

Karol Szymanowski: Król Roger jako przykład modyfikacji rytuału religijnego

EVA MARIA JENSEN

Kopenhaga · ✉ organist.husumvold@gmail.com

Najwybitniejsze dzieło sceniczne Karola Szymanowskiego, opera *Król Roger*, to dzieło bardzo osobiste i oryginalne, zarazem jednak głęboko tkwiące w stylu epoki, w której powstało. Można właściwie powiedzieć „epok”, ponieważ opera pisana była długo i w tym czasie zmieniły się nie tylko poglądy i preferencje Szymanowskiego, zmienił się też cały jego dotychczasowy świat zewnętrzny i wszystko, z czym był związany.

Opera powstała w latach 1918–1924, lecz jej źródła sięgały dużo dalej w przeszłość, zakorzeniona była bowiem w ideologii i stylistyce epoki symbolizmu w muzyce, czasów końca XIX i początków XX wieku. Kompozytor pisał ją w ścisłej współpracy z młodszym kuzynem, Jarosławem Iwaskiewiczem. Spotkali się oni w latach I wojny światowej w Kijowie, gdzie Szymanowski przebywał przez wiele miesięcy, „uwięziony” na skutek działań wojennych i szalejącej rewolucji bolszewickiej. Rodzinna Tymoszówka spłonęła, jak wiele innych szlacheckich dworów w tej części Polski. Jedyne bezpieczne miejsca w tym czasie to miasta: Kijów i nieopodal leżący Elizawetgrad (późniejszy Kirowograd). W tej atmosferze, uwięzieni zarówno fizycznie, jak i psychicznie, Karol i Jarosław uciekali w sferę intelektu, duchowości i tęsknoty, w swoistym poszukiwaniu „utraconego czasu” sprzed wojny, kiedy można było swobodnie przemieszczać się z miejsca na miejsce i zwiedzać świat w towarzystwie bratnich dusz. Karol wspominał swe podróże na Południe: do Włoch, Afryki Północnej i na Sycylię. Wspomnienia te, fascynacja kulturą antyku i krajobrazami Południa, dały impuls do napisania opery, umiejscowionej w średniowiecznej Sycylii za panowania normandzkiego króla Rogera (Roger de Hautevilles,

1095–1154), kiedy to wpływy antyczne, bizantyjskie, arabskie i zachodnioeuropejskie tworzyły klimat tak różny od otaczającej Szymanowskiego i Iwaszkiewicza wojennej rzeczywistości. Wspominając Sycylię, którą odwiedził w latach 1911 i 1914, Szymanowski mówił, że zlewały się tam wpływy Wschodu i Zachodu, i że ta specyficzna mieszanina kultur jest odczuwalna do dnia dzisiejszego¹.

Libretto, którego napisania podjął się Iwaszkiewicz, miało oddawać fascynację klimatem Południa, kultury antycznej i wolnej, nieskrępowanej konwencjami, miłości. Miało być nie tyle dramatem, co swego rodzaju rozprawą ideologiczną na temat ważnych kwestii religijnych i etycznych. Zadanie było niełatwe i tekst, przesyłany sukcesywnie do kompozytora, nie wydawał się go zadowalać. Dziś trudno ustalić, jaki był pierwotny zamysł Iwaszkiewicza, a ile dodał od siebie kompozytor. Skompilowanie libretta zajęło ponad dwa lata, w tym czasie udało się Szymanowskiemu, jego matce i rodzeństwu uciec z zajętych przez rewolucjonistów ziem i osiąść w Warszawie. I to już w Warszawie Szymanowski dokończył swe dzieło w roku 1924, a w roku 1926 miała miejsce prapremiera opery, również w Warszawie.

