

dr hab. prof. UŁ Tomasz Bocheński

Recenzja rozprawy doktorskiej Aleksandry Pauliny Skrzypczyk - *Bruno Schulz i muzyka. Dzieło, nawiązania, inspiracje*

Aleksandra Skrzypczyk zmierzyła się w swojej rozprawie doktorskiej ze stereotypem - „Bruno Schulz był niemuzyczny”. Uznała całkiem słusznie, że stereotyp niczego nie odkrywa, przeciwnie - zakrywa podstawowy aspekt twórczości Schulza, oczywisty dla każdego czytelnika, co wsłuchał się w brzmienie *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą* albo chociaż oddał się głośnej lekturze. Może proza Schulza nie uwodzi łatwymi melodiami, może jej przebiegi muzyczne są kapryśnie i nieprzewidywalne, może inspiracje formami muzycznymi nie narzucają się z wielką siłą, ale przecież to proza napisana przez pisarza słyszącego melodię i rytm zapisywanych fraz, fragmentów oraz większych całości. Oczywiście w nielicznych studiach, które w większości Autorka rozprawy zna i przywołuje, analizowano z różnych stron muzyczne aspekty pisania Schulza, nikt jednak nie napisał na ten temat monografii. Nie trzeba dodawać, jak ambitne to przedsięwzięcie; przecież znamy rozległe fascynacje muzyką pisarzy nowoczesnych, wiemy, jak trudno połączyć kompetencje muzykologiczne i literaturoznawcze, rozumiemy skomplikowany związek muzyki i literatury itd.

Rozprawa doktorska Aleksandry Skrzypczyk to monografia, rozumiana w tradycyjny sposób, jako studium uwzględniające różne aspekty tematu: biograficzne, teoretyczne, historyczne, literaturoznawcze, muzykologiczne i stylistyczne. Autorka dodaje jeszcze rozdział pokazujący inspiracje muzyczne sztuką Schulza. W efekcie rozprawa *Bruno Schulz i muzyka. Dzieło, nawiązania, inspiracje* stanowi swoiste kompendium, które można czytać jak rozbudowany słownik. Właściwie każdy rozdział tego kompendium wymagał odmiennych metod badawczych, gdyż inaczej bada się pejzaż audialny, inaczej muzyczność frazy czy struktury tekstowej, inaczej biografię „muzyczną”. Skrzypczyk racjonalnie korzysta z tradycji interdyscyplinarnych badań, głównie ze schematyzacji Andrzeja Hejmeja, by określić podstawowe związki między muzyką a literaturą.

W rozdziale pierwszym rozprawy otrzymujemy dość pobieżny przegląd stosunku krytyki międzywojennej i literaturoznawstwa XX w. do tematu muzyki u Schulza. Streszczając sądy z międzywojnia, Skrzypczyk zestawia wypowiedzi następujących autorów: Grzymały—Siedleckiego, Piwińskiego, Witkacego, Niesiołowskiej-Rothertowej, Voglera i Pietrzaka. To dość zaskakujące zestawienie, gdyż uwzględniające na podobnych prawach ogólnikowe i banalne stwierdzenia, z sędziami odkrywczymi i oryginalnymi - Pietrzaka i Witkacego. Szkoda, że autorka ograniczyła przywołanie Witkacego do jednego zdania z jego tekstu u Schulzu, zdania zresztą powszechnie znanego. W artykule *Twórczość literacka Brunona Schulza* znajdziemy bardzo wiele istotnych uwag i stwierdzeń na temat muzyczności prozy Schulza, związku muzyki i obrazu w tej prozie, stosunku do fraz zużytych, „powszednich”, odniesienie do jedności obrazu i dźwięku, nawiązania do muzycznych aspektów prozy Kadena, Żeromskiego, Struga i Micińskiego, wreszcie określenie antywzoru prozy zrytmizowanej - „rytmicznego wypracowania na zadany temat przy pomocy metafor”. Nie chodzi mi tylko o uproszczone w rozprawie doktorskiej odniesienia do artykułu Witkacego i o zestawienie na równych prawach tego artykułu z tekstami powierzchownymi, o zawężonej perspektywie, ale chodzi mi o sensy poważniejsze. Odnosi się przecież Stanisław Ignacy do związku metafory i muzyki w nowoczesnej literaturze, czyli do zależności, która wyróżnia prozaików wymienionych w artykule, w ogóle stwarza pewien typ prozy, który o wiele później Włodzimierz Bolecki określił dyskusyjnym terminem – „poetyckiego modelu prozy”. W rozprawie doktorskiej to zastanawiające uproszczenie sądów Witkacego, prowadzi w efekcie do zaskakującego zawężenia analiz muzycznych fraz u Schulza. W analizach rozdziału IV Skrzypczyk nie wspomina o poprzednikach Schulza, więc zdaje się, jakby Schulzowska „poetyckość” zrodziła się bez udziału i inspiracji poprzedników, wskazanych choćby przez Witkacego.

