

Karol Szymanowski jako bohater utworów Jarosława Iwaszkiewicza

RADOŚLAW ROMANIUK

Warszawa · ✉ radoslawromaniuk@poczta.onet.pl

Pozycja Jarosława Iwaszkiewicza pośród osób piszących o Szymanowskim była szczególna, a doświadczenie relacji z kompozytorem wyjątkowo wielostronne. Był jego kuzynem, choć rodziny Szymanowskich i Iwaszkiewiczów utrzymywały relacje znacznie bliższe niż wskazywałyby na to więzi pokrewieństwa. Dość powiedzieć, że ojciec Karola był świadkiem na ślubie rodziców przyszłego pisarza, zaś kompozytor wystąpił w tej samej roli wobec Anny i Jarosława. Wtajemniczony w życie Szymanowskich, towarzyszył Karolowi od swego najwcześniejszego dzieciństwa.

Relacja ta, jakby prawem starszeństwa kompozytora, nie była „symetryczna”. Iwaszkiewicz zyskiwał w niej więcej, większa też była emocjonalna temperatura, z jaką odnosił się do kuzyna, uważniej go też obserwował. Wpływ autora *Hagith* na wybór przez Iwaszkiewicza drogi artysty nie jest do końca doceniony, a był on mistrzem, mentorem i nawet swego rodzaju archetypem człowieka sztuki w oczach Iwaszkiewicza-nastolatka. Szymanowski rozstrzygnął dylematy jego początków twórczych, wskazując na literaturę jako język, w którym potrafi wypowiedzieć się on swobodniej niż w muzyce. Nie można pominąć również faktu, że w Szymanowskim odnalazł on osobę akceptującą swoją orientację homoseksualną i to także możemy dodać do elementów kształtujących osobowość przyszłego pisarza. Był też w końcu Iwaszkiewicz w młodości artystycznym współpracownikiem kuzyna — współautorem libretta *Króla Rogera*, autorem tekstu *Kołyśanek*, a po śmierci kompozytora depozytariuszem jego literackiej spuścizny. Jeśli jeszcze dodamy do tego obecność sztuki Szymanowskiego w życiu pisarza ze Stawiska aż do końca jego dni — otrzymamy

konglomerat unikatowy właśnie dzięki swej wielostronności, obejmujący życie rodzinne, intymne i artystyczne.

Nic więc dziwnego, że Iwaszkiewicz, wykorzystujący chętnie dla kreowania literackich bohaterów realne postaci ze swej biografii, ulegał pokusie, by niektórym z nich nadać rysy kompozytora, a i też wielokrotnie pisał o realnym Szymanowskim. Warto przy tym pamiętać, że nawet w tekstach wspomnieniowych postać artysty została literacko przetworzona — tak że wypada uznać kategorię literackości za zwornik wszystkich strategii istnienia kompozytora w dziełach pisarza. Utwory, w których możemy odnaleźć refleksy postaci Szymanowskiego jako bohatera literackiego połączone są skomplikowaną zależnością z tekstami wspomnieniowymi pisarza oraz jego dziełami, których intencjonalnym adresatem jest Szymanowski. Ambicją autora niniejszego artykułu będzie zasygnalizowanie tej zależności i wskazanie najważniejszych cech wyżej wymienionych nurtów, z których każdy domaga się dokładniejszego zbadania. W szkicu tym zostaną więc scharakteryzowane: obecność Szymanowskiego w eseistyce Iwaszkiewicza, w dziennikach i tekstach poświęconych jego postaci, życiu i twórczości; obecność w jego dziełach literackich na prawach fikcyjnej postaci oraz Szymanowski jako intencjonalny adresat utworów literackich Iwaszkiewicza. Tym trzem strategiom można przypisać trzy metaforyczne figury: „Szymanowski”, „Edgar” i „Karol”.

„Szymanowski”

Spotkania z Szymanowskim — tak bezpretensjonalnie zatytułował pisarz wydaną w 1947 roku książkę wspomnień poświęconych kompozytorowi. Otwierała ona zaprojektowaną przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne serię „Materiały do biografii Karola Szymanowskiego” i fakt ten również można potraktować jako szczególne docenienie Iwaszkiewicza w roli świadka życia kompozytora. Rolę tę zaczął pełnić zresztą dużo wcześniej: w poświęconym pamięci kompozytora numerze „Wiadomości Literackich” opublikował obszerny artykuł *Karol Szymanowski na Sycylii*, zaś na łamach „Muzyki” szkic *Życie Karola Szymanowskiego*, nie mówiąc

o obszernym zespole tekstów komentujących *Króla Rogera*¹. W 1947 roku uzupełnił te utwory artykułem *Karol Szymanowski jako pisarz*² i obszernym esejem *Karol Szymanowski a literatura*, zaś w 1962 stworzył wydane dwa lata później obszerne omówienie „*Harnasie*” *Karola Szymanowskiego*.