Sycylia za panowania króla Rogera (został on koronowany w roku 1130) to prawdziwy melanz różnych kultur. W czasach najdawniejszych zamieszkiwali tu Fenicjanie, ale było też sporo kolonii greckich. W roku 241 włączono Sycylię do Cesarstwa Rzymskiego. W 491 roku została ona zdobyta przez Gotów, a w 535 stała się częścią monarchii Bizantyjskiej. W latach 827–965 panowali tu Arabowie, a w 1061 roku została zdobyta przez Normanów, wtedy też obrządek bizantyjski zastąpiono katolickim. Łątwo jest sobie wyobrazić, że wszystkie te kultury pozostawiły ślady, że elementy Antyku, Bizancjum, kultury arabskiej i zachodnioeuropejskiego średniowiecza istniały niejako równouprawnione obok siebie. Sedno opery Szymanowskiego to rodzaj „wojny religijnej” między chrześcijaństwem (obrzędki bizantyjskiego), pogaństwem (reprezentowanym przez

1 O fascynacji Szymanowskiego Sycylią pisze np. Monika Prusak w artykule *Sycylia, l'isle joyeuse Karola Szymanowskiego*, „Krytyka Muzyczna” 2014 nr 9, s. 12–25.

mit dionizyjski²) i panteizmem (obecnym w ostatnim akcie opery z rytuałem kultu słońca).

Opera składa się z trzech aktów, z których każdy osadzony jest w odmiennych sceneriach. Akt pierwszy rozgrywa się podczas wieczornego nabożeństwa w katedrze, akt drugi w pałacu królewskim, nocą (akcesoria wnętrza w stylu arabskim), akt trzeci o poranku, w ruinach antycznej świątyni. Rytuał bizantyjski w pierwszym akcie, stylizowany i „starodawny”, przeciwstawiony zostaje rytuałowi quasi-dionizyjskiemu, gdzie rządzi zmysłowość, cielesność i piękno. Kultowi temu przewodzi Pasterz, głoszący istnienie boga, który jest młody, piękny i zmysłowy. W drugim akcie fascynacji Pasterzem ulega najpierw żona króla, Roksana, potem wszyscy obecni na królewskim dworze, w końcu, mimo znacznego oporu, i sam Roger. W trzecim akcie, w ruinach greckiego teatru, nieopodal brzegu morza, Roger na nowo kuszony jest przez Pasterza. Teraz jednak opiera mu się, zostaje sam w obliczu wschodzącego słońca, któremu składa ofiarę (własne serce), czując się w jedni z całym wszechświatem.

Jeżeli chodzi o podłoże ideologiczne opery, to jest ono zbliżone to tendencji aktualnych w świecie kultury europejskiej końca XIX i początku XX wieku. Zainteresowanie kultem dionizyjskim ma swe źródło w filozofii Friedricha Nietzschego (1844–1900), rozwiniętej głównie w jego rozprawie *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* z roku 1872, gdzie Nietzsche operuje teorią o podwójnym źródle kultury: apollinijskim (epickim) i dionizyjskim (lirycznym), najlepiej wyrażanym poprzez muzykę.

U Szymanowskiego kult dionizyjski stanowi przeciwieństwo chrześcijaństwa, zeszytniałego w rytuale, gdzie faworyzuje się duchowość kosztem zmysłowości, rygorystyczną moralność kosztem wolności. W postaci Pasterza kompozytor ucieleśnia swą fascynację młodością, erotyką, wolnością, które dojść mogą do głosu dzięki sile muzyki. Zakończenie opery zdaje się jednak otwierać możliwość znalezienia „trzeciej drogi” w postaci panteistycznego kultu słońca. Nawiasem mówiąc, kult ten był bardzo

2 O znaczeniu mitu dionizyjskiego w operze Szymanowskiego zob.: Edward Boniecki, *W orszaku Dionizosa. Mit dionizyjski Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1989 nr 80, s. 139–159.

popularny na początku XX wieku, gdzie mistykę, ciemność, świat zmór sennych i wewnętrzny chaos, charakterystyczne dla kultury *fin de siècle'u*, zastępuje jasność, świadomość dzienna, racjonalizm i prostota epoki modernistycznej.

