

Iwona Grodź

Polskie Towarzystwo Badań nad Filmem i Mediami
Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej, Warszawa, Polska

GALICYJSKIE REMINISCENCJE... BRUNO SCHULZ, MUZYKA I FILM

Tematem eseju są znaki-symbole audialne i znaki-metafory muzyczne obecne w ścieżce dźwiękowej Jerzego Maksymiuka skomponowanej do filmu *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) Wojciecha J. Hasa, który powstał na podstawie opowiadań galicyjskiego pisarza Brunona Schulza. Celem rozważań jest namysł nad możliwymi muzyczno-słownymi reminiscencjami do kultury Galicji zarówno w tekście pierwowzoru literackiego, jak i warstwie dźwiękowej jego adaptacji.

Metodologia: hermeneutyka i semiotyka (przekład intersemiotyczny).

Słowa kluczowe: muzyka filmowa, Galicja, Bruno Schulz (1892–1942), Wojciech J. Has (1924–2000), Jerzy Maksymiuk (ur. 1936), muzyka, film

Wprowadzenie

*Wszechświat nie wie nic o tym.
[...] przestrzeń wszechświat ogarnia mnie i pochłania jak punkt;
myśl ją go ogarniam.*

Blaise Pascal¹

Galicja to istny „słodko-gorzki”² tygiel kulturowo-muzyczny. O muzyce z tamtego regionu mówi się z jednej strony w kontekście muzyki narodów, a z drugiej – możliwego muzycznego dialogu międzykulturowego³. Od razu rodzi

¹ B. Pascal, *Myśli*, tłum. T. Boy-Żeleński, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/pascal-mysli.html> (15.09.2024).

² Np. N. Davis opowiadał historię o micie i legendzie Galicji z perspektywy świata polifonicznego, w którym na jednej ulicy można było usłyszeć dźwięki języków: polskiego, niemieckiego, rosyjskiego i jidysz. Nie jest to jednak obraz sielski, ale „słodko-gorzki”. Zob. N. Davies, *Galicja. Historia (nie)narodowa*, Kraków 2023.

³ Por. m.in.: *Etnomuzykologia na przełomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia*, red. Z.J. Przerembski, Wrocław 2015 (wybrane fragmenty); *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnienie*, t. II, red. J.P. Jackowski, Warszawa 2017 (wybrane fragmenty).

się jednak pytanie, czy w ogóle istnieje „muzyka galicyjska”⁴. Jeżeli założymy, że tak, to w jakim sensie należy używać takiego sformułowania, jak: *muzyczno-słowne reminiscencje galicyjskości*⁵? Historycznym, geograficznym czy metaforycznym?⁶ Wydaje się, że owo „wspomnienie”, „przypomnienie” czy „zapożycze-

⁴ Tradycyjnie przyjmuje się, że elementy muzyczne charakterystyczne dla Galicji to synteza motywów ludowych, religijnych, miejskich i dworskich. Region ten był tygłem kultur – polskiej, żydowskiej, ukraińskiej, romskiej, austriackiej – co znalazło wyraz w bogatej i zróżnicowanej tradycji muzycznej. Dlatego jedną z ważniejszych cech muzyczności tego regionu jest polifoniczność kulturowa i stylistyczna. „Muzyka Galicji” to więc „dialog” wielu kultur – polskiej, żydowskiej (chasydzkiej), ukraińskiej (huculskiej, bojkowskiej), romskiej i niemieckiej (austriackiej). Ważnym elementem tworzącym muzyczność tego regionu jest np. muzyka klezmerska obecna w miastach i miasteczkach Galicji – zwłaszcza w żydowskich sztetlach. Ponadto istotna jest tradycja huculska i bojkowska (Karpaty Wschodnie), niemiecko-austriacka, romska, religijna czy ludowa. Dla pierwszej charakterystycznymi instrumentami są: klarnet, skrzypce, cymbały, kontrabas. Opiera się ona na skalach modalnych (np. *freygish*), rytmicznym frazowaniu, ekspresyjnej ornamentacji oraz silnym komponencie emocjonalnym – smutku i radości splecionych w jednej melodii. Jeżeli chodzi o muzyczne reminiscencje związane z tradycją Karpat Wschodnich, to przede wszystkim takie elementy, jak: polirytmia, instrumentacja oparta na brzmieniach: trembity, cymbałów, fujarki, skrzypiec oraz wokalne muzyce obrzędowej, często z elementami śpiewu „białego” (ostrego, gardłowego). Z kolei wpływy austriackie i habsburskie w warstwie brzmieniowej to: nawiązania do estetyki muzycznej inspirowanej marszami, walcami, z wykorzystaniem klasycznej instrumentacji: fortepian, skrzypce, kwartety. Romskie inspiracje przejawiają się głównie w tendencji do improwizacji, ekspresji, dynamicznej rytmiki oraz współbrzmień takich instrumentów, jak: skrzypce, kontrabas, cymbały czy gitara. Trzeba też pamiętać o nawiązaniach do muzyki religijnej, a więc zarówno chóralność (śpiewy cerkiewne – liturgia greckokatolicka i prawosławna), transowych śpiewach bez słów (melodie chasydzkie), jak i pieśniach katolickich.

⁵ Przypomnę, że słowo *reminiscencja* – kluczowe dla tych rozważań – to pojęcie odsyłające do odległego, metaforycznego „wspomnienia, przypomnienia czegoś”. W języku specjalistycznym natomiast termin z zakresu teorii literatury i historii sztuki o znaczeniu: „myśl, scena, motyw istniejące już w innym dziele, będące jego oddźwiękiem”, a więc coś w rodzaju zapożyczenia z innego dzieła”. Zob. hasło *reminiscencja* m.in. NSPP (*Nowy słownik poprawnej polszczyzny PWN*, red. A. Markowski, Warszawa 1999); WSPP (*Wielki słownik polszczyzny PWN*, red. A. Markowski, Warszawa 2004); SWK (*Słownik wyrazów kłopotliwych* (m.in. wydanie J. Bralczyka – Warszawa 1987; wydanie A. Markowskiego – Warszawa 2005); USJP (*Uniwersalny słownik języka polskiego PWN*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003, 4 tomy); SJP PWN (*Słownik języka polskiego PWN online*, red. M. Bańko, dostęp od 2000 r., wersja internetowa aktualizowana na bieżąco); KJ PWN (*Korpus Języka Polskiego PWN*, uruchomiony w 2000 r., aktualizowany i rozwijany w kolejnych latach). „Galicyjskie reminiscencje” – w tym kontekście – to kulturowe, literackie lub artystyczne powroty do atmosfery, obrazów, mitów i doświadczeń społeczno-historycznych związanych z dawną Galicją – często zabarwione sentymentalizmem, ironią lub krytyką. Są one obecne w tekstach kultury wskazanych w tych rozważaniach twórców jako forma refleksji nad tożsamością, pamięcią i peryferyjnością. Najważniejsze przejawy owych przypomnień to: nostalgia za wielokulturowością (Polacy, Żydzi, Rusini, Austriacy) „zaszyfrowana” w warstwie słowno-brzmieniowej wymienionych dzieł, a nade wszystko przetworzenia estetyczne (np. w prozie B. Schulza, filmach W. Hasa – też w warstwie brzmieniowej) wpisane w estetykę oniryczną i nostalgiczną.

⁶ Por. podobne pytania, ale o „istnienie muzyki słowiańskiej”, zadała M. Dziadek. Uznała ona, że jest to obiekt imaginacji, który odsyła jednak do istniejącego idiomu – „reguł wprowa-

nie” – nie tylko z innego tekstu, ale też konkretnego obszaru kultury – powinno uwzględniać wszystkie trzy perspektywy. W tych rozważaniach ostatnia z nich, tj. metaforyczna, okaże się kluczowa⁷.

Motywy przestrzenne, związane z Galicją, w sztuce literackiej⁸ czy muzycznej⁹ niemal zawsze łączone były z inicjowaniem wymiany kulturowej, która „otwierała” najpierw zmysły (oko i ucho), a następnie umysły. Tak rozumiana „przestrzeń muzyczności” rozpoznawana jest przez lokalnych mieszkańców, ale nie zawsze rozumiana przez słuchaczy spoza kręgu wtajemniczenia¹⁰. Przypomina to trochę sytuację człowieka, który znajduje się zawsze *pomiędzy* tekstami, sztukami, mediami (*inter textus/inter artes/inter media*)¹¹, a przede wszystkim – kulturami, co może grozić zbłądzeniem. Można go jednak uniknąć, gdy ma się świadomość odrębności tradycji różnych czasoprzestrzeni, a także wielości sposobów przenikania się różnych dziedzin sztuki („łączenia”, „odsyłania” czy „adaptacji”¹²), w tym przypadku literatury-muzyki i sztuki filmowej¹³.

Wybór muzyki do filmu inspirowanego prozą Brunona Schulza, w którym ścieżka dźwiękowa związana jest z intencjami i wyobrażeniami przestrzenno-muzycznymi wielu autorów: pisarza, reżysera i kompozytora, generuje liczne trudno-

dzianych przez kulturę, język, światopogląd danego kręgu i danej epoki”. To lustro poznania, gdyż to wyraz tożsamości kultury, która pozwala wskazać jej „inność” w perspektywie zewnętrznej. Zob. M. Dziadek, *Czy istnieje muzyka słowiańska?*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie Edukacja Muzyczna” 2014, z. IX, s. 9–18.

⁷ Chodziłoby więc o przestrzeń symboliczno-mityczną – „związaną z inspiracjami programowymi czy też znaczeniami kulturowymi i światopoglądowo-estetycznymi, w jakie obrasta ta pierwsza”. L. Polony, *Przestrzeń i muzyka*, Kraków 2007, s. 7.

⁸ Por. pojęcia: *przestrzeń ogarniana vs przestrzeń ogarniająca*. Zob. m.in. *Prace wybrane Michała Głowińskiego*, red. R. Nycz, Kraków 1997.

⁹ Por. pojęcie *przestrzeń* w myśli muzykologicznej, które rozumiane jest na wiele sposobów, np. „przestrzeń akustyczna (fizyczna przestrzeń dźwiękowa, którą można badać)”; „słuchowa (dana w doświadczeniu zmysłowymi)”; „muzyczna (przestrzeń dźwiękowa zorganizowana poprzez systemy muzyczne, skale dźwiękowe, tonalność, reguły harmonii, formy muzyczne, fakturę dźwiękową, obsadę instrumentalną)”; „symboliczna/mityczna (sfera przestrzennych wyobrażeń, przedstawień i asocjacji, a także pewnych przestrzennych idei, motywów i tematów literackich, ujawniających się w utworze muzycznym, np. wędrówki, źródła itp.)”. Zob. L. Polony, *Przestrzeń i muzyka*, s. 9–10. Por. B. Pocię, *O przestrzenności dzieła muzycznego*, „Muzyka” 1967, nr 1, s. 69–73.