We wszystkich tych publikacjach, niezależnie od poziomu prywatności, do jakiego się zbliżają, kompozytor jest dla autora „Szymanowskim”, tak jakby miejsce, jakie udało mu się zyskać w narodowej kulturze, warunkowało te prace bardziej niż pragnienie utrwalenia osobistej relacji z muzyką i przyjacielem. To charakterystyczna cecha memuarystyki Iwaszkiewicza dotyczącej kompozytora. Determinuje ją rodzaj dystansu, jakiego zdaniem Iwaszkiewicza nie udało im się zniwelować, mimo wieloletnich bliskich kontaktów.

Ilekoć spotykałem Szymanowskiego — wyznaje — nie umiałem opanować w sobie uczucia onieśmielenia. Nikt przedtem ani potem nie robił na mnie tego wrażenia; człowiek znany mi od dawna działał na mnie w ten sposób, że w jego obecności zapominałem po prostu języka w gębie. [...] Do końca [...] pozostała mi pewnego rodzaju nieśmiałość, nieskładność w formułowaniu myśli w obecności Karola³.

„Onieśmielał mnie jego geniusz, a w nie mniejszej mierze erudycja i inteligencja” — pisze w innym miejscu⁴. Opowiadając o ich ostatnim spotkaniu, odmalowuje irytację kompozytora z powodu zachowania muzyka, które wydawało mu się nie na miejscu i niepotrzebnie drobnostkowe, a w którym nie potrafił dostrzec jego istotnej treści: troski. Spotykając się z Szymanowskim, Iwaszkiewicz czuł się prowincjuszem, wydawał się sobie mniej inteligentny, wykształcony, obyty i twórczy niż był w istocie. Jest to

-
- 1 Zob. Jarosław Iwaszkiewicz, *Karol Szymanowski na Sycylii*, „Wiadomości Literackie” 1938 nr 1, s. 2; *Życie Karola Szymanowskiego*, „Muzyka” 1937 nr 4–5, s. 113–118; *Dzieje Króla Rogera*, „Muzyka” 1926 nr 6, s. 271–296; *Przed premierą Króla Rogera*, „Wiadomości Literackie” 1926 nr 25, s. 3; „*Król Roger*” *Szymanowskiego*, „Wiadomości Literackie” 1926 nr 26, s. 4; przedruk w: idem, *Dziedzictwo Chopina i szkice muzyczne*, wybór, opracowanie i posłowie Radosław Romaniuk, Warszawa 2010.
 - 2 Jarosław Iwaszkiewicz, *Karol Szymanowski jako pisarz*, „Odrodzenie” 1947 nr 12, s. 1; przedruk: jak wyżej.
 - 3 Jarosław Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, w: idem, *Pisma muzyczne*, Warszawa 1983, s. 52.
 - 4 Ibidem, s. 56.

klucz do jego wspomnień o kompozytorze, bo pisząc o nim po latach i próbując określić jego wielkość, będzie też w jakiś sposób sankcjonował fakt, że miał prawo czuć się nie do końca komfortowo w towarzystwie tej znakomitości; że ich światy tożsame były tylko pozornie, bo autor *Symfonii koncertującej* należy do tej samej rzeczywistości, w której istnieje Chopin.

Spśród dwóch możliwości, które byłyby psychologicznie prawdopodobne w zarysowanej powyżej sytuacji: dyskredytacji postaci kompozytora i jej apoteozy — Iwaszkiewicz wybrał tę drugą, co nie znaczy oczywiście, że portret artysty nie posiada w jego wspomnieniach realistycznych rysów. Ma ich wiele, włączając w to pewien odbrązawiający element, który był *idée fixe* pisarza. Chodzi o erotyzm jako główny motor rozwoju zarówno osobowości, jak i dzieła Szymanowskiego. Iwaszkiewicz nazywa go „zasadniczym elementem jego sztuki, tym «ciśnieniem», o którym niejednokrotnie mówią krytycy i które chwilami rozsadza ramy estetyki muzycznej”⁵. I choć nie pozwolił sobie nigdy na komentowanie intymnych szczegółów biografii bohatera swych wspomnień i studiów, trudno nie pomyśleć, że i życie erotyczne Szymanowskiego, w dość wielu szczegółach Iwaszkiewiczowi znane (również dzięki konfesjom samego kompozytora), stawało się w tym ujęciu przemienione, podniesione ze sfery instynktu i zyskało sublimację oraz uzasadnienie jako inspiracja wielkiej sztuki.

