

Józef Opalski

Karol Szymanowski w kręgu literatury międzywojennej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/3, 83-114

1974

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JÓZEF OPALSKI

KAROL SZYMANOWSKI
W KRĘGU LITERATURY MIĘDZYWOJENNEJ

Twórczość nie przychodziła mu z trudem, jak mówił. Ale uczuwał zawsze niedostateczność muzycznego wyrazu. Kto by pomyślał! Tę najbliższą sobie, tak świetnie opanowaną formalnie, tak zgłębną badaniem dyscyplinę artystyczną uważał za sztukę dziwną, której działaniu w obrębie ciemnego świata doznań i instynktów nie dowierzał. Tworząc „przewycięzał” muzykę, tę jej władzę, która jest sentymentem i romantyzmem. Miał jej za złe, że jej środkami „nie da się wyrażać myśli”. Dlatego tak bardzo zaciekaśniała go literatura.

(Z. Nałkowska)¹

Związki między Szymanowskim a literaturą, w relacjach wpływu literatury na Szymanowskiego czy też na „literackość” jego dzieł, zostały zbadane dość dokładnie. Bardzo cenne są zwłaszcza uwagi Jarosława Iwaszkiewicza w eseju *Karol Szymanowski a literatura* dedykowanym Kazimierzowi Wyce czy w odczycie o tym samym tytule, wygłoszonym na sesji poświęconej Szymanowskiemu².

Celem niniejszej pracy będzie pokazanie i ustalenie związków między literaturą a Szymanowskim. Związki te są dwojakiego rodzaju: personalne, a więc przyjaźnie z pisarzami, i co za tym idzie, wpływ Szymanowskiego na ich twórczość, który to wpływ jako niezwykle silna indywidualność kompozytor niewątpliwie wywierał. Wreszcie związki już czysto literackie, a więc utwory poświęcone Szymanowskiemu czy też takie, w których on sam występuje.

Z chwilą ukazania się recenzji Aleksandra Polińskiego, pt. *Młoda Polska w muzyce*, Szymanowski został zauważony przez krytykę — i to od

¹ Z. Nałkowska, *Widzenie bliskie i dalekie*. Warszawa 1957, s. 290.

² J. Iwaszkiewicz, *Karol Szymanowski a literatura*. W: *Cztery szkice literackie*. Warszawa 1953; tekst odczytu — w zbiorze: *Księga sesji naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego*. Warszawa 1964.

razu jako artysta niezwykłego talentu. Koncert, który zgromadził na estradzie grupę kompozytorów tej miary, co Grzegorz Fitelberg, Lubomir Różycki, Apolinary Szeluto i Karol Szymanowski, odbił się szerokim echem w ówczesnym życiu kulturalnym. Poliński pisał o Szymanowskim: „ani na chwilę nie wątpiłem, że mam do czynienia z kompozytorem nadzwyczajnym, może nawet *geniuszem* [...]”. Na koncercie tym były wykonane *Wariacje fortepianowe* i *Etiuda b-moll*, „pod którą mógłby się podpisać choćby sam Chopin”³. Na fortepianie grał Neuhaus, dyrygował Fitelberg.

Bardzo cenne wydaje się spostrzeżenie Wyki, który poszczególnym gałęziom sztuki przynależnym do formacji Młodej Polski nadaje formę tryptyku, w porządku: malarstwo — literatura — muzyka. Jak bowiem słusznie zauważa,

Spółka Nakładowa Młodych Kompozytorów Polskich, a więc Karłowicz, Fitelberg, Szymanowski, Różycki, Szeluto, występuje dopiero w latach 1905—1906, a więc wtedy, gdy malarze młodopolscy od dziesiątka lat są już na katedrach nauczycielskich, a pisarze dobiegają czterdziestki⁴.

Tak więc Szymanowski w r. 1906 wszedł triumfalnie w krwiobieg naszego życia muzycznego, a cztery lata później zaznacza się jego obecność także i w literaturze. Pojawia się on, a właściwie jego muzyka, w młodzieńczej powieści Witkacego *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*. Bohaterami tego utworu są Bungo — młody artysta, i pani Akne — śpiewaczka operowa. Jak wiadomo, pani Akne jest dość wiernym odzwierciedleniem Ireny Solskiej i stąd prawdopodobnie przypomina ona wciąż bardziej aktorkę niż śpiewaczkę. Witkacy, nie potrafiąc jeszcze swych powieściowych bohaterów wyłuskiwać z otaczającej go rzeczywistości, daje tak mało realiów z bujnego przecież życia śpiewaczek operowych, że zwraca to uwagę czytelnika. Z pewnością część winy spada na Irenę Solską, która nie dość dokładnie przeobraziła się w panią Akne, być może, iż swój udział w tym „potknięciu” miała także zdecydowana niechęć Bunga do śpiewu, który uważał za profanację prawdziwej muzyki⁵.

³ A. Poliński, *Młoda Polska w muzyce*. „Kurier Warszawski” 1906, nr 38, s. 3.

⁴ K. Wyka, *Ideologia Młodej Polski*. Odczyt wygłoszony w lutym 1969 w Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie, na sesji poświęconej Karłowiczowi. Tekst nie drukowany, udostępniony mi łaskawie przez Autora.

⁵ Zob. S. I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*. Wstępem poprzedziła i opracowała A. Micińska. Warszawa 1972 (do tego wydania odnoszą się stronicie podawane przy cytatach). — Czytamy: „Nie uznawał on [tj. Bungo] śpiewu zupełnie. Kiedy poddawał się tym »bebechowym«, jak je nazywał, wstrząsom uczuć doznanych od muzyki, miał wrażenie, że jest gwałconą przez ja-

A jednak muzyka pojawia się w ważnych chwilach, które przeżywa bohater powieści. Wazkość tę jakby podkreśla fakt, że jest to muzyka Szymanowskiego. Pojawia się ona (choćby jako napomknienie o swym twórcy) w chwilach szczególnie dla Bunga doniosłych. Gdy księżę Edgar Nevermore przychodzi do Bunga, aby zaprosić go na kolację do Hotelu Angielskiego, gdzie Bałwanow będzie grał sonatę Szymanowskiego — ta wizyta okaże się niebawem doniosła w skutkach. Bowiem przyjaźń zawarta przez Bunga po to, aby „się czymś zająć, zabawić i zapomnieć o dręczącej go zmurze” (s. 147), wkrótce przyniesie noc spędzoną z księciem, której perwersje wywrą wielki wpływ na Bunga.

W niedługi czas później Bungo słucha u margrabiów de Monfort *I Sonaty fortepianowej c-moll* (op. 8) Szymanowskiego granej przez Bałwanowa. Kompozycja ta, powstała w latach 1903—1904, dedykowana była właśnie Witkacemu⁶. Także owemu wieczorowi, kiedy Bungo zostaje przedstawiony pani Akne, towarzyszy muzyka tego samego twórcy:

Bałwanow wstał i zamknął drzwi, i nareszcie zaczął grać, ale nie swoją sonatę, tylko romans skrzypcowy Szymanowskiego, którego skrzypcową partię oddawał czasem jakimś dziwnym śpiewo-mrukiem. [s. 163]⁷

Wieczór, podczas którego Bungo oświadcza się pani Akne, jest także wypełniony muzyką. I gdy w salonie bohaterowie romansu słuchają sonaty „genialnego bubka” Anodiona i wymieniają pierwszy, namiętny

kiegoś draba panienką. Śpiew był dla niego zaprzeczeniem czystej muzyki” (s. 161); „Ja absolutnie nie rozumiem śpiewu. Słyszę śpiew na tle orkiestry i absolutnie nie mogę go włączyć w całość, pojąc go jako jeden z instrumentów. Po prostu śpiew przeszkadza mi słuchać muzykę, a już męskiego głosu znieść nie mogę. Uważam, że muzyka jest światem tak zamkniętym, tak odrębnym, tak pozbawionym wszelkich uczuć, które pochodzą z życia, oczywiście prawdziwa, wielka muzyka, że śpiew, który przypomina człowieka i jego marne uczucia, jest dla mnie wprost profanacją prawdziwej muzyki” (s. 167—168); „Śpiew nie może być abstrakcyjnym, to jest krzyk, samego ciała i dlatego mówi tylko o uczuciach, nie mogąc nam dać zupełnie innego wymiaru, który nazwałbym metafizycznym, w przeżywaniu siebie” (s. 168). Nawet miłość do pani Akne nie może Bunga przekonać do wokalistyki. „Przez cały ten czas Bungo bywał dość często w operze, ale w słuchaniu śpiewu nie robił żadnych postępów” (s. 258).

⁶ Odezwie się ona jeszcze dalekim echem po 15 latach w *Sonacie Belzebuba*, gdy w II akcie Istvanowi zarysuje się wreszcie wizja sonaty diabelskiej. Zobaczy on nawet temat cz. II tej sonaty (*Menuet-macabre*), a ją samą wydrukowaną przez Universal Edition. Otóż III cz. *Sonaty c-moll* jest właśnie menuetem, a Szymanowski był związany umową z Universal Edition i wydał tam prawie wszystkie swe utwory.

⁷ Chodzi tu prawdopodobnie o *Sonatę skrzypcową d-moll* (op. 9) Szymanowskiego, która podobnie jak *Sonata fortepianowa c-moll* powstała mniej więcej w r. 1904. Mógłby to być także *Romans skrzypcowy D-dur* (op. 23), który Szymanowski skomponował wprawdzie w październiku 1910 w Tymoszwówce, lecz którego pierwsze wykonanie odbyło się w Warszawie, dopiero 8 IV 1913.

pocałunek, muzyka Szymanowskiego odzywa się jak dalekie *memento*, bowiem „Po *Scherzu* nastąpiło ponure *Andante*, jakby z lekka pod wpływem *III Sonaty* Szymanowskiego” (s. 202). Zresztą nie tylko słuchanie, lecz i gra na fortepianie są dla Bunga przeżyciami istotnymi. Często stanowią nawet ratunek:

Bungo ogarnięty potwornymi żądzami, przeklinając w myśli siebie, noc przeszlą i wszystko, tracił już zupełnie nadzieję bliższego z nią dzisiaj porozumienia i czując, że traci panowanie nad sobą, wyszedł do ciemnego salonu i zaczął grać na fortepianie. [s. 247]

Wreszcie — po zerwaniu z panią Akne — Bungo przypomina sobie z żalem moment, który już na zawsze pozostał złączony w jego pamięci z muzyką, „te chwile, kiedy szli razem na muzykę do Bałwanowa” (s. 354).

Wielkie wrażenie na 19-letnim Witkacym musiało wywrzeć znajomość z Szymanowskim, skoro kompozycje, o których pisze w *622 upadkach Bunga*, pochodzą właśnie z r. 1904, w którym między kompozytorem a pisarzem zadzierzgnęła się prawdziwa przyjaźń⁸. O jej serdeczności świadczy dedykacja *I Sonaty fortepianowej*. Przyjaźń ta przetrwała aż do r. 1914, kiedy narzeczona Witkacego Jadwiga Janczewska popełniła samobójstwo, ponoć przez miłość do Szymanowskiego. Smutny ten wypadek, o którym kompozytor twierdził zawsze, „że nie miał z tym nic wspólnego i że kartka samobójczyni była dla niego zupełnie niezrozumiała” (S 95)⁹, przypieczętował zarysowującą się niechęć Witkacego do Szymanowskiego. Ci dwaj artyści byli zbyt wielkimi i zbyt przeciwnymi indywidualnościami, aby — na takiej czy innej płaszczyźnie — nie musiał zrodzić się między nimi konflikt. Pewnego razu Witkacy przyszedł nawet do Szymanowskiego i oznajmił, że wiedząc o lekceważeniu przez kompozytora twórczości artystycznej i działalności intelektualnej niejakiego Witkacego, tenże zmuszony został do przeniesienia go z pierwszej kategorii przyjaźni do siedemnastej¹⁰.

⁸ Zob. S. Spiess, W. Bacewicz, *Ze wspomnień melomana*. Kraków 1963, s. 52.

⁹ W ten skrótowy sposób wskazujemy stronicę w wyd.: J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*. W: *Dzieła*. [T.] *Pisma muzyczne*. Warszawa 1958. Dodatkowe informacje o okolicznościach śmierci J. Janczewskiej — zob. K. Estreichera, *Leon Chwistek. Biografia artysty. (1884—1944)*. Kraków 1971, s. 97. Do konfliktu między narzeczonymi doszło z powodu rzekomego flirtu Janczewskiej z Szymanowskim. Po jednej ze scen między Janczewską a Witkacym dziewczyna poszła w kierunku Kościelisk. Tam koło skały Pisanej, trzymając bukiet kwiatów w ręce, strzałem z rewolweru odebrała sobie życie. Witkacego do końca ścigały wyrzuty sumienia z powodu tej niepotrzebnej śmierci.

¹⁰ J. M. Rytard, *Wspomnienia o Karolu Szymanowskim*. Kraków 1947, s. 37. Także R. Malczewski (*Pępek świata. Wspomnienia o Zakopanem*, Warszawa 1960, s. 94) pisze, że po r. 1917 Szymanowski „Z Witkacym nie znali się, włącznie do niekłaniania”.

Te ostre konflikty między dwoma dawnymi przyjaciółmi zostały załagodzone po r. 1930, niemniej jednak młodzieńcza, serdeczna przyjaźń została na zawsze zaprzepaszczone, co nie przeszkodziło zresztą Witkacemu dedykować Szymanowskiemu *Nowego Wyzwolenia* (1920). Szymanowski także starał się być obiektywny. Żywił np. wielki podziw dla *Pożegnania jesieni*, o czym wspomina Bolesław Miciński, dodając:

Był typowym nowatorem, czuł to i dlatego interesowały go wszelkie formy nowatorstwa¹¹.