¹⁰ Por. M. Dziadek, *Czy istnieje muzyka...*, s. 14–15.

¹¹ Określenie C. Clüvera przywołane przez A. Hejmeja. Zob. C. Clüver, *Inter textus/inter artes/inter media* [w:] *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, Heidelberg 2001, s. 14–50.

¹² Zob. m.in. *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Kraków 2016, s. VI.

¹³ A. Skrzypczyk przypomniała, że „[l]iteratura i muzyka w odróżnieniu od sztuk plastycznych są w swej naturze czasowe (nieprzestrzenne), audialne (niewizualne), dynamiczne (niestatyczne)”. A. Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Exordium/Bruno Schulz and music. Exordium*, „Przestrzenie Teorii” 2020, nr 34, s. 75.

ści. Zarazem jednak umożliwia analizy interdyscyplinarne, nie tylko muzykologiczne, z zamierzonymi czy też ugruntowanymi w recepcji znaczeniami i sensami symbolicznymi¹⁴, ale też z pogranicza różnych sztuk. Pytanie zasadnicze brzmi, czy, a jeżeli tak, to jak jest obecna Galicja w muzyce do adaptacji tekstów autora *Komety*? Czy możemy mówić o inspiracjach bezpośrednich, czy zapośredniczonych? Żeby odpowiedzieć na to drugie pytanie, trzeba wskazać występowanie muzyki w opowiadaniach Schulza¹⁵.

Literatura i muzyka posługują się odrębnym kodem. To niewątpliwie utrudnia porównania¹⁶. Gdy jednak do nich dochodzi, trzeba zapytać o elementy językowe, które „budują dialog między sztuką słów i sztuką dźwięków”¹⁷. Co oznaczają? Jakie sensy dodają? Ponadto czy chodzi o cytaty, nazwy formy muzycznej, fragmentu kompozycji? Co pozwala na doszukiwanie się „palimpsestowości tekstu”¹⁸?

Do relacji między muzyką i sztuką badacze podchodzili z trzech punktów widzenia: literatury w muzyce, muzyki w literaturze oraz współistniejących muzyki i literatury¹⁹. W tym przypadku chodziłoby więc o relację między ścieżką dźwiękową do filmu z 1973 roku Wojciecha J. Hasa *Sanatorium pod Klepsydrą* a „muzycznością” (tzw. muzyka werbalna²⁰) zaszyfrowaną w opowiadaniach Schulza²¹.

¹⁴ Chodziłoby o trzy wektory: „od-dalenie” – odkrycie i unicestwienie odległości, „ukierunkowanie” – określenie celu ruchu, „urządzenie” – uprzestrzennienie i zasiedlenie przestrzeni. L. Polony, *O hermeneutycznych aspektach przestrzeni muzycznej* [w:] *idem, Przestrzeń i muzyka*, s. 20.

¹⁵ A. Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Exordium...*, s. 78. Zob. też: A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012; 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; A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru – muzyczny interpretant – literacka forma muzyczna*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, s. 139–161; A. Seweryn, *Poezja „nutami niesiona”*. *O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2008.

¹⁶ Pisał o tym m.in. M. Głowiński w pracy *Literackość muzyki – muzyczność literatury* [w:] *Prace wybrane Michała Głowińskiego*, red. R. Nycz, Kraków 1997 lub [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk: studia*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980. Zob. też: A. Barańczak, *Poetycka muzykologia*, „Teksty” 1972, nr 3, s. 108–116; M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Warszawa 1986; A. Poprawa, *Wiersze na głos i fortepian. O nowym tomie Stanisława Barańczaka*, „NaGłos” 1995, nr 21, s. 161–175.

¹⁷ A. Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Exordium...*, s. 80.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Zob. m.in. *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967–2004)* by Steven Paul Scher, red. W. Bernhart, W. Wolf, Amsterdam–New York 2004. Dobrym przykładem są analizy muzyki uobecnionej w literaturze, czyli „muzyki werbalnej” (tj. literacki opis muzyki), „muzyki słów” oraz nawiązań konstrukcyjnych do muzyki. Zob. na temat tej korelacji numer tematyczny „Pamiętnika Literackiego” 1999, z. 2; *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002; A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008; *idem, Muzyczność dzieła...*

²⁰ Zob. A. Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Exordium...*, s. 77.

²¹ Na marginesie, poza zasadniczym tematem tekstu, warto pamiętać o muzyce inspirowanej czy nawiązującej do twórczości i osoby autora galicyjskiego. Jednym z przykładów może być piosenka *O śmierci Brunona Schulza* (1975) J. Klejffä, *Teledysk do Schulza* M. Szpaka z 2020 r. czy

Na te relacje nałożyć trzeba jeszcze kontekst galicyjski, a więc w centrum zainteresowania będzie w pierwszym rzędzie: pochodzenie Schulza, które mogło odcisnąć piętno na ścieżkach dźwiękowych do filmów na podstawie jego opowiadań; ślady kulturowego dziedzictwa Galicji ukrytego w melodii słów autora *Sanatorium pod Klepsydrą* oraz „galicyjskość” muzyki jako próba wskazania duchowej bliskości: Galicji – dzieła Schulza – muzyki i filmowej adaptacji.

Nie wszystkie te kwestie zostaną podjęte w tych rozważaniach, ale warto mieć je na uwadze w dalszych badaniach. W tym miejscu w centrum zainteresowania będzie nie tyle relacja między sztukami, ile wskazanie wyjątkowości konkretnej ścieżki dźwiękowej do *Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa, adaptacji tekstu Schulza autorstwa Jerzego Maksymiuka²².

Bruno Schulz – Galicja i muzyka

Schulza trzeba słuchać prędzej niż czytać, bo jak się słyszy ten polsko-schulzowski język jest to – dla mnie osobiście – muzyka.

Alfred Schreyer²³

Pierwsze pytanie brzmi: czy Schulz może zostać określony mianem pisarza galicyjskiego? Można postawić taką tezę, choć Galicji „nie widać” w jego prozie bezpośrednio²⁴, a jedynie w „przeblaskach”, „prześwitach”, „palimpsestach” i odległych „majaczeniach”. Niemniej jest w tych opowiadaniach obecna typowa galicyjska prowincja – miasto Drohobycz, które stoi u podstaw konstrukcji światów fikcyjnych Schulza²⁵. Galicja prywatna to przestrzeń, „którą Schulz znał i kochał, [a następnie przekształcił – przyp. I.G.] w coś, co jest jej zwielokrotnionym odpowiednikiem w rzeczywistości obróconej w mit dzieciństwa”²⁶. Tym

plyta z 2005 r. *Sanatorium under the sign of the Hourglass. A tribute to Bruno Schulz* zespołu The Cracow Klezmer Band, nagrana wspólnie z amerykańskim muzykiem J. Zornem. W nagraniach gościnnie wzięła udział też polska wokalistka jazzowa G. Auguścik. Innym przykładem jest spektakl muzyczny z 2007 r. *Pieśni według Schulza* z tekstami A. Romskiego, inspirowanymi *Sklepami cynamonowymi* (wystawiony w Sopocie). Warto też pamiętać o B. Stojanović, serbskiej polonistce, która stworzyła internetowy zbiór utworów nawiązujących do pisarza. Badaczka od wielu lat gromadziła na portalu internetowym www.brunoschulz.org oraz fanpage’u Bruno Schulz na Facebooku informacje na temat recepcji dzieła Schulza.

²² W.J. Has zrealizował wspólnie z J. Maksymiukiem nie tylko *Sanatorium pod Klepsydrą*, ale także: *Nieciekawą historię* (1983), *Pismaka* (1985) i *Osobisty pamiętnik grzesznika...* (1985).

²³ A. Schreyer, *Pan Profesor Bruno Schulz. Notacje*, <https://ninateka.pl/film/alfred-szreyer-pan-profesor-bruno-schulz-notacje> (15.09.2024).

²⁴ Zob. J. Święch, *Schulz – pisarz galicyjski*, „Akcent” 2007, nr 1, <http://akcentpismo.pl/spis-tresci-numeru-12007/jerzy-swiech-schulz-pisarz-galicyjski/> (6.09.2024).

²⁵ J. Jarzębski, *Prowincja-centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 88.

²⁶ J. Święch, *Schulz – pisarz...*

samym zdjął z niej „delikatną powłokę powierzchni rzeczywistości” i „nałożył transcendencję”²⁷.

Schulz urodził się 12 lipca 1892 roku w Drohobyczu koło Lwowa²⁸, w rodzinie zasymilowanych Żydów, Galicja była więc dlań domem, który z jednej strony był składnikiem wielonarodowej wspólnoty, a z drugiej przestrzenią prywatną, ograniczoną do jednego miasta i jego okolic, typową galicyjską prowincją²⁹.

Ta pierwsza Galicja Schulza [...] ma u niego słabe i niewyraźne wyznaczniki przestrzenne, a to dlatego, że brakuje jej centrum, miejsca, z którego biegą linie na cały świat, od którego wszystko się zaczyna i do którego wszystko się ostatecznie sprowadza. Opis, który odnosi się do tej „krajiny”, operuje szeregiem poetyckich odnośników do tego, co z grubsza można nazwać Galicją w ogólnym sensie. Jest to, jak czytamy, miejsce: „gdzie mapa kraju staje się już bardziej południowa” i „płowa od słońca”, a pogoda „dyszy tym kanikularnym przyłaskiem ku Południowi”, wsuniętym „między smagłe węgierskie winnice”³⁰.

To właśnie te peryferie, kresy, a więc to, co „ogranicza od świata”³¹ (w sensie „chroni”, a nie więzi), interesowały pisarza bardziej niż centrum. Zatem „[w] istocie Schulz wywodzi się wprost z tej dobroduszno-demonicznej krainy, której zasadą istnienia w trwającym ćwierć wieku schyłku była ambiwalencja chaosu i biurokracji, bądź – w sferze artystycznej – wdzięku i samozatraty”³².

Drugie pytanie brzmi: czy Schulz był muzykalny? Czy cenił muzykę? Czy jej słuchał?³³ Badacze podkreślają, że zainteresowanie muzyką w jego przypadku nie oznaczało obecności pisarza na koncertach, ale fascynację bogactwem dźwiękowym otaczającego świata, naturą (tzw. pejzażem dźwiękowym). Świat

²⁷ B. Schulz, *Szkice krytyczne*, oprac. M. Kitowska-Lysiak, Lublin 2000, s. 24.