Eseje Iwaszkiewicza o Szymanowskim jednak zawsze, gdy tylko nie ucieka on w rolę biografą, krytyka muzycznego czy literaturoznawcy, ukazują napięcie między bogatą osobowością bohatera i autorem, który objaśniając fenomen osobowości i drogi twórczej kompozytora, jednocześnie odczuwa boleśnie odmienność własną, odmienność własnego losu.

„Edgar”

Napięcie to sprawia, że pisarz chętnie wyprowadza Szymanowskiego z regionu biografistyki i wprowadza do swej prozy. Tutaj paradoksalnie czuje się z nim swobodniej, pisze wygłaszane przezeń kwestie, odtwarza

5 Ibidem, s. 24.

świadomość i rozterki kompozytora, korzystając z umowności, jaka łączy literacką postać i jej biograficzny pierwowzór. Klasyczną realizacją literacką portretu Szymanowskiego stał się w polskiej literaturze Edgar Szyller — bohater obu tomów Iwaszkiewiczowskiej *Sławy i chwały*. Sam autor komentował tę paralelę dość powściągliwie, przyznając, iż „niepodobna zaprzeczyć, że postać Edgara Szyllera wzorowana jest nieco na Karolu Szymanowskim”⁶. Przypominał, że nie można widzieć w nim portretu i że „pisarz tworzy swoje postacie z szeregu wzorców, dobiera rysy swoich bohaterów z szeregu znanych sobie osób”⁷. Gdy jednak próbował tę skomplikowaną układankę odtworzyć w notatce z „kluczem osobowym” do *Sławy i chwały*, postać Edgara Szyllera okazała się najbardziej w niej jednorodna i przypisał jej tylko jedną biograficzną inspirację — właśnie postacią kompozytora⁸.

Postać Edgara Szyllera jest najpełniejszą, najciekawszą problemowo realizacją portretu Szymanowskiego w literaturze, a może nawet najistotniejszą figurą kompozytora w literaturze polskiej — dlatego zasługuje na szczególną uwagę. Iwaszkiewicz czyni swego bohatera symbolem absolutnego zawierzenia sensu jednostkowego istnienia sztuce, absolutyzacji sztuki⁹. Ale nietrudno zauważyć, że jest on literackim powiernikiem dylematów samego pisarza, że w jego losach i świadomości — jak ujął to Henryk Bereza — Iwaszkiewicz rozegrał „swoją klęskę i swoje zwycięstwo współczesnego artysty”¹⁰. Edgar Szyller jest „własnością Iwaszkiewicza” — zauważa inny badacz — „został obdarzony jego wrażliwością, jego sposobem odczuwania, jego myślami, ideami i kompleksami” i — jak stwierdza autor powyższych słów, Stefan Melkowski — wypada potraktować go jako trzecią powieściową postać — obok Janusza Myszyńskiego

6 Jarosław Iwaszkiewicz, *Sława i chwała*, w: idem, *Ludzie i książki*, Warszawa 1983, s. 35.

7 Ibidem, s. 34.

8 Zob. *Notatka Jarosława Iwaszkiewicza z kluczem osobowym do „Sławy i chwały”*, w: Radosław Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 2, Warszawa 2017, s. 383.

9 „Jego jedyną wiarą jest wiara w sztukę a wyłącznym niemal celem życia jest uprawianie sztuki, komponowanie muzyki” — Stefan Melkowski, *Muzyka i kryzys kultury europejskiej*, „Kultura” 1988 nr 2, s. 10.

10 Henryk Bereza, *Mistrzostwo*, w: idem, *Taki układ*, Warszawa 1981, s. 46.

(*alter ego* filozoficzne) i Kazimierza Spychały (*alter ego* pragmatyczne) — składającą się na literacki portret autora: jego *porte probleme*¹¹.

Aby ukazać dylematy stojące przed współczesnym artystą i zagadnienia psychologii twórczości, Iwaszkiewicz sięgnął więc po literacką figurę kompozytora. Kompozytor w literaturze XX wieku bywa modelem jednostki „niewidzialnie naznaczonej” piętnem geniuszu oraz przyjmującej nonkonformistyczną postawę wobec społecznego konwensu (bohater *Doktora Faustusa* Tomasa Manna, Jan Krzysztof Krafft — tytułowa postać powieści Romain Rollanda, Mozart — bohater dramatu *Mozart i Salieri* Petera Schaffera, również postać Chopina, przedstawiona przez Iwaszkiewicza w dramacie *Lato w Nohant*). Połączenie twórczego daru i specjalnych praw, na jakich artyści ci istnieją w społeczeństwie, sprawia, że napięcie twórcze wiąże się w ich praktyce życiowej z chorobą (Leverkühn) lub perwersją jako siłą inspirującą dzieło (Tengier, bohater *Nienasycenia* Stanisława Ignacego Witkiewicza, Henryk von Hertenstein — jedna z postaci powieści *Próchno* Waława Berenta). Sytuacja ta kształtuje osobliwy immoralizm artysty, wyrzeczenie się bliskich związków z ludźmi w zamian za poświęcenie twórczości i zawierzenie jej sensu jednostkowego życia.

