

Aleksandra Skrzypczyk: Topografia ech. Schulz śpiewany

Od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku z coraz większą intensywnością artyści muzyki przetwarzają tekst prozy Schulza i jego biografię (tekst życia Schulza). Pierwszy krok w tym kierunku postawił Stanisław Radwan¹, który w 1965 roku opracował kompozytorski hołd dla zmarłego pisarza, zatytułowany *Sanatorium pod klepsydrą – homagium dla Bruno Schulza na chór mieszany i zespół instrumentalny*. Utwór ten istniał jednak w ukryciu, nie został zapisany na żadnym nośniku. Dopiero dziesięć lat później dużo szerszy odbiór dzięki nagraniom zyskała ballada Jacka Kleyffa *Schulz*², śpiewana również w hołdzie Schulzowi. Kleyff nie wykorzystał w niej fragmentów prozy. Śpiewał nawet nie tyle o życiu Schulza, ile o jego śmierci, o jej okolicznościach. Utrwalił w ten sposób przekaz o zamordowaniu pisarza dla podłego żartu przez gestapowca³.

Ponad dwudziestoletnie milczenie o Schulzu w muzyce wynikało najpewniej z niesprzyjających okoliczności politycznych w Polsce. Zbieżność czasowa z wydaniem pierwszej biografii Schulza, *Regionów wielkiej herezji* Jerzego Ficowskiego (1967), nie pozostaje bez znaczenia dla rozgłosu, jaki zyskał Schulz w Polsce i na świecie. Dziś możemy mówić o kilkudziesięciu faktach recepcyjnych z kategorii muzyki: kilku albumach, kilkudziesięciu utworach, trzech operach, balecie, widowiskach muzycznych, zespole nazwanym na cześć autora, kolażach dźwiękowych, a nawet drohobyckich nagraniach terenowych⁴... Artyści ze wszystkich stron świata i ze wszystkich gatunków muzycznych sięgają po Schulza: po potencjał jego prozy lub po poruszenie, którego dostarcza jego życiorys tragicznie zakończony podczas Holokaustu. Szerokie jest także spektrum muzycznych umiejętności schulzoidów-muzyków⁵.

Jestem przekonana, że Schulz celowo wykorzystywał brzmieniowy potencjał języka artystycznego w swojej prozie. Dowody na to przedstawiłam w tekście

1 Kompozytor związany z Teatrem Starym w Krakowie, Pwinicą pod Baranami, kierownik muzyczny Teatru Ateneum w Warszawie. Autor kilkuset kompozycji dla teatrów.

2 Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=gEYdB3ogYMw>

3 Próba scalenia wszystkich znanych wersji tego wydarzenia: J. Orzeszek, *19 listopada 1942*, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/19-listopada-1942>

4 Szczegółowo pisałam o tym w rozprawie doktorskiej *Bruno Schulz i muzyka* oraz w artykule *Schulz w operze*, „Schulz/Forum” 9, 2017. W tymże artykule odnotowałam wszystkie muzyczne fakty recepcyjne, jakie zebrałam do 2016 roku. Tworzą wyjątkową schulzowską playlistę.

5 Terminu „schulzoidzi” używam za Branislavą Stojanović.

*Głos Schulza*⁶. Choć Schulz został poproszony przez Witkacego o napisanie sztuki teatralnej – „cynamonów” – możemy dziś przypuszczać, że sztuki nie napisał⁷. Czy mógł spodziewać się tego, że jego opowiadania będą po prawie stu latach dostarczać materiału dla teatrów, dla muzyków; że jego twórczość znajdzie tak silny oddźwięk i tak dalekie, przeróżne echa?

Jeśli źródła inspiracji są w tym przypadku dwa (życie i twórczość), chciałabym przyrzeć się temu drugiemu. Interesuje mnie nie tyle przekazywanie wersji życiorysów (tekst życia wciąż ustala się i aktualizuje⁸), ile to, co dzieje się z tekstem *Sklepów cynamonowych*, kiedy artysta postanawia przetworzyć ich tekst na zgodny z frazą muzyczną, akompaniamentem, czy nawet z samym głosem. Okazuje się, że oba tomy opowiadań dają się przetworzyć na kilka „muzycznych języków” – przede wszystkim na piosenkowy, o czym świadczy kilkadziesiąt utworów bazujących na tej prozie. Ale też na język operowy, baletowy, kabaretowy. W polskiej piosence Schulz pojawiał się niezbyt często do lat dziewięćdziesiątych. Poza homagium Radwana i balladą Kleyffa, powstały dwie opery – *Demiurgos* Juliusza Łuciuka (1976) i *Manekiny* Zbigniewa Rudzińskiego (1981), dwa zagraniczne utwory: *Fragmente aus Frühling für Mezzosopran, Viola und Klavier* Klaus Hubera (1987) i *Treatise on Tailor's Dummies for soprano, flute, tenor saxophone, bassoon, piano, accordion, percussion* Scotta Lindrotha (1989). Schulz jednak miał się świetnie w podziemiach, w występach akcydentalnych i nieoficjalnych, w kabaretowych piosenkach, w spontanicznych wykonaniach, w strzępkach muzyczno-teatralnych widowisk. Fascynował aktorów i wokalistów, dostarczał nieograniczonej inspiracji, tekstu, który niósł te występy dalej.