²⁸ E. Wiegandt przypominała: „O specyfice galicyjskiego dzieciństwa decydował fakt, że było ono zamknięte w ramach wielonarodowej i wielowyznaniowej społeczności, której charakter w Galicji Wschodniej stanowił pochodną charakteru monarchii naddunajskiej”, E. Wiegandt, *Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988, s. 30. Z kolei B. Budurowycz podkreślał ambiwalentny charakter tego obszaru, pisząc: „Pod względem kulturowym bliska Europie Zachodniej, odłączona jednak sztucznie na północy i wschodzie od swych duchowych korzeni, Galicja była regionem cierpiącym na ostry kryzys tożsamości i podzielonym wbrew własnej woli”. B. Budurowycz, *Galicja w twórczości Brunona Schulza* [w:] *Bruno Schulz. In Memoriam 1892–1992*, red. M. Kitowska-Lysiak, Lublin 1992, s. 9.

²⁹ K. Lipińska-Iłakowicz, *Myśląc powoli: przestrzeń prowincjonalna u Heideggera i Schulza* [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 485–496.

³⁰ J. Święch, *Schulz – pisarz...*

³¹ *Ibidem*.

³² J. Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014, s. 55–56. Zob. też: B. Szymankiewicz, *Bruno Schulz – pisarz środkowoeuropejski?*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2016, nr 4(15), s. 7–23.

³³ A. Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Próba biografii akustycznej pisarza*, „Teksty Drugie” 2022, nr 2, s. 329–343.

„dźwięków kultury”³⁴ był mu zdecydowanie odleglejszy³⁵. Dodatkowo muzyczność kojarzona bywała przez Schulza z kobiecością, zaginioną epoką dzieciństwa i kosmosem³⁶.

W kontekście „muzyczności” twórczości autora *Drugiej jesieni* istotny jest nie tylko kontekst biograficzny, ale też historyczno-kulturowy, który ma wpływ na twórczość konkretnego pisarza. Trudno jest „zrozumieć dzieło literackie uwikłane w muzykę, jeśli nie zna się muzyki epoki – kompozycji, których pisarz mógł słuchać”³⁷. Jest to temat na osobną pracę, którą częściowo wykonali już różni badacze³⁸, ale w przyszłości warto na pewno pogłębić te ustalenia o te muzykologiczne.

Autor *Wielkiego sezonu* zdaje się uważał, że dobra proza jest przede wszystkim muzyką: „najpierw obezwładnia rytmem i melodią”³⁹, a dopiero w drugiej kolejności – sensem. To sprawia, że muzyka jest w dziele Schulza tematyzowana na wielu płaszczyznach i wielu wymiarach, m.in. metaforycznym i metafizycznym, łącząc sfery *sacrum* i *profanum*.

Dzieło literackie Schulza zawiera pośrednie i bezpośrednie nawiązania dźwiękowe. Nie sposób przytoczyć ich wszystkich, dlatego zainteresowanych odsyłam do samego tekstu⁴⁰ oraz analiz, które zostały przeprowadzone przez innych badaczy⁴¹. W tym miejscu warto przywołać analizę jednego (przykładowego) fragmentu tekstu Schulza pod kątem struktury muzycznej. Dobrym przykładem może być fragment: „Ojciec mój rozwinął szeroko ręce i porwał się do lotu. Wiatr zaszumiał w jego płaszczu, jakby szumiały skrzydła, jakby szumiały organy powietrzne, piszczałki i dzwonki”. Już pierwsze zdanie zawiera elementy audytywne – szum wiatru, który staje się transformatywnym bodźcem muzycznym. „Szumiały organy powietrzne” – tu nie chodzi tylko o metaforę, ale o konkretną jakość dźwięku, przy-

³⁴ Zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 477.

³⁵ A. Skrzypczyk pisała: „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)”. A. Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Exordium...*, s. 86. Zob. też: *eadem*, *Bruno Schulz i muzyka. Próba biografii...*, s. 329–343.

³⁶ A. Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Exordium...*, s. 75–98.

³⁷ *Ibidem*, s. 81.

³⁸ Np. J. Gondowicz sugerował, że pisarz mógł słuchać *Walca Zendy* F. Witmarka (1907), kompozycji *Karnawał w Wenecji* G. Briccialdiego, polki z opery *Mikado* A. Sullivana i W. Gilberta (1885) oraz walca z operetki *Wesoła wdówka* F. Lehára (1905). Zob. J. Gondowicz, *Ekfrazy oraz Co słyszała*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, t. 73, s. 498–500; B. Małczyński, *Bruno Schulz. Komentarze na marginesie muzyki*, „Strony” 2010, nr 3/4, s. 64–69.

³⁹ „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”. Zob. *Muzyczność [w:] Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 232.

⁴⁰ B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989.

⁴¹ Zob. wcześniejsze odesłania w przypisach.

pominając kościelne organy, obecne w galicyjskim pejzażu sakralnym (np. w kościołach Drohobycza czy Lwowa – zarówno katolickich, jak i grekokatolickich). I dalej: „pyszczalki i dzwonki” – to brzmienia dzieciństwa, jarmarku, a także liturgii. Mogą przywołać na myśl instrumenty dęte (jak w klezmerskich zespołach) albo dźwięki katarynek i dzwonków kościelnych.

Schulz nie opisuje muzyki dosłownie – jego język staje się instrumentem, który przywołuje dźwięki Galicji jako przestrzeni wielu kultur. Z kolei motyw „lotu ojca” to transgresja, przemiana, którą można odczytać jako muzyczne *cre-scendo* – coś, co się „rozwija” jak temat w fudze lub improwizacji. Sama struktura zdania działa jak fraza muzyczna: buduje napięcie (lot), rozwija je (szum, dźwięki), a kończy w kulminacji (organy, piszczałki, dzwonki). Warto też pamiętać, że w mistyce żydowskiej dźwięk (zwłaszcza takich instrumentów, jak skrzypce, flet) był medium kontaktu z boskością. Piszczałki i szумы mogą odsyłać do tej duchowości. Natomiast obecność organów sugeruje nie tylko sakralność, ale również klasyczne dziedzictwo muzyczne monarchii, obecne w architekturze dźwięku miasta. Dzwonki i piszczałki to z kolei echa ulicznych grajków, kataryniarzy, dziecięcych zabaw – motywy obecne w przestrzeni Drohobycza.

To wszystko stanowi dowód na to, że Schulz „komponuje język” jak muzykę. Stosuje np. rytmiczne, powtórzeniowe frazy („jakby szumiąły... jakby szumiąły...”); aliteracje i instrumentacja głoskowa (sz-sz-p-dz) imitujące dźwięki; stopniowanie efektu: od wiatru do skrzydeł, a następnie do organów i do dzwonków. To wszystko tworzy melodyjność i rytmiczność zbliżoną do muzyki improwizowanej, jak klezmerska czy chasydzka *niguny* – rozwijającej się w spiralnym, mistycznym napięciu. Ten fragment pokazuje, jak muzyka Galicji – obecna w pejzażu kulturowym (organy, jarmarki, synagogi) – została u Schulza przefiltrowana przez wyobraźnię i język. Nie chodzi o opisy muzyki jako takiej, lecz o stworzenie muzycznego sposobu opowiadania świata. Język staje się tu dźwiękowym wehikułem pamięci, duchowości i melancholii – kluczowych cech Schulzowskiej Galicji⁴².

„Sztuka dźwięków” wykorzystywana była przez pisarza w następujących celach. Po pierwsze, do opisu stanów emocjonalnych bohaterów. Po drugie, przywołania dźwięków natury. Po trzecie, może być tematem, gdy staje się przedmiotem zainteresowania i opisu, jak w *Wiośnie*. Po czwarte, poprzez samą warstwę fonetyczną, tj. „muzykę słów” (m.in. instrumentacje, aliteracje, rymy). Po piąte, dzięki

⁴² Elementy wspólne dla wszystkich fragmentów, w których język Schulza jest wykorzystany niemal jak zapis nutowy. Po pierwsze, muzyka u Schulza to nie temat – to struktura odczuwania świata. Po drugie, rytm, harmonia, echo i głosy stają się środkami wyrazu przemijania, duchowości i mitologizacji codzienności. Natomiast galicyjska kultura – pełna wielogłosowości (języki, religie, dźwięki) – zostaje ucieleśniona w języku Schulza, który sam jest partyturą świata. Jak widać, zagadnienie języka prozy Schulza i jego „muzycznych reminiscencji kultury Galicji” łączy literaturoznawstwo, kulturę muzyczną oraz lokalną tożsamość. Dla Schulza język jest instrumentem służącym nie tylko opowieści, ale i odtwarzaniu duchowego pejzażu Galicji. Jej muzyczność tkwi nie tyle w opisie muzyki, co w rytmie zdań, metaforach i obrazach. Galicja u Schulza to „koncert pamięci” – przefiltrowany przez sen, mit i język.

zbieżności literackich struktur kompozycyjnych z muzycznymi. A także w warstwie leksykalnej przez używanie terminów z dziedziny muzyki⁴³. To wszystko dowodzi, że pisarz był czuły nie tylko na sztuki plastyczne, ale także muzykę.

Ponadto recenzenci prozy Schulza wskazywali na „synestetyczność jego języka”, co pozwalało pisarzowi „słyszeć rzeczy optyczne, a widzieć zjawiska akustyczne”⁴⁴. Pisano również o tematach, które są jak motywy przewodnie w muzyce lub tworzą metaforyczno-muzyczną „symfonię dzieciństwa”. W słowach autora *Komety* słyszano: wichury, kołysania muzyki słów, zmysłowo-taneczne rytmy. Całość kompozycyjnie porównywano do „fugi muzycznej” lub „starej opery”⁴⁵.

Muzyczność, muzykalność, melodyjność prozy autora *Wiosny* to zatem sformułowania impresyjne i metaforyczne. Nie zmienia to jednak faktu, że „[c]ałe bogactwo stylistyczne prozy Schulza służy manifestacji bezsilności języka wobec świata”⁴⁶.

Jeżeli chodzi o film, to czas pokazał, że sztuka ruchomych obrazów okazała się szczególnie „zainteresowana” i łaskawa dla tego pisarza. Powstało sporo materiałów audiowizualnych na temat jego osoby, twórczości czy inspirowanych opowiadaniem autora *Wiosny*⁴⁷. Rzecz jasna najbardziej znaną jest ekranizacja z 1973 roku Hasa z muzyką Maksymiuka⁴⁸ w wykonaniu Wielkiej Orkiestry Sym-

⁴³ A. Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Exordium...*, s. 75–98.

⁴⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *Etiudy planetnicze*, „Kurier Warszawski” 1934, nr 11, s. 4.

⁴⁵ Zob. też: K. Miklaszewski, *O pewnej modernistycznej właściwości prozy Brunona Schulza (na przykładzie „Sklepów cynamonowych”)*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace historycznoliterackie” 1971, z. 21, s. 66.

⁴⁶ J. Franczak, *Wędrowcy niedoludzkich obszarów* [w:] idem, *Poszukiwanie realności: światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 408.