Podobnie zaskakująco szybko radzi sobie Skrzypczyk z książką Boleckiego, choć bierze z tej książki w dalszej pracy, dyskusyjną, choć powszechnie znaną koncepcję poetyckości prozy. Znajdziemy w rozprawie doktorskiej powoływanie się na badania Miklaszewskiego czy Wróblewskiego, nie znajdziemy odwołań do pracy Boleckiego, poza przywołaniem na s. 117, fragmentu na temat poetyckości prozy Schulza. I jeszcze jedna kwestia zastanawia recenzenta rozprawy - Autorka pominęła opublikowane m. in. w tomach Schulzowskich rozprawy niżej podpisanego, np. na temat improwizacji w prozie Schulza, choć sama kategorią „improwizacji” się posługuje. Podsumujmy wprowadzenie do rozprawy - struktura zależności między muzyką a literaturą, decydująca o koncepcji

pracy nie budzi większych zastrzeżeń; rekapitulacja sądów krytyki i badań na temat muzyczności prozy Schulza istotnie zawęża literaturoznawczą koncepcję pracy.

Rozdział o obecności muzyki w biografii Schulza czyta się jak studium archeologiczne. Skrzypczyk zbiera drobiazgi, fragmenciki, ułamki, cząsteczki, by stworzyć obraz muzycznego życia pisarza. Rekonstrukcja domniemanej całości przechodzi w próbę „biografii akustycznej” pisarza. Skrzypczyk podpowiada nam, jak mógł wybrzmiewać pejzaż audialny otaczający młodego Bruna. Z Schulzowskich recenzji Liliena i Rosenfelda wydobywa odniesienia do muzyki. Inny wymiar ma rekonstrukcja kontaktów Brunona z muzyką klasyczną. Autorka zadaje pytania, które odwołują się do podstawowej wiedzy z historii muzyki, czasem zaskakująco formułowanej: „Czy ukształtowała go (Schulza -TB) wielka symfonia neoromantyczna (Strauss, Rachmaninow), (...) weryzm (Puccini, Moniuszko), czy tradycja wcześniejsza (Mozart, Chopin), może ówczesna muzyka awangardowa, a może rozrywkowy, amerykański jazz?” (s. 55) Chciałbym tylko zaznaczyć, że cytowane kwalifikacje wskazują na powierzchowną znajomość muzyki klasycznej. Notabene, Moniuszko był rocznikowo niewiele młodszy od Chopina. Zdarzają się w pracy zatem kwalifikacje, które niewiele wyjaśniają. Autorka podaje, że Schulz przywołuje postać Don Juana - „za Molierem lub operą Don Giovanni z muzyką Mozarta), choć ma myśli chyba libretto Da Ponte’go, a może Mozartowską interpretację motywu? Muzykę ludową nazywa Skrzypczyk „muzyką folkową” - to anachroniczny drobiazg. Szkoda, że Autorka wykorzystuje książkę dziennikarza muzycznego Dariusza Michalskiego jako źródło wiedzy o historii muzyki popularnej, a nie artykuły muzykologów czy monograficzne opracowania historii jazzu w Polsce. Mimo wszystko to tylko niedoskonałości, które przeszkadzają w lekturze pracowitej i w efekcie ciekawej rekonstrukcji. Dowiadujemy się z tej rekonstrukcji, że Schulz przyjaźnił się z muzykami, nagrywał dla radia, bywał w kinie, może słuchał koncertów muzyki popularnej, czyli brał udział w życiu muzycznym, podobnie jak większość inteligentów tamtych czasów, nie wyłączając tych, którzy „rozpoznawali hymn państwowy, jedynie po tym, że ludzie wstają”. Skrzypczyk tak sugestywnie odtworzyła hipotetyczny pejzaż muzyczny, że chcielibyśmy wierzyć, iż Schulz nie tylko mógł słyszeć muzykę, którą wtedy grano, ale i naprawdę jej słuchał.

