiewali sprośne kuplety”. *Martwy sezon*, tamże, s. 248.

⁵⁵ „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 gęstwinie – i nagle naokoło staje się uroczyście, samotnie i późno, jak w wieczornym lesie”. *Wiosna*, tamże, s. 155.

⁵⁶ „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 katarynkowy, tabakierkowy triolet. We wszystkich domach zakładano dzwonki elektryczne”. *Kometa*, tamże, s. 337.

⁵⁷ Spis wszystkich terminów muzycznych, występujących w *Skleпах cyjamonowych*, zawarłam w formie indeksów „Muzyka i świat dźwięków” w suplemencie do *Dzieł zebranych* Brunona Schulza [w przygotowaniu].

zacji foniczno-rytmicznej dzieła: rymach śródwierszowych, powtórzeniach i instrumentacjach głoskowych (na przykład w zdaniu z *Sanatorium pod Klepsydrą*: „Tu są te wielkie wylegarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuły i bajek”⁵⁸). Czy można zatem być przekonanym, że muzyka była dla Schulza dziedziną mniej zajmującą niż literatura i sztuki plastyczne? Czy to, że w jego korespondencji brakuje informacji na temat słuchania muzyki, wyklucza zainteresowanie sztuką dźwięków?

Przyglądając się sposobom funkcjonowania muzyki w twórczości drohobyckiego twórcy, można zauważyć kilka sposobów przeniesienia jednej dziedziny sztuki do drugiej. Sztuka dźwięków wykorzystywana jest często do opisu stanów emocjonalnych bohaterów, jest więc narzędziem służącym do komunikowania afektów i charakteryzowania postaci. Odnajdujemy liczne przykłady opisu postaci w odniesieniu do ich głosu (interludia głosowe Jakuba, cicha stara Maryśka, arie Edzia). Innym muzycznym zabiegiem literackim z zakresu tematyzacji jest opisanie dźwięków natury. Niezwykle ważna jest dla Schulza audiosfera – „muzyka świata”, która współtworzy opis. Narrator *Sklepów cynamonowych* staje się deskryptorem świata usłyszanego: opisuje skrzywienie jedwabnych pończoch, refren melodii granej przez fortepian na którymś piętrze kamienicy, stukot kopyt koni, zaprzężonych do dorożki... – opisuje dźwięki natury, tworząc niezapomniane „nokturny pejzażu”.

Gdyby zechciano stworzyć „repertuar muzyczny Schulzowskich opowiadań”, okazałoby się, że składa się on przede wszystkim z utworów z końca XIX wieku i pierwszej dekady XX wieku, przypadających na dzieciństwo Schulza (utwór *Daisy Bell* zacytowany w *Sanatorium pod Klepsydrą* został skomponowany w 1892 roku, a więc w roku narodzin pisarza), a także z klasycznych kompozycji romantycznych, muzyki ludowej oraz tradycyjnej. W prozie pojawiają się także aluzje do opery, symfonii, fugi, ronda, oraz odniesienia do kompozytorów – Chopina i Wagnera. W szkicach krytycznych Schulza odnajdujemy takie nazwiska, jak Brahms, Beethoven, Heine, Schubert⁵⁹... Doba nowinek technologicznych przynosi instrumenty mechaniczne, katarynki i pozytywki, grające pierwsze utwory popularne, w tym amerykańskie przeboje końca XIX wieku. W opowiadaniach pojawiają się tradycje i instrumenty ludowe: kuplety i byliny, i piszczałki, i kołatki. Schulz przywołuje także formy dworskie, takie jak sarabanda, a także

⁵⁸ *Wiosna*, tamże, s. 160.

⁵⁹ B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, [tu:] *Nowa książka Kuncewiczowej, Aneksja podświadomości. Uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej, Cywilizacje pierwotne i cywilizacje pochodne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze, przypisy M. Wójcik, opracowanie językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 20, 37, 172.

motywy muzyczne, zaczerpnięte z kultury antyku (liry, taniec zniszczenia Adeli-Menady).

W opowiadaniach Schulza nie znajdziemy transpozycji właściwych (łac. *transpositio* – przestawienie), czyli przeniesienie kodu muzycznego (formy muzycznej) na kod językowy. Możemy jednak mówić o kilku technikach wspólnych dla muzyki i literatury, które Schulz z całą pewnością wykorzystał – m.in. o transpozycjach intermedialnych, a więc o przeniesieniu formy i techniki muzycznej, na przykład polifonii, fugi, symfonii, ronda do literatury. Stosuje też quasi-transpozycje, czyli sposoby tematyzowania muzyki przy zastosowaniu terminologii muzycznej – posługuje się w opowiadaniach terminami muzycznymi, takimi jak alt, partytura, pasaż, transpozycja, uwertura.