Witkacy zresztą 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 napomknienie) postać i muzyka twórcy *Stabat Mater*. I tak w *Pożegnaniu jesieni* Ziezio Smorski „należał kiedyś do najzdolniejszych uczniów Karola Szymanowskiego” (s. 130)¹². Ślubowi Heli Bertz towarzyszy „*Andante z 58-mej Symfonii Szymanowskiego*” (s. 171) i „przepiękna pieśń Szymanowskiego o młodym pasterzu, przyjacielu samotnego króla” (s. 174)¹³. Azalin Prepudrech w chwili, gdy komponuje, przypomina bezwiednie Szymanowskiego, takiego, jakiego widywał Witkacy:

Prepudrech, zawinięty w wiśniowy aksamitny szlafrok, taki sam, w jakim widział kiedyś w dzieciństwie zgrzybiałego Szymanowskiego przy pracy, zerwał się (trochę przerażony) od pisania. [s. 256]

Prepudrech w miarę narastania konfliktu z Helą ucieka w muzykę coraz gwałtowniej. Najpierw jego utwory nabierają „nieuchwytnego polotu młodzieńczych utworów Szymanowskiego” (s. 261), potem napięcie muzyczne coraz bardziej rośnie. Azalian „wszystko transponował teraz na muzykę” (s. 332) i nawet zabójstwo żony dało mu „nowy wymiar muzyczny” (s. 339).

Także w następnej powieści Witkacego, w *Nienasyceniu*, muzyka i postać Szymanowskiego odgrywają bardzo ważną rolę. Jednym z głównych bohaterów utworu jest kompozytor Putrycydes Tengier, który obdarzony jest przez autora epitetem „genialny” (t. 1, s. 56)¹⁴. Dziedziczy on wiele cech Szymanowskiego: ma uschniętą nogę (aluzja do kalectwa kompozytora), jest homoseksualistą, „zawzięła się nań cała współczesna krajowa

¹¹ B. Miciński, *Karol Szymanowski. Plan odczytu*. W: *Pisma*. Wybór i opracowanie: A. Micińska. Przedmowa: J. Błoński. Kraków 1969, s. 201.

¹² Stronice w nawiasach odsyłają do wyd.: S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*. Warszawa 1927.

¹³ To ostatnie sformułowanie jest najprawdopodobniej reminiscencją z *Króla Rogera*.

¹⁴ Lokalizacje w nawiasach odsyłają do wyd.: S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie*. T. 1—2. Warszawa 1957.

muzyka" (co z kolei jest aluzją do walk Szymanowskiego z konserwatywnymi krytykami i twórcami); wreszcie — Tengier lubi muzykę rozrywkową (t. 1, s. 91; tak jak lubił ją twórca *Harnasiów*), wydaje utwory w „Cosmic Edition” (t. 2, s. 152; Szymanowski — w „Universal Edition”) i komponuje *Stabat Vater*, „piekielną parodię” *Stabat Mater* (t. 2, s. 199).

Prawdopodobnie dla ostrożności wymyślił Witkacy pewien system brojący Tengiera przed całkowitym utożsamianiem go z Szymanowskim. Zdarzają się bowiem w powieści relacje Tengier—Szymanowski, jak np. w wypadku młodzieńczych preludiów Tengiera poświęconych Szymanowskiemu (t. 1, s. 92), zdarza się też, że Witkacy porównuje muzykę obu kompozytorów: prawdziwego i fikcyjnego. Tengier jest początkowo wyrocznią w wielu sprawach, do niego przecież przychodzi Genezyp baron Kapen z prośbą o rozwiązanie dręczących go zagadek: „Pan to musi wiedzieć, bo pana muzyka jest wszechwiedząca” (t. 1, s. 86)¹⁵. I jeżeli Witkacy nie może sobie odmówić złośliwości wobec Szymanowskiego, to raczej jest to zaczepka niż gryzący paszkwil.

Muzyka Szymanowskiego jest także czymś w rodzaju leitmotivu krążącego wokół postaci Kocmołuchowicza. Pierwszy raz pojawia się ona w chwili, gdy Genezyp spotyka Generał-Kwatermistrza. Właśnie wtedy —

Orkiestra zagrała piekielnego kawaleryjskiego marsza, kompozycji jeszcze starego, dobrego, klasycznego Karolka Szymanowskiego. [t. 2, s. 87]

Także i później „przy dźwiękach hymnu Karola Szymanowskiego, *Boże, zbaw Ojczyznę*, Kocmołuchowicz wjeżdżał na kocmyrzowski dworzec” (t. 2, s. 113). I wreszcie, w dramatycznej chwili, gdy Genezyp dowiaduje się, że Persy Zwierzontkowska jest kochanką Kocmołuchowicza, jak tragiczne memento przypomina się marsz kawaleryjski Szymanowskiego (t. 2, s. 251).

Muzyka Tengiera—Szymanowskiego, ale także muzyka w ogóle jest dla Witkacego czymś jednocześnie fascynującym i porażającym, jest amalgamatem uczuciowym fascynacji i obrzydzenia. „Genezyp [...] nie słyszał jeszcze takiej muzyki, tak bezczelnie, metafizycznie nie przyzwolonej [...]”, a jednocześnie dla określenia muzyki Tengiera używa Witkacy słów i wyrażań najwspanialszych, mówi nawet o „nie-doścignym pięknie” (t. 1, s. 96), chociaż natchnienie Tengiera rodzi się gdzieś w zakamarkach obrzydliwości, jak np. w czasie praktyk homoseksualnych z Genezypem, gdy „dźwięki skupiały się i organizowały pośpiesznie, diabolizujące się przy tym wyraźnie, szeregując się po ciem-

¹⁵ Zadziwiające, jak ta pierwsza wizyta Genezypa u Tengiera przypomina pierwszą wizytę Marcela u barona de Charlus. Prawdopodobnie jest to asocjacja przypadkowa, chociaż Witkacy mógł już wtedy znać książkę M. Prousta *W stronę Guermantes*, która ukazała się w r. 1921.

nej stronie świata duszy” (t. 1, s. 148). Mimo że Genezyp zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństwa „złudy sztuki”, wie, iż posiada ona „absolutną, pczczasową [...] wartość” (t. 1, s. 240). Wie też, że może ona być potworem:

Ta muzyka stawała mu się symbolem jakiegoś wszechświatowego, pćciowego aktu, w którym niewiadoma istotność gwałciła w najokrutniejszy, perwersyjny sposób samo istnienie w całości. [t. 1, s. 271]

Tę wszechogarniającą, diaboliczną, perwersyjno-metafizyczną moc muzyki odnaleźć można również w ostatniej powieści Witkacego — *Jedynym wyjściu*. Zbyt mało poświęcono temu uwagi, że muzyka dla autora *Sonaty Belzebuba* miała szczególne znaczenie: jako forma sztuki diabolicznej, a także jako przykład „sztuki czystej”. Zresztą sam Witkacy próbował chyba swych sił w komponowaniu, gdyż w *Jedynym wyjściu* pisał:

Tylnymi drzwiami weszła Suffretka Nunberg, [...] symbol uciekającego beznadziejnie życia, którego nikły a niezgłębialny i przepastny wprost urok zawrzeć chciał i zawarł w walcu swym w tonacjach F-dur i As-dur niezapomniany ten gówniarz z Zakopanego, Witkacy. [s. 144]¹⁶

W *Jedynym wyjściu* — tej wielkiej dyskusji o filozofii i sztuce — niemało miejsca przypada muzyce, jej wyższości i niższości wobec innych gatunków sztuki, jej istnieniu w metafizyce sztuki, temu wszystkiemu, o co Witkacy walczył przez całe życie. Jest to także dyskusja o Szymanowskim (którego powiedzonka, prawdziwe czy też przez Witkacego wymyślone, odzywają się raz po raz w tekście powieści).

Powraca tutaj — już z *Pożegnania jesieni* znana „58 symfonia” Szymanowskiego:

ultragenialna [...] poświęcona pamięci Waltera Patera, pod tytułem *Pójdźcie do mnie, chłopcy, wraz*, z tym cudnym chorałem we finale na dwa głosy: 182 efebów i 18 rzezańców papieskich [...]. [s. 191]

Kończąca powieść dyskusja toczy się także wokół wielkości dzieła Szymanowskiego i nawet Marceli (niejako *porte-parole* autora) przyznaje: „może Szymanowski jest wielkim — czort go wie — przyszłość to okaże” (s. 200). Wypowiedź ta jest jakby ściszoną opozycją w stosunku do wybuchu entuzjazmu Romcia Tępniaka-Cyferblatowicza, pianisty, który uważał Szymanowskiego za „obergeniusza metafizycznego w muzyce i w życiu mimo przeciwnych pozorów [...]». »Raz trzeba to na zimno i bez żadnej zawodowej zawiści stwierdzić«” (s. 98).

Tak więc od 622 *upadków Bunga* aż do *Jedynego wyjścia* Witkacy nie rozstaje się z Szymanowskim, nie można też powiedzieć, by go nie doceniał jako artysty. Jeżeli nawet nie lubił go jako człowieka, potrafił zdo-

¹⁶ Stronice w nawiasach odsyłają do wyd.: S. I. Witkiewicz, *Jedynym wyjściem*. Warszawa 1968.

być się na maksymalny (jak na siebie) obiektywizm doceniając znaczenie Szymanowskiego jako kompozytora.

W trzy lata po 622 *upadkach Bunga*, a więc w r. 1913, Tadeusz Miciński tworzy swego *Księdza Fausta*. Napisana w r. 1910 *Nietota* wywiera wielki wpływ na Witkacego i jego *Bunga*¹⁷. Teraz z kolei Miciński poleca jednej z bohaterek *Księdza Fausta* w kulminacyjnej scenie grać na organach *II Symfonię* Szymanowskiego (zob. S 141).

Przyjaźń Szymanowskiego z Micińskim znalazła również swe odbicie w twórczości kompozytora. W latach 1904—1905 powstają *Cztery pieśni* (op. 11) do słów autora *Nietoty* i jemu dedykowane. Jesienią 1909 Szymanowski komponuje *Sześć pieśni* (op. 20), także do słów Micińskiego (z cyklu *W mroku gwiazd*) dedykowane „Pamięci wielkiego poety, przyjaciela, Tadeusza Micińskiego”. Gdy Szymanowski rozpoczynał pracę nad swą *III Symfonią*, *Pieśń o nocy*, korzystał z tłumaczeń Micińskiego tekstów Mewlany Dżalaluddin Rumiego: wreszcie — gdy w r. 1925 Leon Schiller wystawiał *Kniazia Patiomkina*, Szymanowski napisał muzykę do aktu V tej sztuki.

Znajomość z Witkacym i Micińskim to tylko przykłady spośród licznych przyjaźni literackich Szymanowskiego. Kompozytor prowadził wyjątkowo bujne życie towarzyskie. Opromieniony sławą genialnego artysty, imponujący znajomością świata, wciąż pogłębianą nieustannymi podróżami artystycznymi od Kopenhagi po Nowy Jork, obdarzony wyjątkową urodą, wywierającą na kobietach i mężczyznach wielkie wrażenie, ponadto otoczony nimbem tajemnicy z powodu skłonności homoseksualnych i lekkiego kalectwa — był Szymanowski prawdziwą ozdobą każdego zebrania towarzyskiego. Jego rozległe horyzonty myślowe, nieomylny smak literacki, niewątpliwe zdolności pisarskie składały się na ową wyjątkową pozycję i autorytet twórcy *Stabat Mater* — nie tylko w sprawach muzyki, ale kultury i sztuki w ogóle.

Stosunkowo najlepiej zbadany został wpływ Szymanowskiego na twórczość Iwaszkiewicza, do czego zresztą autor *Panien z Wilka* sam się przyznaje. Wybitnie uzdolniony kuzyn imponował przyszłemu pisarzowi, który pozwolił sobie kierować nie tylko w zakresie kompozycji muzycznych¹⁸, ale także przy dobieraniu lektur i propozycjach światopoglądowych.

¹⁷ Zob. J. Błoński, *Podróż do Witkacji*. „Twórczość” 1972, nr 11, s. 81—83. Estreicher (op. cit., s. 37) cytuje napisany przez Chwistka w okresie 1910—1912 fragment, „oddający rodzaj rozmów prowadzonych przez Szymanowskiego (Palestrina, rzekomo malarza), Stanisława Ignacego Witkiewicza (Eryk Lala) z Mistrzem Teto (Micińskim)”.

¹⁸ Opis jedynej takiej lekcji zob. S 40—43. Pasaż z młodzieńczej sonaty Iwaszkiewicza podsunął Szymanowskiemu pomysł oryginalnego biegnika w zakończeniu

I tak np. w r. 1912 Szymanowski bronił przed zarzutami Iwaszkiewicza zarówno Żeromskiego jak i Orzeszkową, ze względu na postępowość i społeczny charakter ich dzieł. Obiektem ataków była przede wszystkim *Uroda życia* — a przecież po 20 latach Iwaszkiewicz powrócił do niej pisząc *Czerwone tarcze* i pamiętając o scenie rozkopywania mogiły. Sam zresztą później przyznawał: „dzisiaj jest to moja ulubiona książka”¹⁹.

