

## *Karol Szymanowski w Zakopanem powraca do natury*

EDWARD BONIECKI

Instytut Badań Literackich PAN · ✉ edward.boniecki@ibl.waw.pl

W wywiadzie udzielonym czeskosłowackiemu radiu 10 maja 1935 roku, na dzień przed światową premierą *Harnasiów* w Pradze, Karol Szymanowski powiedział: „Niestety formy kultury ludowej, chłopskiej, są skazane na zagładę. Zadaniem nas, artystów, jest je zachować dla potomności”<sup>1</sup>. Oto wyzbyte złudzeń, kategoryczne stwierdzenie kompozytora co do przyszłości kultury ludowej i jej trwania.

Ponad czterdzieści lat wcześniej, gdy romantyczne zainteresowanie kulturą ludową zaczęło się odradzać i przejawiać wkrótce oznaki fiksacji, zjawisku przyjrzał się krytycznym okiem Wacław Nałkowski. Wywodzący się z formacji pozytywistycznej uczony, geograf o szerokich horyzontach naukowych, bacznie śledzący życie społeczne, uznał je za odmianę szerszego zjawiska „tęsknoty do natury” i określił prześmiewczo pojęciem „chłopomania idillica”<sup>2</sup>. Jego stanowisko wobec idei odwołujących

---

1 Karol Szymanowski, *Pisma muzyczne (Pisma, t. 1)*. Zebrał i opracował Kornel Michałow-  
ski, Kraków 1984, s. 464.

2 Zob. Wacław Nałkowski, *Natura i siła*, w: Wacław Nałkowski, Maria Komornicka, Cezary Jellenta, *Forpocztę*. Książka zbiorowa, Lwów 1895, s. 108 (pierwodruk: „Prawda” 1893 nr 42-43, s. 45, później rozszerzone; przedruk w: W. Nałkowski, *Jednostka i ogół. Szkice i krytyki psycho-społeczne*, Kraków 1904, s. 5-34). Uzupełnieniem przedstawionego przez Nałkowskiego w *Naturze i sile* stanowiska w sprawie chłopomanii jest jego późniejszy oryginalny reportaż krajoznawczo-naukowy pt. *Dziennik podróży w góry kielecko-sandomierskie* („Głos” 1900 nr 1, s. 6, nr 2, s. 21, nr 3, s. 38, nr 4, s. 52, nr 5, s. 72, nr 7, s. 100, nr 9, s. 130, nr 10, s. 146, nr 11, s. 165, nr 12, s. 181, przedrukowany pt. *Ucieczka na „łono natury” (Wrażenia i refleksje)* w tomie *Jednostka i ogół...*, op. cit., s. 430-505).

się do filozofii Jeana-Jacquesa Rousseau było bowiem jasne: „powrót do natury w duchu Rousseau’a jest niemożliwy, choć upragniony”<sup>3</sup>.

Tak zdecydowanie zareagował, reprezentujący powagę nauki i zdrowy rozsądek, Nałkowski na szerzący się antycywilizacyjny sentymentalizm rodem jakby z *Nowej Heloizy*. Na ożywiającą środowisko literacko-artystyczne modę, ocierającą się często o groteskę. Uznał jednak prawo uczuć, także pochodzące od Rousseau. Prawo zmęczonej cywilizacją jednostki do tęsknoty za naturą i do namiastki powrotu do niej. Był to niewątpliwie wpływ dynamicznie rozwijającej się w tym czasie psychologii, która zagadnienie uczuć włączyła w zakres swoich zainteresowań i nawet bywała skłonna stawiać w centrum uwagi jako główny problem życia duszy. Autorytet naukowy psychologii był zaś dla Nałkowskiego niepodważalny.

Przyglądając się stanowisku twórcy *Harnasiów* w kwestii kultury ludowej, pomyślałem, że punktem odniesienia dla jego poglądu na tę sprawę może być właśnie to, co pisał wybitny geograf o niemożności powrotu do natury „w duchu Rousseau’a” i „chłopomania idillica”. I że jakaś ukryta nić porozumienia łączy ich obu, podobnie zdecydowanych w swych sądach na temat ludowości. Że Nałkowski może przybliżyć nam Szymanowskiego. Rzucić na postać kompozytora nowe światło i ukazać w kręgu idei obecnych u zarania epoki Młodej Polski, która go ukształtowała.

Bo Karola Szymanowskiego istotnie ciągnęło do natury. Nieobce mu było uczucie tęsknoty za pierwotnością jako źródłem sił, które mogłyby rozproszyć dekadentkie nastroje i wzmocnić skołatane cywilizacją dusze nerwoców, do których niewątpliwie się zaliczał. Toteż dołączył do orszaku Dionizosa, który kroczył przez ówczesną Europę za trackim bóstwem w poszukiwaniu archaicznego świata Hellenów, utraconego złotego wieku ludzkości. Radosnemu pochodowi patronował Friedrich Nietzsche, autor *Narodzin tragedii z ducha muzyki*<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 105.

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872. W 1886 roku Nietzsche opublikował drugie wydanie, rozszerzone i pod zmienionym tytułem *Die Geburt der Tragödie oder Griechenthum und Pessimismus*. Przekład polski Leopolda Staffa, pt. *Narodziny tragedii, czyli Hellenizm i pesymizm*, przygotowany na podstawie wydania z 1886 roku, ukazał się w 1907 roku w Warszawie.

Wacław Nałkowski zauważył w artykule *Natura i siła* (1893):

[n]ajlepszą zresztą ilustracją, że najwyżej uorganizowane jednostki podlegają właśnie tej tęsknocie do przyrody, jest sam naukowy inicjator idei powrotu do przyrody, Rousseau, jak również analogiczny z nim dzisiejszy filozof Nietzsche: gruntem u obu jest wyczerpanie się cywilizacją, a czy ono objawi się w formie tęsknoty do spokoju na łonie natury [formie słabszej], czy w formie tęsknoty do pierwotnych instynktów, startych przez cywilizację, to jest to już tylko kwestia temperamentu danego osobnika<sup>5</sup>.