⁴⁷ Wystarczy wskazać tylko kilka tytułów, np. filmów dokumentalnych, takich jak: *Niebo bez słońca* (1966) J. Rybkowskiego, do którego kompozycją dźwięku zajął się J. Patkowski i K. Szlifirski; dokument *Drohobycz bez Schulza* (2001) M. Starczewskiego; *Marzenie Schulza* (2003) J. Szygiela z muzyką J. Stokłosa do spektaklu teatralnego *Sklepy cynamonowe* zrealizowanego w Berlinie w 1990 r.; fabularyzowany film dokumentalny *Bruno Schulz 1892–1942* (2014) A. Sikory, do którego ścieżkę dźwiękową stworzył M. Kaliński. Natomiast w cyklu „Filmowy Kanon Literatury” zrealizowano dokumentalny *Bruno Schulz* (2022) T. Sokołowskiego. Z kolei w 1987 r. W. Śmigasiewicz zrealizował spektakl telewizyjny *Emeryt* z muzyką J. Szczerby. W 1991 r. powstał spektakl *Samotność* F. Lazaro z muzyką B. Pasternaka. Następnie w 1999 r. teatr *Republika marzeń* (1999) R. Ziolo, muzyka: B. Rawski. Kolejną adaptacją była krótkometrażowa, fabularna *Wiosna* (2017) w reżyserii B. Szewczyk z muzyką M. Szerłaga. W tym samym roku zrealizowano też animowaną etiudę *Samotność* I. Kaweckiego i B. Bożek z muzyką P. Madeja i reżyserów filmu. Ostatnią jak do tej pory adaptacją prozy autora *Sklepów cynamonowych*, dedykowaną W. Hasowi, jest telewizyjny film fabularny z 2022 r. *Xsięga* P. Mielecha z muzyką J. Kodymowskiego oraz cytatami z dzieł W.A. Mozarta w wykonaniu B. Bajor. Jeżeli chodzi o filmy animowane, to na pewno warto pamiętać o lalkowej animacji: *Życiorys Brunona S. wyciągniętym z szuflady* (1979) A. Skiby z muzyką M. Wilczyńskiego oraz animacji z 1984 *Ażiotaż biletów na czas* A. Skiby z muzyką Z. Koniecznego.

⁴⁸ Jerzy Maksymiuk (ur. 1936, Grodno) – znany polski dyrygent i kompozytor. Autor utworów orkiestrowych, instrumentalnych, dla dzieci, muzyki teatralnej, radiowej i filmowej. Jeżeli chodzi o jego związek ze sztuką ruchomych obrazów, to trzeba przypomnieć, że był współautorem ścieżki dźwiękowej w filmach (wybór): dokumentalnym *Nitro mania* (2011); *Ze snu sen* (1998); spektaklu

fonicznej Polskiego Radia i Telewizji (Katowice). Film Hasa jest w pełni oryginalną i autorską interpretacją literackiego pierwowzoru – to fakt niezaprzeczalny⁴⁹.

Muzyka w *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) Wojciecha J. Hasa

Najbardziej odpowiadał mi sposób wypowiedzi Wojciecha Hasa, siła jego obrazów połączona z lekkością, rozpasana wyobraźnia. Dlatego być może za najbardziej udaną swoją muzykę filmową uważam tę do „Sanatorium Pod Klepsydrą”.

Jerzy Maksymiuk⁵⁰

Muzyka w sztuce ruchomych obrazów, zarówno immanentna (źródło w kadrze), jak i transcendentna (spoza kadru)⁵¹, służyła przede wszystkim w funkcji ilu-

telewizyjnym *Bajka o dobrym smoku* (1987); *Osobisty pamiętnik grzesznika przez niego samego spisany* (1985); fabularnym *Kim jest ten człowiek* (1984); *Pismak* (1984); fabularnym *Kamienne tablice* (1983); fabularnym *Pastorale heroica* (1983); *Szkoda twoich łez* (1983); *Nieciekawa historia* (1982); serialu *Popielec* (1982); fabularnym *Boldyn* (1981); *Wojna światów – następne stulecie* (1981); fabularnym *Terror* (1980); *Urodziny młodego Warszawiaka* (1980); fabularno-telewizyjnym *Na własną prośbę* (1979); *Sekret enigmaty* (1979); *Strachy* (1979); *Śnić we śnie* (1979); ...*Gdziekolwiek jesteś panie prezydencie* (1978); dokumencie *Biostymulacja* (1978); dokumencie *Kobiety pracujące* (1978); dokumencie *Opowieść o zwykłym mieście* (1978); fabularnym *Próba ognia i wody* (1978); fabularnym *Sto koni do stu brzegów* (1978); dokumencie *Dworzec centralny* (1976); fabularnym *Kazimierz Wielki* (1975); dokumencie *Wielka karta Europy* (1975); dokumencie *Wystawa* (1975); fabularnym *Gniazdo* (1974); dokumencie *Miasto niezwykle Warszawa* (1974); dokumencie *Trzy kolekcje* (1974); fabularnym *Zapis zbrodni* (1974); fabularnym *Ciemna rzeka* (1973); fabularnym TV *Nicponie* (1973); *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973); dokumencie *Antonio Gaudi* (1972); dokumencie *Jerzy Krawczyk 1921–1969* (1972); fabularnym *Kopernik* (1972); animacji *Degustacja* (1971); dokumencie *Do kroniki Krakowa* (1971); *Figurynki z saskiej porcelany* (1971); animacji *Myszka* (1971); fabularnym *Pan Dodek* (1970); animacji *Ziarno* (1970); dokumencie *I taka jest Warszawa* (1969); fabularnym *Jarzębina czerwona* (1969); dokumencie *Polonez* (1969); animowanym *Letni koncert* (1968); dokumencie *Anioł z Bizancjum* (1967); animacji *Pchła szachrajka* (1967); fabularnym dla TV *Duch z Canterville* (1967); fabularnym TV *Tortura nadziei* (1967); animacji *Weekend* (1967); fabularnym *Wycieczka w nieznanie* (1967); fabularnym *Don Gabriel* (1966); fabularnym *Czarne skrzydła* (1962). Widać, że muzykę do filmu J. Maksymiuk zaczął realizować już od 1962 r. Komponował ją przede wszystkim dla E. i C. Petelskich. W 1986 r. otrzymał nagrodę za muzykę na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych za *Osobisty pamiętnik grzesznika...* Był ponadto współtwórcą muzyki do filmu *Chopin. Pragnienie miłości* w reż. J. Antczaka (2002). Zob. <http://jerzymaksymiuk.pl/kompozycje/> (4.09.2025). Zob. też na temat tego kompozytora m.in. *Maestro Jerzy Maksymiuk: doktor honoris causa Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy*, red. M. Biesaga, Bydgoszcz 2021; *Maksymiuk: doktor honoris causa Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina*, red. E. Dudkiewicz, J. Jakubaszek, Warszawa 2023.

⁴⁹ Zob. m.in. W. Kiedacz, „*Sanatorium pod Klepsydrą*” – proza Schulza i wizja Hasa, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 2(20), s. 149–155.

⁵⁰ J. Maksymiuk, E. Piasecka, *Maksymiuk na maksa*, Warszawa 2002, s. 11.

⁵¹ Zob. J. Płazewski, *Język filmu*, Warszawa 2008. Wskazany filmoznawca pisał, w ramach pozdźnia muzyki filmowej na immanentną i transcendentną, na takie jej zadania: „muzyka nosicielem

stratora (vs. audialnego komentarza fabuły), oddziaływania na przeżycia (nastrój) odbiorców i niemal niesłyszalnego akompaniamentu⁵². Wielu badaczy wskazywało na zadania muzyki filmowej, bardzo precyzyjnie podkreślając jej niepodważalną funkcję sprawczą, np. ujawnianie ruchu na ekranie, stylizację odgłosów realnych i zjawisk słuchowych, reprezentację przestrzeni muzycznej, deformację (preparowanie) materiału dźwiękowego, podstawę komentarza odautorskiego, podkreślanie swej naturalnej roli, ujawnianie przeżycia psychicznego jako znaku spostrzeżeń, wspomnień, wyobrażeń wytwórczych, marzeń sennych, halucynacji, emocji, aktów woli⁵³. Dzięki tym wszystkim funkcjom muzyka pozwalała wczuć się widzom w treść filmu, podkreślała jego symboliczny potencjał, antycypowała fabułę, a przede wszystkim jednociła formę i strukturę filmu⁵⁴.

Przywiązywanie przez reżyserów dużej wagi do odczuć widza i jego percepcji skłoniło do wyłonienia najważniejszych zadań muzyki filmowej: „dramaturgicznej (muzyka współtworzy scenę, charakteryzuje miejsca zdarzeń, obrazuje uczucia bohaterów)”; „epickiej (wspomaga narrację, odwołuje się do elementów historycznych i społecznych zawartych w fabule, jest narzędziem interpretacyjnym, elementem korespondującym i łączącym dwie wizje filmu: kompozytorską i reżyserską)”; „strukturalną (scala narrację, integruje sceny, wspomaga montaż)”, „perswazyjną (identyfikuje widza z postaciami lub wydarzeniami w kadrze, kieruje jego uwagę na określone elementy akcji)”⁵⁵. Wszystkie te zadania warstwy dźwiękowej zostają również sfunkcjonalizowane w warstwie audialnej (autorstwa Maksymiuka) poetycko-psychologicznego *Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa.

Maksymiuk wspominał, że jego kontakt z filmem w dużej mierze związany był z bratem matki – Czesławem Petelskim, który wślawił się *Bazą ludzi umarłych*. Swoją pracę przy filmie opisywał tak: „Pisałem muzykę do jego filmów, w ogóle

idei”, „muzyka imitatorska”, „muzyka elementem akcji”, „muzyka ilustratorska”, „żart muzyczny”, „muzyka samoistna”.

⁵² M. Wilczek-Krupa, *Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków*, „Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej” 2014, nr 15, s. 103–123. W wersji online jest inna numeracja stron: s. 99–119. Podaję numerację wersji elektronicznej. Pisząc o muzyce filmowej, w dużej mierze myślimy o motywach/motywach muzycznych, które mogą być zarówno „językiem symbolu”, jak i „narzędziem służącym jego ekspozycji”. Pozwala to wyłonić – zdaniem M. Wilczek-Krupy – cztery strefy estetyczne funkcjonowania motywu: „ilustracyjną”, „egzystencjalną”, „charakterologiczną” oraz „ideową”. *Ibidem*, s. 103–123.

⁵³ *Ibidem*, s. 103–123.