Szymanowski był także jednym z pierwszych, którzy docenili wartość *Pałuby*. W liście do Stefana Spiessa (z 8 VIII 1909) pisał:

Cieszę się, że ci się podobała *Pałuba* — to jedna z moich ulubionych książek, nie wiem, czy ci wspominałem, że znam dość dobrze autora i nieraz z nim rozmawiałem²⁰.

Ryszard Przybylski w swej cennej książce o prozie Iwaszkiewicza z lat 1916—1938 podkreśla niejednokrotnie wpływ Szymanowskiego na rozwój artystyczny autora *Zenobii Palmury*²¹. Szymanowski potrafił np. przekazać swemu kuzynowi zachwyty dla *Próchna Berenta* — a co za tym idzie, wprowadzić go w zasadniczy spór estetyczny naszego stulecia, spór Nietzschego z Wagnerem.

Antynomia sztuki i życia rozpoczęta w *Zenobii Palmurze* myśla, że piękno i zło łączą się ze sobą, wyniknęła prawdopodobnie z fascynacji Iwaszkiewicza estetyką i filozofią Wilde'a. W *Książce o Sycylii* cytowany jest fragment legendy o św. Porfirym, zawierający opis Palermo, jaki przedstawił kompozytor. Gdy porównać ten fragment literacki z którymś spośród utworów Wilde'a, widać uderzające podobieństwo stylu. Nie jest to jednak podobieństwo tylko stylistyczne, wydaje się ono dość mocno związane z duchem epoki. Oto fragment *Legendy* Szymanowskiego:

W ustronnych, zacisznych pałacowych dziedzińcach [...] biją w pośrodku kryształową strugą rzeźwiące fontanny [...] pływają po powierzchni wody białe lotusy przywiezione z Egiptu, różowe indyjskie, szeleszczą subtelnym, metalicznym listowiem papirusy o srebrnych pióropuszcach, zaścielają grządki ametystowym dywanem italskie wonne fiołki i owijają marmury słodkie, bladoróżowe róże z dolnego Tigru i żółte, hodowane w Ogrodach Gazny²².

A oto fragment z *Salome* Wilde'a — scena, w której Herod usiłuje przekupić księżniczkę, aby nie żądała głowy Jochanaana:

Nauzykai. Zob. S. Gołachowski, *Szymanowski — Iwaszkiewicz*. „Ruch Muzyczny” 1947, nr 1, s. 7.

¹⁹ Iwaszkiewicz, *Cztery szkice literackie*, s. 67.

²⁰ K. Szymanowski, *Z listów*. Opracowała T. Bronowicz-Chylińska. Kraków 1958, s. 45.

²¹ R. Przybylski, *Eros i Tanatos*. Warszawa 1970.

²² J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*. W: *Dzieła*. [T.:] *Podróże*. Warszawa 1958, s. 332.

Mam topazy żółte jak oczy tygrysów i topazy zielone jak oczy kotów. [...] Mam onyksy podobne gałkom ocznym umarłej kobiety. Mam selenity, które tysiącem barw się mienia przy zmianach księżyca, a bledną, gdy blask słońca nań padnie. [...] Król Indyj przysłał mi właśnie 4 wachlarze z papuzich piór, a król Nubii szaty z piór strusich. [...] Mam szaty, które z kraju Serów pochodzą i naramienniki karbunkułem i szafirem obsiane, które z miasta Eufratu mi przywieziono...²³

Dopiero rok 1922, w którym powstaje *Hilary, syn buchaltera*, przynosi wyzwolenie Iwaskiewicza z okowów romantycznej antynomii sztuki i życia. Rok ten zakończył epokę wspólnoty artystycznej obu znakomitych twórców, kompozytora i pisarza²⁴.

Jednakże ów spór o życie i sztukę, który jest istotą problematyki artystycznej największych dzieł literackich naszego wieku, w twórczości Iwaskiewicza trwa aż do dzisiaj, odzywa się echem w *Kosmogonii* (1967) czy *IV Symfonii* (1970).

Ale oddajmy i Szymanowskiemu sprawiedliwość. Krytyka histrionizmu w *Hilarym* pojawiła się u Iwaskiewicza pod wpływem buntu, jaki przeciw Wagnerowi podniósł kompozytor już w roku 1917²⁵.

Wtedy to w liście do Iwaskiewicza (z 14 XI 1917) napisał:

Otóż wiesz, że nawet on (Wagner), którego obiektywnie uważam za najgenialszego z genialnych, subiektywnie stał mi się nie do zniesienia! Tak pragnę świeżego powietrza!²⁶

Jednocześnie Szymanowski pisząc *Efebosa* rozlicza się z całym swoim dotychczasowym dorobkiem artystycznym, estetyką i świadomością twórcy. Wielka powieść rozpoczęta na Ukrainie jesienią 1917 lub na początku r. 1918, przygotowana już długim i zachłannym zaznajamianiem się z przekładami literatury starożytnej oraz książkami Tadeusza Zielińskiego, miała stać się czynnikiem wyzwalającym od dawna już nurtujące artystę problemy, których nie mógł wypowiedzieć środkami muzycznymi²⁷. Szymanowski pisał dużo, a nawet —

w pewnej epoce swojego życia uważał, że słowem lepiej potrafi wyrazić swe myśli niż tonem, w chwili zastoju twórczego własne pisanie było dla niego, jak sam wyznaje, kłapą bezpieczeństwa i po prostu ocaleniem²⁸.

²³ O. Wilde, *Salome*. Przełożyła J. Gąsiorowska. Monachium 1914, s. 85—87.

²⁴ Zob. Przybylski, *op. cit.*, s. 57.

²⁵ *Ibidem*, s. 58.

²⁶ Szymanowski, *op. cit.*, s. 161.

²⁷ Zob. S 135: „Zresztą pisywanie wierszy, drobnych uwag filozoficznych, artykułów było stałym zwyczajem Szymanowskiego. Wtedy jednak przystąpił do pisania wielkiej powieści, która była jak gdyby sumą jego ówczesnych wierzeń estetycznych i filozoficznych”.

²⁸ Iwaskiewicz, *Cztery szkice literackie*, s. 43.

Tak właśnie było w okresie pisania *Efebosa*, który stawał się ucieczką od rzeczywistości, wyrwaniem się do słonecznej Italii, gdy w czasie rewolucji Szymanowski musiał opuścić Tymoszwówkę i udać się do Elizawetgradu. W Elizawetgradzie pełnił funkcję komisarza „po dziełach iskusstw” i współredaktora miejscowego „czerwonego pisma”. „Takie wstępniaki pisywałem aż ha” — powiedział kiedyś do Iwaszkiewicza²⁹.

Niestety, rękopis *Efebosa* spłonął w r. 1939 i treść jego znana jest tylko z przekazu Iwaszkiewicza:

Historia młodego człowieka, który przez cierpienia miłosne poznaje wartość sztuki i odnajduje w sobie twórcze ziarna, opis rodzenia się twórczości z bólu ludzkiego — i ostateczne nadanie sensu życia przez sztukę oto zasadnicza treść *Efebosa*, którego scenariusz jest jednocześnie artystyczną podróżą przez Włochy [...].

Niektóre opisy pejzaży włoskich i włoskich dzieł sztuki (np. rozdział w zakrystii kościoła San-Lorenzo we Florencji) były prawdziwymi arcydziełami literackimi [...]³⁰.

Z wydaniem książki były spore kłopoty, nawet sam Szymanowski nie chciał jej ogłaszać, zwłaszcza ze względu na matkę. Wybuch wojny unicestwił to — z pewnością bardzo interesujące — dzieło, które wyrósłszy z zabawy quasi-pornograficznej³¹ przynosiło rozrachunek z problemami Szymanowskiego jako artysty i niezwykłego człowieka.

²⁹ *Ibidem*, s. 59. Ta informacja nie jest całkiem dokładna, gdyż owe dwa artykuły, podpisane kryptonimem: Sz, ukazały się w „białym” piśmie: „Война и мир. Литературно-политическая газета”, wychodzącym w Elizawetgradzie. Pierwszy z nich (z 6 IX 1919) nosił tytuł: *Что не умирает. (К русской интеллигенции)*; drugi (z 4 X 1919): *История и миф*. Zob. K. Michałowski, *Karol Szymanowski. Katalog tematyczny dzieł i bibliografia*. Kraków 1967, s. 267 (podpunkt a, nry 2, 3).

³⁰ J. Iwaszkiewicz, *Szymanowski jako pisarz*. „Odrodzenie” 1947, nr 12, s. 1. Jak się okazało po śmierci kompozytora, przygotowywał się on do swych prac literackich bardzo starannie. Jego zainteresowanie kulturą arabską np. nie opierało się tylko na powierzchownie traktowanym orientalizmie. Odnaleziono dwa zeszyty notatek Szymanowskiego poświęconych kulturze arabskiej i językowi arabskiemu. Zob. Iwaszkiewicz, *Cztery szkice literackie*, s. 57.

³¹ Zob. S 69—70: „Samo pisanie zresztą wynikło z bardzo zwyczajnych powodów. Kuzyn nasz Michał Kruszyński, dla czystej zabawy, napisał powiastkę ze wspomnień swojej młodości — był wychowankiem konwiktu chyrowskiego. Tematem opowiadania były wspomnienia internatowe — nie grzeszące zresztą skromnością. Szczegóły przyjaźni-miłości pomiędzy księciem Alem Łowickim a jego starszym kolegą, ponurym Mykitą, były odmalowane przez Kruszyńskiego z dużą dozą realizmu i graniczyły z pornografią, jeżeli po prostu pornografią nie były. [...] Ponieważ Kruszyński zakończył swe opowiadanie samobójstwem Mykity [...] — Szymanowskiemu pozostał już tylko jeden bohater, młody książę Alo Łowicki [...]”; i dalej (S 70): „Powieść Szymanowskiego, zaczęta pół żartem, pół serio, stopniowo coraz bardziej go absorbowała, robota wciągała i im dłużej ją pisał, tym bardziej się do niej przywiązywał i tym więcej chciał przez nią powiedzieć”.

Zadziwiająca jest zbieżność kulturalna i duchowa *Efebosa* i *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta. Wszak dzieło Szymanowskiego powstało przed ogłoszeniem *Corydona* Gide'a oraz *Sodomy i Gomory* Prousta³². Iwaszkiewicz dodaje:

Szymanowski mówił mniej więcej to samo co Proust (jeżeli chodzi o filozofię — nie psychologię) w tym samym czasie co Proust. Prousta mógł poznać dopiero po powrocie do kraju — to znaczy już po całkowitym ukończeniu *Efebosa*³³.

Znamienną cechą przyjaźni artystycznej Iwaszkiewicza i Szymanowskiego były próby współpracy, które powtarzają się aż do śmierci kompozytora. Próby te częstsze i bardziej udane trwają mniej więcej do r. 1911 — a więc do chwili wydania *Hilarego, syna buchaltera*. Jak już powiedzieliśmy, jest to moment dla świadomości artystycznej Iwaszkiewicza przełomowy. Szukanie siebie, własnej drogi twórczej autor *Zenobii Palmury* kończy właśnie w tym momencie. Szymanowski, niesłychanie cenny jako przewodnik czy doradca artystyczny, nie będzie już odtąd potrzebny, stanie się teraz ewentualnym współpartnerem.

Przypomnijmy: zdarzało się wcześniej, że nawet zupełnie odrębne dzieła obu artystów nosiły ślady oddziaływań wzajemnych. Tak np. było z *Opowieścią o cudzie świętego młodzieniaszka Inoka — Porfirego — ikonografa* (fragmentem *Efebosa*, zachowanym częściowo dzięki kopii Aleksandra Szymielewicza), która powstawała równoległe z Iwaszkiewicza legendami o świętych. Wzajemne wpływy obu artystów są tu niewątpliwe³⁴.

Początkowy okres wchodzenia Iwaszkiewicza w świat sztuki związany był raczej z muzyką niż literaturą. Napisał wówczas szereg kompozycji, m. in. pieśni do słów Kiplinga z *Księgi dżungli*, wielką *Sonatę f-moll* (1911) skomponowaną wraz z Borysem Pietrowskim i Mikołajem Niedźwieckim. Po latach Iwaszkiewicz napisze o tym okresie: „byłem o wiele bardziej rozwinięty pod względem muzycznym niż pod względem literackim”³⁵.

³² Zob. Iwaszkiewicz, *Karol Szymanowski a literatura* (1964), s. 133.

³³ Iwaszkiewicz, *Szymanowski jako pisarz*, s. 1. Kompozytor po powrocie z Ameryki i Kuby, z końcem kwietnia 1921, próbował raz jeszcze sił w powieści. Chciał oddać swe wrażenia z podróży w czymś w rodzaju powieści fantastycznej — powstały wtedy utwory: *Tomek, czyli przygody młodego Polaka na łądach i morzach* oraz *Opowieść o włóczędźce-kuglarzu i siedmiu gwiazdach*. Dość kąśliwe były uwagi Szymanowskiego, gdyż życie amerykańskie stanowczo mu nie odpowiadało. (Fragment *Przygód Tomka w Ameryce*, pt. *Wielkanoc w Nowym Jorku*, ogłosił „Nowiny Literackie” 1947, nr 3/4, s. 4.)

³⁴ Zob. Gola chowski, *op. cit.*, s. 7.

³⁵ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*. Kraków 1957, s. 87. Bliższe szczegóły na temat wymienionych kompozycji, a także na temat opery o Dydonie i Eneaszu — s. 79, 81.

