

Aleksandra Skrzypczyk: Próba biografii akustycznej Brunona Schulza. Doświadczenia audialne

zdarzenia
dźwiękowe

Niewielka liczba źródeł mówiących o stosunku Brunona Schulza do muzyki znacząco utrudnia prowadzenie badań na tym polu¹. Poza tym, co przetrwało, można tylko domyślać się, czego współcześnie w schulzianach nie ma. Zachowane świadectwa okazują się niewystarczające w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, dlaczego w prozie drohobyckiego autora tak często pojawia się konstruująca metafory leksyka z zakresu muzyki i świata dźwięków². Jeśli zaś na podstawie świadectw nie można ustalić, jakie było jego zdanie na temat muzyki ani jakie miał doświadczenia muzyczne, pomocna może być „biografia akustyczna”, rozumiana tu jako hipotetyczna sekwencja udziału w zdarzeniach fonicznych. Nie ulega wątpliwości, że Schulz „zanurzony był” w świecie dźwiękowym. Z całą pewnością słuchał pasywnie czy raczej słyszał i rejestrował zjawiska akustyczne. Czy był także melomanem (słuchał

- 1 Kwestię muzykalności Schulza starałam się ustalić na podstawie wspomnień Marii Chasin, Emila Górskiego oraz Elli Schulz-Podstolskiej w artykule dla „Tekstów Drugich”, zatytułowanym *Bruno Schulz i muzyka. Próba biografii akustycznej pisarza* [numer w przygotowaniu]. W skrócie rzecz ujmując, argumentami za muzykalnością było: (1) wspomnienie Górskiego o tym, że Schulz słyszał muzykę w zjawiskach wizualnych; (2) dwa „muzyczne” opowiadania Schulza, których głównymi bohaterami mieli być skrzypek i śpiewaczka operowa (to ostatnie przetrwało tylko we wspomnieniu Górskiego); (3) kilkuletnia, zaginiona korespondencja z Chasin, która podawała, że Schulz posługiwał się listach i w mowie żywej „językiem muzycznym”; a także (4) kilkaset terminów muzycznych zawartych w opowiadaniach, motywy muzyczne i celowe ukształtowanie brzmieniowe prozy. Argumentami przeciwko były: (1) wspomnienie Schulz-Podstolskiej, w którym Schulz swoją niemuzycznością kontrastował z jej ojcem, Lzydorem Schulzem; a także (2) zdanie Górskiego o braku muzycznych predyspozycji u Schulza.
- 2 Eksperyment indeksowania, przeprowadzony przeze mnie w suplementcie do *Sklepów cynamonowych*, dowodzi, że w tym cyklu opowiadań pisarz korzysta z pojedynczych terminów muzycznych (posługuje się „językiem muzycznym”, tworzy „muzyczne” metafory) ponad sto razy. Mnoży także te poszczególne leksemy w każdym opowiadaniu. Ten szczególny sposób budowania wypowiedzi artystycznej musiał mieć powody – zdaje się, że niemożliwe byłoby nawiązywanie do strategii i technik muzycznych przy jednoczesnej ignorancji i niezainteresowaniu tą dziedziną sztuki. Spis wszystkich terminów muzycznych występujących w *Sklepiach cynamonowych* zawarłam w formie indeksów „Muzyka i świat dźwięków” w suplementcie do *Dzieł zebranych Brunona Schulza* [tom w przygotowaniu]. Zob. też: S. Rosiek, *Radość indeksowania („Sklepów cynamonowych” i nie tylko)*; oraz J. Orzeszek, *Ciało / części ciała / wydzielin. Indeks do „Sklepów cynamonowych”, „Schulz/Forum” 13, 2019, s., 155–171; 172–190.*

aktywnie), podobnie jak jego przyjaciel, Stanisław Weingarten? Jakiej muzyki słuchał z wyboru, nie z przymusu? W obliczu skromnego archiwum pewne wyobrażenie na ten temat może dać kultura muzyczna w dobie „genialnej epoki” Schulza. Domniemana biografia akustyczna pozwoliłaby zidentyfikować źródła językowych ukształtowań tekstu artystycznego. Składałaby się z doświadczeń dźwiękowych pisarza – a te mieszczą się przecież w konkretnym momencie historyczno-kulturowym. Zrekonstruować, jak na Schulza oddziaływała muzyka końca wieku XIX i pierwszych dekad XX, to zobaczyć, jakie doświadczenia muzyczne mogła mieć wówczas jednostka – nie tylko ta uzdolniona artystycznie.

Bezbronność wobec świata dźwięków

Świat dźwięków oddziałuje na człowieka przez całe jego życie, jeszcze przed narodzinami. Jak zauważa Anna Chęćka-Gotkiewicz w szkicu *Ucho i umysł*, w łonie matki dziecko od samego początku odbiera odgłosy i tę bezbronność wobec zjawisk akustycznych zachowuje aż do śmierci³. Jeśli człowiek może się odciąć od wrażeń wizualnych (poprzez zamknięcie powiek), to zamknięcie się na wrażenia słuchowe jest fizjologicznie niemożliwe (w najcichszym momencie słyszymy „szum krwi” lub bicie własnego serca)⁴. Tego rodzaju „dźwiękowa przemoc” powoduje, że choćbyśmy chcieli wyobrazić sobie Schulza piszącego w ciszy i natchnieniu *Sklepy cynamonowe* lub stojącego pośród skupionych uczniów w bezgłośnej (*muted*) sali, przechadzającego się po pustym i bezdźwięcznym rynku w Drohobyczu – wiemy przecież, że taki stan nie był możliwy. Schulz musiał być uczestnikiem dźwiękowego krajobrazu miejsca (*sound-scape*). Nawet jeśli tego nie chciał.

Mamy także dowody na to, że cierpiał z powodu hałasu. W liście do Tadeusza Brezy pisał o męczącej pracy w szkole: „Jestem bardzo zdeprymowany: urlop, na który tak liczyłem, nie został mi przyznany. Zostaję w Drohobyczu, w szkole, gdzie nadal hałastrą będzie wyprawiała harce na moich nerwach. Trzeba bowiem wiedzieć, że nerwy moje rozbiegły się siecią po całej pracowni robót ręcznych, rozprzestrzeniły się po podłodze, wytapetowały ściany, oplotły gęstą plecionką warsztaty i kowadło”⁵. Wiemy też, że pragnął ciszy muzycznej, pauzy, wytchnienia, które byłoby naturalnym elementem pracy. W liście do Andrzeja Pleśniewicza

słyszenie ciała

dźwiękowa przemoc

3 A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*, Gdańsk 2012, s. 29–60.

4 Zob. też: J. Momro, *Ucho nie ma powieki*, Kraków 2020.

5 List Brunona Schulza do Tadeusza Brezy z 2 grudnia 1934 roku, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 53. Dalej jako: KL.

skarżył się: „Przecenia Pan korzyści mojej drohobyckiej sytuacji. Czego mi tu brak nawet – to ciszy, własnej, muzycznej ciszy, uspokojonego wahadła, podległego własnej grawitacji, o czystej linii toru, niezmałonej żadną obcą influencją. Ta cisza, substancjalna, pozytywna – pełna – jest już sama niemal twórczością. Te sprawy, które jak miemam, chcą się przeze mnie wypowiedzieć – dzieją się powyżej pewnej granicy ciszy, formują się w ośrodku doprowadzonym do doskonałej równowagi. Już ten spokój, jaki tu mam, choć doskonalszy niż w tej szczęśliwszej epoce – stał się niewystarczający dla coraz wrażliwszej, wybredniejszej wizji. Coraz trudniej jest mi w nią uwierzyć. A właśnie te rzeczy wymagają wiary ślepej, na kredyt powziętej. Dopiero zjednane tą wiarą, godzą się z trudem być – do pewnego stopnia zaistnieć”⁶.