Najbardziej znanym dziś kabaretowym rezonansem prozy Schulza jest utwór *Anna Csillag*, wykonywany z wielkim kunsztem wokalnym przez Annę Szałapak, aktorkę Piwnicy pod Baranami⁹. Utwór poświęcony długowłosej apostołce to połączenie wiersza Bolesława Leśmiana *Przyśpiew* z cyklu *Łąka* i fragmentu *Księgi* Schulza. Małgorzata Kitowska-Łysiak przyglądając się szczegółowo *Annie Csillag*, zwróciła uwagę na „receptyjne zabiegi”, którymi posłużyła się wokalistka. Tak napisała w tekście „*Ja, Anna Csillag...*”: „Piosenka rządzi się przede wszystkim rytmem muzycznym, a nie fabularnym. Annę Csillag łączy z pszczołą jedynie

6 Aleksy Kuszczak, nauczyciel matematyki w drohobyckim gimnazjum, spędził wiele godzin w domu Schulza, czytając wspólnie z nim literaturę piękną, między innymi Rilkego. Wspominał po latach, że Schulz odczytał mu także manuskrypt własnego utworu – *Ptaków*. Objasniał wówczas „spokojnie i z zainteresowaniem” sens noweli, wskazując z dumą „muzyczne” zabiegi, którymi się posłużył. „Przy czytaniu zwracał mi uwagę – pisał Kuszczak – na pewne mało spotykane stylizacje, niektóre transpozycje kolorów i dźwięków”. A. Skrzypczyk, *Głos Schulza*, „Schulz/Forum” 16, 2020; B. Schulz, *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 63.

7 List Witkacego do Schulza z 23 kwietnia 1938 roku, [w:] Bruno Schulz, *Księga listów*, t. V, Gdańsk 2016, s. 290.

8 Zob. www.schulzforum.pl

9 Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=UrSdBf7pUSA>

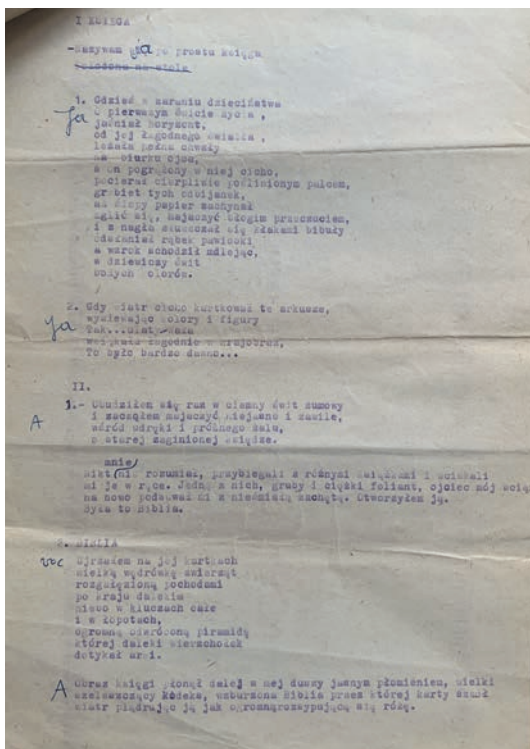
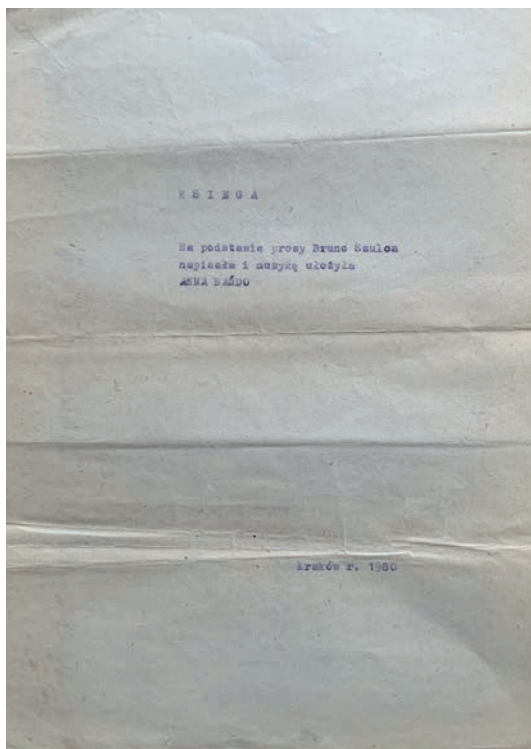
«kosmatość». Jej wyznanie, wplecione w melodię Leśmianowskiej poezji, robi wrażenie inkrustacji w odmiennym materiale. Ale to pozory: fragment prozy Schulza jest nie mniej poetycki, niż wersy z *Łąki*. Obaj autorzy poetyzują codzienność, łączy ich też śmiały stosunek do języka – tworzą neologizmy, odkrywają nowe brzmienia znanych słów przez melodyjne łączenie ich ze sobą”¹⁰.

