

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIwersytetu Jagiellońskiego

RADA NAUKOWA

PRZEWODNICZĄCY RADY NAUKOWEJ
PROF. DR HAB. WOJCIECH NOWAK
REKTOR UNIwersYTETU JagIELLOŃSKIEGO

PROF. HUGH J. BYRNE
FOCAS RESEARCH INSTITUTE, DUBLIN INSTITUTE OF TECHNOLOGY

PROF. DR HAB. MARIA FLIS
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. TADEUSZ GADACZ
UNIwersYTET PEDAGOGICZNY W KRAKOWIE

PROF. DR HAB. KATARZYNA KIEĆ-KONONOWICZ
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. ANDRZEJ KOTARBA
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. MARTA KUDELSKA
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. TOMASZ MACH
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. ANDRZEJ MANIA
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. KAROL MUSIOŁ
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. JACEK SKŁADZIEN
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

DR HAB. LESZEK SOSNOWSKI
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

PROF. DR HAB. BOGDAN SZLACHTA
UNIwersYTET JagIELLOŃSKI

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIwersytetu Jagiellońskiego

**Twórczość Karola Szymanowskiego
w kulturze współczesnej**

NAUKI HUMANISTYCZNE
NUMER SPECJALNY 4 (1/2013)

Pod redakcją
Moniki Makowskiej



KRAKÓW 2013

Wydawca:

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
ul. Straszewskiego 25/3, 31-113 Kraków

Redaktor naczelny:

Marcin Lubecki

Zastępczyni redaktora naczelnego:

Paulina Tendera

Sekretarz redakcji:

Rafał Opulski

Redaktor prowadzący Serii Humanistycznej:

Przemysław Tacik

Redaktorka tomu:

Monika Makowska

Recenzentka artykułów:

dr hab. Jolanta Pastarska, prof. UR

Redakcja językowa, korekta i skład:

Wydawnictwo Nowa Strona

Redakcja abstraktów:

Anna Makowska

Na okładce wykorzystano zdjęcie Karola Szymanowskiego ze zbiorów
Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych (Library of Congress)

Współpraca wydawnicza:

Wydawnictwo Nowa Strona – Katarzyna Migdał

© Copyright by Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ

All rights reserved

Wydanie I, Kraków 2013

Nakład: 200 egz.

e-ISSN 2082-3916

p-ISSN 2082-419X

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne	9
Wojciech Ligęza	13
Polscy poeci o Karolu Szymanowskim i jego muzyce	
Marek Sołtysik	35
Droga do Karola Szymanowskiego	
Antoni Cofalik	63
Ukochałem skrzypce	
Katarzyna Michałkiewicz	107
Karol Szymanowski: przeżywanie Tatr	
Anna Owsikowska	117
Wielki mistrz i jego ideowy uczeń.	
Karol Szymanowski oczami Romana Palestra	
Kinga Karńska	141
Muzyczna interpretacja poezji w liryce wokalne	
Karola Szymanowskiego	
Matylda Sielska	149
Dionizos Szymanowskiego.	
Różne oblicza Boga w <i>Królu Rogerze</i>	

Monika Makowska	157
„Europejskość nie zaprzecza polskości. Mamy do niej prawo”.	
Karol Szymanowski – artysta, Polak, patriota	
Informacje o autorach.	171

CONTENTS

Introduction.	11
Wojciech Ligęza	13
Polish Poets on Karol Szymanowski and His Music	
Marek Sołtysik	35
Road to Karol Szymanowski	
Antoni Cofalik	63
I Came to Love Violin	
Katarzyna Michałkiewicz	107
Karol Szymanowski's Contacts with the Culture of Tatra Mountains	
Anna Owsikowska	117
A Great Maestro and His Ideological Disciple. Karol Szymanowski through the Eyes of Roman Palester	
Kinga Karńska	141
Musical Interpretation of Poetry in Karol Szymanowski's Songs	
Matylda Sielska	149
The Dionysus of Szymanowski. Various Faces of God in <i>King Roger</i>	

Monika Makowska	157
„Europeanness Does Not Contradict Polishness. We Have Right to It”. Karol Szymanowski – an Artist, a Pole, a Patriot	
Notes on Authors	171

SŁOWO WSTĘPNE

Postać Karola Szymanowskiego, artysty uznanego za najwybitniejszego po Fryderyku Chopinie polskiego kompozytora, autora udanych prób literackich czy wreszcie niezwykłego człowieka, obdarzonego niezaprzeczalnym urokiem osobistym (takim pozostał we wspomnieniach rodziny i przyjaciół), ciągle jeszcze kryje w sobie wiele tajemnic. Twórczość mistrza z Atmy doczekała się co prawda wielu fachowych opracowań pióra znakomitych muzykologów, jego utwory coraz częściej pojawiają się na światowych estradach, powstały także liczne utwory literackie poświęcone autorowi *Harnasiów*, jednak różnorodne aspekty życia oraz spuścizny (nie tylko muzycznej) Karola Szymanowskiego ciągle czekają na odkrycie i opracowanie. Okazją do podjęcia na nowo dyskusji nad biografią i twórczością autora *Słopiewni* stała się przypadająca na 2012 rok 130. rocznica urodzin i 75. śmierci kompozytora. Z niewielkim opóźnieniem, w kwietniu 2013 roku z inicjatywy młodych badaczy Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, którzy zaprosili do współpracy uznanych mistrzów – profesorów, odbyła się w Krakowie konferencja poświęcona postaci Szymanowskiego, zainaugurowana koncertem jego muzyki w wykonaniu sopranistki Kingi Karskiej i skrzypaczki Moniki Makowskiej z towarzyszeniem wybitnego krakowskiego pianisty Sławomira Cierpika. Gościem honorowym konferencji był światowej sławy skrzypek i pedagog Antoni Cofalik. Odczytał on fragmenty swoich niepublikowanych dotąd wspomnień, związanych z osobistym wykonawstwem utworów Karola Szymanowskiego (*Mitów* oraz *I Koncertu skrzypcowego*), które to wspomnienia prezentujemy po raz pierwszy w niniejszym tomie, w części pierwszej,

poświęconej refleksji mistrzów. Wśród tekstów mistrzowskich nie mogło także zabraknąć artykułu profesora Wojciecha Ligęzy – opiekuna naukowego konferencji, wybitnego znawcy twórczości literackiej XX wieku, który przedstawił postać Szymanowskiego wyłaniającą się z poświęconych mu utworów literackich. Dopelnieniem części pierwszej jest jeden z rozdziałów powieści *Roman Maciejewski. Dwa życia jednego artysty* pióra znakomitego pisarza, Marka Sołtysika. Prezentowany fragment utworu Sołtysika dotyczy niezwykle dramatycznego momentu w życiu Romana Maciejewskiego (kompozytora, jednego z najlepszych studentów Karola Szymanowskiego) – wiadomości o gwałtownym pogorszeniu się stanu zdrowia przebywającego w klinice w Lozannie autora *Harnasiów* oraz podróży ucznia do uwielbianego umierającego nauczyciela...

Część drugą wypełniają teksty młodzieży zafascynowanej postacią Karola Szymanowskiego. Katarzyna Michałkiewicz w oryginalny sposób przedstawia „tatrzański” okres życia mistrza z Atmy, równie niebanalnie prezentuje się artykuł Anny Owsikowskiej, przedstawiający relacje Romana Palestra (kolejnego z uczniów, chociaż w tym wypadku zręczniejszy byłoby powiedzieć „ucznia duchowego” Karola Szymanowskiego) ze swoim mistrzem. Wart uwagi jest również tekst Kingi Karskiej – śpiewaczki – na temat relacji muzyka – słowo w pieśniach autora *Słopiewni*. Także tekst Matyldy Sielskiej, poruszający temat interpretacji tekstu i poszczególnych postaci *Króla Rogera*, wypada interesująco. Jako ostatni prezentujemy artykuł Moniki Makowskiej, poruszający temat postaci Karola Szymanowskiego jako artysty – Polaka i patrioty.

Jak wypadnie swoista konfrontacja tekstów pióra mistrzów z artykułami młodzieży zafascynowanej postacią Karola Szymanowskiego? Pytanie pozostawiam otwarte.

Monika Makowska

INTRODUCTION

The figure of Karol Szymanowski, a Polish composer considered the greatest after Frederic Chopin, a skilled writer, or, finally, an extraordinary man of undeniable personal charm (he was remembered as such by his family and friends) still holds many secrets. Although many eminent musicologists have already been studying his works, his music is more and more often played on the world's stages and there emerged numerous literary works devoted to him, different aspects of life and (not only musical) output of Szymanowski still await discovery and study. The occasion for a new discussion on life and work of the composer arose in 2012, the year which marks the 130th anniversary of his birth and the 75th anniversary of his death. With a slight delay, in April 2013 there was held a conference devoted to Szymanowski on the initiative of young scholars from the Faculty of Polish Studies, who invited the cooperation of acclaimed masters – their professors. The conference was inaugurated with a concert of Szymanowski's music by soprano Kinga Karska and violinist Monika Makowska accompanied by eminent Cracow pianist Sławomir Cierpik. The honorary guest was the world-famous violinist and teacher Antoni Cofalik who read excerpts from his previously unpublished memoirs concerning his own performances of Szymanowski's works (the *Mythes* and the *First Violin Concerto*), which appear for the first time in the present volume in the part 1, devoted to reflections of the masters. Among these texts there is also a valuable article by Professor Wojciech Ligęza, the conference supervisor and an eminent scholar in 20th century literature, who presented the figure of

Szymanowski in literary works devoted to his life and output. Part 1 is complemented with a chapter from the novel *Roman Maciejewski. Dwa życia jednego artysty* (Roman Maciejewski. Two lives of one artist) by the outstanding writer Marek Sołtysik. The chapter concerns extraordinarily dramatic moments in life of Maciejewski (a composer, one of the best students of Szymanowski) – news about sudden health deterioration of Szymanowski who stayed at a clinic in Lausanne and travel to the deathbed of the beloved teacher.

Part 2 consists of articles by young scholars fascinated with the figure of Karol Szymanowski. Katarzyna Michałkiewicz presents in an original way the „Tatra” period of the composer’s life. Equally remarkable is a text by Anna Owsikowska that depicts relations between Roman Palester (another student, or, to put it more exactly, a disciple of Szymanowski) and his mentor. It is followed by interesting paper by the singer Kinga Karska on correspondence of music and text in Szymanowski’s songs. Next we present Matylda Sielska’s article on the interpretation of the libretto and characters of *King Roger*, which is also worth noticing. The volume concludes with an essay by Monika Makowska, describing Szymanowski as an artist, a Pole and a patriot.

How will this specific confrontation between the texts by professors and young scholars’ articles work out? This question is left open.

Monika Makowska

WOJCIECH LIGĘZA

(Uniwersytet Jagielloński)

POLSCY POECI
O KAROLU SZYMANOWSKIM
I JEGO MUZYCE

Refleksja o poetyckich portretach artystów i osobistościach życia kulturalnego, o konterfektach wielkich postaci, które zapisały się w dziejach sztuki, winna uwzględniać wielopłaszczyznowy dialog z dziełem i biografią twórcy, przybliżać poetyki, style, gatunki, rekonstruować sytuacje literackiego mówienia i przemawiania, rozpoznawać rodzaj więzi z uhonorowanym bądź wspominanym twórcą, odnosić się do istniejących opowieści, które nowy tekst uzupełniają i korygują. W tym sensie świadectwa są powiązane, umieszczone wśród innych głosów. Ich stopień wiarygodności może być różny, niekiedy nawet odległy od poświadczonej przez źródła faktografii. W kulturowej przestrzeni, w której funkcjonują świadectwa poetyckie o ludziach sztuki, szczególne miejsce zajmują pożegnania – treny, żale.

Ważny jest rodzaj więzi z artystą – bohaterem utworów poetyckich. Jeśli relacja miała charakter przyjacielski, to wówczas piszący staje się świadkiem zdarzeń, zachowań, rozmów lub nawet więcej: jedynym po-

wiernikiem sekretów, partnerem dialogu, kimś wtajemniczonym. Może też przyjmować rolę kronikarza sukcesów. Tego rodzaju przekazy – artystyczne i literackie – przyczyniają się do powstawania legendy artysty, uzupełniają o nowe wątki anegdotyczną historię życia. Każda licząca się wypowiedź, sytuując się w pewnej sekwencji tekstów, przynajmniej w zamierzeniu ma wywołać zmianę w obrębie powszechnie znanych wyobrażeń. I tak autorzy wierszy o artystach – rewelatorach idei oraz form – zmierzają ku przeniknięciu tajemnicy twórczości, ku wyjawieniu psychologicznej prawdy o portretowanej osobie. Inwencja poetycka oswaja wówczas „obce” światy zakłète w malarstwie czy muzyce, poszukuje wyrazu dla tego, co niepochwytne, pozasłowne, umykające opisom.

Jeśli dialog intertekstualny obejmuje różne dziedziny sztuki, posługujące się innymi tworzywami, na przykład dźwiękiem i słowem, to wówczas napotkamy szereg wielokrotnie roztrząsanych komplikacji. Pojawiają się w tym miejscu pytania o możliwości przekładu muzyki na język literacki, kształty i sposoby rozumienia muzyczności w literaturze, o semantyczną koherencję korespondowania sztuk. Możemy w sposób uprawniony mówić raczej o historii złudzeń, że różne sztuki spotykają się na wspólnym terytorium, bądź też o dziejach różnic, jakie zachodzą między muzyką a literaturą, niezależnie od tendencji scalających i syntetyzujących. Zadaniem literatury byłoby przekazywanie właściwości konkretnych dzieł muzycznych, zbliżanie się do istoty przeżycia estetycznego. W poezji wędrującej w stronę światów muzycznych można wyodrębnić kilka sposobów artystycznego postępowania, które wzajemnie się uzupełniają, oraz pewną ilość tematów – przewidywalnych, okolicznościowych, ale również wymykających się uschematyzowanym ujęciom. Wskażmy więc fragmenty biografii kompozytora opracowane przez mowę metafor, próby poetyckich „ekwiwalentyzacji” utworów muzycznych oraz świadectwa emocji, które

wiążą się ze słuchaniem. Znacznie rzadziej pojawiają się refleksje o użytym instrumentarium językowym, o możliwościach przekazywania jakości muzycznych w słowie poetyckim. Natomiast mniej skodyfikowaną postać mają literackie zapisy prywatnych rozmów na publicznym forum literatury.

Oficjalne rytuały kultury, potwierdzające sukces artysty i jego społeczną rangę, spotykają się z przekazami osobistymi – relacji przyjacielskich, zapisami spotkań. Zatem niezwykłość portretowanej osoby konfrontowana bywa z codziennością artysty, wielkość z małymi słabościami, wizerunek upozowany z wytworami plotki. Co oczywiste, wiersze polskich poetów poświęcone Karolowi Szymanowskiemu i jego kompozycjom nie będą odbiegać od podanych tutaj skrótowo reguł. Możliwe są, rzecz jasna, wariacyjne rozwinięcia wskazanych poetyckich reguł czy też silnie naznaczone indywidualnością piszącego portrety twórcy i opisy muzyki.

Zadanie lekturowe mam ułatwione, gdyż większość odczytywanych tutaj tekstów poetyckich znalazła się w trzykrotnie wydanej antologii zatytułowanej *Wiersze o Szymanowskim*, ułożonej przez Józefa Opalskiego, zaopatrzonej w instruktywne noty i komentarze. Najwcześniejszy liryk Jarosława Iwaszkiewicza *Do Karola Szymanowskiego* pochodzi z roku 1929, pod najpóźniejszym utworem *Samotni mężczyźni* Grzegorza Musiała – widnieje data 1985. Najwięcej wierszy powstało po śmierci wielkiego kompozytora, w roku 1937. Porządek żałoby przechodzi w porządek wspomniania, a kolejne świadectwa koncentrują się wokół rocznic przypadających w roku 1947 i 1957¹. W omawianym zbiorze, który jest raczej książeczką niż książką, najważniejsze miejsce

¹ J. Opalski, *Przedmowa*, [w:] *Wiersze o Szymanowskim. Antologia*, oprac. J. Opalski, Kraków 1986, s. 7.

zajmują epitafia poetyckie, żale liryczne upamiętniające poetę, wspomnienia, restytucje chwil muzycznego zachwyty. Tak wyznaczony kanon zostaje dopełniony przez kolejne ślady zainteresowania Szymanowskim w wierszach, które już nie weszły do omawianej antologii. Weźmy na przykład liryk Marka Sołtysika *K. S. Rok 1922. Szpital nocny*, niezwykle interesujący, kreowany, jakby „usłyszany” monolog-wyznanie kompozytora (zbiór Korytarz, 1982), utwór Krzysztofa Boczkowskiego *Karol Szymanowski „O romantyzmie w muzyce”* – wchodzący w skład wielogłosu „wypisów” z ważnych humanistycznych lektur (*Apokryfy i fragmenty*, 1988) lub wiersz Bolesława Taborskiego *Szymanowski w Edynburgu*, ze zbioru *Plan B* (2007).

Warto podkreślić, iż zapisy poetyckie to tylko pewna część literackich świadectw – trudno utrzymywać, że najważniejsza, bowiem Karol Szymanowski, jako mistrz, mentor, artysta podziwiany, przyjaciel, wciąż powraca w wielu, zróżnicowanych gatunkowo utworach Iwaszkiewicza: w opowiadaniach, „etiudach prozaicznych”², wspomnieniach, quasi-reportażowych relacjach z podróży (*Książka o Sycylii*), esejach, szkicach krytycznych, a eksponowane miejsce zajmuje w tym wyliczeniu tom osobny *Spotkania z Szymanowskim*. Kompozytor staje się pierwowzorem dla kreowanych przez Stanisława Ignacego Witkiewicza postaci, także jego muzyka przewija się w powieściowych dyskusjach i monologach o estetyczno-metafizycznym oddziaływaniu muzyki. Jak pisze Józef Opalski: „Witkacy nigdy nie uwolnił się od Szymanowskiego. Szczególnie wyraźnie rysuje się ten wpływ w powieściach, w których ilekroć mowa jest o muzyce, zaraz pojawia się (choćby jako na-

² Określenie Kazimierza Wyki: *Oblicza świata*, [w:] idem, *Pogranicze powieści*, Warszawa 1974, s. 236.

pomknienie) postać i muzyka twórcy *Stabat Mater*”³. Dodać warto, iż *porte-parole* Szymanowskiego (chodzi o postać Koraba) pojawia się w jego niezachowanej powieści *Efebos*⁴.

Sugestywne portrety autora *Metop* i *Mitów* znajdziemy w zapisach diarystycznych Zofii Nałkowskiej oraz Jana Lechonia, we wspomnieniach Artura Rubinsteina, Ludomira Różyckiego, Zofii Szymanowskiej, Jerzego Mieczysława Rytarda, Krystyny Dąbrowskiej i innych. Nie sposób również pominąć pism muzyków, muzykologów i krytyków muzycznych objaśniających fenomen kompozytorski Szymanowskiego: Adolfa Chybińskiego, Zygmunta Mycielskiego, Teresy Chylińskiej, Józefa M. Chomińskiego, Stefana Kisielewskiego, Stefana Jarocińskiego, Jerzego Waldorffa. Oto konteksty i zarazem odniesienia dialogowe wierszy o Karolu Szymanowskim. Utwory poetyckie tworzą bowiem portret wielokrotny, uczestniczą w pożegnaniu artysty, podejmują watki wspomnieniowe, a na innym planie bywają „poetycką muzykologią”, jak również kronikami wzruszeń estetycznych.

Trzy wiersze wybitnych poetów z kręgu Skamandra – Jarosława Iwaszkiewicza, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Antoniego Słonimskiego, zróżnicowane pod względem tonacji stylistycznych, otwierają naszą sekwencję. W wywiedzionej z romantycznej wyobraźni, zaopatrzonej w motto ze Słowackiego wizji Iwaszkiewicza w wierszu *Do Karola Szymanowskiego* (z roku 1929) kraj i krajobraz wiążą się ewokacją wspólnej przeszłości. Za symboliczne centrum Ukrainy poeta uznaje w tym liryku niewymienioną z nazwy Tymoszwówkę, gniazdo

³ J. Opalski, *Karol Szymanowski w kręgu literatury międzywojennej*, [w:] idem, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1980, s. 156.

⁴ Zob. J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, Kraków 1986, s. 63–64.

rodzinne kompozytora, utraconą na zawsze⁵. Prywatna historia opuszczenia Ukrainy łączy się z wizją dziejów zbiorowych. Powiemy więc o poetyckim pożegnaniu miejsca edukacji artystycznej oraz intelektualnego wzrastania, a także o elegii na odejście terytorium silnie naznaczonego fantazmatami polskiej wyobraźni, gdyż Iwaszkiewicz gromadzi tutaj emblematyczne obrazy wielkiej historycznej przeszłości.

Słyszenie głosu z Ukrainy oznacza tutaj niepokój oraz tęsknotę. W pierwszym wersie poeta uruchamia konwencję rozmowy, może też listu. Adresat – Karol Szymanowski – ma poświadczać wygnanie z Eden, bowiem obrót historii odciał „duchowe drogi”, a Ukraina przyrównana zostaje do „niebiańskiej ojczyzny”⁶. Jarosław Iwaszkiewicz w kunsztownym i konceptualnym wyliczeniu (tworzącym głęboką retardację) umieszcza odwołania do takich utworów Szymanowskiego, jak *Pieśni muezina szalonego*, *Mity*, *Król Roger*. Warto zwrócić uwagę na „pamięć sensualną” Palermo i tamtejsze znaki kultury. Poeta podkreśla, iż światy artystycznej kreacji w tych dziełach znajdują się „gdzie indziej”, w przestrzeniach sztuki, nie na Ukrainie. W wierszu *Do Karola Szymanowskiego* melancholijne wyznania łączą się z pragnieniem powrotu, w sensie realnym – niemożliwym, z głębokim rozumieniem legend, ze słuchaniem wewnętrznej melodii, bo wszakże *genius loci* wyowiada się muzycznie.

⁵ Dwór w Tymoszwówce spłonął w czasie rewolucji 1917 roku, a Szymanowscy przenieśli się do Elizawetgradu. Portret Tymoszwówki, mitycznego miejsca, ważnego w biografii kompozytora, tworzy Zofia Szymanowska w swych wspomnieniach zatytułowanych *Opowieść o naszym domu*. O zagładzie Tymoszwówki pisze J. Iwaszkiewicz: *Spotkania z Szymanowskim*, op. cit., s. 32.

⁶ Dwa mikrocytaty pochodzą z: *Wiersze o Szymanowskim*, op. cit., s. 13. W kolejnych przytoczeniach utworów z tej antologii posługiwać się będę oznaczeniem: WoS, numer strony podając po tekście.

W liryku Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Muzyka i gwiazdy* (z tomu *Balet powojów*) dawna utracona miłość zyskuje wymiar kosmiczny, jest odległa, jak sfery niebieskie, i przez muzykę – jak gdyby narrację mityczną – może zostać jedynie przywołana czy też „odegrana”, ale nie odzyskana. Odległość i obcość urasta tutaj do skali wszechświata. Poetka wypowiada żal za pośrednictwem muzyki, a brzmienia pitagorejskie wcale nie zapewniają o doskonałym porządku, przeciwnie – dźwięcząc dysonansowo, potwierdzają zamęt rozstania:

Przełożono na muzykę światło Vegi...

Był to jakby Szymanowski,

Zaświatowo dziki.

Miłość nasza, gwiazda nasza już odbiegła

W niebios manowce,

O miliony lat muzyki czy światła!

(M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Muzyka i gwiazdy*, WoS 17)

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, pisząc o rodzaju muzyki – odbieranej przez słuch wewnętrzny – łączy wrażenia niedającej się oswoić formy z kategoriami sonorystycznymi w muzyce Szymanowskiego – brzmieniem „scytyjskim” czy archaicznym. Choć obcość oznacza też wielkość tej muzyki, gdyż światło Vegi jest bardzo jasne, intensywne.

Wiersz Słonimskiego *Koncert skrzypcowy* to zaś opowieść o słuchaniu muzyki, o jej magii oraz mocy przemieniającej. Mógłby to być każdy koncert z wielkiego wirtuozowskiego repertuaru, gdyby nie historia anegdotyczna w tle. Otóż Słonimski wspomina o tym, iż w Atmie, zakopiańskim domu Karola Szymanowskiego, „po raz pierwszy Kochański grał jego [Szymanowskiego – W. L.] drugi koncert skrzypcowy”⁷. Zapewne

⁷ A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975, s. 98.

była to prywatna prezentacja utworu, gdyż – jak wiadomo – prawykonanie *II Koncertu skrzypcowego* Karola Szymanowskiego miało miejsce w Warszawie, 6 października 1933 roku⁸. Pomijając naiwne (niefortunne) fragmenty przekładu muzyki na język słów (muzyka „wznosi się ku górze, / Płynie melodia, leje się ton czysty”, WoS 18), znajdziemy u Słonimskiego oryginalne metafory „instrumentologiczne”, między innymi we frazie: „jęczy umarłe drzewo pod ręką artysty, / jak nie płakało nigdy w wiosennej wichurze” (WoS 18). Tym określonym za pomocą peryfrazy śpiewającym „umarłym drzewem” są skrzypce Antonia Stradivariiego, na których grał Kochański. Styl folklorystyczny w koncercie Szymanowskiego poeta wiąże z grozą i melancholią pejzażu tatrzańskiego. Jednakże szkicowy opis krajobrazu nie wyzwala się z manieri młodopolskiej. Omawiany wiersz staje się przyczynkiem do powstającego mitu Atmy – miejsca zaczarowanego. Przede wszystkim warto tu zwrócić uwagę na przemianę wspólnoty słuchających, uwolnionych od troski istnienia, umieszczonych w beczasowym „słodkim unisono” przeżywania muzyki. W chwili zaśłuchania odbiorcy koncertu wierzą w to, że utracona przeszłość może powrócić w nowym uszlachetnionym kształcie.

Jak to już zostało zaznaczone, treny dla Karola Szymanowskiego tworzą kolekcję najbardziej rozbudowaną. W rozważaniach pośmiertnych o kompozytorze przenikliwą uwagę umieścił Józef Wittlin: „Jesteśmy narodem jak gdyby wyspecjalizowanym w żegnaniu. W witaniu wielkich talentów, w dodawaniu im otuchy nie mamy wprawy”⁹. Znana

⁸ Solistą był Paweł Kochański, Orkiestrą Filharmonii Warszawskiej dyrygował Grzegorz Fitelberg.

⁹ J. Wittlin, *Karol Szymanowski i jego śmierć*, [w:] idem, *Orfeusz w piekle XX wieku*, posł. J. Zieliński, Kraków 2000, s. 536.

jest dysproporcja między – często nieżycziwym – przyjęciem dzieł Szymanowskiego a okazałą, pełną przepychu, formą uroczystości pogrzebowych kompozytora – w Warszawie i Krakowie, 6 i 7 kwietnia 1937 roku¹⁰. Wedle polskich pojęć Karol Szymanowski mógł stać się wielkim artystą dopiero po śmierci. Chcąc nie chcąc, poetyckie świadectwa żalu zanurzają się w tej aurze, nie należy jednak sądzić, że wiążą się one jedynie z rytuałem pożegnania i służą zawłaszczeniu osoby i dzieła, bowiem większość poetyckich trenów wynika z autentycznej potrzeby upamiętnienia.

Najciekawsze przykłady liryki funeralnej pochodzą z kręgu bliskiego artyście. W tym miejscu wypada powrócić do Jarosława Iwaszkiewicza i jego *Sonetów sycylijskich*, zamieszczonych w tomie *Inne życie*. Ten cykl, któremu jedność nadaje przeżywanie śmierci Szymanowskiego, uważnie odczytuje Jerzy Kwiatkowski w klasycznej książce *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, przybliżając i komentując wielorakie odwołania do świata i ducha muzyki autora *Źródła Aretuzy*. Kwiatkowski podkreśla dyskrecję wyrażania żalu, wskazuje zasadę semantycznego przesunięcia, gdyż grób króla Rogera w katedrze w Palermo staje się prefiguracją grobu Szymanowskiego, zauważa równoległość instrumentacji głoskowej u Iwaszkiewicza z opisem dźwięku skrzypiec, zwraca uwagę na to, że słuchanie Szymanowskiego odbywa się w miejscu inspiracji, czyli w Syrakuzach na Sycylii¹¹.

Dodajmy, iż w otwarciu cyklu Iwaszkiewicza, w *Sonecie wstępny*, rozmowa z Szymanowskim tak jest prowadzona, jakby śmierć kompozy-

¹⁰ Zob. relacje J. Waldorffa: *Serce w płomieniach. Słowo o Szymanowskim*, Warszawa 1998, s. 5–10.

¹¹ J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 536–542.

tora nie została przyjęta do wiadomości¹². Poeta, ograniczając się do pośrednictwa obrazów, a także decydując się na aforyzm w wygłosie wiersza, niemal pomija retorykę epicedium. I tak ruiny świątyń sycylijskich wyrażają оголоcenie i opustoszenie, a żywioły morza i powietrza włączają się w przeżywanie żałoby. Zapewne chodzi o Selinunt, skąd pochodzą słynne metopy. Komunikaty do Zmarłego przekazywane są w gramatycznym trybie warunkowym, co oznacza nadzieję kontynuowania dawnych dialogów i zarazem uchylenie takiej możliwości. Śmierć kompozytora przeżywana jest w scenerii monumentalnej – całej wyspy, tak znaczącej w kulturalnej biografii Szymanowskiego. Utwór zamyka zdanie gnomiczne: „życie znikome, śmierć tylko ogromna” (WoS 19).

Zacytujmy teraz fragment sonetu VI Iwaszkiewicza zatytułowanego *Źródło Aretuzy*:

Cisza martwa usnęła u zmarłej przerębli,
Odeszły stąd boginie, zmarły Syrakuzy.

I nagle w obumarłym i martwym eterze
Ton wysoki się zjawia uparcie niezwienny,
I źródło, i noc ciemną w posiadanie bierze –

Zatrzymuje się, zniża, gołębiom kuszony
Opiera się i dzwoni czysty i podniebny –
Ton, jaki dla nas wybrał czarny mistrz z Cremony.

(J. Iwaszkiewicz, *Źródło Aretuzy*, WoS 21)

Inaczej niż w poprzednim przykładzie, topika funeralna staje się wyraźniejsza. Po odejściu wielkiego kompozytora poeta postrzega Syrakuzy jako terytorium śmierci, spowite we wszechpanującą czerń. „Czarny

¹² Por. ibidem, s. 538.

mistrz z Cremony”, czyli Stradivari, który zdaje się być wysłannikiem podziemi, przenosi żalobę w obszar wiecznej sztuki. Ton skrzypiec wydobywany z instrumentu zaprojektowanego przez Mistrza i zawieszony w powietrzu (podobny sugestywny obraz znajdziemy w *Piosence o końcu świata* Czesława Miłosza) wznosi się ponad śmierć, gdyż muzyka posiada moc przemieniania świata. Martwe źródło Aretuzy ożywa. Wracamy znów do skrzypiec Kochańskiego i jego wykonań *Mitów*. W *Księżce o Sycylii* (1956) Iwaszkiewicza odnajdziemy echo *Sonetów sycylijskich*. Bezpośrednie zmysłowe doznanie miejsca mitycznego podwójnie, gdyż historia Nimfy zakłętej w źródło jest częścią dwudziestowiecznej mitologii artysty, przekształca się we wrażenia emocjonalno-estetyczne, w „wewnętrzne” słuchanie muzyki:

Gładkie i tajemnicze lustro wody z ciemnymi perukami papirusów – milczało. Ale ja słyszałem w nim dźwięki wysokie i bolesne, natężone hamowaną namiętnością – takie, jakie słyszałem niegdyś wychodzące z ciemnego pudła stradivariusowych skrzypiec. Dla mnie źródło Aretuzy nierozłącznie zrosło się ze wspomnieniem dziwnego, wielkiego artysty [...]. Wysoka przenikliwa melodia Szymanowskiego w tej ciszy brzmiała we mnie jak [...] przejmująca *innere Stimme* – głos wewnętrzny...¹³

Powtarzane i w wierszu, i w prozie określenie „ton wysoki” odnosi się do górnych rejestrów skali muzycznej w partii skrzypiec w *Źródle Aretuzy*, ale też, jak wolno przypuszczać, do wzniosłości i jakości przeżywania.

Trudno przekładalna na język słów sztuka dźwięku bierze udział w poetyckich pożegnaniach Karola Szymanowskiego i jeśli poszukamy w nowoczesnych wierszach śladów dawnej poezji epicedialnej, to w *complorio* muzyka towarzyszy pieśni żalobnej, w *laudacio* jest po-

¹³ J. Iwaszkiewicz, *Księżka o Sycylii*, Kraków 1956, s. 126.

wodem chwały Odchodzącego i – co może najistotniejsze – w *consolatio* przekracza terytorium śmierci. Zatem artysta zyskuje nową formę istnienia w kulturze, niezależną od praw biologii i kruchości życia ludzkiego, w tym idealnym wymiarze – niezniszczalną. W najlepszych realizacjach artystycznych konwencje okolicznościowej wypowiedzi żałobnej zostają uchylone, gdyż liczy się najbardziej indywidualna poetyka oraz jednostkowa wrażliwość.

W *Modlitwie żałobnej* Józefa Czechowicza medytacja eschatologiczna łączy się z dociekaniem istoty sensownego życia, takiego, w którym ważne miejsce zajmuje właśnie muzyka. Okoliczności żałobne konfrontowane są tutaj z uniwersalnymi przesłaniami, a dzieła Karola Szymanowskiego, któremu tren jest poświęcony, pojmować można jako odbicie czy też ziemskie wcielenie muzyki kosmicznej, albo muzyki zbliżającej ludzi do ukrytego Boga. Lamentacje nad losem śmiertelnych, których pochłonie cień oraz zapomnienie („Świat nieistnienia skryje nas / wodnistą chustą. / Zamilknie czas”, WoS 22), przechodzą u Czechowicza w niemal radosną pochwałę metafizycznego pokarmu, złożonego z taktów i rytmów. Muzyka jako przeczucie wieczności bliska jest światłu, odległa – materii. Zatem światło (i muzyka) „nadaje się szczególnie do przedstawiania duchowości Boga”¹⁴. Modlitwa za kompozytora ma tutaj drugi wymiar: błagania o pełnię świadomie przeżywanej egzystencji. Piękno uczestniczy w ostatecznej Tajemnicy. Nie może więc być wygnane:

Którego wzywam tak rzadko, Panie bolesny
ukryty w firmamentu konchach,
nim przyjdzie noc ostatnia,

¹⁴ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 237.

od żywota pustego bez muzyki, bez pieśni
chroń nas...

(J. Czechowicz, *Modlitwa żałobna*, WoS 23)

W wierszu-pożegnaniu Szymanowskiego zatytułowanym *Zmarły* Władysław Sebyła unika pisania o muzyce oraz katalogowania dzieł wielkiego kompozytora, lecz wybiera inną drogę artystyczną, mianowicie w przestrzeni nocy, w której granice istnienia są rozmyte, umieszcza rozmyślenia o tajemnicy śmierci. Zmarły wędruje przez pograniczną krainę snu. Poeta – tropiciel rzeczy metafizycznych¹⁵ – w serii pytań podejmuje kwestię niewyraźności zjawiska śmierci i niepochwytności ostatecznych przeznaczeń: „Jak to niehumanne brzemień / słowami ściągnąć na ziemię, / gdy jesteś już tylko sen?” (WoS 25). Nokturn żałobny Władysława Sebyły poprzez rytm strof trójwersowych, brzmienia-refreny, instrumentację powtarzanych słów odsyła do wrażeń muzycznych czy też je sugeruje.

Formę ballady, dość szczególnej, bo złożonej z obrazów muzycznych i fantazmatów śmierci, ballady pozbawionej jednotorowego rozwoju narracji, rozpoznamy w wierszu *Szymanowski* Pawła Hertza. Zamyka się droga życia kompozytora, ale też rozpoczyna niezależne istnienie dzieła. Pożegnanie z Szymanowskim dokonuje się jednocześnie na dwu planach, gdyż Hertz odwołuje się do biografii i muzyki – jako osobnej przestrzeni żalu. Grasse na francuskiej Riwierze, gdzie kompozytor ciężko zachorował, postrzegane jest jako miejsce umierania. Melancholijny pejzaż „stygnie” jak ciało umierającego. Następuje rozdzielenie muzyki i ciała. Narastanie wyliczeń spojonych łącznikami, można powiedzieć „kroczących”, tworzy swoisty rytm wiersza, który może przypominać przesuwający się kondukt.

¹⁵ Por. J. Piotrowiak, „*Ciemny nurt mego życia...*”. *O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*, Katowice 2008, s. 108–109.

i ptaki odlatują z nut,
całując chłodną skroń muzyka.
[.....]
I wiatr alpejski dmie. I Grasse
We mgle przedwiośnia z wolna stygnie.
I ty zastygasz. Jeszcze czas
Nacisnąć klawisz tak jak dźwignię.
(P. Hertz, *Szymanowski*, WoS 30)

Jak dalej można się domyslać, wydobyć dźwięku fortepianowego uruchamia przyszłe życie muzyki. Każdy z trenów zatrzymuje artystę wśród żywych. Kompozytor przemawia przecież przez swą muzykę. Obraz nieobecności i pustki („okno otwarte jak aorta”, WoS 30) zestawiony zostaje z muzycznym gatunkiem fugi. W takim upamiętnieniu poetyckim, jakie układa Paweł Hertz, odejście-ucieczka, poza żalem, miłośnikom muzyki pozostawia jednak coś trwałego.

W wierszach funeralnych często przewijają się wątki krajobrazowe, tatrzańskie. Można by tu mówić o przywoływaniu wspomnień czy raczej restytucji przeszłości – raz jeszcze przeżywanej, tak jak w wierszu Iwaszkiewicza *Nad waszymi głowami* (z tomu *Ciemne ścieżki*, 1957). Pocieszenie kierowane do postaci z kręgu artystycznego i towarzyskiego wielkiego kompozytora ma charakter paradoksalny, wszakże chodzi o wspólnotę umarłych, przebywających w „innej przestrzeni”, zaklętych w pejzażu tatrzańskim:

Nie bądźcie tacy smutni,
Przyjaciele tatrzańscy.
Słuchajcie! Gęśliki utną:
Bartuś gra na Żywczańskim!
(J. Iwaszkiewicz, *Nad waszymi głowami*, WoS 48)

Ta muzyka przywraca przeszłość, pozwala raz jeszcze przemówić wspomnieniom. Dwa zdania o tamtych realiach wydają się niezbędne: Szymanowski polubił od razu Bartusia Obrochtę, studiował grane przezeń nuty, podziwiał wirtuozerię i zmysł improwizacji¹⁶. Sam kompozytor pisał, iż Bartek Obrochta przekazywał „klasyczne tradycje” muzyki góralskiej „w niepokalanej, najczystszej formie”¹⁷. Osoba legendarnego muzykanta łączy się z Szymanowskim, z jego biografią i światem muzycznym, choć tym razem Iwaszkiewicz bezpośrednio nie wskazuje na ów związek.

Franciszek Fenikowski w dedykowanym pamięci Karola Szymanowskiego liryku *Harnasie* wykonywaną muzykę, by obrazowo przybliżyć jej właściwości, „przekłada” na kategorie krajobrazowe, przy czym Tatry ulegają dziwnej metamorfozie. To natura staje się orkiestrą, a ten aparat wykonawczy otwiera metafizyczne wymiary sztuki dźwięku: „i już się perć muzyczna z nicości wyzwala / melodią drzew wiodącą ku graniom dalekim” (WoS 39). W tej samej sekwencji umieścimy patetyczny wiersz Jerzego Hordyńskiego *Szymanowski*. Otóż na grobie kompozytora poeta chciałby umieścić epitafium, które mówiłoby o uspokojeniu i pośmiertnym zwycięstwie muzyki: „Niech nad strudżonym sercem [...] czuwają na przekór śmierci / nuty zerwane z Giewontu” (WoS 43). „Strudzone serce” może być metaforycznym określeniem, które odnosi się do niespokojnego życia kompozytora, który wciąż eksperymentował, poszukiwał różnych języków muzycznych i różnych rozwiązań formalnych, ale również, najzwyczajniej, do udręku choroby, nadmiernych obowiązków, wy-

¹⁶ Pisze o tym Jerzy Mieczysław Rytard: *Wspomnienia o Karolu Szymanowskim*, Kraków 1947, s. 12–14.

¹⁷ K. Szymanowski, *O muzyce góralskiej*, [w:] *Zakopiańskie dni Karola Szymanowskiego 1894–1936*, oprac. T. Chylińska, Kraków 1981, s. 83.

teżonej pracy artystycznej. Znamcy twórczości Szymanowskiego powracają do kwestii niepokoju pracy artystycznej oraz niepewności rezultatów, a także osamotnienia w podejmowaniu kolejnych prób¹⁸.

Co znamienne, w omawianych trenach znakami identyfikacji muzyki Karola Szymanowskiego są utwory z trzeciego okresu, zwanego „narodowym”. Rzec można wytłumaczyć w ten sposób, że przetworzenia folkloru oraz specyficzny modalizm muzyki podhalańskiej łatwiej dają się przekładać na poetyckie kategorie obrazowe niż, powiedzmy, spadek po muzyce niemieckiej – na przykład w wydaniu Ryszarda Straussa – czy wykorzystanie impresjonistycznej sonorystyki, ponieważ autorzy wierszy sięgać mogą do wzorów poezji tatrzańskiej ugruntowanej w Młodej Polsce. Modernizacja schematów poezji krajobrazowej nie jest wcale radykalna.

Poetyka żalu zmienia się w wierszach o kompozytorze pisanych przez poetów młodszych generacji. W utworze Teresy Truszkowskiej *Atma* (z dedykacją „Pamięci Karola Szymanowskiego”) studiowanie fotografii wyzwala refleksję o odejściu artysty i trwaniu muzyki. Fotografia, która przedstawia osobę, po upływie lat staje się paradoksalnym dokumentem uobecnionej nieobecności albo narzędziem przemijającego czasu. W tym utworze kompozytor (wraz ze słuchaczami) osądza wartość własnego dzieła, inaczej niż poezja przemawiającego do słuchaczy. Zatem muzyka to „narastający rytm – / Bez warg / Bez języka / Bez jednej sylaby” (WoS 66). Krzysztof Piechowicz (*Wieczór w „Atmie”*), spoglądając na zgromadzone pamiątki-rekwizyty, w następujących po sobie obrazach

¹⁸ Zob. m.in. J. M. Chomiński, *Szymanowski i muzyka europejska XX w.*, [w:] *O Karolu Szymanowskim. Antologia*, oprac. Z. Sierpiński, Warszawa 1983, s. 25; Z. Mycielski, *O Karolu Szymanowskim*, [w:] *O Karolu Szymanowskim*, op. cit., s. 8; S. Jarociński, *Karol Szymanowski*, [w:] idem, *Orfeusz na rozdrożu. Eseje o muzyce i muzykach XX wieku*, Kraków 1974, s. 117–118.

metaforycznych utrwała ślady śmierci (weźmy motywy pękniętych skrzypiec, maski pośmiertnej oraz „konającego deszczu”). Po najważniejszym mieszkańcu zakopiańskiego domu pozostały jedynie ślady materialne, które – w oderwaniu od człowieka – informują przede wszystkim o odejściu kompozytora. W przestrzeni domu-muzeum uchwytna pozostaje szczególna aura, wibrujące powietrze – „owadzie drzenie / Po nim” (WoS 68).