Zarówno w cyklu *Sklepy cynamonowe*, jak i *Sanatorium pod Klepsydrą* odnajdujemy lejtmotywy. Nielinearne wydarzenia zostają często „uspójnione” właśnie dzięki motywowi przewodniemu, który decyduje o koherencji, staje się symbolem, tematem łączącym. Wreszcie szczególna brzmieniowość opowiadań realizowana jest poprzez wykorzystanie prozodycznych właściwości języka (gr. *προσῳδία* „pieśń z akompaniamentem”⁶⁰), takich jak metrum czy akcentacja, zgodna z niemalże muzycznym rytmem zdania. W warstwie językowej Schulz wykorzystuje liczne zabiegi, podobne do muzycznych: rytmizacje, rymy, aliteracje, powtórzenia, instrumentacje głoskowe, onomatopeje, konsonanse i asonanse.

Muzyka ma zdolność porządkowania świata, wyraża emocje: sugeruje stany ekstatyczne i erotyczne napięcia, staje się symbolem kreatywnym, dzięki któremu autor komunikuje stany emocjonalne. Wyjście z językowego zniewolenia odbywa się poprzez dźwięk, a więc muzykę, przybliżającą podmiot do tego, co pierwotne. Schulz odnajduje brakujący element awangardowych postulatów – dźwięk jako nieskrępowaną ekspresję zmysłowego doświadczenia. W relacji język – rzeczywistość muzyka wydaje się medium, spoiwem, płynnym przejściem, momentem granicznym. Całościowy obraz świata, synkretyczny obraz człowieka możliwe są poprzez zniesienie tej opozycji. Grzegorz Grochowski pisze w *Tekstowych hybrydach* o dźwięku w języku, który omija problem znaczenia, ponieważ oznacza samo siebie, brzmienie⁶¹. Rozluźniając opozycję syntaktyczno-semantyczną, pozwala na przekroczenie schematów, które narzuca język, pozwala zatem na dotarcie do nieświadomości, nieznanych pokładów psychiki, na zejście do opisywanej w *Wiośnie* „prajedni poznania”.

Muzyka w dziele Schulza objawia się poprzez odniesienia do świata dźwięków (celowe ukształtowanie brzmienia wyrazów) i leksykę z dziedziny

⁶⁰ D. Ostaszewska, *Fonetyka i fonologia współczesnego języka polskiego*, Warszawa 2000.

⁶¹ Por. G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000, s. 58.

muzyki, współgrającą z opisem, stwarzającą świat przedstawiony. Jest także tematem samym w sobie – zaznacza się w opisie wykonań muzycznych. Jednak muzyka ta nie wybrzmiewa tradycyjnie: instrumentalistami świata przedstawionego są na ogół natura i architektura, cała przestrzeń miasta dźwięczy i gra znakomitymi formami muzycznymi. Na tle muzyki kamienic czy parku nocnego tradycyjne instrumenty (skrzypce, wiolonczele) brzmią jedynie dodatkowo, uzupełniając wrażenia słuchowe. W tej rekonstrukcji-kreacji świata mieszczą się wyobrażenia doznań akustycznych. Splatają się ze sobą kompozycje muzyczne, kontemplacyjne słuchanie świata i przeżycia muzyczno-mistyczne. Muzyka staje się rytuałem pisarskim, a ściśle zespolona z wyobraźnią autora, współtworzy obraz świata, nadając mu nowy, „dźwiękownoznaczeniowy” wymiar. Świat przedstawiony w *Sklepacek cynamonowych* nie jest światem ciszy. Wydarzenia i opisy otrzymują pewnego rodzaju *background music* – tło dźwiękowe. Schulz najczęściej odnosi czytelnika do świata dźwięków w trzech przypadkach: kiedy opisuje przestrzeń i architekturę miasta, kiedy charakteryzuje bohaterów oraz kiedy opisuje zjawiska przyrody. Poza tymi głównymi filarami muzycznych odniesień należy także zauważyć, że muzyczne metafory dotyczyć mogą także najdrobniejszych szczegółów świata przedstawionego.