Temperament Szymanowskiego prowadził go w ślad za Nietzschem, do pierwotnych instynktów. I taką właśnie formę przybrała z początku jego tęsknota do natury<sup>6</sup>.

Głoszony z całym przekonaniem przez Nałkowskiego pogląd o niemożności rzeczywistego powrotu do natury uzasadnienie znajdował na gruncie bliskiej uczoneму teorii ewolucji. Przy czym Nałkowskiego interesował szczególnie w tym aspekcie nieustanny proces „transmisji sił fizycznych na duchowe, a to pod naciskiem walki o byt, potrzeb społecznych”<sup>7</sup>. Chodziło mu więc o ewolucję psychiczną. Transmisja sił fizycznych na duchowe to dla indywiduum proces bolesny i wyczerpujący, a dla jednostki wybitnej, charakteryzującej się wielką siłą absolutną poddawaną transmisji — wręcz niebezpieczny (*casus* Nietzschego). Stąd konieczność odpoczynku, retransmisji sił, „potrzeba chwilowego powrotu do tej natury pierwotnej, od której jednostka zbyt daleko odbiegła”<sup>8</sup>. Taki i tylko taki chwilowy powrót do natury, chwilowe pogrążenie się w „przyrodniczej nirwanie” Nałkowski dopuszczał, a nawet zalecał jako rodzaj terapii dla typów wyższych, ewolucyjnych, zagrożonych destrukcją. Jako też — ważne

5 Ibidem, s. 112. Zob. także: Wacław Nałkowski, *Forpocztę ewolucji psychicznej i troglodyci*, w: W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, op. cit., s. 24–25.

6 Zob. Edward Boniecki, *W orszaku Dionizosa. Mit dionizyjski Szymanowskiego i Iwaszkiewiczza*, w: idem, *Ja niegdys Roger... Studia i szkice literackie o Karolu Szymanowskim*, Warszawa 2014, s. 129–165; pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 1989 z. 1, s. 139–159.

7 W. Nałkowski, *Forpocztę ewolucji psychicznej...*, op. cit., s. 22. Rozprawa ta rozwija i wprowadza szeroko na grunt literatury i sztuki zasadnicze myśli przedstawione w artykule *Natura i siła*.

8 Ibidem, s. 24.

z punktu widzenia ewolucji — ćwiczenie się w gospodarowaniu siłą absolutną, biologiczną, która dla jednostki jest wartością stałą jej egzystencji. Ale stwierdzał zaraz stanowczo: „ideałem ludzkości nie jest natura, nie żywot rajski na jej łonie, nie odpoczynek wieczny, nie nirwana, lecz siła!”<sup>9</sup>. Siła duchowa konieczna do walki z przyrodą, wyemancypowania spod jej władzy. Siła duchowa jako warunek i czynnik postępu na drodze ewolucji.

Patrząc na Szymanowskiego z perspektywy stanowiska ewolucyjnego, zajmowanego przez Nałkowskiego, na pewno należy kompozytora zaliczyć do jednostek najwyższej uorganizowanych, forpczt ewolucji psychicznej. Także jego tęsknoty do natury wpisują się w system ekonomii sił, zaprezentowany przez uczonego. Zarówno te dionizyjskie à la Nietzsche, jak i te à la Rousseau, pod wpływem których z czasem osiadł wśród górali w Zakopanem. Jedne i drugie znalazły wyraz w twórczości Szymanowskiego, w której jego siła absolutna przejawiała się jako talent.

Dziennikarce Ludwice Ciechanowieckiej w wywiadzie dla „ABC Literacko-Artystycznego” kompozytor powiedział w 1933 roku:

[j]akie to dziwne [...] — nieraz brak mi Ukrainy, jej słońca, jej dalekich przestrzeni, a przecież stokroć bliższa stała mi się góralszczyzna. Urodziłem się przecież na Ukrainie, tam spędziłem dzieciństwo, odczuwałem ją całą duszą, kochałem jej dobroczynny klimat, jej bujność i słodycz, a nie wywarła na mnie takiego wpływu, jak przelotnie poznane Zakopane. Tutaj odnalazłem siebie — ludność ukraińska nie wzruszyła mnie, wzruszał mnie tylko klimat, podczas gdy w Tatrach obudziło się we mnie poczucie rasowej wspólnoty z góralszczyzną. Przepłynąłem ponad piękną Ukrainą, a dobiłem do portu w Tatrach...<sup>10</sup>.

Ściśle mówiąc, do portu w Tatrach dobił Szymanowski, płynąc ponad piękną Ukrainą z portu na Sycylii. Na Południu bowiem najpierw jego wyobraźnia twórcza miała swoją ojczyznę. Na Sycylii biło źródło jej siły. Toteż duchem tam żyjący kompozytor, w aurze mitu dionizyjskiego dokonywał retransmisji sił, jak powiedziała by Nałkowski. W krainie mitu dionizyjskiego jako natury, za którą tęsknił i w której odnajdywał siebie. Doświadczał nieuchwytnego w rzeczy samej „ja” i znajdował pochop do twórczości.

<sup>9</sup> W. Nałkowski, *Natura i siła*, op. cit., s. 114.

<sup>10</sup> *Rozmowa z Karolem Szymanowskim*, w: K. Szymanowski, *Pisma muzyczne*, op. cit., s. 438.