⁵⁴ Zob. m.in. Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964. Por. też cztery strategie warsztatowe najczęściej stosowane przez kompozytorów muzyki filmowej, takie jak: „technika deskryptywna (ilustrowanie ruchu muzyką, imitacja, cytaty muzyczne)”; „technika *Mood* (podkreślenie lub wygenerowanie nastroju treści procesów wizualnych)”; „technikę motywów przewodnich (operowanie tematami powiązаныmi i kojarzonymi z określoną ideą pozamuzyczną)”; „technikę modułową (tzw. technika montażu lub ornamentyki; kilkuktaktowe kombinacje motywów i sekwencji rytmicznych, melodycznych, harmoniczych)”. Zob. C. Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001.

⁵⁵ M. Wilczek-Krupa, *Funkcje muzyki...*, s. 108.

dużo napisałem tej muzyki dla wojskowej «Czołówki», do kreskówek i do czego się dało. Ojciec był nadzwyczajnie pracowity i to po nim odziedziczyłem tę cechę»⁵⁶. W tamtym czasie kompozytor zrobił muzykę dla wielu filmów krótkometrażowych, ale najwięcej dla krewnego. Wspominał takie tytuły, jak: *Czarne skrzydła*, *Don Gabriel*, *Kopernik*⁵⁷. Jednocześnie podkreślał, że najbardziej odpowiadała mu współpraca z Hasem. W rozmowie z Ewą Piaskowską wspominał: „Najbardziej odpowiadał mi jednak sposób wypowiedzi Wojciecha Hasa, siła jego obrazów połączona z lekkością, rozpasana wyobraźnia. Dlatego być może za najbardziej udaną swoją muzykę filmową uważam tę do *Sanatorium pod Klepsydrą*»⁵⁸.

Zasadniczo jednak Maksymiuk cenił bardziej muzykę, która może być wartościowa sama w sobie, bez „towarzystwa” tekstu czy obrazu. Wspominał to tak:

O wiele większa jest radość płynąca ze słuchania muzyki filmowej i na przykład kwartetu na estradzie, gdy działa sam dźwięk. Co innego też komponować taką muzykę. Co się stało z Preisnerem, gdy zabrakło Kieślowskiego? Jakby zbladł, zniknął. Razem współdziałali bardzo dobrze, ale już samodzielna muzyka Preisnera nie sprawdza się w takim samym stopniu, jak w filmie⁵⁹.

Autor ścieżki dźwiękowej do *Sanatorium pod Klepsydrą* wspominał też, że film kojarzy mu się ze współczesnością, czasem „szybkiego montażu”. Ta zasada, której kompozytor nie cenił, obowiązuje jednak dość często w filmach⁶⁰. Ale nie Hasa. Dlatego zapewne współpraca artystów, dla których ważniejszy jest czas na kontemplację i refleksję, okazała się tak owocna.

Jeżeli chodzi o kompozytorów, których podziwiał Maksymiuk to są nimi m.in. Tadeusz Baird i wywodzący się ze Lwowa Wojciech Kilar, z którymi współpracował też Has⁶¹. Niemniej muzyk wskazywał na ich kompozycje samoistne, a nie filmowe.

W kwestiach warsztatowych, dotyczących instrumentów, kompozytor bardzo cenił głos ludzki jako instrument najdoskonalszy⁶². Był też świadomy istotności

⁵⁶ J. Maksymiuk, *Maksymiuk na maksa*. Wysłuchała i opracowała Ewa Piasecka, Izabelin 2002, s. 5.

⁵⁷ *Ibidem*. Dalej kompozytor wspominał: „A z Cześćmi Petelskim pamiętam zabawną scenę, kiedy napisałem muzykę chyba do filmu *Kopernik*. On wyobrażał sobie, że łagodniejsza muzyka będzie do scen z wojskiem polskim, ostrzejsza – z wojskiem krzyżackim. Niestety ja odwrotnie. Gdy więc usłyszał moją muzykę, wrzasnął: «To nie to wojsko!» Lubilem też pisać muzykę do okolicznościowych filmów na Zaduszki, bo wtedy pisałem muzykę zbliżoną do Rachmaninowa. Nie bardzo pamiętam to, co pisałem, ani obrazy, które muzyką dopełniałem. Wyjątkiem jest dokument o Eugeniuszu Lokajskim, lekkoatlecie, jednym z najlepszych oszczepników przed II wojną, który zasłynął później jako fotoreporter wojenny. Makarczyński, poeta dokumentu, zrobił wspólny film o pokonywaniu samego siebie”. *Ibidem*, s. 11–12.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 10.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 11–12.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 56.

⁶¹ W wywiadzie wspominał W. Kilara tak: „Myślę, że jego *Orawa* przejdzie do historii muzyki, a jednocześnie to jedyny kompozytor, który z powodzeniem pisze także muzykę filmową. Zazdroszczę mu”. *Ibidem*, s. 103.

⁶² *Ibidem*, s. 31.

wielkich kompetencji dyrygenta w kwestii wiedzy o możliwościach poszczególnych instrumentów⁶³. Te wszystkie preferencje i kompetencje zostały ujawnione też w muzyce filmowej Maksymiuka.

Powracając to filmu Hasa, przede wszystkim trzeba podkreślić, że adaptacja z 1973 roku jest w dużej mierze refleksją na temat przemijania i śmierci. Tytułowe sanatorium jest symbolicznym miejscem, które potwierdza nieuchronność i nieodwracalność kresu ludzkiego losu. Główny bohater Józef (Jan Nowicki) odwiedza w sanatorium doktora Gotarda (Gustaw Holoubek) zmarłego ojca Jakuba (Tadeusz Kondrat). W tym surrealistycznym miejscu przenosimy się w inny wymiar czasu, w którym ojciec jednak żyje. Bohater zaczyna przeżywać powtórnie to, co już przeżył w małym galicyjskim miasteczku ze swojego dzieciństwa z Adelą w roli głównej (Halina Kowalska). Odnajduje tam też tajemniczy ogród Bianki, która odrzuciła jego miłość i odchodzi z Rudolfem. Zasadniczo jednak świat, do którego wraca główny bohater, jest światem rozpadu i zniszczenia. Powrót do przeszłości, dzieciństwa okazuje się niemożliwy.

Badacze tekstu literackiego pisali o istnieniu „wiedzy ukrytej”, którą jest wiedza o losie Żydów w Galicji w czasie II wojny światowej. To rodzaj symbolizmu, który może „odgrywać rolę czegoś w rodzaju pragmatycznego filtra warunkującego odbiór”⁶⁴. Jest niczym „szelest zwiędłych liści”, „zapomniana przez wszystkich biblioteka” albo „figura katastrofy”. Owa wiedza jest również zaszyfrowana w muzyce Maksymiuka⁶⁵, dookreślając obraz Hasa i czyniąc go dziełem ponadczasowym. To dramat sztuki totalnej katastrofy⁶⁶. To odpowiedź na pytanie, jak dać wyraz zdarzeniu, którego najprostsza postać słowna brzmi: „tamtego świata już nie ma”.

Gdy zapytamy jednak o wpływ tekstu literackiego na ścieżkę dźwiękową do filmu czy komentarz słowny do muzyki samego Maksymiuka, to odnajdziemy informację, z której wynika, że kompozytor źle się czuje „z muzyką z tekstem”. Jako potwierdzenie tej konstatacji przywoływał anegdotę właśnie z cytatem z opowiadania Schulza *Sanatorium pod Klepsydrą*:

Słowa nie zawsze są precyzyjne i różnie mogą być odbierane – twierdził. Pewien dyrygent, chcąc poderwać orkiestrę do wielkiego wysiłku, zaczął opowiadać o utworze w ten sposób: „To jest

⁶³ *Ibidem*, s. 77.

⁶⁴ M. Wilczyński, *Polska proza galicyjska przed wojną i po wojnie. Bruno Schulz w kontekście literatury katastrofy*, „Schulz/Forum” 2015, nr 5, s. 10, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/article/view/2185/1607> (6.09.2024).

⁶⁵ Por. też: J. Maksymiuk w rozmowie z E. Piasecką powiedział: „Tekst jest ważny dla mnie, ale tylko do pewnego stopnia. Dźwięki tworzą swój autonomiczny świat, który będzie istniał, jeśli nawet pięć razy zmienimy tytuł. [...] Zawarta w tytule czy tekście sugestia dokądś nas kieruje, ale nasza dyspozycja emocjonalna może spowodować, że podążymy myślami w inną stronę”. J. Maksymiuk, *Maksymiuk na maksa*, s. 97–98. Z drugiej strony kompozytor przyznawał, że obraz bardziej przyciąga uwagę widza, mówiąc, że „oko intensywniej odbiera obraz niż ucho dźwięki”. *Ibidem*, s. 97–98.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 16–17.

jak uniesienie aniołów, które lecą ku doskonałości, a potem patrzą z podziwem na kształt ziemi, oceany, morza, różne kultury...". I tak mówił z pół godziny, a potem muzyk zapytał: „Panie profesorze, czy mamy to zagrać głośno czy cicho?” I wtedy przychodzi mi na myśl cudowne zdanie Brunona Schulza, chyba padło także w filmie *Sanatorium pod Klepsydrą*: „To się nie może zmieścić w zdarzeniu”. Tak, „zdarzenie [tak jak słowo, w tym kontekście – przyp. I.G.] jest płytsze”⁶⁷.

Adaptacja opowiadań Schulza obdarzona została jedną z ciekawiej skonstruowanych kompozycji audialnych w historii polskiego filmu. To przykład muzyki, która „nie mieści się” nie tylko w zdarzeniach, ale i słowach. Dlatego trudno o niej pisać. Można zaryzykować nawet tezę, że *Sanatorium...* pozostaje adaptacją, w której warstwa dźwiękowa spełnia pierwszoplanową rolę. Można nawet powiedzieć o spotęgowanym „naduporządkowaniu” sensów konotowanych przez dźwięki, które powtarzają, dopełniają te, które zostały „zaszyfrowane” w obrazie galicyjskiej prowincji⁶⁸.

W kompozycji Maksymiuka pojawia się motyw przewodni. Pierwszym scenom filmu towarzyszą dźwięki, które wprowadzają nas w świat snu. To efekt ich elektronicznego przetworzenia, a więc świadomego odrealniania. Maksymiuk nie oddziela muzyki diegetycznej i niediegetycznej od innych efektów dźwiękowych. Z tego powodu obok dźwięku takich instrumentów, jak: skrzypce, flet, fortepian czy gitara⁶⁹, słychać przetworzone efekty akustyczne, np. krakanie wron, świst szabli, smaganie biczem. Kompozytor wykorzystuje także wiele przyrządów, m.in. kołatki, tarki, dzwonki czy głosy ludzkie jako komponent muzyczny. Z drugiej strony wielokrotnie to właśnie instrumenty muzyczne imitują odgłosy natury, np. odrealniające szmery, szum wiatru, kapanie wody, klaskanie w dłonie, zgrzyty, trzaski, brzęczenie lampy, skomlenie psa, śmiech wpadający w szloch, opady deszczu, pohukiwanie dzikich ptaków, echo, turkot kół pociągu czy odgłosy zbliżającej się burzy. Warto więc wskazać, że dominantą w tej sferze znaczeniowej są instrumenty strunowe i syntezatory elektroniczne.