Opis występu muzycznego (muzyki *expressis verbis*) pojawia się tylko w *Wiośnie*, kiedy orkiestra rozpoczyna koncert w parku. Narrator skupia się na grze skrzypiec i wtórującym im dźwiękom natury. Zdaje się jednak, że istotniejszą część opisu stanowi cisza przed koncertem, napięcie, w którym wydarza się spektakl muzycznej wyobraźni. Schulz rezygnuje z wyczerpującej deskrypcji samej muzyki, pozostawia ją niewypowiedzianą, jak gdyby pisanie o samej muzyce („pisanie muzyki”) było ułomne i niewystarczające. Opis dotyczy raczej nastrojowości, którą wywołują brzmienia, „reakcji” natury na utwory grane przez muzyków. O muzyce podobnie milczy jeden z najważniejszych dla Schulza pisarzy, Rainer Maria Rilke, który w wierszu *Muzyka* zatrzymuje się przed opisem asemantycznego i konstatuje za pomocą apostrofy: „mowo, gdzie mowy kończą się”⁶². Pogląd o niemożliwości opisu samej muzyki jest bliski wielu poetom i muzykom⁶³. Kompozytor François Bernard Mâche zwraca uwagę na moment graniczny tej dziedziny, pisze, że

⁶² R.M. Rilke, *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1974, s. 496. O muzyce w życiu i poezji Rilkego piszą m.in. A. Cairns, *Rilke and music*, Ph. D., University of Edinburgh, 1968; M. Siwiec, *Niebywale spojrzenie Apollina. Rainer Maria Rilke – „ogromne hiperbole sztuki” jako źródłowość twórczej przemiany*, „Filo-Sofija” 2014, nr 27 (2014/4/I), s. 65–89; A. Szlagowska, *Modernistyczny dialog poezji z muzyką w twórczości Rilkego*, „Muzykalia” IV, Zeszyt niemiecki 1.

⁶³ Maria Podraza-Kwiatkowska przywoływała w tekście *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji* biegunowe stanowiska poetów wobec muzycznego nacechowania literatury (zwolenników: Mickiewicza, Czechowicza, Gałczyńskiego, Iwaszkiewicza, Leśmiana, Miłosza

muzyka jest „poza obrębem wszelkich słów i zaledwie tuż ponad milczeniem”, określa ją jako „zbudowaną z dźwięków makietę świata, w którym miejsce człowieka, jakkolwiek pierwsze, niemniej bardzo znikome”⁶⁴. Przed tym zagadnieniem staje także autor *Muzyki wieczorem*, Jarosław Iwaszkiewicz. W pismach z 1959 roku, poświęconych muzyce, wyznaje: „Ilekoć literat pisze o muzyce, tylekoć musi konstatować, jak bezsilne jest wszystko, co słowami można w tej dziedzinie wyrazić. Znaczenia muzyczne nie dadzą się sprecyzować słowami. Niektóre tylko, i to w sposób niedoskonały”⁶⁵.

Schulz buduje metafory za pomocą leksyki muzycznej, uzupełnia także dłuższe wywody, skonstruowane na motywie przewodnim muzycznym brzmieniem wyrazów, powtarzaniem składni, rymem śródtekstowym... Nie sposób mówić o muzyce w dziele Schulza, pominąwszy którąś z cech tej złożonej prozy.

Przeciw milczeniu

Niewiele napisano dotychczas o samym języku Schulza, nie tylko w kontekście dźwiękowych uwikłań. Badacze wciąż polegają na książce Boleckiego *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*⁶⁶. Jednakże na horyzoncie badawczym zarysowują się już pierwsze opracowania, poświęcone właściwościom języka Schulza w jego funkcji artystycznej⁶⁷. Współczesnego schulzologa może zadziwić liczba terminów muzycznych, którymi operował artysta. Odniesienia do sztuki dźwięków pojawiają się w niemalym rozmnożeniu w prozie (ponad sto terminów⁶⁸), w korespondencji i tekstach krytycznych, a nawet w wypowiedziach ustnych pisarza⁶⁹. Zadziwia wykorzystanie leksyki z zakresu muzyki w celu tworzenia synestetycznych metafor i częsta obecność motywów muzycznych w twórczości rysownika i pisarza, który nie zajmował się profesjonalnie sztuką dźwięków. Można spodziewać się

oraz przeciwników: Peipera, Różewicza). M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, „Teksty” 1972, nr 3, s. 108–116.

⁶⁴ Tamże, s. 115.