Tam też, na Sycylii, znalazł swoją maskę, króla Rogera II Sycylijskiego, którą nałożył w operowym arcydziele. W trakcie pracy nad *Królem Rogerem* okazało się jednak, że tęsknota Szymanowskiego do natury sięga głębiej niż do mitu dionizyjskiego o charakterze indywidualistycznym. I że w sytuacji odzyskania przez Polskę niepodległości ujawnił się w pełni jej aspekt psychospołeczny. A to wymagało już zmiany pejzażu i kontaktu z naturą zdolną sprostać tęsknocie kompozytora, otwartego teraz na mit kolektywistyczny. Inaczej bowiem należało spodziewać się zakłóceń w transmisji sił biologicznych na duchowe i przypuszczalnie blokady twórczej, a może nawet zaburzeń psychicznych.

Szymanowski nie był jedyny w tym czasie wśród forpoczt ewolucji psychicznej, który przeżywał taki kryzys duchowy. I nie on jeden szukał nowego źródła siły. Znalazł je pod Tatrami, u górali w Zakopanem. Tu obudziło się w nim „poczucie rasowej wspólnoty z góralszczyzną”. Innymi słowy, góralszczyzna objawiła mu się jako niedotknięta uwiązaniem cywilizacyjnym, należąca do natury pierwotna forma bytu narodowego i zasobnik energii twórczej. Kipiący życiem matecznik polskości (które to wyobrażenie musiał porzucić później, wobec przeczących mu ustaleń naukowych). Poszukiwane źródło siły niezbędnej do dalszego rozwoju indywidualnego i społecznego.

Przelotne poznanie Zakopanego i spotkanie Szymanowskiego z kulturą góralską Podhala zaowocowało po latach baletem *Harnasie* op. 55 (1921–1931). Potężną transmisją biologicznych sił kompozytora na duchowe. Na dzieło-symbol, wyrażające jego najgłębszą tęsknotę za naturą, za życiem. Za wszystkim, czego brakowało zmagającej się z kryzysem duchowym kulturze. Trafnie intencje Szymanowskiego odczytał Jan Lechoń i przedstawił w artykule pt. *Narodziny mitu*, opublikowanym w „Gazecie Polskiej” po premierze *Harnasiów* w Operze Paryskiej, z aprobatą samego kompozytora.

Sztuka polska znalazła na Podhalu to, czego jej było potrzeba i czego, według jej instynktu, potrzeba było w tym czasie duszy polskiej, i tę surową rudę przeobraziła na najwyższe dzieła muzyki, poezji i plastyki, dzieła ogólnonarodowe i w pewnym sensie dla całego narodu symboliczne. [...] Jeżeli jednak instynkt sztuki polskiej zwrócił się ku nim [Janosikom i harnasiom], jeśli przeniósł ich nad

sielankowych Wiesławów i, prawdę mówiąc, nad gospodarnych Borynów — to nie dlatego, żeby zbójnictwo było doskonałą formą temperamentu, namiętności, ale dlatego, że w tym ułomnym wyrazie wypowiedziała się jak nigdzie indziej w Polsce elementarna, radosna, twarda, zwycięska siła, której wtedy ląknęła i sztuka polska, i my wszyscy<sup>11</sup>.

Lechoń, podobnie jak Nałkowski, zwrócił uwagę na związek natury i siły. Podhale przedstawiło mu się jako ostoja natury, zamieszkała przez góralskich półbogów kraina mitu kolektywistycznego, zdolnego ożywić współczesne życie duchowe. Wzmocnić wspólnotę narodową. „Świat siły, swobody, piękności”, objawiony właśnie w *Harnasiach*.

Nasza tęsknota do tego świata, jego odkrycie, pojęcie, radość bytu, tryumf życia, zrodzone na jego szczycie i nieukożona tęsknota do czegoś, co jest jeszcze wyżej — wszystko to, zamknięte jest w muzyce Szymanowskiego<sup>12</sup>.

Konkludując, nazwał Lechoń *Harnasie* wprost „boską pieśnią o sile, o młodości, pieśnią prawieczną, symboliczną, pieśnią całego ludu”.

Nałkowski pisał, że „transmisja siły może się odbywać nie tylko w *obrębie danej jednostki, lecz może przechodzić z jednej jednostki na drugą*”<sup>13</sup>. Przykłady na to znajdujemy w sztuce, w przypadku dzieł zrodzonych z prawdziwego talentu. Wówczas za pośrednictwem dzieła może dokonywać się transmisja psychiczna siły artysty na odbiorcę. O czymś takim pisał właśnie Lechoń w artykule o *Harnasiach*: „kiedy milkną ostatnie dźwięki *Harnasiów*, wszyscy czujemy, że muzyka nie kończy się, że jej twórca jest jej pełen i przez niego my także”<sup>14</sup>. Balet Szymanowskiego, jak widać, byłby w stanie sprostać wysokim wymaganiom krytyki sztuki ze stanowiska ewolucyjnego, gdyby mógł go obejrzeć i ocenić autor *Natury i siły*, zmarły w 1911 roku.

11 Jan Lechoń, *Narodziny mitu*, „Gazeta Polska” 1936 nr 165, s. 5; przedruk w: idem, *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje, 1916–1962*. Zebrał i opracował Stanisław Kaszyński, Warszawa 1981, s. 130–134.

12 Ibidem.

13 W. Nałkowski, *Natura i siła*, op. cit., s. 118.

14 J. Lechoń, op. cit.

Natura to siła, a siła to barbarzyństwo. Powrót do natury, nawet chwilowy, oznacza zatem regres cywilizacyjny, ale także przewartościowanie barbarzyństwa jako takiego. Potrzeba retransmisji sił dotyczy jednostek, ale może też być problemem społeczeństw i określać charakter całych epok w ich historii. Z tej perspektywy inaczej przedstawiają się czasy dekadencji jako okres osłabienia sił witalnych i kryzysu kultury europejskiej. Nieprzypadkowo właśnie w tym czasie żywiołowo rozwijają się etnografia i etnologia, a na ludy barbarzyńskie, dzikie zaczyna się patrzeć z dużym zainteresowaniem. Wyjeżdżać na wieś, ale także wyprawiać na krańce świata w poszukiwaniu człowieka pierwotnego. Nazywać niegdysiejsze barbarzyństwo cywilizacją pierwotną i badać naukowo, na co patrzył życzliwym okiem nawet Waław Nałkowski, poza tym przeciwny jak wiadomo „naturotropii” we wszelkich formach<sup>15</sup>.