Natomiast Leszek Długosz w centrum uwagi umieszcza próbę zrozumienia świata Szymanowskiego, najogólniej rzecz ujmując: muzyki i cierpienia. W wierszu *Zakopane – Atma – halny* poeta podejmuje rozmyślenia o nieobecności wielkiego artysty. Historia współczesna przywraca i słuchania muzyki Szymanowskiego spotyka się z fragmentami biografii kompozytora. Wielość czasów nawarstwia się, syntetyzuje w momencie lirycznego przeżycia. Wiatr z Ukrainy (z początku wieku XX) zlewa się z zakopiańskim fenowym halnym, wyzwajającym szczególne stany ducha, według Leszka Długosza – sprzyjającym szczeroci refleksji, wiwi-sekcyjnej wrażliwości. Dystyngowany kompozytor dyskretnie opuścił Zakopane, gdzie teraz celebrytuje się jego muzykę: „Z Atmy Gospodarz wyszedł / (W Warszawie na Sycylii bawi?...)” (WoS 67). Miłośnicy muzyki – późni wnukowie, którzy potrafią „spomnieć” dzieło – przed naporem pytań o dramatyczne życie artysty schronić się mogą w niewystarczającej przecież do zrozumienia pełni twórczości i życia kontemplacji estetycznej, skryć – „za wysoką ścianą skrzypiec” (WoS 67).

Omawiana sekwencja wierszy ma też wymiar okolicznościowy, wiąże się bowiem z otwarciem muzeum kompozytora w Atmie – w marcu 1976 roku¹⁹. W tym porządku umieścimy również głosy-

¹⁹ Zob. K. Dąbrowska, *Byli chłopcy, byli...*, [w:] *O Karolu Szymanowskim*, op. cit., s. 191–201.

-świadczenia poetów ludowych: Stanisława Nędzy-Kubińca i Adama Pacha (WoS 57–61). Rozsiane w tym szkicu uwagi o poetyckich odpowiednikach muzyki Szymanowskiego i próbach określenia w słowie artystycznym jej cech wyróżniających, głębi oraz istoty, wymagają dopełnienia. Każdy przekład intersemiotyczny jest niewystarczający, gdyż zawsze pozostanie odczucie niewystarczalności formuł czy pewnej umowności prób nazwania przeżyć estetycznych. Z konieczności tę partię zagadnień traktuję marginalnie, wszelako chciałbym wskazać powtarzające się zapisy metaforyczne, które przybliżać mają wrażenia słuchaczy, dawać ekstrakt skomplikowanych reguł formalnych dzieła Szymanowskiego. Poeci rozważają również kwestie skali i rodzaju oddziaływania tej muzyki.

I tak Marian Piechal posługuje się frazą: „Sen płynny, światło słyszalne”, dodając skrótową definicję: „religia czysta, muzyka” (*Muzyka*, WoS 40). Julian Przyboś w pozornie rozproszonych, lecz skomponowanych notatkach, w studium semantyki poetyckiej używa metafor „Diamant rysujący cień” oraz „srebrny strumień płynący złotem pod swój prąd” (*Nie napisany wiersz*, WoS 36). Awangardowa zasada oryginalności metafory zostaje tutaj ściśle dotrzymana. Przyboś nie tylko próbuje znaleźć odpowiedni wyraz dla różnorodnej i zmiennej poetyki muzycznej Szymanowskiego, zwraca więc uwagę na „kroplistość” i „srebrzystość” dźwięku, ale też, spróbujmy tak nazwać regułę mówienia, w pojedynku z kompozytorem pragnie powołać do istnienia słowo o randze równej muzyce, zmierzyć się z niemożliwym: „Odcisnąć usta na diamencie: nazwać” (WoS 36).

Wypadnie wskazać też inne możliwości. Konstanty Ildefons Gałczyński w liryku *Karol Szymanowski* – zaopatrzonym w dedykację dla Anny Iwaszkiewiczowej – do potocznej rozmowy wtrąca poetyckie i quasi-muzykologiczne „uczone uwagi”: „flażoletów tkaniny perskie, /

(rozumie pani?) chromatyczna nuta – tylko słuchać (polskiej biedy)” (WoS 37). Iwaszkiewicz zaś wspomina o „pięknie aranżowanych / Fioriturach zbójeckich” (*Jeszcze kiedyś w Tymoszwówce*, WoS 49).

Tak oto układa się chimeryczna i zarazem fragmentaryczna, utrwalona w różnych idiomach poetyckich, historia słuchania Szymanowskiego, w której odnajdziemy odwołania do techniki kompozytorskiej, poszukiwań estetycznych oraz rozmaitych – egzotycznych oraz swojskich – inspiracji. Rzecz wymagałaby dokładniejszego opisu, ale bez przeprowadzania dowodów powiedzieć można, że zaznajomieni ze znakami kultury, osłuchani, miłujący muzykę Szymanowskiego poeci umieszczają swe wypowiedzi w sferze emocji, mają prawo do subiektywnego odczuwania, powracają do utworów szczególnie im bliskich i co istotne – łączą tropy i figury poetyckie z terminologią muzykologiczną. Muzykologia jako nauka pozostaje „w odwodzie” i w przypadku poezji ustalenia znawców wcale nie muszą mieć znaczenia obowiązującego.

Pamięć dawnych wzruszeń koncertem „malarsko-impresyjnym” oraz anegdota o Wandzie Wiłkomirskiej, która pozwoliła polskiemu poecie odnieść cenne skrzypce do samochodu, w wierszu Bolesława Taborskiego *Szymanowski w Edynburgu* nakładają się na zapis koncertu z roku 2004, kiedy międzynarodowa sława autora *Stabat Mater* była już ugruntowana. Zacytujmy fragment:

Rosjanin (Jurkowski) prowadzi angielską (LPO)
orkiestrę Niemiec (Zehetmair) jest solistą
i tak te trzy nacje w stolicy czwartej (Szkocji)
piszą koncert skrzypcowy Polaka z Ukrainy –
(B. Taborski, *Szymanowski w Edynburgu*)²⁰

²⁰ B. Taborski, *Plan B. Wiersze 2004–2006*, Toruń 2007, s. 42.

Trudno myśleć o wieży Babel muzyki, ponieważ uniwersalny język – w pięknym ekumenizmie wartości – jednoczy narody i miejsca. Doceniany, wykonywany kompozytor stał się osobistością światową. Syntetyzujące wiele technik kompozycje Szymanowskiego, jak pisze Stefan Kisielewski, zabrzmiały nowym oryginalnym tonem „w wielkim koncercie muzyki współczesnej”²¹. Homagia, świadectwa biograficzne, pożegnania, nenia, kulturalne kroniki, zapisy wrażeń estetycznych w wierszach polskich poetów XX wieku wzbogacone zostają o refleksję poświęconą wykonaniom muzyki Karola Szymanowskiego w wielu przestrzeniach kultury i miejscach świata – od Tymoszwówki, poprzez Nowy Jork, Paryż i Pragę, po Edynburg.

POLISH POETS ON KAROL SZYMANOWSKI AND HIS MUSIC

This paper presents a reflection upon the image of Karol Szymanowski in works of Polish poets, based mainly on the corpus of texts collected in the anthology *Wiersze o Szymanowskim* (Poems about Szymanowski), including poems from 1929 to 1985, the greatest part of which constitute poetic epitaphs and commemorations. Rules applying to poetic portrayal of historical figures from the world of art are concisely laid out. In case of Szymanowski, the image of his biography and musical output expressed in poetry constitutes only a part of literary testimony that comprises mainly numerous works of various genres by Jarosław Iwaszkiewicz and novels by Stanisław Ignacy Witkiewicz and is supplemented profusely by contemporary memoirs and diaries as well as writings of musicians, musicologists and musical critics, studying Szymanowski's art of composition.

²¹ S. Kisielewski, *Karol Szymanowski*, [w:] idem, *Gwiazdozbiór muzyczny*, Kraków 1972, s. 228.

BIBLIOGRAFIA

1. Chomiński J. M., *Szymanowski i muzyka europejska XX w.*, [w:] *O Karolu Szymanowskim. Antologia*, oprac. Z. Sierpiński, Warszawa 1983.
2. Dąbrowska K., *Byli chłopcy, byli...*, [w:] *O Karolu Szymanowskim. Antologia*, oprac. Z. Sierpiński, Warszawa 1983.
3. Iwazskiewicz J., *Książka o Sycylii*, Kraków 1956.
4. Iwazskiewicz J., *Spotkania z Szymanowskim*, Kraków 1986.
5. Jarociński S., *Karol Szymanowski*, [w:] idem, *Orfeusz na rozdrożu. Eseje o muzyce i muzykach XX wieku*, Kraków 1974.
6. Kisielewski S., *Karol Szymanowski*, [w:] idem, *Gwiazdziejść muzyczny*, Kraków 1972.
7. Kwiatkowski J., *Poezja Jarosława Iwazskiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975.
8. Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. bp K. Romaniuk, Poznań 1989.
9. Opalski J., *Karol Szymanowski w kręgu literatury międzywojennej*, [w:] idem, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1980.
10. Piotrowiak J., „Ciemny nurt mego życia...”. *O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*, Katowice 2008.
11. Rytard J. M., *Wspomnienia o Karolu Szymanowskim*, Kraków 1947.
12. Słonimski A., *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975.
13. Szymanowski K., *O muzyce góralskiej*, [w:] *Zakopiańskie dni Karola Szymanowskiego 1894–1936*, oprac. T. Chylińska, Kraków 1981.
14. Taborski B., *Plan B. Wiersze 2004–2006*, Toruń 2007.
15. Waldorff J., *Serce w płomieniach. Słowo o Szymanowskim*, Warszawa 1998.
16. *Wiersze o Szymanowskim. Antologia*, oprac. J. Opalski, Kraków 1986.
17. Wittlin J., *Karol Szymanowski i jego śmierć*, [w:] idem, *Orfeusz w piekle XX wieku*, postł. J. Zieliński, Kraków 2000.
18. Wyka K., *Pogranicze powieści*, Warszawa 1974.

MAREK SOŁTYSIK

DROGA DO KAROLA SZYMANOWSKIEGO¹

Było już dobrze po śniadaniu wielkanocnym. Genewa, wychodzić z domu się nie chce; za oknami srebrnosina mżawka. Przez mleczną zasłonę chmur próbuje się przedrzeć słońce. Poczekamy. Marta Rajchmanówna nie zeszła na dół. I tego dnia postanowiła w ogóle się nie ubierać. Śmieszyły ją te „staropolskie”, jak to nazywała z przekąsem, obrzędy. Agnostyczka, zdeklarowana przeciwniczka wszelkich imitacji, mogłaby być osobą wartościową, gdyby nie jej histeria, w porę niestety nie opanowana przez rodziców – co Roman zauważył już po trzech dniach pobytu. Niby kapryśny wdzięk młodej, świeżej i ładnej – a jednak posmak czegoś niewłaściwego. W znaczeniu, powiedzmy, niedostatku formy artystycznej podczas wykonywania słusznego poniekąd protestu.

Panowie opuścili nielicznych gości w jadalni i przeszli do biblioteki na papieroska.

¹ Niniejszy tekst stanowi fragment powieści Marka Sołtysika pt. *Roman Maciejewski. Dwa życia jednego artysty* wydanej przez Państwowy Instytut Wydawniczy w 2013 roku.

– Wyjeżdżał pan z Polski jako tak zwana nadzieja – powiedział Ludwik Rajchman, polski bakteriolog, współtwórca Komisji Epidemiologicznej Ligi Narodów, dyplomata i ekspert o zadziwiająco szerokim spektrum specjalizacji. – Po przeszło dwóch latach, kiedy na chwilę przyjechał pan z Paryża do Warszawy, po tym koncercie z Krancem w kinoteatrze Roma, okrzyknęli pana muzycznym geniuszem. Widać oprócz talentu trzeba mieć wielkie szczęście.

– Możliwe, że akurat trafiłem w środek tarczy czasu – westchnął Roman i spojrzał głęboko w oczy swego przyszłego teścia.

– No, mój drogi, przecież ten koncert transmitowało na żywo Polskie Radio! Ty i Kazik Kranc siadacie do fortepianów 23 lutego 1937 roku, a my w tym samym czasie, w tej samej minucie rozsiadamy się swobodnie tutaj wokół superheterodyny. Mimo odległości jesteśmy razem. Mamy tu świetne radio, wszystko było słyszalne. O, dobra jakość dźwięku! Dochodziło tu do nas wszystko. Każdy dźwięk. Wraz z szalonym entuzjazmem widzów. Tu, w Genewie, słyszałem, jak ludzie w Warszawie wrzeszczą, dopominają się bisów. W twojej, widzisz, muzyce – a ze mnie przecie żaden znawca – jest, jak by to rzec, elektryczność. Ten rytm... U ciebie, ja to wiem, ja to czuję i słyszę – niezwykle zrytmizowanie. W tym rytmie jest jakby druga, dodatkowa muzyka. Taka uszlachetniająca melodia wewnętrzna. Nie mniej mi za złe niefachowej paplaniny, wszak mówi do ciebie nie artysta, lecz higienista, ale weź pod uwagę, że nasza Marta, w końcu niejako zawodowo świadoma wagi dzieła sztuki, siedziała przy głośniku cała zaczarowana. Choć to, co robisz, nie jest tak do końca muzyką poważną, brzmi poważniej niż rzępolenie twórców, pożałuj Boże, oper współczesnych, suchych i eklektycznych, w salach z tradycjami, w miejscach, gdzie trzeba w biżuterii, z taką czy inną etolą, najlepiej we fraku i przy orderach...

– O! W każdym razie wyjechałem z Polski z innymi wrażeniami, niż się spodziewałem.

– Jechałeś tam z tremą czy jak?

– Po tym, co konserwa zrobiła, przepraszam, co chciała zrobić z Karolem Szymanowskim, a nie mając konkretnych wieści z kraju, obawiałem się zastoju i szlabanu. Martwiłem się, że na przykład Rytel, ten człowiek pozbawiony talentu, będzie nadawał ton, że mu się uda zasympać popiołem to wszystko, co zaczynało się pięknie rozwijać w nowej polskiej muzyce. A tu, proszę! Nie mówię, że mnie akurat tak przyjmowali, bo w końcu ten koncert na dwa fortepiany w kinie Roma to było zdarzenie o posmaku sensacji. Nie trzeba było specjalnej dociekliwości, żeby dostrzec pozytywne symptomy w atmosferze polskiej kultury. I to nie tylko w dziedzinie muzyki. No tak, uderzające jest dochodzenie do głosu właśnie młodych. I to dopiero początek. Dobry początek.

– Szkoda – powiedział Rajchman – że może skończyć się na tym początku.

– Nie wierzy pan w młodych? To talenty. I co najważniejsze, ci chłopcy to autentyczni twórcy. Nie jacyś tam nadmuchi, nie z nadania... Mnie jeszcze nie musi pan ufać, ja poza tym mogę nie być bezstronny, ale proszę zapytać Martę, ona trzyma rękę na pulsie tego, co się dzieje w polskiej i w światowej kulturze...

– A ja, niestety, drogi mój Romku, trzymam rękę na pulsie tego, co się dzieje w polskiej polityce. Jakie szaleństwo ogarnia ludzi, którzy się pchają do władzy.

W Genewie, w parku wokół rezydencji Rajchmanów, przez bezlistne jeszcze, ale gęste gałęzie młodych, zgrabnie poprzystrzyganych drzew przeświecało marcowe słońce, takie mleczne jeszcze; bez wiatru, blisko południa, robiło się ciepło, i pan Rajchman odpiął górny guzik płaszcza; spoglądał odruchowo, czy nikt nie widzi. – Ach, dyplomacja – uśmiechnął

się do Romana – tyś artysta, możesz chodzić nawet i bez krawata. Jakoś jednak sobie na to nie pozwalasz. Mój ty Boże, mój ty Boże, dałeś temu, co nie może. Mam nadzieję, że nie jesteśmy podsłuchiwani.

– A do mnie pan ma zaufanie?

– Właśnie. Czy masz zamiar oficjalnie prosić mnie o rękę Marty?

– To znaczy?

– Znaczy, że będziesz miał zgodę!

– A mogę pana uściskać?

– Dziś nic innego nie zrobiłoby mi takiej radości! Powiedziałem „będziesz miał zgodę”. Nie powiedziałem „masz zgodę”. A! Niby drobiazg. Ale wylewność, bądźmy rozsądni, byłaby pewną przesadą. Jesteś, i ja to widzę, wymęczony, wymizerowany. To po podróży, co?

– Po podróżach. W Warszawie, zawsze w towarzystwie Kazia Kranca i oczywiście jego nieodstępnej, śliczniutkiej żony Felicji, musieliśmy zarwać parę nocy, napychając się strasznie, co nam tam burżuazja stawiała na stołach, nałykać się papierochów własnych, no i tych z cudzych płuc...

– I te częste toasty, co?

– Pewnie! A te tłustości, frykasy, majonezy, tak że czymś trzeba było przepijać, żeby organizm przyjął.

– A w Paryżu kontynuacja?

– No nie, w Paryżu już próbowałem odpocząć, ale pan wie, pani Cassella. Kocha muzykę, kocha się w Karolu Szymanowskim i wszystkim, co choćby mignęło koło niego. Ona zawsze się dowie, kiedy zjawia się ktoś z kręgu znajomych Karola...

– Karol się nie szanował, no i widzisz. Źle z nim.

– Przecież jeszcze przed tą moją Warszawą, na... Zaraz, zaraz, on naprawdę jest chory. W sanatorium dla gruźlików jednak?

– W wytwornym dosyć pensjonacie. Już jest przy nim Leonka Gradstein. Ona mu to pomogła załatwić, jakoś przez ministerstwo, także

poprzez swoje wpływy, o których nie mam pojęcia. Ona przecież sama z trudem wiąże koniec z końcem w tym swoim biurze tłumaczeń, ale myślę, że skoro, sierota, ma takich braci stryjecznych, i w takich miejscach, to w momencie, kiedy chodzi o coś najważniejszego w kulturze polskiej, może liczyć na ich kontakty².

– Przy Leonce Karol wróci do formy, przyjdzie do siebie. W każdym razie trochę się zaceruje. Leonka potrafi wydeptać nawet drózkę do samego Pana Boga.

– No bo i pewnie Bóg mu ją zesłał, sekretareczkę najpilniejszą, pięknemu hulace!

– Myśli pan, że Karol źle żyje?

– Czy źle? Tego nie wiem. On żyje niehigienicznie, tam w środku, najgłębiej – nie wiem, jak ci to wytłumaczyć; niehigienicznie – choć zawsze pachnie pięknie i się wytwornie ubiera. Na kredyt. Ja się źle zapatruję na taki tryb życia – patrzę na twoją, wybacz, cerę jak szary papier, i mam poważne powody do niepokoju, i nie będziemy się ścisnąć, Romku, zanim się nie przebadasz, to tyle o naszych sprawach przy okazji – ale widzisz, mnie tryb życia Karola nie musi obchodzić. To już jest duży chłopiec. Mnie się podoba to, co zostawi! Muzyka. Wystarczy na nieśmiertelność. Wszystkie grzeszki – wraz z długami, które na pewno zostawi – zostaną mu wybaczone, darowane.

² Juliusz Gardan, głośny reżyser filmowy w latach 30. w Polsce, i jego brat, Alfred Gradstein, kompozytor w Paryżu (po wojnie w Warszawie, autor między innymi pieśni masowych). Sama Leonia prowadziła w Warszawie biuro tłumaczeń, prócz tego służyła autorowi *Harnasi* nieocenioną pomocą jako „Sekretariat Karola Szymanowskiego”. W czasie okupacji hitlerowskiej Leonia Gradstein pracowała w biurze. Poliglotka, znakomita specjalistka, wraz z matką przetrwała, nie ukrywając się. Po wojnie była aktywna jako tłumaczka literatury pięknej i naukowej. Zmarła w Domu Artysty Weterana w Skolimowie.

– Pan się nie martwi o mnie, pan się boi o los...

– A dziwisz się? Poza tym byłoby bardzo miło, gdybyś zachował resztki zdrowia dla uprawiania twórczości. Ty masz talent. Nie wolno ci go zakopywać, jeśli ci piekło nie mile. Rozumiesz.

– Marta co na to?

– Co? Czy ja wiem? Spodziewa się zaręczyn.

– Nie zamierzam forsować. Rzeczywiście, czuję się trochę chory.

– Co ty mówisz?

– Pan sugerował.

– Spodziewałem się, że zaprzeczysz.

– Po co takie podchody? Niczego nie ukrywam, kochany panie Ludwiku. Jestem takim zwykłym sobie muzykusem, nie widzę nic zdrożnego w wychodzeniu na estradę, żeby machać bukietem kwiatów do publiczności i żeby potem bisować, nie widzę powodów, żeby nie korzystać z uroków stołu, zwłaszcza jeśli zapraszają mnie, pan może nie wie, co to znaczy, z serca. Choćby to byli filistrzy. Tak, tak, pragnąłbym odpocząć, pewnie i przemyśleć dalsze swoje kroki. Za bardzo pana szanuję, żeby zaryzykować i potem pana narazić na smutek, może nawet wystawić na pośmiewisko. Bo w życiu z artystą wszystko się zdarzyć może. Dziennikarze nie próżnują w poszukiwaniu tematów, wiadomo, trup na pierwszej stronie daje wynędniałej gazecie nowe życie. Jak nie trup, to kochanek w szafie, jak nie kochanek w szafie, to kochanka w spodniach. Taka, na przykład, malutka. Żeby się w tych spodniach opisywanego zmieściła, taka jak ten karzełek Boruwłaski... Dosyć, nie pora na żarty. Fakty, panie, fakty, ot co! Zaraz po uctach warszawskich wymknąłem się z hotelu i pojechałem do Leszna. Matula, tatulo, braciszkowie, siostrzyczka. Ja nie mogę sobie wyobrazić świata bez rodzinnego domu.

– Jest pan sentymentalny.

– To w pana ustach brzmi jak obelga. Bo ten groźny, ordynarny szaleniec Hitler jest także sentymentalny. Potrafił się rozplakać podczas słuchania Wagnera.

– Hm! Na szczęście jesteśmy w Genewie.

– Pan tak, oraz pańska rodzina. Ja zaraz wyjeżdżam.

Nie wiedział, że dom Rajchmanów opuści jeszcze szybciej. Jak na komendę wyglądziła pełne wzburzenia twarze dwaj dżentelmeni: pan starszy i pan jeszcze zupełnie młody. Wchodziła bowiem kobieta. Swobodnym krokiem i – bez żenady – w obszernej pidżamie, świeżej, wyprasowanej, jakby spała w innej, a tę włożyła, żeby nie wyjść na nienowoczesną. – Nie mogłam się doczekać, wreszcie jest. – Z już otwieranej dużej koperty z polskim znaczkiem wyciągnęła „Express Poranny” z charakterystycznym czerwonym tytułem. Rozłożyła gazetę. Stała na baczność, odczytywała z tryumfem:

„Z muzyki. Nowa kompozycja Romana Maciejewskiego”. – Słuchajcie i klękajcie, narody! – „Roman Maciejewski należy do tych najmłodszych, po których mamy prawo najwięcej sobie obiecywać” – Odchrząknęła znacząco. – Brzmi jak głos wielbicielki: „Kariere kompozytorską rozpoczął bardzo efektownie, bo już na ławie szkolnej, a przed ukończeniem kompozycji w konserwatorium warszawskim (z którego zresztą go wyrzucono ku zbudowaniu współczesnych i potomnych)” – dobre! – „pisał utwory, które nie tylko natychmiast zostały ogłoszone drukiem, ale również od razu przyjęły się w repertuarze pianistów”.

– Nie męczysz cię, jak tak stoisz? – spytał Rajchman z wcale nie udawaną troską, którą trudno jednak można by uznać za typowo ojcowską.

– Tego nie można głosić inaczej jak tylko na stojąco – uśmiechnęła się Marta i dodała: – Czy tatuś widział kiedy śpiewaka, który siedząc, wyśpiewuje arie?

– Dziecko, nie spodziewam się przecież koloratury... ha, ha, ha!

Roman rozglądał się bezradnie. Nie czuł się tu już potrzebny. Panna czytała dalej:

– „Ostatnie dwa lata Maciejewski spędził w Paryżu”.

– Przecież my o tym dobrze wiemy – westchnął i skierował się ku drzwiom.

Zatrzymała go błagalnym gestem i wróciła do tak brutalnie przezeń przerwanej lektury:

– Spędził w Paryżu, spędził w Paryżu, o, mam: „Stamtąd przywiózł nam *Koncert na dwa fortepiany solo*, który przeszedł już przez próbę estrady w Paryżu i w Londynie”... Słuchajcie, jak ta baba pisze, bo podpisała się tylko literkami *e.a*, ale nie mam wątpliwości, że to kobieta...

– Masz rację, Marto, *e.a* to Altberżanka.

– Znasz ją.

– Nie. Ale ona zna się na muzyce.

– Niewątpliwie, niewątpliwie. Niech tatuś także zostanie! Proszę słuchać: „Jest to kompozycja, która ma wszystkie cechy dojrzałego rzemiosła i własnego już stylu, a tak jest szlachetna muzycznie, tak bogata w inwencję, że każe wierzyć, że oto mamy przed sobą dzieło wielkiej wartości i powagi, znaczące sobą nie tylko próbę, nie tylko etap w twórczości kompozytora, ale osiągnięcie dla pewnego momentu rozwoju szczytowe”. O, Romek zaczerwienił się jak panienka. Mówiła mi przez telefon Lola Schmolzówna, ale nie chciało mi się wierzyć, że pąsy na twarzy zasłaniałeś bukietami kwiatów, trzymany w kochanych łapkach za każdym razem, kiedy wychodziłeś na estradę, wywoływany brawami. Tak nie można, to, co ujdzie panience, nie przystoi chłopcu pod wąsem. Już ja się tobą zajmę. Ale do rzeczy. Teraz: „Forma tyleż oryginalna, co i przekonująca nieodparta logika, która bije z jedności materiału melodyjnego, wzajemnej zależności części, organicznie spojo-

nych więzią tematyczną – myśli muzycznej rozpoznawalnej pod wszystkimi przeobrażeniami”.

– Zasada cykliczna – dorzucił Rajchman.

– Jak to? Skąd tatuś zna ten artykuł? Tak ta pani właśnie napisała w nawiasie!

– Liznąłem na wszelki wypadek to i owo z teorii muzyki.

– Pan mnie nie przestaje zadziwiać!

– Najgorsze, Romku, że recenzentka muzykolożka z „Kurierka” ma całkowitą rację. Twoja muzyka jest rozpoznawalna i autentyczna. Masz talent.

– Dlaczego tatusia to martwi? Pójdziemy z Romkiem piękną drogą. On będzie robił to, co jest jego powołaniem i pasją...

– Owszem, właśnie, a ty?

– Co znaczy ja?

– No, jaka by była twoja rola w tym związku?

– Jaka będzie!

– Będzie, nie będzie...

– Tatusiu!

Błagam cię, myślał strwożony Roman, tylko nie rzucaj na dywan gazety i nie wybiegaj ze szlochem, bez słowa, bez argumentów. To nie dla ciebie stanie się klęska, lecz dla mnie. Klęska i jak się wydaje, wyzwolenie.

Rzuciła gazetę na dywan i wybiegła z biblioteki. Zdaje się, że ze szlochem.

Roman, nie patrząc na powiędłego nagle Rajchmana, obrócił się w bok, podniósł gazetę, zamierzał wyjść drzwiami innym niż Marta.

– Czekaj pan! – powiedział chrapliwie Rajchman. – To nie pańska gazeta! – Wyrwał Romanowi ten „Express”, zrobił parę kroków, zamknął się w swoim pokoju i tam, napełniając się wybuchową mieszaniną dumy

i irytacji, kończył czytać, już sam, już zdezorientowany. Sprawy domowe wyraźnie go przerastały. Przerastały człowieka, który bez wahania budo-
wał nową Europę, robił porządek w Azji i zamierzał jako higienista za-
wojować Amerykę. Litery zamazywały mu się przed oczami:

„Ale w tym pomniku myśli muzycznej, mądrej i pięknie zorgani-
zowanej (jakie bogactwo polifonii!) – bije żywe źródło natchnienia.

Bo jakżeż inaczej nazwać tę zdumiewającą świeżość, ten ciepły, wart-
ki nurt inwencji, tę żywość, która palpituje wzruszeniem!

Faktura fortepianowa przepyszna, partie koncertujące zrównoważone,
brzmienie świetne.

Koncert Maciejewskiego w autorytatywnym i pełnym ognia wykona-
niu samego kompozytora i p. Kazimierza Kranca odniósł wielki i zasłu-
żony tryumf”.

– Ten mały tym razem wygrał ze mną – powiedział sobie półgłosem.

Odetchnął niepotrzebnie. Zanim zapadł w drzemkę, która od niedaw-
na stała się jego lekarstwem na stresy, nawet przez myśl mu nie przeszło
coś, co już stało się faktem: że mianowicie zwycięzca odejdzie wzgar-
dziwszy może nie tyle swoim, ile takim zwycięstwem.

Gdybyż wiedział, że w tej sytuacji Roman zadowoli się fantem!

Kiedy Roman, zachowując ostrożność, już od strony korytarza zamykał
drzwi panińskiego pokoju, w którym pocieszał Martę – i uważał, żeby
nie potrącić stoliczka na kółkach ze świątecznym podwieczorkiem dla
niej, postawionym przez służbę, w domu, z pozorów uśpionym – słabym
ciepłym światłem rozpraszały popołudniowy półmrok dnia bez słońca
lampy o kloszach koloru jasnego miodu – na dole rozterkotał się dzwo-
nek telefonu. Ktoś stamtąd po chwili krzyknął: – Pilna wiadomość dla
mistrza Romana Maciejewskiego! Paryż na linii!

Dzwoniła w rozedrganiu Felicja z Lilpopów Kranc, żona Kazika:

– Siedzimy tu wszyscy jak na ogniu piekielnym...

– Wszyscy? I gdzie? Co się stało?

– U Rubinsteinów. Na Montmartre. Oni i my, i Casselka³, która rozpacza i nie można jej uspokoić. Ty chyba wiesz, że stan Karola bardzo się ostatnio pogorszył.

– Dowiedziałem się o tym przed godziną, ale skoro tam jest Leonka... Pewnie niebezpieczeństwo zażegnane.

– Roman! Nie! Doktorzy już nie robią nadziei. Nieszczęsna Stasia, o Boże, od tylu lat męczennica, już powinna dojechać do brata... Na razie Leonka sama wszystko przy Karolu robi, patrz, anioł, ani rodzina, ani artystka, ani pielęgniarzka, ani kochanka. Wielbicielka i cicha, jakże staranna menedżerka. Ale po co ja ci tu jeszcze plotę, to bez sensu, już, rozumiesz, w obliczu... Czekamy teraz właściwie tylko na ostateczny telefon z Lozanny. Agonia. A tam, zdajesz sobie sprawę, przy nim dwie kobiety. Trzeba, żeby tam był mężczyzna. Artur nie może, bo cały Londyn rozwieszony afiszami o jego koncercie pojutrze.

– No to ja przecież jestem w Genewie. Najbliżej. Wsiadam w pierwszy pociąg do Lozanny.

– Są święta.

– Tu się aż tak nie świętuje. Dam sobie radę. Powiedz wszystkim, że już zakładam płaszcz i naciskam na głowę kapelusz. A, ale gdzie to konkretnie jest? Adres!

– Clinique du Signal.

³ Helena Kahn-Casella (1877–1952), urodzona w Polsce, mieszkająca w Neuilly (dziś dzielnica Paryża), francuska admiratorka Karola Szymanowskiego. Rozwiedziona w 1919 roku z włoskim kompozytorem Alfredem Casellą, żyła nad Sekwaną samotnie. Zarabiając na życie jako akompaniatrix i korepetytorka, przyjaźniła się z najwybitniejszymi muzykami francuskimi, między innymi Ravelem i Honeggerem.

– Ulica?

– To już na miejscu się dowiesz. Telefon Lausanne 2407.

– Dodaj wszystkie cyfry, wyjdzie trzynastka.

– Karol nie jest przesądny.

– Ale ja jestem.

Połączenie zostało przerwane.

– Umiera Karol Szymanowski – rzucił żegnając się z Rajchmanami.

– Czy mam zabrać stąd wszystkie swoje rzeczy?

– Zabrać. Na razie zabrać – mocnym głosem rzekł Rajchman. A chwytając go za ramię, dyskretnie zrobił z nim kilka kroków. Kiedy zbliżali się do oszklonej werandy z roślinami, dodał, chrząkając znacząco, ale bez śladu przygany: – I garderobę na sobie uporządkuj, Romeczku.

Jechał w pustym przedziale nocnego pociągu. Stukot kół, wygłuszony świetnymi obiciami wnętrza, pęd, spoza szyb przedostawał się metaliczny dźwięk: wycie przeszywanego wiatru. Wydawało mu się jednak, że jest ciepło, przytulnie. Dziwny ten bliski błogości stan, kiedy zapadając w półsen, czuł ciepło piersi i zapach całowanych ramion Marty, wyłączał ze świadomości całą prawdę o nędzy obecnej sytuacji. O zawieszeniu i dyndaniu w próżni, w co wprowadził go niespodziewany zwrot – by tak rzec – akcji: wreszcie niekłamany, aczkolwiek wciąż ze śladami dwuznaczności, stosunek doń człowieka tak wartościowego, jakim jest Rajchman. Zrozumiał, że został naznaczony stemplem niechęci przez tego, którego jeszcze w południe uważał za swojego przyszłego teścia, dopiero w chwili, kiedy poczuł, że w tors mu się wgniata cegła. Cegła robiła się gorąca, nie można się było od tego naporu uwolnić. Roman dotknął najpierw splotu słonecznego, gdzie skumulował się jeszcze inny, tępy, jednostajny ból.

Więc co potem? Cierpienie i śmierć. Poznał życie wyższych sfer od podszewki; obserwował codzienność tych, co są na świeczniku. Marność; nic ciekawego. Trzeba szukać innych wartości. Nieistniejących niestety dla możliwych tego świata, zatroskanych jedynie o to, żeby nie wygasła ich popularność, która żywi ich pychę, przynosi doraźne zaszczyty, napycha kabzę. Blichtr. Życiu trzeba nadać sens – robić coś dobrego dla bliźnich, albo zostawić z myślą o nich na przykład tworząc myśl zakłęta w dzieło... która nie przekłada się na pieniądze.

Chusteczka mokra od potu wycieranego z twarzy. Nie można sięgnąć do neseseru po drugą. Nie, każdy ruch, nawet próba słabego półobrotu, to wszystko, co przed chwilą było tak proste, teraz jest niemożliwe. Żołądek? Niestrawność? Co to, to nie. U Rajchmanów wszystko było świeże, tak smacznie przyrządzone, pił w miarę i tylko starą whisky. I na myśl o tym, że w małej podróżnej torbie z miękkiej skóry (żeby jej nie zapomniał, kiedy w Lozannie przyjdzie bagażowy!) są zapakowane na polecenie Rajchmanów wiktuały z kuchni i z kredensu, i faszka z trunekiem, nie poczuł mdłości. Znaczą się, jeść mógłby. Nie zatrucie. Może więc atak serca? Pomalutku nalewał sobie dobrze osłodzonej kawy z termosu, który miał pod ręką, na wysuwanym stolyczku u okna. Kawa pachniała zachęcająco, nie wiedzieć czemu pomyślał znowu z czułością o Marcie. Nie jako o historyczce teraz o niej myślał, lecz jak o dziewczynie wspaniałej, tylko przez rodziców rozpuszczonej jak dziadowski bicz. Pierwszy łyk kawy z odrobiną – ale to się dawało wyczuć – koniak wywołał wstrząs w jego wnętrznościach. Łudził się jeszcze, że napój za gorący, że trzeba będzie poczekać, aż przestygnie w tej srebrzystej zakrętce imitującej filiżankę, takiej ozdobnej, o Boże!, ale nie zdołał zapanować nad sobą. Ostry ból żołądka. Konkretnie miejsce. Bez złudzeń, że coś gdzieś skądś promieniuje. Zaciśnął zęby, żeby nie krzyczeć; i tak by nie wydał głosu, opadł z sił w jednej chwili. Zdążył odstawić

termos na tę podręczną półeczkę, zakrętka z kawą poleciała na dywan. Dywan – pomyślał – i omdlał. Trwał tak może sekundę, może przez pół godziny. Kiedy się ocknął, stwierdził, że już po bólu. I że – Boże, wybacz – niestety jeszcze żyje. Bo ból, którego nie odczuwał, jak był nieprzytomny, teraz znów się odezwał. Napadł niewinnego człowieka, kazał mu zwijać się w kabłąk.

Rajchman miał rację, ja jestem chory. Mnie nie wolno się wiązać ani z drugim człowiekiem, ani umowami z nikim. Mogę tylko umawiać się z samym sobą. Od kilku lat już mnie trochę pobolewało, liczyłem na to, że przejdzie, że dieta – ale czy miałem warunki, żeby utrzymać umiar? Że kiedy się ustabilizuję... Córka Rajchmanów była bardzo dobrą partią, Karol tak by się ucieszył na wiadomość o zaręczynach. Ja w rodzinie Rajchmanów – to byłaby nie tylko dla mnie, ale i dla Karola jeszcze jedna szansa na spokojne uprawianie twórczości. Bo te polsko-amerykańskie milionerki, które zachwycone nim, jego muzyką, jego legendą bon vivanta (legendą, ech, już tylko ewentualnie śladem legendy), są chimeryczne, bywają okrutne, z wrodzoną złośliwością udają, że zapomniały o wysłaniu czeku, który przychodził do Karola systematycznie, a teraz dwumiesięczne opóźnienie zmusza go do robienia długów, a on, zamiast leżakować w Davos czy w Leysin, kiedy już znajdzie i salę, i chętnych, będzie godzinami, zupełnie dla niego niepotrzebnie, ćwiczył etiudy Czernego, żeby – żaden wirtuoz, bo genialny kompozytor nie tylko nie musi, ale wręcz nie może być wirtuozem – żeby więc (wspólnie zresztą) robić gębę... i robić za wybitnego pianistę.

Gdybym wszedł do rodziny Rajchmanów, Karol musiałby otrzymywać prywatne stypendium, systematycznie, co do dnia i godziny. To byłby mój warunek... Zachichotał w duchu: – Roman M. jako gwiazdka sezonu stawia warunek obywatelowi świata! I znów musiał się zgiąć; ułożył się na fotelikach, głową do okna, i z całych sił przytknął czołem

do prężnego, obitego pluszem oparcia – żeby się na razie nie ruszać, ale żeby nie tracić kontaktu z rzeczywistością.

Coraz bardziej wygodne robią się myśli młodego mężczyzny, który jechał nocnym pociągami z Genewy do Lozanny. Więc to jest tak. Nie można wyjść z pędzącego wagonu – a myśli takie pojemne, że w końcu się zapomina, że jedzie się, że to podróż, że potem trzeba będzie... no tak, ale to jeszcze nie w tej chwili. Ciekawe, czy każdemu człowiekowi zostało wyznaczone, ile razy w życiu będzie zaczynał od nowa.

Ile to lat temu... tu-dum, tu-dum... pięć lat, to było w 1932, zaraz przed tym, jak mi wydali cztery *Mazurki*. A *Pieśni kurpiowskie* i *Tryptyk* nieco później, pod koniec 1932. Debiut kompozytora; wachanie świeżej farby drukarskiej, dotykane papieru z partyturą, okładki... tu-dum, tu-dum... Ha, ha, byłem człowiekiem świeżo wyrzuconym, kiedy zobaczyłem w witrynie księgarni muzycznej te moje *Mazurki*! To, co się stało, Karol Szymanowski nazwał awanturami warszawskimi: jako rektor, któremu konserwatywni muzycy, zatwardziali pedagodzy i służący im publicyści podstawiali nogę, miał dość utarczek i podobno już w lutym podał się do dymisji. My, uczniowie, nie mieliśmy pojęcia, że mistrz podjął taki krok, zdaje się, że jego żądanie o zwolnienie z obowiązków nie było oficjalne. No, ale to wszystko okazało się dopiero później... tu-dum, tu-dum... Wyjechał do Zakopanego, schorowany i w złym stanie nerwów, żeby odetchnąć. Wcześniej w rozmowach z przyjaciółmi mówił o ogólnym w Polsce schamieniu i o dążeniu do przeciętności, oczywiście, o walce – od góry do dołu – z tym, co wychyla się spoza szablonu. Zdawał sobie sprawę z tego, że ci, którzy go atakują, potrafili znaleźć różne drogi do „miarodajnych czynników” i wbić im w głowę „racjonalne powody”, dla których Szymanowski nie powinien kierować Konserwatorium. Karol postanowił nie wracać do Warszawy nawet na II Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny, zamierzał pozostać w Zakopanem

aż do Wielkanocy. Tymczasem jakoś w połowie lutego związani z Szymanowskim profesorowie Sikorski, Fitelberg i Różycki, a ze Średniej Szkoły Muzycznej Raczkowski dostali zawiadomienie o przeniesieniu ich w stan spoczynku. My, uczniowie Konserwatorium, zostaliśmy tym samym całkowicie zlekceważeni i tak też poczuła się część z nas. Byłem, ze Stefanem Kisielewskim⁴, jednym z jak to nazwano, prowadzących. Nawoływaliśmy do protestu. Udało nam się utworzyć komitet strajkowy i doprowadzić do strajku studentów w obronie Szymanowskiego i Akademii. Potem odbył się nad nami sąd; dla pozorów obiektywizmu z udziałem Drzewieckiego, byłego rektora Akademii. Kisielewskiego wyłano na pół roku, mnie wyrzucili zupełnie i definitywnie. No bo i w sprawie protestu odegrałem najważniejszą rolę. A jak można było nie zaprotestować przeciw wchodzącym w życie zmianom na gorsze? Jak można było... tu-dum, tu-dum... jak można było nie bronić największego, jeszcze żyjącego polskiego kompozytora? Że te rozgrywki na szczeblu ministerialnym musiały się odbywać właśnie za rektoratu Szymanowskiego! Trafili na wrażliwego. Jego muzyczni i osobiści wrogowie korzystali z tego, że wielkorządcy ministerialni zmieniali się jak w kalejdoskopie wariata i odpowiednio ich nakierowując, doprowadzali do ciągłych reorganizacji uczelni. W środku roku szkolnego ministerstwo podjęło decyzję, że Wyższa Szkoła Muzyczna przestaje istnieć, bezczelnie, nawet bez odwoływania w Dzienniku Ustaw poprzednio ogłoszonego statutu! No, a Szymanowski na wieść o zwolnieniu profesorów wystosował z Zakopanego swą oficjalną dymisję... tu-dum, tu-dum... Ja wyleciałem na łeb na szyję, ale dzięki naszym protestom przywrócono profesora Kazimierza Sikorskiego, który był mózgiem Konserwatorium! Karol Szymanow-

⁴ Stefan Kisielewski, powieściopisarz (w paryskiej „Kulturze” jako Tomasz Stałiński), bezkompromisowy felietonista (Kisiel) i kompozytor.

ski, Grzegorz Fitelberg – poza nawiasem największej uczelni muzycznej w Rzeczypospolitej. Dla nich to może lepiej, zajmą się tym, co dla nich najważniejsze, komponowaniem, dyrygenturą, pozostanie to, co każdy z nich firmuje własnym nazwiskiem. Ale co stanie się z kulturą muzyczną dzisiaj? Z młodymi talentami? Ano, uschną i rozsypią się w proch. Profesor Władysław Raczkowski, dymisjonowany, miał jednak nadal prowadzić orkiestrę. W tej sytuacji zrezygnował. Wrócił do Poznania. Konserwatorium bez orkiestry! A chór po Raczkowskim miał prowadzić nie lubiany przez studentów przeciwnik Szymanowskiego, profesor Kazuro... studenci zrobili tak zwany strajk włoski: przyszli na pierwszy wyznaczony termin, ale zaraz potem demonstracyjnie opuścili salę... tu-dum, tu-dum... Karol powiedział, że gdyby te historie z podchodami Maliszewskiego, Morawskiego, Kadena, Rytla, Niewiadomskiego i Kazury opisać, powstałaby z tego powieść. Kryminalna! Poczucie godności przekonało go, że jedyną słuszną drogą było odwrócenie się plecami i pośpieszne opuszczenie tego burdelu. Powiedział mu, że wobec zagranicznych kolegów wstyd mu za własny kraj. Niby gwizdał na to, określając sprawę jako kiepski wodewil, niby zaraz po awanturach warszawskich skomponował w Zakopanem cykl melodii kurpiowskich i pracował nad *Koncertem na fortepian*⁵, lecz jednak honor jego ucierpiał na tym, że jako kompozytor tej miary, co w Niemczech Hindemith, został tak łatwo „zdetronizowany” przez miernego Morawskiego. No i kwestia materialna... wszak będąc na stanowisku rektora, zarabiał sześćset złotych – bagatela – sześć pensji nauczyciela kontraktowego! Jego, wytwornego

⁵ Nie ma śladu nieukończonego *Concertino*. Karol Szymanowski pokazywał jednak fragmenty tego utworu Romanowi Maciejewskiemu, który niebawem po śmierci mistrza opublikuje wspomnienie („Muzyka” 1937, nr 4/5), w którym między innymi zapewni, że we fragmentach *Concertino* był widoczny zdecydowany zwrot w technice kompozytorskiej Szymanowskiego.