Przemiany estetyczne, jakie dokonały się między okresami rozwoju muzyki klasycznej i współczesnej, predestynują postaci kompozytorów do podniesienia jeszcze jednego problemu: zagadnienia wyczerpania źródła tradycji i konieczności odnalezienia innych środków artystycznego wyrazu dla doświadczeń i ducha współczesnego twórcy.

Iwaszkiewiczowskiego Edgara Szyllera poznajemy w 1914 roku w Odesie jako młodego, znakomicie zapowiadającego się kompozytora, mieszkańca willi na nadmorskim Fontanie, entuzjastycznego czytelnika *Fausta*. W odeskim środowisku młodych bohaterów, żyjących sztuką, miłością i rozmyślaniami, kompozytor jest ucieleśnieniem modernistycznego mitu artysty — reprezentantem egzotycznego świata śródziemnomorskiej kultury, władcą tajemniczego świata muzyki. Wizerunek ten nie ulega

11 Stefan Melkowski, *Powieść na rozdrożu. Poetyka Sławy i chwały Jarosława Iwaszkiewicza*, Toruń 1994, s. 133.

w zasadzie zmianie do ostatniego dnia życia Szyllera, kiedy w 1938 roku umiera w skromnym pensjonacie w Mentonie, na południu Francji. Zmienia się kilkakrotnie „oblicze świata”, powstają nowe utwory kompozytora, on sam zmienia się wewnętrznie — dla powieściowych postaci pozostaje „Edgarem”, a jego sztuka cieszy się niezmienną estymą jedynie Oli Gołąbkowej (choć i tę ożywia snobizm znajomości z kompozytorem) i neurotycznego entuzjasty muzyki, Artura Malskiego. Jeśli więc potraktować sztukę jako szansę komunikacji, duchowego obcowania, przenikania się wrażliwości i uczuć — muzyka Szyllera tego postulatu nie spełnia. Krąg bliskich i przyjaciół kompozytora traktuje jego twórczą aktywność jak rodzaj profesji. Zapewnia mu ona komfort „duchowego arystokratyzmu”, podszyty dyskretnie gorzką rzeczywistością materialnych kłopotów. Kolejne jego utwory przyjmowane są jako coś oczywistego i percepcja słuchaczy skupia się na poszukiwaniu w nich twórczej inwencji artysty, dowodów technicznej biegłości oraz pomysłowości w zaciekawianiu odbiorcy. I niestety sam kompozytor zdaje sobie sprawę, że jego wysiłek, by — posłużmy się sformułowaniem Andrzeja Gronczewskiego — zneutralizować tragiczną „dysproporcję między obfitością «doznawanego» a kalectwem i cząstkowością «wyrażonego»”¹² — sprowadza się do tworzenia nowych, mniej lub bardziej interesujących utworów.

Dramat twórczej aktywności Szyllera zasadza się na przeświadczeniu tego wrażliwego odbiorcy sztuki, że przyszło mu komponować w epoce wyczerpania potencjału gatunków i narzędzi. Odczuwa rozdźwięk między skonwencjonalizowaną techniką muzycznego przekazu a „żywiolową treścią wzruszeń i doznań humanistycznych, jakich bezpośrednim wyrazem i dokumentem było niegdyś dzieło sztuki”¹³.

Między stuleciami kultury, które zaszczepiły ideę sztuki jako wartości absolutnej, i czasem kompozytora rozegrał się dramat wyczerpania ludzkich twórczych możliwości, jakby dar twórczości, rozumianej jako kreacja dzieł o samorodnej strukturze, został odrzucony lub odebrany. Nowoczesność bardziej niż którakolwiek z poprzedzających ją epok odczuwa

12 Andrzej Gronczewski, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1972, s. 8.

13 *Ibidem*, s. 168.

przepaść między wizją absolutnej, nieograniczonej twórczości Demiurga i rzeczywistością ludzkich kreatywnych prób. One przede wszystkim nigdy nie są zabiegami tworzenia „z niczego”, zakładają ograniczającą obecność twórczych narzędzi i konwencji.

„Nie mogę przecie stworzyć nowej formy — mówi autor *Kwartetu d-moll* — muszę się obracać wciąż pośród tych samych: albo sonata, albo ABA, albo symfoniczny poemat... no, i co z tego? Wszystko to już było. Nie można rozerwać tej jakiejś skorupy kulturalnej... To beznadziejne¹⁴.”