Tęsknota za pierwotnością i zainteresowanie, a często wręcz fascynacja tym co archaiczne, miały także wymiar estetyczny. W znaczący sposób wpłynęły na kształt literatury, sztuki, architektury. Karol Szymanowski zachęcał młodych muzyków polskich do sięgania po bogactwo ukryte w barbarzyńskiej muzyce górali podhalańskich. W 1924 roku w artykule *O muzyce góralskiej* pisał:

[p]ragnąłbym, by młodsza generacja polskich muzyków rozumiała, jakie bogactwo od r a d z a j ą c e anemiczną naszą muzykę, kryje się w tym polskim „barbarzyństwie”, które ja już ostatecznie „odkryłem” i pojąłem — dla siebie<sup>16</sup>.

O którym wyraził się znakomity muzykolog, Adolf Chybiński: „Potworne barbarzyństwo! Wspaniałe barbarzyństwo!”<sup>17</sup>. Natomiast Nałkowski, który idei postępu ewolucyjnego podporządkował dogmatycznie również sztukę, ironicznie konstatawał w 1893 roku: „w dobie ostatniej głównym kierownikiem filozoficzno-estetycznej myśli polskiej jest Sabała! — dostawca żętycy dla chorych żołądków i mądrości dla chorych, lub uwstecz-nionych w rozwoju mózgów”. I tłumaczył swe stanowisko:

15 Zob. W. Nałkowski, *Natura i siła*, op. cit., s. 110–111 (przypis).

16 K. Szymanowski, *O muzyce góralskiej*, w: idem, *Pisma muzyczne*, op. cit., s. 107.

17 Adolf Chybiński, *Karol Szymanowski a Podhale*, wyd. 3, Kraków 1980, s. 22.

[n]ie chcemy tu bynajmniej zaprzeczać, że np. niektóre motywy pieśni lub podań ludowych jako objawy pewnej *siły* [...] *obrobione* artystycznie przez mistrza tonów lub słowa, mogą się stać wielkimi utworami sztuki, podobnie jak pewne kamienie, w naturze zanieczyszczone i niekształtne, stają się po oszlifowaniu najpiękniejszą ozdobą. [...] chodzi tylko o to, by objawów tych nie traktować ze stanowiska mdłej czułościowości<sup>18</sup>.

Na pewno nie był „czułościowy” Karol Szymanowski, który jako artysta dążył do sztuki obiektywnej. I poniekąd zastosował się do uwag uczonego geografa, gdy nakierowany przez badającego kulturę muzyczną Podhala Adolfa Chybińskiego zainteresował się „Sabałową nutą”<sup>19</sup>.

Ale barbarzyństwo to dla kompozytora nie była tylko prymitywna forma sztuki, która może być inspiracją dla twórczości z kręgu kultury wysokiej. To także, a może przede wszystkim, kategoria estetyczna w duchu Nietzscheańskiego „przewartościowania wszystkich wartości”, decydująca o rzeczywistej wartości sztuki. Świadcząca o jej prawdziwej głębi i artyzmie. Kategoria, z którą ściśle związane jest *métier* sztuki: barbarzyńska, zimna „pewność ręki” artysty przy spełnianiu twórczego zamiaru. Bo, jak pisał Szymanowski w liście do Jarosława Iwaszkiewicza z 18 sierpnia 1918 roku, zachwycając się barokowym „barbarzyństwem” młodego poety: „ostatecznie każdy wielki artysta jest barbarzyńcą, bo jest silnym [wolnym?] i bezwzględny”<sup>20</sup>. Należałoby dodać jeszcze, że bliskim natury, o bezpośrednim temperamencie i z „niezmaconą niczym czystością wyrazu rasy”, bo tak pisał o muzyce górali — artystów *par excellence*, których sztuka osiągnęła jego zdaniem doskonałość formy<sup>21</sup>.

Wzorem artysty-barbarzyńcy w muzyce był dla Szymanowskiego, niewątpliwie sięgający do folkloru rosyjskiego, a po prawdzie kreujący muzykę pogańskiej Rusi, twórca *Święta wiosny*, Igor Strawiński<sup>22</sup>. „Najwybitniejszy

18 W. Nałkowski, *Natura i siła*, op. cit., s. 108–110.

19 Zob. A. Chybiński, op. cit., s. 13–15.

20 Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*. Zebrała i opracowała Teresa Chylińska, t. 1: 1903–1919, Kraków 1982, s. 541.

21 Zob. K. Szymanowski, *O muzyce góralskiej*, op. cit., s. 106–107.

22 „Nie interesował się folklorem, — pisał o Strawińskim autor jego biografii, Ludwik Erhardt — lecz równocześnie z niezwykłą muzyczną intuicją potrafił bezbłędnie uchwycić



kompozytor naszych czasów, najbardziej odkrywczy”<sup>23</sup>, który „swoją potężną — nieco barbarzyńską, pełną jednak odradzającej siły — ręką, wycisnął [...] piętno na całej muzyce Zachodu”<sup>24</sup>. Był poza tym Strawiński typem ewolucyjnym, jakby powiedział Nałkowski, a co w istocie zauważył Szymanowski w artykule o rosyjskim kompozytorze. Pisząc o jego sztuce, stwierdził między innymi, że ma ona „charakter demonstracyjny i definitywnie «przewartościowujący» ustalone już pojęcia o estetyce muzycznej” oraz „cechy pozornej «rewolucyjności», będącej w istocie rzeczy śmiałym i stanowczym skrótem ewolucyjnej drogi, po której dąży nieubłagannie sztuka dzisiejsza”<sup>25</sup>. Zaś samego Szymanowskiego jako typ ewolucyjny określił z kolei Chybiński, który zwrócił uwagę na zależność zmian stylistycznych w twórczości kompozytora od jego przemian duchowych:

[p]roces ten, tak bardzo widoczny w twórczości Szymanowskiego, jest zapewne zupełnie zrozumiałym wobec „ewolucyjnego” rodzaju i typu, jakim był genialny talent Szymanowskiego, który też sam siebie za typ tego właśnie rodzaju uznawał<sup>26</sup>.