Okazuje się, że Schulz już wcześniej pojawił się na scenie Piwnicy pod Baranami. Wokalistka i kompozytorka, Anna Bańdo, wykorzystała fragment *Księgi*, który, jak można przypuszczać na podstawie fragmentu maszynopisu, był tekstem spektaklu. Artystka wybrała fragmenty prozy i skomponowała je w skróconą opowieść o *Księdze*. Ułożyła nowy tekst z różnej długości cytatów. Ponieważ nie zachowały się nuty, trudno mieć pewność, że tekst był wykonywany do akompaniamentu. Maszynopis jest datowany na 1980 rok. Możemy tylko wyobrazić sobie to, czego tekst nie pokaże: niezwykłą atmosferę miejsca, scenografię, wygląd aktorki, sposób realizacji tekstu, wreszcie muzykę towarzyszącą tekstowi – czyli prozę Schulza wyrażoną innymi środkami.

W Piwnicy pod Baranami zbierali się studenci Akademii Sztuk Pięknych, szkoły muzycznej, historii sztuki i architektury. Tłumy ścigały do tych podziemi Krakowskiego Domu Kultury, miejsca, w którym formuła wolności twórczej pozwalała wykonawcom zapomnieć o świecie „na zewnątrz”. Tak pisała jedna z założycielek, Barbara Nawratowicz: „Piwnica odkryta, jak mi powiedziano, przez studenta ASP Bronka Chromego, była już okupowana przez studentów krakowskich uczelni artystycznych – PWST, PWSM i ASP. Panował w niej nie mały zgiełk, papierosowy dym otulał młodzież płci obojga, paliły się świeczki, ktoś brzdąkał na gitarze, ktoś czytał własne wiersze, w ogromnym kominku płonęły szkielety składanych krzeseł. Rajmund Jarosz, już zadowolony w Piwnicy student PWST, wraz z pomocnikami usuwał resztki ceglanego murku dzielącego piwnice, popijano tanie wino i dyskutowano zawzięcie. Czuło się w powietrzu, że idzie nowe, i że rozluźniają się kleszcze politycznego zamordyzmu, że nowoczesna sztuka i literatura wyjdą z podziemia, i że socrealizm wszyscy diabli wezmą i będzie się można zacząć bezkarnie śmiać z otaczającej nas szarej rzeczywistości ze Związkiem Radzieckim na czele”¹¹. Piwnicę pod Baranami tworzyli wówczas potomkowie znajomych i przyjaciół Schulza. Założycielka, Joanna Olczak-Ronikier, była córką Hanny Mortkowicz-Olczak, która po wojnie zostawiła kilka wspomnień o Schulzu. Rajmund Jarosz, aktor, był wnukiem drohobyckiego prezydenta, Rajmunda Jarosza (1908–1937), tego, który w 1930 sprzeciwił się zamknięciu wystawy „rysunków tuszem, akwafort

10 M. Kitowska-Łysiak: „Ja, Anna Csillag...”, [w:] eadem, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007, s. 47–67.

11 B. Nawratowicz, *Piwnica pod Baranami. Początki i rozwój (1956–1953)*, Kraków 2010, s. 8.



Maszynopis scenariusza Anny Bańdo do spektaklu **Księga według prozy Bruno-na Schulza**, Piwnica pod Baranami, Kraków 1980

[*cliché-verre*ów] i obrazów olejnych” Schulza¹². Nieżyjący już autorzy spotykali się nadal – w tekstach, poprzez młodsze pokolenia, tak blisko z nimi przecież związane. Schulz żył pośród nich.