W momencie, kiedy Król Roger, bohater opery Szymanowskiego, oddaje cześć wschodzącemu słońcu, pokazuje on możliwość zaistnienia religii indywidualistycznej i panteistycznej zarazem, w dużej mierze eklektycznej, w której elementy wcześniej istniejących kultów religijnych stapiają się w nową całość.

Króla Rogera Szymanowskiego można porównać z innym dziełem scenicznym, dużo jednak wcześniejszym, a mianowicie z operą Claude'a Debussy'ego *Pelléas et Mélisande*, ukończoną w 1902 roku. W obu dziełach odnajdujemy ten sam charakter mrocznego snu z nieuzasadnioną zmianą obrazów scenicznych, podobne bogactwo kolorytu orkiestrowego, lecz u Szymanowskiego dużo większą rolę odgrywa element rytmiczny, szczególnie dominujący w sekwencjach tanecznych drugiego aktu.

Z punktu widzenia stylistyki dzieło jest usytuowane na przełomie dwóch epok historycznych: muzycznego symbolizmu (lata 1890–1920) i epoki modernistycznej (po I wojnie światowej)³. Zazębiają się one czasowo i twórczość wielu kompozytorów reprezentuje obie epoki — kompozytorzy żyjący dłużej (np. Richard Strauss, Edward Elgar, Arnold Schönberg, Charles Ives) przechodzą w miarę bezkonfliktowo z jednej stylistyki w drugą. Ci, którzy zmarli wcześniej (Gustav Mahler, Aleksander Skriabin, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis) pozostają w epoce muzycznego symbolizmu, choć w ostatnich latach ich twórczości znaleźć można i u nich pewne elementy zwiastujące modernizm. W epoce symbolizmu, kiedy dzieła muzyczne stają się coraz bardziej rozbudowane, spotykamy utwory niedokończone, być może właśnie dlatego, że zmiana stylistyki nie pozwala kompozytorom kontynuować pracy nad nimi. Dziełem takim jest np. oratorium *Die Jakobsleiter* Schönberga, pozostawione przez kompozytora w szkicach

3 Dyskusje na temat nazewnictwa epoki końca XIX i początku XX wieku w muzyce znaleźć można u wielu autorów, np.: Carl Dahlhaus, *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München 1974.

w roku 1916, *Universe Symphony* Ivesa, rozpoczęta w roku 1915 i nigdy nieukończona, oraz szeroko zakrojone, ale także pozostałe w sferze zamierzeń *Misterium* Skriabina. *Król Roger* miał również „szanse” na to, by takim dziełem zostać. Kompozytor z dużym trudem wykańczał operę, zmieniając libretto, najbardziej drastycznie w zakończeniu trzeciego aktu, i komponując do tego aktu muzykę antycypującą styl jego ostatniego okresu twórczości.

Osobną uwagę należy zwrócić na fakt scenicznej prezentacji rytuałów religijnych w operze Szymanowskiego. Punktem szczytowym twórczości operowej parafrazującej kult religijny jest *Parsifal* Wagnera (ukończony w roku 1882). W tym kontekście zwykło się przytaczać teorię tak zwanej Kunstreligion Wagnera. Jest to tendencja do rytualizacji dzieła muzycznego nie tylko w postaci scenicznej, lecz również w muzyce symfonicznej. Wagner, a za nim wielu innych teoretyków i filozofów muzyki, wskazywał na fakt, że dzieło sztuki jest czymś więcej niż rozrywką w najszerszym tego słowa znaczeniu. Dzieło muzyczne to „przesłanie”⁴, w pewnym sensie rozprawa filozoficzna, prowadzona za pomocą niewerbalnego medium. Można nawet twierdzić, że takie przesłanie mocniej działa na słuchacza niż dyskurs werbalny oddziałuje na czytelnika (czy też widza teatralnego). W pracy *Das Kunstwerk der Zukunft* (wyd. Lipsk 1850) Wagner podkreśla, że dzieło sztuki w starożytnej Grecji było rytuałem religijnym. W *Religion und Kunst*, pracy napisanej w roku 1880, idzie o krok dalej — zadaniem sztuki jest naprawić błędy w istniejących praktykach religijnych. Twórcy mają być „kapłanami poezji”, tak by prawdziwa religia i prawdziwa sztuka stały się jednością⁵. W *Parsifalu* Wagner wciela swe postulaty w życie — kreuje rytuały religijne na scenie, parafrazuje praktyki chrześcijańskie, dodając do nich cechy religii Wschodu⁶.