⁶⁵ J. Iwaszkiewicz, *Jan Sebastian Bach*, [w:] *Pisma muzyczne*, Warszawa 1983, s. 215 [Pierwodruk J. Iwaszkiewicz, *Pisma muzyczne*, Warszawa 1958].

⁶⁶ W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1982.

⁶⁷ E. Badyda, *Słownik języka Brunona Schulza?*, „Schulz/Forum” 2018, nr 11, s. 167–178.

⁶⁸ Spis wszystkich indeksów, zatytułowany *Muzyka i świat dźwięków*, opracowałam w *Suplemencie do „Sklepów cynamonowych”* [w przygotowaniu do druku].

⁶⁹ Wspomina o tym Emil Górski w liście do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982 roku. List Emila Górskiego do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982, Archiwum Jerzego Ficowskiego.

odniesień do materii dźwiękowej w twórczości artystów „muzykujących” czy zajmujących się muzyką zawodowo. Historyka literatury nie zwiada analizy muzycznych transpozycji w powieściach i dramatach Witkacego, interpretacje intermedialnych zabiegów, wykorzystanych przez Marię Kuncewiczową w *Cudzoziemce* albo odszyfrowanie kontekstów muzycznych w twórczości Aleksandra Wata, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego czy Iwaszkiewicza⁷⁰. Jak jednakże uzasadnić obfitujący w dźwiękowe odniesienia język autora *Sklepów cynamonowych*? Być może zjawisko sięgania do muzyki należałoby umieścić na „liście tajemnic Schulza”, na której Alfred Schreyer, jego uczeń, skrzypek, a po wojnie pedagog i śpiewak, „odnotował” ze zdziwieniem „ten cudowny język polski”, którego widocznie nie spodziewano się początkowo po rysowniku⁷¹.

Ten „muzyczny” język (oparty na odwołaniach do muzyki) zauważalny jest przede wszystkim w prozie⁷², jednakże ślad po nim przetrwał także w listach i esejach, w tekstach krytycznych. Z całą pewnością zatem w pisarstwie Schulza muzyka istnieje na kilka sposobów: jako temat – kiedy staje się przedmiotem zainteresowania i opisu, jak w *Wiośnie*⁷³; w „muzyce słów”, w środkach wypowiedzi artystycznej, takich jak instrumentacje, aliteracje, rymy (we fragmencie *Wichury*: „Dudniąc dnami, piętrzyły się wiadra, beczki i konwie, dyndały się gliniane stągwie zdunów [...] I wszystkie kołatały niezgrabnie kołatkami drewnianych języków, mełły nieudolnie w drewnianych gębach bełkot kłatw i obelg, bluźniąc błotem na całej przestrzeni nocy”⁷⁴); a także w strukturach kompozycyjnych, zbieżnych z muzycznymi, takich jak: motyw przewodni, paralelizmy składniowe („ułożone podług starszeństwa”, „uszeregowane podług pokoleń”⁷⁵), techniki muzyczne (np. crescendo akcji w *Nocy Wielkiego Sezonu*⁷⁶).

Poza tym najprostszym rozróżnieniem czytelnik odnajduje szereg terminów z dziedziny muzyki, funkcjonujących we wszystkich trzech sposobach

⁷⁰ Sprawom tym poświęcona została książka zbiorowa. Por. *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej...*

⁷¹ A. Schreyer, *Pan Profesor Bruno Schulz. Notacje*, <<https://ninateka.pl/film/alfred-szreyer-pan-profesor-bruno-schulz-notacje>> [dostęp: 15.09.2019]. Schreyer mówi o Schulzu w wywiadzie dla radia tak: „Co do jego lekcji, ja do dziś twierdzę, że Schulza trzeba słuchać prędzej niż czytać, bo jak się słyszy ten polsko-schulzowski język jest to – dla mnie osobiście – muzyka”. *Niezwykła historia ucznia Brunona Schulza*, <<https://www.polskieradio.pl/8/734/Artykul/404715,Niezwykla-historia-ucznia-Brunona-Schulza>> [dostęp: 15.09.2019].

⁷² Zob. L. Piwiński, dz. cyt., s. 3; H. Vogler, dz. cyt., s. 246–252; W. Pietrzak, *Rachunek...*, s. 87–90; Z. Niesiołowska-Rothertowa, dz. cyt., s. 83.

⁷³ B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i opracowanie J. Jarzębski, wyd. 2, Wrocław 1989, *Wiosna*, s. 155.