Na podstawie tej autocharakterystyki można dojść do przekonania, że czas ma dla Schulza charakter muzyczny. Po sekwencji zdarzeń (dźwięków) musi nastąpić „bezruch”, cisza, która daje się formować niczym plastyczna materia, warunkująca twórczość. Istotny jest dla niego moment przed tworzeniem (świata przedstawionego). W napięciu ciszy, w chwili przed wykonaniem (dźwięku, słowa), pisarz staje się podobny do muzyka – im dłużej trwa cisza, tym większe pragnienie, by wypełnić ją dźwiękiem, by napełnić pustkę treścią. Jest wreszcie zwierzenie Schulza oznaką braku wytchnienia, odpoczynku sprzężonego z pracą tak, jak cisza z dźwiękiem⁷. Dzieło muzyczne dąży do ciszy zewnętrznej, ciąży ku nieistnieniu, trwa tak długo, jak artysta wykonuje muzykę. Zawsze zatem więcej jest ciszy zewnętrznej (rozumianej nawet jako dźwięki świata) niż uporządkowanej materii dźwiękowej. Schulz zdaje się mówić jednak o ciszy wewnątrz kompozycji, o fermacie lub pauzie muzycznej, współtworzącej dzieło, porządkującej struktury dźwiękowe i myśl muzyczną.

Jak zauważa Chęćka-Gotkowicz, pauza w notacji muzycznej ma różną długość trwania – na ogół uzależnioną od przyjętego tempa i wartości rytmicznej. Potocznie ujmowana jest często jako „oddech”, „wyciszenie”, „wstrzymanie”, w ujęciach francuskich nawet jako „westchnienie”. W ciszy rezonuje brzmienie myśli (muzycznej), współistnieje ona nieoddzielnie z dźwiękiem, uobecnia się tylko w jego „kontekście”. Oddech muzyczny pozwala zatrzymać się w czasie, odczuć własne istnienie⁸. Czas

muzyczny
charakter
czasu

6 List Brunona Schulza do Andrzeja Pleśniewicza z 4 marca 1936 roku, KL, s. 120.

7 Schulz wielokrotnie ubiega się o przerwę w pracy, prosząc o urlop. Zob. Listy Brunona Schulza do władz szkolnych, KL, s. 228, 232, 234–239.

8 Zagadnieniu ciszy muzycznej interesujący esej poświęca Anna Chęćka-Gotkowicz, z której książki czerpię inspirację do interpretacji fragmentu listu Schulza. A. Chęćka-Gotkowicz, *Wymiary ciszy*, w: eadem, *Ucho i umysł*, s. 29–60.

muzyczny – czas odbierany przez Schulza charakteryzuje się zatem naprzemiennym wydobyciem i zanikaniem, tworzeniem i destrukcją, brzmieniem i ciszą, byciem i niebyciem⁹. Muzyczna cisza jest – zdaniem Schulza – warunkiem tworzenia. Tę potrzebę i konieczność ciszy doskonale wyraził także hinduski mistyk Kirpal Singh, który pisał, że: „istota dźwięku jest odczuwana zarówno w ruchu, jak i w ciszy, dźwięk przechodzi od istnienia do nieistnienia. Mówi się, że tam, gdzie nie ma brzmienia, nie ma słuchania, ale nie oznacza to, że słuch utracił swą czujność. Wszak tam, gdzie nie ma dźwięku, słuch jest najbardziej wyuczulony, tam zaś, gdzie jest dźwięk, słuch rozwinięty jest najsłabiej”¹⁰.

cisza
warunkiem
tworzenia

Po to, by tworzyć, Schulz potrzebował muzycznej ciszy. Z jej potencjału tkął być może opowieść o dźwiękowym krajobrazie rodzinnego miasta. „Zanieczyszczenie” tego dziewiczego czasu tworzenia hałasem – przemocą dźwiękową – paraliżowało jego wyobraźnię. W ciszy zmysły mogły wyostrzyć się na nowe (lub dawne, wyobrażeniowe) doznania; „przestrzeń ciszy” umożliwiała przeżycie estetyczne. Powtarzał to w liście do Stefana Szumana, kiedy pisał o poezji Rilkego: „To jest bardzo cichy, zamknięty w sobie świat, trzeba odejść bardzo daleko od zgiełku i zejść bardzo głęboko, ażeby usłyszeć tę poezję”¹¹.

Doświadczenia audialne. Słyszenie pasywne – aktywne słuchanie

Badaniami nad wpływem dźwięków na człowieka zajmuje się od lat antropologia audialna (*sound studies*). Dźwięki świata, rejestrowane świadomie i nieświadomie, przyczyniają się do tworzenia osobowości, mają zdolność wytwarzania stanów emocjonalnych. Na doświadczenia słuchowe człowieka składa się cała jego audiosfera, czyli środowisko dźwiękowe i percypowane przez zmysł słuchu treści, w tym także melosfera (muzyka), sonosfera (dźwięki) oraz fonosfera (głos)¹². Buduje ona tożsamość dźwiękową jednostki, kształtuje jej wrażliwość i sposób postrzegania rzeczywistości. Mnogość takich tożsamości w podobnej przestrzeni dźwiękowej stwarza całe „społeczności akustyczne”. Dźwiękowy obraz Drohobycza odzwierciedlał charakter lokalnej zbiorowości, jej potrzeby, cechy i upodobania. Świat (dźwiękowy) tej wspólnoty składał się przede wszystkim z dźwięków naturalnych, doskonale opisanych w *Skleпах*

dźwięki
Drohobycza

9 Ibidem.

10 K. Singh, *Naarn or Word*, Delhi 1970, s. 59. Cyt. za: R. M. Schaffer, *The Music of the Environment*, Vienna 1973, s. 38.

11 List Brunona Schulza do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 roku, KL, s. 36.

12 Opisowała je szczegółowo Maria Gołaszewska w książce *Estetyka pięciu zmysłów*, Kraków 1997. Zob. też: R. Losiak, *Muzyka przestrzeni publicznej miasta. Z badań nad pejzażem dźwiękowym Wrocławia*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2008, nr 11, s. 253–264.

cynamonowych: biofomów, na przykład rojowiska „buzujących” much, trzepoczących skrzydłami ptaków, koni stukających kopytami; geofomów – szumu olszyn, dęcia wiatru podczas wichury; antrofonów – gry kataryniarzy, dzwonów kościelnych, stukotu kobiecych pantofelków...