Tak więc uzdolnienia muzyczne Iwaszkiewicza w połączeniu z talentem literackim Szymanowskiego powinny by — jak się wydaje — doprowadzić w rezultacie do współpracy idealnej. A jednak stało się inaczej. Po omówionym tu już okresie wpływów kompozytora na kształtującą się właśnie sylwetkę artystyczną Iwaszkiewicza nadszedł okres jego usamodzielnienia się. Rok 1916 przynosi *Ucieczkę z Bagdadu*, od napisania której Szymanowski zaczyna traktować swego kuzyna jako rzeczywistego pisarza. Iwaszkiewicz przyznaje, że raz jeszcze Szymanowski zaważył na jego losie. Tym razem utwierdził go w decyzji pozostania pisarzem.

kiedy w tej pustyni spotkałem kogoś, kto się naprawdę zainteresował moją twórczością literacką, kto pierwszą większą rzecz napisaną przeze mnie potraktował od razu na serio, kto nagle otoczył moją osobę nawet szacunkiem należnym prawdziwemu artyście — stało się to dla mnie momentem przełomowym. Tym kimś, oczywiście, był Karol Szymanowski³⁶.

Latem 1918 powstają w Elizawetgradzie *Cztery pieśni na głos i fortepian do słów Rabindranatha Tagore* (op. 41), do tekstów tłumaczonych przez Jarosława Iwaszkiewicza. Zapoczątkowało to okres współpracy, który przyniósł inne tłumaczenia oraz pieśni komponowane do oryginalnych tekstów pisarza. W końcu r. 1918 powstają *Pieśni Muezzina Szalonego* (op. 42), do słów Iwaszkiewicza. Pomyślane ongiś przez niego jako utwory fortepianowe, otrzymały teraz szatę słowną. Sam pisarz zresztą uważał, że jest to jedyny utwór, w którym jego współpraca z Szymanowskim zrealizowała się całkowicie (zob. S 64). W roku 1922 kompozytor sięga raz jeszcze po wiersze swego kuzyna — tworząc *Trzy kołysanki* (op. 48) — wreszcie rok 1924 przynosi ukończenie *Króla Rogera*.

Zawsze cechował Szymanowskiego wyjątkowy smak w doborze tekstów pieśni. Z jednej strony wypływał on z doskonałej orientacji zarówno w poezji dawnej jak i współczesnej, z drugiej strony — jako twórca parający się piórem i sam piszący wiersze, kompozytor posiadał świetny słuch poetycki. Kilka wierszy Szymanowskiego z pozostałych po nim kajetów opublikował Iwaszkiewicz³⁷. Widać w nich wyraźnie wielki talent autora, skażony dość nieznośnym nalotem cech typowych dla poezji modernistycznej. Nałkowska, podkreślając jego wyjątkowe czytanie, smak, wybitną znajomość plastyki, badań naukowych i filozofii, konstatuje ze zdziwieniem, że styl pisarstwa twórcy *Harnasiów* „miał cechy pewnego staromodnego wykwinu, co w zestawieniu z naturą jego muzyki wydawało się aż niewiarygodne [...]”³⁸.

Król Roger — ten, na pierwszy rzut oka, najwspanialszy dokument

³⁶ *Ibidem*, s. 144.

³⁷ *Ibidem*, s. 269—272.

³⁸ Nałkowska, *op. cit.*, s. 290.

współpracy obu artystów — jest dziełem kalekim, i to z winy obu swych autorów.

Pierwszy szkic dramatu napisał Iwaszkiewicz w czerwcu 1918, zaś w październiku swój własny szkic libretta posłał mu Szymanowski³⁹. Późniejsza współpraca nie układała się najlepiej, gdyż każdy z artystów wyrazić chciał co innego. Libretto oparte w głównej mierze na jednej ze scen *Bachantek* Eurypidesa, odpowiednio zinterpretowanej przez Tadeusza Zielińskiego, niosło ze sobą wielkie możliwości rozwinięcia bogactwa muzycznego, literackiego i scenicznego. Lecz to, co mogło stać się zaletą, stało się ułomnością dzieła. Artyści bowiem podzielili się pracą w ten sposób, że Szymanowski konstruował jak gdyby scenopis zewnętrzny trzech aktów *Króla Rogera*, a Iwaszkiewicz wypełniał go tekstem do śpiewania — w tym układzie musiało dojść do rozdzwieńków artystycznych. Wreszcie kompozytor odrzucił gotowy już akt III i napisał inny, różny od tekstu poety⁴⁰. Sam Iwaszkiewicz ujął zresztą rzecz bez ogródek:

Jeżeli chodzi o *Króla Rogera*, to użyłbym dzisiaj ordynarnego wyrażenia, żeśmy „przefajnowali” tę sprawę. [S 64]

Przyczyny niepowodzenia czy też niepełnego powodzenia współpracy nad *Królem Rogerem* były jednak głębsze. Każdy bowiem z artystów w miarę kończenia nad nim pracy odchodził coraz dalej od tematu, nastroju, stylu tego dzieła. Trzeba pamiętać, że w styczniu 1920 ukazuje się pierwszy numer „Skamandra” i że Iwaszkiewicz — zajęty tym pismem oraz własną twórczością, a także niepowodzeniami teatru „Reduta” — coraz dalszy był od migotań, dusznej atmosfery i orientalizmu *Rogera*. Napisze później, że odsuwał się od niego coraz bardziej — „w miarę jak odsuwałem się od prądów »estetyzujących« w sztuce” (S 81). Szymanowski z kolei dusił się już własnym przeestetyzowaniem i zwracał się coraz chętniej w kierunku podniet płynących z muzyki ludowej.

Przełomowym dla kompozytora zdarzeniem było prawdopodobnie spotkanie z Igozem Strawińskim wiosną 1921 w Londynie. Szymanowski wracał właśnie z Ameryki i obaj artyści mieszkali w jednym hotelu. Strawiński przegrywał na fortepianie swe *Wesele* — i chyba wówczas Szymanowski zrozumiał, że czas najwyższy spróbować sił w twórczości, u której źródeł leżą pierwiastki ludowe, narodowe, polskie⁴¹. Gdy z po-

³⁹ Opublikował go, pt. *Szkic sycylijskiego dramatu*, Z. Jachimiecki w „Muzyce Polskiej” (1939, z. 3).

⁴⁰ Zob. J. Iwaszkiewicz, *Przed premierą „Króla Rogera”*. „Wiadomości Literackie” 1926, nr 25, s. 3: „Byłem tylko wykonawcą projektów, które całkowicie wylęgały się w głowie Szymanowskiego. [...] Poddawałem mu teksty, które mógł swobodnie zużywać w jaki bądź sposób, trzeci akt nawet sam całkowicie przerobił, z mojego tekstu zostawiając ledwie okruszyny”.

⁴¹ Zob. G o l a c h o w s k i, *op. cit.*, s. 9—10.

czątkiem czerwca 1921 wrócił do Polski, wiedział już, że tak jak Strawiński w swych utworach chciał wyrazić istotę „rosyjskości”, tak on musi „polskość” oddać w swych kompozycjach.

Latem 1921 powstają *Słopiewnie*, cykl pięciu pieśni do słów Juliana Tuwima — wynik nowej postawy kompozytora. Ową „prasłowiańskość”, którą poeta rekonstruował przy pomocy neologizmów i zbitek pojęciowych o określonym walorze nastrojowym, chciał Szymanowski swoją muzyką wzmocnić i uzupełnić⁴². Zastosował więc daleko idącą archaizację i nowe zasady tonalne, tworząc jedną z piękniejszych swych kompozycji.

W tej sytuacji dalsza praca nad *Rogerem* staje się dla kompozytora coraz większą udręką:

Muszę sobie znów trochę góralszczyzny zastrzyknąć, bo wyrafinowanie *Pasterza*, nad którym ślęczę, aż mnie dławi!⁴³

Wreszcie po sześciu latach dzieło zostaje ukończone. Praca nad nim przyda się Iwaszkiewiczowi w roku 1935 — roku powstania *Czerwonych tarcz*, w których pojawi się znowu postać króla Rogera.

Sprawy dalszej współpracy Szymanowskiego i Iwaszkiewicza obracają się raczej w sferze projektów i zapowiedzi aniżeli dokonań⁴⁴. Artyści planują napisanie jeszcze *Chłopskiego requiem* w związku z zamówieniem przez księżną Polignac w Paryżu utworu na głosy solowe, chór i orkiestrę. Szymanowski poszukiwał odpowiedniego tekstu do swych zamierzeń:

⁴² Szymanowski komponował już wcześniej utwory z pewnymi motywami ludowymi, jak choćby *Wariacje na polski temat ludowy, h-moll, na fortepian* (op. 10), powstałe w latach 1900—1904 i dedykowane „Profesorowi Zygmuntowi Noskowskiemu”. Były to jednak kompozycje bardziej w stylu właśnie naiwnej polskości i ludowości Noskowskiego niż świadomie nawiązujące do tradycji narodowych czy istoty muzyki Chopina.

⁴³ List do A. Chybińskiego z 14 III 1923. Cyt. za: Michałowski, *op. cit.*, s. 177. *Pasterz* to pierwotny tytuł *Króla Rogera*. Słusznie zauważa Iwaszkiewicz (S 131), że w kompozytorze wówczas „walczą wpływy różnorodnych kultur, a przede wszystkim [...]: chrześcijaństwo, w którym Szymanowski był wychowany, z pogańską religią Dionizosa, religią radości życia, która nie tylko zwycięży, ale przekształciwszy się w moc i radość polskiego ludu odniesie ostateczny tryumf w *Harnasiach* i *IV Symfonii*”.

⁴⁴ Jeszcze w 1926 r. kompozytor pisze *Cztery pieśni* (op. 54) do słów J. Joyce’a, których tłumaczenia polskiego dokona Iwaszkiewicz znacznie później. Pisarz określa zresztą datę powstania tych pieśni na r. 1922, na okres po drugiej podróży amerykańskiej kompozytora, informując ponadto (J. Iwaszkiewicz, *Co tłumaczowi Joyce’a wiedzieć należy*. „Życie Warszawy” 1973, nr 60, s. 7): „Pieśni te zostały odnalezione w papierach pośmiertnych Szymanowskiego i wykonała je po raz pierwszy Ewa Bandrowska-Turska na jednym z koncertów okupacyjnych. Musiałem *ad hoc* sporządzić przekłady tych pieśni”. Michałowski (*op. cit.*, s. 206) jak datę pierwszego wykonania tych pieśni podaje 24 IV 1928 — warszawski koncert kompozytorski Stanisława i Karola Szymanowskich.

Marzyło mu się jakieś połączenie muzyki ludowej z kościelną, utwór wprowadzony z naszego barbarzyńskiego, wiejskiego śpiewu kościelnego. [S 84]

W końcu stycznia 1925 spada na Szymanowskiego wielki cios — ginie tragicznie, przygnieciona przez spadającą figurę św. Antoniego w ogrodzie internatu klasztorowego we Lwowie, jego ukochana siostrzenica Alusia Bartoszewiczówna. Plany kompozytora natychmiast ulegają zmianie: sięgnąwszy do polskiego przekładu *Stabat Mater*, pióra Czesława Jankowskiego — w ciągu kilku miesięcy komponuje jedno z największych swych arcydzieł.

Iwaskiewicz zdawał sobie sprawę z niewielkiej wartości tekstu, który przedstawił kompozytorowi w początkowej fazie prac nad oratorium:

Tekst, który Szymanowskiemu zaproponowałem, po długich obgadywaniach tego tematu, zachował się do dziś dnia. Trudno o coś bardziej sztucznie „ludowego”, o coś wymyślniejszego w swej domniemanej prostocie, coś bardziej pachnącego „pawimi piórami” ludowości [...]. I nic też dziwnego, że Szymanowski odwrócił się od tych słów, porzucił nawet sam temat, biorąc na swój warsztat szlachetną i prawdziwie przejmującą, ludową w całym tego słowa znaczeniu, średniowieczną sekwencję *Stabat Mater* w surowym a pięknym przekładzie Czesława Jankowskiego. [S 129]

Szymanowski określił zalety tego przekładu w wywiadzie udzielonym po ukończeniu swego dzieła, a przed jego pierwszym wykonaniem:

I oto w polskiej szacie odwieczny, naiwny hymn nabrał dla mnie swoistego wyrazu bezpośredniości, stał się czymś „malowanym” dobrze mi znanymi, zrozumiałymi barwami, w przeciwieństwie do „rysowanego” archaicznie oryginału. O ileż zrozumiałszym uczucio wo stało mi się owo naiwne:

Stała Matka bolejąca,
Koło krzyża ły lejąca

od również zrozumiałego dla mnie p o j ę c i o w o:

*Stabat Mater dolorosa,
Juxta crucem lacrimosa*⁴⁵

Od tych słów krok już tylko do *Pieśni kurpiowskich* i *Harnasiów*. W powstaniu tych ostatnich miał swój udział również Iwaskiewicz.

Harnasie rodziły się bardzo długo, bo lat osiem (1923—1931). Pomysł ich, który powstał w czasie wesela Rytardów w Zakopanem, realizował się dość opornie. W naradach nad przyszłym dziełem brali udział obok kompozytora i Rytardów także Iwaskiewiczowie⁴⁶. Iwaskiewicz miał napisać libretto, w końcu jednak napisali je Rytardowie, gdyż autor *Panien z Wilka* nie wykazywał zbyt wielkiego entuzjazmu do współpracy nad tym góralskim baletem.