4 Constantin Floros, *Musik als Botschaft*, Wiesbaden 1989.

5 Richard Wagner, *Religion und Kunst: nebst einem Nachtrage "Was nützt diese Erkenntniss?"*, Bayreuth 1881.

6 Robert A. Davis, *The Truth Ineffably Divine: The Loss and Recovery of the Sacred in Richard Wagner's "Parsifal"*, w: *Voicing the Ineffable. Musical Representations of Religious Experience*, red. Siglind Bruhn, New York 2002, s. 97-127.

Parsifal wydaje się punktem szczytowym tendencji w zakresie rytualizacji muzyki i wydawałoby się, że nie można już pójść dalej w tym kierunku. Nie jest to jednak prawdą. „Kultowość” muzyki przenosi się bowiem z teatru na estradę i w ostatnim dwudziestolecu XIX wieku mamy do czynienia z dużą liczbą dzieł symfonicznych, których celem jest dostarczenie słuchaczowi przeżycia religijnego podczas słuchania muzyki na sali koncertowej.

Materialnym dowodem tej ideologicznej zmiany jest powstanie specjalnych instytucji i wznoszenie budynków przeznaczonych do wykonywania muzyki symfonicznej. Dotychczas grano koncerty w teatrach operowych lub w budynkach mających inne funkcje (na dworcach kolejowych, w budynkach przeznaczonych na targi przemysłowe, w remizach tramwajowych). Teraz, z końcem XIX wieku, buduje się tak zwane „Filharmonie”, przeznaczone wyłącznie na koncerty symfoniczne, mogące pomieścić dużą liczbę słuchaczy, od których wymaga się pełnego skupienia odbioru muzyki. Architektonicznie budynki te mają w sobie zarówno cechy wielkich bazylik (słuchacze siedzą przodem do orkiestry, orkiestra znajduje się na podium, za nią stoi półkolem chór, a często też umieszcza się powyżej estrady wielkie organy) i antycznych świątyń (kolumny, fryzy). Wnętrze ma być przyciemnione podczas koncertu, a słuchacz powinien tak skupić się na przeżyciu duchowym, że nawet zbyt pochopne oklaski są źle widziane (świadczą bowiem o tym, że słuchacz zbyt szybko pozwolił duszy znaleźć się z powrotem na ziemi)⁷.

Dzieła symfoniczne tego czasu zaczynają przybierać kolosalne rozmiary (symfonie Mahlera, poematy symfoniczne Straussa), a relacje z wykonań często podkreślają fakt uniesienia quasi-religijnego zarówno u słuchaczy, jak i u wykonawców⁸.

Wydaje się, że po Wagnerze nie można już tworzyć dzieł scenicznych, gdzie przedstawia się rytuały religijne. *Król Roger* Szymanowskiego jest w tym wypadku wyjątkiem. Wyjątkiem jest też opera *Antichrist* (1921–1935)

7 Zagadnieniom architektury sal koncertowych poświęcona jest interdyscyplinarna książka szwedzkiej autorki Cathariny Dyrssen, *Musikkens rum. Metaforer, ritualer, institutioner. En kulturanalytisk studie av arkitektur i och omkring musik*, Göteborg 1995.

8 Wiele cennych rozważań na ten temat znaleźć można w pracy Henricha Schwaba, *Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Leipzig 1971.

późniejszego o pokolenie duńskiego kompozytora Rueda Langgaarda (1893–1952), w której kontynuację znajdują rytualne cechy, znane z *Parsifala*. Opera ta została wykonana po raz pierwszy dopiero w 1999 roku. Pewne porównania z *Królem Rogerem* nasuwają się same: tak jak postać Pasterza u Szymanowskiego jest zarówno pozytywna i negatywna, tak i Antychryst u Langgaarda jest zarówno wcieleniem Boga, jak i Szatana. Różnica polega jedynie na tym, co czyni się w imieniu jednego lub drugiego (Chrystusa albo Antychrysta).