Po odtworzeniu pejzażu audialnego przechodzi Skrzypczyk do analizy muzyki w opowiadaniach Schulza. Autorka zauważa, że metafory i terminy muzyczne pojawiają się w tych opowiadaniach dość często. I można stworzyć dość obszerny słownik muzykologiczny, równie ważny dla Schulza jak inne słowniki fachowe. Mało tego, można

zasadnie twierdzić, że Schulz również w pracach krytycznych opiera się na terminologii muzykologicznej. W interpretacjach muzycznych fragmentów opowiadań opiera się Skrzypczyk na koncepcji leitmotywu, traktując przekształcenia motywu jako konstytutywny element tekstów. Zauważa podobieństwa opowiadań Schulza do *Doktora Faustusa* Manna - w sposobie przywoływania muzyki. Łatwo zauważyć, również na przykładzie fragmentów cytowanych w rozprawie, że to podobieństwa iluzoryczne. Podobnie zawodne wydaje się szukanie konkretnych utworów muzycznych, na podstawie Schulzowskich metafor, opisów czy sugestii. Analizy i interpretacje Skrzypczyk stają się dyskusyjne czy nawet wątpliwe, gdy autorka przechodzi do wniosków i intertekstualnych zestawień.

Przyjrzyjmy się analizie słynnego fragmentu opisującego zejście do świata Matek. Autorka wspomina *Fausta* i *Pieśni Osjana*, by szukać jednak podobieństw gdzie indziej, w operze *Pierścień Nibelunga*. Jednocześnie uważa Skrzypczyk, że Schulz, obrazując katabazę do Matek, przetwarza „teorię archetypów Junga, psychoanalizę Freuda i anamnezę Platona”. Trudno się też zgodzić z sugestią, że z głębi nienazwanego Schulz wychodzi z formą mityczną podobną do germańskich rojeń Wagnera. Prywatne mity Schulzowskie nie uzurpują sobie przecież prawa do fundowania wspólnot kulturowych, tym bardziej wspólnot tak pełnych grozy, etnicznych wspólnot jak Wagnerowska. Oczywiście to również kwestia subiektywna, czy można jednocześnie považać Mozarta i Wagnera, Platona i Freuda. Joseph Roth uważał, że nie można – i ja się z nim zgadzam. Pomińmy te zestawienia, a zobaczymy, że Autorka wychwyciła większość muzycznych motywów u Schulza i interesująco je przedstawiła.

Dyskutować też można z innymi porównaniami użytymi przez Skrzypczyk. Powtarzające się u Schulza odwołanie do katarynkowych motywów niewiele ma wspólnego z nawiązaniem do koncertu Brahmsa w *Cudzoziemce*. W dodatku, że wykonanie Brahmsa określa pełen zasadniczy brak bohaterki Kunczewiczowej. Skrzypczyk ciekawie przedstawia historię katarynek i sugestywnie analizuje znaczenie katarynkowego motywu u Schulza, by w konkluzji zaskakująco stwierdzić, że fragment z recenzji Vogel można uznać za autocharakterystykę prozy autora tej recenzji. „Kataryniarz oznaczałby człowieka rzuconego w bieg historii, biernego wobec mechanizmu świata, pokorną zgodę na bieg zdarzeń” (s. 93) - pisze Skrzypczyk. Tej konstatacji przeczy wiele fragmentów, w których Schulz ironicznie pisze o mechaniczności ludzkiej kultury, nie mówiąc o pokornej akceptacji biegu historii. Autor, który posługuje się toposem ironii biegu rzeczy, daleki jest od pokory. Nie znajdziemy też u Schulza akceptacji nowoczesnego monstrum – „biegu

historii”. Po co miałby tworzyć prywatne mity, czyli wymykać linearnemu dzianiu się, dlaczego miałby odwracać porządek czasu, jeśli godził z „mechanizmem świata”?