światowca, nikt by nie podejrzewał o straszliwe długi! Tylko nieliczni wiedzą, że od kilkunastu lat żył na kredyt... teraz pewnie ministerstwo zastanawia się, ile wydać na trumnę, o Boże, Boże, Karola, gdyby nie te jego znajome milionerki, wielbicielki, które wiedzą, że kosztuje balsamowanie, kosztuje maska pośmiertna, kosztuje utrzymanie dyskrecji w renomowanym pensjonacie, i gdyby nie poliglotka Leonka, pewnie trup by leżał gdzieś w miejskiej kostnicy! Nic po artystach, gdy rządzą pułkownicy!... tu-dum, tu-dum... wtedy był rok 1933, żył Marszałek i w kraju było inaczej niż teraz: wyrzucony z Konserwatorium, nie zostałem pozostawiony na lodzie. Gdyby nie moja muzyka, ministrowa Jadwiga Beckowa, która zna się na sztuce, nigdy by dla mnie nie wyjednała zaraz potem lukratywnych koncertów na Bałkanach, minister Beck nie kiwnąłby palcem, żeby mi załatwić stypendium twórcze w Paryżu – na cztery lata! A teraz, gdyby nie moja muzyka... swoją drogą, ciekawe, jak się potoczy dalej sprawa z kochanymi Rajchmanami... tu-dum, tu-dum... Rajchman chciał mnie wypróbować przed wyjazdem, trochę mnie badał, trochę się mną bawił; obawiam się, żeby nie przeciągnął struny; Marta i ja – wmówił sobie, żeśmy zakochani, że jesteśmy w uścisku także duchowym, nie może sobie wyobrazić, że to, co jest między nami, to nie miłość, to przywiązanie i pewna przyjemność bycia razem. Połączyć się i być z sobą tak do końca? Ja jestem nieprzyzwyczajony, miłością wciąż jeszcze przy Marcelli, utraconej, nie mogę posługiwać się atrapą miłości. Marta mnie bardzo lubi, jest wspaniałą dziewczyną – ale nie kocha. Nic na siłę. A na potem tego zostawić się nie da...

Karol Szymanowski umarł, do końca przytomny, umęczony. Pięćdziesięciopięcioletni, był w tym ładnym pokoju w „Signal” w towarzystwie, jeśli tak się można w tej sytuacji wyrazić, dwóch kobiet. Drobna, fer-

tyczna, zapobiegliwa i być może bardziej niż trochę zakochana w mistrzu Leonia Gradstein, jeżeli okazywała uczucie, to pomocą, którą Szymanowskiemu niosła od kilku lat, nie pozwalając na zerwanie kontaktów z wiedeńskim wydawcą jego utworów. Tak robiła, żeby ani jedna strona, ani druga nie zareagowała beznadziejnym gniewem, kiedy chodziło o pieniądze. Mądra, rozsądna, wiedziała, że nigdy wcześniej nie było i pewnie nigdy nie będzie dobrych stosunków między nakładcą a autorem. Teraz, kiedy Karol był tak niebezpiecznie chory, Leonka od kilku dni zajmowała pokój przylegający do jego sypialni. Prosił, żeby nie zamykała drzwi nawet wtedy, kiedy na trochę przestaje przy nim czuć i idzie spać. Podawała mu soki, zmieniała pidżamę, nacierała skronie i szyję wodą kolońską, tą, którą tak lubił (zresztą mieli wspólne upodobania do tych zapachów wykwintnych, on zawsze jej przywoził z Paryża do Warszawy flaszki ulubionych... ona, oczywiście, zamawiała i płaciła mu, bez żadnych podtekstów; poza tym bez jej interwencji nigdy nie byłby w stanie wyciągnąć należnych mu tantiem, honorariów, stypendiów i zapomóg). Jeszcze na kilka tygodni przed zgonem tak Karol, jak i wszyscy wokół, najbliżsi, byli przekonani, że odsuwająca obawy diagnoza pochodzi od poważnego specjalisty. Nawet matka, uspokojona jak nigdy od czasu przyjazdu z Rosji, w Warszawie, nie przeczuwała katastrofy. Nie wiadomo, dlaczego lekarz Glaz wydał błędną diagnozę z pocieszeniem („Panu nic nie grozi”), wiadomo natomiast, że doktor Castelnau, który przejrzał te same zdjęcia i wyniki badań, nie miał złudzeń („gruźlicze zapalenie krtani... rokowanie niepomyślne”). Siostra Karola, Stanisława Korwin-Szymanowska, znana śpiewaczka, przed kilku laty przeżyła tragedię: jej trzynastoletnia córka, Alusia Bartoszewiczówna, oddana do klasztornej pensji we Lwowie, zmarła nagle, zabita kamienną figurą świętego Stanisława Kostki, która runęła właśnie na nią w czasie, kiedy dziewczynki biegały wokół tej rzeźby. Stasia była

wtedy w ciąży; przyjechała z Warszawy do Lwowa, wezwana przez zakonnicę enigmatycznym telegramem. Był przy niej mąż, inżynier Bartoszewicz, dowiedzieli się strasznej prawdy. Stasia poroniła. Małżeństwo się rozpadło, dochodziła do siebie, podróżowała po Polsce, żeby koncertować, udzielać lekcji śpiewu, chorowała w domu w Warszawie, wykładała w Konserwatorium w Katowicach, i tak na przemian. Kiedy przyjechała z Bazylei do dogorywającego brata, była zaziębiona, ale poza tym czuła, że dzieje się z nią coś złego. (Nie, nie z powodu smutku, nie wskutek złych emocji; ten nieokreślony zły nastrój był wywołany chorobą nowotworową, jeszcze niezdiagnozowaną, potem wykrytą za późno). Kiedy Karol Szymanowski umarł, Stanisława Szymanowska zemdliała. Ocucona, była dzielna, wraz z Leonią zajmowały się wystrojem, a ściślej przestrajaniem tego słonecznego i z wesołymi tapetami pokoju, z którego trzeba było zrobić kaplicę, zawiadaniem przyjaciół, także tych możliwych, z których większość akurat nie miała czasu, ale wykazała natychmiastową gotowość do stosownego wsparcia. Lekarz wypisał świadectwo zgonu. Zapłonęły u wezglowia świece. Żeby zdjąć maskę pośmiertną, został zawiadomiony rzeźbiarz, profesor Delerse. Właśnie narzucał płynny gips; to trzeba było zrobić zanim zmarły zostanie ubrany. Przyszedł ksiądz, drobny, nie w sutannie, zrozumiał i powiedział, że się zjawiał nie w porę i że powróci za dwie godziny, kiedy maska zostanie zdjęta.

Iza Landsbergowa⁶ powiadomiła ambasadora w Paryżu Juliusza Łukasiewicza, który zrobił o niebo więcej, niż tego wymagały obowiązki dyplomaty.

⁶ Iza Landsbergowa – jedna z córek Maurycego Poznańskiego, przemysłowca, melomana i filantropa – finansowała między innymi pobyty Karola Szymanowskiego w klinikach i sanatoriach w Alpach szwajcarskich.

Kiedy Roman przybył do Lozanny, nie mógł mieć pojęcia, że Szymanowski od kilku godzin już nie żył i że teraz, gdy wymogom medycznym i sanitarnym stało się zadość, ciało zmarłego było przygotowywane do tymczasowego i w ściśle określonym celu wyniesienia z sanatorium Clinique du Signal. Na dworze szybko zrobiło się już ciemno. Z wciąż niechęcącym ustąpić, choć może nie narastającym bólem, poprosił bagażowego, żeby walizę zaniósł do przechowalni, sam na foteliku poczekalni pierwszej klasy czekał na kwit, zapytał o najbliższą aptekę, i – tak przecież fizycznie niezaprzeczalnie lekki – ruszył ciężko, tylko z tym neseserem w rękę. Neseser ciążył podobnie jak ta nieistniejąca cegła w brzuchu. Wymógł na aptekarzu, starszym łysym mężczyźnie, który sam wyglądał na ciężko chorego, silny środek przeciwbólowy. Na ulicach pusto. Podejrzanie pusto czy to może dlatego, że święta. To tu. Dyskretnie, ale i funkcjonalnie oświetlony, czteropiętrowy budynek z wydłużoną ponad jego bryłę werandą. Interesująca architektura; z solidnego trzonu budowli występuje na pierwszy plan dodatkowy element czegoś w rodzaju dwupiętrowej willi, nadając bryle lekkość i wdzięk. Drewniane, ażurowo wycinane elementy zdobią balkony, werandy, zadaszenia, podcienia. To miejsce nie wygląda na umieralnię. Formalności w recepcji. Tak, to już się stało. „To już stało się” – tak sobie dokładnie przetłumaczył słowa recepcjonisty, który szeptem błagał przybysza o zachowanie ciszy i dyskrecji. Z bladej, wykrzywionej żałością twarzy Romana wywnioskował, że ten to już na pewno musi być ktoś, kto był (a pewnie i jest) dla zmarłego najbliższy.

Znalazł wreszcie ten pokój. Ściany wytapetowane w radosne, pastelowe kwiatuszki, drzwi do drugiego pokoju, jak w willi w Polsce, z esamifloresami w trawionym szkłe. W głębi parawan; naciągnięta tkanina kolorowa, ożywiona motywami ruchu, jak na obrazkach Stryjeńskiej. W zielonym fotelu rozszlochana Stasia, oparta nieruchomo o stół, zmar-

twiała Leonka. I brak. Ten brak nienaturalny, bez znaczenia i straszny, jak poruszający się kikut. Pusto na środku pokoju. Przed chwilą służba wyniosła łóżko. Cicho i sprawnie wniesiono pustą trumnę. Później pocieszał umiejętnie te znękane, zdezorientowane kobiety, jeszcze nie całkiem świadome nieodwracalności tego, co się stało. Już – niby naturalnie – zaczęły celebrować żałobę, ale żeby strata...? Dopiero kiedy puste miejsce wypełniło się trumną jak elegancki fotel dla obłożnie chorego. Do przyjmowania gości na leżąc, zupełnie na wznak. Artysta, obywatel świata, dandys z nogą sztywną w kolanie, rezydent w zakościańskiej willi, za którą nie był w stanie zapłacić czynszu, a gdzie dążyli najwspanialszi, żeby zobaczyć artystę o bladej twarzy, czarnych gęstych brwiach, pachnącego oryginalną wodą kolońską i czymś jeszcze specjalnie przyjemnym, co w połączeniu z papierosowym dymkiem i z naturalnym uśmiechem łączyło się w całość bardzo cielesną, a jednocześnie nie z tego świata. Nie do powtórzenia. Siostra włożyła zmarłemu do rąk ten obrazek Matki Boskiej Częstochowskiej, który dostał od mamy, od matki, jeszcze spokojnie nic niewiedzącej w Warszawie, w mieszkaniu, które bez Karola stanie się chłodną poczekalnią jakąś. Sprawdziła, czy brat... nie, czy na ciele brata są medaliki, które miał zawsze na sobie. Leonia pozbiierała z szuflad biureczka i z płaszcza amulety, z którymi się nie rozstawał i które dobierał w zależności od sytuacji i celu, w którym opuszczał mieszkanie. Amulety włożyła mu do kieszeni. Zaraz przeszła do przyległego pokoju. Skrywała płacz; jej płacz się przed Romanem nie ukrył.

W trumnie, dwa kroki od niego i w blasku czterech świec na wysokich świecznikach leżał trup tego człowieka, który był dla Romana ostoją. Był przyjacielem, starszym kolegą, mistrzem, kompanem u Simona i Steckiego, wzajemnie zarażali się śmiechem, wspólnie ochraniali się przed patosem, udając, że mają za nic imperatyw przemijania.

Muza-gruźlica plus muza-czysta wyborowa z jej wysłannikami Baczewskim i jarzębiakiem izdebnickim z destylarni księcia Rajnera. Antrakty od muzyki, od tworzenia, od instrumentów – nad majonezami, truflami lub jakąś ich imitacją, nad rakami, pasztecikami, pod kryształowymi pajakami, w towarzystwie autorów *zwischenruffów* na każdą okazję, w rozdrażniającym towarzystwie kobiet o gładkich, okrągłych ramionach, o ciągle głodnych albo ciągle płonących oczach – ze śmiesznie wymyślanymi ucieczkami na ostatnie piętro Bristolu, gdzie Karol miał, nie wiedzieć czemu, zawsze czekający nań numer 517, dosyć niski, już pod dachem, ale przytulny, wygodny, z aneksem sypialnianym. Tam można i trzeba było grać na pianinie. Karol, bez skrzepowania, przebierał się w szmaragdowy szlafrok, nie ściągał półbutów, nikt nie wyobrażał go sobie w trepkach, spokojnie nalewał porter łączony z pilznerem, nie było żadnych erotycznych aluzji czy podtekstów, w każdym razie nie w stosunku do Romana; zdaje się, że jako artyści za bardzo się wzajemnie cenili, żeby się babrać w rozpuście, która niebezpiecznie graniczy z nudą. Przed świtem, zanim się pożegnali, kawa i koniak. Koniak, oryginalny, francuski, Szymanowski odbierał hurtowo, od miłośnika jego twórczości, który (także dlatego, że to hurt) brał za ten rarytas o wiele taniej. Wieczory na koncertach, wyróżnienia dla Romana – knajpa prima sort po koncercie w towarzystwie Szymanowskiego, a przede wszystkim gadanie o sztuce. To, co niby mimochodem mówił o muzyce Karol Szymanowski, zamieniało się w słuchającym w obrazy. Taki niesłychany muzyczny Luwr! I to się skończyło. Tak niemożliwie niepoważnie w gruncie rzeczy. Karol kaszłał, od dwóch lat miał chroniczną chrypkę, mówił szeptem, już się do tego przywykło. Powinniśmy być dłużej z sobą razem. Choćby dla dobra muzyki każdego z nas. Kiedy się przenikają różnice stylistyczne przy jedności temperamentu i wyobraźni, może dojść do pełni. Do takiej

pełni już nie dojdzie. Muszę sam. Jeszcze nie wiem co. Ale zostało mi powiedziane. Zamyśl utworu? Nie, to za mało. Gotowy utwór, rozumiesz, którego jeszcze nie ma. Dla niego, dla mnie, który bez niego zostałem sam jako kompozytor.

Roman zamieszkał w pensjonacie obok; albo był przy paniach, albo załatwiał sprawy zbyt dla nich obu bolesne.

Przedwczoraj, nie zdejmując futra, szczęśliwie zdjawszy cylinder, wszedł prosto do pokoju z trupem Karola przybyły z Morges Ignacy Jan Paderewski, człowiek, który pewnie mógłby żywemu dać więcej niż teraz ten przeraźliwie piękny bukiet złożony ze szkarłatnych goździków i białych róż.

To żyjącego Karola Szymanowskiego należało poddać gruntownemu leczeniu. Inna sprawa, że on sam nie szanował tego, co mu tam pozostało ze zdrowia. Palił, pił nie na umór, ale nieustannie popijał. Do końca damy dolewały mu do wody krople koniaku czy wina. Uwielbiany przez kobiety, które cenił, ale których bliskości nie potrzebował, kochany przez chłopców, których potrzebował na chwilę, był szokująco samotny. Teraz także w osobnym wagonie. Roman jechał w przedziale wagonu przyczepionego do tego z trumną, zdawał sobie sprawę, że metoda, którą przyjął, żeby pocieszać Stasię i Leonkę, te tak bliskie Karolowi osoby, składała się na coś w rodzaju spektaklu. Sam zeszytywniały w cierpieniu, robił, co było w jego mocy, żeby kobiety nie odczuły gry. Czy w swoim żalu potrzebowały w istocie jakiegokolwiek pocieszenia? Stacja Berlin – postój, na peronie tłumy ludzi oddających hołd szczątkom wielkiego zmarłego. Zespoły muzyczne, stowarzyszenia twórcze, przedstawiciele rządu... Następne postoje – Zbąszyń, potem Poznań. Czy jest Marcella?... Taki tłum, że nie rozpozna, czy zachodzą jakąś

mokrą mgłą. Coś się skrapla. Marcella i tak już teraz nazywa się Pruska i jest wreszcie żoną świetnie zarabiającego lekarza.

Przez trzy dni pociąg włókł się do Warszawy. Roman wspominał: funkcjonalistyczna sala w specyficznym reprezentacyjnym miejscu publicznym w Warszawie – w Instytucie Propagandy Sztuki. Przy ulicy Królewskiej. Na widowni – oprócz Karola Szymanowskiego, wytwornego – opoka IPS-u⁷, pełen żaru Karol Stryjeński, z grzywą gęstych włosów, opadających na oczy – kto by przypuszczał, że ten dziki lew salonowy, opiekun artystów, lokujący wycieńczonych w zakopiańskim schronisku, żeby mogli jeść, leczyć się i tworzyć, sam jest ciężko chory i czterdziestopięcioletni, za półtora miesiąca umrze. Koncert 8 listopada 1932 – tego się nie da zapomnieć: kompozycje młodych kompozytorów (kto miałby ich propagować, jak nie IPS?): Roman obok Mariana Neuteicha i Antoniego Szałowskiego. I – oczywiście – Roman przy fortepianie, obok Kranca, Niemczyka, profesora Lefeldta i z Warszawskim Kwartetem Skrzypcowym. Po koncercie Szymanowski podszedł do Karola Stryjeńskiego. – Ten Maciejewski – prawie krzyczał z głęboką radością – no, nie powiesz mi, kochany, że znów powstaje w sztuce polskiej coś o nieprzemijających wartościach!

– No – i Karol Szymanowski poczęstował Karola Stryjeńskiego płaskim papierosem z pozłacanym munsztukiem, ze spojrzeniem, które

⁷ Karol Stryjeński (1887–1932), architekt, był współtwórcą, a wówczas – po zmarłym artyście drzeworytniku Władysławie Skoczylasie, a przed architektem Bohdanem Pniewskim – dyrektorem IPS-u (Instytutu Propagandy Sztuki). Był również autorem projektu architektonicznego gmachu IPS-u, z salą wystawową konkurencyjną dla „Zachęty” i z elitarną niebawem kawiarnią. Był mężem sławnej malarki Zofii Stryjeńskiej (rozwód 1927). Zmarł w Krakowie 21 grudnia 1932.

mówiło „tego już raczej nie pognieć” – to przecież tobie jeszcze raz udało się w porę wyciągnąć pomocną rękę i wydobyć te wartości na światło dzienne. Maciejewski – młody chłopak, wybitnie uzdolniony! Stasia będzie 12 listopada śpiewać jego uroczne *Pieśni Bilitis*. W Towarzystwie Higienicznym.

– Gdzie?

– No, w tym gmachu, tam w Sali Chopina jest całkiem niezła akustyka. Czemu się dziwisz?

– Źle mi się kojarzy, rozumiesz, towarzystwo higieniczne.

– Ha-ha-ha! Ja także nieraz wolę bywać w towarzystwach mniej higienicznych, a nawet wręcz niehigienicznych!

– Śmiałybym się również, gdyby nie to, że wy będziecie w tym Towarzystwie Higienicznym, a ja w szpitalu.

– Znowu to samo?

– Tak, będą mi skrobać kość goleni. Wycinają, sekwestr po sekwestrze, każą się nie przeziębiać...

– A jak ty się masz nie przeziębiać w Zakopanem, gdzie ci jest najlepiej? Może byś tyle tam nie latał za dziewczuchami. Co?

– Latał!? To już przeszłość. Teraz za dziewczuchami kuśtykam. To jest dopiero śmieszne.

– Co?

– No my! Dwaj Karolowie kuśtykający.

– A, słuchaj – ożywił się Szymanowski – to jeszcze nic. – Kiedyś wstajemy od stolika u Karpia⁸ i – to dopiero musiał być widok dla po-

⁸ U Karpowicza, w słynnym lokalu gastronomicznym przy Krupówkach, miejscu spotkań bohemy; na ścianach „u Karpia” wisiały zjadliwe pastele wybitnego karykaturzysty Władysława Sichulskiego, przedstawiające wizerunki sławnych, ówczesnie żyjących, polskich artystów, pisarzy, muzyków, uczonych i polityków.

stronnego: ja utykam na prawą nogę, Michał Choromański – na lewą, a Marusia Kasprowiczowa utyka już nie wiem, na którą...

Stryjeński zaczerwienił się nagle. – A żebyś ty wiedział, co w niej siedzi!? Niby kulawa, na pewno z krzywą łopatką i z tą ręką, której kość jej skrobią chyba od dziecka, w tych tam Szwajcariach, tak jak mnie teraz nogę, ale wystarczy, że spojrzysz – i ma cię!

– Mnie nie ma. Ona, jak tak patrzy, ma wielkie oczy. A strach ma też wielkie oczy. Ja się nie boję.

– A mnie zagarnęła. Wielka Wdowa. Żałuj, żeś już taki... Kiedyś, wiesz – kiedy tak z nią, już o poranku, ze słońcem zza zasłony, na jej skórze o niemożliwej do namalowania, ty nawet sobie nie wyobrażasz, jak pięknej karnacji, która przyciąga nieuchwytnym sygnałem ciepła i dobra – przestałem się dziwić, że Janek⁹ pisał najlepsze rzeczy, kiedy był z nią, kiedy ona była przy nim, rozpitym i chronicznie chorym. W takim stanie potrafił tak pisać. Bo przy niej.

– I ty tak przy niej, nad ranem, co? Nie poczułeś znużenia? Nie rozglądałeś się za kapeluszem, za butami, za laską? Uciec, choćby bez skarpet?

– Nie. To rzeczywiście dziwne. Nawet sobie myślałem, żeby tam z nią pozostać.

– A dajże spokój. Co byś tam robił z babą!

⁹ Jan Kasprowicz.

ROAD TO KAROL SZYMANOWSKI

The text forms a part of a recently published novel by Marek Sołtysik, *Roman Maciejewski. Dwa życia jednego artysty* (Roman Maciejewski. Two lives of one artist). The presented chapter *Droga do Karola Szymanowskiego* (Road to Karol Szymanowski) tells about the relationship between Szymanowski and Roman Maciejewski, a Polish composer, virtuoso pianist and the former's student, expelled from the Warsaw Academy of Music for his support for Szymanowski, the then rector of the Academy.

During his stay in Geneva at home of his would-be father-in-law, Ludwik Rajchman, Maciejewski, already an acclaimed musician, is informed about the approaching death of terminally ill Szymanowski and rushes to Lausanne to the latter's deathbed. His own health problems prevent him from arriving earlier than several hours after Szymanowski's demise. The untimely, although predictable, loss of a friend, mentor and source of inspiration evokes numerous recollections of the deceased, with whom Maciejewski has formed a strong artistic bond.

ANTONI COFALIK

UKOCHAŁEM SKRZYPCE¹

II. STUDIA

EGZAMINACYJNE FAUX PAS, CZYLI JAK ZOSTAŁEM „FELIŃSZCZAKIEM”

Pewnego pięknego czerwcowego dnia wstałem wcześniej niż zwykle, ubrałem się odświętnie, spakowałem skrzypce i wsiadłem do pociągu jadącego w kierunku Krakowa, udając się na egzamin do tamtejszej Wyższej Szkoły Muzycznej. Kilka względów zadecydowało o wyborze tego właśnie miasta na miejsce studiów: chęć zmiany środowiska (Śląsk, jako region przemysłowy, od samego początku jakoś nie pasował do moich planów życiowych), możliwość kontynuowania nauki u najlepszych w kraju pedagogów skrzypcowych, wreszcie potrzeba usamodzielnienia się. Nie bez znaczenia był też fakt, że od opisanej w poprzednim rozdziale pamiętnej wycieczki szkolnej zakochałem się w Krakowie, uznając je za najpiękniejsze i najbardziej godne do studiowania miasto w Polsce.

¹ Niniejszy tekst stanowi fragment niepublikowanych dotąd wspomnień autora.

Jechałem do Krakowa w raczej optymistycznym nastroju, miałem bowiem zapewnienie profesora Felińskiego – osoby znanej i liczącej się w świecie skrzypcowym, że jeśli pozytywnie zdam egzamin, on przyjmie mnie do swojej klasy. A stało się to za sprawą kolegi ojca, skrzypka WOSPR-u – Józia Salacza. Znał on Felińskiego z czasów, gdy ten po wojnie krótki czas grał w katowickiej orkiestrze.

Uczelnia krakowska zajmowała parter i dwa piętra czteropiętrowego poklasztornego budynku siostr Urszulanek przy ul. Bohaterów Stalingradu 3 (dziś Starowiślna), dzieląc go z Wyższą Szkołą Teatralną. Egzamiны skrzypków odbywały się na drugim piętrze, w sali nr 17 – największym z pomieszczeń w uczelni, posiadającym niewielką estradę. Z powodu skromnych warunków lokalowych kandydatom na studentów nie udostępniono pomieszczeń do rozgrywania się, toteż wszędzie słychać było granie, a na podłodze przed wejściem do sali leżały porozkładane futerały, teczki z nutami, torby itp.

W czasie gdy w bocznym korytarzu przegrywałem sobie fragmenty programu egzaminacyjnego, podeszła do mnie nieznana mi dziewczyna, pytając, jak się nazywam i skąd przyjechałem, a następnie zagadnęła o plany związane ze studiami. Zwierzyłem jej się, że myślę o studiach u profesora Felińskiego, powiedziałem, że w pewnym sensie mam już „zaklepane” miejsce w jego klasie. Ku memu zaskoczeniu zaczęła mi odradzać, twierdząc, że nie jest to najlepszy pomysł, albowiem profesor – starszy już człowiek – niedługo przejdzie na emeryturę i prawdopodobnie nie zdąży doprowadzić mnie do dyplomu. Zmartwiła mnie ta wiadomość, ale pomyślałem sobie, że przejmowanie się niejako na zapas nie ma żadnego sensu, a problem rozwiąże się sam. Chwilę potem poproszony zostałem do sali, gdzie przy długim stole przykrytym zielonym suknem zasiedli wszyscy uczący w uczelni gry na skrzypcach. Wymagany program wykonałem na miarę swoich możliwości, tremę dzielnie

przewyciężając, poprawnie też odpowiedziałem na dwa lub trzy pytania przewodniczącej komisji egzaminacyjnej – profesor Eugenii Umińskiej.

Jakiś czas po moim wyjściu z sali w drzwiach stał dziekan Chwędczuk i wyczytuje moje nazwisko. W jednej chwili jestem przy nim, a on pyta mnie, u kogo chciałbym się uczyć. Mając jeszcze w uszach słowa anonimowej rozmówczyni, machinalnie wymieniam nazwisko profesor Umińskiej. Dziekan przyjmuje do wiadomości mój wybór, po czym wraca do sali egzaminacyjnej. A oto finał tej historii.

Niedaleko wejścia do sali nr 17, na ławeczce znajdującej się w oszklonej wnęce korytarza siedziała profesorowa Marion Felińska i czekała na męża. Była to siwa starsza pani o oryginalnych rysach twarzy i ciepłym spojrzeniu. Jej starannie upudrowana twarz zdradzała ślady dawnej urody. W momencie, kiedy za dziekanem zamknęły się drzwi, podeszła do mnie, przedstawiła się i łamaną polszczyzną spytała, dlaczego nie chcę uczyć się u „jej mąż” (zauważyłem, że posiada dziwny akcent i ma trudności z prawidłowym wysławianiem się). Powtórzyłem jej rozmowę z nieznaną i napomknąłem o moich wątpliwościach dotyczących ukończenia studiów u profesora. Pani Felińska zaprzeczyła, jakoby profesor miał zamiar w najbliższym czasie przejść na emeryturę, powiedziała, że mąż wie już o mnie, chce mnie uczyć, i zapewniła, że doprowadzi do dyplomu. A to, co usłyszałem od nieznanej mi dziewczyny, określiła jako intrygę wrogów profesora (jakoś nie mieściło mi się wtedy w głowie, że można mieć wrogów, ucząc gry na skrzypcach...). Po tych wyjaśnieniach kazała mi raz jeszcze wejść do sali, przeprosić komisję za wprowadzenie w błąd i prosić o przydzielenie do klasy profesora Felińskiego. Jako młodzieniec dobrze wychowany, nie mogłem pani profesorowej odmówić. Nie przyszło mi do głowy, iż to, co robię, jest afrontem w stosunku do Umińskiej; pani profesor miała prawo czuć się urażona, że nie chcę uczyć się u niej i mówię o tym wobec całej

komisji. Jakiś czas potem dowiedziałem się, że tych dwoje znanych pedagogów od lat rywalizuje ze sobą o studentów, a stosunki między nimi nie układają się najlepiej.

Późnym popołudniem szczęśliwy i zadowolony wsiałem do pociągu, udając się w drogę powrotną do rodzinnych Mysłowic. W domu zdałem dokładną relację z tego, co przydarzyło mi się w Krakowie. Rodzice nie byli zachwyceni moim zachowaniem. Ojciec uznał, że moja uległość wobec Felińskiej była nieroztropna i w przyszłości może mi zaszkodzić. Dał mi też do zrozumienia, iż wołałby, abym uczył się u Umińskiej – artystki koncertującej, „z nazwiskiem”. Całe to zamieszanie było efektem protekcji kolegi ojca, przesympatycznego Józia Salacza, który chciał dobrze, ale nie mógł przewidzieć takiego obrotu sprawy. W rezultacie jego aktywność oraz spontaniczna chęć pomocy okazały się niedźwiedzią przysługą, a ojciec mój już zawsze, trochę złośliwie, a w każdym razie z przekąsem, nazywał Felińskiego wybitnym teoretykiem gry skrzypcowej. I tak to, tym razem już nieodwołalnie, zostałem studentem profesora, jednym z „felińszczaków” – jak mawiała żona profesora.

* * *

W ostatnich dniach września, po trwających trzy miesiące, pełnych atrakcji wakacjach (wędrowki z namiotem po Beskidzie Żywieckim, szalone taternickie próby z pianistą Czesiem Stańczykiem, w tym wejścia na Mnicha oraz Cubrynę, zdobywanie – niestety bez powodzenia – Niżnego Żabiego), udałem się do Krakowa, miasta moich przyszłych studiów. Przyjechałem kilka dni wcześniej, aby poszukać sobie jakiegoś lokum, urządzić się i zaaklimatyzować w nowym miejscu. W sekretariacie uczelni dowiedziałem się o przyznaniu mi miejsca w domu stu-

denckim UJ-tu „Rotunda”. Była to dobra wiadomość, odpadł mi bowiem problem szukania na własną rękę mieszkania, nie mówiąc o tym, że życie w akademiku było dla mnie czymś nowym i niewątpliwie pociągającym.

Po zainstalowaniu się w pokoju na piątym piętrze ruszyłem na zwiedzanie miasta. Dotarłem do Rynku, rozkoszując się widokiem tego unikalnego miejsca. Moje mieszane uczucia budziły jednak parkujące w wielu miejscach i jeżdżące wokół okazałego placu samochody (na szczęście głównie osobowe). W tamtych czasach wokół krakowskiego Rynku odbywał się regularny ruch samochodowy, co w oczywisty sposób psuło jego atmosferę, i to zarówno w sensie przenośnym, jak i dosłownym (spaliny samochodowe były prawdziwą zimą mieszkańców Krakowa). Jeśli chodzi o zabytkowe kamieniczki, wyglądem swoim nie przypominały jeszcze tych, które podziwiamy dzisiaj; były szare, zaniedbane, a ich fasady straszyły odpadającymi tynkami. Dramatycznie przedstawiały się krakowskie podwórka. Były brudne, pełne śmieci, a wewnętrzne drewniane galerie były przegniłe lub połamane. Także o kościoły nie dbano, a najbardziej znany – kościół Mariacki – pokrywała warstwa zastałego brudu, przez co robił on wrażenie prawie czarnego. Powodem było powietrze, które w Krakowie w czasach PRL należało do najbardziej zanieczyszczonych w kraju. Największymi trucicielami były usytuowane na obrzeżach miasta socjalistyczne zakłady przemysłowe – Huta im. Lenina oraz Huta Skawina. Ich wyziewy szkodziły zabytkom, których detale wykruszały się i na oczach rozpadały. Jak można się było domyśleć, w takich warunkach również zdrowie krakowian narażone było na szwank. Panowała w Polsce opinia, że życie w Krakowie nie należy do zdrowych. Pomimo tych mankamentów nic nie było w stanie zrazić mnie do miasta, którego nie zamieniłbym na żadne inne.

Okrążając kolejny raz Rynek, wstąpiłem do księgarni muzycznej. Spędziłem w niej dłuższą chwilę, przeglądając stosy nut i książek. Nowości z zakresu gry skrzypcowej zawsze żywo mnie interesowały. Z satysfakcją skonstatowałem, że nazwisko Zenona Felińskiego jako autora różnego rodzaju podręczników oraz opracowań literatury skrzypcowej pojawia się w nich nader często.

Po południu złożyłem wizytę profesorowi, który uradował się na mój widok i wyznaczył mi termin pierwszej lekcji. Felińscy zajmowali niewielkie mieszkanko przy al. Marchlewskiego (dziś Prażmowskiego). Pierwsze moje rozczarowanie dotyczyło faktu, że profesor nie posiada w uczelni sali, w której odbywałyby zajęcia. Od pani Felińskiej dowiedziałem się, że wszyscy uczniowie profesora od zawsze przychodzili tutaj, na Marchlewskiego. Chcąc nie chcąc, przez całe studia chodziłem i ja na lekcje do domu profesora, co – przyznam – nie za bardzo mi odpowiadało. Lekcje w domowych pieleszach profesorostwa, według mnie, miały jakby niższą rangę, posiadały półoficjalny charakter, pozbawione były swoistej artystycznej otoczki, którą stwarzają mury uczelni.

Kiedy byłem na pierwszym roku, profesor miał nas pięciu studentów. Najstarszym był Henio Jarzyński, o rok młodszy był Wacek Leśniak, a razem ze mną na roku znaleźli się wrocławianin Franciszek Falger oraz altowiolista Edward Treściński. Po mnie studia u profesora Felińskiego skończyli jeszcze Bolek Bieniasz („komornik”, jak go nazywał profesor, nie przepuścił bowiem żadnej lekcji, bezwzględnie je egzekwując), Kazik Pogorzelski oraz Janusz Miryński.

Atmosfera w „klasie” była domowa i prawie rodzinna, choć moim zdaniem, sztucznie podsycala ją profesorowa, która postawiła sobie za cel zintegrowanie wszystkich uczniów męża. Mieliśmy się trzymać razem, wzajemnie wspierać, a przede wszystkim na zewnątrz chwalić swojego Mistrza. Wierność profesorowi oraz jego ideom i metodom –

oto hasło, które miało przyświecać „felińszczakom” w walce z wrogiem numer jeden – Eugenią Umińską. Czuliśmy się wszyscy jak członkowie jakiejś sekty, w której bezgraniczne oddanie Mistrzowi stało się naszym podstawowym obowiązkiem.

Po każdej lekcji profesor odpoczywał, zapadając w drzemkę w swoim leżako-fotelu (w tym dziwnym „meblu”, w pozycji półleżącej Mistrz słuchał zawsze mojej gry), a ja spędzałem jeszcze kilka chwil z profesorową na rozmowie w kuchni. Czułem się tym wyróżniony, traktowany na specjalnych prawach, jak gdyby włączony do rodziny. Temat „Eugenia Umińska” często przewijał się w naszych rozmowach. W okresie studiów u profesora wielokrotnie musiałem wysłuchiwać opowieści o fatalnych cechach jej charakteru, o tym, że nie potrafi dobrze uczyć, że w młodości zdradzała męża itp. Myślę, że pani Felińska cały czas pamiętała deklarowaną przeze mnie chęć studiowania u Umińskiej, wyrażoną w rozmowie z dziekanem po moim egzaminie wstępnym, toteż wszelkimi sposobami usiłowała przedstawić rywalkę męża w niekorzystnym świetle, wręcz zniechęcić mnie do niej. Trzeba powiedzieć, że w walce tej zapędzała się niekiedy zbyt daleko. Perfidią trzeba nazwać przypisywanie Umińskiej morderstwa swojego męża. Tę sensacyjną wiadomość przekazała mi pani Felińska w największej tajemnicy, kiedy byłem na drugim roku studiów. Jak przeczytałem wiele lat później w kronice kryminalnej jakiegoś „brukowca”, rzeczywiście, była przed wojną taka głośna sprawa, szeroko opisywana w prasie, tyle że owa morderczyni o nazwisku Umińska miała inne imię i była... aktorką².

² Przedwojenna aktorka Stanisława Umińska istotnie zastrzeliła swojego ciężko chorego narzeczonego (nie męża), ale odbyło się to na jego prośbę, w związku z czym została przez sąd uniewinniona.

Felińscy należeli do ludzi nieprzywiązujących wagi do spraw materialnych. Odnosiłem wrażenie, że żyli dniem dzisiejszym, nie zaprzatając sobie głowy jutrem. Urodzony w Tarnowie, dzieciństwo spędził profesor w Drohobyczu na Kresach. Od starszych kolegów dowiedziałem się, że „Feliński” – to jego nowe nazwisko. Prawdziwe brzmiało „Fleischer”.

Opowiadał mi profesor, że chcąc bezpiecznie przejść główną ulicą Drohobycza w godzinach rannych, należało głośno mówić „idze sze, idze sze” (profesor znakomicie posługiwał się żydowskim żargonem). – Dlaczego? – spytałem. W odpowiedzi usłyszałem, że o tej porze mieszkańcy opróżniali nocniki, wylewając ich zawartość z okien wprost na ulicę. Opowieść ta świadczyła o dystansie profesora do środowiska, z którego się wywodził, a także o jego specyficznym poczuciu humoru.

Profesora poznałem, kiedy miał sześćdziesiąt jeden lat. Od samego początku robił na mnie wrażenie starca. Był raczej wysokiej postury, lekko pochyłony, a w oczy rzuciła się jego brązowa łysina. Miał ciemną karnację, ciężkie opadające powieki i smętne, wschodnie spojrzenie. Na ulicy poruszał się wolno, zawsze trzymając się z żoną pod rękę. Pod pachą niezmiennie nosił trójnóg – rozkładane krzeselko z trójkątnym skórzanym siedzeniem. Prawdopodobnie cierpiał na jakąś słabość w nogach, bo co jakiś czas zatrzymywał się i przysiadł na tym swoim przenośnym stołeczku.

Felińskich można było często spotkać na Plantach spacerujących lub odpoczywających na którejś z ławeczek, najczęściej na odcinku Sławkowska – Collegium Novum. Naprzeciwko Uniwersytetu, u zbiegu ulic Podwale i Piłsudskiego znajdował się bar „Uniwersytecki” („uniwersytutka”, jak nazywała go Felińska), w którym profesorostwo się stołowało. Za każdym razem, kiedy spotykałem ich w tamtej okolicy w porze

obiadowej, zapraszali mnie na obiad. Dania były tam niedrogie i jak na tego typu bar całkiem smaczne. Felińskich znał cały pracujący tam personel. Byłem przedstawiany kolejno wszystkim kelnerom i kelnerkom jako najwybitniejszy student profesora. Czułem się tym bardziej zażenowany niż zaszczycony. Ale mimo wszystko miło wspominam te nasze barowe „biesiady”.

Jako że raz w tygodniu bywałem w domu profesora (z taką częstotliwością na ogół miewałem lekcje), wypada mi pokrótce opisać zajmowane przez profesorostwo mieszkanie. Jak już wspomniałem, było niewielkie, a poza tym niezwykle skromnie umeblowane. W jedynym pokoju stało drewniane wąskie łóżko profesora (żona spała na turystycznym, które rozkładało się dopiero przed snaniem), zrobiony z leżaka fotel (był to zwykły, plażowy leżak, obłożony kocami i poduszkami), jedno krzesło oraz okrągły taboret z prymitywną lampką nocną. W rogu stał kaflowy piec, a obok niego metalowy pulpit. I to było wszystko. Aha, jeszcze jedno, o czym byłbym zapomniał – na podłodze, niejako w zastępstwie dywanu, leżał rozpostarty i przymocowany pineskami do dębowych klepek szary koc. W pokoju panował półmrok, a zasłon okiennych z reguły się nie odsłaniało. Ziejące pustką ściany robiły wrażenie od dawna nieomalowanych. Za to kuchnia była jasna i czysta. Stały tam niezbędne sprzęty kuchenne – stół, dwa krzesła, szafka na naczynia kuchenne, niewielka lodówka oraz emaliowany zlewozmywak. Pomimo ciasnoty było to najbardziej sympatyczne i można rzec, schludne pomieszczenie. Z wąskiego, ciemnego przedpokoju pamiętam umocowany do ściany wieszak na ubrania oraz co jakiś czas uzupełniany stosik drewna opałowego.