⁴⁵ K. Szymanowski, *Na marginesie „Stabat Mater”*. „Muzyka” 1926, nr 11/12, s. 598.

⁴⁶ Zob. J. Iwaskiewicz, *„Harnasie” Karola Szymanowskiego*. Kraków 1964, s. 23—30.

Miłość Szymanowskiego do Tatr pozostała miłością nie odwzajemnioną, gdyż przez kalectwo, a później chorobę płuc i gardła nie mógł chodzić po górach. Próbowano wynieść go na Halę Gąsienicową, lecz próba się nie powiodła, mógł tylko z Doliny Chochołowskiej czy Kościeliskiej patrzeć na swe ukochane Tatry. Szymanowski był twórcą „Pogotowia Rantunkowego Kultury Góralskiej” — taką nazwą obdarzono grono artystów, których łączył wspólny entuzjazm dla góralszczyzny⁴⁷. Do „Pogotowia” tego należał także Iwaszkiewicz, który często bywał w Zakopanem.

Zdarzyło się nawet, że w r. 1932 doszło do prawdziwej koegzystencji muzyki i literatury. W roku tym Iwaszkiewicz mieszkał w „Atmie”, willi Szymanowskiego w Zakopanem, i pisał ostatnie stronicie *Brzeziny*. W tym samym czasie — w pokoju położonym tuż pod pokojem pisarza — Szymanowski kończył swe *Pieśni kurpiowskie*. Fakt ten odbił się w relacji Iwaszkiewicza:

Pokazywał mi wówczas swoje ukończone już *Pieśni kurpiowskie* — zrobiły one na mnie ogromne wrażenie i na poczekaniu wcieliłem tekst jednej z nich, przerobiwszy nieco, do mojej *Brzeziny*. Melodia tej pieśni, tak przenikliwa — chociaż nie mogłem jej przekazać w utworze literackim — towarzyszyła jednak ostatnim stronom mojego opowiadania, wtapiając się niejako w jego treść.
[S 100]

Zacytujmy te strofy z *Brzeziny*:

- A pierwsze zamknienie
To moje spojrzenie,
Że ja ciebie nie chcę znać —
- A drugie zamknienie
To wysokie sienie,
Po których muszę stąpać —
- A trzecie zamknienie
To siwe kamienie,
Pod którymi muszę spać —⁴⁸

W jesieni 1932 Iwaszkiewicz wyjechał na placówkę dyplomatyczną do Kopenhagi, a wkrótce przyjechał tam Szymanowski z koncertem. I znowu powracają plany współpracy, znowu — w wyjątkowo mroźnym styczniu 1933 — napływają wspomnienia Sycylii i pomysły na odysejski czy mitologiczny balet⁴⁹. Szymanowski jakby wiedząc o tym, że współpraca

⁴⁷ Zob. A. Chybiński, *Karol Szymanowski a Podhale*. Kraków 1958, s. 69.

⁴⁸ J. Iwaszkiewicz, *Brzezina*. W: *Dzieła*. [T.:] *Opowiadania*. Warszawa 1958, s. 165—167.

⁴⁹ Do tego pomysłu nawiąże Szymanowski jeszcze w r. 1936, gdy scenariusz do baletu *Powrót Odyseusza* mają opracować Jan Lechoń i Serge Lifar. Zob. korespondencja z Leonią Gradstein na ten temat, opublikowana w: L. Gradstein, J. Waldorff, *Gorzka sława*. Warszawa 1960, s. 101, 102, 203.

z Iwaszkiewiczem stale wymyka mu się z rąk, ciągle próbuje ją ożywić. Jeszcze rozważają pomysł opery o Benvenuto Cellinim, biorą pod uwagę baśń Andersena *Plaszcz królewski* oraz *Ucieczkę do Bagdadu* Iwaszkiewicza, lecz na projektach wszystkie zamiary się kończą. Szymanowski ceni już wówczas pisarstwo swego kuzyna niesłychanie wysoko. Dość powiedzieć, że *Młyn nad Utratą* wraz z *Madame Bovary* i *Listami* Chopina był jednym z ostatnich przeżyć literackich kompozytora⁵⁰.

W lecie 1936 Iwaszkiewicz pracuje intensywnie nad *Latem w Nohant*, o której to sztuce rozmawiał z Szymanowskim jeszcze w roku 1925. Pisarz wspomina:

zwróciłem się do Karola z prośbą, aby mi zrobił dla muzyki trzeciego aktu tej komedii potrzebną modulację z C-dur do E-dur, prowadzącą od *Preludium* Bacha do środkowej części *Larga Sonaty h-moll* Chopina. Szymanowski z pewnym zdziwieniem przyjął tę propozycję, nie rozumiejąc, jak i wielu innych muzyków, co może być wspólnego pomiędzy tymi dwoma utworami. (Dla mnie to pokrewieństwo zasady kompozycyjnej jest zupełnie wyraźne.) [...] obiecał mi modulację napisać. Oczywiście wytłumaczyłem mu, o co chodzi i jak zasadniczą rolę ta modulacja w sztuce mojej odgrywa. Po paru jednak tygodniach — [...] powiedział mi, że pomimo wielu prób nie potrafi napisać tych paru taktów, o jakie mi chodzi. W ten sposób *Lato w Nohant* poszło bez udziału w nim Szymanowskiego. [S 117—118]

Spróbujmy wyjaśnić teraz przyczyny, dla których plany współpracy — z obu stron przecież pożądane — nie udawały się i nie wyszły właściwie poza *Króla Rogera*.

Część spośród tych przyczyn dostrzegł Stanisław Golachowski pisząc o związku librecisty i kompozytora w czasie wspólnej pracy nad operą:

Widowisko operowe wymaga zupełnego niemal podporządkowania się poety woli kompozytora. [...] Na ponoszenie takiej ofiary z artystycznej samodzielności nie zdobył się na czas dłuższy dotąd żaden poeta o wyraźnym własnym profilu twórczym. Choćby w takich znanych z wieloletniej współpracy parach, jak: Mozart — Lorenzo de Ponte, Verdi — Piave, Ryszard Strauss — Hofmannstahl, zwraca naszą uwagę charakterystyczny dobór: wielki kompozytor i przeciętny poeta. [...] Pozwoli nam on też znaleźć odpowiedź na pytanie: dlaczego mimo licznych i przez długie lata ponawianych planów współpracy artystycznej zrealizowało się [...] tylko libretto *Króla Rogera*⁵¹.

Iwaszkiewicz stanął więc w jednym szeregu z tymi pisarzami, którzy nie zrezygnowali dla muzyki ze swych praw.

Z kolei Szymanowski rozumiał jak mało który kompozytor samoistność pewnych dzieł literackich. Świadomość ta nie pozwoliła mu napisać muzyki do *Sułkowskiego* Żeromskiego, nie dopuściła do wykorzystania *Klątwy* Wyspiańskiego jako libretta do opery, kazała odmówić Leonowi Schil-

⁵⁰ Zob. Golachowski, *op. cit.*, nr 2, s. 9.

⁵¹ *Ibidem*, nr 1, s. 3.

lerowi muzyki do jego inscenizacji *Dziadów* Mickiewicza, które reżyser zamierzał wystawić w teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie⁵². Swoją zachwyty nad poezją Słowackiego czy dramataми Wyspiańskiego manifestował Szymanowski zawsze z wielką żarliwością. W artykule z r. 1930 wymienia kilka dzieł o „bezwzględnie najwyższej wartości”, do których zalicza „*Hamleta, Fausta, Samuela Zborowskiego, Króla-Ducha* i niektóre dramaty Wyspiańskiego”⁵³.

Charakterystyczne dla pojmowania przez Szymanowskiego relacji muzyka—literatura są dzieje jego niedosłej współpracy z Żeromskim nad muzyką do *Sułkowskiego*. Kiedy autor *Urody życia* zwrócił się wiosną 1910 do Szymanowskiego z prośbą o napisanie muzyki do *Sułkowskiego* (zwłaszcza do aktów I i V), kompozytor odniósł się do tej propozycji z prawdziwym entuzjazmem. Mimo to muzyki nie napisał. W decyzji tej odgrywały rolę względy zasadnicze. Już w liście do Żeromskiego z 11 VII 1910 pisał:

Ja znajduję się w dziwnym stosunku do dzieł Pana: przejmują mię one tak głęboko, że każde z nich pobudza w niesłychany sposób moją twórczość; tak było z *Arymanem, Walgierzem, Dumą o hetmanie, Popiołami* — niestety jednak zawsze kończyło się na niczym [...]. Sądzę, że z pewnego punktu widzenia można mi to policzyć jako plus — jest to bowiem pewien wyraz pietyzmu dla skończonego w sobie dzieła poetyckiego.

Brak takiego pietyzmu muzyków dla niektórych arcydzieł dał się już nieraz boleśnie (a raczej komicznie) odczuć (muzyka do *Fausta* Gounoda, do *Hamleta* Thomasa, do *Balladyny* Zeleńskiego). W obecnym wypadku utrudnia mi jeszcze zadanie forma, w której jeszcze nie próbowałem się wyrażać, mianowicie — muzyka do dramatycznego przedstawienia (to, co popisał Wyspiańskiemu Bol. Raczyński, to wprost *horrendum!*)⁵⁴.

Mimo że współpraca nie doszła do skutku, Żeromski przez długie lata utrzymywał z Szymanowskim stosunki pełne sympatii i szacunku. Jak zauważył Iwaszkiewicz, autor *Popiołów* nigdy nie ukazał Szymanowskiego

⁵² Zob. L. Schiller, *Teatr ogromny*. Opracował i wstępem opatrzył Z. Raszewski. Warszawa 1961, s. 224.

⁵³ K. Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*. „Pamiętnik Warszawski” 1930, nr 8. Cyt. za: K. Szymanowski, *Z pism*. Opracowała T. Bronowicz-Chylińska. Kraków 1958, s. 210. Zachwyty nad *Królem-Duchem* dzielił Szymanowski z Iwaszkiewiczem, dla którego arcypoeemat Słowackiego jest jedną z największych rewelacji literackich (zob. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, s. 88). Uwielbienie dla dzieł Wyspiańskiego zachował do końca życia. Widać to wyraźnie w jego utworach: od *Penthesilei* (op. 18) na sopran i orkiestrę, będącej opracowaniem muzycznym fragmentu z *Achilleis*, poprzez napisane w r. 1930 *Veni Creator* (op. 57), aż po plany wykorzystania *Klątwy* jako libretta do opery, z którymi Szymanowski nosił się do ostatnich dni (zob. Gradstein, Waldorff, op. cit., s. 122).

⁵⁴ Szymanowski, *Z listów*, s. 62—63.

w żadnej ze swych książek — tylko w *Urodzie życia* pieśń „pewnego młodego muzyka” do wiersza Słowackiego, śpiewana przez Kameę, pozwala przypuszczać, iż Żeromski łączył ten fragment z Szymanowskim⁵⁵. I ciągnie dalej jeszcze Iwaszkiewicz tę swoistą paralelę między Żeromskim a Szymanowskim, przypominając, że to, co Wyka nazwał „odbudową realizmu” w twórczości pisarza, znalazło swój wyraz także w utworach kompozytora.

Szymanowski coraz wyraźniej odchodził od literatury w stronę muzyki ludowej, ciągnęła go magia Tatr. Dzieła zaczynają się rodzić nie z książek, lecz z obcowania z przyrodą, ludźmi, wreszcie z lęku przed śmiercią⁵⁶.

Sprawa Szymanowski—Żeromski otrzymała jeszcze wyjaśnienie samego kompozytora, który w numerze „Wiadomości Literackich” poświęconym pamięci Żeromskiego pisał, dlaczego nie podjął próby swych możliwości, rezygnując ze współpracy przy *Sułkowskim*:

Dla mnie — jako muzyka — dzieła poetyckie dzielą się na dwie zasadnicze kategorie. Są dzieła, które dopiero w atmosferze muzyki nabierają prawdziwego życia i wyrazu, i inne, tak po brzegi wypełnione swoistą muzyką słowa i myśli, iż wszelkie wysiłki kompozytora, by uzupełnić to, co w istocie swej żyje organicznym niemal, samowystarczalnym życiem, staje się beznadziejną, syzyfową pracą.

Słowacki nie jest więc wykorzystywany przez kompozytorów, jako zbyt „muzykalny”, podobnie jak *Sułkowski*, który zawiera „potencjalną” niejako muzykę tekstu⁵⁷.

Oprócz opisanych już wpływów i powiązań Iwaszkiewicza z Szymanowskim pisarz spełniał w tej koegzystencji artystycznej jeszcze jedną ważną rolę. Występował bowiem — często jako obrońca czy też komentator dzieł kompozytora. Pisując regularnie recenzje muzyczne do „Wiadomości Literackich” czy „Skamandra”, pomagał Szymanowskiemu w — często niełatwych — sporach z krytyką. I tak po premierze *Hagith* (w Teatrze Wielkim) podkreślał jej wagę jako wydarzenia artystycznego. Jest to zresztą jedna z najlepszych recenzji Iwaszkiewicza. Określa operę z jednej strony jako dzieło poddane wpływom muzyki Wagnera, a z drugiej wykazuje niewątpliwą oryginalność *Hagith*⁵⁸. Autor *Brzeziny* bronił

⁵⁵ Iwaszkiewicz, *Cztery szkice literackie*, s. 68.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 71.

⁵⁷ K. Szymanowski, *O muzykę do „Sułkowskiego”*. „Wiadomości Literackie” 1925, nr 51, s. 8.