Te zmysłowe doświadczenia pozwoliły Schulzowi „odtworzyć” *genius loci*, dźwięki przestrzeni; pozwoliły oddać odmienność, unikatowość dźwiękowego krajobrazu miejsca, w którym żył. Może sentymentalny opis harmonii dźwięków dzieciństwa był dla niego odpowiedzią na dźwiękową przemoc, związaną z pracą w szkole, z przemianami i nowym krajobrazem akustycznym (znanym dzisiaj jako *noise pollution*¹³): wszechobecnym hałasem, rewolucjami technologicznymi, przemysłowymi i urbanizacyjnymi, harmidrem fabryk czy hukiem strzałów podczas wojny, które zapowiadały dezintegrację świata¹⁴. Dzisiejsi badacze nie mają wątpliwości, że doświadczenia audialne – przeżywane świadomie i nieświadomie, związane zarówno z naturą, jak i działalnością człowieka – kształtują ich odbiorcę. Choć na przełomie XIX i XX wieku nie istniały jeszcze praktyki field recordingu¹⁵ (pierwsze takie nagrania wykonano w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku¹⁶), na podstawie świadectw oraz kontekstu historyczno-kulturowego możemy zebrać i „odtworzyć” hipotetyczne doświadczenia audialne Schulza.

przed field
recordingiem

Przedtakt. Dzieciństwo

Niewiele wiemy na temat tego, jakie doświadczenia muzyczne przynosi dzieciństwo autora *Sklepow cynamonowych*. W prozie dom narratora cały dźwięczy skrzypieniem podłóg, chrapaniem subiektów (śpiących na najniższych piętrach kamienicy), dudni sprzętami kuchennymi, dzwoni blaszanymi garnkami na strychu, cały gra stukotem pantofelków służącej, treluje wysokim klangorem ptasim. Można przypuszczać, że dorastanie Schulza wiąże się niemal wyłącznie ze słuchaniem pasywnym, nieuwarunkowanym wyborem. Młody Schulz jest uczestnikiem występów jedenaście lat starszego Izydora, jeździ z rodzicami do opery, ze

13 O zanieczyszczeniu dźwiękowego pejzażu świata hałasem w perspektywie ekologii muzyki pisał Raymond Murray Schaffer.

14 Korzystam z terminologii usystematyzowanej przez Sebastiana Bernata (*Wokół pojęcia soundscape. Dyskusja terminologiczna*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2015, nr 30, s. 45–57).

15 Posługuję się ugruntowanym terminem angielskim, oznaczającym praktyczne i techniczne nagrania terenowe, czyli rejestrowanie dźwięków poza przestrzenią studia, zapisywanych później jako cyfrowe pliki audio.

16 W latach 1930–1960 etnomuzykolog Alan Lomax po raz pierwszy nagrywał dźwięki w terenie. Rejestrował odgłosy pracy w porcie i na wybrzeżu. W 1940 roku Ludwig Koch posłużył się fonografem do rejestrowania odgłosów ptaków, wydanych później na płytach gramofonowych. Zob. <https://www.irvteibel.com> (dostęp: 21.01.2020).

zdużeniem słuca przystających pod oknami kamienicy grajków ulicznych, których później zilustruje i opisze w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Bawi się mechanicznymi instrumentami, grającymi pozytywkami, o których napisze w *Komecie*. W domu Schulzów stoi być może pozytywka lub miniaturowa katarynka, obecna w większości mieszczańskich domów w tym czasie¹⁷, może nawet podobna do tej, którą lata później opisze w *Księdze*.

Można zakładać, że zabierany jest na koncerty klezmerów, które uatrakcyjniają atmosferę parków i spontanicznie zaaranżowanych restauracji ogrodowych. Bierze udział w tradycyjnych uroczystościach (takich jak bar micwa), którym towarzyszy gra muzykantów żydowskich. Rodzina Schulza najprawdopodobniej bierze czynny udział w wydarzeniach artystycznych, tak jak większość rodzin żydowskich w okręgu truskawiecko-borysławsko-drohobyckim, które mają dostęp do kultury i edukacji światowej. Jako uczeń gimnazjum uczestniczy w szkolnych występach, przysłuchuje się także śpiewom liturgicznym podczas nabożeństw, na które wychodzą razem uczniowie. Nie odkrywa jednak w sobie muzycznego talentu, pozostaje zaabsorbowany sztukami plastycznymi.

W eseju poświęconym twórczości Ephraima Mosesa Liliena Schulz opisuje swój pierwszy, formotwórczy kontakt ze sztuką. Wspomina, że miał czternaście lat, kiedy jego brat wypożyczył dla niego książkę *Pieśni z getta* ze zbiorem utworów poetyckich Morrisa Rosenfelda, przetłumaczonych z jidysz na język niemiecki (*Lieder des Ghetto*), z grafikami Liliena. Książka składała się z prostych i niezwykle melodyjnych, rytmizowanych pieśni, opisujących pracę żydowskich proletariuszy, w szczególności krawców (autor pieśni spędził lata swojej młodości na emigracji w Ameryce, zarabiając na życie jako krawiec)¹⁸.

Wiersze Rosenfelda uzupełniono czarno-białymi grafikami, oddającymi tematy poruszane w tekstach, takie jak praca, miłość, śmierć. To, co zdaje się najbardziej interesujące w kontekście muzyki w życiu i dziele Schulza, to sposób, w jaki opisuje on pierwsze spotkanie z dziełem, swoją „pierwszą wiosnę wrażliwości”, „ślub mistyczny ze sztuką”. Píše o tym momencie tak: „Gdy otworzyłem okładki z wierzbą płaczącą i harfą, stanąłem olśniony. Po uroczystej ciszy, która się we mnie naraz zrobiła, poznałem, że stanąłem u wrót wielkiego i decydującego przeżycia, i z rodzajem radosnego przestrachu obracałem karty tej księgi odurzony

spotkanie
z Lilieniem

17 Prószyński był przekonany o masowej obecności katarynek lub pozytywek w domach mieszczańskich pod koniec XIX wieku. Zob. S. Prószyński, *Blaski i cienie dziejów katarynek*, w: idem, *Świat mechanizmów grających*, Warszawa 1994, s. 205.

18 M. Rosenfeld, *Pieśni pracy*, przeł. A.T. i S.H., Warszawa 1906, s. 3. Zob. http://rcin.org.pl/Content/69099/WA248_89676_F-22-472_rosenfeld-piesni_o.pdf (dostęp: 5.08.2019).

i szczęśliwy, posuwając się od zachwytu do zachwytu. Cały ten dzień spędziłem nad książką Liliena, oczarowany, nie mogąc się od niej oderwać, pełen wewnątrz lśniących, patetycznych czarno-białych akordów, wstających z ciszy tych kart i ornamentów”¹⁹.

Przełom, który się wówczas dokonuje, napełnia Schulza dźwiękami – dzięki przeżyciu estetycznemu on sam staje się muzyką – wrażenia wizualne przywołują skojarzenie z przeżyciem słuchowym, zmysły mieszają się, pieśni Rosenfelda stwarzają w jego wyobraźni instrumentarium, Schulz słyszy w nich kompozycje muzyczne. Jego pierwsze świadome doświadczenie sztuki staje się więc na poły (wyobrażonym) przeżyciem muzycznym. Z tego zdarzenia uformuje się język artystyczny, który za pomocą odniesień do sztuki dźwięków pozwala opisywać tak odmienną materię jak literatura czy malarstwo.