Artyści poprzednich epok zdawali się nie odczuwać tego ograniczenia i dzięki temu możliwe były dzieła oryginalne w obrębie formalnych i estetycznych konwencji, automatycznie owe konwencje poszerzające. Epokę schyłkową, „aleksandryjską”, jak określa Szyller wiek XX, cechuje paraliżująca twórczą inwencję świadomość granic gatunków i granic nowatorstwa. Konwencje estetyczne nadają się tylko do parodiowania — formułuje tę myśl bohater *Doktora Faustusa*¹⁵. Albo forma, albo ruiny — to dylemat stojący przed współczesną sztuką.

By zrealizować pokusę tworzenia „z niczego”, rozpoczęcia na wzór Stwórcy aktu kreacji „od początku”, należy zniszczyć to, co istnieje, stworzyć „nic”. W powieści Iwaszkiewicza tego rodzaju próbę symbolizuje rzymski Łuk Konstantyna, budowla fascynująca i niepokojąca kompozytora.

Zastanawiała go zawsze ta martwiejąca forma, niski łuk, który przecież stał obok wspaniałych i mądrych łuków i mógł się na nich wzorować, a wołał jak grzyb wyrastać z ziemi swoim niezgrabnym kształtem; zastanawiała go te rzeźby poprzemnoszone skądś bez ładu i składu, nie odpowiadające sobie i nieproporcjonalne; zastanawiała go napisy dłubane w takim samym marmurze, jakiego było wszędzie pod dostatkiem — ale już niewprawną dłonią, która nie potrafiła wzorować się na literach, jakie mogła spotkać na każdym kroku, gdziekolwiek padł wzrok nieumiejętnego snycerza¹⁶.

14 Jarosław Iwaszkiewicz, *Sława i chwala*, t. 1, Warszawa 1977, s. 329.

15 Por. Tomasz Mann, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna, opowiedziany przez jego przyjaciela*, przekł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Warszawa 1985, s. 126.

16 J. Iwaszkiewicz, *Sława i chwala*, op. cit., t. 2, s. 171.

A może — myśli Szyller — rytownik był pewien, że właśnie tak powinien tworzyć, że jako artysta stał przed dwiema możliwościami: imitacji lub dekompozycji tradycyjnych form?

Może i ja myślę, że tak trzeba komponować? Rozkładać na pierwotne elementy, nie naśladować, broń Boże, Beethovena, nie być konsekwentnym, nie łączyć logicznie głosów... Może myślę, że tak trzeba, a to już jest upadek kultury... coś się kończy... Może cała nasza sztuka jest jak Łuk Konstantyna? ¹⁷

Możliwości kreacyjne i dekonstrukcja, klasyczny wzorzec piękna, niemożliwy, by powielać go, nie przyjmując statusu kopisty, i estetyka ruin — to opozycje, między którymi, zdaje sobie sprawę Szyller, musi mediować współczesny artysta.

Istotą mechanizmu twórczego jest wybór pojedynczych elementów „z tego co mamy w sobie” — mówi kompozytor i kolejnym elementem kształtującym rozterki Szyllerowskiego niespełnienia jest świadomość własnych wewnętrznych ograniczeń. „Najgorsze, że człowiek samemu sobie wydaje się taki mały i taki nieciekawym” — wyznaje w liście do Oli Gołąbkowej ¹⁸. Jednocześnie podkreśla, że tworzy się zawsze dla innych — on ma „wszystkie swoje nuty w sobie” ¹⁹. Twórca, który nie dorasta do dzieła, a zarazem jest tego dzieła jedynym źródłem — to jeszcze jeden z paradoksów wiary w kreacyjne możliwości ludzkiego ducha, tkwiący w osobowości Szyllera.

Autor, kreśląc sceny agonii kompozytora, skazuje go na świadomość śmierci wraz ze swym dziełem, które z perspektywy końca artystycznej drogi Szyllera wydaje się nieudolną próbą konstruowania całości, drobnymi fragmentami, jak „korale rozsypane z naszyjnika, który nie istniał i którego nawet nie widział oczami wyobraźni” ²⁰. Postać Edgara Szyllera i przedśmiertne rozrachunki kompozytora pokazały, jak wypełnione pracą poszczególne dni życia, oglądane razem i z perspektywy końca

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ J. Iwaszkiewicz, *Sława i chwala*, op. cit., t. 1, s. 465–466.

¹⁹ Ibidem, s. 467.