⁷⁴ *Wichura*, tamże, s. 86.

⁷⁵ *Martwy sezon*, tamże, s. 244.

⁷⁶ *Noc wielkiego sezonu*, tamże, s. 91–104.

realizowania „muzyczności”. „Klawiatura zeber cielęcych”, „wędrowanie po klawiszach”, rejestr kolorów jesieni „idący w dół i w górę, jak po dźwięcznych schodach, po gamach wszystkich oktaw barwnych”, droga wijąca się „jak melodia grzbietem szerokich akordów”⁷⁷, zjawiska przyrody porównane do instrumentów i kompozycji (wichura, park nocą) oraz bohaterowie, przypominający wykonawców muzycznych (kupcy szturmujący sklep Jakuba), wreszcie wszechobecne katarynki – to tylko nieliczne dowody odniesień do muzyki w opowiadaniach. Wobec tych egzemplifikacji nie można przejść obojętnie – język (wyobraźnia) Schulza tworzy metafory na zasadzie analogii z dziedziną muzyki.

Nagromadzenie muzycznych odniesień w twórczości może stanowić także pretekst do postawienia pytania, czym była sztuka dźwięków dla Schulza⁷⁸. Czego słuchał, które elementy dźwiękowe przeniknęły do jego twórczości i dlaczego tak często odwołuje się do muzyki? Wyobrażenia badaczy na temat muzykalności pisarza i jego stosunku do muzyki są sprzeczne z wykorzystaniem leksyki muzycznej w prozie, mogącej przecież świadczyć o zainteresowaniu artysty daną dziedziną. Nie można wykluczyć, że jego rozległe upodobania nie ograniczały się do sztuk plastycznych, literatury, filozofii, architektury. Być może aspirował do miana artysty uniwersalnego, może pragnął, aby pisarstwo korzystało z dorobku malarstwa, architektury, muzyki. Potencjał tych zagadnień z całą pewnością pozostaje niewyczerpany.

BIBLIOGRAFIA

- Ambros A.W., *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Prague 1856.
- Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H-Janaszek-Ivaničkova, Warszawa 1997.
- Badyda E., *Słownik języka Brunona Schulza?*, „Schulz/Forum” 2018, nr 11.
- Barańczak A., *Poetycka muzykologia*, „Teksty” 1972, nr 3.
- Bernstein L., *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, Cambridge 1976.
- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1982.
- Bristiger M., *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Warszawa 1986.
- Brown C.S., *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Athens 1948.

⁷⁷ Sierpień, Wichura, Noc wielkiego sezonu, Sanatorium pod Klepsydrą, Kometa, tamże, s. 3, 8, 85, 94, 99, 251, 257, 336.

⁷⁸ Biografię akustyczną Schulza starałam się opisać w 16. numerze czasopisma „Schulz/Forum”. O jego stanowisku w sprawie muzyki pisałam do „Tekstów Drugich” [numery w przygotowaniu].

- Combarieugo J., *Les rapports de la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'expression*, Paris 1894.
- Comparative Literature: Method and Perspective*, red. N.P. Stallknecht, H. Frenz, Carbondale 1961.
- Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.
- Głowiński M., *Muzyka w powieści*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1980, nr 2.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki: Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1986, nr 77/4.
- Głowiński M., *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969.
- Gondowicz J., *Ekfrazy oraz Co słycać*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, t. 73.
- Grochowski G., *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000.
- Grzymała-Siedlecki A., *Etiudy planetnicze*, „Kurier Warszawski” 1934, nr 11.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
- Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.
- Hejmej A., *Muzyka w literaturze (Perspektywy współczesnych badań)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4.
- Hejmej A., *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4.
- Interrelations of Literature*, red. J.P. Barricelli, J. Gibaldi, New York 1982.
- Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje. Prace wybrane*, t. 5, red. R. Nycz, Kraków 2000.
- Iwaszkiewicz J., *Pisma muzyczne*, Warszawa 1958.
- Kaniewska B., *Mimetyzm formalny w polskiej prozie współczesnej*, „Pamiętnik Literacki: Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1992, nr 83/3.
- Kitowska M., *Bruno Schulz. Grafik i literat*, „Literatura” 1979, nr 1.
- Kitowska M., *Czytając „Xieęgę Bałwochwalczq”*, „Twórczość” 1979, nr 3.
- Komparatistik. Jarbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Verleichende Literaturwissenschaft*, Heidelberg 2001.
- Kossowska I., *Schulzowskie rysowanie. Artystyczne persyflaże i powinowactwa*, „Sztuka i Kultura” 2014, t. 2, s. 309–352.
- List Emila Górskiego do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982 roku, Archiwum Jerzego Ficowskiego.
- Małczyński B., *Bruno Schulz. Komentarze na marginesie muzyki*, „Strony” 2010, nr 3/4.
- Miklaszewski K., *Cena świadomości (Próba analizy opowiadania Bruno Schulza pt. „Pan”)*, „Ruch Literacki” 1966, nr 6.
- Miklaszewski K., *O pewnej modernistycznej właściwości prozy Brunona Schulza (na przykładzie „Sklepów cynamonowych”)*, „Zeszyty Naukowe UJ”. Prace historycznoliterackie 1971, z. 21.
- Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.