Nieco dalej, po tym zwierzeniu, Schulz recenzuje twórczość Liliena. Metaforyka muzyczna pozostanie stałym punktem odniesienia: „Cechuje go od razu silne poczucie rytmu liniowego, któremu podporządkowuje wszystkie inne możliwości wyrazu. Każdy niemal jego rysunek jest zorganizowany na zasadzie jakiegoś rytmu, który go na wskroś przenika i który przebiega niezatrzymany jak tryumfalna fanfara, zagarniając i jednocząc swą falą wszystkie szczegóły rysunku. Ten rytm, ta melodia wewnętrzna przenosi nas od razu w odświętną i uroczystą sferę, w dymensję czystszej i podniosłej poezji [...] białe, lśniące linie podnoszą się jak zwycięska kantylena na lśniącym karbunkule nocy [...] to poezja mocna i upajająca, hipnotyzująca uroczystym gestem czy solennym, zaklinającym tańcem smukłych postaci zrobionych jakby z białego milczenia, podłożonego szumiącym akompaniamentem czarnych jak noc akordów. Z konfliktów czerni i bieli wydobył Lilien jak gdyby krystaliczną muzykę sfer. Tej melodii poświęca wszystkie inne”²⁰.

Ten sposób pisania o grafice utrzymuje się przez większość wywodu, w którym Schulz szczególnie często podkreśla znaczenie rytmu. Ornamentyka jest tu jego zdaniem malowana „zdecydowanym rytmem”, rysunki utrzymane są „w tym samym charakterze rytmicznym”, oko widza podąża za tym samym rytmem każdej winiety. Książka została „skomponowana”, „zestrojona nieugięcie i kontrapunktowo w integralną całość”²¹. Czternastoletni Schulz – przynajmniej tak siebie opisuje po przeszło trzech dekadach – dostrzega melodyjność, rytmiczność pieśni

Schulz widzi
dźwięki

znaczenie
rytmu

19 B. Schulz, *E. M. Lilien*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 128.

20 Ibidem, s. 132–133.

21 Ibidem.

Rosenfelda, „słyszy” muzykę nie tylko w samym tekście poetyckim – analogie do niej zauważa też w samych grafikach. Trudno wyobrazić sobie, by stała metafora muzyczna towarzyszyła pisarzowi, któremu obojętna była materia dźwiękowa. Jakże mógł mieć zatem doświadczenia związane z muzyką swoich czasów? Czy ukształtowała go wielka symfonia neoromantyczna (Strauss, Rachmaninow), muzyczny impresjonizm (Debussy), weryzm (Puccini, Moniuszko), czy tradycja dużo wcześniejsza (Mozart, Chopin), może ówczesna muzyka awangardowa, a może rozrywkowy amerykański jazz?

Schulz jako meloman? Kultura muzyczna w kilku miastach europejskich w latach 1910–1940

Podczas I wojny światowej Schulz znajduje się w Wiedniu. Opera Wiedeńska, funkcjonująca wówczas pod nazwą Hof-Operntheater, będąca jedną z najważniejszych oper europejskich, oferuje prapremiery największych dzieł światowych. W tym czasie w centrum kulturalnym monarchii austro-węgierskiej pisarz ma okazję obejrzeć *Kawalera srebrnej róży* Richarda Straussa, *Parsifala* Richarda Wagnera, *Notre Dame* Franza Schmidta²². Zważywszy jednak na kiepską sytuację materialną (regularnie odbiera zapomogę dla uchodźców²³), najprawdopodobniej nie może sobie pozwolić na aktywne uczestniczenie w życiu artystycznym stolicy. Nieznacznie zmieniają się jego warunki finansowe, kiedy odwiedza Wiedeń w 1923 roku. W latach 1918–1939 w stolicy Austrii wystawiane są największe dzieła muzyki światowej, między innymi *Rigoletto* Giuseppe Verdiego czy *Der Rosenkavalier* Straussa²⁴.

Wiedeń

Ma za to wiele sposobności, aby zobaczyć spektakle w Polsce. Opera we Lwowie nieprzerwanie od drugiej połowy XVIII wieku proponuje repertuar na najwyższym poziomie. Na początku XX wieku na scenach Opery Lwowskiej można obejrzeć widowiska włoskie i francuskie, na przykład *Traviatę* Giuseppe Verdiego, *Carmen* Georges’a Bizeta, *Fausta* Charles’a Gounoda, *Madame Butterfly* Giacoma Pucciniego, *Eugeniusza Oniegina* Piotra Czajkowskiego. Światową sławę osiąga także często

Lwów

²² *Kronika opery*, pod kier. M. Michalika, Dortmund 1990, s. 339–377; Archiwum Wiener Staatsoper, <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search?since=01.02.1923&until=15.07.1923> (dostęp: 10.09.2019). Zob. też: J. Kański, *Przewodnik operowy*, Kraków 2014; B. Horowicz *Teatr operowy. Historia opery. Realizacje sceniczne. Perspektywy*, Warszawa 1963; P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, Kraków 2015; K. Stromenger, *Przewodnik operowy*, Warszawa 1959.

²³ J. Sass, *Kronika uchodźcy*, „Schulz/Forum” 10, 2017, s. 22–40; a także wpisy w Kalendariuszu życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza, <http://www.schulzforum.pl/pl/kalendarz/lata/1915> (dostęp: 17.12.2018).

²⁴ Archiwum Wiener Staatsoper, <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search?since=01.02.1923&until=15.07.1923> (dostęp: 10.09.2019).

wystawiana polska opera *Halka* Stanisława Moniuszki²⁵. Jak podaje Michał Piekarski, we Lwowie przed 1918 rokiem (kiedy Schulz jest akurat studentem Politechniki Lwowskiej) można było oglądać polskie prapremiery, w tym prapremiery aż sześciu oper Wagnera (*Lohengrin*, *Latający Holender*, *Rienzi*, *Złoto Renu*, *Zygfryd*, *Zmierzch bogów*). Także później w operze wystawiane były premiery wielkich dzieł, między innymi *Eros i Psyche* Ludomira Różyckiego czy *Salome* Straussa²⁶.

Roman Jasiński, pianista, uwieczniony na zdjęciu z Schulzem i Witkacym z 1934 roku²⁷, w publikacji *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie* rekonstruuje wydarzenia muzyczne w stolicy w latach 1927–1939 oraz sytuację ówczesnych instytucji kulturalnych. Wspomina, że do Warszawy przybywało w tym czasie wielu znanych artystów: „Były to bowiem czasy, gdy egzystencja jej [Filharmonii Warszawskiej] łączyła się ściśle z niezwykle atrakcyjnymi, częstymi występami cudzoziemskich artystów o sławie światowej, toteż nigdy może Warszawa nie widziała takiej plejady najświetniejszych wirtuozów i kompozytorów, przesuających się przez estradę Filharmonii. Można śmiało powiedzieć, że nie było wówczas na świecie tak znakomitego artysty, który by choć raz nie zawitał na warszawską estradę”²⁸.

W Filharmonii Warszawskiej koncertują wówczas największe sławy, szczególnie często posłuchać można Karola Szymanowskiego²⁹. Schulz odwiedza stolicę wielokrotnie w latach 1924–1938, głównie w celu nawiązania kontaktów osobistych i zawodowych³⁰. Nie mamy pewności, jak spędza czas z polską elitą artystyczną. Wiemy jedynie, że z Nałkowską idzie do teatru, z Gombrowiczem świętuje Nowy Rok 1935, Witkacemu pozuje do portretu, z artystami zostaje uwieczniony na zdjęciu podczas imprezy, często odwiedza też Kuncewiczową³¹. Z pisarzami przede

25 *Kobbe's Complete Opera Book*, ed. and rev. by The Earl of Harewood, London 1989.