Do lat dziewięćdziesiątych Schulza wykonywało się w Polsce raczej w podziemiu. Dopiero lata wolności przynoszą recepcję intensywniejszą. Dość powiedzieć, że od dziesięciu lat nie ma takiego roku, w którym nie powstałby utwór, spektakl lub inne artystyczne działanie związane z autorem *Sklepów cynamonowych*. Dlaczego jego popularność nie zanika, jak w przypadku Romaina Rollanda, lecz wzrasta, jak w przypadku Szekspira? Czy zacznie stopniowo wyciszać się, jak było w przypadku Mickiewicza? W tej pośmiertnej popularności, w odczytaniach o dziesięciolecia późniejszych niż jego czas, Schulz nie jest przecież odosobniony. Czyż nie czytano Norwida częściej dopiero po jego śmierci? Schulz również wykracza poza ramy estetyczne swojej epoki. Podobnie jak Kafka, który by istnieć potrzebuje Maxa Broda, Schulz potrzebuje „powiernika” swojej twórczości, Jerzego Ficowskiego. Może to jemu zawdzięcza ocalenie¹³? Może nam wszystkim? Wreszcie, potrzebna jest także zmiana społeczna, pozwalająca odczytywać dzieło w innym kontekście, gotowość kolejnych pokoleń.

Jan Assmann w książce *Pamięć kulturowa* wyróżnia dwa rodzaje pamięci – pamięć komunikacyjną oraz pamięć kulturową. Pamięć komunikacyjna jest pamięcią oralną, posługują się nią bezpośredni świadkowie wydarzeń, przekazujący swoje historie innym ludziom. Ramy tej pamięci wyznaczają czyjeś narodziny i śmierć oraz relacje z innymi. A zatem trwa taka pamięć około osiemdziesięciu lat, czyli dwa-trzy pokolenia. Jest najintensywniejsza w ostatniej fazie życia, w końcu wygasa. Pamięć kulturową zaś charakteryzują podzielane powszechnie wyobrażenia na temat przeszłości. Ten rodzaj pamięci funkcjonuje już tylko w formie tekstów. Charakteryzuje się większym zasięgiem (może sięgać dalej w przeszłość) oraz wybiórczością – jest dostosowana do aktualnych potrzeb. Bieżące poglądy, wartości, idee determinują wybór tego, co jest przedmiotem tejże pamięci. A ponieważ ramy pamięci kulturowej są bardzo szerokie, wybiera się raczej pojedyncze punkty-wydarzenia, figury pamięci (taką figurą pamięci i jednocześnie mitem założycielskim grupy może być na przykład ukrzyżowanie Jezusa, Exodus czy Holokaust). Istnieje również problem zapośredniczania pamięci (z mediów, lektur). Oba typy pamięci często przenikają się i są nie do oddzielenia – pamięć jest bowiem zawsze społeczna.

12 J. Kleczyński, *Wrażenia artystyczne z Truskawca. Widok na Borysław – Muzeum w Pomiarkach*. – *Wystawa dzieł J. Kahanego i B. Szulca* [!] w Klubie, „Kurier Warszawski” 1930, nr 235 (wydanie wieczorne), s. 9. Wzmianki o wystawie zamieściła również „Chwila” 1930, nr 4056, s. 13; nr 4072, s. 15; nr 4090, s. 13.

13 Nawiązuję do wiersza Ficowskiego *Mój nieocalony*, poświęconego Schulzowi.

(*)
SPIS TREŚCI JARMARKU

1. Elsa-fluid z żabądzem -
- lek na wszystkie choroby ułomności.

2. Anna Csillg - apostołka wiochatności.

3. Harmonie, cytry i harfy -
dzięki postępowi przemysłu udostępnione po popularnych
cenach.
prostemu nutowielu

4. Katarynki -
prawdziwe cuda techniki -
nieoceniony skarb dla inwalidów.

5. Kanarki hercyńskie -
oskodać samotności.

6. Pan Bosco z Mediolanu -
do usług publiczności, swego znaku mistrz
czarnej magii.

7. Gentleman -
ofiarowuje metodę jak stać się energicznym
i stanowczym w decyzjach.

8. Magda Wang -
nauczy was jak łamać najsilniejsze charaktery.

Zbiorowo nie-pamiętamy więc Schulza. Te niepamięci zataczają coraz szersze kręgi. Mit nie rośnie jednak w nieskończoność, a raczej pulsuje. Serce pisarza bije w tekstach, dźwiękach, obrazach. Schulz istnieje, wydarza się właśnie dzięki temu, co zbiorczo nazywamy dziś fenografią, dzięki nieustannym odczytaniom i przetworzeniom. Współczesna recepcja, zarówno muzyczna, jak i teatralna, filmowa, a także literacka (malarska, graficzna, fotograficzna, rzeźbiarska...) pokazuje, że Schulz przestał być pisarzem wyłącznie polskim. Ziścił się jego zamiar – powzięty już w Drohobyczu, a później w Paryżu – by stać się artystą na miarę światową. I choć Tomasz Mann nie odpowiedział na napisany przez Schulza list, kręgi francuskie były przed nim zamknięte, przekład prozy na język włoski nie powiódł się – dzisiaj jego twórczość przeżywa prawdziwy renesans, a admiratorzy drohobyckiego pisarza mogą obcować z magicznym światem jego wyobraźni w różnych miejscach na świecie i na różne sposoby.