Profesorostwo mieli dwie obsesje. Twierdzili, że za każdym razem, kiedy na dłużej wychodzą z domu, do ich mieszkania dostają się sąsiedzi i wykradają im owo drewno. Kilka razy byłem świadkiem, jak pani Felińska z całą stanowczością twierdziła, że rano było go więcej niż

wieczorem. Tłumaczyłem im, że wysychając, drewno zmniejsza swoją objętość, ale oni nie przyjmowali tego do wiadomości. Uważali też, i mówili o tym wyłącznie szeptem, że podsłuchiwanie są za pośrednictwem ukrytych w ścianach mikrofonów. Przez kogo i w jakim celu, tego nie precyzowali.

W pewnym okresie mieszkała u nich moja siostra, śpiając na dodatkowym rozkładanym łóżku. Felińscy z dobrego serca przygarnęli ją do siebie, ponieważ jako wolna słuchaczka Akademii Sztuk Pięknych nie miała gdzie mieszkać. Po roku mieszkania z Felińskimi, kiedy była już oficjalnie studentką ASP, przeniosła się do akademika. Felińscy tak przyzwyczaili się do niej, że gdy się wyprowadziła, poprosili mnie, abym przynajmniej na jakiś czas zamieszkał z nimi. Miałem swoje miejsce w akademiku, ale trudno mi było odmówić. Czułem, że mogliby odebrać to jako afront, a może nawet obrazić się na mnie. Przychodziłem więc do nich po zajęciach, wspólnie jedliśmy kolację, wysłuchiwałem najprzeróżniejszych, często bardzo interesujących opowieści, po czym profesorowa rozkładała mi łóżko polowe i kładliśmy się spać. To, co dla mnie było niezwykle krępujące, dla nich stanowiło atrakcję, pewnego rodzaju rozrywkę, lubili bowiem przebywać w towarzystwie ludzi młodych.

Pamiętam, że dwumiesięczny okres zamieszkiwania u Felińskich był dla mnie czasem trudnym i męczącym. Chodziłem notorycznie niewyspany, ćwiczyłem mniej i trudno mi było wyrwać się od nich na ranne zajęcia. A wszystko dlatego, że profesorostwo prowadziło nietypowy tryb życia. Był to czas, kiedy profesor cierpiał na bezsenność i zasypiał dopiero około czwartej nad ranem. Prawie całą noc paliła się w pokoju lampka nocna, a profesorowa czytała coś mężowi, starając się, żeby zasnął. Około drugiej w nocy profesor wstawał, szedł do kuchni, zjadał solidną kolację (uwielbiał jajka na twardo, przepadał za kielbasą), po

czym kładł się do łóżka i problem z zaśnięciem pogłębiał się. Ja przez większą część nocy nie spałem, przeszkadzało mi palące się światło, budziły rozmowy. Rano z trudem wstawałem i półprzytomny szedłem na zajęcia. Oni wstawali około godziny drugiej po południu i wtedy dopiero zaczynał się dla nich dzień.

Zjawiłem się kiedyś na Marchlewskiego w godzinach popołudniowych – mogła być godzina trzecia – przynosząc profesorowi wiadomość, że Filharmonia Krakowska zaproponowała mi udział w audycjach szkolnych. A że byłem tym faktem podekscytowany, przekazywałem mu tę radosną dla mnie nowinę nieco podniesionym głosem. Profesor upominał mnie, żebym rano (!) mówił do niego ciszej.

Oprócz wspomnianych wyżej dziwactw-urojeń obojga małżonków Feliński posiadał coś, co można by nazwać manią wynalazczą. Uważał się za wynalazcę helikoptera oraz jakiegoś urządzenia kuchennego, bodajże sokowirówki. Twierdził, że oba patenty na krótko przed wojną zostały mu podstępnie wykradzione, a następnie bez jego zgody wprowadzone do produkcji. Przez pewien czas nosił się profesor z zamiarem wystąpienia na drogę sądową (przeciwko komu, nie bardzo było wiadomo) z powodu poniesionych strat moralnych, a także materialnych, ale z braku jakichkolwiek dowodów na to, że on urządzenia te wymyślił, zaniechał myśli o oficjalnych roszczeniach.

Chociaż lekcje z profesorem nigdy nie były dla mnie większym muzycznym przeżyciem, dobrze je wspominam, szczególnie w pierwszych latach nauki. Rzadko kiedy polegały one na rozwiązywaniu problemów muzycznych czy ustalaniu szczegółów interpretacyjnych. Profesor wymagał jedynie ode mnie gry czystej, sprawnej technicznie i odważnej. Zwracał uwagę na swobodę gry i rozmach („rzuty” – tego określenia używał najczęściej, jeśli chodzi o funkcjonowanie prawej ręki). Dobrze czuł się i najwięcej miał do powiedzenia w repertuarze

klasycznym (Mozart, Beethoven). Muzyka istniała dla niego jedynie do Brahmsa, sam uczciwie przyznawał się do tego, że nowszej muzyki nie rozumie (myślę, że po prostu jej nie znał). Toteż kiedy zacząłem interesować się muzyką dwudziestego wieku, zdany byłem wyłącznie na siebie.

Poważnym mankamentem lekcji w domu profesora był brak pianina (o fortepianie nie mogło być mowy z powodu ciasnoty), toteż bardzo rzadko przesłuchiwał mnie z akompaniamentem. Ale miałem szczęście, bo trafiłem na niezwykle oddaną mi akompaniatorkę, a poza tym wspaniałą osobę – Basię Penderecką (pierwsza żona Krzysztofa), która zawsze znajdowała dla mnie czas i z którą mogłem ćwiczyć do woli. Basia była też moją nauczycielką „dodatkowego pianina”, co zazwyczaj kończyło się wspólnym muzykowaniem. Zaś jeśli chodzi o fortepian, do galopu brała mnie Basia dopiero na krótko przed egzaminami.

Lekcje z profesorem były treściwe, można rzec skondensowane i nigdy nie trwały zbyt długo. Po przegraniu przygotowanych przeze mnie utworów profesor na ogół chwalił mnie, a kilka razy usłyszałem od niego: „chłopie, grasz jak Heifetz, spakuj się!”. Resztę czasu spędzałem w kuchni na rozmowach z panią Felińską, a profesor uciął sobie w pokoju drzemkę.

Każdego roku na przełomie kwietnia i maja Felińscy przenosili się na kilka tygodni do Krzeszowic – podkrakowskiej miejscowości uzdrowskiej posiadającej korzystny mikroklimat, a przede wszystkim czyste powietrze. Zapraszał ich do siebie krzeszowicki dentysta doktor Stanisław Koziół – brat wybitnego dyrygenta Kazimierza Korda. Pan Koziół miał duże mieszkanie przy ul. Krakowskiej i utrzymywał przyjacielskie kontakty z wieloma krakowskimi muzykami. Na ten czas lekcje z profesorem, oczywiście nieoficjalnie (nie można było o tym nikomu mó-

wić), były odwołane. Będąc na czwartym roku, zakochałem się w „impresjonistycznym”, pełnym kolorów oraz przeróżnych nastrojów *I Koncercie skrzypcowym* Karola Szymanowskiego i postanowiłem się go nauczyć. Przygotowywałem go sam, wsłuchując się jedynie w doskonałe nagranie Romana Totenberga z poznańskimi Filharmonikami pod Wisłockim oraz ćwicząc codziennie z Basią Penderecką. Pod koniec roku akademickiego czekało mnie absolutorium, od wyniku którego zależało, czy zostanę zakwalifikowany do wykonania tegoż *Koncertu* z naszą Filharmonią.

Był maj i Felińscy od miesiąca przebywali na wiosennym wypoczynku. Za namową Basi oboje udaliśmy się na lekcję do Krzeszowic. Lekcja odbyła się w auli tamtejszej szkoły muzycznej. Profesor usiadł z żoną na końcu sali, a my zaczęliśmy grać. Zanim się spostrzegliśmy, dobrnęliśmy do końca dwudziestokilkuminutowego utworu. Po ostatnich, ulotnych dźwiękach skrzypiec z końcowych rzędów auli do uszu naszych doszły cienkie, trochę nerwowe brawa. To profesor z profesorową urządzili nam tę miniwację. W miejsce uwag dotyczących jakości brzmienia, temp czy chociażby proporcji między skrzypcami a fortepianem usłyszałem od profesora, że jest zachwycony, że znakomicie gram ten koncert i w ogóle świetnie czuję Szymanowskiego. Same pochwały i komplementy. A przecież nie po to tu przyjechaliśmy. Opuszczaliśmy zielone Krzeszowice rozczarowani, uważając spotkanie z profesorem za czas, jak to określiła Basia, „mile stracony”. Całe szczęście, że niedługo później moje wykonanie utworu uzyskało aprobatę komisji egzaminacyjnej, która wytypowała mnie do występu z Filharmonią. Odetchnąłem z ulgą, a profesor zaliczył kolejny sukces pedagogiczny.

Miesiące wakacyjne Felińscy najczęściej spędzali w Mikuszowicach koło Bielska. Zapraszał ich do siebie przedwojenny fabrykant wełny

ubraniowej, skrzypek amator, posiadacz oryginalnego instrumentu „Nicolò Gagliano”, niejaki Ryżewski. Odwiedziłem ich pewnego lata i poznałem sympatycznego właściciela willi położonej w sąsiedztwie Lasku Cygańskiego. Miałem okazję wypróbować wtedy unikalny starowłoski instrument z początku XVIII wieku i podelektować się jego dźwiękiem. Pamiętam to jako ekscytujące przeżycie.

Pewnego lata rodzice, chcąc zrewanżować się Felińskim za gościnność okazaną mojej siostrze, zaprosili oboje do Katowic. Mieszkaliśmy już wtedy w dużym, wygodnym mieszkaniu w południowej części stolicy Górnego Śląska. Rodzice odstąpili profesorostwu swoją sypialnię i po raz pierwszy spali oni na łóżkach z prawdziwego zdarzenia. Czuli się u nas bardzo dobrze, bo po dwóch tygodniach nawet nie wspominali o wyjeździe. Nie byli zresztą gośćmi absorbującymi, było upalne lato i często wychodzili na spacer. Celem tych spacerów był najczęściej cmentarz komunalny przy ul. Francuskiej. Któregoś dnia wyszedłem z domu rano, by powrócić około południa. W domu zastałem jedynie profesorową. Zaniepokojony zapytałem ją:

– A gdzie profesor?

– Leży na cmentarzu – odpowiedziała z niewinnym wyrazem twarzy.

Okazało się, że profesor upodobał sobie stojącą w cieniu okazałej lipy cmentarną ławeczkę, na której lubił kłaść się w upalne dni.

Różnego rodzaju przejęzyczenia zdarzały się profesorowej często. Była wiedeńską Żydówką i nigdy nie nauczyła się poprawnie mówić po polsku. Najwięcej uciechy miał z tego profesor, który z lubością opowiadał je wszystkim dokoła. Kiedyś podobno wstąpiła pani Felińska do drogerii z zamiarem kupna rozpuszczalnika i poprosiła o „rozpustnik”. Wprawiła tym obsługę drogerii w niemałe zakłopotanie. Na szczęście w odpowiednim momencie profesor przyszedł żonie w sukurs i wyjaśnił paniom, o co jej chodziło.

Jak już wspomniałem, tego lata Felińscy czuli się w Katowicach wyśmienicie, chwalili sobie spanie w małżeńskim łóżu moich rodziców i wszystko wskazywało na to, że nie mają zamiaru szybko wracać do Krakowa. Rodzice użyli wtedy następującego fortelu: Po poprzedniej właścicielce mieszkania, znajomej rodziców, pani Kalabińskiej, pozostało trochę porządných przedwojennych mebli, wśród których było podwójne małżeńskie łóżo podobne do tego, które stało w sypialni rodziców. Rodzice nie bardzo mieli z nim co zrobić i postanowili podarować je Felińskim. Profesorostwo byli zachwyceni. W ciągu dwóch dni mama zorganizowała transport i superwygodne łóżko wraz z Felińskimi odjechało do Krakowa. Mówił mi później profesor, że przestał cierpieć na męczącą go do tej pory bezsenność, tak dobrze mu się teraz spało.

Zawsze interesowało mnie, jak przeżył profesor wojnę, ten jakże trudny dla niearyjczyka czas. Nie chciał o tym mówić, prawdopodobnie wspomnienia były zbyt bolesne, ale raz napomknął, że jacyś porządni ludzie przechowali go w piwnicy w drewnianej skrzyni, donosząc mu tam jedzenie i picie. Byłem pod dużym wrażeniem tej niesamowitej historii. Gdzie miało to miejsce i kim byli owi szlachetni ludzie, tego niestety już się nie dowiedziałem.

Jeśli chodzi o stosunek Felińskiego do religii, mogę zaryzykować stwierdzenie, że był profesor człowiekiem głęboko wierzącym (oboje z żoną krótko przed wybuchem wojny przeszli na protestantyzm). Wielokrotnie byłem świadkiem, jak rozpoczynał dzień od czytania Pisma Świętego. Również przed zaśnięciem zawsze brał do ręki tę wydaną w języku niemieckim księgę i w największym skupieniu studiował wybrany fragment, niekiedy czytając go na głos żonie. Nawet podczas lekcji, w uwagach kierowanych do mnie, często nawiązywał profesor do Pisma Świętego, niejednokrotnie je cytując. Do dziś mam w uszach dwa

zdania: „Nie rzuca się pereł przed wieprze” (kogo uważał za owe wieprze, nietrudno się domyśleć...), „Kto sieje, ten zbiera” (tutaj zapewne siebie jako pedagoga miał na myśli), toteż zaskoczyła mnie wiadomość, że na łożu śmierci po raz kolejny zmienił Feliński wiarę, tym razem przechodząc na katolicyzm.

Na tematy polityczne nigdy z profesorem nie rozmawiałem. Jakie były jego prawdziwe poglądy w tych kwestiach, pozostanie dla mnie tajemnicą. Nie sądzę, aby popierał PRL i ustrój panujący w naszym kraju, to nie byłoby normalne. Jednakże chcąc być wydawanym, oficjalnie musiał akceptować zaistniały po drugiej wojnie stan rzeczy, tudzież chwalić socjalistyczną gospodarkę. Oto fragment przedmowy do jednej z jego książek (*Metodyka nauczania gry na skrzypcach*, PWM, 1953 rok): „Podobnie jak nowe, socjalistyczne metody i pomysły racjonalizatorskie dają wspaniałe rezultaty w produkcji, stosowanie nowoczesnych i racjonalnych metod w pedagogice może przyspieszyć i poprawić wyniki nauczania”. Bez powyższego, skądinąd zgrabnego politycznego wtrętu, książka profesora najprawdopodobniej nie ujrzałaby światła dziennego.

Podobno wśród muzyków, którzy po wojnie zjechali z całej Polski do reaktywowanej przez Witolda Rowickiego Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach, znalazł się i Zenon Feliński (z tamtego to czasu datuje się jego znajomość z kolegą ojca – Józiem Salaczem). Nie zagrzał jednak profesor miejsca w katowickiej orkiestrze (zajmował miejsce w jednym z ostatnich pulpitów drugich skrzypiec), bardziej od grania interesowała go pedagogika. Po roku wyjechał do Sopotu, gdzie zaoferowano mu profesurę w nowo otwartej Wyższej Szkole Muzycznej. Stamtąd po jakimś czasie przeniósł się do uczelni warszawskiej, w której także uczył tylko przez rok. W 1951 roku zamieszkał wraz z żoną w Krakowie, prowadząc klasę

skrzypiec w tutejszej uczelni aż do śmierci w 1971 roku. Jak widać, profesorostwo nie mieli zwyczaju przywiązywać się do miejsc. Osiedlony w Krakowie, swoje mieszkanie opuszczali przy każdej nadarzącej się okazji. „Żyd – wieczny tułacz” – tak określiła profesora moja mama.

ROTUNDA

W owym czasie krakowska uczelnia nie posiadała jeszcze własnego akademika, a jej studenci porozrzucani byli po różnych domach studenckich. Jak już wspomniałem, moim pierwszym mieszkaniem w Krakowie był akademik UJ-tu „Rotunda” (obecnie „Żaczek”). Zamieszkałem w pokoju czteroosobowym na najwyższym – piątym piętrze. Moimi współmieszkańcami byli organista, skrzypek oraz student Wydziału Fizyki UJ-tu. W pokoju stały dwa żelazne piętrowe łóżka, stół, cztery krzesła i wspólna szafa na ubrania. Warunki mieszkaniowe bardziej niż skromne.

Na portierni dzień i noc siedział portier pilnujący porządku i niewpuszczający obcych na teren budynku. Portierów było w sumie kilku, lecz najbardziej lubianym był pan Buszek. Już po dwóch tygodniach znał wszystkich nowych mieszkańców akademika. Miał świetną pamięć wzrokową i kiedy siedział w oszklonym kantorku, żadna obca osoba nie miała prawa prześlizgnąć się przez wąskie gardło wejściowego korytarzyka. Był przy tym pan Buszek bardzo „ludzki” i wyrozumiały; dało się z nim załatwić każdą sprawę – od wprowadzenia koleżanki, późniejszego jej wyjścia z akademika, do przemycenia tak zwanego waleta na noc włącznie. Po latach, kiedy z sentymentu do miejsca odwiedziłem ten znany krakowski dom studencki,

pan Buszek pracował tam jeszcze, poznał mnie, pamiętał, jak się nazywam, wypytując, co porabiam i jak ułożyło mi się życie po skończeniu studiów. Wspominam go do dzisiaj lepiej niż niejednego profesora czy wykładowcę.

Budynek akademika posiadał formę czworoboku z dziedzińcem pośrodku. Jedno ze skrzydeł budynku zajmowała sala widowiskowa w kształcie rotundy (stąd nazwa całego kompleksu). W każdą sobotę i niedzielę odbywały się tam słynne studenckie potańcówki, na które przychodziła brać studencka z różnych krakowskich uczelni. Do tańca przygrywał zespół złożony z profesjonalnych muzyków, najczęściej znanych jazzmenów. Bilety wstępu były drogie jak na studencką kieszeń, toteż wymyśliliśmy z kolegami nielegalny sposób dostawania się na te atrakcyjne imprezy. Od strony dziedzińca, na wysokości drugiego piętra należało wyjść przez okno, stanąć na parapecie, a następnie przejść do sąsiadującego z nim okna sali imprezowej, które najczęściej było uchylone. Ryzykowne to było przedsięwzięcie, ale czegoż się nie robi dla zaoszczędzenia paru złotych.

W „Rotundzie” obowiązywała zasada, że studenci najniższych lat studiów mieszkali na najwyższym piętrze. Jako że budynek nie posiadał windy, był to swoisty haracz płacony przez nowicjuszy. W miarę studenckiego awansu i przechodzenia na wyższe lata studiów schodziło się na niższe piętra. Na pierwszym piętrze mieszkała zatem studencka elita – studenci roku dyplomowego. Niestety, nigdy nie było mi dane zejść poniżej piątego piętra, i to nie dlatego, że przestałem piąć się we wspomnianej studenckiej hierarchii. W kolejnym roku przeniesiono nas do domu studenckiego AGH na Zakrzówku. Akademik ten miał opinię najgorszego w Krakowie, głównie z uwagi na odległość od miasta, niedogodności związane z dojazdem oraz skromne warunki sanitarne.

KRAKOWSKI ZAKRZÓWEK. POWRÓT DO ROTUNDY

Południowo-zachodnia dzielnica Krakowa – Zakrzówek – w tamtych czasach nie przypominała tej dzisiejszej, zabudowanej nowoczesnymi apartamentowcami, supermarketami, z licznymi bankami oraz mnóstwem różnego rodzaju firm, i była raczej biedną podkrakowską wsią z drewnianymi chałupami, prymitywnie poogradzanymi działkami oraz polami uprawnymi. Dojeżdżało się tam autobusem linii 114, a więc tak jak dzisiaj, tyle że przestarzałe autobusy okropnie trzęsły, nieznosnie kopciły i kursowały znacznie rzadziej. Z przystanku trzeba było jeszcze spory kawał drałować na piechotę do stojącego w polach piętrowego, obokurnego budynku byłych koszar wojskowych.

Wszystkie opisane wyżej mankamenty i niedogodności miejsca „gdzie diabeł mówi dobranoc” rekompensowało mi doskonale powietrze, sąsiedztwo uroczych Skalek Twardowskiego oraz znakomity skład osobowy pokoju, w którym przyszło mi mieszkać przez kolejny rok studiów.

W czteroosobowym pokoju moimi współlokatorami byli organiści – Joachim Grubich i Leszek Werner oraz pianista Jacek Weiss. Chimek studiował w klasie organów rektora Bronisława Rutkowskiego, Jacek miał szczęście być uczniem Zbigniewa Drzewieckiego, zaś Leszek uczył się u dziekana Chwedczuka.

Chimek chwalił swojego Mistrza za zaangażowanie i artyzm; opowiadał mi, że lekcje z nim są żywe, pełne niespodzianek, a muzycznie inspirujące. My – przedstawiciele innych specjalności – ceniliśmy „Bronia” Rutkowskiego za arcyciekawe wykłady z literatury muzycznej, na które tłumnie uczęszczali studenci wszystkich lat studiów. Choć nie posiadał profesor łatwości mówienia, bywało, że się zacinał, często gubił wątek (mając w głowie nieskończenie wiele muzyki oraz wiedzy na

jej temat, często odchodził od tematu i z roztargnienia do poprzedniej myśli często już nie wracał), miał obszerną wiedzę i przekazywał ją w sposób niezwykle interesujący. Dużo przy tym było słuchania oraz analizowania nagrań. A trzeba dodać, że nie było w tamtych siermiężno komunistycznych czasach takiego dostępu do materiałów fonograficznych, jaki młodzież ma dzisiaj, żyliśmy przecież w izolacji od świata zachodniego i niewiele z tego, co działo się poza Polską, do nas docierało. Słuchaliśmy na tych zajęciach wybitnych muzyków – śpiewaków Enrica Caruso, Fischera-Dieskaua, sopranistki Marii Callas, wiolonczelisty Pabla Casalsa, nieznanych nagrań Jaschy Heifetza, Yehudi Menuhina, Izaaca Sterna. Dysponował profesor ogromną ilością płyt oraz nagrań magnetofonowych, które bądź to sam przywoził z zagranicznych wojaży, bądź otrzymywał od zaprzyjaźnionych muzyków z różnych krajów. Wykłady rektora Rutkowskiego to jeden z najjaśniejszych punktów w moim pięcioletnim okresie studiów.

Podobnie jak wykłady odbieraliśmy jego recitale we „Floriance”. Nie było koncertu, na którym coś by się nie wydarzyło – albo wyłączono prąd, albo organy się zacięły, albo profesor nie zdążył włączyć odpowiedniego rejestru. Niezależnie od tych w sumie mało istotnych przypadłości występy rektora Rutkowskiego były zawsze dużym przeżyciem artystycznym. Na większości jego recitali pamiętam nadkomplet słuchaczy, ludzie tłoczyli się, stojąc wzdłuż ścian, niektórzy siedzieli na ziemi. Oczywiście wyczuwało się w tym również pewien podtekst polityczny – organy jako instrument kościelny były magnesem przyciągającym publiczność. Wielka szkoda, że po renowacji „Florianskiej” i uprzednim ich zdemontowaniu organy nie wróciły już na swoje miejsce.

Z profesorem Jacka Weissza – Zbigniewem Drzewieckim – nie miałem okazji zetknąć się bliżej, spotykałem go jedynie od czasu do czasu na korytarzu uczelni. Był już wtedy w podeszłym wieku, poruszał się

z pewnymi trudnościami, używając charakterystycznej laseczki. W stosunku do swoich studentów był podobno bardzo wymagający, wzbudzał ogromny respekt, a u niektórych nawet strach.

Jacek – w latach dziewięćdziesiątych, za rządów Jerzego Buzka, wiceminister kultury i sztuki – znany był z pilności i pracowitości. Mówiło się o nim, że jest prawdziwym tytanem pracy. Życie towarzyskie, studenckie szaleństwa zupełnie go nie interesowały. Nastawił się na ćwiczenie i temu zajęciu oddawał się bez reszty. Na pierwszym piętrze, na wprost schodów znajdowała się jedna z niewielu uczelnianych ćwiczeniówek. Nazywaliśmy ją łazienką, ponieważ ściany jej wyłożone były białymi kafelkami. Jacek przychodził do szkoły przed siódmą rano, pierwszy ją zajmował i nie dopuszczał nikogo przez cały dzień, traktując jak swoją własność. Złościło to niektórych kolegów, którzy nie mieli gdzie ćwiczyć. Wynikały z tego nieporozumienia, a kilka razy nawet poważniejsze konflikty. Jackowi zawsze jakoś udawało się wychodzić z nich obronną ręką i w dalszym ciągu okupował „łazienkę”. Osiem godzin grania to była jego dzienna norma. Jacek był podziwiany przez kolegów, ale przyjaciół w uczelni raczej nie miał.

Zagadnąłem go kiedyś na temat profesora Drzewieckiego, chcąc dowiedzieć się czegoś o tym legendarnym pedagogu. Interesowało mnie, jak przebiegają jego lekcje, czego wymaga od studentów i w ogóle jakim jest człowiekiem. Oprócz tego, że profesor bywa na lekcjach srogi, a jeśli chodzi o uwagi i zalecenia kierowane do studentów, że jest bardzo konkretny, niczego więcej od Jacka nie zdołałem wyciągnąć. Opowiedział mi natomiast historię, jak to jedna z niezbyt wysokich uczennic profesora, aby siedzieć przy klawiaturze wyżej, podłożyła sobie dwa tomy sonat fortepianowych Beethovena. Zauważył to profesor i zwrócił się do niej tymi słowy: „Proszę to wyjąć spod siebie! To nie są nuty na instrument dęty...”.

Pewnego dnia obiegła szkołę sensacyjna wiadomość, że Biniowi (tak pieszczotliwie profesora nazywali uczniowie), który mógł mieć już wtedy około osiemdziesięciu lat, urodził się syn (żona profesora była od niego znacznie młodsza). Jakiś czas po tym wydarzeniu zaczęła krążyć po szkole anegdota o spotkaniu Drzewieckiego ze znanym z ciętego języka i efektownych ripost wiolonczelistą – Kazimierzem Wiłkomirskim. Postaram się tutaj odtworzyć ich rozmowę.

– Gratuluję, Zbysiu, podobno żona urodziła ci syna? – zwrócił się do Drzewieckiego Wiłkomirski swoim charakterystycznym dyszkancikiem.

– Tak, i jestem dumny z tego powodu – odparł Drzewiecki.

– A kogo podejrzewasz? – złośliwie spytał Wiłkomirski.

Nie zdziwiłbym się, gdyby poszła wtedy w ruch słynna laseczka profesora...

Do liczących się klas fortepianu w uczelni należała klasa Henryka Sztompki – ucznia Ignacego Jana Paderewskiego, laureata Konkursu Chopinowskiego w 1927 roku. Profesor posiadający aparycję aktora filmowego, zawsze nienagannie ubrany, znany był z tego, że na lekcjach stwarzał atmosferę pełną uduchowienia, specyficznego entuzjazmu do muzyki, a nawet swego rodzaju egzaltacji. Przyciągał tym całe zastępy młodych ludzi, wśród których przeważała płeć piękna. Panowała w uczelni opinia, że większość studentek profesora podkochiwało się w swoim Mistrzu. O artystycznej atmosferze na lekcjach profesora Sztompki oraz jego hipnotycznym działaniu na wychowanków krążyły po szkole legendy.

A wracając do organistów, wspomnę jeszcze o jednym z pedagogów – Janie Jargoniu. Niewysokiego wzrostu, okrągły na twarzy i zawsze rumiany, był Jargoń typem organisty, dla którego najbardziej odpowiednie wydaje się określenie: sprawny instrumentalista. Lubił występować i wyglądało na to, że świetnie czuje się na estradzie. Wchodził na nią zawsze dziarskim, pewnym krokiem. Bywałem na jego koncertach, któ-

re stały na dobrym poziomie, choć trudno byłoby nazwać je artystycznymi wydarzeniami. Po wykonanym programie miał pan Jargoń zwyczaj wielokrotnie bisować (prawdopodobnie uważał, i do pewnego stopnia miał rację, że ilość bisów stanowi miarę artystycznego sukcesu). Stosował następującą taktykę: po skończonym programie tylko na moment schodził z estrady, zaraz szybkim krokiem na nią wracał, zasiadał do kontuaru i zaczynał grać. Na kolejnych brawach tylko na kilka sekund schodził z estrady, by znowu szybko znaleźć się na niej i wykonać następny bis. Powtarzało się to cztery, niekiedy pięć razy i za każdy razem bawiło publiczność. Tylko natychmiastowe przerwanie braw mogło zakończyć to wymuszone bisowanie. Po jednym z koncertów Jargonia w „Dzienniku Polskim” ukazała się recenzja, w której krytyk, przychylnie ustosunkowując się do wykonania poszczególnych punktów programu, na końcu z przekąsem dodał, że „artysta przesadził z gorliwością bisowania”.

Oprócz Umińskiej i Felińskiego klasę skrzypiec w krakowskiej uczelni prowadził Stanisław Tawroszewicz – człowiek dość prosty i jak na artystę niezbyt subtelny. Studenci wyrażali się o swoim profesorze na ogół pochlebnie, chociaż w stosunku do niektórych potrafił być bardzo nieprzyjemny, a nawet ordynarny. Znany był z tego, że nie cenił pianistów, a o fortepianie wyrażał się z najwyższą pogardą, nazywając go instrumentem perkusyjnym (wszystkich uczelnianych pianistów, od studentów, poprzez akompaniatorów, po panów profesorów, miał oczywiście przeciwko sobie). Jedną ze studentek profesora Tawroszewicza była moja koleżanka z roku – Daria. Często widywałem ich wieczorem wychodzących ze szkoły razem. Było tajemnicą poliszynela, że oboje mają się ku sobie i stanowią parę. Romans ten zakończył się małżeństwem siedemdziesięcioletniego profesora z dwudziestokilkuletnią studentką. A tak nawiasem, ową nieznaną, która przed egzaminem wstępnym odradza-

ła mi studia u profesora Felińskiego, była właśnie Daria. Uświadomiłem to sobie na jednych z pierwszych wspólnych zajęć.

W latach pięćdziesiątych, kiedy to byłem jeszcze uczniem katowickiej szkoły muzycznej, Tawroszewicz założył był Kwartet Krakowski. Zespół regularnie raz w miesiącu występował we „Floriance”. Na jednym z koncertów miało miejsce zdarzenie, które poruszyło krakowskie i nie tylko krakowskie środowisko muzyczne. Po zajęciu przez artystów miejsc na estradzie Tauros (takiego używał Tawroszewicz pseudonimu artystycznego) wypatrzył siedzącego na widowni krytyka i śpiewaka w jednej osobie – Stanisława Lachowicza, podszedł do niego, uderzył go w twarz i siłą wypchnął z sali. Okazało się, że w recenzji z ostatniego koncertu, na którym muzycy wykonali między innymi kwartet Mozarta, obok szeregu inwektyw i niepochlebnych stwierdzeń znalazło się następujące zdanie: „W kwartecie *Polowanie* Stanisław Tawroszewicz popełnił harakiri na Mozarcie”.

Po usunięciu z sali niepożądanego osoby Tawroszewicz wrócił na estradę i odegrał partię pierwszego skrzypka, jakby nic się nie stało. Pisano o tym muzycznym „wydarzeniu” na pierwszych stronach gazet całej Polski. Ja przeczytałem o nim w katowickiej popołudniówce „Wieczór”; tytuł krótkiego artykułu brzmiał *Muzyk pobił recenzenta*.

* * *

Jesienią 1960 roku odbył się w Auli Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu I Ogólnopolski Festiwal Wyższych Szkół Muzycznych. Na festiwalu krakowską uczelnię reprezentowała duża grupa studentów, w której znalazłem się i ja (z towarzyszeniem studenckiej orkiestry kameralnej wykonałem *Zimę* z cyklu *Cztery pory roku* Antonia Vivaldiego).

Wyjazd do Poznania poprzedził miesięczny okres przygotowań, a orkiestrą studencką dyrygował Krzysztof Missona. Już na pierwszej próbie wyniknął poważny problem: dyrygent nie chciał zaakceptować moich temp w szybkich częściach koncertu. Twierdził, że zespół nie może za mną nadążyć, a w ogóle Vivaldiego nie gra się tak szybko. Upierałem się przy swoim i za nic nie chciałem grać wolniej. Przed wyjazdem do Poznania odbyła się we „Floriance” próba generalna, na której zjawił się rektor Rutkowski. Nie wykluczam, że poproszony został przez Missonę w celu rozstrzygnięcia naszego muzycznego sporu. Zagraliśmy *Zimę* w całości, po czym Missona zwrócił się do siedzącego w końcu sali rektora:

– Prawda, że to za szybko?

– Nie, wcale nie za szybko – odpowiedział rektor, po czym zwrócił się do mnie:

– Proszę tak grać, tak jest bardzo dobrze.

Missona musiał ustąpić, a ja w Poznaniu mogłem grać „swoje”. Dziś skrzypkowie grają te znane koncerty Vivaldiego jeszcze szybciej (na przykład Kennedy, Mutter, Wengerow). Nieodżałowany rektor Bronisław Rutkowski zmarł w 1963 roku w Lipsku w trakcie tournée koncertowego.

* * *

W latach sześćdziesiątych wystąpiła w naszym mieście cała plejada światowej sławy artystów. Nie było roku, aby kilku najwybitniejszych muzyków nie odwiedziło Krakowa. Chadzałem regularnie na koncerty muzycznych sław, porównywałem ich interpretacje, starałem się podpatrywać, jak grają. Poza nauką była to znakomita motywacja do pracy: po występie wybitnego instrumentalisty czułem jakby przyplływ artystycznej energii, przybywało chęci do ćwiczenia.

Jedną z większych atrakcji krakowskich sezonów koncertowych były występy francuskiego organisty Jeana Guillou. Recitale jego ściągały do „Florianski” prawdziwe tłumy i były wydarzeniami artystycznymi najwyższej rangi. Publiczności podobało się to, że grał on z pamięci, że sam zmieniał sobie registry (nasi organiści zawsze posilkowali się pomocnikami) i nie potrzebował do tego kartki. Guillou miał ogromną łatwość manualną i grał z niespotykaną fantazją. Znakomicie też improwizował, i to na tematy podawane wprost z sali. Koledzy organiści kręcili jednak nosami i każdorazowo doszukiwali się w jego grze jakichś mankamentów. Trudno mi było zgodzić się z ich krytyką, toteż zażarcie się z nimi spierałem. Styl gry Guillou był rzeczywiście szokujący i niewiele miał wspólnego z akademicką poprawnością. Może właśnie dlatego krakowska publiczność tak szalała na jego punkcie.

Pod koniec lat pięćdziesiątych prawdziwą ucztą duchową dla krakowskich melomanów był występ Kwartetu Juilliarda (zespół grał jeszcze w swoim pierwotnym składzie: skrzypkowie – Robert Mann i Earl Carlyss, altowiolista Rafael Hillyer i wiolonczelista Claus Adams). Jedna rzecz zwróciła wtedy moją uwagę. Otóż w pierwszej części znakomicie wykonanego kwartetu Mozarta drugi skrzypek, odbierając temat od pierwszego, grał go odwrotnymi smyczkowaniem i w dodatku inną częścią smyczka, przy czym efekt brzmieniowy był identyczny. Stanowiło to dla mnie niezbity dowód wyższości wyobraźni nad techniką.

Niedługo potem przyjechał do Krakowa Bronisław Gimpel, przywołując *Koncert D-dur* Beethovena. Jego występ zrobił na mnie ogromne wrażenie i do dziś pamiętam go w najdrobniejszych szczegółach. Grę Gimpla można było określić jako wielką i porywającą, a jeśli do tego dodać urzekająco piękny dźwięk i absolutną pewność techniczną, bę-

dziemy mieli pełny obraz tamtego występu. Kilka miesięcy później nagrał on z krakowską „radiówką” płytę z utworami Wieniawskiego, i są to interpretacje do dziś niedoścignione.

Prawdziwym świętem dla krakowskich melomanów był przyjazd do Krakowa Artura Rubinsteina. Artysta grał *Koncert f-moll* Chopina. Towarzysząca mu Orkiestra Filharmonii Krakowskiej wzniosła się tego wieczoru na wyżyny swoich umiejętności, a pierwszy waltornista pan Peciulewicz perfekcyjnie wykonał swoje solo w III cz. *Koncertu*. To, co uderzyło mnie w grze Mistrza, to śpiewność, i to zarówno w kantylenie, jak i w wirtuozowskich pasażach. Popisy techniczne Rubinstein odsuwał na dalszy plan, eksponując dźwięk i po mistrzowsku operując rubatem. Na pokoncertowej konferencji prasowej, na pytanie jednego z krytyków: „dlaczego Mistrz gra tak wolno etiudy Chopina?”, Rubinstein miał odpowiedzieć: „bo potrafię”. Pamiętam, że wtedy, w Krakowie, jako pierwszy bis artysta zagrał *Etiudę C-dur* (pasażową), a na koniec w sposób absolutnie brawurowy wykonał *Taniec ognia* Manuela de Falli. Ręce Mistrza fruwały w powietrzu, toteż po ostatnich dźwiękach publiczność dosłownie szalała z zachwytu.

Muzyczną ucztą można nazwać występ Isaaca Sterna, który zagrał z Filharmonią dwa koncerty – Mozarta (*G-dur*) i Brahmsa. Na bis „dorzucił” *Ciacconę* Bacha. Występ Sterna był prawdziwą sensacją i wrażenia tego nie zatarł nawet fakt, że już na początku *Koncertu* Brahmsa artysta pomylił się. Za to potem grał „jak anioł”. Również Mozart w jego wykonaniu przypadł mi do gustu. Był to Mozart „krwisty”, grany z nerwem, całkowite przeciwieństwo tak zwanego stylu historycznego.

W tym samym mniej więcej czasie wystąpił w Krakowie Henryk Szeryng. Na jednym wieczorze wykonał trzy koncerty: Bacha (*E-dur*), Beethovena i Brahmsa (tak zwane trzy wielkie B). Występ światowej sławy polskiego skrzypka na stałe mieszkającego w Meksyku wzbudził w Kra-

kowie ogromne zainteresowanie, sala Filharmonii pękała w szwach. Mistrzostwo, jakie zademonstrował Szeryng, przeszło moje najśmielsze oczekiwania. Piękny dźwięk, nieskazitelna technika oraz iście królewska interpretacja zrobiły na wszystkich ogromne wrażenie. Zagrana na bis *Fuga g-moll* Bacha była prawdziwym majstersztykiem.

W jednym z kolejnych sezonów koncertowych zawitali w Krakowie Dawid i Igor Ojstrachowie. Piękny to był skrzypcowy wieczór. Na początek artyści zagrali jeden z koncertów na dwoje skrzypiec Vivaldiego, a następnie Igor – zwycięzca II Konkursu im. Wieniawskiego – wykonał w sposób perfekcyjny *Koncert D-dur* Brahmsa. Podziwiałem jego pewność techniczną oraz zdecydowanie w pociągnięciu smyczka. Za imponować mógł też olimpijskim spokojem i opanowaniem. W drugiej części wieczoru Dawid Ojstrach zaprezentował *I Koncert* Prokofiewa, czarując miękkim dźwiękiem, świetnym wyczuciem nastrojów i wprawiając wszystkich w zachwyt łatwością w pokonywaniu najtrudniejszych pasaży. Obaj radzieccy skrzypkowie grali na najprawdziwszych „Stradivariusach”.

Do koncertów, które utrwaliły się w mojej pamięci bodaj najmocniej, zaliczam recital beethovenowski Światosława Richtera, który odbył się około roku 1969. W tamtym czasie ten światowej sławy pianista prawie co roku występował w Krakowie i za każdym razem były to tak zwane Koncerty Nadzwyczajne, ogłaszane przez Filharmonię w ostatniej chwili. Podejrzewam, że udając się z koncertami do Berlina, Paryża czy Londynu, Richter zatrzymywał się w Krakowie i po prostu ogrywał program. Swój recital rozpoczął stosunkowo prostą *Sonatą C-dur*, którą odegrał w sposób błyskotliwy, lekki, wręcz olśniewający. Następnie była słynna *Appassionata*, zagrana z niespotykanym dramatyzmem i dynamicznymi kontrastami, zaś w drugiej części artysta wykonał wielką *Sonatę B-dur (Hammerklavier)*. I w tym wypadku była to potęż-

na dawka wspaniale wykonanej muzyki. Po kończącej kompozycję, najeżonej trudnościami *Fudze* publiczność oszalała z zachwytu. Na bis artysta zagrał tę właśnie *Fugę* raz jeszcze (można przypuszczać, że z pierwszego swojego wykonania był niezadowolony). Opowiadał mi jeden z pracowników Filharmonii, że po skończonym recitalu Richter wyprosił wszystkich z gmachu, zamknął się w Złotej Sali i do godziny drugiej w nocy ćwiczył. I wiemy już, skąd brała się wielkość radzieckich artystów...

Dobrze też pamiętam wspaniały recital Mścisława Roztropowicza z pianistą Walerym Dieduchinem. Prawdziwie po mistrzowsku zagrali *Sonatę g-moll* Chopina, *Wariacje Rococo* Czajkowskiego oraz kilka wiolonczelowych hitów. Roztropowicz występował w Krakowie po raz pierwszy i nie był jeszcze u nas znany. Do Filharmonii przyszło wtedy zaledwie pięćdziesiąt osób (!).

W czasach komuny wybitni radzieccy artyści mieli obowiązek występowania w prowincjonalnych miasteczkach Związku Radzieckiego. Wysyłała ich tam komunistyczna władza w celu szerzenia kultury wśród robotników i chłopów. Opowiadało się następującą zabawną historię związaną z tą parą znakomitych artystów: Pewnego razu przyjechali oni do niewielkiej osady na dalekiej Syberii, gdzie mieli wystąpić w świetlicy fabrycznej. Sala była pełna, ponieważ spędzono do niej załogę, ale okazało się, że na estradzie nie ma fortepianu. Na zapleczu znalazł się natomiast akordeon. Chcąc ratować koncert, Dieduchin zdecydował się akompaniować wiolonczeliście na tym, jakby nie było, również klawiszowym instrumencie. W trakcie koncertu z końca sali wyruszył w kierunku estrady robociarz w kufajce i gumiakach, zatrzymał się przed Roztropowiczem i machnąwszy ze zniecierpliwieniem ręką, krzyknął: „Ej, tawariszcz, nie mieszaj, daj harmoszkę posłuszać!”