Rozróżnienie między muzyką a efektami dźwiękowymi w przypadku ścieżki dźwiękowej Maksymiuka do filmu *Sanatorium pod Klepsydrą* wymaga zatem subtelnej analizy – zwłaszcza że Has świadomie zaciera granice między dźwiękiem diegetycznym (pochodzącym ze świata przedstawionego), pozadiegetycznym (zewnątrznym wobec niego) a kompozycją muzyczną i montażem akustycznym. Jednym z przykładów trudności w przeprowadzaniu takiego rozróżnienia może być użycie muzyki w funkcji narracyjno-emocjonalnej. W filmie jest wiele sekwencji, w których Maksymiuk w celu budowania nastroju, rytmu, semantyki i afektu filmu celowo „rozciąga” poza ramy obrazu dźwięki np. klarnetu i smyczków, których

⁶⁷ *Ibidem*, s. 98.

⁶⁸ Warto też pamiętać o tym, że w 1998 r. J. Maksymiuk zrealizował ścieżkę dźwiękową do filmu dokumentalnego o Hasie A. Kuczyńskiego *Ze snu sen*.

⁶⁹ Zob. społeczne znaczenie tych instrumentów w ujęciu historycznym m.in. w: A. Czech, *Ordynaci i trędowaci. Społeczne role instrumentów muzycznych*, Gdańsk 2013.

źródło jest mobilne w tym sensie, że raz jest, a za chwilę go nie ma w jego świetle przedstawionym, tym samym pełniąc funkcję pozadiegetyczną i symboliczną.

Granica między muzyką a efektami dźwiękowymi rozmywa się wówczas, gdy efekty dźwiękowe, takie jak: odgłosy zegarów, stukot obcasów, skrzypienie drzwi, gwizdy pary, cichy szelest pergaminów, świst wiatru w pokoju, nie są efektem naturalnego montażu, ale świadomą kompozycją akustyczną. Jednak nie są muzyką – nie posiadają melodii, harmonii ani rytmicznej struktury⁷⁰. Wszystko to prowadzi do stwierdzenia, że Maksymiuk stosuje muzykę nie jako tło, ale jako aktywnego narratora. Efekty dźwiękowe – przetworzone, nienaturalne – stają się elementem surrealistycznej poetyki filmu. Granica między muzyką a dźwiękiem zostaje celowo zatarta, by zbudować atmosferę snu, nostalgii i rozpadu. Współistnienie tych dwóch warstw – emocjonalnej (muzycznej) i teksturalnej (dźwiękowej) – buduje przestrzeń akustyczną *Sanatorium...* jako świat Schulzowski, w którym realność i fantazja współbrzmia. Synergia, a więc kongenialność łączenia muzyki i efektów dźwiękowych, charakteryzuje przestrzeń galicyjskiego sanatorium jako przestrzeń surrealistyczną, nawiedzaną przez duchy, zjawy, widziadła.

To obszar Galicji napiętnowany niewidocznym zniszczeniem, śmiercią i nie-realnością. Imitatory dźwięków nadnaturalnych tworzą nastrój grozy, smutku i niesamowitości, a więc typowy dla kresowych romantycznych i surrealistycznych wizji. Film charakteryzuje też pulsujący rytm. Opisana warstwa brzmieniowa powtórzona zostaje jeszcze w scenach:

- marszu tajemniczych ludzi z konduktorem w lektyce,
- rozmowy Józefa z panem de V... w gabinecie manekinów – tym razem scena ta wzbogacona została jeszcze przez świst szabli, odgłosy nocy, imitowanie dźwięków mechanizmu napędzającego manekiny,
- spotkania z ojcem na strychu, w czasie którego dochodzi do rozmowy o ptakach, imitowania ich odgłosów,
- w sanatorium, w czasie których oślepiiony Józef przechodzi w kierunku grobów i oczekującej przy nich matki.

Nieco inny podkład muzyczny mają sceny, w których przenosimy się do przeszłości, do dzieciństwa Józefa, domu jego rodziców, sklepu, strychu ojca. Pierwszy powrót zasygnalizowany został motywem muzycznym, w którym wyraźnie odnajdujemy regionalną i religijną stylizację⁷¹. W tle dźwiękowym słysząc przede

⁷⁰ Zob. dwa mechanizmy: „muzykalizacji dźwięku” – efekty dźwiękowe o cechach muzycznych (np. regularny rytm, tonalność) i „dźwiękowania muzyki” – partytury komponowane tak, by imitowały brzmienie mechaniczne, środowiskowe. Dobrym przykładem jest scena wprowadzająca melodyjny dźwięk przypominający pracę zegara, który jednocześnie działa jako metafora upływającego czasu (muzyka) i efekt otoczenia (dźwięk).

⁷¹ Por. P. Towarek, *Chrześcijańska symbolika instrumentów muzycznych*, „Studia Elbląskie” 2014, t. XV, s. 221–232. Autor ten przypominał: „Wraz z zajęciem Jerozolimy przez króla Dawida, powstaniem królewskiego dworu i świątyni w czasach Salomona, datować trzeba obecność we wskazanych instytucjach zawodowych muzyków, grających na konkretnych instrumentach.

wszystkim skrzypce. Tylko gdzieś nowe dźwięki przetykane są motywami melodycznymi, znanymi z pierwszych scen filmu. Dom ze wspomnień i z dźwięków „utkany” jest z brzmień należących do różnych czasoprzestrzeni. Interesująca pod względem dźwiękowym jest też scena z subiektami. Mam na myśli obraz ich budzenia się, modły, rozmowy z Józefem, przekomarzania z Adelą czy scenę handlu. Reżyser zdecydował się wyeksponować chrapanie, ziewanie sprzedawców po to tylko, żeby osiągnąć efekt tożsamy do stanu, w jakim znajdowali się Jakub i Józef – „przebudzenia się”, a więc metaforycznego powrotu do przeszłości, konieczności odnalezienia dawnego świata. Scena porannych modlitw jest natomiast wyraźnie zainspirowana żydowską tradycją. Widzimy zatem tańczących, radosnych mężczyzn, klaszczących w dłonie i śpiewających pieśń pochwalną (aluzja do *Księgi Psalmów*) do słów: „klaskajcie rękami i wykrzykujcie imię jego, ojoj...”.

W związku z filmem *Sanatorium pod Klepsydrą* warto pamiętać, że adaptacja zmodernizowanych wzorców, np. śpiewu Żydów⁷², była koniecznością. Wynikała z chęci zbliżenia się do odbiorcy, który często nie dysponował rzetelną wiedzą historyczną. W przypadku ścieżki dźwiękowej do filmu Hasa istotą – podobnie jak istotą reformy muzycznej w kulturze judaistycznej – nie było radykalne odrzucenie muzyczności tradycyjnej, lecz często nowe jej opracowanie czy inny sposób jej wykonawstwa. Tym samym przełamano stereotypowe wyobrażenia o galicyjskiej ortodoksji i wskazano na ogrom wrażliwości muzycznej, „przyznanie muzyce ważnej roli w życiu społecznym i religijnym oraz wielkie przywiązanie do własnych tradycji muzycznych”⁷³, choć nie za cenę zamknięcia we własnym małym świecie.

W adaptacji Hasa scena modłów zostaje powtórzona w drugiej części filmu. Tym razem chodzi o modlitwę wieczorną. W tle dźwiękowym dominującymi instrumentami są: skrzypce, tarka, dzwonki, syczenie palących się świec itp. Zmiana polega na tym, że nie jest to modlitwa radosna, nie chodzi bowiem o powitanie, ale o pożegnanie. Przywodzi więc na myśl sceny w domu Józefa, których ścieżka dźwiękowa zwiastuje koniec dzieciństwa i dawnego galicyjskiego świata. Świadczą o tym złowieszcze dźwięki: krakania, kołatki, tarki, pojedyncze drgania strun gitary.

Zaświadczają o tym wersety *Drugiej Księgi Samuela*, opisujące przeniesienie Arki Przymierza: *Tak Dawid, jak i cały dom Izraela tańczyli przed Panem z całej siły przy dźwiękach pieśni i gry na cytrach, harfach, bębnach, grzechotkach i cymbałach* (1 Sm 6,5)”. *Ibidem*, s. 224.

⁷² Warto wszak przypomnieć i podkreślić, że wiele reform żydowskiej muzyki liturgicznej, takich jak: „profesjonalne kształcenie i wyodrębnienie zawodu kantora synagogałnego, wprowadzanie do synagog chórów i organów oraz przygotowanie nowych opracowań tradycyjnych melodii liturgicznych dla nowych wykonawców”, sugerowało chęć „nie tylko zachowania jej dla przyszłych pokoleń przez uatrakcyjnienie i przełożenie na język bardziej zrozumiały dla młodszych odbiorców”. Zob. S. Jakubczyk-Ślęczka, *Reforma żydowskiej muzyki liturgicznej w Galicji na przełomie XIX i XX wieku*, „Studia Judaica” 2019, vol. 22, nr 2(44), s. 235–237.

⁷³ *Ibidem*, s. 257.

Zainteresowanie młodych mężczyzn w *Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa erotyzmem „prowadzi” natomiast do postaci Adeli, w której obecności słyszymy radosne głosy i grę strażaków na trąbkach⁷⁴, Józefa, a także dźwięk zegara i dzwonków. Najradośniejsza ścieżka dźwiękowa towarzyszy scenom z postacią rudowłosej służącej oraz tym rozgrywającym się na rynku tajemniczego miasta z dzieciństwa Józefa. Skonstruowana jest ona z wielu elementów o wyraźnie oryginalnym brzmieniu. Najczęściej słyszalne instrumenty to gitara, tamburyn i flet. Jest to skoczna melodia, która podkreśla zabawową aurę spotkań na rynku kupców, kupujących i Józefa, który różni się od innych posiadaniem tajemniczej księgi, egzotycznych ptaków i drogocennych jajek. Dźwiękom muzyki towarzyszą odgłosy ptactwa domowego. Radosny stan zabawy z rynku dość szybko mącą dźwięki, które powtarzają motywy melodyczne z sanatorium. Tym razem towarzyszą one ludziom w zetknięciach ubraniach i lektyce, w której siedzi ślepy konduktor.

W tle dźwiękowym, oprócz znanego tematu, pojawia się przetworzony dźwięk bata, dzwonków, a także dzikich zwierząt, np. słoni, które niespodziewanie pojawiają się w ciemnym lesie. Podobną aurę zabawy wydobywa warstwa dźwiękowa towarzysząca scenie handlu, w której słyszymy dodatkowo gwar ludzi i widzimy Adelę z metalowym kotłem i tłuczkiem, a ojca Józefa z trąbką w dłoniach.