BIBLIOGRAFIA

- Edward Boniecki, *W orszaku Dionizosa. Mit dionizyjski Szymanowskiego i Iwazskiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1989 nr 80, s. 140–159.
- Carl Dahlhaus, *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München 1974.
- Robert A. Davis, *The Truth Ineffably Divine: The Loss and Recovery of the Sacred in Richard Wagner’s “Parsifal”*, w: *Voicing the Ineffable. Musical Representations of Religious Experience*, red. Siglind Bruhn, New York 2002, s. 97–133.
- Catharina Dyrssen, *Musikkens rum. Metaforer, ritualer, institutioner. En kulturanalytisk studie av arkitektur i och omkring musik*, Göteborg 1995.
- Constantin Floros, *Musik als Botschaft*, Wiesbaden 1989.
- Monika Prusak, *Sycylia, l’isle joyeuse Karola Szymanowskiego*, „Krytyka Muzyczna” 2014 nr 9, s. 1–15.
- Henrich Schwab, *Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Leipzig 1971.
- Richard Wagner, *Religion und Kunst: nebst einem Nachtrage „Was nützt diese Erkenntnis?”*, Bayreuth 1881.

STRESZCZENIE

Karol Szymanowski: Król Roger jako przykład modyfikacji rytuału religijnego

Głównym problemem opery Szymanowskiego *Król Roger* (libretto: Jarosław Iwazskiewicz wraz z kompozytorem) jest

ABSTRACT

Karol Szymanowski: King Roger as an Example of a Stage Modification of a Religious Ritual

The main theme of Szymanowski’s opera *King Roger* (libretto by Jarosław

konflikt chrześcijańskiej wiary średnio-wiecznej Sycylii z przedchrześcijańskim rytuałem pogańskim, hedonistycznym i zmysłowym kultem piękna, reprezentowanym przez Pasterza. Oba rytuały mają swe wcielenia sceniczne i muzyczne (rytuał chrześcijański w pierwszym akcie, rytuał pogański w drugim). Szymanowski nie rozwiązuje tego konfliktu, obu rytuałom przeciwstawia bowiem w ostatnim akcie indywidualistyczny kult słońca, rytuał „własnej produkcji”, potężny i jako taki destruktywny. Opera wpisuje się w ideologię czasów, w których powstała. Neoromantyczny wątek „Kunstreligion” ustępuje po I wojnie światowej nowej wierze w odrodzenie ludzkości, wierze, której symbolem staje się właśnie słońce, wszechobecny motyw malarstwa europejskiego w tym czasie. *Król Roger* jest próbą „wyjścia poza rytuały” ku indywidualnej i artystycznej wolności, co potwierdza warstwa muzyczna dzieła.

SŁOWA KLUCZOWE symbolizm muzyczny, modernizm, rytualizacja muzyki, sceniczne wcielenia rytuału religijnego

Iwaskiewicz and the composer) is a conflict of the Christian faith in medieval Sicily with a pre-Christian pagan ritual, a hedonistic and sensual cult of beauty represented by the Shepherd. Both rituals have their stage and musical representations (the Christian ritual in the first act, the pagan one in the second). Szymanowski does not resolve the conflict; both rituals are juxtaposed in the last act with an individualistic cult of the Sun, a ritual “of his own making”, powerful and, as such, destructive. The opera reflects the ideology of its times. The neo-romantic motif of “Kunstreligion” gave way after World War I to a new faith—in the revival of mankind—symbolised by the Sun, a ubiquitous motif in European painting of the day. *King Roger* is an attempt to “go beyond rituals” towards individual and artistic freedom, which is confirmed by the musical layer of the work.

KEYWORDS musical symbolism, musical modernism, ritualization of music, stage representations of religious ritual