²⁰ J. Iwaszkiewicz, *Sława i chwala*, op. cit., t. 2, s. 290.

budowy, okazują się konstruowaniem ruin całości. Mamy do czynienia ze szczególną, paradoksalną „matematyką śmierci”, której istotę ujął rosyjski eseista i filozof Wasilij Rozanow, pisząc: „Mam 56 lat — pomnożone przez codzienną pracę — dają z e r o. [...] Pomnożone przez mi ło ś ć, przez n a d z i e j ę — dają z e r o”²¹. Żmudne budowanie okazuje się budowaniem ruin. Działa osobliwe prawo perspektywy. Każdy dzień oglądany osobno posiada wartość, znaczenie i cel. Dni, które pojedynczo zdawały się napełnione sensem twórczej pracy — razem — ukazują iluzoryczność dodatniego „rachunku chwil”.

Słuchając przez radio wykonania swego kwartetu, Szyller dopiero po pewnym czasie rozpoznaje własną muzykę. Na świecie pozostaje ona jak coś obcego, gdy to co najgłębiej własne, niewyrażone, Iwaszkiewiczowski bohater zabiera do grobu. Jednak kompozytor przeżywa rodzaj faustycznego złudzenia. Kwartet brzmi jak pozdrowienie przesłane jego własnym głosem. Jeśli nawet sztuka Szyllera minie, głos ten staje się częścią świata innych, nieznanym mu ludzi, zjednoczy się z głosami bliskich i nieznanymi, wołającymi do siebie „w eterze”. Kwartet Edgara pozostaje znakiem tego wołania. Bliscy odczują to, słuchając jego muzyki podczas warszawskiej ceremonii pogrzebowej. Uroczystość, naznaczoną patosem oficjalnych hołdów i bolesną konwencjonalnością uczuć najbliższych, rozświetla moment, w którym brzmi fragment Szyllerowskiego kwartetu — muzyka wędrująca ku innemu światu, do którego przynależy jej niezjący autor.

„Karol”

Choć — jak wspomnieliśmy — Iwaszkiewiczowi wielokrotnie zdarzało się pisać o muzyce Szymanowskiego za życia kompozytora i był wiernym oraz konsekwentnym jej propagatorem i komentatorem, literackie portrety artysty kreśli zawsze niejako spoza granicy jego śmierci. Wywołała ona u Iwaszkiewicza uczucia skomplikowane. Prócz głębokiego poczucia

21 Wasilij Rozanow, *Pół-myśli, pół-uczucia*, przekł. Ireneusz Kania, Kraków 1998, s. 101 [podkreślenie — W.R.].

straty, również kompleks nierozpoznania krytycznego stanu przyjaciela, wspomnienie zaniedbania odwiedzin w sanatorium w Lozannie, gdzie ten zmarł, a w końcu maskowane do końca życia wyrzuty sumienia, że nie wziął udziału w jego pogrzebie, kontynuując podróż po Włoszech, która na ten czas przypadła. Nie mógł, ani oczywiście nie chciał, „uwolnić się” w tamtej podróży od postaci kompozytora. Napisany wtedy cykl *Sonetów sycylijskich* jest rodzajem trenu poświęconego artyście, poetyckiej rozmowy z nieżyjącym przyjacielem. Wiersze te zajmują specjalne miejsce wśród utworów literackich Iwaszkiewicza o motywach odwołujących się do postaci Szymanowskiego lub jego muzyki — a pośród których wymienić należy wiersze: *** [„Jeszcze kiedyś w Tymoszwówce...”] oraz *** [„Zioka taki wiersz napisała...”] z tomu *Ciemne ścieżki, Słuchając muzyki Szymanowskiego z 1946 roku* oraz „*Bzicem kunia*” z pośmiertnie opublikowanej *Muzyki wieczorem*.

W *Sonetach sycylijskich* Iwaszkiewicz wraca do estetyki ukraińskich sonetów i oktostychów, przywołuje tony bliskie czasom, gdy Szymanowski był jednym z wybranych czytelników jego wierszy, a stylizacja idzie tu tak daleko, że autor zbliża utwory do tekstów literackich kompozytora, jego poezji i powieści *Efebos*.

Jerzy Kwiatkowski zwrócił uwagę na klasyczną dyskrekcję tych utworów, fakt, że śmierć artysty jest w nich jedynie sugerowana w sonecie pierwszym, choć i w nim słowo „grób” związane zostało z osobą króla Rogera, nie z grobem muzyka, kształtując freudowskie niemal przeniesienie. Sytuacja komunikacyjna przypomina więc monolog skierowany do żyjącej osoby, co wymowniej niż wszelka słowna ekspresja mówi o wielkości stłumionego dramatu. „Jak gdyby chodziło tu o to, by przed samym zmarłym zataić wiadomość o jego śmierci...” — pisze badacz²².