⁵⁸ J. Iwaszkiewicz, „*Hagith*” Karola Szymanowskiego w Teatrze Wielkim. „Skamander” 1922, nr 20/21, s. 376—382. Różne były metody popularyzowania muzyki Szymanowskiego przez jego przyjaciół. Pisze np. K. Wiłkomirski (*Wspomnienia*. Kraków 1971, s. 347) o koncercie prowadzonym przez G. Fitelberga we Lwowie w r. 1930 lub 1931. W programie miały być wykonane *VIII Symfonia* Beethovena i *IV Symfonia* Szymanowskiego (z kompozytorem jako solistą). W części

też kompozytora przed napadami Stanisława Niewiadomskiego i Piotra Rytla, zwracał uwagę na kolejne przemiany w twórczości, uprzedzał wykonanie dzieł, jednym słowem — pomagał. Nic też dziwnego, że wreszcie dział muzyczny „Wiadomości Literackich” zaczęto nazywać „Kącikiem Szymanowskiego”. Iwaszkiewicz nie bronił się przed tą opinią — atakował:

Przyznaję zupełnie szczerze — we współczesnej twórczości muzycznej tylko on mnie naprawdę interesuje. [...] Mimo to milczałbym, gdyby mówili inni, uczeńsi, doświadczeńsi, kompetentniejsi! Niestety, u nas Szymanowskiego przemilcza się celowo, albo pisze się o nim recenzje, dla których nie trzeba ani sprytu, ani muzykalności, ani inteligencji⁵⁹.

Szedł często na ostre, zwłaszcza z Rytlem, nieubłaganym wrogiem Szymanowskiego. I tak pisząc o koncercie Drzewieckiego dodaje: „Pan Rytel jak zwykle wyszedł z sali”. A na zakończenie recenzji *III Symfonii* Szymanowskiego: „Pan Rytel wyjątkowo nie wyszedł z sali. I owszem nawet klaskał. Co to może znaczyć?”⁶⁰

Szczególnie przykra była dla Szymanowskiego niechęć, jaką darzył go Juliusz Kaden-Bandrowski. Kompozytor cenił bowiem wysoko jego talent literacki. O *Czarnych skrzydłach* mówił jako o „niezwykłej powieści”⁶¹, a pisząc o monografii zbiorowej *Romantyzm w muzyce* chwalił artykuł Kadena:

Stanowisko to jest mi osobiście i z pewnego punktu widzenia najbardziej bliskie i w całej książce, powiedzmy, najbardziej „syntetyczne”, ujmując bowiem całą sprawę najgłębiej⁶².

Ów obiektywizm w docenianiu walorów intelektualnych i artystycznych twórczości Bandrowskiego budzi podziw, zwłaszcza że po r. 1928 wszelkie próby zjednania przychylności Kadena spełzały na niczym.

Autor *Generała Barcza* będąc, z różną częstotliwością, recenzentem muzycznym „Świata”, „Głosu Prawdy”, „Gazety Polskiej” w latach 1924—1934 mógł się dobrze przysłużyć współczesnej muzyce polskiej i Szymanowskiemu. Ale nie chciał. Przyłączył się do obozu konserwatywnego, który robił wszystko, żeby pozbawić Szymanowskiego możli-

pierwszej wykonano symfonię Szymanowskiego, a po przerwie, w czasie której nie usunięto fortepianu, wyszli znowu Fitelberg i kompozytor. Dyrygent zwrócił się do publiczności i zapowiedział, że zamiast symfonii Beethovena wykonana zostanie jeszcze raz symfonia Szymanowskiego. Oto sposoby!

⁵⁹ J. Iwaszkiewicz, *Kącik Szymanowskiego*. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 12, s. 3.

⁶⁰ J. Iwaszkiewicz, „*III Symfonia*” Szymanowskiego. Jw., 1926, nr 8, s. 6.

⁶¹ Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*. Cyt. za: *Z pism*, s. 22.

⁶² K. Szymanowski, *O romantyzmie w muzyce*. „Droga” 1929, nry 1—2. Cyt. jw., s. 187.

wości kierowania Konserwatorium. Nawet urządzone przez Stefana Spiessa w lutym 1928 spotkanie „rozjemcze”, w którym uczestniczyli: Fitelberg, Drzewiecki, Schiller, Kaden-Bandrowski, Iwaszkiewicz i Szymanowski, niewiele pomogło. Rozgoryczony Szymanowski pisał do Kochańskich (5 IV 1928):

Oczywiście znaczna część opinii publicznej jest po mojej stronie, ale dzięki temu faktowi, że przeważna część prasy (oprócz „Kuriera Warszawskiego” — Szopski, i „Kuriera Polskiego”, z którego szczęściem udało się wylać Stromengera) jest obsadzona muzycznie przez ludzi nienawidzących mnie (Rytel, Julek, Niewiadomski, Zmigryder etc.), ma się wrażenie, że cała prasa jest przeciw mnie.

Trzy miesiące później (4 VII 1928) w liście do Zofii Kochańskiej dodaje:

Posiadam zaszczytny, ale mało wygodny przywilej w świecie muzycznym, że jestem „jedyny”. W literaturze to jedni mówią świątwa o Tuwimie, drudzy o Iwaszkiewicz, trzeci znów o Kadencie-Bandrowskim (ci ostatni mają, nawiasem mówiąc, zupełną słuszność), ale zawsze to łatwiej znieść, gdy ma się towarzyszy niedoli⁶⁸.

Wypadnie więc chyba zgodzić się z surowym, lecz niestety sprawiedliwym sądem Iwaszkiewicza:

Wrogość Kadena do Karola pochodziła z tego po pierwsze, że nienawidził on każdego, kto był sławniejszy od niego i miał więcej powodzenia, a po drugie, że upatrzył sobie kogo innego na miejsce rektora Akademii Muzycznej i chciał swego kandydata *coûte-que-coûte* przeprowadzić... [S 107]

W roku 1927 ukazała się książka będąca swego rodzaju podsumowaniem. Napisał ją Zdzisław Jachimecki, a nosiła tytuł: *Karol Szymanowski — rys dotychczasowej twórczości*. Praca ta doskonale ukazywała odrębność i wielkość dzieła Szymanowskiego na tle całej ówczesnej muzyki.

W tym samym roku w „Skamandrze” ukazał się dialog Iwaszkiewicza *Aleksy, czyli rozmowy o Karolu Szymanowskim*. I ten utwór był podsumowaniem — jednak dokonany nie przez naukowca, lecz przez światomego artystę. Rozmowa toczy się między Leonem-amatorem, znajomym Szymanowskiego, a Aleksym-zawodowcem, młodym kompozytorem rosyjskim. W tej rozprawie widać znakomite rozeznanie się Iwaszkiewicza w kierunkach muzyki współczesnej i jej twórcach — od Igora Strawińskiego po Kurta Weilla. Pisarz utrafił w samo sedno, jego sąd o muzyce

⁶⁸ *Dzieje przyjaźni. (Korespondencja Karola Szymanowskiego z Pawłem i Zofią Kochańskimi)*. Opracowała T. Chylińska. Kraków 1971, s. 174, 187. W obronie kompozytora stanął także W. Horzyca, publikując artykuł *Nagonka na Karola Szymanowskiego* („Droga” 1928, nr 1).

Szymanowskiego włożony w usta Leona jest właśnie tym sądem, który panuje do dziś w badaniach nad twórczością autora *Harnasiów*. Wyczcucie niezwykłego talentu kompozytora i ustawienie go w tradycji muzyki polskiej (a raczej w tej tradycji braku) pozwala raz jeszcze stwierdzić nieomylny smak i pewność sądu Iwaszkiewicza:

Szymanowski musiał sam jeden zrobić to wszystko, co u was zrobiło tyłu: i Rimskij-Korsakow, i Czajkowski, i Skriabin, i Strawiański. [...]

Pomyśl, co za gigantyczny trud musiał podjąć człowiek, raz jeszcze nawiązując do Chopina i przedzierając się od niego, przez gąszcz lat pierwszego dziesiątka bieżącego wieku, zachwaszczonych wpływami Czajkowskiego i Straussa, aby wreszcie stworzyć syntezę tych wszystkich kierunków i przewyciężyć je w dziejach mających nową, własną fizjognomię⁶⁴.

Jak już wspominaliśmy, krąg znajomych Szymanowskiego był bardzo szeroki. Oprócz serdecznych przyjaźni z muzykami i ludźmi piszącymi o muzyce Szymanowski miał wielu bliskich znajomych wśród ludzi związanych ze sztuką. Mówiliśmy już o Iwaszkiewiczu, Witkacym, Żeromskim — do tej listy koniecznie dodać trzeba: Leona Chwistka, Augusta Zamoyskiego, Tadeusza Micińskiego, Jana Kasprowicza, Marię Dąbrowską, Karola Huberta Rostworowskiego, Kazimierę Iłakowiczównę, Władysława Orkana, Władysława Reymonta, Leopolda Staffa, Michała Choromańskiego, Jana Lechonia, Stefana Jaracza, Kazimierza Wierzyńskiego, Zofię Nałkowską, Juliana Tuwima, Kornela Makuszyńskiego, Antoniego Śłonimskiego i wielu, wielu innych. Lista ta zresztą nie ma pretensji do wyczerpania kręgu znajomości kompozytora, ukazuje raczej bujność jego życia towarzyskiego.

Bywało, że zjawiały się u Szymanowskiego w Zakopanem grupy osób, których wykaz tworzyły całe konstelacje świetnych dla sztuki polskiej nazwisk. Bywało i tak jak w styczniu 1931, gdy kompozytor omawiał z Mortkowiczem wydanie swej broszury na temat wychowawczej roli kultury muzycznej — i wydawca urządził przyjęcie, na którym znaleźli się obok siebie: Szymanowski i Uniłowski, Sebyła i Flukowski, Dobrowolski i Gałczyński, Perkowski i Jan Feldman⁶⁵.

Szymanowski często onieśmielał nawet ludzi z nim zaprzyjaźnionych. I tak np. Miciński w liście do Iwaszkiewicza (wrzesień 1936) pisał:

Trochę się tylko boję, że będę się teraz czuć w stosunku do Ciebie tak jak wobec Szymanowskiego, który zawsze mnie bardzo onieśmiela. Ile razy go widzę, zawsze chcę mu podziękować za te przeżycia, które miałem dzięki jego muzyce,

⁶⁴ J. Iwaszkiewicz, *Aleksy, czyli rozmowy o Karolu Szymanowskim*, „Skamander” 1927, nr 50/54.

⁶⁵ H. Mortkowicz-Olczakowa, *Bunt wspomnień*. Warszawa 1961, s. 231—232.

no — i nigdy nic z tego nie wychodzi — przestępuję z nogi na nogę i jestem speszony⁶⁶.

Do tego polskiego kołowrotu towarzyskiego dochodziły nieustanne podróże zagraniczne, a wraz z nimi szerokie znajomości — od Włodzimierza Horowitza po Igora Strawińskiego⁶⁷. Opromieniony sławą światowych sukcesów, rozrywany w Warszawie, był Szymanowski jedną z najpopularniejszych postaci swych czasów. Ta popularność została niejako nobilitowana w szopce politycznej Hemara, Lechonia i Tuwima, w której kompozytor występował jako profesor Karol Szopenowski. Autorzy szopki potrafili zresztą ukazać walor twórczości Szymanowskiego dla muzyki polskiej i pod maską błazenady docenić fakt, że wywiódłszy ją od Chopina wznosił z powrotem na najwyższy poziom światowy. Nazywając go Szopenowskim określili od razu własne stanowisko wobec bohatera, dodając jeszcze — w samym już tekście — całkowitą aprobatę jego postępowania, w takich strofkach:

Kościuszeko i Ravel,	Patrz, Kościuszeko, na mnie z nieba,
Prystor oraz Bach,	Jak w krwi Rytyla będę brodzić,
Strawiński i Wawel,	I Jotejkę pobić trzeba,
Jak to złączyć, ach!	By muzykę oswobodzić ⁶⁸ .

Spośród wszystkich literackich przyjaźni Szymanowskiego dwie jeszcze zaważyły mocno w jego biografii. Stały się one ważnym etapem rozwoju osobowości zarówno kompozytora jak i jego przyjaciół: Zofii Nałkowskiej i Jana Lechonia.

Dzieje przyjaźni Nałkowskiej i Szymanowskiego, aczkolwiek nie znalazły odbicia w twórczości pisarki, zostały przetworzone w literaturę, i to literaturę wstrząsającą. Gdy w r. 1947 autorka *Granicy* ogłaszała swe *Wspomnienie o Szymanowskim*⁶⁹, nikt nie przypuszczał, że za słowami, pi-

⁶⁶ Miciński, *op. cit.*, s. 407—408. Aluzja skierowana do Iwaszkiewicza dotyczy przeczytanych przez Micińskiego *Czerwonych tarcz*, które zrobiły na nim wielkie wrażenie.

⁶⁷ Wspomina R. Ordyński (*Z mojej włóczgi*. Kraków 1956, s. 184), znany przed wojną reżyser operowy i teatralny, odnoszący także sukcesy w Metropolitan Opera, że był w życiu Szymanowskiego okres, gdy zamieszkiwał wraz z Ordyńskim, Kochańskim, Rubinsteinem i Strawińskim na Cork Street w Londynie. Sam Szymanowski często przypominał niesławną dla władz polskich historię, kiedy to Strawiński po pierwszej wojnie światowej zwrócił się do Polski o obywatelstwo, powołując się na fakt posiadania w swym drzewie genealogicznym rodu Sulima-Strawiński. Władze jednak tak długo się zastanawiały nad decyzją, aż Strawiński otrzymał obywatelstwo francuskie. Szymanowski dodawał (cyt. za: Gradstein Waldorff, *op. cit.*, s. 118): „Tym sposobem, z konieczności, teraz ja jestem największym współczesnym kompozytorem polskim”.