Novum do warstwy dźwiękowej filmu wprowadza pojawienie się Józefa w ogrodzie Bianki. Tym obrazom towarzyszy szereg efektów akustycznych związanych z budzeniem się przyrody do życia, a więc: świergot ptaków, kukanie kukułki, a także odgłosy nocy. Tym razem, w przeciwieństwie do scen pozostałych, na pierwszym planie słychać brzmienie fortepianu. Zdaje się, że to właśnie ten instrument najlepiej charakteryzuje postać Bianki: dziecinną i niedostępną jednocześnie. „Czystą”, niemal „transparentą”, ale wyraźnie wyizolowaną i smutną. W tym filmie dźwięki oddają nie tylko smutek, ale też podkreślają motyw błędzenia głównego bohatera po labiryncie czasoprzestrzeni, przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Efekt „kluczenia” osiągnięty jest przez pojawienie się nowych dźwięków, powtarzających znaną linię melodyczną. Wyjścia nie ma, drogi prowadzą donikąd albo z powrotem, do matki, na cmentarz. Dlatego koniec filmu uzupełnia identyczna ścieżka dźwiękowa, co na początku, a Józef przemienia się w konduktora. Powtarza dobrze znany los osób osamotnionych. Różnica polega tym razem na tym,

⁷⁴ Trąbka, jako instrument o charakterystycznym, donośnym brzmieniu, ma bogatą symbolikę, której korzenie sięgają starożytności. Od zawsze była kojarzona z siłą i władzą. Dźwięk tego instrumentu to także „zwiastun ważnych wydarzeń”, ale i znak boskości i duchowości. W *Sanatorium pod Klepsydrą* trąbka oznacza radość i świętowanie. Inne ważne znaczenia obecności tego instrumentu w przestrzeni dźwiękowej mają charakter sygnałny, odsyłają do doświadczenia przejścia i transformacji. Trąbka ze swoim klarownym, czystym dźwiękiem często symbolizuje szczerość, prostotę i bezpośredniość w komunikacji. Jej dźwięk jest trudny do zignorowania, co może być utożsamiane z prawdą, która nie może zostać ukryta. Na końcu warto przypomnieć, że jej dźwięk spełnia też funkcję ostrzeżenia przed zagrożeniem. Jak widać, to instrument, który w filmie W. Hasa, zgodnie z historyczną symboliką, reprezentuje zarówno triumf i siłę, jak i duchową głębię oraz wezwanie do działania.

że znaną melodię powtarzają skrzypce, flet, w brzmieniu których słysząc i „zawodzenie”, i dalekie echa pieśni religijnej z *Księgi Rodzaju* do słów Józefa: „cóżemy to zrobili, nie wiedzieliście, że posiadam dar jasnowidzenia”...

Jeżeli chodzi o funkcje dramaturgiczne muzyki w tym przypadku to, po pierwsze, prowadzą one do uczynienia z muzyki medium czasu subiektywnego. Film operuje Schulzowską wizją czasu – „rozlanego”, nielinearnego, powtarzalnego. Maksymiuk wspiera to wrażenie poprzez: cykliczne motywy muzyczne, które nie rozwijają się linearnie, lecz powracają jak reminiscencje (czas snu/pamięci), użycie powtarzalnych struktur figur rytmicznych, np. w utworach opartych na melancholijnym brzmieniu fortepianu. Ponadto można usłyszeć brak wyraźnych kulminacji muzycznych, co odbija beczasowość i stagnację przestrzeni sanatorium. Efektem jest wrażenie, że muzyka nie „prowadzi” widza w czasie (jak w klasycznym kinie), lecz zawiesza go w czasoprzestrzeni pamięci.

Drugą funkcją dramaturgiczną tego filmu jest „uprzestrzennienie” muzyki w tym sensie, że funkcjonuje ona jako „architektura nastroju”. Has tworzy przestrzeń wizualną jako labirynty. Maksymiuk dopełnia je warstwą dźwiękową poprzez m.in. muzykę ambientową, nieposiadającą wyraźnej linii melodycznej, ale budującą przestrzeń dźwiękową niczym echo, tło, szmer. Dodatkowo zastosowano rozproszone rozmieszczenie źródeł dźwięku (w warstwie montażowej), przez co muzyka brzmi, jakby „płynęła przez ściany” – bez punktu zakotwiczenia, czy modulacje tonalne imitujące zmiany perspektywy i „oddalenie/zbliżenie” psychiczne bohatera. W konsekwencji muzyka Maksymiuka staje się architekturą oniryczną, modelującą przestrzeń jako stan emocjonalny.

Kolejnym zadaniem dramaturgicznym muzyki jest użycie jej w funkcji psychologicznej, jako „wewnętrznego krajobrazu” bohatera. Film nie oferuje klasycznego wglądu psychologicznego – rolę „głosu wewnętrznego” przejmuje właśnie muzyka. Reprezentuje ona emocje, których bohater nie artykułuje słowami – melancholię, tęsknotę, alienację; wprowadza subtelne kontrasty emocjonalne – np. muzyka liryczna w scenach pozornie neutralnych; działa jako komentarz emocjonalny – często kontrapunktuje obraz, co daje efekt „zdystansowanej czułości”. W ten sposób Maksymiuk tworzy „akustyczne lustro duszy” bohatera rezonujące z jego wyobcowaniem i nostalgią.

Ciekawym sposobem wykorzystania muzyki w funkcji dramaturgicznej w *Sanatorium*... jest jej ironiczno-groteskowe sfunkcjonalizowanie, co ma na celu „demaskować wrażenie realności”. W niektórych sekwencjach Maksymiuk celowo wykorzystuje muzyczne przerysowanie, by podkreślić groteskowość i sztuczność przedstawianego świata: pastiszowe stylizacje; użycie nietypowych instrumentów tworzących naiwną, infantylną aurę – kontrastującą z mrokiem obrazu; zderzenia tonalne i dysonanse, które zaburzają przyjemność słuchania – budując napięcie. Dzięki temu muzyka pełni funkcję „estetycznego sabotażu”, dekonstruując poczucie realizmu i wciągając widza w świat marzenia/snu/koszmaru.

W ścieżce dźwiękowej *Sanatorium pod Klepsydrą* muzyka pełni też funkcję klasyczną, rytmiczno-montażową, stając się niejako „organizatorem” tempa narracji. W ten sposób w filmie pozbawionym klasycznej dramaturgii Maksymiuk przejmując pozycję operatora rytmu filmowego. Struktura rytmiczna ścieżki dźwiękowej często reguluje długość ujęć i tempo montażu. Sekwencje, w których obraz i dźwięk są zsynchronizowane (np. sceny przemieszczania się bohatera), wskazują na rolę muzyki jako narratora. Służy ona do spajania fragmentów narracyjnych, tworząc złudzenie ciągłości mimo montażu asocjacyjnego. Ostatecznie muzyka staje się strukturalnym rusztowaniem narracji, niwelując jej fragmentaryczność.

W efekcie kompozytor przekształca ścieżkę dźwiękową w nośnik pamięci kulturowej w duchu Schulzowskiego „mitu dzieciństwa”⁷⁵. Maksymiuk nie tylko ilustruje film – on go współtworzy jako strukturę dramaturgiczną. Jego muzyka w *Sanatorium pod Klepsydrą* działa niemal jak równoległy scenariusz – emocjonalny, ontologiczny, estetyczny.

To wszystko powoduje, że filmowej transformacji towarzyszą elementy muzyczne, które są niczym audialne motto do muzyki Maksymiuka: „całe w domysłach, w niedomówieniach, w elipsach, wykropkowaniach”, w które „ptaki wstawiają kapryśnie swe domysły i swe odgadnienia”⁷⁶.

Podsumowanie

To się nie może zmieścić w zdarzeniu. [...] zdarzenie jest płytsze.
Jerzy Maksymiuk o muzyce parafrazując słowa Brunona Schulza⁷⁷

„Galicyjskość muzyki” Maksymiuka w filmie *Sanatorium pod Klepsydrą*, choć nie zawsze wprost deklarowana, jest wyraźnie odczuwalna w warstwie estetycznej, nastrojowej i kulturowej ścieżki dźwiękowej. Polega ona nie tyle na dosłownym cytowaniu folkloru galicyjskiego, ile na subtelnym konstruowaniu atmosfery kulturowej i historycznej wielonarodowej Galicji – przefiltrowanej przez poetykę oniryzmu, surrealizmu i dekadencji. Maksymiuk tworzy dźwiękowy pejzaż, w którym słyszeć echa kultury żydowskiej, galicyjskiego mieszczaństwa, prowincji habsburskiej, a także cygańskich i huculskich brzmień. Co prawda

⁷⁵ „Galicyjska dusza” w dźwięku objawia się głównie w wykorzystaniu go w funkcji symboliczno-kulturowej. Muzyka odwołuje się do mitu kulturowego Galicji – jako przestrzeni melancholii, wielokulturowości, rozpadu – m.in. poprzez: elementy stylizacji żydowskiej (np. skale modalne, ornamentacja melodii); echa muzyki wiedeńskiej, salonowej, pogrzebowej; muzykę jako palimpsest kultury środkowej Europy – utraconej, zmitologizowanej.

⁷⁶ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą* [w:] *idem, Proza*, oprac. A. Sandauer, J. Ficowski, Kraków 1964, s. 155.

⁷⁷ J. Maksymiuk, E. Piasecka, *Maksymiuk na maksa*, s. 98.

brak w tej ścieżce dźwiękowej dosłownych cytatów, to jednak obecne są: stylizacja, nawiązania, modulacje charakterystyczne dla muzyki klezmerskiej (skale, ornamentyka). Ważne jest też instrumentarium sugerujące „mit Galicji”. Użycie takich instrumentów, jak skrzypce solo, klarnet, cymbały, flet, które przywołują aurę żydowskiego sztetla czy karpackiej wsi. Natomiast dominacja muzyki kameralnej (a nie pełnej orkiestry) odpowiada „intymności” i „wewnętrzności” świata Schulza. W duchu „galicyjskich reminiscencji” – muzyka Maksymiuka jest nostalgiczna, ale nie sentymtalna. Przywołuje utraconą przestrzeń, czas sprzed katastrofy, świat sprzed Zagłady i przemian XX wieku. Jeżeli chodzi o konotacje z Habsburgami, mitologią prowincji i dekadencją, to trzeba pamiętać, że w muzyce do tego filmu wybrzmiewa specyficzny idiom dekadencji *fin de siècle*’u. Można w tym kontekście mówić o transkulturowym idiomie melancholii i oniryzmu, który Maksymiuk odczytuje z obrazu i przekłada na dźwięk. Zatem „galicyjskość muzyki” w *Sanatorium pod Klepsydrą* polega nie na folklorze wprost, ale na tworzeniu metaforycznego dźwiękowego świata Galicji: prowincji wielonarodowej, magicznej, rozpadającej się. W tym sensie muzyka Maksymiuka pełni funkcję emocjonalnej scenografii, narracji alternatywnej oraz nośnika pamięci kulturowej, współbrząc z obrazem i tekstem źródłowym Schulza.