26 M. Piekarski, *Życie muzyczne Lwowa od drugiej połowy XVIII wieku*, w: idem, *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Warszawa 2017, s. 28–29.

27 Spotkanie Jasińskiego z Schulzem zostało uwiecznione nie tylko na słynnym sylwestrowym zdjęciu z Witkacym, lecz także we wspomnieniu Gombrowicza. Po wojnie sam Jasiński opisywał to spotkanie następująco: „[Witkacy] odwiedzał Janka [Kochanowskiego] dość często, a nawet kiedyś przyprowadził ze sobą Bruno Schulza, autora owych przedziwnych, świeżo właśnie wydanych *Sklepów cynamonowych*. Książka ta wywarła na mnie duże wrażenie i od razu wyczułem całą jej niezwykłość. Byłem więc bardzo ciekaw owego spotkania z Schulzem, który okazał się człowiekiem równie delikatnym i dyskretnym, co nieefektywnym. Przecie Witkacy potrafił i jego rozczmychać”. (R. Jasiński, *Zmierzch starego świata. Wspomnienia 1900–1945*, Kraków 2008, s. 535).

28 R. Jasiński, *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie (1927–1939)*, Warszawa 1986, s. 5.

29 Por. H. Swolkień, *Spotkanie z operą*, Warszawa 1971.

30 Zob. <http://www.schulzforum.pl/pl/szukaj/warszawa> (dostęp: 10.09.2019).

31 Zob. R. Jasiński, *Zmierzch starego świata*, s. 462; S. Okołowicz, *Śliwka i tacet. O spotkaniach Schulza i Witkacego*, „Schulz/Forum” 8, 2016, s. 43–64; *Rozmowy z Marią Kuncewiczową*, wybór, oprac., postłowie H. Zaworska, Warszawa 1983, s. 234–235.

wszystkim rozmawia o sztuce, filozofii, o swojej prozie. Czy chodzą do filharmonii i opery? Jeśli bywanie na spektaklach i koncertach było częścią ówczesnego życia towarzyskiego artystów polskich, nie można tego wykluczyć. Spotkania często uświetniane są przez występy muzyczne. Hanna Mortkowicz-Olczakowa odnotowuje po wojnie w swoich wspomnieniach, że podczas imprezy z okazji wydania *Cudzoziemki* w domu Kuncewiczowej w Warszawie Schulz jest świadkiem odegrania koncertu D-dur Brahmsa przez skrzypaczkę Irenę Dubińską³².

Wiadomo również, że wychodzi do teatru z Izabelą Czermakową, która zapamięta jego lęk oraz osobliwe „wyczenie na dźwięki”. W swoim wspomnieniu z 1958 roku, opublikowanym kilka lat później w „Twórczości”, Czermakowa napisze: „Pamiętam cudowny wieczór, kiedy Bruno cichym, miękkim głosem czytał fragmenty swego *Sanatorium pod Klepsydrą*; książka ukazała się znacznie później. [...] Kiedyś pojechaliśmy do pobliskiego Truskawca. Był słoneczny, ale już chłodny październik. W opustoszałym parku zdrojowym kwitły sobie a muzom wspaniałe, jaskrawe dalie. Tego dnia Bruno był szczególnie rozmowny, mówił o swojej agorafobii, o nadmiernym wyczeniu na dźwięki, o tym, że żyje tylko w głębi, a nie wszcz, jak inni ludzie”³³. Czermakowa przyjeżdżała wielokrotnie do Drohobycza, spędzała z Schulzem długie godziny na wieczornych spacerach po jego rodzinnym mieście. Nie rozwinęła jednak, co Schulz mógł mieć wówczas na myśli – jak odbierał dźwięki świata, jak na niego wpływały, czy uznawał tę wrażliwość na brzmienia za predyspozycję obciążającą go, czy za zdolność, która pozwalała „słyszeć więcej”. Skupiła się na przywiązaniu pisarza do Drohobycza, o którym przewidywał, że stanie się miejscem jego śmierci.

Przejrzenie wydarzeń muzycznych w kilku większych miastach, w których pisarz bywał: w Wiedniu (1914–1918, 1923), Warszawie (1924–1938), we Lwowie (1911–1914, 1923, 1937) i w Paryżu (1938)³⁴, a także repertuaru

„wyczenie
na dźwięki”

³² H. Mortkowicz-Olczakowa, *Bruno Schulz. Wspomnienie*, „Przekrój” 1958, nr 657, s. 8–9. Por. H. Mortkowicz-Olczakowa, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu*, w: eadem, *Bunt wspomnień*, Warszawa 1959, s. 330–336.

³³ Według Czermakowej Schulz miał następująco przewidzieć swoją śmierć: „Mówił też o tym, że gdziekolwiek jest, już po kilku dniach tęskni wprost chorobliwie do Drohobycza, «do nieba, które jedynie tutaj jest bliskie i opiekuńcze». Weszliśmy na wzgórze, z którego roztaczał się daleki widok na całe zagłębienie naftowe, we wczesnym, jesiennym zmierzchu migotały światełka niezliczonych wież wiertniczych – Nie umiem żyć gdzie indziej – powiedział wtedy Bruno. – I tutaj zginę”. I. Czermakowa, *Bruno Schulz*, „Twórczość” 1965, nr 10, s. 100–101. Czermakowa nie podaje tytułu spektaklu, który widział Schulz („jeden jedyny raz udało się nam zaciągnąć go do teatru, który wówczas pod dyrekcją Schillera i Horzycy stał na bardzo wysokim poziomie. Bruno Schulz przez cały wieczór był niespokojny i nerwowy, odzyskał humor dopiero wtedy, gdy wróciliśmy do domu i usiedli w zacisznym pokoju”. Ibidem, s. 99).

³⁴ Informacje na podstawie Kalendarza życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza, <http://www.schulzforum.pl/pl/> (dostęp: 10.09.2019).

oper i teatrów, nie potwierdzi tezy mówiącej o tym, że aktywnie słuchał muzyki i bywał na przedstawieniach. Jedyne ślady doświadczeń operowych odnajdujemy w cyklach opowiadań. W *Sklepiach cynamonowych* Schulz nawiązuje do *Zmierzchu bogów*, jednej z czterech części dramatu muzycznego Wagnera *Pierścień Nibelunga*: „Lubiliśmy nieraz podsłuchiwać pod drzwiami – ciszy, pełnej westchnień i szeptów tego kruszejącego w pajęczynach rumowiska, tego rozkładającego się w nudzie i monotonii zmierzchu bogów”³⁵. W *Wiośnie* przywołuje postać Don Juana (za Molierem lub operą *Don Giovanni* z muzyką Mozarta). W swojej prozie nawiązuje do muzyki klasycznej oraz klezmerskiej. Narrator słuchający występu w *Wiośnie*³⁶ utożsamia naturę z instrumentarium, być może trawestując dramat muzyczny.

