

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 wspomnianym 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. Tęgo 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 – zmiarają ku przeniknięciu tajemnicy twórczości, ku wyjawieniu psychologicznej prawdy o portretowanej osobie. Inwencja poetycka oswaja wówczas „obce” światy zakłete w malarstwie czy muzyce, poszukuje wyrazu dla tego, co niepochwytnie, 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 przyjaznych, 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 wspomnienia, 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 zachwytu. 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 Tymoszówkę, 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 Edenu, 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* wypowiada 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. Chociaż 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 Stradivario, 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*, postł. J. Zieliński, Kraków 2000, s. 536.

jest dysproporcja między – często nieżyczliwym – 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 wstępnym*, 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 ogołocenie 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 przerebli,
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 Arteuzy*, WoS 21)

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

¹² Por. ibidem, s. 538.

mistrz z Cremony”, czyli Stradivari, który zdaje się być wysłannikiem podziemi, przynosi żałobę 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 *Książce o Sycylii* (1956) Iwazkiewicz 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 żałobnej, w *laudacio* jest po-

¹³ J. Iwazkiewicz, *Książka 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, instrumentacje 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 domyślać, 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 ganiom 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 strudzonym 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 udręk 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. Znaczący twórca Szymanowski powracając 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 pamiętki-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 przywracania 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 przeprowadzenia 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)
piszczą 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. Doceńniany, 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, *Gwiazdziejczyzna muzyczna*, 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. Stonimski 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.