Powrót do natury przez zbliżenie z ludem oznaczał dla twórcy *Harnasów* osiągnięcie „cudownej harmonii między twórczym geniuszem ludu a twórczym geniuszem jednostki, która swój personalny styl umiała zjednoczyć ze stylem ukochanego przez siebie środowiska”<sup>27</sup>. Słowa Adolfa Chybińskiego opisują szersze zagadnienie możliwości i warunków udanej inspiracji folklorem w sztuce niż tylko przypadek Szymanowskiego. Dotykają tajemnicy stworzonych pod wpływem natchnienia kulturą ludową arcydzieł Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Bolesława Leśmiana, ale także

---

jego istotę. [...] Nie dbał o narodowy charakter swej muzyki. Kiedy chciał jej nadać rosyjski koloryt, czerpał go nieomylnie z własnej wyobraźni”. (L. Erhardt, *Igor Strawiński*, Warszawa 1978, s. 91).

23 Zob. *Sławny kompozytor polski w Kopenhadze*, w: K. Szymanowski, *Pisma muzyczne*, op. cit., s. 461.

24 *Karol Szymanowski o muzyce współczesnej*, w: ibidem, s. 60.

25 K. Szymanowski, *Igor Strawiński*, w: ibidem, s. 137.

26 A. Chybiński, op. cit., s. 50–51.

27 Ibidem, s. 59.

Chopina. Dotyczą stosunku artysty do przedmiotu, do własnego tworzywa sztuki, do swego dzieła. Chodzi w nich niejako o „metodę” sztuki, bez względu na charakter tworzywa — słowo czy muzykę.

Przykładem doskonałego zespolenia artysty z „twórczym geniuszem ludu” był Tetmajer, który w *Przedmowie* do wydania czwartej serii opowiadań *Na Skalnym Podhalu* pisał:

[o]wszem, mnie zależy na tym, aby doświadczyć, w jakiej mierze można zbliżyć się do fantazji chłopskiej i ten dopiero naprawdę chłopskie rzeczy pisać może, kto sam we własnym mózgu tak, jak chłop myśleć, we własnym sercu tak, jak chłop czuć potrafi. Nie dość jest obserwować chłopca — trzeba się umieć stać chłopem<sup>28</sup>.

I „dotarł jak nikt inny do dna swej rasy”, że za komentarz zacytuję słowa Szymanowskiego o Igorze Strawieńskim<sup>29</sup>. I zdaje się, że to jest właśnie sposób na trwanie kultury ludowej, o czym można przekonać się, obserwując dzisiejsze autentyczne, twórcze zainteresowanie różnymi jej formami. Przy czym w „stawaniu się chłopem” poeta nie zachęcał kolegów po piórze do wkładania na ramiona cuchy a na nogi kierpców, lecz do eksploracji języka, gwary góralskiej. Tam bowiem, w języku, w poezji ludowej szukał ducha Tatr. I znalazł. „Uchwycił istotę poezji ludowej, wypreparował ukrytą strukturę jej światopoglądu, a następnie włączył w swój idiom twórczy i podporządkował własnej wypowiedzi”<sup>30</sup>. W rezultacie opowiadania Tetmajera ze *Skalnego Podhala* poszły w lud i zaczęły żyć własnym życiem. Niektóre z nich zaczęto powtarzać jako oryginalne opowieści ludowe, a znalazł się nawet bazarz przypisujący sobie współautorstwo kilku. Podobnie stało się ze znanym z pierwszego obrazu *Harnasiów* Marszem zbójnickim *Hej! idem w las, piórko mi się migoce!*, zacytowaną przez Szymanowskiego pieśnią góralską. A przecież to początek wiersza Tetmajera z opowiadania *Sobek Jaworczak jaki honor miał*. Przyznajmy, że to dobry

28 Cyt. za: Edward Boniecki, *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008, s. 147.

29 Karol Szymanowski o muzyce współczesnej, op. cit., s. 60.

30 E. Boniecki, *Archaiczny świat...*, op. cit., s. 45.

temat na anegdotę (nabrał się nawet Jarosław Iwaszkiewicz), a w rzeczywistości dowód geniuszu poety<sup>31</sup>.

Kompozytor nie skrywał podziwu dla *Skalnego Podhala* Tetmajera, a fragment świadomie, czy też nieświadomie, wykorzystał jak widać w *Harnasiach*. Znał również Leśmiana, który idąc podobną pod pewnym względem drogą rozwoju artystycznego do poety z Ludźmierza, odnalazł w sobie człowieka pierwotnego i przemówił jego głosem w poezji, w czym nie przeszkadzała mu bynajmniej lektura Spinozy, a prawdopodobnie nawet Husserla<sup>32</sup>. Swoją „metodę” twórczą Szymanowski bezpośrednio podpatrzył jednak