Dodatkowo warstwa dźwiękowa w filmie Hasa bardzo wyraźnie związana jest z wewnętrznym rozdzieleniem twórczości autora literackiego pierwowzoru: na to, co kameralne/intymne i widowiskowe/wspólnotowe (taka też była twórczość Schulza i kultura Galicji). Jest to podyktowane zarówno czynnikami niezależnymi, jak i zależnymi od subiektywnych decyzji reżysera. W tym przypadku opowiadań autora *Wiosny*. Na warstwę brzmieniową duży wpływ miał sam kompozytor – Jerzy Maksymiuk, który w czasie współpracy z autorem *Pętli* nie utracił rozpoznawalnego stylu, „własnej twarzy”. Kongenialna synergia warstwy fonicznej i wizualnej oraz dominacja muzyki transcendentnej charakterystyczna jest w dużej mierze dla tej adaptacji. Dzięki temu *Sanatorium pod Klepsydrą* jest spełnieniem artystycznych marzeń i ambicji reżysera i kompozytora. Doszło w tym przypadku do nietuzinkowego połączenia (zob. sonorystyka filmowa⁷⁸): muzyki transcendentnej z immanentną, efektami dźwiękowymi i słowami. Galicję można więc nie tylko zobaczyć, ale i usłyszeć – choć tylko w odległych pogłosach, reminiscencjach czy migotliwych echach. To dowód na to, że mediami odległej czasoprzestrzeni okazały się nie tylko słowa czy obrazy, ale w dużej mierze też ścieżka dźwiękowa do filmu⁷⁹.

⁷⁸ Por. m.in. A. Helman, *Sonorystyka filmu „Na wylot”*, „Kino” 1973, nr 09, s. 16–19.

⁷⁹ Przeprowadzona analiza ma charakter opisowy, opiera się na przedstawieniu i scharakteryzowaniu podjętego tematu w oparciu o dane empiryczne, obserwację i analizę dyskursu naukowego na wskazany temat, nie miała więc na celu wyjaśniania – w kategoriach systemu – szeroko pojętych „galicyjskich reminiscencji” w kontekście twórczości B. Schulza. Skupiała się, w dużej mierze, na dokumentowaniu faktów, ich charakterystyce i wskazaniu korelacji z podjętym zagadnieniem. Nie

Bibliografia

Opracowania i źródła drukowane

- Ankersmit F.R., *The Reality Effect in the Writing of History: The Dynamics of Historiographical Topology*, Amsterdam 1989.
- Badyda E., *Słownik języka Brunona Schulza?*, „Schulz/Forum” 2018, nr 11, s. 167–178.
- Barańczak A., *Poetycka muzykologia*, „Teksty” 1972, nr 3, s. 108–116.
- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996.
- 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.
- Budurowicz B., *Galicja in the Work of Bruno Schulz*, „Canadian Slavonic Papers” („Revue Canadienne des Slavistes”) 1986, vol. 28, no. 4, s. 359–368.
- Budurowicz B., *Galicja w twórczości Brunona Schulza* [w:] *Bruno Schulz. In Memoriam 1892–1992*, red. M. Kitowska-Lysiak, Lublin 1992, s. 9–17.
- Budzyński W., *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013.
- Bullerjahn C., *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001.
- Davies N., *Galicja. Historia nie narodowa*, Kraków 2023.
- Dziadek M., *Czy istnieje muzyka słowiańska?*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie Edukacja Muzyczna” 2014, z. IX, s. 9–18.
- Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002.
- Franczak J., *Wędrowcy niedoludzkich obszarów* [w:] *idem, Poszukiwanie realności: światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 307–326.
- Gąsowski T., *Między gettem a światem. Dylematy ideowe Żydów galicyjskich na przełomie XIX i XX wieku*, Kraków 1996.
- Hećman B., *Mit monarchii habsburskiej w opowiadaniu „Wiosna” Brunona Schulza* [w:] *Galicja i jej dziedzictwo*, t. IV: *Literatura – język – kultura*, red. C. Kłak, M. Wyka, Rzeszów 1995, s. 185–199.
- Głowiński M., *Muzyka w powieści*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1980, nr 2, s. 98–114.
- Gondowicz J., *Ekfrazy oraz Co słyhać*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, t. 73, s. 498–500.
- Grzejewski A., *Ten wariat Maksymiuk*, Białystok 1994.
- Grzymała-Siedlecki A., *Etiudy planetnicze*, „Kurier Warszawski” 1934, nr 11, s. 4.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
- Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.
- Jakubczyk-Ślęczka S., *Życie muzyczne społeczności żydowskiej na terenach dawnej Galicji w okresie międzywojennym*, maszynopis pracy doktorskiej przygotowanej na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.
- Jakubczyk-Ślęczka S., *Reforma żydowskiej muzyki liturgicznej w Galicji na przełomie XIX i XX wieku*, „Studia Judaica” 2019, vol. 22, nr 2(44), s. 235–265.
- Jerzy Maksymiuk, *Leszek Mądzik, Ignacy Karpowicz, Tomasz Różycki. Polska na cztery ręce*, Kielce 2012.
- Kiedacz W., *„Sanatorium pod Klepsydrą” – proza Schulza i wizja Hasa*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 2(20), s. 149–155.

pretenduje do ujęć całościowych i ostatecznych, niemniej uwzględnia sprzężenia zwrotne, dążąc do zrozumienia zjawiska i wskazania jego funkcji czy celów.

- Lipińska-Hłakowicz K., *Myśląc powoli: przestrzeń prowincjonalna u Heideggera i Schulza* [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 485–496.
- Losiak R., *Doświadczenie odbioru muzyki w świetle fenomenologii percepcji Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, „Muzyka” 2005, nr 1, s. 67–115.
- Maksymiuk J., Piasecka E., *Maksymiuk na maksa*, Warszawa 2002.
- Małczyński B., *Bruno Schulz. Komentarze na marginesie muzyki*, „Strony” 2010, nr 3/4, s. 64–69.
- Miklaszewski K., *O pewnej modernistycznej właściwości prozy Brunona Schulza (na przykładzie „Sklepów cynamonowych”)*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace historycznoliterackie” 1971, z. 21, s. 49–65.
- Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Nieznane nagrania muzyki przedwojennych polskich mieszkańców Galicji Wschodniej ze zbiorów archiwum Polskiego Radia we Wrocławiu* [w:] *Etnomuzykologia na przełomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia*, red. Z.J. Przerembski, Wrocław 2015, s. 63–71.
- Pociey B., *O przestrzenności dzieła muzycznego*, „Muzyka” 1967, nr 1, s. 69–73.
- Pogranicza i korespondencje sztuk: studia*, red. T. Cieślikowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.
- Polony L., *Przestrzeń i muzyka*, Kraków 2007.
- Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne Stan aktualny – zachowanie*, t. I–II, red. J.P. Jackowski, Warszawa 2017.
- Reimann A., *Muzyczny styl odbioru – muzyczny interpretant – literacka forma muzyczna*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, s. 139–161.
- Schulz B., *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 1957.
- Schulz B., *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1975.
- Schulz B., *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków 1984.
- Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989.
- Schulz B., *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2002.
- Schulz B., *Księga obrazów*, zebrał, oprac., komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012.
- Skarbowsky J., *Literatura – muzyka: zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.
- Skrzypczyk A., *Bruno Schulz i muzyka. Próba biografii akustycznej pisarza*, „Teksty Drugie” 2022, nr 2, s. 329–343.
- Skrzypczyk A., *Bruno Schulz i muzyka. Exordium/Bruno Schulz and music. Exordium*, „Przestrzenie Teorii” 2020, nr 34, s. 75–98.
- Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006.
- Speina J., *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974.
- Stala K., *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.
- Szymankiewicz B., *Bruno Schulz – pisarz środkowoeuropejski?*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2016, nr 4(15), s. 7–23.
- Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Kraków 2016.
- Wiegandt E., *Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988.
- Wilczek-Krupa M., *Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktyków*, „Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej” 2014, nr 15, s. 103–123.
- 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” 1986, t. XXXIII.
- Wyka K., Napierski S., *Dwugłos o Schulzu* [w:] *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, Kraków 2000, s. 420–431.

Wyskiel W., *Inna twarz Hioba: problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980.
Zagajewski A., *Drohobycz i świat [w:] Bruno Schulz. In Memoriam 1892–1992*, red. M. Kitowska-
-Łysiak, Lublin 1992, s. 19–25.

Netografia

Bruno Schulz, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=119175> (4.09.2025).

<http://jermaksymiuk.pl/> (4.09.2025).

<http://jermaksymiuk.pl/media/artykuly/> (4.09.2025).

Stojanović B., *Umitycznienie Brunona Schulza. Drohobycka ikona Europy Środkowej jako nieskończona inspiracja artystów z całego świata*, <http://www.brunoschulz.org/umitycznienie/umitycznienie-txt.htm> (4.09.2025).

Jerzy Maksymiuk, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=11135> (4.09.2025).

Pascal B., *Myśli*, tłum. T. Boy-Żeleński, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/pascal-mysli.html> (15.09.2024).

Święch J., *Schulz – pisarz galicyjski*, „Akcent” 2007, nr 1, <http://akcentpismo.pl/spis-tresci-numeru-12007/jerzy-swiech-schulz-pisarz-galicyjski/> (6.09.2024).

Wilczyński M., *Polska proza galicyjska przed wojną i po wojnie. Bruno Schulz w kontekście literatury katastrofy*, „Schulz/Forum” 2015, nr 5, s. 5–17, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/article/view/2185/1607> (6.09.2024).

Wojciech J. Has, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=111519> (4.09.2025).

GALICIAN REMINISCENCES... BRUNO SCHULZ, MUSIC AND FILM

Abstract

The subject of the text are audio signs-symbols and musical signs-metaphors present in the soundtrack by Jerzy Maksymiuk composed for the film *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) by Wojciech J. Has, which was based on the short stories of the Galician writer Bruno Schulz. The aim of the considerations is to reflect on possible musical and verbal reminiscences to the culture of Galicia both in the text of the literary original and in the sound layer of its adaptation.

Methodology: hermeneutics and semiotics (intersemiotic translation).

Keywords: film music, Galicia, Bruno Schulz (1892–1942), Wojciech J. Has (1924–2000), Jerzy Maksymiuk (born 1936), music, film