* * *

Wspomnienia „z wojska” należą do jednych z barwniejszych w moim życiorysie, toteż wyjątkowo wyraziście utrwaliły się w mojej pamięci.

Studenci trzech krakowskich uczelni artystycznych – Wyższej Szkoły Muzycznej, Akademii Sztuk Pięknych i Wyższej Szkoły Teatralnej – mieli w tamtych latach wspólne zajęcia w Studium Wojskowym UJ-tu. Szkolenie odbywało się raz w tygodniu, a całe przedsięwzięcie trwało trzy lata.

Na pierwszym roku dowódcą plutonu artystów był major Siwak. Nie zapisał się on dobrze w naszej pamięci. Był człowiekiem ograniczonym, złośliwym i całkowicie pozbawionym poczucia humoru. Traktował nas źle, karał za byle co, a jeśli chodzi o ocenianie, był wyjątkowo niesprawniwy. Za wszystkie doznane przykrości zrewanżowaliśmy mu się w typowo studencki sposób: użyliśmy jego nazwiska na określenie jednostki inteligencji, przy czym noga stołowa miała w tej naszej skali cztery „siwaki”.

Pamiętam zajęcia, na których rozkładaliśmy na części ręczny karabin maszynowy (rkm). Lufa tego urządzenia, posiadająca lejkowate poszerzenie na końcu, skojarzyła mi się z instrumentem dętym i w chwili, kiedy w sali zaległa cisza, ja donośnie na niej zatrąbiłem. Major Siwak rzucił się na mnie, złapał za poły drelichowego munduru, zaczął szarpać, wrzeszcząc bez opamiętania. Wyrzucił mnie z zajęć i rozkazał zgłosić się u kierownika Studium Wojskowego. Udałem się do pułkownika Mokrzyckiego, spodziewając się poważnych konsekwencji, a w najlepszym wypadku wojskowej bury. Stając na baczność zameldowałem o tym, co zrobiłem. Po moim zapewne groteskowo brzmiącym meldunku pułkownik serdecznie się roześmiał, pozwolił mi usiąść i chwilę już całkiem poważnie rozmawiał ze mną o moich planach życiowych oraz perspek-

tywach zawodowych po skończeniu studiów. Poradził mi, abym tego dnia nie wracał już na zajęcia i wykorzystał ten czas na coś bardziej pożytecznego. Jak widać, był pułkownik oficerem mądrym i wyrozumiałym, co w wojsku nieczęsto się zdarza. Doskonale wiedział, że z nas – przyszłych artystów – żołnierzy tutaj nie zrobią.

Wracając do majora Siwaka, jego niski poziom intelektualny oraz ewidentne braki w wykształceniu dawały o sobie znać na każdym kroku. Studenci wszystkich lat przekazywali sobie jego językowe lapsusy i powiedzonka, a trzeba dodać, że podobnie jak większość oficerów Ludowego Wojska Polskiego, mówił on z rosyjskim akcentem. Oto jak zwrócił się kiedyś do rozbawionych czymś szeregowców: „Ej, studjenty, wy sje ze mnie nie nasmiewajcie, bo ja już na niejednym ujojce wykładałem”.

Na drugim roku dowódcą naszego plutonu został major Proniewicz – człowiek prymitywny, ale raczej dobroduszny i z usposobienia łagodny. Jego pasją była musztra i w niej prawdziwie się wyżywał. Na zajęciach najczęściej ćwiczył z nami ustawianie się w dwuszeregu, „trzymanie” linii, marsz w szyku zwartym, zwroty we wszystkie możliwe strony (w tył obowiązkowo musiało być na pięcie), a także zatrzymywanie się na komendę „plutooon stój!”

Pewnego razu na zajęciach w terenie postanowił nauczyć nas prawidłowego czołgania się. Ćwiczenia odbywały się na Pasterniku w czasie deszczowej pogody. Major, jak zwykle, zaczął od pokazu. Padł na ziemię, aż jęknęło, a następnie przepisowo przeczołgał się przed całym plutonem. Gdy wstał, jego czyste i wyprasowane wojskowe spodnie w wielu miejscach były usmarowane błotem, a zza metalowych guzików oficerskiej bluzy zwisały kępy trawy. Z trudem hamowaliśmy śmiech.

Innym razem odbywaliśmy na Błoniach ćwiczenia taktyczne. Przed zajęciami każdy z szeregowców pobrał z magazynu broń („kałasznikowy”) oraz sztucznie obciążony, ważący dobrych parę kilogramów wojsko-

wy plecak. Był upalny dzień, toteż kilkugodzinne ćwiczenia na słońcu zmęczyły wszystkich. Po zajęciach major zarządził odpoczynek na ławeczkach przy alejce wzdłuż Błoń. Rozsiedliśmy się wygodnie, a ja uwolniłem umęczone ramiona od ciężkiego plecaka oraz „kałasznikowa”, kładąc broń na ławce za sobą. Po przerwie zarządzono zbiórkę, po czym w zwartym szyku odmaszerowaliśmy do Studium Wojskowego w piwnicach Collegium Novum. Przy zdawaniu pobranego z magazynu ekwipunku zorientowałem się, że nie mam swojego „kałasznikowa”, który prawdopodobnie pozostał na ławce. Oblał mnie zimny pot. Nikomu nic nie mówiąc, wsiałem do tramwaju i najszybciej jak było to możliwe wróciłem na alejkę przy Błoniach. Na moje szczęście broń leżała w tym samym miejscu, gdzie położyłem ją przed pół godziną. Byłem uratowany! Nie chcę nawet myśleć o tym, co byłoby ze mną, gdybym jej tam nie znalazł.

Największą zmurą tego przyuczania nas do wojska było ranne wstawanie. Żeby zdążyć na siódmą, należało wstać co najmniej godzinę wcześniej. Na pierwszych dwóch godzinach, jeśli były to wykłady, większość z nas walczyła ze snem. Pewnego razu na pierwszej godzinie jakichś nudnych zajęć teoretycznych siedzący w końcu sali student Szkoły Teatralnej Paweł Nowisz wywołany został do odpowiedzi. Gdy padło jego nazwisko, nawet nie drgnął; siedział wpatrzony w jeden punkt. Dopiero trącony przez sąsiada ocknął się, nie wiedząc, co się dzieje. Okazało się, że potrafi spać z otwartymi oczami. Prosiłem Pawła, żeby nauczył mnie tej sztuczki, ale widocznie nie posiadałem tego typu „aktorских” zdolności, bo za każdym razem kiedy zasypiałem, oczy mi się zamykały, a głowa ciężko opadała na ramiona.

Tego roku na wiosnę odbyły się zawody strzeleckie z pistoletu TT, tak zwanej tetetki. Chodziło o wyłonienie najlepszych strzelców w plutonie i wysłanie ich na jakieś międzyuczelniane zawody strzeleckie. Eliminacje odbyły się na strzelnicy na Woli Justowskiej. Pech chciał, że na

jednym z dystansów uzyskałem najlepszy wynik. Nie miałem najmniejszej ochoty brać udziału w tego typu zawodach i powiedziałem o tym szefowej uczelnianych sekretarek Wandzie Urbańskiej. Pani Wanda na poczekaniu „wymyśliła” mi bardzo ważny koncert, zatelefonowała do kierownika Studium i uprosiła zwolnienie z zawodów. Wspaniała to była osoba. Po rektorze i dziekanie była pani Wanda najważniejszą osobą na uczelni. Z pozoru surowa, niekiedy szorstka, miała złote serce i wielokrotnie pomagała studentom w trudnych sytuacjach. Choć tyle już lat upłynęło od opuszczenia przeze mnie murów uczelni, wspominam ją z niegasnącą sympatią.

Sześciotygodniowy wakacyjny pobyt w Jednostce Wojskowej w Bukówce pod Kielcami kończył moją przygodę z wojskiem. Trudny to był dla mnie czas. Mimo że zaraz pierwszego dnia każdy z nas otrzymał awans na starszego szeregowca, w dalszym ciągu byliśmy wojskowymi zerami w oczach naszego przełożonego – młodego sierżanta. Chłopak prawdopodobnie posiadał kompleks na punkcie wykształcenia i wyżywał się na nas przy każdej nadarzającej się okazji. Zaczynało się od rannego wstawania; nie było mowy, aby poleżeć w łóżku jeszcze choćby kilka sekund od pobudki. A wrzeszczał na nas niczym obozowy kapo. Swoje łóżka ścieliliśmy po kilka razy, za każdym razem coś mu się nie podobało. Następna sprawa to buty – zawsze według niego niedoczyszczone, zbyt mało błyszczące. Jeśli chodzi o mundur, potrafił na nim dojrzeć najmniejszą plamkę lub zagięcie materiału. Pas – oczywiście zawsze za mało ściągnięty. I tak bez końca. Po dwóch tygodniach nie zdzierżyliśmy jego złośliwości i złożyliśmy skargę do dowódcy kompanii. Ten przekazał ją do dowódcy jednostki i po kilku dniach wyznaczono nam nowego dowódcę – spokojnego i bardziej wyrozumiałego kapitana-chemika. Od momentu objęcia przez owego oficera dowództwa plutonu skończyły się szykany, a pobyt w jednostce stał się nieco mniej uciążliwy.

W dalszym ciągu źle jednak znośłem to wyrwanie z normalnego życia, a także ciągle przebywanie w dużym zbiorowisku ludzkim. Cierpiałem z kilku powodów: po pierwsze, że straciłem kontakt z muzyką (nie było nawet gdzie posłuchać radia); po drugie, że cały dzień musiałem mieć na sobie wymięty i brudnawy wojskowy mundur; po trzecie, że co chwilę musiałem wykonywać idiotyczne polecenia przełożonych (większość z tego, co kazano nam robić, nie miała, według mnie, najmniejszego sensu i była jedynie znęcaniem się nad nami i oglupianiem). Dłuższy czas nie mogłem też przyzwycząić się do spania w ponadtrzydziestoosobowej sali. W nocy budziły mnie odgłosy chrapania i głośnego wypuszczania gazów. Nie odpowiadała mi też wojskowa kuchnia, szczególnie kwaśny, gliniasty chleb. U niektórych powodował on sensacje jelitowe. Związana z tym pospolita przypadłość dotknęła dwóch starszych szeregowców; jednego z nich nazwaliśmy dyrektorem, drugiego kierownikiem... gazowni. Nie przepadałem też za pracą w kuchni, choć obieranie ziemniaków, zmywanie naczyń oraz wycieranie podłóg były w tym wszystkim czynnościami najbardziej jeszcze pożytecznymi.

Na dwa tygodnie przed PRL-owskim Świętem Narodowym (22 lipca) grupa muzyków, aktorów i plastyków wytypowana została do przygotowania na ten dzień programu artystycznego. Próby odbywały się w znajdującym się poza jednostką Domu Kultury. Na porannej zbiórce padała komenda: „Artyści wystap! Na salę prób odmaszerować!”, po czym niewielki oddział artystów, przepisowo uformowany, przepuszczany był przez główną bramę, udając się na próbę. Całe przedpołudnie cieszyliśmy się wolnością, a pozostawieni w jednostce koledzy zazdrościli nam. Utworzony został zespół muzyczny, w którym mnie przypadło grać na kontrabasie. Szarpałem zapamiętane struny tych „największych skrzypiec”, a pęcherze, które zrobiły mi się na palcach obu rąk, dokuczały mi jeszcze potem przez wiele dni. Koledzy-aktorzy porozdzielali pomiędzy siebie poszczególne

role, i tak zaczął konkretyzować się około godzinny program poetycko-muzyczny. Pamiętam, że przyszli aktorzy – Jaś Krzyżanowski, Janek Jaruzel i Andrzej Kłosowicz – śpiewali stare szlagiery, Wojtek Alaborski, jako że nie miał najlepszego słuchu, próbował recytować jakieś satyryczne wiersze, a plastycy – Mietek Górowski i Wojtek Koperski – ze znalezionych na zapleczu różnokolorowych bibułek oraz kartonów wykonywali okolicznościowe dekoracje; całością kierował przyszły reżyser Bogdan Hussakowski.

Dzień 22 lipca zaczął się od uroczystej przysięgi, na którą przybył kierownik Studium Wojskowego UJ-tu, pułkownik Mokrzycki. Tego dnia każdy z nas żegnał się ze stopniem starszego szeregowca, otrzymując z rąk pułkownika awans na kaprała podchorążego. Jeden z kolegów muzyków, wojskowy prymus, we wszystkim zawsze najlepszy, pierwszy na każde zawołanie przełożonych (od wymieniania jego nazwiska powstrzymam się – starszy dziś pan mógłby nie być zadowolony), był tym faktem bardzo przejęty; specyficzną miał chłopak wrażliwość i według mnie, minął się z powołaniem. W momencie wręczania nominacji kaprałskiej, kiedy należało energicznie stuknąć obcasami i wykrzyknąć „ku chwale Ojczyzny!”, biedakowi z emocji i wzruszenia głos uwiązł w gardle. Wszyscyśmy to zauważyli, niektórzy podśmiewali się z niego, inni mu współczuli. Przyznam, że ja oraz większość kolegów przeżywaliśmy ten dzień na wesoło, traktując wojskowy awans i całą tę „maskaradę” niezbyt poważnie i z przymrużeniem oka; bawiło nas to raczej i śmieszyło.

W godzinach popołudniowych, na wolnym powietrzu, w obecności kadry oficerskiej odbył się nasz występ. Na prymitywnej, skonstruowanej z surowych desek estradzie powyglupialiśmy się wobec kolegów oraz panów oficerów i wreszcie całkowicie się wyluzowaliśmy. Dla mnie to było punktem kulminacyjnym całej tej uroczystości.

Po dwóch tygodniach pewnej swobody, kiedy to oderwaliśmy się od wojskowych rozkazów, zbiórek, musztr i okropnie nudnych zajęć teore-

tycznych, wróciła wojskowa codzienność. Otuchy dodawała świadomość, że dni ubywa, a upragniona chwila opuszczenia jednostki zbliża się.

Do względnie atrakcyjnych należały trzy doby spędzone na prawdziwym poligonie. Spało się w wieloosobowych namiotach na rozkładanych drewnianych pryzkach, a za okrycia służyły nam brezentowe pałatki. Całymi dniami, a kilka razy także w godzinach nocnych, wykonywaliśmy pozorowane ataki na wyimaginowanego wroga, zaś amunicję stanowiły „ślepe” naboje i imitujące granaty tekturowe petardy. Zabawa była niezła, ale hałas, jak na moje uszy, zdecydowanie za duży. Jeszcze kilka dni po zakończeniu ćwiczeń chodziłem ogłuszony strzelaniną z „kałasznikowów” oraz wybuchami petard.

Najmilszym momentem sześciotygodniowego pobytu w jednostce było zdawanie obskurnych drelichowych mundurów i przebieranie się w cywilne ciuchy. Chwilę później, w huku „wygospodarowanych” w czasie poligonowych ćwiczeń petard, z okrzykami niepohamowanej radości opuszczaliśmy to niekochane przez większość z nas miejsce.

Byłem szczęśliwy, że jakoś ten trudny dla mnie czas przetrzymałem i mam już za sobą. Po odbyciu trzyletniego szkolenia w Studium Wojskowym UJ-tu oraz wakacyjnym pobycie w jednostce pod Kielcami doszedłem do wniosku, że wojsko to najbardziej ogłupiająca, zabijająca indywidualność, a także wrażliwość instytucja, jaką wymyślono na tym świecie. Jest źle zorganizowana, kosztowna i ogólnie na niskim poziomie; panuje w niej głupota i bezmyślność. Poza tym wyzwala zwierzęce instynkty, niczego tak naprawdę nie uczy, a jeśli już, to zachowań prymitywnych i zwykłego chamstwa. Argumenty typu „patriotyczny obowiązek”, „powinność wobec kraju” zupełnie do mnie nie przemawiały. Od tamtej chwili pożegnałem się z wojskiem na zawsze i bez żalu. Na moje szczęście wojsko przestało się również interesować mną; po studiach nigdy nie otrzymałem „zaproszenia” na dodatkowe ćwiczenia czy szkolenia (nie ominęło to kilku

moich kolegów, a jeden z nich – wspomniany prymus – „dochrapał się” nawet stopnia kapitana), dzięki czemu pozostałem przy skromnym kaprale podchorążym, i to przeniesionym do rezerwy, jak wpisano mi w książeczce wojskowej. – Ku chwale Ojczyzny! – chciałoby się zakrzyknąć.

* * *

Jako student drugiego roku przeżyłem ciekawą muzyczną przygodę – zostałem „wypożyczony” przez krakowską Średnią Szkołę Muzyczną na wyjazd do Austrii. Dyrektorem szkoły był przyjaciel mojego profesora, Juliusz Weber – postać w środowisku muzycznym popularna, jednak mocno kontrowersyjna. Mówiło się głośno o jego zaangażowaniu politycznym, bliskich związkach z władzą komunistyczną, a także dalekim od kryształowej czystości charakterze. Jeden przykład: na początku lat pięćdziesiątych, podczas jego dyrektorowania w krakowskim Liceum Muzycznym, grupa najstarszych uczniów przesiedziała ponad miesiąc w więzieniu na Montelupich. Oskarżono ich o przynależność do nielegalnej organizacji młodzieżowej oraz rzekomą działalność antypaństwową, mimo że nic takiego nie miało miejsca. Wszyscy wiedzieli, że była to sprawka dyrektora Webera.

W latach sześćdziesiątych opowiadano o Weberze taką oto śmieszną historię. Kiedyś znalazł się on w towarzystwie, w którym jedna z osób negatywnie wyraziła się o społeczności żydowskiej. Jul poczuł się urażony i odezwał się: – Tylko proszę nie generalizować. – Wiadomo, że są Żydzi tacy i tacy. I dodał: – Ja, ma się rozumieć, należę do tych „drugich”.

Na koncerty do Austrii jechała orkiestra oraz soliści – flecistka Basia Świątek, podobnie jak ja wypożyczona z Wyższej Szkoły Muzycznej, filharmoniczny pianista i klawesynista Alfred Miller, uczeń Webera,

skrzypek Bogusław Bruczkowski oraz ja (razem z Bogusiem graliśmy *Koncert a-moll* na dwoje skrzypiec Antonia Vivaldiego, a z Basią i panem Millerem *V Koncert brandenburski* Jana Sebastiana Bacha).

Orkiestrę Średniej Szkoły Muzycznej prowadził w tamtym czasie skrzypek Władysław Latała – człowiek wyjątkowo kulturalny, na swój sposób dystyngowany, ale mający opinię egzaltowanego, chodzącego z głową w chmurach. Swoimi nietypowymi zachowaniami, przesadnymi sądami oraz pewną naiwnością często narażał się na śmieszność (na przykład zarzuty o nieprawidłowym aparacie gry zdecydowanie odpie-rał, mówiąc, że żona lekarka prześwietliła mu obie ręce i stwierdziła, że wszystko ma w porządku i na swoim miejscu).

Podróż do Austrii odbyliśmy pociągiem. Do Linzu, gdzie zaplanowa-no pierwszy koncert, dotarliśmy późnym wieczorem. Spaliśmy w jakimś tanim hoteliku turystycznym na peryferiach miasta w wieloosobowych sypialniach. Wystąpiliśmy za to w pięknej sali miejscowego Konserwa-torium, a koncert zakończył się pełnym sukcesem.

Dobre przyjęcie spotkało nas również w Wiedniu (graliśmy w Sali Brahmsa słynnego Musikvereinu). W drodze powrotnej do Polski profesor Latała pochwalił mi się, że i on wystąpił w Brahmsaal, wykonując *Koncert* Mozarta. Zainteresowałem się, kiedy to było i jak udał się wy-stęp. Okazało się, że po naszej południowej próbie został chwilę sam i do pustych rzędów zagrał I część *Koncertu D-dur*. Tyle zdążył, potem został wyproszony przez zamykającego salę woźnego.

Następnego dnia nad ranem pociąg, którym wracaliśmy do Polski, dojeżdżał właśnie do granicy czechosłowacko-polskiej. Do przedziału wszedł celnik. Wszyscy byli zaspani i półprzytomni, jedynie Latała wy-glądał na wypoczętego i w znakomitej formie. Chcąc się zaprezentować jako osoba towarzyska i rozmowna, od drzwi zagadnął celnika: – Jaką też, proszę pana, mamy pogodę w kraju?

Jego uprzejmy ton wzbudził podejrzenie funkcjonariusza. Spojrzał na Włada spode łba i kazał mu zdjąć z półki walizkę, po czym w obecności wszystkich dokładnie ją przeszukał. Oczywiście nie znalazł nic, co byłoby niedozwolone w świetle ówczesnych przepisów celnych; profesor Latała był obywatelem zbyt uczciwym, aby pozwolić sobie na jakikolwiek czyn niegodny wychowawcy młodzieży.

Władysława Latałę pamiętam z jednej jeszcze rzeczy. Regularnie przychodził na moje koncerty i za każdym razem czuł się w obowiązku podejść do mnie, aby mi pogratulować. Niezależnie od tego, jak mi się grało – lepiej czy gorzej – zawsze wygłaszał tę samą formułkę, która brzmiała mniej więcej tak: „Gratuluję panu. Zrobił pan ostatnio duże postępy zarówno muzyczne, jak i techniczne”. Ja dziękowałem, po czym rozstawaliśmy się. Trwało to latami. Tak sobie myślę, że gdyby to, co profesor Latała mówił, było choć w części prawdą, po jakimś czasie musiałbym grać co najmniej jak Ojstrach lub Menuhin.

Organizatorem naszych austriackich koncertów był wiedeński impresario doktor Theodor Kanitzer, znajomy Webera, notabene mówiący nieźle po polsku. Uważał się on za naszego dobroczyńcę i wielkiego przyjaciela Polaków, na każdym kroku to podkreślając. Wiele lat później, na jednym z koncertów mojego Tria w Austrii spotkałem się z nim raz jeszcze. Miałem okazję bliżej go wtedy poznać.

* * *

Na kolejnym roku studiów wróciłem do „Rotundy”. Pomimo iż ponownie umieszczono nas na najwyższym piętrze pięciopiętrowego akademika, wszyscy byli szczęśliwi; znowu mieszkaliśmy „w mieście”. Skład pokoju zmienił się, a moimi współlokatorami zostali pianista, organista i teoretyk.

Mieszkając w „Rotundzie”, poznałem Tomasza Stańkę, dziś gwiazdę światowego jazzu, wtedy początkującego trębacza jazzowego. Zwróciliśmy na siebie uwagę, ponieważ obaj w podobny sposób nosiliśmy swoje instrumenty, tzn. pod pachą. Tomek prawie codziennie przychodził do „Rotundy”, gdzie odbywał próby z pianistą Adamem Makowiczem. Mimo że jazzem specjalnie się nie interesowałem – ja swoje skrzypcowe umiejętności doskonaliłem na muzyce już wcześniej skomponowanej, on na trąbce tworzył ją sam, niejako na poczekaniu – nawiązała się między nami nić sympatii połączonej z szacunkiem, co trwa do dzisiaj. Od pierwszej chwili wyczułem w Tomku ogromną pasję do tego, co robi, i pewien byłem, że w swoim ukochanym rodzaju muzyki daleko zajdzie.

Jako student trzeciego roku uczestniczyłem w ciekawym eksperymencie, którego pomysłodawcą był rektor Bronisław Rutkowski. Za jego rządów krakowska uczelnia należała do liczących się w kraju, znana była z aktywności oraz ciekawych artystycznych inicjatyw. Eksperyment polegał na tym, że na okres czterech miesięcy studenci Felińskiego przeszli do Umińskiej, zaś cała jej klasa znalazła się pod pedagogiczną opieką Felińskiego. Były to ciężkie miesiące dla mojego profesora, który dwa razy w tygodniu zmuszony był przychodzić na uczelnię, aby odbywać tam lekcje, nie mówiąc już o jego oraz pani Felińskiej obawach związanych z pozostaniem na stałe co poniektórych „felińszczaków” u pani „U” – jak o Umińskiej mawiała Felińska.

Lekcje z profesor Umińską – osobą wysokiej kultury, zawsze zadbaną, a przy tym urodziwą – były dla mnie ciekawe i kształtujące. Poznałem jej metodę, która znacznie różniła się od sposobu uczenia mojego profesora. Problemy techniczne jakby interesowały ją mniej, za to duży nacisk kładła ona na stronę muzyczną, dużą wagę przykładła do spraw kolorystyczno-brzmieniowych. Grałem wtedy *Mity* Karola Szymanowskiego. Utwory te, będące poza percepcją mojego Mistrza, do czego uczciwie i bez żadnego

skrępowania się przyznawał, bliskie były Umińskiej, знаła je, można powiedzieć, od podszewki. Dowiedziałem się od niej, że jako młoda skrzypaczka kilka razy grała z kompozytorem na wspólnych koncertach.

Atmosfera na lekcjach była wysoce artystyczna i podniosła. Uwagi pani profesor dotyczące wykonawstwa utworów Szymanowskiego były dla mnie szczególnie cenne także dlatego, że naznaczone były piętnem znajomości z wybitnym kompozytorem. Odbierałem je jako uwagi samego Szymanowskiego, choć „z drugiej ręki”. Umińska dawała mi dużo swobody interpretacyjnej, uważała, że rozumiem i dobrze czuję tę muzykę (to potrafił też zauważyć mój profesor – chociaż tyle!). Pomimo stosowania przeze mnie palców dalece odbiegających od jej propozycji (większość kompozycji na skrzypce Karola Szymanowskiego Umińska opracowała dla Polskiego Wydawnictwa Muzycznego), nie robiła z tego kwestii i wszystkie je akceptowała.

Pewnego razu pani profesor zaprosiła mnie na koncert swojej uczennicy, ośmioletniej Kai Danczowskiej. Pamiętam, jak na estradę auli Podstawowej Szkoły Muzycznej wyszła drobna dziewczynka ubrana w marynarską bluzeczkę, z warkoczami po obu stronach okrągłej buzi, i w sposób absolutnie zachwycający wykonała *Koncert a-moll* Accolaya. Wzruszyła mnie naturalną muzykalnością, pięknym dźwiękiem oraz doskonałą techniką. Oto „cudowne dziecko” – pomyślałem i po skończonym występie poszedłem ucałować to urocze stworzenie.

Rozpoczynając trzeci rok studiów, otrzymałem stypendium artystyczne (dziś nazywane naukowym) przyznawane wybijającym się studentom. Uważałem za swój obowiązek pokazać się publicznie i grą udowodnić, że na wyróżnienie to zasłużyłem. Wystąpiłem z pełnym recitalem, na którym grałem solowego Bacha, jedną z sonat Mozarta, kaprys Paganiniego, *Symfonię hiszpańską* Lalo, *Tzigane* Ravela, *Źródło Aretuzy* Szymanowskiego oraz *Miniatury* Krzysztofa Pendereckiego z kompozy-

torem przy fortepianie (w pozostałych utworach z fortepianem towarzyszyła mi ówczesna żona Krzysztofa, Basia Penderecka).

* * *

[...] W maju 1963 roku rozpoczęły się przygotowania do mojego koncertu dyplomowego, na którym miałem wykonać z filharmoniczną orkiestrą *I Koncert* Karola Szymanowskiego. Do dyrygowania wyznaczono studenta w klasie Henryka Czyży, mojego współlokatora – Lucjana Jaworskiego. Zaczęło się od prób z fortepianem (za orkiestrę „robiła” Basia Penderecka). Profesor Czyż wymagał od swojego podopiecznego, aby ten zwracał się do wyimaginowanych grup instrumentów i w sposób czytelny oraz sugestywny pokazywał im wejścia. Na początku było z tym sporo problemów, Lucek uczył się dopiero sztuki dyrygowania, ale w miarę upływu czasu szło mu coraz lepiej. O studentach dyrygentury my – instrumentalisci – mówiliśmy, trochę z przekąsem, a trochę z zazdrością, że kształcą się na dyrektorów.

Próby z prawdziwą orkiestrą przebiegały już całkiem gładko, choć przestawienie się na nowe, zupełnie inne słyszenie (orkiestra brzmi jednak inaczej niż fortepian, a dźwięki są rozproszone i dochodzą z różnych stron) nie było dla mnie łatwe. Grałem wtedy na skrzypcach „Gagliano”, pożyczonych od znajomego Felińskiego, wspomnianego Ryżewskiego z Mikuszowic pod Bielskiem. Instrument ten brzmiał miękko i wyjątkowo szlachetnie, ale jeśli chodzi o siłę tonu, „armata” to nie była.

Na piątkowym koncercie sala Filharmonii Krakowskiej wypełniona była do ostatniego miejsca, a atmosfera podniosła i uroczysta. Przyjechali też z Katowic moi rodzice i dumni byli z syna, po występie kilkakrotnie wywoływanego na filharmoniczną estradę.

MY STUDIES

In the second chapter of his memoirs, presented in this volume, Antoni Cofalik describes his student years spent in Cracow. During this time, he received a four-month tuition in violin playing from Eugenia Umińska. In contrast to his regular tutor (and her rival teacher), Zenon Feliński, Umińska not only appreciated 20th-century music, but also had been performing Szymanowski's pieces for violin (including performances together with the composer himself) and prepared the majority of his violin works for print. Apart from that, the author gives a portrayal of contemporary Cracow, his teachers and fellow students, as well as of his musical experiences and obligatory military training.

KATARZYNA MICHAŁKIEWICZ

(Uniwersytet Jagielloński)

KAROL SZYMANOWSKI: PRZEŻYWANIE TATR

Karol Szymanowski nie chodził po górach. Lata, które spędził u stóp Tatr – w Czerwonym Dworze, Limbie, potem w Atmie – przyniosły kompozytorowi dogłębną znajomość Zakopanego i Podhala, ale źle leczona w dzieciństwie kontuzja nogi oraz stopniowo rozwijająca się gruźlica nigdy nie pozwoliły mu na bezpośrednie poznanie skalnego świata. Nie mógł, jak na przykład Mieczysław Karłowicz, przemierzać Tatr na nartach, piesze wycieczki też nie były możliwe, wspinaczka wykluczona. Jednakże twórczość kompozytorska Szymanowskiego – zwłaszcza balet *Harnasie* – wykazuje głębokie zrozumienie kultury Podhala, nierozzerwalnie związanej przecież z Tatrami.

Góry poznawał bowiem artysta za pośrednictwem górali, z góralskiego śpiewu i tańca wychwytywał istotę podhalańskiego ducha. Adolf Chybiński – muzykolog i jeden z zakopiańskich przyjaciół Szymanowskiego – w swej opowieści o kompozytorze przytacza kilka jego wypowiedzi, w których artystyczną doskonałość Podhalań łączy on z faktem zakorzenienia ludowych artystów wśród gór, ze specyfiką tatrzańskej przyrody, która odbija się w mocno indywidualistycznej, twardej, wręcz

kanciastej, a jednak pięknej formie śpiewu i tańca. Szymanowski widział w góralach artystów doskonałych, których smak i poczucie piękna ukształtowane zostały przez codzienne obcowanie z górskim ambiwalentnym światem – niezwykle surowym i wymagającym, zmuszającym nieraz do walki o przeżycie, a jednak estetycznie zachwycającym, ujmującym obfitością kształtów i barw, wywołującym wrażenie swobody dzięki przestrzenności pejzażu. W artykule z 1924 roku zatytułowanym *O muzyce góralskiej*, będącym protestem wobec fałszywych opinii na temat rzekomej „niemuzykalności” górali, pisze Szymanowski:

Górale w pewnym znaczeniu osiągnęli tę doskonałość formy w budownictwie swym i zdobnictwie, ja i moi przyjaciele twierdzimy uparcie, iż osiągnęli ją również w muzyce swej i tańcu. Jest w tym wszystkim pierwotna dzikość, schematyczna surowość prymitywu, nieustępliwość granitowej skały, a jednak wyczuwa się tu zupełny brak wszelkiego improwizatorskiego niedołęstwa, stwarzanie ciągle pozytywnych, zamkniętych w sobie wartości, pracowite kucie kształtów nie tonących beznadziejnie w bezkrwistym morzu sentymentalizmu, wreszcie wrodzona im plastyka wyobraźni¹.

Specyficzna relacja góralskiego ludu i tatrzańskiego pejzażu znajduje zatem, zdaniem kompozytora, odzwierciedlenie w artystycznych formach wyrazu mieszkańców Podhala, w pewnej stanowczości i surowości tworzonych przez nich kształtów i dźwięków, w poszukiwaniu form prostych, wyrazistych, mogących ukazać piękno surowego materiału artystycznego. Obcowanie z Tatrami, pewien góralski instynkt, pozwalający na wyszukanie najprostszej i nierzadko jedynej drogi wśród skalnych ścian i grani, harmonia z bezwzględną górską przyrodą oraz surowe piękno tatrzańskiego świata znajdują odbicie w specyfice góralskiego

¹ K. Szymanowski, *Z pism*, przedm. J. Iwaszkiewicz, oprac. T. Bronowicz-Chylińska, „Źródła Pamiętnikarsko-Literackie do Dziejów Muzyki Polskiej”, Kraków 1958, s. 74–75.

śpiewu i tańca. Dusza górala naznaczona jest bowiem kontrastem pomiędzy trudem życia w górach a ich niesamowitym pięknem, na które mieszkańcy Podhala są niezwykle wrażliwi. Urok tego ludu i jego niezwykłą relację z przyrodą górską z podobną fascynacją i podziwem opisywał wcześniej Mariusz Zaruski, założyciel Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego, w którym niezapomniany Klimek Bachleda nie rzadko grał pierwsze skrzypce podczas pomocy zagubionym czy rannym taternikom. Zaruski w wydany w latach międzywojennych zbiorze opowiadań *Na bezdrożach tatrzańskich* wyraziście i z niezwykłym szacunkiem odmalowuje postać Klimka – „Orla Tatr”, który jako pierwszy polski ratownik zginął, idąc na ratunek człowiekowi w Tatrach, i który obok Sabały wszedł do grona legendarnych postaci Zakopanego.

Karol Szymanowski odznaczał się wielką wrażliwością na specyficzne góralskie nuty, a fakt, iż nie był jedynie wczasowiczem czy kuracjuszem, lecz mieszkał pod Tatrami przez wiele lat, uczynił z niego jedną z najbardziej charakterystycznych postaci międzywojennego Zakopanego. Podhale stało się jego ojczyzną – „Pan Szymanowski” cieszył się przyjaźnią i szacunkiem najstarszych zakopian, był zapraszany na uczty, kuligi, zabawy, chrzciny, wesela, a także spontaniczne zabawy, w czasie których mógł przyglądać się wybuchom góralskiego temperamentu, wyzwalanego w muzycznych formach. Przysłuchiwał się graniu i śpiewom, wielokrotnie obserwował pełen ognia, spontaniczny góralski taniec, korzystając z przychylności zaprzyjaźnionych Rojów, Krzeptowskich, Wawrytków, Sobczaków. Obserwował zatem góralskie życie codzienne, ale także wyładowywanie się góralskiego żywiołu w pełnych temperamentu śpiewie i tańcu w czasie suto zakrapianych hulańek, wypełnionych dzikimi „krzesanymi” i „zbójnickimi” oraz namiętym, zapamiętałym muzykowaniem, które starał się utrwać na bieżąco w swym podręcznym zeszytiku. Kiedy górale zaczynali tańczyć, wkrót-

ce tańczyła cała izba, wszystko zamieniało się w ruch, rytm, tupot, przeplatane ostrymi jękami skrzypiec, a coraz bardziej dzikie i namiętne śpiewy rozbrzmiewały aż do wschodu słońca wyłaniającego się zza gór².

Niebagatelne znaczenie dla integracji Szymanowskiego w Zakopanem miała przyjaźń z Jerzym Mieczysławem Rytardem, którego żona, z domu Rojówna, w najbardziej naturalny sposób wprowadziła go w góralskie środowisko. Szczególne więzi łączyły kompozytora z Bartkiem Obrochtą, którego repertuar nazywał wręcz „ewangelią góralskiej muzyki”³. Dzięki swym licznym znajomościom z intelektualno-artystycznymi kręgami międzywojennego Zakopanego, a przede wszystkim serdecznym stosunkom z góralami, Szymanowski z perspektywy wnętrza góralskiej chaty poznawał niejako charakter niedostępnych mu Tatr. Swobodę i piękno górskiej hali odczytywał z artystycznych uzewnętrzeń góralskiej duszy, dosłuchując się jej w zawodzącej melodii Bartusiowych skrzypiec. Solowo-popisowy charakter góralskiego tańca, indywidualność akrobatycznej formy, zachowująca harmonię rytmu i melodii oraz towarzysząca ekspresji ruchowej muzyczna improwizacja wytwarzały pewien swoisty, kancjaasty i twardy „liryzm” ludowej sztuki Podhala⁴. Szymanowski rozumiał ducha podhalańskiego ludu i jego sztukę, której tajemnicę wiązał bezpośrednio z trudem bytowania pod Tatrami. Słyszał Podhale, a widział Tatry, rozumiał głęboką zależność muzyki i przyrody. Wraz z grupą entuzjastów utworzył symboliczne „pogotowie ratunkowe kultury góralskiej”, do którego bez wahania zaliczyć należy między innymi dyrektora Muzeum Tatrzańskiego, Juliusza Zborowskiego – wielkiego pasjonata etnografii, który na wałkach fonograficznych utrwalał muzykę i gwarę Podha-

² Por. A. Chybiński, *Szymanowski a Podhale*, Kraków 1958, s. 22–25.

³ Zob. *ibidem*, s. 20.

⁴ Zob. *ibidem*, s. 38–40.

la, a także Karola Stryjeńskiego, dyrektora Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, starającego się ocalić autentyzm góralskiej architektury i rzeźby. Szymanowski otaczał się ludźmi podobnie jak on zafascynowanymi bogactwem góralskiej kultury.

Przyjaciele kompozytora starali się umożliwić mu bliższe, bezpośrednie poznanie Tatr mimo nękającej go choroby i wynikających z niej ograniczeń. Sam Szymanowski miał w zwyczaju spędzać popołudnia na spacerach góralskim wózkiem powożonym wprawną ręką Staszka Mraclenika czy Józka Grubarza na Olczę, Skibówki, do Jaszczurówki czy Kościeliska. Odbył również kilka dłuższych wypraw zorganizowanych przez oddanych mu przyjaciół, którzy towarzyszyli mu w wycieczkach do Doliny Kościeliskiej, Białej Wody, Strążyskiej, a nawet w głąb Doliny Chochołowskiej⁵. Nieustanna potrzeba wehikułu stwarzała pewne trudności, gdyż ani dorożka, ani nawet góralska furka nie mogły oczywiście dotrzeć do serca gór, ale wycieczki dawały mu pewien przedsmak górskiego świata, odkrywały przed artystą urok dzikiej przyrody, zbliżały go do rzeczywistości, której czuł się częścią mimo fizycznych ograniczeń. W rzadkich chwilach spędzanych w głębi Tatr Szymanowski obserwował świat wyśpiewywany przez górali, poznawał przestrzeń determinującą charakter i skalę góralskiej muzyki, mógł wyobrażać sobie „wykrzykiwanie” pieśni juhasów pomiędzy szczytami. Jerzy Mieczysław Rytard pisze:

[...] wybraliśmy się spacerem na pobliską Halę Chochołowską, jedną z największych w Tatrach. Droga wiodła przez leśny wertep. Karol odpocząwszy po karkołomnej podróży, wędrował cierpliwie, podpierając się nieodłączną laską, zachwycony widokiem dzikiego wnętrza gór, które nareszcie oglądał z bliska⁶.

⁵ Zob. J. M. Rytard, *Wspomnienia o Karolu Szymanowskim*, Kraków 1982.

⁶ Ibidem, s. 21.

Wzruszający obraz zachwyconego kompozytora pozwala zrozumieć, jak wielkie znaczenie przywiązywał on do pełnego poznania kultury Podhala – warunku koniecznego tworzenia muzyki opartej na „Sabałowej nucie”, którą w nietkniętej, tradycyjnej formie można było zdaniem kompozytora usłyszeć jedynie w wykonaniu duchowego spadkobiercy i dziedzica Sabały – Bartka Obrochty z Kościelisk⁷. W monografii poświęconej Szymanowskiemu Teresa Chylińska pisze, iż Tatry pozostały dla niego światem baśni i legendy, krainą pełną czarów i uroku, do której tęsknił nieustannie⁸. Pojmował ich bajeczne piękno nie tylko za pośrednictwem góralskiej muzyki, ale także tatrzańskiej poezji. Zwłaszcza twórczość Kazimierza Przerwy-Tetmajera kształtowała wyobrażenie Szymanowskiego na temat malowniczości i plastyki tatrzańskiego pejzażu oraz jego emocjonalnego oddziaływania. Obeznany był również z klasyką tatrzańskiej literatury – z dziełami Stanisława Witkiewicza, Tadeusza Micińskiego czy Mieczysława Karłowicza. Frustracja spowodowana niedostępnością „wnętrza” gór, ograniczeniami w odkrywaniu ich bezpośredniego oddziaływania, z pewnością wpływała na jeszcze większą fascynację Szymanowskiego. Potwierdza to przekonanie Jalu Kurek, który w *Księdze Tatr wtórej* czyni go przedmiotem niebanalnych rozmyślań jednego ze swych bohaterów:

Nieraz myślał Groński nad losem tych ludzi o wysoko sprawczym intelekcie, lecz porażonych fizycznie. Widocznie u stóp gór znajdują oni specyficzny klimat psychiczny. Ułomność wyzwala w nich subtelniejszą wrażliwość wewnętrzną. Tym swobodniej wychylają się ku nieznanemu, żyją intensywniej duchowo, a już góry same narzucają im wzniosłość⁹.

⁷ Por. K. Szymanowski, *Z pism*, op. cit., s. 71.

⁸ Zob. T. Chylińska, *Szymanowski i jego muzyka*, Warszawa 1981, s. 136.

⁹ J. Kurek, *Księga Tatr wtóra*, Kraków 1978, s. 292.

Należy podkreślić, iż w przypadku Szymanowskiego nie chodziło po prostu o góry, ale o Tatry, wraz z ukochanym przez niego góralskim ludem i całym bogactwem jego kultury. Uznawał je za zdecydowanie ładniejsze od Alp, które miał okazję poznać dokładniej w czasie leczniczego pobytu w Davos. Estetyka alpejskich olbrzymów, pokrytych wiecznym lodem, nie wywoływała w artyście emocjonalnego uniesienia, jakie przeżywał na widok „swoich” Tatr, których fotografie porozwieszał na ścianach sanatoryjnego pokoju i które z dumą pokazywał gościom¹⁰. Przywiązanie do Zakopanego i Tatr stało się dla Szymanowskiego pewnym filtrem w patrzeniu na rzeczywistość, a nostalgia za polskimi górami, jaką odczuwał nawet w otoczeniu przepięknej alpejskiej panoramy, wskazuje na serdeczne, tkliwe zakorzenienie, które kompozytor osiągnął wśród tatrzańskich górali. W liście do matki, Anny Szymanowskiej, pisze, iż woli zapach Zakopanego od lodowatego, na wskroś czystego powietrza Davos¹¹. Subiektywne i mocno emocjonalne upodobanie do widoków Tatr i doskonałej atmosfery towarzyskiej u Trzaski czy Karpińskiego związane było także z wiernym grobem przyjaciół Szymanowskiego, których w Zakopanem, w przeciwieństwie do szwajcarskiego kurortu, było sporo. Z nimi też łączyły się wspomnienia kompozytora dotyczące najpiękniejszych widoków górskich, jakimi delectował się w czasie zimowych, nierzadko dość karkołomnych wypraw saniami, które umożliwiały dotarcie do miejsc latem niedostępnych nawet dla lekkich góralskich furek. Przykładowo można wymienić tutaj zachwycającą zimową panoramę Tatr od Hawrania po

¹⁰ Zob. A. Chybiński, op. cit., s. 60.