- 
- 31 Tetmajer opatrzył wiersz następującym komentarzem w pierwszym wydaniu *Skalnego Podhala* (1903–1910): „Hej, idem w las... etc. — Marsz ten cały jest mojej kompozycji. Nuta jego jest znana w górach powszechnie, ale słów nigdy dowiedzieć się nie mogłem” (Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Na Skalnym Podhalu*, [seria] II, Warszawa 1904, s. 161; *Przypiski*). Zaś późniejszy wydawca dodał: „Oryginalny tekst góralski do marsza *Hej, idem w las* nigdy nie istniał. Znano jedynie jego melodię, tzw. «Słodczkową nutę»” (Kazimierz Tetmajer, *Na Skalnym Podhalu*, red. Roman Hennel, wstęp Aniela Łempicka, ilustr. Andrzej Stopka, Kraków 1957, s. 481). Wiersz ten Tetmajer zamieścił poza tym w piątej serii *Poezji (Marsz zbójecki ze „Skalnego Podhala”*, w: Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, [seria v], Warszawa 1905, s. 217–220). Toteż mylił się Jarosław Iwaszkiewicz, kiedy pisał o Marszu zbójnickim z *Harnasiów*: „Zarówno słowa, jak i melodia, są dosłownym cytatem popularnej pieśni [ludowej]. Szymanowski dodaje tylko na końcu strofki wysokie g z przednutką o oktawę niżej — jako naśladowanie góralskiego okrzyku” (Jarosław Iwaszkiewicz, „*Harnasie*” *Karola Szymanowskiego*, w: idem, *Pisma muzyczne (Dzieła)*, Warszawa 1983, s. 507).
- 32 Leśmianowską drogą do natury przez zbliżenie do poezji *in crudo*, mowy człowieka pierwotnego spróbował pójść Szymanowski w *Słowieśniach* op. 46 bis, pięciu pieśniach na głos i fortepian do słów Juliana Tuwima (1921, wersja z orkiestrą 1922–1923/24). Zainspirował kompozytora cykl sześciu wierszy Tuwima pt. *Słowieńskie*, odwołujący się do eksperymentów z językiem poetyckim, zafascynowanego kulturą ludową rosyjskiego futurysty, Wielimira Chlebnikowa. Tuwim nawiązał do usiłowań Chlebnikowa odrodzenia poezji przez stworzenie niezsemantyzowanego „języka pozarozumowego” i wykreował w *Słowieśniach* własny, wysnuty w wyobraźni jakiś archaiczny język, niby prasłowiański. Poszukująca *arche* stylizacja językowa stała się także inspiracją dla *Stabat Mater* op. 53 (1925–1926) Szymanowskiego (przekład średniowiecznej sekwencji na język polski Józefa Jankowskiego). Następnego kroku kompozytora dążącego do stworzenia stylu polskiego. Dopiero jednak na Podhalu znalazł poezję pierwotną, która pomogła mu spełnić ten zamiar.

u Chopina. To twórca *Mazurków* otworzył przed nim skarbiec muzyki ludowej, wskazał prawdziwą drogę powrotu do natury.

W samej rzeczy: — pisał *à propos* artykułu Béli Bartóka *U źródeł muzyki ludowej* — muzyka ludowa jako surowy kruszec nie stanowi jeszcze dzieła sztuki w naszym pojęciu, elementy jej wprowadzone z zewnątrz do dzieła sztuki wytwarzają kompromisowy — dziś już szablonowy styl „egzotyczny”.

Należy więc umieć — poza sferą wszelkiego apodyktycznego estetyzmu — ująć owo wieczyście bijące „serce rasy” w dłonie, odtworzyć na nowo w formie doskonałego, powszechnie zrozumiałego dzieła sztuki to, co w ludzie przejawia się jako samoistna, nie ujęta w żadne karby dyscypliny siła twórcza. [...]

Mysły w dziejach muzyki naszej mieli krótki, lecz olśniewający przebłysk owej genialnie-wizjonerskiej twórczości. Mówię tu oczywiście o Fryderyku Chopinie<sup>33</sup>.

Wyróżnionym aspektem „metody” twórczej Szymanowskiego był obiektywizm. Metodycznie obiektywny stosunek artysty do tworzywa, do dzieła. Powiązany z decydującym o doskonałości formy *métier*. Podstawa trwałej wartości dzieła. Jako pojęcie „obiektywizm” bliższy jest zdecydowanie nauce niż sztuce, toteż podkreślanie przez kompozytora jego znaczenia w twórczości zwraca uwagę. Wiele też tłumaczy z jego stosunku quasi-naukowego do folkloru i do kultury ludowej. Bliższego na swój sposób uczonemu geografowi, Wacławowi Nałkowskiemu niż kompanom z bohemy artystycznej. Wyrosły bowiem w pozytywistycznym kulcie nauki, Szymanowski był w pewnym sensie artystą-pozytywistą. Dla nauki żywił wielki szacunek, że wspomnę o dumie z doktoratu honorowego Uniwersytetu Jagiellońskiego i następnie bilecie wizytowym „Prof. dr. Karola Szymanowskiego”. A do natury powracał właśnie jak pozytywista. Nie bezpośrednio do źródeł pierwotności, jak to robili romantycy i ich modernistyczni następcy, zachłystujący się folklorem wprowadzanym wprost do sztuki, ale jakby z naukowym dystansem, przyglądając się z obiektywizmem i analizując archaiczne struktury muzyki ludowej. I dopiero z tak przygotowanego tworzywa komponując własne dzieła, świadomie sięgające do ludowej *arché*. Ożywiającej proces ewolucji muzyki i samej

33 K. Szymanowski, *Zagadnienie „ludowości” w stosunku do muzyki współczesnej*, w: idem, *Pisma muzyczne*, op. cit., s. 172.

ożywającej w nowej, wyższej i wysublimowanej formie. W nowych syntezach pierwotnego ducha muzyki jako utworach współczesnych.