Jeżelibym mógł jeszcze coś powiedzieć Tobie,
Powiedziałbym: Karolu, wiesz, wracam z Sycylii,
Jaki żal, żeśmy razem tam z Tobą nie byli
Położyć trochę kwiatów na Rogera grobie.

22 Jerzy Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 537.

Widziałem: góry stoją w liliowej żałobie.
Słyszałem: grecki słowik w pomarańczach kwili.
Pasterze na przełęczach ogniska palili,
Chciałbym Ci to opisać. I właśnie to robię²³.

O śmierci mówi się w tych wierszach podobnie aluzyjnie jak o życiu-twórczości. Zostaje ona ubrana w kostiumy kultury — jak w aluzji do Akteona, który umarł za karę, że spojrział w oczy niedostępnej bogini. „Kto spojrział pięknu w oczy, ten śmiercią umiera” — pisze Iwaszkiewicz o Akteonie i Szymanowskim²⁴. Odejście kompozytora nie jest więc faktem z fizycznego porządku, lecz jeszcze jednym zdarzeniem wynikającym z jego powołania i metafizycznego dramatu zagłady życia i piękna — faktu, że: „życie znikome, śmierć tylko ogromna”²⁵.

Czy rzeczywiście to, co stworzone podlega śmierci? Kto w tych wierszach umiera i co pozostaje? Jeśli mielibyśmy zastanowić się nad kreacją postaci kompozytora w tym poetyckim cyklu, będzie to portret rozpisany na elementy reprezentujące dzieło Szymanowskiego. Tak jakby celem wierszy było zanotowanie momentu, w którym osoba przyjaciela oddzieliła się od swego nazwiska, a ono nie staje się bynajmniej „dźwiękiem pustym”, tylko kosmosem dźwięków.

Szereg *Sonetów* aluzyjnie nawiązuje do motywów i tematów dzieł artysty: jest tu oczywiście król Roger, są metopy z Selinuntu i źródło Aretuzy, jest pejzaż Agrygentu, który Szymanowski wyobrażał sobie jako dekorację dla nienapisanej scenicznej adaptacji *Odyssei*. Jedno i drugie, sycylijskie pierwowzory i utwory kompozytora, żyją niezależnie od swoich twórców — w tym sensie cykl jest hymnem na cześć trwałości sztuki i wskazuje pocieszenie w odwiecznym micie *non omnis moriar*. Dusza Rogera, przedstawionego tu jak artysta-twórca Capella Palatina i zarazem kojarzonego z osobą kompozytora, jedyne go obecnego w tych wierszach zmarłego twórcy, zostaje porównana do winnego pucharu, z którego pić mogą „niesyci wieczności” współcześni.

23 Jarosław Iwaszkiewicz, *Sonet wstępny*, w: idem, *Wiersze*, t. 1, Warszawa 1977, s. 394.

24 Jarosław Iwaszkiewicz, *Metop z Selinuntu II*, w: ibidem, s. 403.

25 J. Iwaszkiewicz, *Sonet wstępny*, op. cit.

Stosunek do życia i śmierci mają bowiem tylko żywi, niespokojni, „wieczności niesyci”, zadający pytania „dlaczego”, nieznający celu. Równorzędnym bohaterem poetyckiej rozmowy z Szymanowskim i poświęconych mu trenów jest więc sam autor, poszukujący bardziej pocieszenia w wiedzy jak żyć niż przeświadczenia o wiecznym charakterze sztuki przyjaciela. Odpowiedź odnajduje w teatralnym monologu, skierowanym do samotnej greckiej świątyni w Segeście, znanej mu z opowiadań kompozytora, którą po raz pierwszy zobaczył w kwietniu 1937 roku. Należy przemieniać śmierć w życie — tak najprościej można przedstawić wniosek utworu. Chodzi, rzecz jasna, o duchowy wymiar życia — aktywny, nie poprzestający na przebywaniu w aurze wieczności, lecz żywiący się nią, intensywniejszy, pełniejszy, przemieniony, krótko mówiąc: inny.

Świątynio, nie dość z tobą półumarłym być
I cienie twojej śmierci wdychać dobroczynne —
Trzeba nam twoje słońce dzbanem wina pić

I kolumn kości zmieniać w struny miódopływne,
Śmierć bo lotna i krótka. Trzeba życiem żyć,
Nie twoim, Jarosławie — ale Życiem Innym²⁶.

Od stwierdzenia wszechpotęgi śmierci w pierwszym sonecie do lekceważącego „lotna i krótka” prowadzi ideowa droga tych wierszy. Od myśli, że „śmiercią umiera” ten, kto ujrział piękno, do wniosku: „trzeba życiem żyć”. Od śmierci „Karola” do idealnego celu własnego ułomnego życia, którego materializację także przyjacielowi zawdzięczał. Stąd może przywiezione wówczas z Sycylii i związane z osobą Szymanowskiego przykazanie na długie jeszcze i żmudne życie, przykazanie, które miało je przemieniać.