Repertuar sanatorium

Przed II wojną światową Schulz przebywał w kilku miastach uzdrowskich³⁷. Jak wynika ze wspomnień Ireny Kejlin-Mitelman, w 1922 roku odwiedził położone w Sudetach uzdrowisko Bad Kudowa. Tam właśnie spotkał jej matkę. Momentowi spotkania towarzyszyła muzyka dobiegająca do ławki, na której siedział Schulz.

Sanatoria uzdrowskowe, poza zabiegami zdrowotnymi, oferowały przeróżne atrakcje i aktywności: występy artystyczne, dansingi, wycieczki. Niektóre z nich wyposażone były w biblioteki i pokoje rozrywki. Z opowieści Mitelman wynika, że Schulz niechętnie opuszczał uzdrowisko. Ekscytowała go jedynie Kaplica Czaszek³⁸. Być może introwertycznego rysownika nie interesowały także koncerty ani potańcówki, najchętniej spędzał czas w towarzystwie przyjaciół albo w samotności, rysując bądź czytając.

W Marienbadzie, w którym przebywał w 1915 roku, oferowano bogaty program artystyczny³⁹. Odbywały się tam między innymi koncerty muzyki klasycznej oraz występy muzyków, którzy wypoczywali akurat w uzdrowisku. Schulz miał okazję wybrać się na jeden z oficjalnych dansingów w Kursaal. Trzy razy dziennie czas umilała kuracjom uzdrowskoma

35 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 64. Dalej jako: OP.

36 OP, s. 155.

37 J. Sass, *7 sierpnia – 24 września 1915*, w: *Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*, <http://www.schulzforum.pl/pl/kalendarz/7-sierpnia-24-wrzesnia-1915>; J. Orzeszek, *Bad Kudowa*, ibidem, <http://www.schulzforum.pl/pl/miejsca/bar-kudowa> (dostęp: 18.12.2018).

38 Ibidem.

39 J. Sass, *7 sierpnia – 24 września 1915*, w: *Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*, <http://www.schulzforum.pl/pl/kalendarz/7-sierpnia-24-wrzesnia-1915>, <http://www.schulzforum.pl/pl/kalendarz/7-sierpnia-24-wrzesnia-1915> (dostęp: 18.12.2018).

orkiestra. W restauracjach grywały kwartety smyczkowe i orkiestry. Mógł słuchać muzyki klasycznej oraz popularnej, wykonywanej przez zespoły dansingowe, a także muzyki ludowej, którą prezentowały kapele cygańskie⁴⁰. Trudno stwierdzić, jaki był jego stosunek do muzyki wykonywanej w kurortach. Być może występy stanowiły dla niego jedynie tło życia towarzyskiego. Na podstawie domniemanych doświadczeń muzycznych Schulza można dojść do wniosku, że muzyka wykonywana w parku (w Truskawcu, w kurortach) pobudzała muzyczne metafory, a restauracyjni muzycy w Marienbadzie mogli zainspirować fragmenty *Wiosny* o występie muzycznym. Schulz uczeszczał (chętnie lub niechętnie) na koncerty kameralne. Słuchał muzyki wykonywanej w nieformalnych okolicznościach, w pokojach, małych salach, w parkach. Zdaje się, że intymność atmosfery i otoczenie przyrody, w którym wybrzmiewała muzyka, były dlań najbardziej inspirujące.

Kultura muzyczna w drohobyckim gimnazjum

Jako uczeń, a później nauczyciel przedwojennego Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu, Schulz prawdopodobnie zetknął się z kilkoma gatunkami muzycznymi: z kompozycjami klasycznymi, muzyką ludową, sakralną oraz muzyką rozrywkową (na przykład z popularnym w latach trzydziestych jazzem)⁴¹. Kilkanaście razy w ciągu roku wysłuchiwał muzyki w kościele, założywszy, że jako nauczyciel był zobowiązany do udziału w mszach, które inaugurowały ważniejsze święta szkolne. Nie wiadomo, czy sztuka sakralna stanowiła źródło natchnienia, czy wprost przeciwnie – była przymusową częścią edukacji, a później pracy zarobkowej. Ze sprawozdań gimnazjum wynika, że jako nauczyciel był odbiorcą wielu występów szkolnych w ciągu roku⁴². Produkcje uczniowskie obejmowały głównie repertuar patriotyczny. Nauczyciel rysunku słuchał zatem pieśni i hymnów w wykonaniu chóru gimnazjalnego, a także kompozycji sięgających do tradycji ludowej (na przykład utworu *Dudziarz* Wieniawskiego)⁴³. W jednym ze sprawozdań odnotowano szczerogółowo repertuar, który daje wyobrażenie

repertuar
sakralno-
patriotyczny

⁴⁰ Przewodnik po Marienbadzie (*Mariánské Lázně*) z ilustracjami, Marienbad 1931, <https://polona.pl/item/przewodnik-po-marienbadzie-marianske-lazne-z-ilustracjami,MTU4MTk4Mg/1/#info:meta> data (dostęp: 5.10.2019).

⁴¹ Ze świadectwa szkolnego Schulza za rok 1903/1904 wynika, że nie uczeszczał na lekcje śpiewu. W rubryce przedmiotu widnieje ukośna kreska. Być może takich zajęć nie miał w ogóle w programie. Przedruk dokumentów zawierających oceny Schulza za lata szkolne 1903/1904 i 1908/1909 znajduje się w *Regionach wielkiej herezji*. Zob. J. Ficowski, op. cit., s. 21–22.

⁴² Zob. Sprawozdania Dyrekcji Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu za lata szkolne 1929–1938.

⁴³ Ibidem.

o muzycznych doświadczeniach w gimnazjum. Sprawozdawca wymienia w nim *Miłość ojczyzny* Hławiaka, *Mazurek Dąbrowskiego* Wybickiego i *Wieniec pieśni strzeleckich* Żukowskiego⁴⁴.

W latach 1929–1938 profesor Schulz mógł wysłuchać średnio dwóch programów artystycznych miesięcznie. Nie zachowały się źródła mówiące o jego stosunku do muzyki wykonywanej w szkole – jeśli nie liczyć zwierzeń w listach, w których negatywnie odnosił się do swojej pracy i szkoły jako takiej⁴⁵. Można zaryzykować tezę, że kultura artystyczna gimnazjum kształtowała w jakiś sposób jej ucznia, a później pracownika. Występy patriotyczne w wykonaniu chóru chłopięcego i męskiego oraz orkiestry szkolnej cyklicznie przypominają pisarzowi historię Polski, audycje radiowe zapoznają z ważniejszymi kompozycjami oraz prezentują kompozytorów (Mozarta, Chopina, Schuberta). Dzięki zajęciom teoretyczno-praktycznym Schulz ma okazję poznać formy i techniki muzyczne, takie jak symfonia, fuga, sonatina, do których nawiąże wielokrotnie w prozie i recenzjach⁴⁶. Nie mamy jednak pewności, że bierze czynny udział w życiu artystycznym szkoły – przynajmniej jako nauczyciel. Jeśli założymy, że jest zmuszony oglądać przedstawienia, które go nużą, taki rodzaj doświadczeń muzycznych także nie pozostaje bez wpływu – może na długo odstręczyć od muzyki. Niezależnie od tego, czy stosunek pisarza do wydarzeń artystycznych był afirmatywny, czy krytyczny, nie ulega wątpliwości, że atmosfera szkolnych wydarzeń musiała na niego oddziaływać i pozostawić ślad w jego muzycznych doświadczeniach.