⁶⁸ M. H e m a r, J. L e c h o Ń, J. T u w i m, *Szopka polityczna 1931*. Warszawa 1931, s. 44—45.

⁶⁹ Z. N a ł k o w s k a, *Wspomnienie o Szymanowskim*. „Nowiny Literackie” 1947, nr 13.

sanyymi w dziesiątą rocznicę śmierci kompozytora, kryje się jeden z piękniejszych rozdziałów naszej literatury, a także dziwny i nie spełniony romans. Wydarzenie literackie, jakim było opublikowanie *Dzienników czasu wojny*, staje się jeszcze bogatsze, gdy udostępniono drukiem fragmenty *Dzienników* poświęcone dziejom znajomości Nałkowskiej i Szymanowskiego.

Znajomość ta, zawarta na przełomie lipca i sierpnia 1930 (z pierwszą wizytą u Nałkowskiej był kompozytor 1 VIII), zrodziła wkrótce wielką namiętność kobiety już przecież nie najmłodszej do nie najmłodszego też mężczyzny. Szaleństwo miłosne 46-letniej pisarki, tym większe, że z góry skazane na niepowodzenie, gdyż Nałkowska wiedziała doskonale o skłonnościach homoseksualnych kompozytora — szaleństwo to odbija się na kartkach dzienników, tworząc jedno z najbardziej urzekających stronic polskiej prozy. Pod datą 20 IX 1930 Nałkowska notuje:

Zachwył mój dla tego człowieka nie ma żadnej granicy, każde nowe słowo poznania jest zdobyciem na nowo świata. Porozumienie: słowa znaczą to samo, świat jest ten sam z obu stron. Czym to jest dla mnie, która tak długie lata żyłam obok człowieka bez rozmowy. — Wciąż jeszcze nie śmiem uwierzyć. Jego słowa, zamykające uczucie, słodkie i ciężkie od uczucia, jego patrzyenie wciąż bardziej wyraźne, wciąż głębiej sięgające — przecież to jest prawda. Te słowa trwają we mnie, gryzę ich rozkosz przez godziny i dni [...]. Jest dzwonek i szelest papieru w przedpokój. Przychodzą róże od niego i bilet z tymi słowami — znowu, znowu. Więc na tych wysokościach możliwa jest współobecność, więc w takim upojeniu możliwa jest wzajemność — o Boże! ⁷⁰

W pięć dni później (25 IX 1930):

Biję szczęściem od stóp do głowy, jak jedno serce, huczę cała od szczęścia, jak organy. Mówię: Boże, odwróć ode mnie tę pełnię, ujmij mi tego nadmiaru, bo go nie zamknę sobą i nie obejmę. Bo ujdę tym szczęściem moim jak krwią ⁷¹.

Dwa miesiące później (19 XI 1930):

I wieczór ostatni u jego siostry, muzyka jego i Vecseya, śpiew jej — wieczór uroczy, ogrom i szaleństwo tej muzyki. On jest szary ze zmęczenia, aż mniej ładny z wysiłku. Tylko uśmiech pełen tkliwej przyjaźni — to jest dawne, to jest moje. [...] Skończyłam 46 lat, zupełnie tego nie zauważywszy. Tego dnia byłam na śniadaniu u jego siostry Stasi, tylko we troje z nim ⁷².

Jakże fascynującą rzeczą jest śledzenie obumierania tego szaleństwa, jego wędnięcia. Jeszcze miesiąc upłynie, a w Nałkowskiej zaczyna się odzywać ambicja, która do ostatniej chwili pozwalała jej walczyć ze starością i chorobą. Ta wspaniała kobieta zmuszała zawsze do podziwiania swej niezwykłości, przejmujące dowody dała na to w tomie dzienników

⁷⁰ Z. Nałkowska, Z „*Dzienników*”. Wybór, wstęp i opracowanie H. Kirchner. „*Twórczość*” 1972, nr 1, s. 44.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*, s. 46.

wojennych. Ale i w zapiskach dotyczących Szymanowskiego nie jest inaczej (10 XII 1930):

Panna Nula, siostra Szymanowskiego, powzięła dla mnie przyjaźń gorącą, wielomówną, pełną adoracji. Uważa mię za cenną dla swego brata, cieszy się, że mię spotkał. Nie wiem, co na to odpowiadać, jak zrobić, żeby dała pokój. Ona to namówiła mię na Kraków, żenując mię tak jawną protekcją tej sprawy, stając między mną a nim. Mam być w jego wspaniałej biografii jedną jeszcze „przyjaźnią” — i to mnie wcale nie nęci, mnie, która jestem przecież pyszna i łaknąca bardziej bycia kochaną niż kochania ⁷³.

Powoli przychodzi rezygnacja:

Wczoraj byłam na herbatce u K. Sz. wespół z dwiema nic nie znaczącymi paniami i dwoma nic nie znaczącymi panami, zaproszonymi już dawniej. Byłam spokojna i pewna siebie, miła i zadowolona. Jako niemożliwość rozważałam wspomnienie pewnej chwili z wieczoru u Meyerów (na cześć Hubermana): gdy ujrawszy poprzez wystrojony tłum w rogu salonu K. Sz. w intymnej rozmowie z uroczą panią Jeleńską, cierpiałam tak infernalnie, że zamiast słów o Jugosławii chciałam wołać do emablującego mię ministra Z-go: ratunku! ⁷⁴

Oficjalne wspomnienie o Szymanowskim, które Nałkowska wygłosiła w Klubie Literatów, i które opublikowała w „Nowinach Literackich” w 10 rocznicę śmierci kompozytora, otrzymuje w *Dziennikach* wstrząsającą komentarz (22 V 1947):

Wieczór. Przy łóżku koncert z cyklu muzyki Szymanowskiego, w dziesięciolecie jego śmierci. Utwory młode, rok 1917 — pierwsza *Sonata*, a teraz *Koncert skrzypcowy*. [...]

Bo oto muzyka tych skrzypiec wyrasta ponad to, że żyje i że nie żyje on. Staje się ważniejsza, staje się wyłącznym przedmiotem świadomości i motywem doznania. Gdy w tym miejscu skrzypce stają się jakby nadaśane, jakby zbyt wielkim obdarzone zadaniem — to jest już szczęście.

Nastało milczenie.

Czemu nigdy nie myślę, że nie sprostalam tej sprawie, że moja nieśmiała miłość nie umiała odebrać tego daru, tylokrotnie potwierdzonego zwykłymi ludzkimi słowami. [...]

To nie moja chorobliwa próżność, lękająca się wyznać, że rozumiem, lękająca się gestu i słowa, nie uchylenie się od najwspanialszej z możliwych sprawy życia — ale fakt, że czy tak się stało, czy stałoby się inaczej — minione jest wszystko. I że wszystko jedno, co przeminęło.

Zostało tylko inne słuchanie tej muzyki, została o to niedokonanie powiększona, wzmożona jej siła ⁷⁵.

⁷³ *Ibidem*, s. 47. Anna Szymanowska, zwana Nulą, najstarsza z rodzeństwa Szymanowskich, uwielbiała Katota (jak nazywano pieśczołliwie kompozytora) i z tej zaborczej miłości mieszała także szyki Nałkowskiej. Zob. Gradstein, Waldorff, *op. cit.*, s. 49—50.

⁷⁴ Nałkowska, *Z „Dzienników”*, s. 51.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 64—65.

Pisząc o Lechoniu twierdzi Jarosław Iwaszkiewicz, że jego *Srebrne i czarne* ma powiązania wewnętrzne z muzyką Szymanowskiego⁷⁶. Powiązania te są jednak trudno dostrzegalne, chociaż nie ulega wątpliwości, że wpływ kompozytora na autora *Karmazynowego poematu* był ogromny. Lechoń uwielbiał Szymanowskiego, robił wszystko, aby doprowadzić do paryskiej premiery *Harnasiów*⁷⁷. Było to zadanie bardzo trudne, gdyż, jak słusznie zauważa Iwaszkiewicz⁷⁸, francuskie sfery oficjalne, mocno zrażone, miały za złe Polsce pakt z Niemcami. Premiera *Harnasiów* (1936) stała się prawdziwym triumfem sztuki polskiej. W artykule napisanym do „Gazety Polskiej” Lechoń, który w tym czasie był sekretarzem ambasady polskiej w Paryżu, zapoznał rodaków z olbrzymim sukcesem Szymanowskiego. Ale nie tylko. W swym krótkim artykule potrafił zawrzeć kwintesencję tego, co nazywamy sztuką polską związaną z góralszczyzną.

Harnasie w istocie zamykają i genialnie dopełniają wspaniałą budowlę, którą wzniosły w ostatnich trzydziestu paru latach wszystkie dziedziny polskiej sztuki na skale sztuki góralskiej, są one muzyczną legendą Tatr, jak arcydzieło Tetmajera jest ich legendą literacką, a cykle Stryjeńskiej i drzeworyty Skoczylasa — plastyczną. [...] W ciągu kilkudziesięciu lat zaledwie geniusz artystów stworzył doskonały obraz nie znanego przedtem świata, skończony nie tylko artystycznie, ale i moralnie, i że ten świat tak wrósł w świadomość narodu, że stał się częścią jego kultury, jego wyobraźni. [...]

Jest to arcydzieło polskości mocnej, godnej, biorącej z ludu, ale nie schlebającej prostactwu, podnoszącej tę ludowość do wielkiej sztuki tak właśnie, jak czynił Chopin.

Kiedy wpatrywaliśmy się i wsłuchiwali w bliskie arcydzieła przedstawienie *Harnasiów* w Paryżu, szedł przez nas dreszcz, podobny temu, jaki muszą odczuwać Niemcy słuchając *Nibelungów* [...] ⁷⁹.

Lechoniowi udało się uchwycić cechy charakterystyczne całej sztuki związanej z Podhalem i ustalić związki *Harnasiów* z tą sztuką. Docenił to zresztą i sam Szymanowski, któremu artykuł Lechonia bardzo się podobał, powiedział nawet: „Chcę, żeby o mnie pisali poeci, a nie muzycy”⁸⁰.

Jak już wspomnieliśmy, Lechoń żywił dla Szymanowskiego podziw wprost bezgraniczny. W liście do Iwaszkiewicza z r. 1938 stwierdzał:

Jeżeli dotąd nie pisałem o Karolu, to dlatego, że jego śmierć po dwu latach niemal codziennego z nim obcowania była dla mnie przeżyciem, o którym trudno mówić publicznie⁸¹.

⁷⁶ I w a s z k i e w i c z, *Książka moich wspomnień*, s. 339.

⁷⁷ Pomagał mu w tym gorliwie wielki przyjaciel Polski — Paul Cazin, który znał dobrze Zofię i Karola Szymanowskiego. Zob. M. H e m p e l, *Szymanowscy i Paul Cazin*. „Ruch Muzyczny” 1964, nr 6, s. 8.

⁷⁸ I w a s z k i e w i c z, *Książka moich wspomnień*, s. 335.

⁷⁹ J. L e c h o ń, *Narodziny mitu*. „Gazeta Polska” 1936, nr 165, s. 5.

⁸⁰ J. L e c h o ń, *Dziennik*. Londyn 1967, s. 14.

⁸¹ I w a s z k i e w i c z, *Książka moich wspomnień*, s. 355.

Po latach, gdy Lechoń rozpocznie swą powieść *Bal u Senatora*, Kątski — jeden z jej bohaterów, otrzyma wiele cech Szymanowskiego. Autor notuje tę informację w *Dzienniku*, dodając później:

Karol Szymanowski powinien być wielkim człowiekiem. I mógł. Ale nie chciał, uważając — że to łatwe i nudne. Kiedy się okazało, że to trudne i jedynie ciekawe, już umierał, wściekły na siebie, że był tylko wielkim artystą⁸².

W trudnych chwilach na emigracji wspomnienie kraju kojarzy się Lechoniowi z muzyką Szymanowskiego, jak np. w zakończeniu wiersza *Niebo*:

A później niby robak świętojański
Srebrny miesiąc rozświetlił Akropolu gruzy,
Nad którymi wysoko stał Paweł Kochański
I grał w tej boskiej ciszy *Źródło Aretuzy*⁸³

Sledził też Lechoń bardzo pilnie wszystko, co pisało się o Szymanowskim. Kiedy wyszła książka Iwaszkiewicza, autor *Lutni po Bekwarku* powitał ją kąśliwymi i nie zawsze sprawiedliwymi uwagami:

Książka Iwaszkiewicza o Karolu Szymanowskim, pełna szczegółów skądinąd nie znanych, pisana ze znajomością muzyki, przez bliskiego mu człowieka, i mimo to nie ma w niej Karola, są jakieś okruchy, z których nie zrobisz żadnej całości. [...] Książka Iwaszkiewicza to nie portret Szymanowskiego. To mimowolna karykatura autora⁸⁴.

Wątki Nałkowskiej i Lechonia są niewątpliwie jednymi z ważniejszych w sieci związków Szymanowskiego i literatury dwudziestolecia międzywojennego. Przypomnijmy jeszcze trzy epizody „literackiej” biografii kompozytora.