26 Jarosław Iwaszkiewicz, *Świątynia w Segeście*, w: *ibidem*, s. 404.

BIBLIOGRAFIA

- Henryk Bereza, *Mistrzostwo*, w: idem, *Taki układ*, Warszawa 1981.
- Andrzej Gronczewski, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1972.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Dziedzictwo Chopina i szkice muzyczne*, wybór, opracowanie i posłowie Radosław Romaniuk, Warszawa 2010.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Dzieje „Króla Rogera”*, „Muzyka” 1926 nr 6, s. 271–296.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Karol Szymanowski jako pisarz*, „Odrodzenie” 1947 nr 12, s. 1.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Karol Szymanowski na Sycylii*, „Wiadomości Literackie” 1938 nr 1, s. 2.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *„Król Roger” Szymanowskiego*, „Wiadomości Literackie” 1926 nr 26, s. 4.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Przed premierą „Króla Rogera”*, „Wiadomości Literackie” 1926 nr 25, s. 3.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Sława i chwala*, t. 1–2, Warszawa 1977.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Sława i chwala*, w: idem, *Ludzie i książki*, Warszawa 1983.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, w: idem, *Pisma muzyczne*, Warszawa 1983.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. 1, Warszawa 1977.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Życie Karola Szymanowskiego*, „Muzyka” 1937 nr 4–5, s. 113–118.
- Jerzy Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975.
- Tomasz Mann, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna, opowiedziany przez jego przyjaciela*, przekł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Warszawa 1985.
- Stefan Melkowski, *Muzyka i kryzys kultury europejskiej*, „Kultura” 1988 nr 2.
- Stefan Melkowski, *Powieść na rozdrożu. Poetyka Sławy i chwały Jarosława Iwaszkiewicza*, Toruń 1994.
- Radosław Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 2, Warszawa 2017.
- Wasilij Rozanow, *Pół-mysli, pół-uczucia*, przekł. Ireneusz Kania, Kraków 1998.

STRESZCZENIE*Karol Szymanowski jako bohater utworów Jarosława Iwaszkiewicza*

Autor poddaje analizie strategie obecności Karola Szymanowskiego w dziele Jarosława Iwaszkiewicza. Materiałem źródłowym są: 1. utwory eseistyczne pisarza, w których przyjmuje on rolę obiektywnego historycznego świadka; 2. teksty artystyczne, gdzie Szymanowski staje się prototypem lub jednym z prototypów bohatera literackiego; 3. utwory Iwaszkiewicza dedykowane kompozytorowi lub takie, których staje się on intencjonalnym adresatem. Wyróżnia się w nich 3 role, w jakich występuje kompozytor. Określono je jako: „Szymanowski” (bohater biografistyki), „Edgar” (literackie przetworzenie postaci kompozytora) i „Karol” (adresat utworów pisarza). Analiza każdej z nich ukazuje obecność Szymanowskiego w twórczości Iwaszkiewicza zarówno w wymiarze indywidualnej osobowości twórcy, jak też — co może ważniejsze — jako nosiciela i rzecznika problemów, z którymi pisarz ze Stawiska się zmagał, i które potrafił formułować, dopiero tworząc artystyczne portrety swego kuzyna, współpracownika i przyjaciela.

SŁOWA KLUCZOWE Karol Szymanowski, Jarosław Iwaszkiewicz, biografistyka literacka, wspomnienia, fikcja literacka

ABSTRACT*Karol Szymanowski as a Character in Jarosław Iwaszkiewicz's Works*

The author analyses the strategies of Karol Szymanowski's presence in Jarosław Iwaszkiewicz's literary works. The source material comprises: 1. essayistic works of the writer in which he assumes the role of an objective historical witness; 2. artistic works, where Szymanowski becomes a prototype or one of the prototypes of a literary character; 3. Iwaszkiewicz's works dedicated to the composer or works of which he becomes the intentional addressee. There are three roles in which the composer appears. They are defined as: "Szymanowski" (protagonist of biographical writings), "Edgar" (a literary transformation of the composer) and "Karol" (addressee of the writer's works). The analysis of each of them shows Szymanowski's presence in Iwaszkiewicz's oeuvre both in terms of the composer's individual personality and—perhaps more importantly—as a carrier and spokesman of problems with which the writer from Stawisko struggled and which he was able to formulate only by creating artistic portraits of his cousin, collaborator and friend.

KEYWORDS Karol Szymanowski, Jarosław Iwaszkiewicz, literary biographical writing, memoirs, literary fiction