Doświadczenie muzyki rozrywkowej: klezmerskiej, ludowej, jazzowej

Schulz z całą pewnością przysłuchiwał się muzyce początku XX wieku, znał tradycję muzyczną i utwory muzyki popularnej, grane przez gramofony i katarynki. Był uczestnikiem wydarzeń muzycznych, widział występy kapel, słyszał popularną w Drohobyczu muzykę klezmerską, słuchał muzyki w restauracjach, parkach, na ulicach. W międzywojniu nie istniało miasto, na którego ulicach nie rozbrzmiewałaby muzyka – jarmarczna, orkiestrowa czy klezmerska. Zagłębie naftowe nie mogło stanowić wyjątku. Mieszczanie obcowali wówczas z muzyką amatorów. Issachar Fater,

dwa razy
w miesiącu

muzyka
uliczna

⁴⁴ Zob. Sprawozdanie Dyrekcji Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu za lata szkolne 1929/30, 30/31, 31/32, s. 18.

⁴⁵ List Brunona Schulza do Tadeusza Brezy z 2 grudnia 1934 roku, KL, s. 53.

⁴⁶ Zob. Sprawozdanie Dyrekcji Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu za lata szkolne 1937/38, s. 31.

autor publikacji poświęconej muzykom pochodzenia żydowskiego, wskazuje na wszechobecność muzyki wśród społeczności żydowskiej w międzywojennej Polsce: „Żydowskie masy w Polsce śpiewały zawsze i wszędzie. Nie trzeba było wyszukiwać pieśni, bo słyhać ją było na każdym kroku – śpiewały służące, czeladnicy u krawca, dziewczyny siedzące w domu i chasydzcy chłopcy, skromne matki i gburowaci, prości woźnice. Śpiewały dzieci bogaczy, by oddać rozpierające ich uczucia radości, oraz biedne sieroty, by wyrazić swój żal i gniew. A piosenki te były najróżniejsze: uliczne «o gorzkim losie sieroty», sentymentalne tanga o nieszczęśliwej miłości, pieśni ludu pracującego «by nie dawał więcej pić swej krwi», pionierskie, zachęcające do budowania kraju i osiedlania się w nim, chasydzkie przyśpiewki nawołujące do tańca oraz śpiew kantora wyciskający łzy. Słyhać było też poważne pieśni klasyczne z repertuaru muzyki światowej”⁴⁷.

„pieśni na
każdym
kroku”

Autor *Wiosny* słyhał muzyki wybrzmiewającej na ulicach Drohobycza. Szczególnie muzykalna była tam społeczność żydowska. W publikacji *The Book of Klezmer. The History, the Music, the Folklor* czytamy wspomnienia drohobydzianina na temat występów: „W moim mieście, w Drohobyczu, klezmerzy grali żydowskie piosenki ludowe, a także swing, fokstrot, rumbę, cza-czę, walce, piosenki rosyjskie i inne. Wielu z nich nauczyło się czytać nuty, więc mogli grać melodię dokładnie taką, jaką słydzeli na nagraniach. Bywali klezmerzy z tak świetnym słychem, że umieli zapisywać dokładnie tę melodię, którą usłydzeli tylko jeden raz w radiu. Zapisywali nie tylko linię melodyczną, lecz także harmonię, partie rytmiczne wszystkich instrumentów. Grałem w jednej kapeli wykonującej większość muzyki popularnej z radia, które przybyło do Drohobycza w latach trzydziestych. Liderem był dr Staszek Vilder. To był mądry człowiek, obdarzony świetnym słychem muzycznym. Pisał partie na saksofon, trąbkę, pianino, bas i dwoje skrzypiec. Grałem w tym zespole na weselach, w restauracjach, a nawet do filmów niemych. Grywaliśmy *Bar-Kochbę* pod Toma Mixa i [Rudolfa] Valentino”⁴⁸.

Muzyczne doświadczenia przynosi Schulzowi jednak nie tylko Drohobycz i nie tylko Polska. Sierpień 1938 roku spędza w Paryżu. Jego przewodnikiem po świecie francuskiej rozrywki staje się Georges Marshak Rosenberg (brat przyjaciółki Schulza, pianistki Marii Chasin), z którym prowadzi długie rozmowy o filozofii i sztuce. Rosenberg zapamiętuje szczególnie wspólne wyjście do kabaretu „Casanova” na Montmartre

47 I. Fater, *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, przeł. E. Świdorska, Warszawa 1997, s. 12.

48 Wywiad z Mikhlem Lepertem, Wrocław, 12.03.1984, za: Y. Strom *The Book of Klezmer: The History, the Music, the Folklore*, Chicago 2011, s. 113.

Paryż

i reakcję pisarza na swobodę obyczajów paryskich kokot⁴⁹. To właśnie w stolicy Francji rodzi się kabaret, w którym króluje piosenka poruszająca aktualne problemy społeczno-polityczne. W latach trzydziestych dzielnica Montmartre miała już status artystycznego centrum Paryża, tam także występowała wówczas dwudziestotrzyletnia Edith Piaf⁵⁰. Spektakle konkurowały z obrazem kinowym, musiały zatem zapewniać większą atrakcyjność widzom. Muzyczne i wizualne wrażenia, których dostarczył Schulzowi Paryż, były znacznie silniejsze od tych, do których miał dostęp w Polsce (pisał o tym do Romany Halpern: „Widziałem rzeczy piękne, wstrząsające i straszne. Wielkie wrażenie zrobiły na mnie cudowne kobiety [...], swoboda obyczajów, tempo życia”⁵¹).

przemysł
fonograficzny

Pod koniec XIX wieku w fabrykach w Łodzi i Warszawie produkowano pierwsze gramofony. Na początku XX wieku rozkwitały kinematografia i fonografia, powstawały wytwórnie filmowe, kina, popularne stawało się radio. Zakładano wydawnictwa nutowe, aranżowano ogrodowe teatrzyki. Postęp techniczny pozwalał na szerszy dostęp do muzyki. Kataryniarze byli stopniowo wypierani przez aktorów i kabareciarzy, miejsce popularnych domowych szkatulek muzycznych (minikatarynek, pozytywek) zajęły gramofony i radia – urządzenia nowocześniejsze, grające nie jeden, lecz setki utworów⁵².

Pojawienie się radia w Drohobyczu w latach trzydziestych umożliwiło dostęp do muzyki popularnej oraz klasycznej⁵³. Schulz nie tylko czyta w radiu własne utwory⁵⁴, lecz także – o ile zdarza mu się słuchać radia – jest odbiorcą przebojów granych z płyt gramofonowych. Radio posiada wówczas bardzo ambitny program. Poza fragmentami prozy z całego świata można usłyszeć również świetne koncerty, recitale i wszelką muzykę klasyczną⁵⁵.

49 List Georges'a Marshaka Rosenberga do Jerzego Ficowskiego z 15 sierpnia 1965 roku, w: Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje, oprac. J. Kandziora, Gdańsk [w przygotowaniu].

50 Zob. W. Szczotkowski, *Edith Piaf. Życie, mił i legenda*, Łódź 1993. Zob. też: P. Szarota, *Paryż 1938*, Warszawa 2019.