Na zupełnym marginesie znajduje się spotkanie z Conradem, jakkolwiek dla Szymanowskiego (wielkiego admiratora twórczości Conrada), było przeżyciem bardzo ważnym. Spotkanie to nastąpiło chyba jesienią 1920⁸⁵. W liście do Anny Szymanowskiej (26 XII 1920) kompozytor pisał:

Byłem parę razy na wsi. Raz u Josepha Conrada (Korzeniowskiego), powieściopisarza, pod Kantebury. Proszę sobie wyobrazić moje zdziwienie, gdy na

⁸² Lechoń, *Dziennik*, s. 152.

⁸³ Cyt. za: Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, s. 333.

⁸⁴ Lechoń, *Dziennik*, s. 276—277.

⁸⁵ Istnieją dość duże rozbieżności sądów co do daty tego spotkania. A. Iwański (młodszy) pisze (*Wspomnienia. 1881—1939*. Warszawa 1968, s. 399), że Szymanowski odwiedził Conrada w jego willi w okolicach Londynu zimą 1920/21, a G. Jean-Aubry (*Stosunek Józefa Conrada do muzyki*. [Przełożył] M. Gliński]. „Muzyka” 1926, nr 5) przesuwą datę aż na rok 1922. Przyjąć jednak trzeba raczej wersję Iwańskiego, z poprawką, że musiało to nastąpić przed 26 XII 1920, bo taka data widnieje w nagłówku listu Szymanowskiego, opisującego wizytę u Conrada.

kominku w jego gabinecie zobaczyłem nagle tę znaną fotografię Bobrowskiego (tę, co była zawsze u wuja Karola) — okazuje się, że to jego rodzony wuj. On mówi jeszcze trochę po polsku, ale mówiliśmy przeważnie po francusku, rozpytywał się mię o wszystkich wujów Taubów (Gustawowiczów) i ciotkę Lole, i Ninę *etc.*⁸⁶

Twórczość Conrada odegrała też pewną rolę w zawarciu znajomości ze Zbigniewem Uniłowskim. Późniejszy pisarz pracował przy bufecie w „Astorii” i pewnego razu Szymanowski płacąc rachunek przyłapał go na czytaniu Conrada. Zainteresował się chłopcem i usiłował w rozmaity sposób mu pomóc. Załatwił mu nawet pracę w młynie na Wołyniu — ale Uniłowski niedługo tam wytrzymał; w ostateczności zwracał się Szymanowski do swych zamożnych przyjaciół, najczęściej do Stefana Spiessa, do którego pisał z Davos (15 XI 1929):

Chodzi mi o jakich 150—200 zł miesięcznie, do jakiego marca włącznie, dla Zbyszka Uniłowskiego. Pomyśl, że go wyciągnąłem prawie z błota, dziś jest on już dość obiecującym autorem („Kwadryga”!). Ma on początki gruźlicy i powrót do Warszawy teraz w jego wieku (20 lat) byłby śmiertcią. Nie potrzebuję Cię upewniać o zupełnej bezinteresowności tej sprawy (rozumiesz mię?) od całego szeregu lat. Dodaję poza tym, iż w ostatnich latach, ponieważ był na posadzie, nigdy u mnie nie pożyczał pieniędzy [...]. Sprawę tę z Tobą traktuję b. poważnie. Wiem, że czasem irytowałeś się na moje nieliczenie się z pieniędzmi w moim materialnym stanie, ale z drugiej strony pomyśl tylko: Piotr [tj. Perkowski], Zbyszek, Choromański (zupełnie *en marge*) i kilku innych również *en marge*, których nie znasz (z Konserwatorium), którzy weszli już na pewną drogę dzięki mojej pomocy w porę. Czyż nie mam prawa, kiedy jestem bezsilny, zwrócić się do moich Przyjaciół, którzy mogą też pomóc tam, gdzie trzeba?⁸⁷

Ta pomoc Szymanowskiego miała się odbić echem w twórczości Uniłowskiego. W jego powieści *Dwadzieścia lat życia* pierwowzorem postaci malarza stanie się Szymanowski — a w notatkach do dalszych dziejów Kamila Kuranta znaleźć można takie pomysły: „wizyty u malarza — jego chęć wyrwania Kamila z upadku... malarz wysłał do młyna — wrażenie wiejskie i jakby odrodzenie — katastrofalny powrót do Warszawy”⁸⁸.

W liście do Spiessa wspomina Szymanowski o pomocy dla Choromańskiego. Trzeba przyznać, że pamięć o niej zachował autor *Zazdrości i medycyny* na zawsze. Zawdzięczamy mu dwa fragmenty literackie, w których występuje Szymanowski, oba są świetnymi przyczynkami do portretu wielkiego kompozytora. Pierwszy z nich to wywiad przeprowadzony

⁸⁶ Szymanowski, *Z listów*, s. 198—199.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 317.

⁸⁸ J. Iwaszkiewicz, komentarz do listów Szymanowskiego do Uniłowskiego, zamieszczony w numerze „Wiadomości Literackich” (1938, nr 1, s. 8) poświęconym Szymanowskiemu.

przez Choromańskiego w Zakopanem we wrześniu 1932. Ów wywiad-opowiadanie, nasycony typową dla prozy Choromańskiego atmosferą i nieco złośliwy w stosunku do Szymanowskiego jako osoby czy postaci, jednocześnie oddaje mu pełną sprawiedliwość jako wielkiemu artyście. Gdy w pewnym momencie rozmowy Szymanowski mówi, że żałuje tego, iż nie jest pisarzem, Choromański dodaje z kolei, że on za to żałuje, iż jest pisarzem, a nie kompozytorem. W końcowym fragmencie wywiadu daje zresztą obiecującą próbę swych wiadomości muzycznych⁸⁹.

Szymanowski występuje także w nie wydanej powieści Choromańskiego *Dusza*, której fragment ukazał się w „Kurierze Porannym” w roku 1939. Fragment tén, zatytułowany *Zjawisko w Zachęcie*, opisywał przybycie kompozytora na wystawę obrazów. Tu ujawniło się w całej pełni mistrzostwo portretowe Choromańskiego. Potrafił on uchwycić ów przysłowiowy już *charme* i elegancję Szymanowskiego, kreśląc świetną sylwetkę kompozytora⁹⁰.

Rok 1937 przynosi opowiadanie Iwaszkiewicza *Koronki weneckie I*, które powstało na wiadomość o śmierci Szymanowskiego⁹¹. Opowiadanie to, jedno z najpiękniejszych w twórczości autora *Brzeziny*, staje się w tym kontekście szczególnie przejmujące. Pomieszenie realnych wydarzeń poprzedzających śmierć Szymanowskiego z fikcją literacką ma w wypadku *Koronek weneckich I* wymowę prawie symboliczną.

„*Stanislas décède aujourd'hui matin. Enterrement après demain Nanny*”.

Wiadomość wydała mi się nieoczekiwana. Jak to? Staś? I co to znaczy? Przecież niedawno miałem od niego list? Wybierałem się do niego — wybierałem nie znaczyło bynajmniej, że miałem pojechać — wybierałem się do niego do Lugano z Wenecji, czy może w powrotnej drodze... Był w sanatorium, to prawda, ale czy wszyscy, którzy są w sanatorium, umierają? Jak to? Więc nigdy... [...] Poza tym myślałem wciąż o wiadomości otrzymanej przed chwilą i wciąż nie mogłem sobie uprzytomnić, że się wszystko skończyło. Tyle jeszcze rzeczy mam powiedzieć Stasiowi, o tylu sprawach naradzić się z nim; odłożyłem tyle rzeczy do ustnego omówienia, a nawet i podczas ostatnich rozmów nie chciałem jego i siebie męczyć, nie chciałem wzbudzać podejrzeń, nie chciałem, aby myślał o tym, że nasze rozmowy są jakieś szczególnie ważne czy ostateczne [...].

Assunta płonęła przede mną przez chwilę jeszcze. Patrzyłem na to wspaniałe, odwieczne i wieczyste dzieło sztuki. Kiedy i ono rozpadnie się w popiół? Poczulem dokładnie, jak rzeka czasu przemija omywając mi palce, chłód wody skurczył mi nerwy dłoni. Starałem się zapanować nad sobą⁹².

⁸⁹ M. Choromański, *Karol Szymanowski*. „Wiadomości Literackie” 1932, nr 44, s. 1—2.

⁹⁰ Gradstein, Waldorff, *op. cit.*, s. 19.

⁹¹ Że *Koronki weneckie I* powstały na wiadomość o śmierci Szymanowskiego, mówił sam Iwaszkiewicz na spotkaniu autorskim w Poznaniu. Zob. W. Kubacki, *Iwaszkiewicz o Szymanowskim*. „Odrodzenie” 1947, nr 8, s. 5.

⁹² J. Iwaszkiewicz, *Koronki weneckie I*. W: *Dzieła*, [t:] *Opowiadania*,

Jeżeli przyrzeć się uważnie dziejom Szymanowskiego w literaturze dwudziestolecia międzywojennego, zauważyć można pewną równoległość między estetyką literatury tego okresu a muzyką (estetyką) Szymanowskiego. Równoległość ta jest wyraźna na poziomie estetyczno-światopoglądowym, zwłaszcza w relacji Szymanowski—Iwazskiewicz, gdyż wyłuskiwanie się obu twórców z młodopolskiego kręgu mistyki sztuki i płci było symptomatyczne dla prądów artystycznych całego okresu. Szczególnie uwidoczniło się to przy współpracy nad *Królem Rogerem*, który w zamierzeniach i programie był typowym przykładem tendencji modernistycznych, kompozycją owianą aurą ekstazy, orientalizmu i przesytu. A jednak utwór (aczkolwiek ukończony) załamał się gdzieś w środku, pozostając tworem niepełnym artystycznie, lecz niezwykle cennym, pokazującym bowiem rozejście się programowe twórców i dzieła. Zarówno Szymanowski jak Iwazskiewicz wybrali po r. 1920 zupełnie nowe drogi artystyczne. Twórca *Hilarego, syna buchaltera* wszedł w epokę „Skamandra”, kompozytor *Stabat Mater* zwrócił się w stronę podniet płynących z muzyki ludowej.

Estetyka Szymanowskiego w dwudziestolecu międzywojennym miała wyraźne analogie ze sztuką ludową okresu. Dość przypomnieć cytowane już słowa kompozytora, określające jego stosunek do tekstu *Stabat Mater*, a co za tym idzie — do odczuwania folklorystycznego epoki. Oczywiście był to raczej pewien typ współodczuwania niż dosłowne zapożyczenia. Bo jeżeli nawet w *Harnasiach* znaleźć można jakąś analogię do malarstwa np. Zofii Stryjeńskiej, to jednak pewna synteza folkloru podhalańskiego, wyraźnie w nich widoczna, jest swego rodzaju nadfolklorem. W utworze tym zjednoczyły się bowiem w arcyharmonijną całość elementy folkloru Podhala z genialnym talentem Szymanowskiego, który potrafił ów folklor wtopić w swą muzykę. *Harnasie* stały się najbardziej reprezentatywnym dziełem tego okresu twórczości kompozytora, nazwanego przez późniejszych badaczy okresem „podhalańskim” lub „narodowym”.

Pozycja Szymanowskiego w latach międzywojennych była dość szczególna. Jego wpływ na literaturę — więcej nawet: na estetykę okresu — wydawał się niepodważalny, a przecież odczytywany dzisiaj wygląda niezbyt efektownie. Mocno zaznaczony w dziełach Iwazskiewicza i Witkacego, sprawia wrażenie raczej fascynacji osobistej lub wspólnoty doznań estetycznych wynikających z podobnej wrażliwości. Mimo że Szymanowski wielbiony był jako „jedyne”, „największy po Chopinie”, „genialny”, to jednak jego dzieło zostało odebrane przez dwudziestolecie w sposób raczej powierzchowny, mało przemyślany.

s. 97—99. Na ten fragment utworu zwrócił uwagę K. Wyka w eseju *Matejko i Wenecjanie* (w: *Wędrując po tematach*. T. 3. Kraków 1971, s. 454, 455, 468), kładąc nacisk na posepność opisu *Assunty* Tycjana.

Szymanowski stanowił dla artystów lat międzywojennych symbol „nowoczesnego kompozytora” i nierzadko nie zdawano sobie sprawy z jego prawdziwego dla kultury znaczenia. Słowa Stanisława Piaseckiego, że „gdyby nie był wielkim muzykiem, byłby kimś innym wielkim”⁹³, świetnie odzwierciedlają sądy współczesnych o Szymanowskim. A przecież mógł on wyrazić się najpełniej tylko jako kompozytor.

Dziś, z perspektywy czasu, gdy obraz ważkości dokonań artystycznych Szymanowskiego rysuje się w całej pełni — widzimy, jak bardzo był przez swą epokę nierozumiany. W pochwałach ludzi sztuki tamtych czasów kryło się często niedocenianie wartości jego dzieł, w zawiści podejrzliwość, że być może jest on rzeczywiście genialny.

I kto wie, czy nie najgłębiej odczytał znaczenie Szymanowskiego Bolesław Miciński:

Bardzo czytany, ale na pewno nie znał tych wszystkich tomów, jakie w XIX wieku pisano na temat sztuki — jeśli więc w pewnym sensie był rewelatorem, to dlatego, że był prawdziwym twórcą. [...]

Szymanowski tworzył swoje koncepcje o sztuce w miarę tworzenia dzieł sztuki⁹⁴.

⁹³ Cyt. za: Miciński, *op. cit.*, s. 201.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 202.