- Nalewajk Ż., *Schulzowskie relacje transtekstualne i kontekstowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 14–30.
- Niesiołowska-Rotherertowa Z., „*Sklepy cynamonowe*”, „Kobieta Współczesna” 1934, nr 5.
- Okołowicz S., *Śliwka i tacet. O spotkaniach Schulza i Witkacego*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8.
- Ostaszewska D., *Fonetyka i fonologia współczesnego języka polskiego*, Warszawa 2000.
- „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2.
- Pietrzak W., *Bluszcz na ruinach*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 27.
- Pietrzak W., *Rachunek z dwudziestoleciami*, Warszawa 1955.
- Piwiński L., „*Sklepy cynamonowe*”, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 6.
- Podraza-Kwiatkowska M., *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, „Teksty” 1972, nr 3.
- Pogranicza i korespondencje sztuk: studia*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.
- Poprawa A., *Wiersze na głos i fortepian. O nowym tomie Stanisława Barańczaka*, „Na-Głos” 1995, nr 21.
- Prace wybrane M. Głowińskiego*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Reimann A., *Muzyczny styl odbioru – muzyczny interpretant – literacka forma muzyczna*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17.
- Rilke R.M., *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1974.
- Scher S.P., *Verbal Music in German Literature*, New Heaven 1968.
- Schreyer A., *Pan Profesor Bruno Schulz. Notacje*, <<https://ninateka.pl/film/alfred-szreyer-pan-profesor-bruno-schulz-notacje>> [dostęp: 15.09.2019].
- Schulz B., *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze, przypisy M. Wójcik, opracowanie językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017.
- Schulz B., *Księga obrazów*, zebrał, opracował, komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012.
- Schulz B., *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i opracował J. Ficowski, Kraków 1984.
- Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i opracowanie J. Jarzębski, wyd. 2, Wrocław 1989.
- Seweryn A., *Poezja „nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2008.
- Siwiec M., *Niebywale spojrzenie Apollina. Rainer Maria Rilke – „ogromne hiperbole sztuki” jako źródłowość twórczej przemiany*, „Filo-Sofija” 2014, nr 27 (2014/4/I).
- Skarbowski J., *Literatura – muzyka: zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.
- Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2002.
- Spencer H., *The Origin and Function of Music*, [w:] *Essays: Scientific, Political, and Speculative*, London 1891.
- Stojanović B., *Bruno Schulz a Schulzoidzi*, <<http://www.brunoschulz.org/sulcoidi-m.html#muzyka>> [dostęp: 10.06.2017].
- Sulikowski A., *Twórczość Schulza w krytyce i badaniach literackich (1934–1976)*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 2.
- Szlagowska A., *Modernistyczny dialog poezji z muzyką w twórczości Rilkego*, „Muzykalia” IV, Zeszyt niemiecki 1.

- Szpak M., *Teledysk do Schulza*, <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/5731-teledysk-do-schulza.html?print=1>> [dostęp: 5.05.2020].
- Szulc T., *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.
- Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Kraków 2016.
- Vogler H., *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, „Skamander” 1938, z. 99/101.
- Witkiewicz S.I., *Twórczość literacka Brunona Schulza*, „Pion” 1935, nr 34, nr 35.
- Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967–2004) by Steven Paul Scher*, red. W. Bernhart, W. Wolf, Amsterdam–New York 2004.
- Wróblewski P., *Stylistyczne wykorzystanie brzmieniowej warstwy leksyki (na przykładzie prozy Brunona Schulza)*, „Prace Filologiczne”, t. XXXIII, Warszawa 1986.
- Zgorzelski C., *Liryka w pełni romantyczna*, Warszawa 1981.