51 List Brunona Schulza do Romany Halpern z 29 sierpnia 1938 roku, KL, s. 181.

52 Więcej informacji na ten temat znajduje się w książce Michalskiego oraz w publikacjach Kwiatkowskiego: D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat... Historia polskiej muzyki rozrywkowej lata 1900–1939*, wstęp S. Grodzieńska, Warszawa 2007; M. J. Kwiatkowski, *Narodziny polskiego radia. Radiofonia w Polsce w latach 1918–1929*, Warszawa 1972.

53 Według Jana Onaczyszyna w Borysławiu radio pojawiło się już w połowie lat dwudziestych: „Na piętrze nad gospodarzami mieszkali moi wujowie, Piotr i Leopold. Byli to bardzo nowocześni, młodzi ludzie, którzy w latach 1925–1926 zainstalowali u siebie radio. Cóż to było za przedsięwzięcie!”. Zob. W. Budzyński, *Cywilizacja radiowa*, w: idem, *Miasto Schulza*, Warszawa 2005, s. 21.

54 Zob. A. Skrzypczyk, *Głos Schulza*, „Schulz/Forum” 15, 2020, s. 224–230.

55 Szczegółowy program radia publikowano w „Biuletynie Radiofonicznym”. Zob. „Biuletyn Radiofoniczny dla Użytku Prasy. Wydawnictwo tygodniowe Wydziału Prasy i Propagandy Polskiego Radia”, R. 6, nr 38, 22 września 1935, s. 4, <https://polona.pl/item/biuletyn-radjofoniczny-dla-uzytku-prasy-wydawnictwo-tygodniowe-wydzialu-prasy-i,ODU2MDAyNDc/0/#info:metadata> (dostęp: 30.07.2020).

Wkrótce Schulz może posłuchać muzyki także w kinie. Brat Schulza, Izidor, zakłada na początku XX wieku w Drohobyczu kino „Urania”, do którego Schulz uczęszcza jako dziecko i nastolatek⁵⁶. Być może właśnie te doświadczenia opisze później w *Nocy lipcowej*: „Wieczory tego lata spędzałem w kinoteatrze miasteczka. Opuszczałem go po ostatnim przedstawieniu”⁵⁷. Zapewne bywa w kinie także we Lwowie, w Wiedniu, w Warszawie. Małgorzata Hendrykowska pisała „Ze względu na powszechność samych pokazów i różnorodność miejsc prezentacji przyjąć należy, że [...] już około roku 1907 po prostu nie sposób było nie odrzucić się o kino”⁵⁸. Jakie filmy ogląda, czego słucha? Do lat trzydziestych, czyli do udźwiękowania, przygląda się głównie obrazom na filmach niemych, choć niektórym projekcjom towarzyszy muzyka wykonywana na żywo – przez pianistów oraz całe zespoły, zastąpione później płytami gramofonowymi.

muzyka
w kinie

W latach dwudziestych w kinie polskim dominuje repertuar propagandowo-patriotyczny (*Cud nad Wisłą*, *Pan Tadeusz*, *Trędowata*, *Mogiła nieznanego żołnierza*⁵⁹). Po przełomie dźwiękowym, jako ukształtowany już pisarz, może słuchać nagrań do *Śpiewaka jazzbandu* braci Warnerów, *Moralności pani Dulskiej* Bolesława Nawolina⁶⁰, może także obejrzeć w dźwiękowej wersji adaptację *Granicy* Nałkowskiej lub *Wiernej rzeki* Żeromskiego⁶¹.

Coda

Pomimo że wypowiedzi Schulza na temat muzyki oraz tytuły wskazujące na związek tekstu z utworem muzycznym nie są tak liczne, jak na przykład w *Sonacie Belzebuba* Witkacego, w jego prozie zauważalne są bardzo rozległe odwołania do muzyki, które pozwalają sądzić, że muzyka mogła być przedmiotem nieznanych nam wypowiedzi metatekstowych, które nie przetrwały wojny – zaginęła przecież większa część korespondencji Schulza, kilka opowiadań, manuskrypt *Mesjasza*, a także wiele jego prac plastycznych. Obecność nawiązań do muzyki w prozie pozwala szukać u tego artysty jakichś związków ze sztuką dźwięków – tak łatwo skądinąd widocznych w pracach innych pisarzy.

to, czego nie
wiemy

56 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 130. Wyobraźni filmowej Schulza artykuł poświęcił Paweł Sitkiewicz, *Fantasmagorie. Rozważania o filmowej wyobraźni Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 1, 2012, s. 35–46.

57 OP, s. 212.

58 M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993, s. 239.

59 *The Cinema of Central Europe*, ed. P. Hames, London 2004, s. 25–33.

60 *Historia kina polskiego*, pod red. T. Lubelskiego, K. Zarębskiego, Warszawa 2007.

61 Ibidem.

Odtworzenie hipotetycznych doświadczeń akustycznych Schulza ma także szerszy wymiar – daje wgląd w sferę potencjalnych doświadczeń muzycznych pisarzy dwudziestolecia międzywojennego, którzy często podejmowali próby opisanie kompozycji muzycznej. Przez pryzmat tematu muzyki w życiu i dziele można wreszcie zobaczyć nie tylko Schulza, lecz także kontekst kulturowy: w jaki sposób w przestrzeni akustycznej obecna była muzyka popularna w międzywojniu, jaką rolę w kształtowaniu muzycznych upodobań Schulza odegrała szkolna edukacja, jaki repertuar miały opery i teatry, czego można było posłuchać w radiu, kabarecie, o czym śpiewano piosenki. Badania na tym polu pozwolą uświadomić nam, czego słuchano w „prehistorii” wielkiego rozwoju technologicznego – dostrzec w katarynce pierwsze próby masowego oddziaływania muzyki, zdać sobie sprawę z tego, jak bardzo różnił się dźwiękowy krajobraz świata sprzed ponad stu lat od dzisiejszego.

Wobec wielu dźwiękowych ukształtowań prozy Schulza pytanie o jego głos w sprawie muzyki, o jego muzyczne sposoby wyrażania oraz o jego stosunek do dźwięków staje się oczywistym nakazem badawczym, choć – być może – skazanym na tkanie wyводу ze strzępów wspomnień i z domysłów. Biografia akustyczna będzie zatem jedną z propozycji opisywania życia autora, która – tak jak każdy rodzaj biografii – przepuszcza wybrane fakty przez swój filtr (nieraz artystycznie zniekształcając je na swoje potrzeby)⁶². Jest to niewątpliwie metafora, choć kryje się za nią istotne uzupełnienie tak zwanej biografii całościowej (postulowanej, lecz nigdy bodaj niezrealizowanej). Może się zresztą okazać, że nie istnieje biografia, lecz jedynie biografie, strzępy, wyobrażenia.

jedna
z propozycji

62 Do opisywanych tu doświadczeń okołomuzycznych Schulza należałoby zaliczyć działalność żydowskiego towarzystwa artystycznego „Kaleia”, liczne kontakty z muzykami, wreszcie jego dźwiękowe doświadczenia w okresie hitlerowskiej okupacji. Dźwiękowy „życiorys” Schulza był z całą pewnością znacznie rozleglejszy i badania nad nim zasługują na ciąg dalszy.