Najciekawszy rozdział pracy dotyczy analizy skomplikowanej struktury muzycznej opowiadań. Autorka twórczo traktuje technikę pisarską Schulza, tak jak traktuje się technikę komponowania. Interpretacje pokazują znaczenie przetwarzania motywów, rytmizowania fraz, techniki repetycji, wielogłosowości czy operowej teatralizacji. Właściwie nie potrzeba innych dowodów, niż zawarte w analizie, by uzasadnić tezę o znaczeniu muzyki u Schulza i o słuchu autora do muzycznej frazy. Autorka wymienia wielość technik, którymi się posługiwał pisarz, by stwierdzić, że dowodzą „znakomitego warsztatu muzycznego” (s. 131). W tym komplemente zgrzyta mi słowo „warsztat”, znacznie poniżej talentu Schulza. Szkoda, że Skrzypczyk nie analizuje tych fragmentów opowiadań, w których Schulza zawodzi słuch albo gdzie Schulz sięga do tandetnych rozwiązań muzycznych, gdzie pastiszowa narracja zbliża się do kiczu. W analizie improwizacji Schulza pozostaje Skrzypczyk niezmiennie na poziomie wysokich odniesień i wzniosłych interpretacji. Wiele dałoby odwołanie się w pracy do innych autorów wykorzystujących muzyczną organizację tekstu czy do prac analizujących awangardowe koncepcje muzyki, np. do prozy i wierszy futurystycznych czy do prac Śniecikowskiej. Nie wspomnę już o artykułach na temat improwizacji w literaturze. Brakuje również w analizach muzycznych fraz Schulza interpretacji pauz, przemilczeń i ciszy. Mimo wspomnianych zastrzeżeń można stwierdzić, że Skrzypczyk przekonująco pokazała, że organizacja muzyczna opowiadań Schulza stanowi podstawową strukturę, i że Schulz wypowiada się poprzez muzykę tekstu.

Skrzypczyk uzupełniła rozprawę o przywołanie muzycznych inspiracji Schulzem oraz o aneks z kolokacjami terminów muzycznych w opowiadaniach. Traktuję te fragmenty pracy jako inspirujący apendyks, rodzaj artystycznego *hommage à Bruno*. Można sobie oczywiście wyobrazić jeszcze inne amplifikacje, które współbrzmiałyby z podstawowym założeniem rozprawy, gdyż muzyka u Schulza to temat rzadko podejmowany, ale bardzo obszerny. Rozprawa Skrzypczyk stanowi ważne, wstępne rozpoznanie wskazanej problematyki. Autorka posłużyła wieloma komplementarnymi metodami, by zbliżyć się do wielowarstwowej struktury muzycznych odniesień. Skrzypczyk zebrała w swojej rozprawie prawie całą dostępną wiedzę na temat muzyki u Schulza i zrekonstruowała kulturę muzyczną miast, w których pisarz żył i bywał. To ambitne przedsięwzięcie naukowe, przekraczające przyjęte dla rozpraw doktorskich perspektywy badawcze. W pracy znajdują niedoskonałości i braki. W analizie języka

artystycznego brakuje wyjścia poza kontekst wskazywany przez samego pisarza - w opowiadaniach, tekstach krytycznych i korespondencji, i odniesień do innych prozaików nadających prozie formę muzycznych. To zaskakujące, ale wiele fragmentów rozprawy przekonuje, że pracę napisała jedynie literaturoznawczyni, a nie muzykolożka czy historyczka muzyki. Oryginalna, w części nowatorska praca Aleksandry Skrzypczyk spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskich. Wnoszę o dopuszczenie Aleksandry Skrzypczyk do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Tomasz Bodewski