Szymanowski ustalił swój stosunek do muzyki ludowej dzięki Chopinowi. Ale dodajmy, że był to Chopin wyjęty z ram romantycznej estetyki sztuki jako wyrazu. Zreinterpretowany przez twórcę *Harnasiów*, umieszczony w muzycznym *in illo tempore*. Artysta doskonale obiektywny w stosunku do swego dzieła i o najwyższych standardach *métier*. W rozprawie poświęconej Chopinowi pisał Szymanowski o znaczeniu *métier* w związku z jego dziełem:

[ó]w pozytywizm wprowadzający pojęcie „rzemiosła” w sferę najwyższych zagadnień sztuki, jest jeno zdrowym instynktem, niedwuznacznym stwierdzeniem faktu, iż rzetelne wartości dzieła sztuki osiągalne są jedynie na gruncie absolutnego opanowania materiału. W procesie twórczym ważne przede wszystkim jest jak — następnie dopiero co; żadne też z zewnątrz do dzieła muzycznego wprowadzone elementy podnieść nie zdołają jego „duchowej wartości”<sup>34</sup>.

I to właśnie z tym „pozytywizmem”, który do estetyki wprowadzili Francuzi, wiąże się dokonana przez Chopina „przemiana wartości” i „jego olbrzymie znaczenie w ewolucji muzyki wszechświatowej”. A także ujęcie „ponadziejowego niejako, najgłębszego wyrazu swej rasy” i podniesienie muzyki polskiej do wyżyn „sztuki wszechludzkiej”<sup>35</sup>.

Karol Szymanowski powrócił zatem do natury i przeistoczył się w górala. Odnalazł w sobie ludowego muzyka, tak jak Tetmajer i Leśmian w głębszym sensie stali się twórcami ludowymi. „Tajemnicą artystycznej intuicji Szymanowskiego było nieomyłne wyczucie stylu muzyki góralskiej” — pisała w związku z *Harnasiami* Teresa Chylińska<sup>36</sup>. Ale dodajmy, że także dogłębne poznanie praktyki wykonawczej góralskich muzykantów oraz uchwycenie istoty i przyswojenie konstytutywnych elementów ich „techniki kompozytorskiej”. I nie było z nim, jak w piosence Skaldów sprzed lat, że „Hej, z wierzchu baranica, a pod spodem smoking”<sup>37</sup>. Nie był

34 K. Szymanowski, *Fryderyk Chopin*, w: *ibidem*, s. 95.

35 Zob. *ibidem*, s. 98.

36 Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2, Kraków 2008, s. 473.

37 Zespół Skaldowie, *Z kopyta kulig rwie* (1968): muzyka Andrzeja Zielińskiego, słowa Andrzeja Białusza (właśc. Janusz Bibik). Wydana na płycie Skaldów *Cała jesteście w skowronkach* (1969).

„kulturalnym” kompozytorem. Bezpośrednio, blisko, ściśle żył się „z ludem i jego sztuką, tak zrosła z samym życiem”, czego od artysty „istotnie twórczego”, zainteresowanego folklorem, oczekiwał Chybiński<sup>38</sup>. Jak silne i głębokie więzi łączyły Szymanowskiego z góralami zakopiańskimi, to sam się przekonał, kiedy leżał chory w sanatorium w szwajcarskim Davos. Pisał stamtąd do Zbigniewa Uniłowskiego w Warszawie, 29 października 1929 roku:

[n]ie wiem, czy wiesz, że górale na całej kuli ziemskiej są do siebie podobni. Nasi mają najwięcej wdzięku i inteligencji. Ale dziś jest sobota, dość późno w nocy, i wszyscy są naturalnie pijani (tutejsi górale) i tak krzyczą, wrzeszczą i śpiewają akurat jak nasi. W każdą taką sobotę przeżywam najokropniejszy atak tęsknoty spowodowany przez dzikie wrzaski i krzyki. Czyż można mówić o kulturalnych „kompozytorach” wobec takich zwierzeń?<sup>39</sup>

Zżywszy się z góralami, z czasem Szymanowski zwrócił uwagę także na archaiczną muzykę Kurpiów. Działo się to jednak z perspektywy Zakopanego i tutejszych doświadczeń z folklorem.

Wacław Nałkowski potrzebą retransmisji sił, chwilowego powrotu do natury pierwotnej tłumaczył genezę słynnego obrazu Władysława Podkowińskiego *Szał uniesień*. „To wyjaśnia, — pisał — dlaczego przeduchowiony, umierający już prawie z wyczerpania sił na transmisję duchową artysta tworzy «szał uniesień», uosobienie potęgi żywiołowej zmysłów”<sup>40</sup>. Tak można też wyjaśniać, dlaczego zmagający się stale ze stanami depresyjnymi („napady depresji”, „przykre stany nerwowe”<sup>41</sup>), osłabiony przez wyniszczające organizm prątki gruźlicy Szymanowski komponował *Harnasie*. Towarzyszyła temu, poświadczona w jego korespondencji z tego czasu licznymi wzmiankami, silna „reakcja erotyczna”, jak wyraziłby się Nałkowski. Dowód wyczerpania sił kompozytora wskutek pracy duchowej i potrzeby reakcji biologicznej, retransmisji sił. A Szymanowski komponował muzykę uobecniającą pierwotną, nieposkromioną siłę życia.

38 Zob. A. Chybiński, op. cit., s. 10 i nast.

39 K. Szymanowski, *Korespondencja*, op. cit., t. 3: 1927–1931, cz. 2, Kraków 1997, s. 333.

40 W. Nałkowski, *Forpocząty ewolucji psychicznej...*, op. cit., s. 25.

41 Zob. list do Zofii Kochańskiej w Nowym Jorku z 25 III 1930 (K. Szymanowski, *Korespondencja*, t. 3: 1927–1931, cz. 2, op. cit., s. 181).