¹¹ Zob. K. Szymanowski, *Z listów*, przedm. J. Iwaszkiewicz, oprac. T. Bronowicz-Chylińska, „Źródła Pamiętnikarsko-Literackie do Dziejów Muzyki Polskiej”, t. 5, Kraków 1958, s. 308.

Osobitą – obserwowaną z Hali Gąsienicowej, wspomina o niej Jerzy Mieczysław Rytard¹² – czy też widok z Gubałówki, pięknie odmalowany przez jedną z towarzyszek wycieczki – Annę Iwaszkiewiczową – w liście do męża:

Panorama z Gubałówki jest właściwie najpiękniejsza ze wszystkich, jakie się ma w Zakopanem... widać cały łańcuch jak na dłoni, całą dolinę zakopiańską jak z aeroplanu, a po drugiej stronie Beskidy z Babią Górą, która wygląda nieprawdopodobnie wielka, u dołu trochę przykryta mgłami, wierzch tylko biały od śniegu, wydawał się płaskim białym obłoczkiem na tle nieba; coś cudownego! Żał nam było wyjeżdżać i opuszczać ten widok¹³.

Rozległy widok, a także gromadny charakter wycieczki, w której brały udział nie tylko osoby podróżujące saniami, ale także przebywające trasę z Zakopanego na nartach, przypomina nieco „wycieczki bez programu, z zasadą widoku” Tytusa Chałubińskiego, który podobnie jak Szymanowski uwielbiał towarzystwo górali, a zwłaszcza muzykującego w drodze Sabały, nieodzownie wyposażonego w złóbcoki gotowe do gry. Szymanowski wsłuchujący się w dźwięk skrzypiec Bartusia Obrochty staje się kontynuatorem wielkiej fascynacji góralszczyzną, sięgającej zresztą jeszcze dawniejszych czasów, kiedy to panoramę Tatr i bogatą kulturę podhalańskiego ludu podziwiał poeta „szkoły ukraińskiej”, jeden z pierwszych romantycznych wędrowców – Seweryn Goszczyński. Jego *Dziennik podróży do Tatrów* jest świadectwem głębokiego emocjonalnego poruszenia na widok niesamowitej przyrody, której opisy mieszają się z próbą odmalowania wewnętrznego pejzażu autora.

¹² Zob. J. M. Rytard, op. cit., s. 32–35.

¹³ K. Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, oprac. T. Chylińska, t. 3: 1927–1931, Kraków 1997, s. 52.

Szymanowski podzielał ten pełen entuzjazmu i zachwytu romantyczny stosunek do Tatr, nawet jeśli obserwować mógł je najczęściej jedynie z daleka. Jak pisze Teresa Chylińska, Szymanowski, obdarzony przecież polskim herbem szlacheckim, wytwornym Europejczykiem był zawsze i wszędzie, ale dopiero w najmiłszym miejscu świata, w Zakopanem, stawał się naprawdę sobą¹⁴.

W jednym ze swych największych przedsięwzięć artystycznych – w *Harnasiach*, których muzyczny kształt dojrzewał latami – Szymanowski osiągnął doskonałość góralskiej stylizacji. Niewątpliwie istotną rolę w procesie twórczym odegrały charakteryzujące artystę zakorzenienie w Zakopanem, głębokie zrozumienie góralszczyzny, a także bezpośrednie doświadczenie Tatr. Motywy zbójnickie pozwoliły kompozytorowi na pełne zrealizowanie głoszonych przez niego teoretycznych zamierzeń – pragnął pisać muzykę osobistą, a jednocześnie narodową, ale nie zaściankową, nie prowincjonalną¹⁵. Świeży prymitywizm melodii podhalańskich w obróbce Szymanowskiego, pojmującego głębię góralskiego ducha, a jednocześnie obdarzonego mistrzowskim talentem kompozytorskim, uzyskał zupełnie nową realizację. Śpiew zakochanego zbójnika z ostatniej sceny baletu ma w sobie coś z niewyraźnego czaru krajobrazu, jakąś magię, która sprawia, że muzyka ta brzmi jak góraska cisza, co pięknie i trafnie zauważył jeden z przyjaciół kompozytora¹⁶. *Harnasie* stanowią hołd oddany góralszczyźnie, a wraz z nią całemu Podhalu i Tatrom. Muzyka, będąca jednym z najpiękniejszych uniesień ducha, umożliwiła Szymanowskiemu przewędrowanie najpiękniejszych tatrzańskich szlaków.

¹⁴ Zob. T. Chylińska, op. cit., s. 62.

¹⁵ Por. ibidem, s. 119.

¹⁶ Zob. tamże, s. 135.

KAROL SZYMANOWSKI'S CONTACTS WITH THE CULTURE OF TATRA MOUNTAINS

Although poor health condition (badly treated childhood leg injury and progressing tuberculosis) prevented Szymanowski from wandering or skiing in the Tatra Mountains, he nevertheless gained a profound knowledge of the culture of Podhale region thanks to his long residence in Zakopane and friendship with many local highlander families which provided him with numerous opportunities to observe both the everyday life of the locals and their festivities. In addition to that, he was an avid reader of contemporary literature devoted to the Tatra Mountains and their inhabitants and made many excursions in the parts of Podhale accessible by cart or sledge. All of this had a significant influence on his work, especially on the *Harnasie* ballet which constitutes a tribute to the Polish highlander culture and their artistic spirit.

BIBLIOGRAFIA

1. Chybiński A., *Szymanowski a Podhale*, Kraków 1958.
2. Chylińska T., *Szymanowski i jego muzyka*, Warszawa 1981.
3. Kurek J., *Księga Tatr wtóra*, Kraków 1978.
4. Malczewski R., *Pępek świata. Wspomnienia z Zakopanego*, Warszawa 2000.
5. Rytard J. M., *Wspomnienia o Karolu Szymanowskim*, Kraków 1982.
6. Szymanowski K., *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, oprac. T. Chylińska, t. 3: 1927–1931, Kraków 1997.
7. Szymanowski K., *Z listów*, przedm. J. Iwaszkiewicz, oprac. T. Bronowicz-Chylińska, „Źródła Pamiętnikarsko-Literackie do Dziejów Muzyki Polskiej”, t. 5, Kraków 1958.
8. Szymanowski K., *Z pism*, przedm. J. Iwaszkiewicz, oprac. T. Bronowicz-Chylińska, „Źródła Pamiętnikarsko-Literackie do Dziejów Muzyki Polskiej”, t. 6, Kraków 1958.

ANNA OWSIKOWSKA
(Uniwersytet Jagielloński)

WIELKI MISTRZ I JEGO IDEOWY UCZEŃ. KAROL SZYMANOWSKI OCZAMI ROMANA PALESTRA

Artysta, który został okrzyknięty „największą indywidualnością kompozytorską po Szymanowskim”¹, nie mógł przejść obojętnie i bez słowa wobec wielkiej postaci i swego mentora, wyznaczającego nowe kanony przedwojennej muzyki. Wspomnienia Jana Krenza z lat 40. XX wieku uświadamiają, że niecałe dziesięć lat po śmierci autora *Harnasiów* o Romanie Palestrze mówiło się już jako o spadkobiercy najbardziej znanego modernistycznego polskiego kompozytora – mistrza Szymanowskiego:

Spotkaliśmy się więc przy filmie [*Zakazane piosenki* - przyp. A. O.]. Pamiętam, że Palester przyjechał wówczas do Łodzi w aureoli następcy Szymanowskiego. Mówiło się „to jest ten wielki Roman Palester”².

¹ T. Kaczyński, *Emigracja muzyczna*, „Odra” 10 (248), R. XXI, październik 1981, s. 47.

² E. Markowska, *Roman Palester*, [w:] eadem, *Jana Krenza pięćdziesiąt lat z batutą. Rozmowy o muzyce polskiej*, Kraków 2006, s. 81.

Ów „wielki Roman Palester”, który wyemigrował do Paryża w 1949 roku, po tym jak usłyszał w niemieckim radiu Baden-Baden, że zdecydował się opuścić rządzoną przez komunistów ojczyznę³, odnalazł swój drugi dom w Englischer Garten w Monachium, tworząc przez dwadzieścia lat (1952–1972) audycje kulturalne dla Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa⁴. Porzucił tym samym zaszczyty, które przypadły mu w udziale.

Palester otrzymał dyplom z kompozycji w Konserwatorium Warszawskim w roku 1931⁵. Swą sławę w przedwojennej Polsce ugruntowywał pracą kompozytorską, pisanem muzyki do sztuk teatralnych i filmów, a także umuzyycznianiem słuchowisk radiowych⁶. Od momentu debiutu w 1929 roku do czasu wyjazdu z kraju napisał aż 34 utwory, opracował muzykę do 29 przedstawień teatralnych, 15 filmów pełnometrażowych, 30 filmów krótkometrażowych i około 50 słuchowisk radiowych⁷. Jego artystyczna pozycja była tak ugruntowana, że nawet podczas Zjazdu w Łagowie Lubuskim w dniach 5–9 sierpnia 1949 roku nie oskarżono go imiennie o formalizm, dając jedynie delikatnie do zrozumienia, że powinien zmienić stylistykę swych utworów, by wpasować się w pro-

³ V. Wejs-Milewska, *Radio Wolna Europa na emigracyjnych szlakach pisarzy. Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Nowakowski, Roman Palester, Czesław Straszewicz, Tymon Terlecki*, Kraków 2007, s. 28–29.

⁴ Skrót: RPRWE.

⁵ Na obronę napisał *Psalm V na baryton, chór mieszany i orkiestrę* do słów Wespazjana Kochowskiego. Z. Helman, *Roman Palester. Twórca i dzieło*, Kraków 1999, s. 36.

⁶ Eadem, *Dlaczego Roman Palester wyjechał z Polski?*, [w:] *Krakowskie rodowody teatralne. Materiały z sesji naukowej „Z Krakowa w świat” 22–24 X 1993*, red. J. Michalik, Kraków, 1994, s. 170–172.

⁷ Eadem, *Powrót Marsjasza*, „Ruch Muzyczny” 1983, R. XXVII, nr 19, s. 12–13.

klamowany wówczas nurt socrealizmu⁸. Mimo to odrzucił wówczas oferty objęcia posady prorektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie i dyrektora Filharmonii Narodowej, które złożył mu sam Włodzimierz Sokorski, Minister Kultury i Sztuki za rządów Bolesława Bieruta.

Po tym epizodzie relacje Palestra z władzami PRL zostały zupełnie zerwane: zniszczono jego dzieła wraz z eksponatami bibliotecznymi, wykreślono jego nazwisko z encyklopedii oraz z list stowarzyszeń, których był członkiem⁹, przestano przysyłać pieniądze z tantiem i – co najgorsze dla muzyka – zabroniono wykonywania jego utworów w Polsce¹⁰. Wystąpił więc wraz z żoną Barbarą¹¹ do rządu francuskiego z prośbą o wydanie dokumentów uchodźczych, których po przyznaniu już nigdy nie zmienił¹².

⁸ BUW, *Roman Palester*, wersja CD, Warszawa 2008.

⁹ Palester wymienia: „[byłem] sekretarzem Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich, wiceprezesem Towarzystwa Muzyki Współczesnej, siedziałem w Radzie Naczelnej Związku Aktorów, Kompozytorów i Scenarzystów, w Radzie Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. Jednym słowem, jak dawniej pisano w nekrologach – «człowiek wielu towarzystw»”. J. Jędrychowska, *Rozmowa z Romanem Palestrem*, [w:] eadem, *Widzieć Polskę z oddalenia*, Zielona Góra 1990, s. 74.

¹⁰ Ibidem, s. 82, 84.

¹¹ Barbara, z domu Lubicz-Gużkowska, zanim poślubiła Palestra, była żoną Jana Podoskiego, z którym skądinąd późniejsi państwo Palestrowie utrzymywali przyjazne stosunki. Palester znał Barbarę jeszcze z konserwatorium, gdyż była ona studentką na wydziale nauczycielskim, ale związali się dopiero w 1936 roku, po spotkaniu na XIV Festiwalu Międzynarodowym Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Barcelonie, podczas którego premierę miał utwór Palestra *Taniec z Osmolody*. Barbara przebywała tam w charakterze delegatki Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Z. Helman, *Roman Palester...*, op. cit., s. 31, 48–49.

¹² BUW, op. cit.

Roman Palester od 1949 roku nie mógł oddziaływać na rodaków poprzez muzykę, podzielił więc swój czas pomiędzy komponowanie i działalność radiową. Jako kierownik działu kulturalnego¹³ oraz publicysta w RPRWE poruszał w eterze rozmaite kwestie. Stworzył w całości cykl *Muzyka obala granice*, przygotowywał okolicznościowe programy specjalne, na przykład słuchowiska z okazji Świąt Bożego Narodzenia, wypowiadał się w programach: *Wiadomości kulturalne*, *Reflektorem po Polsce*, *Reflektorem po kraju*, *Komentarz dnia*, *Okno na Zachód*, *Kultura w niewoli*, *Z polskiego punktu widzenia* (w RPRWE, aby oszczędzać cenny czas antenowy oraz dbać o wysoką jakość merytoryczną i językową audycji, przygotowywano skrypty i odczytywano je przed mikrofonem; nagrane programy były nadawane najczęściej trzykrotnie o różnych porach dnia, żeby mogły dotrzeć do szerokiego grona odbiorców i przebić się przez fale radiowe, które emitowane były przez radiostacje zagłuszające¹⁴).

Zainteresowania Palestra były niezwykle szerokie, o czym świadczą zachowane audycje. Przedstawiał biogramy europejskich kompozytorów, pisarzy, filozofów, malarzy, rzeźbiarzy, plakacistów, wraz z omówieniem ich artystycznego dorobku, a także recenzje dzieł literackich, teatralnych i operowych, przybliżał słuchaczom to, co działo się na wystawach malarskich, opowiadał o estetyce muzyki europejskiej, jak również o sporach literackich. Nie zapominał też o omawianiu przemian zachodzących w polskiej kulturze. W jego audycjach można więc odnaleźć refleksje na temat cenzury, funkcji sztuki tworzonej w okowach systemu komunistycznego oraz ideologizacji kultury. Spośród nagrań

¹³ J. Jędrychowska, op. cit., s. 84.

¹⁴ K. Tatarowski, *Literatura i pisarze w programie Rozgłośni Polskiej Radio Wolna Europa*, Kraków 2005, s. 56, 68–74.

i maszynopisów¹⁵, które po sobie zostawił, zwracają uwagę także audycje wspomnieniowe dotyczące wielkich polskich artystów. Wśród nich znalazł się między innymi Karol Szymanowski. Warto dodać, iż Roman Palester jeszcze przed wojną, na łamach „Kwartalnika Muzycznego”, „Muzyki” oraz „Muzyki Polskiej”, próbując sprecyzować, jaki jest nasz narodowy styl i skąd pochodzą polskie inspiracje muzyczne, poświęcił wiele uwagi autorowi *Stabat Mater*.

Wypowiedzi Palestra nosiły znamiona perswazji i dydaktyzmu. Lubiał dyskutować i zbijać argumenty osób, z którymi się nie zgadzał. Nie dziwi więc rozprawa *Kryzys modernizmu muzycznego* z 1932 roku, ogłoszona w „Kwartalniku Muzycznym”, będąca polemiką z artykułem Michała Kondrackiego *Modernizm i moderniści*. Kondracki pisał wówczas:

Jeżeli Karol Szymanowski dał nam przykład, jak należy wznieść się na poziom twórczości europejskiej i jak się na tym poziomie utrzymać, to nie wskazał sposobu czerpania ze skarbcza ludowej muzyki polskiej jako materiału do swej dotychczasowej bogatej twórczości. Pierwszymi manifestacjami zaszłego w tym kierunku zwrotu są mazurki, *II Kwartet* i *Harnasie*. Dał także próby i wzory stylizacji ludowej sztuki w *Pieśniach kurpiowskich*.

Idźmy więc dalej tą przez Niego rozpoczętą drogą, zawdzięczając Mu to, że nas wzniosł daleko ponad zaścianek, w którym przebywaliśmy od czasu Noskowskiego i Żeleńskiego, zawdzięczając Mu także to, że w swym obecnym rozwoju zawrócił na drogi narodowe¹⁶.

¹⁵ Maszynopisy znajdują się w Archiwum Kompozytorów Polskich przy Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego (AKP BUW). Niektórych audycji można posłuchać również na stronie Polskiego Radia – Radia Wolności (*PolskieRadio.pl*, *Radia Wolności* (materiały dźwiękowe), [Online]. Protokół dostępu: www.polskieradio.pl/68/787/Tag/86207 [5 VIII 2013]).

¹⁶ M. Kondracki, *Modernizm i moderniści*, „Kwartalnik Muzyczny” 1930, nr 9,

Palester nie chciał zgodzić się z tezami postawionymi w artykule, gdyż w jego mniemaniu wypaczały to, co robił i mówił sam Szymanowski. Dla obydwu kompozytorów mniej istotne było stworzenie polskiej szkoły narodowej i wykorzystywanie cytatów z folkloru, bo jak pisał Palester: „trzeba zdać sobie jasno sprawę, że czasy triumfów szkoły rosyjskiej [chodzi o wpływ muzyki rosyjskiej na francuską w I poł. XX wieku – przyp. A. O.] nie powtórzą się już na innym przykładzie”¹⁷.

Zarówno Szymanowskiemu, jak i Palestrowi, czego zdaje się nie uważał Kondracki, mniej zależało na pisaniu pojedynczych wielkich dzieł¹⁸, a bardziej na stworzeniu systemu, na wymyśleniu metody prze-

s. 38–39. Końcowe stwierdzenie wychwalające muzykę Szymanowskiego, lecz deprecjonujące Noskowskiego, jest ciekawe i odważne, zważywszy, że przyszły autor *Mitów* w latach 1901–1904 studiował i uczył się muzycznego warsztatu właśnie pod kierunkiem Zygmunta Noskowskiego. Zob. Portal poświęcony życiu i twórczości Karola Szymanowskiego: *Szymanowski*, [Online]. Protokół dostępu: www.karolszymanowski.pl/zycie/okres-nauki-młoda-polska/ [12 VII 2013]. Dodajmy, że studia te były bardzo absorbujące, a sam Noskowski wedle wspomnień Palestra „był profesorem nastawionym wyjątkowo konserwatywnie i eklektycznie”. R. Palester, *O Mieczysławie Karłowiczu*, cykl „Koncert”, nr 069, 15 II 1964, AKP BUW.

¹⁷ R. Palester, *Kryzys modernizmu muzycznego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1932, nr 14–15, s. 501.

¹⁸ Z późniejszych radiowych wypowiedzi Palestra wynika, że twórczość takiego mistrza jak Szymanowski była niezbędna, aby poziom muzyki polskiej nie odbiegał od tendencji zachodnich i dał początek nowym nurtom. Droga folkloru stawiała się więc koniecznym elementem ewolucji: „Na początku naszego stulecia pojawiają się znów kompozytorzy o nazwiskach przynoszących powiew nowości i Zachodu. Karłowicz w swych pięknych poematach symfonicznych wprowadza do Polski ostatnie doświadczenia szkoły powagnerowskiej, a Karol Szymanowski kończy tę pracę definitywnym związaniem muzyki polskiej z Francją i Zachodem, z impresjonizmem Debussy’ego i ostatnimi nowinkami Strawińskiego i innych. W tych latach i dzięki

zwyciężenia prowincjonalności polskiej muzyki poprzez wychowywanie młodzieży, kształcenie muzyczne i choć na chwilę odejście od „złudnych miraży propagandy zagranicznej”¹⁹. Palester pisał:

W dziejach muzyki polskiej istnieje jeden tylko objaw dotarcia poważnej muzyki do szerszych kół odbiorców: to *Śpiewniki domowe* Moniuszki, które zresztą, jak wiadomo, stanowią moment obniżenia poziomu jego twórczości. Poza tym, inne rodzaje muzyki nie były możliwe do uprawiania na szerszą skalę. Kompletny brak jakiegokolwiek tradycji muzyki symfonicznej. Brak żywszego ruchu koncertowego, brak wszelkiego zainteresowania muzyką wychodzącą poza ramy najprostszych „swojskich piosenek” uczyniły z naszego kraju zaścianek muzyczny, jakich mało²⁰.

Słowa te były niejako rozwinięciem wcześniejszej myśli Szymanowskiego, który zdawał sobie sprawę nie tylko z zaściankowości polskiej muzyki, ale martwił się również tym, że próbuje się tę muzykę popularyzować tak, by stała się dobrem masowym:

Nie ulega wątpliwości, iż muzyka we współczesnym artystycznym życiu społeczeństwa stała się sztuką „najpopularniejszą”. Z rozmysłem użyłem tu tego słowa, zawierającego w sobie jakby przykry posmak niewyszukania, taniości, złego smaku podrzędnych, nieistotnych wartości. Słowo to jednak zawiera w sobie również pojęcie „powszechności”. Prawda jest także, że [...] przynosi muzyka ze sobą społeczeństwu nie tylko ów podniosły, uszlachetniający pierwiastek [...], lecz także – niestety [...] może wpływać deprawując niemal, wykoszlawiając, znie-

tym kompozytorom muzyka polska stanęła w pierwszym rzędzie muzyki europejskiej. W latach międzywojennych wykształcił się w Polsce cały szereg młodych kompozytorów, a wykształcił się na trwałej i zdrowej podstawie ścisłego związku z tym wszystkim, co się działo współcześnie w całej muzyce europejskiej”. Idem, *O socrealistycznej grafomanii*, cykl „Muzyka obala granice”, nr 30, 12 XI 1952, AKP BUW.

¹⁹ Idem, *Kryzys modernizmu...*, op. cit., s. 503.

²⁰ Ibidem, s. 502.

kształcąc wrodzony instynkt artystyczny mas. Naczelnem zatem zadaniem muzyczno-wychowawczem w szerokich społecznych wymiarach jest taki system działań, któryby tamował niejako swobodny przepływ owej [...] „popularnej muzyki”, natomiast kierował w łóżyska i koryta żłobione powszechnem umiłowaniem naszej sztuki, szeroką falę muzyki o niewątpliwych, twórczych wartościach²¹.

Dlatego tak istotne były poczynania Szymanowskiego nie tylko w dziedzinie muzyki, ale także na polu dydaktycznym i społecznym. Między innymi dokonał on w 1926 roku reorganizacji Konserwatorium po poddaniu się do dymisji wszystkich członków Rady Pedagogicznej z racji zakwalifikowania szkoły jako artystyczno-zawodowej zamiast jako uczelni²². Szymanowski zmienił wówczas program nauczania, by „zrównać się z poziomem całej Europy”²³, co dla Palestra miało znaczenie szczególne, gdyż mógł wtedy rozpocząć naukę w klasie kompozycji u Kazimierza Sikorskiego (wcześniej zdawał bezskutecznie do klasy fortepianu i klarnetu, ponieważ „zaprezentował się gronu pedagogów jako «modernista»”²⁴, chcąc na egzaminie grać Chopina i Strawińskiego). Tamten czas tak wspominał:

Okoliczności zetknęły nas [z Grażyną Bacewicz – przyp. A. O.] po raz pierwszy w dawnym Konserwatorium Warszawskim, w nowo kreowanej klasie kompozycji Kazimierza Sikorskiego. Było to chyba około roku 1928, w czasie, kiedy pod naciskiem młodzieży zgrupowanej pod sztandarami Szymanowskiego stara uczel-

²¹ K. Szymanowski, *Przemówienie rektorskie wygłoszone w dniu otwarcia Wyższej Szkoły Państwowej Konserwatorium Muzycznego w Warszawie*, „Kwartalnik Muzyczny” 1930, nr 9, s. 2.

²² Z. Helman, *Roman Palester...*, op. cit., s. 28.

²³ K. Szymanowski, [Przemówienie inauguracyjne podczas objęcia dyrekcji Konserwatorium Muzycznego w Warszawie], „Muzyka” 1927, nr 3, s. 142.

²⁴ Z. Helman, *Roman Palester...*, op. cit., s. 26.

nia odbywała ewolucję w kierunku nowych, aktualnych wówczas prądów muzycznych. Na wiadomość, że przyjeżdża z Paryża nowy, radykalnie modernistycznie nastawiony profesor kompozycji – właśnie Sikorski – wielu z nas opuściło nudne, zatęchłe klasy rozmaitych epigonów starzyzny i gromadnie schroniliśmy się pod opiekuńcze skrzydła nowego, niewiele od nas starszego profesora²⁵.

Te słowa pokazują, jak bardzo młody kompozytor martwił się poziomem szkół muzycznych w kraju. Szymanowski, proponując nowatorskie rozwiązania i sprowadzając nowych nauczycieli z najlepszych ośrodków europejskich, musiał stać się dla Palestra autorytetem. Światopogląd nowego przełożonego Konserwatorium dał też podstawy do wykrystalizowania się przekonań, szczególnie w zakresie nauczania i pojmowania roli muzyki, które widoczne były w całej jego późniejszej dziennikarskiej pracy.

Autor *Harnasiów* po krótkim okresie, kiedy pełnił obowiązki dyrektora, i po przerwie chorobowej został rektorem już nie Konserwatorium, lecz Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie. Swoim uporem i chęcią wprowadzania zmian podniósł rangę szkoły, co w oczach Palestra było „pięknym przykładem, jak należy dziś pojmować rolę «wyzwolonego artysty»”²⁶. Dodatkowo, dzięki staraniom Szymanowskiego, w 1927 roku powstało Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej, propagujące polską muzykę na arenie międzynarodowej²⁷. Zatem autor *Stabat Mater* w oczach wielu ludzi stawał się również społecznikiem, któremu zależy na edukacji młodych pokoleń. Podczas gali z okazji otwarcia Wyższej Szkoły Muzycznej w 1930 roku Szymanowski powiedział:

²⁵ R. Palester, *O Grażynie Bacewicz*, cykl „Wiadomości kulturalne”, nr 623, 22 I 1969, AKP BUW.

²⁶ Idem, *Kryzys modernizmu...*, op. cit., s. 492.

²⁷ *Raport o stanie muzyki polskiej*, [inicjator] A. Kosowski, Warszawa 2011, s. 79.

Oto z dawna już z gorącym upragnieniem oczekiwana chwila, w której danem jest stanąć na tej mównicy pierwszemu rektorowi pierwszej Wyższej Szkoły Muzycznej w Polsce, aby przed świetnym audytorium dokonać uroczystego aktu jej otwarcia, staje się żywą, radosną rzeczywistością. Napęła mię ona głębokim wzruszeniem i dumą, a zarazem poczuciem niezłomnej odpowiedzialności za wprowadzenie w czyn idei i zamierzeń przyświecających dziejom powstania tej uczelni, które z dawna już krystalizowały się w myślach muzyków polskich, pojmujących swe obowiązki społeczne²⁸.

Zaangażowanie autora *Mitów* przejawiało się w aktywnej postawie wychowawcy i jednocześnie w postawie człowieka zatroskanego stanem polskiej muzyki. Palester wspomina o jego pracy *Wychowawcza rola kultury muzycznej*, której głównym postulatem była chęć wywyższenia muzyki do roli duchowego pokarmu narodu. Niestety – jak konstatował Szymanowski – „nie umieliśmy w dostatecznej mierze wyzyskać wrodzonej – powiedzmy: potencjalnej – naszej muzykalności, nadając jej wyższą formę: społecznej kultury muzycznej”²⁹, co spowodowało, iż „muzyka nasza zawisła niejako w próżni, nie wywołując rezonansu w szerszych warstwach społeczeństwa, chociażby za tragiczną cenę obniżenia lotu”³⁰.

Słowa te były wynikiem zauważonej przez Szymanowskiego i postępującej w latach 30. XX wieku popularyzacji kultury, zwanej później przez socjologów „pierwszym progiem umasowienia”³¹, kiedy to ujednoliciły się rodzaje kulturalnej aktywności ludzi w związku z rozwojem mass mediów i rezygnacją z bezpośredniego uczestniczenia w procesie odbioru sztuki. Wedle Palestra, podobnie jak Szymanowskiego, było to

²⁸ K. Szymanowski, *Przemówienie rektorskie...*, op. cit., s. 1.

²⁹ Idem, *Wychowawcza rola kultury muzycznej*, Warszawa 1931, s. 7.

³⁰ Ibidem, s. 11.

³¹ A. Kłosowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2005, s. 411.

zjawisko niebywale niepokojące, które rozprzestrzenione mogło powodować trwały spadek wartości dzieł artystycznych. Palester zastanawiał się nawet, czy „może należy czekać, aż zacznie się to zjawisko [rozwój społeczny – przyp. A. O.] w porządku przeciwnym, od strony tych mas, aż zaczną same odczuwać potrzebę piękna w swoim monotonnym i nędznym dziś, lecz może lepszym jutro bytowaniu”³². Uważał nawet, że jest to możliwe pod warunkiem poszerzenia kręgu odbiorców poza grupę intelektualistów i stworzenia funduszu do rozbudowy samorządowych grup artystycznych, tak by zmniejszyć oddziaływanie „tang, fokstrotów i walców – które są – ordynarne, psujące smak szerokiej publiczności i wyrządzające istotnej kulturze muzycznej nieobliczalne szkody”³³, a wtedy muzyka modernistyczna, która w tamtym czasie bujnie się w Polsce rozwijała, będzie mogła być doceniona³⁴.

Dziś wydaje się, że ta nakreślona przez Palestra i Szymanowskiego wizja umasowienia kultury w latach 30. XX wieku nie była tak katastroficzna. Hamował ją niski poziom alfabetyzacji, ograniczony dostęp do prasy i radia oraz kryzys gospodarczy³⁵. Poza tym w polskiej kulturze muzycznej można było obserwować korzystne tendencje, w tym funkcjonujący mecenat (w 1906 roku Spółka Nakładowa Młodych Kompozytorów Polskich sponsorowała pierwszy koncert grupy Młodej Polski, a w 1926 roku w Paryżu powstało Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków, które propagowało polską kulturę muzyczną na świecie, prowadziło działalność wydawniczą, koncertową i pomocową³⁶).

³² R. Palester, *Kryzys modernizmu...*, op. cit., s. 500.

³³ Idem, *Zasadnicze zagadnienia współczesnej kultury muzycznej w Polsce*, „Muzyka Polska” 1934, nr 2, s. 124.

³⁴ Idem, *W obronie nowej muzyki*, „Muzyka” 1934, nr 5, s. 202.

³⁵ A. Kłosowska, op. cit., s. 416.

³⁶ M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001, s. 626, 638.

Dużo gorsza sytuacja miała dopiero nastąpić wraz z uchwaleniem 22 lipca 1944 roku *Manifestu do Narodu Polskiego PKWN* w Lublinie. Został wówczas proklamowany w Polsce nowy ustrój. Zmusił on wielu artystów do emigracji, z której często już nigdy nie wracali, a dorobek tych, którzy już nie mogli się bronić, starano się zdewaluować lub zinterpretować zgodnie z założeniami nowego kanonu. Tym negatywnym zjawiskom starał się przeciwstawiać Palester swoją pracę w Radiu Wolna Europa od roku 1952.

Czwartą nagraną dla radia audycję poświęcił sytuacji polskich muzyków w PRL. W ironiczny sposób pokazywał, do jak absurdalnych wniosków może prowadzić próba wypaczenia idei muzycznych. Cytował więc ministra „od zniszczenia sztuki polskiej”³⁷ Włodzimierza Sokorskiego, który tak charakteryzował postać Karola Szymanowskiego:

Szymanowski to rówieśnik Żeromskiego nie tylko w sensie chronologicznym, lecz i w sensie stosunku do swej epoki. Twórczość Szymanowskiego – to bunt, niepokój, gniew, pogarda i rozpacz. To zrozumienie żywej, wszechpotężnej siły ludu i odpływ nadziei, wiary w człowieka i ucieczka przed nim. To w końcu samotność. Muzyka Szymanowskiego, podobnie jak i twórczość Żeromskiego, zamyka w sobie siłę trwałych ludzkich doznań, emocjonalnych wzruszeń, lecz jednocześnie oznacza beznadziejność zapóźnionego rozwoju realizmu krytycznego... Warsztat Szymanowskiego, stosowany poza nim samym, jest tylko oschłym „eklektyzmem”³⁸.

Palester, jako kompozytor i osoba znająca osobiście autora *Króla Rogera*, wskazywał na nierzetelność podawanych przez Sokorskiego informacji. Przede wszystkim uraziło go pomniejszanie zasług Szymanowskiego w bu-

³⁷ R. Palester, [dot. sytuacji polskich artystów PRL], cykl „Muzyka obala granice”, nr 4, 30 V 1952, AKP BUW.

³⁸ Ibidem.

dowaniu polskiej kultury muzycznej i niedocenień podziwu publiczności, na życzenie której „na dwóch kolejnych koncertach w Wiedniu musiało [...] bisować dwie jego symfonie. Rzecz nie była jaka, bo nieomal unikat w annałach koncertowych”³⁹. Roman Palester nie mógł uwierzyć, iż zachwycająca muzyka staje się jedynie pretekstem do rozgrywek politycznych. Paradoksalnie to właśnie emocjonalna eksplozja braw dla Szymanowskiego była najlepszym zaprzeczeniem tego, co mówił Sokorski – muzyka autora *Słopiewni* nadal zachwycała, nie „uciekała od człowieka” i nie była skazana na zapomnienie. Warto dodać, że audycję tę zakończył odsłuch *I Koncertu skrzypcowego op. 35* Karola Szymanowskiego w wykonaniu Eugenii Umińskiej – z udziałem Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach pod batutą Grzegorza Fitelberga.

I Koncert skrzypcowy Szymanowskiego towarzyszył audycjom Palestra dość często. Wydaje się, że był to jeden z jego ulubionych utworów, który służył nie tylko do wyrażania piękna polskiego dziedzictwa kulturowego, ale niejako był też sygnałem walki z ustrojem PRL. Przeciwstawiał głębię i prawdziwość muzyki Szymanowskiego dziełom, które powstały na zlecenie partii i w jego odczuciu wyrażały tylko nic nieznający hurrapatriotyzm i pseudonacjonalizm⁴⁰, potrzebny do likwidowania różnic klasowych w społeczeństwie. Wspominając Adolfa Chybińskiego, przyjaciela Szymanowskiego i wielkiego krytyka muzycznego, Palester mówił:

Nie pomogą wszystkie wysiłki politruków. Reakcja publiczności na prawdziwie poważną i istotnie polską muzykę pozostanie zawsze entuzjastyczna. Potępiając haniebną zdradę intelektualną niektórych naszych artystów, tych, którzy z takich

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Idem, [O kompozytorach narodowych], cykl „Muzyka obala granice”, nr 6, 13 VI 1952, AKP BUW.

czy innych powodów poszli na lep destrukcyjnej pracy reżymu, myślimy jednocześnie jak najserdeczniej o tych, którzy w kraju, w największym trudzie i w najcięższych warunkach moralnych bronią resztek niezależności muzyki polskiej. Jesteśmy od siebie odcięci faktami chwilowej, przemijającej natury politycznej. Ale nieprzemijająca jest muzyka. Dlatego prosząc was, drodzy słuchacze, abyście zechcieli posłuchać dziś jednego z największych dzieł muzyki polskiej, oddamy głos artystom krajowym. Będą oni umieli przekształcić w żywy dźwięk całe piękno i czar zaklęty w partyturę tego dzieła. [Fragment muzyczny: Karol Szymanowski, *I Koncert skrzypcowy*]⁴¹.

Ponadto Palester bardzo wnikliwie śledził to, co działo się na wschód od Odry. Nie omieszczał więc zdać relacji z koncertu inauguracyjnego, który odbył się w nowo otwartym gmachu Filharmonii Narodowej 21 lutego 1955 roku (dyrygował Witold Rowicki)⁴². Wówczas obok *Koncertu na orkiestrę* Witolda Lutosławskiego pojawił się także *I Koncert skrzypcowy* Szymanowskiego, któremu radiowiec poświęcił sporo uwagi:

Koncert skrzypcowy Szymanowskiego był dla nas o tyle interesujący, że wychowaliśmy się na interpretacji orkiestrowej Fitelberga, a solistycznej – Pawła Kochańskiego i Umińskiej. Interpretacja artystów młodszego pokolenia – w tym wypadku Wiłkomirskiej i Rowickiego – była ciekawa, bo odmienna od tego, do czego przyzwyczaili nas tamci wybitni wykonawcy. Była „suchsza”, może bardziej rzeczowa, choć zatracala cechy romantyczne tkwiące tak głęboko w twórczości Szymanowskiego. W każdym razie rzecz jest interesująca, bo wynika z tego, że młodzi artyści będą w interpretacji Szymanowskiego iść raczej w kierunku podkreślania obiektywnych walorów ściśle muzycznych⁴³.

⁴¹ Idem, *Wspomnienie o Adolfie Chybińskim – refleksja o muzykologii w PRL*, cykl „Muzyka obala granice”, nr 28, 28 XI 1952, AKP BUW.

⁴² *Filharmonia Narodowa. Historia*, [Online]. Protokół dostępu: <http://www.filharmonia.pl/historia.pl.html> [20 VII 2013].

⁴³ R. Palester, *O koncercie inauguracyjnym odbudowanej Filharmonii Narodowej*,

Umieszczenie koncertu Szymanowskiego w repertuarze Filharmonii było dla Palestra niezwykle ważnym wydarzeniem. Grało się w Polsce nie tylko najnowsze dzieła muzyki poważnej, ale także powrócono do przeszłości i próbowano ją na nowo zrozumieć, na nowo zinterpretować. Dla pracownika RWE był to hołd złożony Szymanowskiemu przez najzdolniejszych młodych artystów, którzy mimo zakazu partii nie odcinali się od założeń modernizmu i stworzyli „w tym utworze – jak zostało później napisane – klimat impresjonistycznej fantastyczności”⁴⁴.

W tamtym czasie wykonanie utworu Szymanowskiego podczas inauguracyjnego koncertu mogło być również dla Palestra niemałym zaskoczeniem. Uważał on bowiem, iż w Polsce następuje powolna zagłada najpiękniejszych polskich utworów – w tym dzieł autora *Hagith*. Relacjonując przebieg Festiwalu Muzyki Polskiej w 1955 roku, Palester mówił w Radiu Wolna Europa:

Tak to wygląda opieka rządu wszechpotężnego „państwa”, zabrania się po prostu grać i drukować nawet te nieliczne utwory, które powstały w tym najsmutniejszym polskim dziesięcioleciu. Nie urząda się zatem żadnych koncertów kameralnych, nie żąda się od wirtuozów, aby grali polskie utwory współczesne. Śpiewaczki śpiewają stale tych samych pięć *Pieśni kurpiowskich* SZYMANOWSKIEGO, a przecież sam SZYMANOWSKI – nie licząc już młodszych kompozytorów – napisał ponad setkę pięknych pieśni, które już dziś, dzięki „opiece” bolszewickiej, zostały powoli zapomniane⁴⁵.

cykl „Muzyka obala granice”, nr 125, III 1955, AKP BUW.

⁴⁴ *Culture.pl, Twórcy i dzieła: Mieczysław Karłowicz*, [Online]. Protokół dostępu: http://www.culture.pl/baza-muzyka-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/mieczyslaw-karlowicz-koncert-skrzypcowy-a-dur-karol-szymanowski-i-koncert-skrzypcowy [1 VIII 2013].

⁴⁵ R. Palester, *Muzyka kameralna na ostatnim Festiwalu Muzyki Polskiej*, cykl „Muzyka obala granice”, nr 136, I VI 1955, AKP BUW.

Wydaje się, że muzyka Szymanowskiego po wojnie nie była zbyt popularna. Didier van Moere, który badał recepcję muzyki autora *Pieśni miłosnych Hafiza* we Francji, stwierdził:

Za życia Szymanowskiego jego muzyka była znana, szczególnie *La Fontaine d'Arethuse*, *Stabat Mater*, 3 i 4 symfonia – wszystko to było grywane we Francji. Po wojnie nastąpiła moda na muzykę bardziej radykalną, np. Bartók, Strawiński, a Szymanowski nigdy nie lubił radykalności. Zawsze mawiał: „Ja nie jestem rewolucjonistą, raczej ewolucjonistą”⁴⁶.

W powojennej Francji kompozytor przegrał z twórcami bardziej nowoczesnymi, w Polsce, według Palestra, przegrywał z systemem, gdyż w kraju nie wykonywano wielu jego utworów, a to w konsekwencji tłumaczyło brak dyskusji nad całą twórczością. W pierwszych miesiącach po wojnie Zbigniew Drzewiecki starał się propagować twórczość Szymanowskiego:

Był nieodłącznym towarzyszem Szymanowskiego w jego walce o przyszły obraz muzyki polskiej, wprowadzał go niezmordowanie na liczne estrady koncertowe, na koniec poświęcił sporo sił działalności organizacyjnej idącej w tym samym kierunku. [...] Ze wszystkich wirtuozów naszych jeden jedyny Drzewiecki potrafił na przykład odbywać dwudziestoczęterogodzinne podróże na stojąco w korytarzu wagonowym, aby na drugim końcu Polski zagrać *IV Symfonię* Szymanowskiego⁴⁷.

Ponieważ Palester pamiętał czasy, gdy w Polsce istniała nieskrępowana możliwość grania najpiękniejszych utworów na koncertach, zżymał

⁴⁶ T. Rudomino, *Wszechstronny kompozytor w oczach Didiera van Moere'a*, „Vector Polonii” [suplement do tygodnika „Angora” nr 23 (9 VI 2013)], nr 23 (34), R. II, Paryż–Bruksela–Luksemburg, 9 VI 2013, s. VIII.

⁴⁷ R. Palester, *Wspomnienie o Zbigniewie Drzewieckim*, cykl „Wiadomości kulturalne”, nr 739, 14 IV 1971, AKP BUW.

się, czytając artykuły piętnujące brak debaty nad przyszłością polskiej muzyki. Przykładem niech będzie komentarz do opublikowanej wypowiedzi Jerzego Broszkiewicza:

Powiada nam Broszkiewicz, że brak głosu twórców – cytuję dosłownie – „w sprawie kryteriów i w sprawie nowatorstwa, w sprawie narodowego stylu i w sprawie kantat, w sprawie masowej pieśni, folkloru, stosunku do tradycji, Szymanowskiego, Bartóka, Hindemitha, Szostakowicza [...]”. Artyści powinni dyskutować na temat Szymanowskiego, Bartóka, Hindemitha...”. A czemuś to pan Broszkiewicz nie napisze, że od czasu panowania socrealizmu nie grano w Polsce – po dziś dzień – ani jednej nutki Hindemitha. A czy zagrano choćby kwartet Bartóka i inne najpoważniejsze utwory? A czemuż to nie gra się *Stabat Mater* i *Litanii* Szymanowskiego, które są bodaj najlepszymi utworami? Aby dyskutować nad jakimś utworem, trzeba go wpierw zagrać⁴⁸.

W PRL-owskim świecie muzyki najważniejsze wydawało się stosowanie jak najprostszych technik kompozytorskich i łatwych form muzycznych, by wyrazić optymistyczne nastawienie do świata. Chętnie też powracano do folkloru jako najbliższego człowiekowi, aby zainteresować muzyką szerokie rzesze odbiorców. Palester mówił o tym zjawisku:

Póki można było swobodnie manifestować swoje wypowiedzi artystyczne – póty odwrót od stylu folklorystycznego był w Polsce niezmiennie wyraźny. Manifestował on się już przed wojną i w pierwszych latach powojennych. Później, w najciemniejszym okresie socrealizmu, namnożyło się sporo dzieł o założeniach folklorystycznych i wtedy zaczęto znów więcej mówić o owym stylu polskim w muzyce. Oczywiście rzecz polega na nieporozumieniu. Nie można w żadnym wypadku mieszać stylu folklorystycznego, ludowego ze stylem narodowym. Są to dwie rzeczy odrębne⁴⁹.

⁴⁸ Idem, *O krytyce muzycznej w Polsce*, cykl „Muzyka obala granice”, nr 123, 9 II 1955, AKP BUW.

⁴⁹ Idem, *O pierwszym festiwalu Warszawska Jesień*, cykl „Muzyka obala granice”.

Według radiowca styl narodowy reprezentował w Polsce Szymanowski, w Rosji – Strawiński, a na Węgrzech – Bartók. Palestra cieszyło, iż w miarę upływu czasu coraz częściej sięgano po partytury jednego z największych polskich kompozytorów. Jak wspomina, w trzecim brukselskim koncercie Filharmonii Narodowej w 1958 roku (Witold Rowicki zaprezentował *Stabat Mater*, *III Symfonię*, *I Koncert skrzypcowy* i fragmenty *Harnasiów*) muzyka Szymanowskiego zachwycała⁵⁰, podobnie jak poziom polskiej orkiestry⁵¹. W 1962 roku Palester stwierdził nawet, iż Szymanowski dopiero po wojnie zaczął święcić tryumfy, a publiczność, dzięki szerokiej akcji propagującej jego muzykę, mogła nie tylko poznać dzieła mieszkańca Atmy, ale także nimi się zachwycić:

Szymanowski wszedł do grona nieomal klasyków sztuki narodowej, jego muzyka zatacza coraz szersze kręgi, pojawiło się sporo monografii i książek źródłowych, analiz i esejów, które zbadały jego twórczość i życie dokładnie, porozcinały niemal każdy takt jego muzyki na najdrobniejsze składniki i wyjaśniły wszystko – z wyjątkiem jednego: z wyjątkiem tej tajemniczej magii, która jedna artystce serca słuchaczy. Że w tej mrówczej pracy badawczej, dokonanej głównie po wojnie,

nr 190, 4 X 1956, AKP BUW.

⁵⁰ „Witold Rowicki, który dał kreacje wspaniałe i zrobił z tego «galowego» koncertu – była na nim Królowa i cały «wielki świat» brukselski – jedyne w swoim rodzaju przeżycie. Przyznaję, że bałem się tego koncertu, bo zbyt jesteśmy jeszcze wszyscy przywiązani do tradycji Fitelberga, który nie miał sobie równych w wykonywaniu trudnych partytur Szymanowskiego. Rowicki idzie oczywiście inną drogą niż Fitelberg, aczkolwiek znać na nim nieprzerwaną nić tradycji”. Idem, *O koncertach Filharmonii Narodowej w Brukseli cd.*, cykl „Wiadomości kulturalne”, nr 136a, 30 V 1958, AKP BUW.

⁵¹ M. Gołębiowski, *Bruksela, 1958 (Belgia). Międzynarodowy sukces Filharmonii Narodowej na EXPO '58*, [w:] idem, *Warszawska Filharmonia Narodowa na 5 kontynentach*, Warszawa 2010, s. 478–479.

złagodzone ostre kontury walki prowadzonej przez Szymanowskiego w ciągu całego życia, że zasłonięto pieczołowicie niektóre fakty, które na pewno skróciły artyście jego ciężkie życie – to już był rezultat niektórych tendencji tak zwanego „minionego okresu”. Ale fakt pozostaje faktem: dziś Szymanowski jest wielkością, przed którą każdy skłania z najgłębszym szacunkiem głowę i przed którą – nawet niekiedy przesadnie – zatrzymuje się wszelka krytyka. Z twórcy pełnego załamania i ciężkich przeżyć zrobiono nieomal olimpijczyka⁵².

Te słowa były też niejako przededefiniowaniem poglądów Palestra i pokazaniem, że umie przyznać się do błędów. Roli i znaczenia muzyki Szymanowskiego nie ukazywały wcześniejsze radiowe wypowiedzi, w których Palester oskarżał polskich decydentów o celowe zubażanie polskiego dziedzictwa poprzez wybieranie tylko niektórych utworów do koncertowej prezentacji i brak zainteresowania naukową dyskusją nad dorobkiem znakomitego kompozytora. Niemniej jednak uważał, iż poczynione badania nie dają pełnego obrazu twórczości autora *Veni creator* i nie pokazują rys na niejednorodnym gmachu jego muzycznego dzieła – idą zaś w stronę stworzenia jedynie legendy Szymanowskiego. Natomiast Palestrowi szczególną satysfakcję przyniosło ciepłe przyjmowanie muzyki autora *Litanii do Maryi Panny* przez publiczność. Oto znamienne słowa:

[...] ćwierćwiecze od czasu śmierci Szymanowskiego jest okresem jego późnego, ale najpełniejszego triumfu, o którym nikt z nas muzyków nie może myśleć bez najgłębszego wzruszenia. Bo zdecydowały o tym nie pośmiertne honory i nie grób na Skalce, ale serca tych tysięcy ludzi, dla których jego muzyka stała się jedynym w swoim rodzaju posłaniem piękną. Zdecydowała o tym tajemnicza nie porozumienia z tłumem słuchaczy, którzy tej mądrej, subtelnej tkaninie muzycznej oży-

⁵² R. Palester, *O rocznicy śmierci Karola Szymanowskiego*, „Program specjalny”, 28 III 1962, AKP BUW.

wionej technieniem geniuszu wielkiego artysty zawdzięczają niekończące się pasmo przeżyć i wzruszeń⁵³.

Sam Palester zaś nie bez przyczyny był uznawany przed wojną za kontynuatora polskiej narodowej szkoły i spadkobiercę Szymanowskiego. *Taniec z Osmolody* oraz *I Symfonię* napisał, wzorując się między innymi na *Harnasiach*⁵⁴. Komentując związki muzyczne Szymanowskiego i Palestra, Bogusław Schaeffer stwierdził, iż:

Wpływ Szymanowskiego nie był korzystny, gdyż raczej hamował, niż rozwijał możliwości twórcze kompozytora tkwiącego w zupełnie innym, nowym stylu. Należy tu zwrócić uwagę na dysproporcje i oddalenie pomiędzy tym, co Szymanowski reprezentował, a tym, co interesowało następną generację, stylistycznie i ekspresyjnie odmienne. W przypadku Romana Palestra wpływ Szymanowskiego stał się nawet do pewnego stopnia stylotwórczy i spowodował odwrócenie zainteresowań kompozytora nową problematyką⁵⁵.

Również Roman Palester zdał sobie z tego sprawę. W późniejszej twórczości zerwał z tradycją Szymanowskiego na rzecz nowoczesnych technik: dodekafonii, aleatoryzmu, sonoryzmu. Wynikało to, jak sam mówił, ze zmęczenia „tą kokieterią folklorystyczną, której wachlarz roztoczyli przed nami kompozytorzy pierwszej połowy naszego wieku”⁵⁶ – w tym Szymanowski. Niemniej Palester rozumiał, iż ktoś musiał pokonać tę narodową drogę i tym większy miał szacunek dla autora *Króla Rogera*,

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Z. Helman, *Roman Palester...*, op. cit., s. 47–49.

⁵⁵ B. Schaeffer, *Muzyka Romana Palestra*, „Kierunki”, nr 47 (181), 22 XI 1959, s. 10.

⁵⁶ R. Palester, *O muzyce Moniuszki*, cykl „Muzyka obala granice”, nr 5, 6 VI 1952, AKP BUW.

gdyż on „sam jeden odbywał drogę twórczą, która w innych krajach była zadaniem całej generacji”⁵⁷. Palester uważał, iż:

[...] tradycje muzyczne ani typ wychowania nie predestynowało nas [młodych muzyków – przyp. A. O.] do roli epigonów Szymanowskiego. Zresztą od tej pory minęło ostatecznie dużo lat, aby stwierdzić z wszelką pewnością, że tych epigonów nie było i nie ma⁵⁸.

Autor *Śmierci Don Juana* zdawał sobie sprawę z rangi Karola Szymanowskiego w muzycznym świecie. Podkreślał, że na fenomen autora *Pieśni Muezina Szalonego* złożyła się nie tylko jego wspaniała muzyka, ale też „postawa estetyczna, poszukiwanie stylu narodowego, nawiązywanie do Chopina [...], świetna publicystyka [...], a przede wszystkim jego niesłychanie zajmująca osobowość”⁵⁹.

Palester z biegiem lat porzucił kompozytorską drogę wyznaczoną przez Szymanowskiego. Jednak wpływu, jaki wywarła na niego postawa ideowa i osobowość pierwszego rektora Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie, nigdy nie podważył.

⁵⁷ Ibidem, *Wspomnienie o Michale Spisaku*, cykl „Wiadomości kulturalne”, nr 418, 3 II 1965, AKP BUW.

⁵⁸ T. Kaczyński, *Trzydzieści pięć lat muzyki. Rozmowa z Romanem Palestrem*, „Ruch Muzyczny” 1964, nr 20, s. 5.

⁵⁹ Ibidem.

A GREAT MAESTRO AND HIS IDEOLOGICAL DISCIPLE.
KAROL SZYMANOWSKI THROUGH THE EYES
OF ROMAN PALESTER

Roman Palester, acclaimed as the successor of Szymanowski less than ten years after the latter's death, tried to continue the legacy of his mentor and personal acquaintance in the field of development of Polish music. Forced to emigrate by the circumstances following his conflict with the authorities of the People's Republic of Poland, as the head of Polish culture department in Radio Free Europe for twenty years (1952–1972) prepared and presented cultural programs, among them series *Muzyka obala granice* (Music abolishes the frontiers) in which he polemised with the principles of Socialist Realism. Despite the fact that in later phases of his composing career Palester abandoned the influence of Szymanowski to embrace modern techniques such as dodecaphony, aleatorism and sonorism, he never denied it.

BIBLIOGRAFIA

1. BUW, *Roman Palester*, wersja CD, Warszawa 2008.
2. *Culture.pl*, *Twórcy i dzieła: Mieczysław Karłowicz*, [Online]. Protokół dostępu: http://www.culture.pl/baza-muzyka-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/mieczyslaw-karlowicz [1 VIII 2013].
3. *Filharmonia Narodowa. Historia*, [Online] <http://www.filharmonia.pl/historia.pl.html>.
4. Gołębiowski M., *Bruksela, 1958 (Belgia). Międzynarodowy sukces Filharmonii Narodowej na EXPO '58*, [w:] idem, *Warszawska Filharmonia Narodowa na 5 kontynentach*, Warszawa 2010.
5. Helman Z., *Dlaczego Roman Palester wyjechał z Polski?*, [w:] *Krakowskie rodowody teatralne. Materiały z sesji naukowej „Z Krakowa w świat” 22–24 X 1993*, red. J. Michalik, Kraków, 1994.
6. Helman Z., *Powrót Marsjasza*, „Ruch Muzyczny” 1983, R. XXVII, nr 19.
7. Helman Z., *Roman Palester. Twórca i dzieło*, Kraków 1999.
8. Jędrychowska J., *Rozmowa z Romanem Palestrem*, [w:] eadem, *Widzieć Polskę z oddalenia*, Zielona Góra 1990.

9. Kaczyński T., *Emigracja muzyczna*, „Odra” 10 (248), R. XXI, październik 1981.
10. Kaczyński T., *Trzydzieści pięć lat muzyki. Rozmowa z Romanem Palestrem*, „Ruch Muzyczny” 1964, nr 20.
11. Kłoskowska A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2005.
12. Kondracki M., *Modernizm i modernści*, „Kwartalnik Muzyczny” 1930, nr 9.
13. Kowalska M., *ABC historii muzyki*, Kraków 2001.
14. Markowska E., *Roman Palester*, [w:] eadem, *Jana Krenza pięćdziesiąt lat z batutą. Rozmowy o muzyce polskiej*, Kraków 2006.
15. Palester R., [dot. sytuacji polskich artystów PRL], cykl „Muzyka obala granice”, nr 4, 30 V 1952, AKP BUW.
16. Palester R., [O kompozytorach narodowych], cykl „Muzyka obala granice”, nr 6, 13 VI 1952, AKP BUW.
17. Palester R., *Kryzys modernizmu muzycznego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1932, nr 14–15.
18. Palester R., *Muzyka kameralna na ostatnim Festiwalu Muzyki Polskiej*, cykl „Muzyka obala granice”, nr 136, 1 VI 1955, AKP BUW.
19. Palester R., *O Grażynie Bacewicz*, cykl „Wiadomości kulturalne”, nr 623, 22 I 1969, AKP BUW.
20. Palester R., *O koncercie inauguracyjnym odbudowanej Filharmonii Narodowej*, cykl „Muzyka obala granice”, nr 125, III 1955, AKP BUW.
21. Palester R., *O koncertach Filharmonii Narodowej w Brukseli cd.*, cykl „Wiadomości kulturalne”, nr 136a, 30 V 1958, AKP BUW.
22. Palester R., *O krytyce muzycznej w Polsce*, cykl „Muzyka obala granice”, nr 123, 9 II 1955, AKP BUW.
23. Palester R., *O Mieczysławie Karłowiczu*, cykl „Koncert”, nr 069, 15 II 1964, AKP BUW.
24. Palester R., *O muzyce Moniuszki*, cykl „Muzyka obala granice”, nr 5, 6 VI 1952, AKP BUW.
25. Palester R., *O pierwszym festiwalu Warszawska Jesień*, cykl „Muzyka obala granice”, nr 190, 4 X 1956, AKP BUW.
26. Palester R., *O rocznicy śmierci Karola Szymanowskiego*, „Program specjalny”, 28 III 1962, AKP BUW.
27. Palester R., *O socrealistycznej grafomanii*, cykl „Muzyka obala granice”, nr 30, 12 XI 1952, AKP BUW.

28. Palester R., *W obronie nowej muzyki*, „Muzyka” 1934, nr 5.
29. Palester R., *Wspomnienie o Adolfie Chybińskim – refleksja o muzykologii w PRL*, cykl „Muzyka obala granice”, nr 28, 28 XI 1952, AKP BUW.
30. Palester R., *Wspomnienie o Michale Spisaku*, cykl „Wiadomości kulturalne”, nr 418, 3 II 1965, AKP BUW.
31. Palester R., *Wspomnienie o Zbigniewie Drzewieckim*, cykl „Wiadomości kulturalne”, nr 739, 14 IV 1971, AKP BUW.
32. Palester R., *Zasadnicze zagadnienia współczesnej kultury muzycznej w Polsce*, „Muzyka Polska” 1934, nr 2.
33. *PolskieRadio.pl, Radia Wolności* (materiały dźwiękowe), [Online]. Protokół dostępu: www.polskieradio.pl/68/787/Tag/86207 [5 VIII 2013].
34. Portal poświęcony życiu i twórczości Karola Szymanowskiego: *Szymanowski*, [Online]. Protokół dostępu: www.karolszymanowski.pl/zycie/okres-nauki-mloda-polska/ [12 VII 2013].
35. *Raport o stanie muzyki polskiej*, [inicjator] A. Kosowski, Warszawa 2011.
36. Rudomino T., *Wszechstronny kompozytor w oczach Didiera van Moere’a*, „Vector Polonii” [suplement do tygodnika „Angora” nr 23 (9 VI 2013)] nr 23 (34), R. II, Paryż–Bruksela–Luksemburg, 9 VI 2013, s. VIII.
37. Schaeffer B., *Muzyka Romana Palestra*, „Kierunki” nr 47 (181), 22 XI 1959.
38. Szymanowski K., [Przemówienie inauguracyjne podczas objęcia dyrekcji Konserwatorium Muzycznego w Warszawie], „Muzyka” 1927, nr 3.
39. Szymanowski K., *Przemówienie rektorskie wygłoszone w dniu otwarcia Wyższej Szkoły Państwowej Konserwatorium Muzycznego w Warszawie*, „Kwartalnik Muzyczny” 1930, nr 9.
40. Szymanowski K., *Wychowawcza rola kultury muzycznej*, Warszawa 1931.
41. Tatarowski K., *Literatura i pisarze w programie Rozgłośni Polskiej Radio Wolna Europa*, Kraków 2005.
42. Wejs-Milewska V., *Radio Wolna Europa na emigracyjnych szlakach pisarzy. Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Nowakowski, Roman Palester, Czesław Straszewicz, Tymon Terlecki*, Kraków 2007.

KINGA KARSKA
(Uniwersytet Jagielloński)

MUZYCZNA INTERPRETACJA POEZJI W LIRYCE WOKALNEJ KAROLA SZYMANOWSKIEGO

Karol Szymanowski uprawiał rozmaite gatunki liryki wokalne przez całe życie. Spuścizna kompozytorska autora *Słopiewni*, obejmująca małe formy wokalne, składa się ze stu dwudziestu pieśni, które przeznaczone są zarówno na głos z towarzyszeniem fortepianu, jak i orkiestry. Część utworów została zebrana w jednorodne stylistycznie cykle, które tworzą dramaturgiczną całość zarówno pod względem muzycznym, jak i tekstowym, natomiast niektóre pieśni powstały jako pojedyncze dzieła. Początkowo kompozytor czerpał inspiracje z tradycji romantycznej, jednak w późniejszym okresie poruszony tradycją Orientu ukształtował własny język muzyczny. Pod koniec życia zaś Szymanowski zwrócił się ku rodzimemu folklorowi, w którym upatrywał niewyczerpane źródło muzycznych inwencji. W twórczości Karola Szymanowskiego można wyróżnić trzy okresy, zróżnicowane pod względem wykorzystania środków muzycznych. Jednocześnie ze zmianą języka muzycznego zmienia się tematyka tekstów wykorzystywanych w liryce wokalne.

Jak zaznacza Zofia Helman, w pierwszym okresie twórczości autora *Hagith* (1899–1913), określanym jako faza artystycznego dojrzewania, kompozytor zapoznaje się z zastanym repertuarem norm stylistycznych. W tym czasie w jego twórczości widoczne są wpływy muzyki późnego romantyzmu, zwłaszcza Richarda Wagnera i Richarda Straussa oraz Hugona Wolfa. Fascynacja językiem muzycznym ostatniego pokolenia wybitnych niemieckich romantyków przejawia się w kształtowaniu linii melodycznej partii wokalne w taki sposób, aby uwypuklić deklamację tekstu. Głosowi towarzyszy tematycznie traktowana partia fortepianu, charakteryzująca się gęstą fakturą i bogatą harmoniką, „wymykającą się” już systemowi dur-moll. W liryce wokalne Szymanowskiego z najwcześniejszego okresu twórczości muzyka podkreśla klimat wyrazowy i znaczenia niesione przez tekst. Odznacza się ona subtelnym cieniowaniem środków harmoniczych i wyraźnie zarysowanymi motywami melodyczno-rytmicznymi, które tworzą podstawę muzycznej narracji partii fortepianu. Jednak w kolejnych cyklach pieśni (op. 13, 17, 20 i 22) związki tonalno-funkcyjne ulegają dalszemu rozluźnieniu. Kompozytor poprzez szerokie wykorzystanie chromatyki zmienia strukturę współbrzmień, nadając im rysy wieloznaczności i niestabilności tonalnej. Gęstą, liniową fakturą zaciera zaś połączenia między kolejnymi akordami. Dzieła te (cykle pieśni op. 13, 17, 20 i 22) stanowią płynne przejście pomiędzy pierwszym i drugim okresem twórczości.

W kolejnym okresie (1914–1918) Karol Szymanowski kreuje już swój własny, oryginalny język harmoniczo-tonalny, który wykracza poza normy systemu dur-moll. Jest to czas pogłębionej refleksji intelektualnej. Kompozytor tworzy od nowa zasady konstrukcji muzycznej. Według Zofii Helman „przełom w twórczości Karola Szymanowskiego około 1914 roku dotyczy zatem głównie środków techniki kompozytorskiej, natomiast w koncepcji estetycznej pozostaje wierny założeniom

modernizmu”¹. W twórczości z tego okresu widoczne jest również zainteresowanie orientem i fascynacja egzotycznymi kulturami, które to zjawiska poruszyły wyobraźnię niejednego artysty epoki Młodej Polski.

W trzecim okresie twórczości (1920–1937) kompozytor zwraca się ku rodzimym tradycjom, co wynika z przekonania o konieczności skierowania muzyki polskiej na nowe tory. Zainspirowany postawą Beli Bartóka oraz Igora Strawińskiego, Szymanowski traktuje folklor (w tym wypadku chodzi oczywiście o folklor polski) jako punkt wyjścia dla nowych pomysłów muzycznych. W tym czasie, w przeciwieństwie do poprzednich okresów twórczości, widoczny jest obiektywizm wyrazu. Kompozytor nie utożsamia się już z podmiotem lirycznym i nie próbuje wyrażać w pieśniach swojego artystycznego credo. Teraz przemawia w imieniu podmiotu zbiorowego.

Mieczysław Tomaszewski w swoich studiach nad pieśniami Karola Szymanowskiego² analizuje jego twórczość liryczną z punktu widzenia fascynacji, jakim ulega kompozytor. Pierwszą fazę twórczości określa jako modernistyczną, jest to czas fascynacji Zachodem i Północą. Według badacza w tym okresie dominuje wyzwalanie ruchu dźwięków. Drugi okres to faza śródziemnomorska z widoczną fascynacją Południem i Wschodem, wówczas tendencją naczelną jest wyzwolenie barwy brzmienia. Ostatnia faza to faza polska, tak zwana narodowa. Kompozytor ulega fascynacji na nowo odkrytym obszarem rodzimego folkloru, głównie podhalańskiego i kurpiowskiego. Pod względem stylistycznym w twórczości tego okresu przenikają się dwa nurty: neoklasycyzy i „franciszkański” („naiwnie pry-

¹ Z. Helman, *Pieśni Karola Szymanowskiego w kontekście literackim i muzycznym jego czasów*, [w:] *Karol Szymanowski Complete Songs for Voice and Piano*, Channel Classics Record, 2004, s. 13.

² M. Tomaszewski, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998, s. 25.

mitywny” na podłożu melicznym). W „polskiej fazie” twórczości dominuje zestrojenie ruchu i barwy brzmienia w jedności gestu muzycznego i głosu, który jest odpowiednikiem ludzkiego wyrazu.

W pierwszym okresie twórczości Karol Szymanowski komponuje głównie pieśni do tekstów autorów reprezentujących Młodą Polskę, między innymi do tekstów Kazimierza Przerwy-Tetmajera – *Sześć pieśni na głos i fortepian op. 2*, Wacława Berenta – *Łabędź na głos i fortepian op. 7*, Jana Kasprowicza – *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza na głos i fortepian op. 5*, czy Tadeusza Micińskiego – *Cztery pieśni na głos i fortepian op. 11* i *Sześć pieśni na głos i fortepian op. 20*. Kompozytor wykorzystuje również teksty niemieckich poetów modernistycznych, takich jak Richard Dehml, Alfred Mombert czy Richard Huch – *Pięć pieśni na głos i fortepian op. 13*, *Dwanaście pieśni na głos i fortepian op. 17* i *Barwne pieśni na głos i fortepian op. 22*. W twórczości tego okresu przeważa u Szymanowskiego liryka nastrojowo-kontemplacyjna, która skupiona jest wokół jednego obrazu poetyckiego. Teksty charakteryzują się zgodnością opisywanego pejzażu z odpowiadającym mu stanem psychicznym. Często powracają motywy wędrowności, samotności, marzenia, rezygnacji i snu, lot symbolizuje zaś metafizyczną tęsknotę.

W drugim okresie twórczości, wraz z zainteresowaniem kulturą Dalekiego i Bliskiego Wschodu, Szymanowski sięga po poezję Hafiza w przekładzie Hansa Bethgego. Powstają wówczas *Pieśni miłosne Hafiza op. 24 na głos i fortepian* oraz *op. 26 na głos i orkiestrę*. W tym czasie kompozytor tworzy także pieśni, w których wykorzystuje teksty swojej siostry Zofii Szymanowskiej (*Pieśni księżniczki z baśni na głos i fortepian op. 31*) oraz teksty Jarosława Iwaszkiewicza: (*Pieśni muezina szalonego na głos i fortepian op. 42*), oba wymienione cykle poetyckie powstały na zamówienie kompozytora. W warstwie słownej tych pieśni

dominują motywy o rodowodzie orientalno-modernistycznym, takie jak taniec pełen radości i wesela łączony z boskim płasem czy miłość do bliżej nieokreślonej postaci, która okazuje się utożsamionym z przyrodą bóstwem, jej odejście zaś ukazane jest jako rozłąka, po której następuje nowe życie. Jednocześnie możemy odnaleźć typowe dla poezji arabskiej postacie i rekwizyty, takie jak bajkowe księżniczki w złotych pantofelkach, słowiki, róże, księżyc, ucztę królewską, inwokacje do Allaha czy zmysłowe dziewczęta i pięknych młodzieńców. Środki poetyckie tworzą dekoracyjne tło dla zobrazowania przeżyć wewnętrznych podmiotu lirycznego.

W ostatnim okresie twórczości Karol Szymanowski powraca do tekstów rodzimych, wykorzystuje poezję Juliana Tuwima (*Słopiewnie na głos i fortepian op. 46 bis*), Jarosława Iwaszkiewicza (*Trzy kołysanki na głos i fortepian op. 48*) i Kazimierzy Iłakowiczówny (*Rymy dziecięce na głos i fortepian op. 49*). Jednocześnie w *Pieśniach kurpiowskich na głos i fortepian op. 58* kompozytor zwraca się ku oryginalnym ludowym tekstom, które zaczerpnął z pracy księdza Władysława Skierkowskiego pod tytułem *Puszcza Kurpiowska w pieśni*.

Dobór środków muzycznych w pieśniach Karola Szymanowskiego zależy od nastroju i formy wykorzystanego tekstu poetyckiego. Początkowo przeważa liryka nastrojowo-kontemplacyjna, w której dominują subtelne cieniowanie środków harmoniczych oraz wyraźnie zarysowane motywy melodyczno-rytmiczne. Jednak już w pieśniach do tekstów poetów niemieckich, które według Zofii Helman stanowią fazę przejściową pomiędzy pierwszym i drugim okresem twórczości Szymanowskiego, pojawia się dążenie do nowatorstwa. Nawiązując do tradycji późnoromantycznej z kręgu Richarda Wagnera i Richarda Straussa, autor *Harnasiów* w głosie wokalnym wprowadza melodykę deklamacyjną, natomiast partię fortepianu traktuje tematycznie, wzbogacając jej faktu-

rę. Jednocześnie wzbogaca harmonikę, wykorzystując zdobycze Wagnera (takie jak chromatyka „tristanowska”) i rozluźniając związki tonalno-funkcyjne przez chromatyczną zmianę struktury współbrzmień, co powoduje ich wieloznaczność i chwiejność tonalną. Zaś, jak zaznacza Zofia Helman, gęsta linearna faktura zaciera wyrazistość akordów i ich połączeń.

W drugim okresie twórczości Szymanowski kreuje swój własny język harmoniczny. Harmonika wykracza poza ramy nałożone przez system tonalny dur-moll z wyraźnie zaznaczonym centrum brzmieniowym. Na wzór Debussy’ego i Ravela zwraca się ku eksponowaniu kolorystyki brzmieniowej. Muzyką ilustruje Orient, jednak nie wykorzystuje autentycznych melodii ani rytmów orientalnych, lecz stara się zbliżyć do kultury Wschodu, oddając jej charakter i nastrojowość. Dlatego środki wyrazu muzycznego podporządkowane są duchowości tekstu słownego, ukazując jego ulotność i tajemniczość.

Orientalizacji języka muzycznego kompozytor dokonuje przez wykorzystanie środków dźwiękowych zainspirowanych muzyką wschodnią, jednocześnie odwołując się do tradycyjnych wyobrażeń europejskich na temat muzyki Wschodu. Na szeroką skalę wykorzystuje półtony jako interwał należący do skali i jako ornamentalne wychylenie, stosuje także sekundy zwiększone. Formuły melodyczne oparte są przeważnie na opadającym motywie zawartym w ambitusie kwarty, kwinty lub tercji wielkiej, przy czym ważną rolę w melodyce pieśni tego okresu odgrywa komórka melodyczna półtonu połączonego z tercją małą, która przypomina konstrukcję niektórych maków. Melizmaty kompozytor opiera zaś głównie na pochodach gamowych, zamkniętych w obrębie kwinty lub seksty. Dominuje powtarzalność formuł melodycznych z wyraźnie zaznaczonym powrotem do dźwięku centralnego. Sentymentalny i liryczny charakter wierszy kompozytor ilustruje przez zasto-

sowanie melizmatów, zdobnictwa opartego na sekundowych lub tercjowych mordentach czy efektów przypominających łkanie. W utworach tych podstawę melodyki, współbrzmień i figuracji tworzy skala dwunastostopniowa. Faktura fortepianowa pieśni z tego okresu jest bogata i zróżnicowana, w rytmice kompozytor wprowadza zaś rytmy taneczne.

W trzecim okresie twórczości Szymanowski poszukuje własnej koncepcji stylu narodowego, który byłby zakorzeniony w polskim folklorze i jednocześnie wyróżniałby się nowatorstwem. Styl ten miałby się wyrażać w „polskim” – „lechickim” języku muzycznym, ale też „europejskim” pod względem założeń nowoczesnego języka muzycznego. W *Słopiewniach*, nawiązując do dążeń autora tekstów – Juliana Tuwima, który tworząc neologizmy, sięgał do prairód języka polskiego, kompozytor próbuje dotrzeć do pierwotnych formuł melicznych wyimaginowanego, „pralechickiego” plemienia. Wywodzi je z nawoływania, zawożenia, przekrzykiwania czy śpiewu ptaków, jednocześnie wprowadzając motywy charakterystyczne dla pieśni góralskich.

W *Rymach dziecięcych* Szymanowski nawiązuje zaś do prostych schematów intonacyjnych i formalnych dziecięcych piosenek. Jeszcze inne są środki muzyczne wykorzystane w *Pieśniach kurpiowskich*. W pierwszych strofach pieśni kompozytor przytacza cytaty melodii ludowych, które w toku utworu rozwija, modyfikując ich materiał melodyczny i dbając o stopniowanie kolorytu brzmieniowego i harmonicznego.

MUSICAL INTERPRETATION OF POETRY IN KAROL SZYMANOWSKI'S SONGS

For his whole life Karol Szymanowski wrote in total 120 songs of different genres, for voice and piano as well as for voice and orchestra, both songs within cycles that constitute musical and dramatic entities and single pieces of music. In his work there can be discerned three distinctive periods. The article presents them in view of two scholars, Zofia Helman and Mieczysław Tomaszewski. The former employs the criterion of artistic maturity, describing the three creative periods in Szymanowski's work as, consecutively, use of existing stylistic norms, creation of own original harmonic-tonal language and turn to objectivity of expression. The latter puts emphasis on the composer's fascinations and sources of artistic inspiration, analysing the three periods as initial „modernist” (fascination with the West and North of Europe), middle „Mediterranean” (fascination with Orient and the South of Europe) and final „Polish/national” characterized by fascination with Szymanowski's native folklore, especially from the Kurpie and Podhale regions.

BIBLIOGRAFIA

1. *Encyklopedia muzyczna PWM, Część biograficzna*, t. 10, red. E. Dziębowska, Kraków 2007.
2. Helman Z., *Pieśni Karola Szymanowskiego w kontekście literackim i muzycznym jego czasów*, [w:] *Karol Szymanowski Complete Songs for Voice and Piano*, Channel Classics Record, 2004.
3. Tomaszewski M., *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998.
4. Zieliński T. A., *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997.

MATYLDA SIELSKA

(Uniwersytet Jagielloński)

DIONIZOS SZYMANOWSKIEGO. RÓŻNE OBLICZA BOGA W „KRÓLU ROGERZE”

O postaci Pasterza z opery *Król Roger* Karola Szymanowskiego zwykle się mówić jako o Dionizosie. Jednak to imię w ogóle w utworze się nie pojawia. Jest to istota na tyle wieloznaczna, że wielu badaczy, między innymi Tomasz Cyz i Bartosz Dąbrowski, wykazywało, iż ma ona cechy wspólne z Narcyzem, Erosem, Janem Chrzcicielem, Janem Ewangelistą. Niemniej najważniejszymi trzema obliczami tego polimorficznego bóstwa są: Mesjasz – Chrystus, Dionizos i Apollon.

W każdym z trzech aktów opery Pasterz ukazuje się z innej strony. Kolejno odsłania jedno ze swoich trzech oblicz. W pierwszym akcie dominują w nim cechy Chrystusa Zbawiciela. Świadczą o tym już pierwsze jego słowa, gdy na pytanie króla „Ktoś ty?” odpowiada: „Pasterz”.

„Pan jest mym Pasterzem, nie brak mi niczego”¹ to słowa dwudziestego trzeciego Psalmu Dawidowego. Już w Judaizmie Boga utożsamia-

¹ *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2009, Ps 23:1.

no z opiekunem owiec. Wraz z pojawieniem się chrześcijaństwa i jego rozpowszechnieniem jako religii państwowej w wielu regionach świata alegoria Pasterza utrwaliła się jeszcze mocniej w świadomości wier-nych jako obraz Boga i weszła na stałe do ikonografii. Imię „Pasterz” odnosi się zarówno do Stwórcy, którego jest on prorokiem, jak i do niego samego. W operze *Młodzieniec* śpiewa o swym Bogu: „Szuka zbłąkanych stad / W bluszczowy strojny wian, / Winogron niesie pęk, / Owieczek strzeże swych”². Znamienne wydaje się także stwierdzenie Pasterza: „Mój Bóg jest piękny jako ja”³, które brzmi niczym „Jestem, który jestem”⁴. Nie jest to Bóg-człowiek. Raczej podobnie jak Dionizos przyjmuje tylko ludzką postać. Jednak w przeciwieństwie do surowego Jahwe czy bogów greckich Bóg Pasterz jest miłosierny i daje pocieszenie oraz obietnicę zbawienia swoich wyznawców i wszystkich uciśnionych, którzy weń uwierzą, podobnie jak Chrystus: „spętany nową wolność dam [...] wy, którzy cierpicie, / W nocy szukacie ręki radości, / On was odnajdzie. / Którzy owocu słodkich ramion pożądacie, / On was utuli. / Łaska wielka drzemie w jego uśmiechu!”⁵. Zostaje on jednak, podobnie jak chrześcijański zbawiciel, odrzucony przez lud, a nawet, jak zauważa Tomasz Cyz, zostaje podobnie jak Jezus skazany przez tłum: „Ukarz go Panie! Niechaj nie bluźni, / Niech nie obraża Chrystusa Pana! / Królu, sędzio sprawiedliwy [...] Ukamienować, w ogniu go spalić, / Ukamienować go!”⁶. Mimo to Pasterz jest bogiem miłosier-ny – „on kocha”, mówi Roksana; „Modlę się za ciebie”, mówi z kolei *Młodzieniec* do Rogera.

² Karol Szymanowski – *Król Roger*, red. programu D. Gwizdałówna, Poznań 1979.

³ Ibidem.

⁴ *Biblia Tysiąclecia*, op. cit., Wj 3:14.

⁵ Karol Szymanowski – *Król Roger*, op. cit.

⁶ Ibidem; T. Cyz, *Powroty Dionizosa*, Warszawa 2008, s. 31.

Pasterz pojawia się po raz pierwszy przed obliczem Rogera w chrześcijańskiej świątyni na Sycylii, w kościele łączącym tradycję zachodnią ze wschodnią oraz ze sztuką świata islamu. Staje przed portretem Chrystusa Pantokratora. Nie wywyższa się nad Jezusa, nie neguje, pozostaje w zgodzie z otaczającą go sferą sacrum (podobnie jak w dionizyjskiej świątyni, teatrze, w którym dokonuje się trzecia i ostatnia teofania w ostatnim akcie opery). Roger i Roksana przypominają także biblijnych protagonistów Piłata i jego żonę (o podobieństwie dialogu Pasterza i Rogera do rozmowy Jezusa z Piłatem wspomina szeroko w swojej książce Tomasz Cyz⁷). On ma skazać Boga na śmierć, a ona go broni. Wszystko wydaje się powtórzoną historią Chrystusa. Szymanowski z Iwaszkiewiczem zdają się odrzucać religię katolicką w dostępnym im kształcie, ale pozostają właśnie przy Chrystusie. Bóg pojawia się tu jednoznacznie jako miłość; nie ma kary za grzechy i Sądu Ostatecznego. Twórcy powracają do moralności i sposobu postrzegania świata przez pierwszych chrześcijan, sięgają do czasu sprzed zmian, które zaszły w średniowieczu, kiedy to pierwotnie rozgrywa się akcja *Króla Rogera*. Jakby chcieli pokazać, na którym etapie Kościół odszedł od swoich pierwotnych idei i co mogłoby się stać, gdyby w odpowiednim momencie Bóg powrócił na ziemię.

O Rogerze mówi się, że jest „sędzią sprawiedliwym”. Nadaje się mu cechy boskie, by następnie okazało się, że dostąpił on zbawienia z rąk prawdziwie sprawiedliwego sędziego, jednocząc się w końcowej części opery w jego miłosierdziu. Pasterz bowiem „oddaje nam się cały”, podobnie jak Chrystus. Mówi: „wasz ja jestem cały”⁸, co jest także domeną Dionizosa, który po sparagmosie pozawala na omofagię, zje-

⁷ T. Cyz, op. cit., s. 77.

⁸ Karol Szymanowski – *Król Roger*, op. cit.

dzenie swojego ciała, tak jak dzieje się w czasie komunii świętej. Pasterz ponownie łączy w sobie cechy pogańskiego bóstwa oraz Boga chrześcijan.

W drugim akcie Pasterz ukazuje się jako Dionizos. Świadczy o tym wspomniany już fakt, że nie przybiera on jednej postaci, ale pozostaje wciąż nieuchwytny, nieokreślony niczym janusowe oblicze, a właśnie polimorficzność jest jedną z dominujących cech Bachusa. Ponadto Dionizos wedle badań nad starożytnością jest *arrethon* – nie mówi się o nim wprost, nie należy wymieniać jego imienia. Dlatego właśnie główni bohaterowie tragedii greckich według niektórych badaczy są zawsze wcieleniem Dionizosa, który pod własnym imieniem i we własnej postaci pojawia się w jednej tylko zachowanej do dzisiejszych czasów tragedii greckiej: w *Bachantkach* Eurypidesa.

W innych utworach tego gatunku protagonista jest często składany dobrowolnie (lub przy pozorze dobrowolności, w tzw. komedii niewinności) w ofierze, jak choćby Ifigenia. Tak właśnie dzieje się z Rogerem. Zostaje on pozbawiony władzy, po czym decyduje się „oddać swe serce Słońcu”.

Można także zaobserwować duże podobieństwa fabularne między *Królem Rogerem* a *Bachantkami*. Sam Szymanowski nie ukrywał, że libretto powstałe we współpracy z Jarosławem Iwaszkiewiczem jest tym utworem inspirowane. Do Rogera przychodzi Pasterz, tak jak do Pentusa przychodzi Dionizos. Obaj przybysze wzbudzają lęk, ale i fascynację (niekoniecznie seksualną, choć niewątpliwie wprowadzają oni niepokój erotyczny). Mówią o nowym Bogu, nowej religii, nowym kulcie i zostają odrzuceni, postawieni przed sądem lub pozornie uwięzieni. Z owych więzów obaj samodzielnie się wyzwalają, aby na koniec zatryumfować (jak Zmartwychwstały Chrystus).

Pasterz, podobnie jak Dionizos, ma cechy androgyniczne: sam wysoki głos męski, jakim jest tenor (Szymanowski długo wszak zastanawiał się,

czy nie powierzyć tej partii kobiecie śpiewającej altem), napisany w wysokiej tessiturze, daje wrażenie chłopięcości czy też kobiecości postaci⁹.

Pasterz zsyła na poddanych Rogera szal bachiczny. Tańczą w pałacu przed ortodoksyjnie chrześcijańskim, hołdującym ascezie królem, który z przerażeniem patrzy na przystąpienie do grupy tańczących własnej żony (Dionizos jest bogiem, którego kultowi przez lata przewodziły przede wszystkim kobiety). Sam bowiem Roger nosi znamiona wyznawcy orfizmu. Żyje według wymagających reguł. Sugeruje się też, że od pewnego czasu oddaje się wstrzemięźliwości seksualnej, gdyż na początku drugiego aktu Edrisi pyta go: „Królu. Czy dawno słuchałeś pieśni słów? Z rozkoszą ustami szukałeś ust Roksany?”¹⁰. Stąd też liczne podejrzenia interpretatorów, że Król Roger jest homoseksualistą. Zazwyczaj jednak przypisywanie mu tej cechy jest tłumaczone orientacją seksualną samego kompozytora, a argumenty za tym, że zainteresowanie władcy Pasterzem jest natury seksualnej, wydają się mocno przesadzone poza kontekstem biograficznym i innych dzieł twórcy.

Roger nie idzie za Młodzieńcem, ale poszukuje swojej żony, która odchodzi od niego, by stać się wyznawczynią (i kapłanką?) nowej religii. Roger odnajduje ukochaną, jednak nie może dalej z nią żyć – mamy tu nawiązanie do postaci Orfeusza, co potwierdzałoby tezę Waltera Hasa ze *Słowików w aksamitach i jedwabiach*, że najważniejsze opery w historii tego gatunku mówią właśnie o tym micie.

Wracając jednak do przedziwnego młodzieńca zwanego Pasterzem, zauważyć należy nie tylko jego lunarną twarz, ale także oblicze z trzeciego aktu – solarne, utożsamiane z Apollem, bogiem-artystą. Mówi się o tej postaci, że pochodzi z gór, podobnie jak grecki bóg, który przeby-

⁹ B. Dąbrowski, *Mit dionizyjski Karola Szymanowskiego*, Gdańsk 2001, s. 3.

¹⁰ Karol Szymanowski – *Król Roger*, op. cit.

wał na szczytach Parnasu. Pasterz jest piękny, podobnie jak Apollon, i podobnie jak on przyciąga ku sobie muzy (choćby Roksanę, muzę i menadę dionizyjską równocześnie). Dopiero w finale, kiedy Rogerowi objawia się Bóg-Słońce w swojej pełnej postaci (swoje credo Roger śpiewa o brzasku), rozumie on, że może temu obliczu Absolutu oddać swoje ciało i swoje życie. Niejasny jest finał opery:

„Słońce! Słońce! [...]

Skrzydła rosną!

Obejmą cały świat!

A z głębi samotności,

Z otchłani mocy mej

Przejrzyste wyrwę serce,

W ofierze słońcu dam!

*(Wyciąga ku słońcu złożone dłonie, jakby unosząc w nich bezcenny dar)*¹¹.

Nie jest jasne, czy ten moment to śmierć Rogera, jego duchowa przemiana rozpoczynająca nowy etap w życiu, czy może koniec świata następujący po ponownym przyjściu Chrystusa.

Bartosz Dąbrowski podkreśla w swojej pracy¹², że Karol Szymanowski poszukiwał nowej, młodopolskiej religii, która byłaby syntezą religii, tak jak kulturową syntezą wschodu i zachodu jest Sycylia, na której rozgrywa się akcja opery. Niewątpliwie Szymanowski i Iwaszkiewicz ujawnili w swoim opus magnum inspirację gnozą monistyczną, w której Bóg to nie tylko plus nieskończoność (dzień, który utożsamia dobro, Chrystusa i Słońce – Apollona, czyli Rozum), ale i minus nieskończoność (noc, którą jest fizyczny, niejednoznaczny moralnie Dionizos).

¹¹ Karol Szymanowski – *Król Roger*, op. cit.

¹² B. Dąbrowski, op. cit., s.146

Dużo mówi się o afirmatywnych cechach Pasterza, które ujawniają się w oglądzie pobieżnym. Jednak współcześni inscenizatorzy poszukują innych możliwości kryjących się za „uśmiechem pełnym tajemnicy”. Widoczne jest to w inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego z 2009 roku w Operze Paryskiej. Pasterz jest ukazany jako hipis wkraczający w celebrycki, konsumencki, zdawać by się mogło, świat Rogera i Roksany. Nie daje jednak wyzwolenia. W finale król uzależniony od narkotyków, opuszczony przez żonę, zostaje w przedziwnym świetle (być może jego własnych, delirycznych wizji). Pasterz przyniósł mu tylko upadek. Ze złego w jeszcze gorsze. Hipisowski guru pokonał go i zniszczył, a jego nowa religia okazała się tylko majakiem. Dionizos poniżył i zabił Pentusza za jego niewiarę. W inscenizacji Davida Pountneya (Bregenz Festival, realizacja w tym samym roku) Pasterz jest niczym posąg, nie-realna złota istota o złotej skórze i włosach, która przebiera się najpierw za Rogera, potem za jego żonę, uwodzi cały dwór, po czym na jego skinienie wszyscy popełniają zbiorowe samobójstwo. Roger pozostaje sam, jedyny nieomamiony (nawet Edrisi, który według libretta pozostaje z królem do końca, już nie żyje), by powitać wstające Słońce i oddać mu hołd. Tylko on dostąpił prawdziwego objawienia, bo nie uwierzył w pozór.

Podjmując kolejną już próbę zsyntetyzowania różnych teorii na temat przedziwnej postaci Pasterza i dopowiedzenia swoich rozważań na ten temat, nie sposób wyjść obronną ręką z tego zadania. „Ta opera żywi się niedopowiedzeniem”¹³, więc i uśmiech Pasterza wciąż pozostaje „pełen tajemnicy”.

¹³ T. Cyz, op. cit., s. 35

THE DIONYSUS OF SZYMANOWSKI. VARIOUS FACES OF GOD IN „KING ROGER”

The Shepherd, who introduces a radical and irreversible change in life of the eponymous character of Karol Szymanowski's opera *King Roger*, is an enigmatic and mysterious figure. Portrayed as possessing godlike qualities, he nevertheless cannot be fully identified with one particular supernatural being, as shown in the works of scholars that describe him as sharing several traits with Narcissus, Eros, John the Baptist or John the Evangelist. In spite of the Shepherd being commonly referred to as Dionysus, this name (like any other) does not appear in the opera's libretto. As stated by the author of the article, the principal three forms of this ambiguous character are Jesus Christ, Dionysus and Apollo, each of them dominating in turn in the successive acts of *King Roger*.

BIBLIOGRAFIA

1. Chylińska T., *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1–3, Kraków 2008.
2. Cyz T., *Powroty Dionizosa*, Warszawa 2008.
3. Dąbrowski B., *Mit dionizyjski Karola Szymanowskiego*, Gdańsk 2001.
4. Helman Z., *Szymanowski Karol Maciej*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 10, Kraków 2007.
5. Iwaszkiewicz J., *Spotkania z Szymanowskim*, Kraków 1947.
6. Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997.
7. *O Karolu Szymanowskim*, red. Z. Sierpiński, Warszawa 1983.
8. Pociąg B., *Iwaszkiewicz Jarosław*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 4, Kraków 1997.
9. Waldorff J., *Serce w płomieniach*, Poznań 1982.
10. Zieliński T. A., *Liryka i ekstaza*, Kraków 1997.

MONIKA MAKOWSKA

(Uniwersytet Jagielloński)

„EUROPEJSKOŚĆ NIE ZAPRZECZA POLSKOŚCI.
MAMY DO NIEJ PRAWO”¹. KAROL SZYMANOWSKI –
ARTYSTA, POLAK, PATRIOTA

„UTRACONA ARKADIA”

Wywodzący się z Mazowsza koronny ród szlachecki Korwin-Szymanowskich², herbu Ślepowron³, wydał wielu zasłużonych dla Rzeczypospolitej

¹ Pierwsza część tytułu jest swobodnym potraktowaniem cytatu z artykułu *Opuszcę skalny mój szaniec* pióra Karola Szymanowskiego. Oryginalny tekst brzmi: „Nie należy w mojej muzyce szukać kosmopolityzmu, czy gorzej jeszcze – internacjonalizmu. Można w niej znaleźć jedynie «europejskość», ta zaś nie zaprzecza polskości; mamy do niej prawo”. K. Szymanowski, *Opuszcę skalny mój szaniec*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 6. Cytat umieszczony we współczesnym wydaniu *Mitów* (oprac. B. Konarska i E. Umińska, Kraków 1992).

² Wszystkie informacje dotyczące rodowodu Korwin-Szymanowskich podaję za: T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1, Kraków 2010, s. 9–64; J. Waldorff, *Serce w płomieniach*, Poznań 1982, s. 11–17; T. A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997, s. 12–16.

³ Herbem Ślepowron pieczętowało się wiele rodów mazowieckich, podlaskich i ru-

potomków, wśród których znajdował się między innymi Maciej Szymanowski, wyprawiony w 1634 roku przez króla Władysława IV z poselstwem do papieża Urbana VIII do Rzymu. Protoplastą „kresowej” linii tego znakomitego rodu, z której wywodził się Karol Szymanowski – najwybitniejszy po Fryderyku Chopinie polski kompozytor – był Dominik Szymanowski, kasztelan rawski, brat Józefa⁴ – modnego warszawskiego poety rokokowego, szambelana królewskiego, stałego bywalca słynnych „obiadów czwartkowych”, na które znany z uwielbienia dla sztuki Stanisław August⁵ zapraszał znaczących literatów stolicy. Częstym go-

skich, między innymi Krasińscy, Pułascy, Mościccy oraz oczywiście Szymanowscy.

⁴ Józef Szymanowski, brat wspomnianego Dominika, prapradziadka autora *Harnasiów*, był pisarzem zaangażowanym politycznie po stronie patriotów. Należał do grona inicjatorów powołania do istnienia Towarzystwa Przyjaciół Nauk, posłował na sejm w 1780 roku, zasłynął jako autor *Myśli do prospektu prawa kryminalnego*, uznanych za wybitne osiągnięcie polskiej oświeceniowej myśli prawniczej. Blisko związany z dworem Czartoryskich w Puławach – do ulubionych utworów księżnej Izabeli z Flemingów Czartoryskiej należały dwie piosenki jego autorstwa: *Zosiu, Zosiu moja luba* i *Anusia ładna, gdy się bawiła*. Był posłem na Sejm Czteroletni (1788–1792), reprezentował Stronnictwo Patriotyczne podobnie jak trzech jego bracia, także posłowie: Jan (pułkownik wojsk koronnych), Franciszek (regent wielki koronny) oraz Dominik (szambelan królewski), ponadto gorąco popierał Konstytucję 3 maja, był nieprzejednanym wrogiem zdrajców targowickich. Podczas insurekcji kościuszkowskiej blisko współpracował z Naczelnikiem jako szef Wydziału Sprawiedliwości przy Radzie Najwyższej Narodowej. Wraz z upadkiem powstania, podobnie jak pozostali członkowie powstańczego rządu, dostał się do niewoli Suworowa. Po odzyskaniu wolności, załamany psychicznie upadkiem Rzeczypospolitej, osiadł w swoim majątku w Grądach i wycofał się z życia publicznego. Zmarł bezpotomnie w 1801 roku. Por. T. Chylińska, op. cit., s. 26–27; M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 2002, s. 316–317.

⁵ Jakkolwiek wiele można zarzucić Stanisławowi Augustowi jako władcy Rzeczypospolitej (polityka królewska, wyraźnie prorosyjska, prowadzona pod dyktando ca-

ściem rzeczonych biesiad był także przyjaciel Józefa Szymanowskiego, Ignacy Krasicki – znakomity poeta, powieściopisarz⁶, tłumacz – symbol polskiej myśli oświeceniowej. Z jego siostrzenicą – panną Franciszką Rościszewską⁷, córką starosty rożowskiego Kajetana Rościszewskiego

rzeczy Katarzyny II walczyły przyczyniła się do upadku Polski, która padła ofiarą państw zaborczych), to jednak znakomicie wykształcony król wykazywał sporo talentów artystycznych (był znany jako jeden z najlepszych oratorów w Europie, świetnie pisał, tworzył interesujące projekty architektoniczne, podobno słynął także jako niezrównany tancerz), zapisał się również w dziejach jako mecenas artystów, założyciel pierwszej w Rzeczypospolitej profesjonalnej szkoły dla adeptów sztuk plastycznych (słynna „malarnia” królewska) oraz kolekcjoner dzieł sztuki (spora część królewskiej kolekcji znajduje się dziś w petersburskim Ermitażu). Przychylniejsi Stanisławowi Augustowi historycy skłaniają się ku dość kontrowersyjnej tezie, iż pomimo niewątpliwiej winy królewskiej i doprowadzenia Rzeczypospolitej do upadku pozostawił on w sztuce narzędzie, dzięki któremu pozostająca pod zaborami Polska mogła się odrodzić. S. Wasylewski, *Na dworze króla Stasia*, Warszawa 2011, s. 141–156, 170–188.

⁶ Ksiązę i biskup warmiński, powszechnie znany jako autor *Bajek*, *Satyry*, a także poematu heroikomicznego *Myszeidos pieśni X* (Myszeida), był też autorem jednej z pierwszych powieści w języku polskim (*Mikołaja Doświadczynskiego przypadki*).

⁷ Rościszewscy herbu Junosza to stary koronny ród, podobnie jak Szymanowscy wywodzący się z Mazowsza (pierwsze wzmianki od I. poł. XIII w.). Po kądzieli spokrewnieni z książętami mazowieckimi. Najstarszy ze znanych Rościszewskich, urodzony w 1200 roku Terencjus, był małżonkiem Barbary, księżniczki mazowieckiej, siostry Aleksandra, księcia mazowieckiego. *Polski słownik biograficzny* wymienia trzech braci Rościszewskich, uczestników konfederacji barskiej. Paweł Piotr i Antoni polegli w 1769 roku, natomiast Szymon Seweryn był w późniejszych latach (1788–1792) posłem na Sejm Czteroletni, walczył w szeregach insurekcji kościuszkowskiej, dosłużył się także stopnia generała brygady w wojsku Księstwa Warszawskiego. Zmarł w 1819 roku. Jedną z pieśni konfederackich (incipit: „Przed Tobą Stwórco wraz wszyscy stajemy”), zapisana w szlacheckiej sylwie z 1769 roku (rękopis znajduje się w zbiorach Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we

i Marianny Krasickiej, kasztelanki chełmskiej – ożenił się brat Józefa, Dominik, podobnie jak Józef mianowany przez Stanisława Augusta królewskim szambelanem. Dominik Szymanowski, podobnie jak jego bracia (przyp. 4), posłował na Sejm Czteroletni jako reprezentant Stronnictwa Patriotycznego, był także politycznie zaangażowany w wydarzenia insurrekcji kościuszkowskiej (pełnił funkcję członka Deputacji Dyplomatycznej przy Radzie Najwyższej Narodowej). Dominik jako jedyny z braci Szymanowskich osiedlił się na Kresach Wschodnich Rzeczypospolitej, dając początek, jak już zostało powiedziane, kresowej linii rodu Szymanowskich – właśnie na wschodnich rubieżach Rzeczypospolitej, pięćdziesiąt kilometrów od Kijowa, znajdowały się dobra klucza motyżyńskiego, stanowiące wiano młodej pani Dominikowej Szymanowskiej. Z potomków czterech braci Szymanowskich⁸ znakomicie w historii zapisał się Józef, syn Franciszka – uczestnik insurekcji kościuszkowskiej, kapitan armii Księstwa Warszawskiego, oficer napoleoński. W armii Królestwa Kongresowego służył jako dowódca batalionu Szkoły Podchorążych. Brał udział w powstaniu listopadowym jako wódz XIX Pułku Piechoty – walczył do ostatniej kuli w magazynku w tragicznie zakończonej dla Polaków bitwie pod Ostrołęką. Po upadku powstania, zagrożony repre-

Wrocławiu), została opisana jako: „pieśń skomponowana przez Imię pana Rościszewskiego, majora”. Por. *Literatura barska (antologia)*, wstęp i oprac. J. Maciejewski, Wrocław 1976, s. 323; *Literatura konfederacji barskiej*, t. 3, *Wiersze*, red. J. Maciejewski, Warszawa 2008, s. 290–291; Z. Anusik, A. Strojnowski, *Rościszewski Feliks (XVIII w.)*, *Rościszewski Franciszek Ignacy (1710–1782)*, *Rościszewski Jan (1740–1806)*, *Rościszewski Piotr Paweł (XVIII w.)*, hasła [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 32, Kraków 1989–1991, s. 277–282.

⁸ Ich jedyną siostrą, Józefa, została wydana za mąż za Waleriana Łuszczewskiego. Prawnuczką Józefy i Waleriana była słynna pisarka Jadwiga Łuszczewska (Deotyma). Por. T. Chylińska, op. cit., s. 26.

siami (władze rosyjskie skonfiskowały jego majątek, samemu Szymanowskiemu groziła wywózka na Sybir), udał się na emigrację do Włoch. Zmarł w 1867 roku w Rzymie. Powstańcze tradycje kontynuował jego stryjeczny prawnuk, Stanisław Bonawentura Marian Szymanowski (1842–1905), gorący patriota, powstaniec styczniowy, dziedzic rodzinnego majątku Tymoszkówka, człowiek o niezwykle szerokich horyzontach i wszechstronnych zainteresowaniach. Był utalentowanym muzykiem amatorem – znakomicie grał na wiolonczeli i na fortepianie, interesował się matematyką, astronomią i meteorologią (skonstruował urządzenie do pomiarów meteorologicznych), a także beletrystyką – zbiory biblioteczne Szymanowskich należały do najcenniejszych na Kresach Wschodnich. Tymoszowiecki dwór dzięki staraniom Stanisława Szymanowskiego był prawdziwą ostoją polskości, a także kultury umysłowej i artystycznej na najwyższym poziomie w niezwykle trudnych czasach popowstaniowych represji⁹. W 1874 roku dziedzic Tymoszkówki poprowadził do ołtarza

⁹ Czasy po powstaniu styczniowym (1863) należą do najtragiczniejszych momentów dziejowych Rzeczypospolitej – liczni powstańcy zostali osadzeni między innymi w warszawskiej Cytadeli, następnie straceni w publicznych egzekucjach lub zesłani na Sybir. Świadkiem ich męczeństwa stała się między innymi słynna wyspa Iłowa (Niłowa) na jeziorze Seliger, na której w 1939 roku Polacy wzięci do niewoli przez Sowieców odkryli wykute w murach polskie napisy – nazwiska, miejsca bitew powstania styczniowego, wszystkie z datą 1863. Notatki informujące o tym odkryciu znaleziono w kieszeniach mundurów polskich oficerów zamordowanych w Katyniu w 1940 roku. Ziemie Królestwa Polskiego zostały przez władze carskie włączone w granice imperium jako integralna część Rosji – „Polskę” zastąpili Rosjanie „Prywiskłanskim Krajem”, wypowiadając bezpardonową walkę polskiej kultury, językowi, a także religii katolickiej. Najważniejszymi ośrodkami podtrzymującymi i pielęgnującymi polską kulturę, tradycję, dbającymi o zachowanie świadomości narodowej stały się liczne polskie dwory, między innymi należąca do Szymanowskich kresowa Tymoszkówka. Por. ibidem, s. 41; K. Lubieniecka-Baraniak,

pannę Dominikę Teodorę Annę (znaną pod imieniem Anna), wywodzącą się z kurlandzkiej, arystokratycznej rodziny Taubów. W 1875 roku urodziło się pierwsze dziecko Szymanowskich – Anna, nazywana w rodzinie Nulą. Cztery lata później na świat przyszedł Feliks. Najślynniejszy z rodzeństwa, któremu dane było zostać najwybitniejszym po Fryderyku Chopinie polskim kompozytorem, urodził się jako trzeci potomek Szymanowskich 3 października 1882 roku. Ochrzczono go imionami Karol Maciej. Po nim pojawiły się jeszcze dwie siostry – Stanisława, w przyszłości wybitna śpiewaczka, znakomita wykonawczyni utworów wokalnych brata, oraz Zofia – pisarka, autorka między innymi tekstów niektórych pieśni Karola oraz cennych wspomnień o nieistniejącym już dziś kresowym dworze w Tymoszwówce, w którym kwitła polska kultura, gdy państwa polskiego nie było na mapach Europy¹⁰.

Autor *Harnasiów* w czasach warszawskich i zakopiańskich wielokrotnie wspominał o gromadzonych od pokoleń przez ród Szymanowskich licznych, niezwykle cennych pamiątkach, „zniszczonych w 1918 roku przez brudne, cuchnące, bolszewickie łapy”¹¹. Wśród tymoszwowieckich zbiorów, przekazanych ojcu Karola, Stanisławowi, przez jego wuja, Oswalda Szymanowskiego, znajdowały się między innymi liczne portrety przodków (w tym najcenniejszy – XVII-wieczny portret Macieja Szymanowskiego, posła króla Władysława IV), imponująca kolekcja militariów¹² – między innymi szable polskie i wschodnie (z japońską włącznie),

Córka generała. Opowieść o lotniczce zamordowanej w Katyniu, Szczecinek 2013, s. 104–105, 113–115.

¹⁰ Chodzi o słynną *Opowieść o naszym domu* pióra Zofii Szymanowskiej. Dzieło to zostało wydane po raz pierwszy w 1935 roku we Lwowie.

¹¹ T. Chylińska, op. cit., s. 40.

¹² W tymoszwowieckim dworze zbiory militarne zostały wyeksponowane w pokoju nazywanym „salą rycerską” – do dzisiejszych czasów zachowała się fotografia autor-

toledańska szpada, buława hetmańska, zbroja kirasjerska pamiętająca czasy wojen napoleońskich, liczne pamiątki po najsłynniejszych Polakach: róg myśliwski i puginął króla Jana III Sobieskiego, gęsie pióro pisarki Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, a także listy i autografy, między innymi Tadeusza Kościuszki, Juliusza Słowackiego, Wincentego i Zygmunta Krasińskich, książąt Ogińskich, Stefana Żeromskiego... do tego imponująca biblioteka, cenne zbiory rycin, map, numizmatów, perskie kobierce, srebra i miśnieńska porcelana, pamiętająca czasy saskie oraz staroniemieckie, a także gdańskie rzeźbione meble...¹³ Niejeden z pałaców kresowych mógłby pozazdrościć Tymoszwówce tak imponującej kolekcji pamiątek, które niestety padły ofiarą rewolucji bolszewickiej. Spłonął stary tymoszwowski dwór, fortepian kompozytora pijani kozacy wrzucili do stawu. Ze wspaniałych zbiorów przetrwał tylko mały, czarny krucyfiks, pamiątka po Józefie Szymanowskim, generale z czasów powstania listopadowego¹⁴. Dwór tymoszwowski, unicestwiony przez katalizm rewolucji, na zawsze pozostał w pamięci rodziny Szymanowskich jako symbol utraconej arkadii – krainy cudownego dzieciństwa i wczesnej młodości... Zbiory narodowych skarbów, liczna, kochająca się rodzina, krewni, powinowaci – z których każdy był osobą wielkiej kultury i szerokich horyzontów umysłowych – specyficzna atmosfera Kresów Wschodnich – w takim właśnie otoczeniu wzrastał Karol Szymanowski – artysta, Polak i patriota, któremu dane było dożyć wolnej ojczyzny, o którą walczyło kilka pokoleń Polaków. Dzięki niemu też polska muzyka, niszczone i prześladowana przez zaborcze mocarstwa, trafiła na światowe estrady.

stwa Zofii Szymanowskiej, przedstawiająca wnętrze owej sali.

¹³ Wykaz pamiątek tymoszwowskich podaje za: T. Chylińska, op. cit., s. 66; J. Waldorff, op. cit., s. 13.

¹⁴ J. Waldorff, op. cit.

„POLSKĄ KULTURĘ UKOCHAŁ PONAD WSZYSTKO”¹⁵.
KOMPOZYTOR – PEDAGOG – PATRIOTA

W 1901 roku młody kompozytor Karol Szymanowski przybył do Warszawy – został uczniem Zygmunta Noskowskiego¹⁶, zdolnego kompozytora, cenionego pedagoga, wybitnego animatora polskiego życia koncertowego. Zasługą Noskowskiego było między innymi utworzenie Filharmonii Warszawskiej i wprowadzanie na polską scenę europejskich nowości repertuarowych, zarówno symfonicznych, jak i operowych. Już wówczas młody Szymanowski, który w niedalekiej przyszłości miał się okazać najwybitniejszym wychowankiem autora *Stepu*, zdawał sobie sprawę z konieczności poprowadzenia muzyki polskiej nową drogą, inną, niż prezentowali jego mistrz¹⁷ oraz kompozytorzy starszego poko-

¹⁵ Tytuł tej części jest swobodnym potraktowaniem wypowiedzi Stefana Kisielewskiego z *Gwiazdozbioru muzycznego* (Kraków 1982).

¹⁶ Zygmunt Noskowski (1846–1909), kompozytor – znakomity symfonik, dyrygent, animator życia muzycznego Warszawy, pedagog, wychowawca całej plejady polskich kompozytorów. Noskowski był uczniem Stanisława Moniuszki i Apolinarego Kątskiego. Jego interesująca spuścizna kompozytorska wciąż czeka na odkrycie (jedynym znanym dziełem Noskowskiego pozostaje poemat symfoniczny *Step*, który w pierwotnym założeniu miał być uwerturą do planowanej opery *Ogniem i mieczem* według powieści Henryka Sienkiewicza). Por. M. Negrey, *Zygmunt Noskowski*, hasło [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 7, s. 95–106.

¹⁷ Jakkolwiek zarówno młody Szymanowski, jak i jego koledzy, którzy wraz z nim tworzyli „Młodą Polskę w muzyce” (Ludomir Różycki, Grzegorz Fitelberg, Apolinary Szeluto), doceniali ogromną pracę Noskowskiego włożoną w utworzenie orkiestry symfonicznej w Warszawie, to jednak nie cenili swojego mistrza zbyt wysoko jako kompozytora. Uznawali, iż reprezentuje on kierunek nazywany dziś „epigonizmem romantyzmu”, którego przedstawiciele tworzyli kolejne utwory naśladowujące styl Chopina i Moniuszki. Sami zatem, uznając ten styl za przeżytek, postanowili technąć

lenia¹⁸. Podobnego zdania byli niedawno poznani w Warszawie koledzy Szymanowskiego (będący jednocześnie także uczniami Noskowskiego): Ludomir Różycki, Grzegorz Fitelberg (początkowo skrzypek Filharmonii Warszawskiej, później wybitny dyrygent, pod którego batutą wykonano niejeden utwór autora *Pieśni o nocy*), Apolinary Szeluto¹⁹. Pod egidą księcia Władysława Lubomirskiego (melomana, który także próbował swoich sił jako kompozytor) i przy jego finansowym wsparciu młodzi muzycy założyli Spółkę Nakładową Młodych Kompozytorów Polskich, która zapisała się w historii jako „Młoda Polska w muzyce”. Właśnie od czasów „Młodej Polski w muzyce” zaczął się zaznaczać indywidualny styl kompozytorski Karola Szymanowskiego²⁰, który pod-

nico świeżości we własną twórczość (między innymi odchodząc od systemu dur-moll oraz wykorzystując nowe możliwości kolorystyczne zarówno poszczególnych instrumentów, jak i głosu ludzkiego).

¹⁸ „Ciągłości rozwoju u nas nie było, jak dotąd. Postępowaliśmy skokami i to dość ekscentrycznymi czasem. Chopin był sam, samotnie umarł, dziedziców nie zostawił. Następna faza była jakby pnem, wyrastającym z gałązki ubocznej; był to okres pomoniuszkowski. Epigonizm romantyzmu zaszczerpionego na pseudoklasyce, romantyzmu zakademizowanego, można powiedzieć, w którym dominowali Noskowski i Żeleński”. K. Szymanowski, *Pisma*, t. 1, *Pisma muzyczne*, oprac. K. Michałowski, Kraków 1984, s. 427, [za:] T. Chylińska, op. cit., s. 91.

¹⁹ Twórczość tego kompozytora pozostaje poza recepcją badaczy i wciąż czeka na solidne opracowanie muzykologiczne.

²⁰ Jakkolwiek już w najwcześniejszych dziełach Szymanowskiego zaznacza się oryginalność pomysłów melodycznych i śmiałość myślenia harmonicznego, to jednak dopiero od czasów „Młodej Polski” zaczyna się kształtować jego indywidualność twórcza. Nie należy oczywiście hołdować wielokrotnie krytykowanej przez znawców muzyki Szymanowskiego opinii na temat charakteryzującej jego twórczość „wpływowologii”, odmawiającej autorowi *Harnasiów* oryginalności, jednak trudno opisywać jego muzykę bez wskazywania wzorców wielkich twórców, do których się odwoływał.

legając oczywiście licznym „poruszeniom wyobraźni”²¹ (fascynacja Wagnerem i Richardem Straussem, później orientem oraz kulturą antyku wywołana podróżą kompozytora do Italii i północnej Afryki, w końcu zwrot ku natchnieniom lechickim oraz nowatorskie potraktowanie rodzimego folkloru jako pełnowartościowego źródła inspiracji), zawsze był podporządkowany celowi postawienia muzyki polskiej (pozbawionej przez lata zaborów możliwości prawdziwego rozwoju mimo niewątpliwie ogromnych wysiłków całych pokoleń polskich artystów) jako pełnowartościowej, oryginalnej sztuki w należnym jej miejscu europejskiego dziedzictwa kulturowego. Sam kompozytor, jeszcze przed okresem „lechickim” i „narodowym”, określał następująco swoją muzykę:

Mogę zwać me utwory „Metopami”, „Maskami”, czy „Mitami”, mogą one być dobrą, czy złą muzyką, jednak nie ulega wątpliwości, iż były one pisane przez Polaka. Tę właśnie ich cechę podkreśliła mocno i stanowczo... krytyka francuska. Nie należy w mojej muzyce szukać kosmopolityzmu, czy gorzej jeszcze – internacjonalizmu. Można w niej znaleźć jedynie „europejskość”, ta zaś nie zaprzecza polskości; mamy do niej prawo. Dzisiejsza bowiem polskość inna jest istotnie od wczorajszej: jest wolna. Poczucie owej wolności przenika mię do głębi, jest podstawową mą wewnętrzną rzeczywistością²².

Podobna idea przyświecała Szymanowskiemu, kiedy w 1926 roku, odrzucając znakomitą propozycję objęcia funkcji dyrektora Konserwatorium Kairskiego, zdecydował się przyjąć tę posadę w Konserwatorium Warszawskim, które zapragnął przekształcić w najnowocześniejsze w Polsce centrum edukacji muzycznej, dorównujące poziomem nauczania naj-

²¹ Określenie Teresy Chylińskiej.

²² K. Szymanowski, *Opuszcze skalny mój szaniec*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 6. Cytat umieszczony we współczesnym wydaniu *Mitów* (oprac. B. Konarska, E. Umińska, Kraków 1979).

lepszym europejskim uczelniom muzycznym²³. Jako rektor utworzonej przez siebie Akademii (przekształcenie Konserwatorium Warszawskiego w Akademię było jego zasługą) zaprosił do współpracy znakomitych artystów – między innymi Kazimierza Sikorskiego (klasa kompozycji), Grzegorza Fitelberga (klasa dyrygentury i orkiestry), Zbigniewa Drzewieckiego i Józefa Turczyńskiego (klasa fortepianu). Gorąco uwielbiany przez młodzież rektor niestety równie gorąco został znienawidzony przez „konserwatywnych” kompozytorów warszawskich, rozwścieczonych jego nowatorskim podejściem zarówno do twórczości muzycznej, jak i edukacji młodych adeptów kompozycji. Przeciwno Szymanowskiemu „konserwatywni” antagoniści (między innymi Eugeniusz Morawski, Piotr Rytel, Stanisław Kazuro, Adam Wieniawski) zorganizowali zmasowany, bezpardonowy atak. Ich liczne oszczerstwa oraz nieprzebiegające w środkach intrygi podkopały wątłe zdrowie Szymanowskiego (konieczny był dłuższy pobyt w sanatorium w szwajcarskim Davos), co doprowadziło w 1932 roku do dymisji udręczonego kompozytora ze stanowiska rektora, podpisanej „na jego własne życzenie”. Sprawa ta wywołała skandal wśród młodzieży akademickiej, która pod przewodnictwem znakomicie zapowiadającego się młodego kompozytora Romana Maciejewskiego²⁴ zorganizowała protest przeciwko usunięciu uwielbianego rektora.

²³ Karol Szymanowski zdawał sobie sprawę z wielkich zdolności i możliwości polskiej młodzieży, która aby w pełni rozwinąć talenty, musiała niestety wyjeżdżać na studia za granicę (głównie do Paryża), co było przedsięwzięciem bardzo kosztownym. Udało mu się skompletować znakomitą kadrę pedagogiczną. Niestety, jak już zostało wspomniane, pionierska działalność Szymanowskiego oraz jego nowatorskie podejście do kompozycji (jako twórczości i jako przedmiotu nauczania) spowodowały lawinę krytyki i bezpardonowy atak ze strony „skostniałych konserwatystów”.

²⁴ Tę informację zawdzięczam bratu kompozytora, Wojciechowi Maciejewskiemu, któremu serdecznie dziękuję.

Choć mogłoby się wydawać, że cały trud Szymanowskiego rektora poszedł na marne, pomimo goryczy ostatnich lat życia (problemy finansowe, piętrzące się trudności z paryską prapremierą *Harnasiów*, coraz bardziej postępująca gruźlica, przekształcona w ostatniej fazie w raka krtani), kiedy kompozytor pisał, iż tylko brak pieniędzy powstrzymuje go od wyjazdu z Polski na stałe (jednak pragnął być pochowany w polskiej ziemi), zasługi autora *Mitów* dla polskiej muzyki i kultury pozostają niepodważalne.

Postanowił „dogonić” muzykę światową, jako przedstawiciel nieistniejącej wówczas oficjalnie Polski, jako przedstawiciel polskiej kultury, którą ukochał ponad wszystko. Zamyśl był nierealny, bo podjęty samotnie. [...] A jednak na przekór wszystkiemu, udało się. [...] Od pierwszej chwili zrozumiał, że jest sam i że jedyne źródło wielkiej, oryginalnej, na wskroś polskiej, a zarazem na wskroś europejskiej twórczości znaleźć może w genialnym dziele Chopina²⁵.

„EUROPEANNESS DOES NOT CONTRADICT
POLISHNESS. WE HAVE RIGHT TO IT”.

KAROL SZYMANOWSKI – AN ARTIST, A POLE, A PATRIOT

Karol Szymanowski was a descendant of an eminent noble family whose members played many significant roles throughout Polish history and whose family hearth, the Tymoszwówka manor in the now Ukraine, housed numerous memorabilia of the past (irreplaceably lost in 1918 as a result of the Bolshevik revolution). Brought up in patriotic atmosphere of post-Partition Poland, wiped out from the map of Europe, Szymanowski aimed to encourage development of Polish musical culture, first setting up the so-called Company of Young Polish Composers (together with fellow composers Ludomir Różycki, Grzegorz Fitelberg and Apolinary Szeluto under the patronage of Prince Władysław Lubomirski, a music lover and himself an amateur composer)

²⁵ S. Kisielewski, *Gwiazdozbiór muzyczny*, Kraków 1982.

and later accepting the post of Director of Warsaw Conservatory (having declined a counterpart offer from the Conservatory in Cairo). Although the wave of hostility from „conservative” Warsaw composers forced him to resign due to its devastating impact on his poor health, his influence on contemporary music remains undeniable.

BIBLIOGRAFIA

1. Chylińska T., *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1–3, Kraków 2008.
2. Helman Z., *Karol Szymanowski*, hasło [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 10, Kraków 2007.
3. Kisielewski S., *Gwiazdobiór muzyczny*, Kraków 1982.
4. *Literatura konfederacji barskiej*, t. 3, *Wiersze*, red. J. Maciejewski, Warszawa 2008.
5. Lubieniecka-Baraniak K., *Córka generała. Opowieść o lotnicze zamordowanej w Katyniu*, Szczecinek 2013.
6. Marchwica W., *Karol Szymanowski*, hasło [w:] *Wielka księga patriotów polskich*, red. A. Nowak, K. Ożóg, L. Sosnowski, Kraków 2013.
7. Negrey M., *Zygmunt Noskowski*, hasło [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 7, Kraków 2002.
8. Szymanowski K., *Pisma*, t. 1, *Pisma muzyczne*, oprac. K. Michałowski, Kraków 1984.
9. Szymanowski K., *Opuszczę skalny mój szaniec*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 6.
10. Szymanowska Z., *Opowieść o naszym domu*, Kraków 1977.
11. Waldorff J., *Serce w płomieniach. Opowieść o Karolu Szymanowskim*, Poznań 1982.
12. Wasylewski S., *Na dworze króla Stasia*, Warszawa 2011.
13. Zieliński T. A., *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997.

INFORMACJE O AUTORACH

Wojciech Ligęza – profesor nauk humanistycznych, wykładowca na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, pisarz, felietonista, autorytet w dziedzinie zarówno polskiej, jak i światowej spuścizny literackiej XX i XXI wieku. Absolwent UJ (praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Kazimierza Wyki), pracował jako asystent w Instytucie Literatury i Kultury Polskiej na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Stypendysta Fundacji Kościuszkowskiej (1985, Nowy Jork), współpracował z „Przeglądem Polskim” (artykuły wydawane pod pseudonimem Bronisław Dobrzański). Publikował w krakowskiej prasie wydawanej poza zasięgiem cenzury („Promieniści” i „Arka”, publikacje pod pseudonimem Henryk Flis, Lektor XX). W 1989 roku przebywał na stypendium w Kanadzie (cykl wykładów o literaturze emigracyjnej między innymi w Ottawie, Montrealu oraz Edmonton). W 1998 roku wykładał na Uniwersytecie Karola w Pradze. Autor felietonów, recenzji oraz artykułów publikowanych między innymi w „Dekadzie Literackiej”, „PAL – Przeglądzie Artystyczno-Literackim”, „Tyglu Kultury”, „Nowych Książkach”, „Akcencie” oraz „Kwartalniku Literacko-Artystycznym”. Od 2000 roku redaktor „Archiwum Emigracji”, wiceprezes Stowarzyszenia Pisarzy Polskich (Oddział Kraków). W latach 2004–2005 pełnił funkcję Kierownika Katedry Historii Literatury Polskiej XX wieku na Wydziale Polonistyki UJ (pozostaje związany z tą Katedrą). Od 2008 roku prowadzi seminarium doktoranckie (literatura XX i XXI wieku).

Marek Sołtysik – prozaik, poeta, scenarzysta, dramaturg, artysta malarz i grafik, redaktor, krytyk sztuki. Absolwent wydziału grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Autor powieści: między innymi *Domiar złego* (1977), *Sztuczne ruiny* (1978), *Aż do odejścia nocy* (1988), *Debora* (1992), *Znak miłości* (2005), *Czułość i podniecenie* (2010); tomików wierszy: *Korytarz*, *Małe wiersze wieczorne*; słuchowisk radiowych emitowanych przez Polskie Radio. Współpracuje z Pismem Adwokatury Polskiej „Palestra”, Magazynem Społeczno-Kulturalnym „Kraków”, „Przekrojem”, od 1978 roku był redaktorem działu prozy w „Życiu Literackim”. Laureat między innymi nagrody w konkursie na debiut powieściowy S. W. „Czytelnik”, Nagrody Miasta Krakowa, Nagrody „Miesięcznika Literackiego”. Odznaczony medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis¹.

Antoni Cofalik – (ur. 3 III 1940 w Mysłowicach) skrzypek, kameralista, światowej sławy autorytet w dziedzinie pedagogiki skrzypcowej. Absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie w klasie profesora Zenona Felińskiego, umiejętności doskonalił na kursach mistrzowskich u Eugenii Umińskiej, Ricarda Brengoli w Accademia Chigiana w Sienie, Michaiła Wajmana w Sankt Petersburgu, Enrica Mainardiego w Lucernie oraz w Mozarteum w Salzburgu. Jako solista koncertował między innymi z Ludwikiem Stefańskim (fortepian), w latach 1964–1989 wraz z Jerzym Łukowiczem (fortepian) i Krzysztofem Okoniem (wiolonczela) tworzył Trio Krakowskie. W latach 1969–1977 założył i prowadził młodzieżowy zespół All’Antico, z którym w 1975 roku zdobył I miejsce (złoty medal) w kategorii orkiestr kameralnych na III Międzynarodowym Konkursie Orkiestr Kameralnych pod patronatem Herberta von Karajana w Berlinie. Profesor Akademii Muzycznej w Bydgoszczy (1980–1985)

¹ Opracowano na podstawie życiorysu opublikowanego na stronie internetowej Studium Literacko-Artystycznego Wydziału Polonistyki UJ.

oraz w Katowicach (1985–1993), a także od 1968 roku w Państwowym Liceum Muzycznym im. Fryderyka Chopina w Krakowie. Prowadzi zajęcia na kursach mistrzowskich w Polsce (miedzy innymi w Łańcucie, Zakopanem, Żaganiu oraz w Rybnej), a także za granicą (Tuluza, Seul). Wychowawca wielu wybitnych artystów, laureatów międzynarodowych konkursów (do jego uczniów należą między innymi Wojciech Czepiel, Kazimierz Olechowski, Piotr Kwaśny, Roland Orlik, Ewa Pyrek, Klaudia Szlachta, Jacek Ropski). Antoni Cofalik jest też konsultantem szkół muzycznych I i II stopnia w zakresie programu nauczania w klasie skrzypiec, a także autorem licznych opracowań edytorskich utworów skrzypcowych (między innymi Henrich I. F. Biber, *Passacaglia na skrzypce solo*; Karol J. Lipiński, *Concerto militare*; Henryk i Józef Wieniawscy, *Le grand duo polonaise*) oraz pedagogicznych (między innymi cykl *Ptaszarnia* z Janiną Garścią), a także prac z zakresu pedagogiki skrzypcowej (*Notatnik metodyczny o grze skrzypcowej i jej nauczaniu*, *Skrzypcowe ABC. Szkoła gry na skrzypcach*).

Katarzyna Michałkiewicz – absolwentka komparatystyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz informacji naukowej i bibliotekoznawstwa na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ. Doktorantka Katedry Historii Literatury Polskiej XX wieku UJ, przygotowuje rozprawę pod tytułem *Alpy i Tatry. Z dziejów przedstawiania gór w literaturze XIX i XX wieku* – studium porównawcze pod kierunkiem prof. dra hab. Wojciecha Ligęzy. Stypendystka Scientific Exchange Programme NMSch, w ramach którego przeprowadziła badania dotyczące literatury o Alpach na Uniwersytecie Neuchâtel w Szwajcarii.

Anna Owsikowska – absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, pracę magisterską na temat życia i twórczości wybit-

nego polskiego kompozytora Romana Palestra obroniła w 2013 roku. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień związanych z szeroko rozumianą polską kulturą XX wieku.

Kinga Karska – absolwentka Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Bydgoszczy oraz muzykologii na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, studiowała także śpiew solowy na Akademii Muzycznej w Zurychu (Szwajcaria). Umiejętności wokalne doskonaliła na kursach mistrzowskich u Wiesława Ochmana, Ryszarda Karczykowskiego oraz Bożeny Betley. Aktywnie koncertująca śpiewaczka (sopran lirico spinto z koloraturą) – występuje w Polsce i za granicą. Jej repertuar obejmuje głównie dzieła W. A. Mozarta oraz romantyczną i XX-wieczną literaturę wokalną. Wystąpiła na scenie operowej w roli hrabiny Almaviva (W. A. Mozart, *Wesele Figara*).

Matylda Sielska – studentka teatrologii na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz śpiewu solowego (Konserwatorium Krakowskie im. Witolda Lutosławskiego) w klasie Lucyny Kaprańskiej-Pitry oraz Mirandy Gołębskiej-Exner.

Monika Makowska – absolwentka polonistyki i muzykologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Aktywnie koncertująca skrzypaczka, studentka profesora Antoniego Cofalika (Konserwatorium Krakowskie im. Witolda Lutosławskiego). Koncertowała (jako solistka) między innymi we Florencji, w Krakowie (Muzeum Narodowe, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Willa Decjusza, Złota Sala Filharmonii Krakowskiej, Piwnica pod Baranami, Klub Dziennikarzy „Pod Gruszką”, Uniwersytet Jagielloński – sala koncertowa Instytutu Muzykologii oraz Collegium Novum – Libreria, Aula PAU), w Zakopanem

(willi Atma) oraz w Krynicy (Sala Balowa Starego Domu Zdrojowego). Współpracuje z pianistą Sławomirem Cierpikiem oraz gitarzystą Janem Oberbekiem. Jej repertuar obejmuje muzykę od baroku po najnowszą muzykę włącznie. W latach 1999–2007 pierwsza skrzypaczka i solistka kapeli ZPiT UJ „Słowianki”. Autorka haseł *Encyklopedii muzycznej PWM* oraz artykułów obejmujących różnorodną tematykę z zakresu komparatyki literackiej.