Nałkowski, entuzjasta i apologeta cywilizacji twierdził, że: „w przyszłości ludzkość nie będzie miała nawet do czego wracać, bo natura zniknie”. A przede wszystkim wyewoluowana dostatecznie, nie będzie miała już takich tęsknot. I snuł tyle śmiało, co straszne marzenia o świecie jako wyrazie „wszystko łamiącego rozumu ludzkiego, nieugiętej woli ludzkiej, niezmiernych, nieskończonych pragnień ludzkich!”. I dalej:

[g]dy na „dziewicze” dziś jeszcze szczyty gór, lśniące w promieniach słońca srebrną oponą śniegów, pobiegną szyny kolei; gdy rzeki, wijące się malowniczo wśród zielonego kobierca łąk, staną się prostymi jak sznur kanałami, ujętymi w tamy; gdy dziko-wspaniałe, nieokiełznane dziś wodospady staną się fabrykami elektryczności [...]<sup>42</sup>.

Stanowisko Karola Szymanowskiego względem rozwoju cywilizacji i postępu nie było tak bezkrytycznie entuzjastyczne, a przynajmniej o tym nic nie wiadomo. Widział przecież Wielką Wojnę, rewolucję bolszewicką<sup>43</sup> i nowy etap rozwoju cywilizacji. Zainteresowanie perspektywami ewolucji ograniczał do obszaru muzyki, do której przy komponowaniu *Harnasiów* podchodził właśnie ze stanowiska ewolucyjnego. W „najsurowszym prymitywie” muzycznym odnajdując „jego nieprzemijające i zdolne do dalszego rozwoju wartości”<sup>44</sup>. Uaktywniając niejako niewykorzystany dotąd potencjał muzyki, ożywiając i dopełniając proces jej ewolucji. Włączając się w ewolucję swym talentem, swą siłą absolutną. Natomiast co do natury przejawiającej się w folklorze, to świadomy nieuchronnego zanikania starał się zachować w nowych formach jej piękno, „samorodne piękno”. To, co cenił najwyżej.

<sup>42</sup> W. Nałkowski, *Natura i siła*, op. cit., s. 113.

<sup>43</sup> Postawa rosyjskich artystów awangardowych odwołujących się wprost do sztuki ludowej, a przy tym zaangażowanych w propagandę niemiłego kompozytorowi bolszewizmu również mogła mieć pewien wpływ na wyzbyty emocji, obiektywny stosunek Szymanowskiego do folkloru.

<sup>44</sup> Tak Szymanowski pisał w pośmiertnym wspomnieniu o Karolu Stryjeńskim na temat stosunku wybitnego architekta do folkloru góralskiego, który był im obu wspólny (K. Szymanowski, *Pamięci Karola Stryjeńskiego*, w: *Pisma muzyczne*, op. cit., s. 332–333).

## BIBLIOGRAFIA

- Edward Boniecki, *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008.
- Edward Boniecki, *W orszaku Dionizosa. Mit dionizyjski Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*, w: idem, *Ja niegdyś Roger... Studia i szkice literackie o Karolu Szymanowskim*, Warszawa 2014, s. 129–165.
- Adolf Chybiński, *Karol Szymanowski a Podhale*, wyd. 3, Kraków 1980.
- Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2, Kraków 2008.
- Ludwik Erhardt, *Igor Strawiański*, Warszawa 1978.
- Jarosław Iwaszkiewicz, „Harnasie” Karola Szymanowskiego, w: idem, *Pisma muzyczne (Dzieła)*, Warszawa 1983.
- Jan Lechoń, *Narodziny mitu*, „Gazeta Polska” 1936 nr 165, s. 5.
- Wacław Nałkowski, *Dziennik podróży w góry kielecko-sandomierskie*, „Głos” 1900 nr 1, s. 6, nr 2, s. 21, nr 3, s. 38, nr 4, s. 52, nr 5, s. 72, nr 7, s. 100, nr 9, s. 130, nr 10, s. 146, nr 11, s. 165, nr 12, s. 181.
- Wacław Nałkowski, *Forpocztę ewolucji psychicznej i troglodyci*, w: Wacław Nałkowski, Maria Komornicka, Cezary Jellenta, *Forpocztę*. Książka zbiorowa, Lwów 1895, s. 5–49.
- Wacław Nałkowski, *Natura i siła*, w: Wacław Nałkowski, Maria Komornicka, Cezary Jellenta, *Forpocztę*. Książka zbiorowa, Lwów 1895, s. 181–192.
- Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872.
- Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Na Skalnym Podhalu*, [seria] II, Warszawa 1904.
- Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, [seria] V, Warszawa 1905.
- Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*. Zebrała i opracowała Teresa Chylińska, t. 1: 1903–1919, Kraków 1982.
- Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*. Zebrała i opracowała Teresa Chylińska, t. 3: 1927–1931, Kraków 1997.
- Karol Szymanowski, *Pisma muzyczne (Pisma, t. 1)*. Zebrał i opracował Kornel Michałowski, Kraków 1984.



**STRESZCZENIE***Karol Szymanowski w Zakopanem powraca do natury*

Zmęczeni cywilizacją i przerafinowaną kulturą modernistycznej podjęli romantyczną ideę powrotu do natury. Także w muzyce. Karol Szymanowski przede wszystkim w *Harnasiach*. Zapowiedzią tego było już sięgnięcie w twórczości do mitu dionizyjskiego. Uzasadniona psychologicznie idea powrotu do natury objawiała się jednak często w groteskowych formach. Zwalczal ją, choć nie bezwzględnie, między innymi wywodzący się z formacji pozytywistycznej wybitny geograf i krytyk kultury, Wacław Nałkowski. Powrót do natury twórcy *Harnasiów* miał właśnie — być może w związku z tym — krytyczny charakter.

**SŁOWA KLUCZOWE** Karol Szymanowski, Wacław Nałkowski, *Harnasie*, natura, mit dionizyjski

**ABSTRACT***Karol Szymanowski in Zakopane Goes Back to Nature*

Weary of civilisation and over-sophisticated culture, the modernists took up the romantic idea of going back to nature, also in music. Karol Szymanowski did so primarily in *Harnasie*. This had already been heralded by the reference to Dionysian myth in his music. Although psychologically justified, the idea of going back to nature was often manifested in grotesque forms. It was fought, though not ruthlessly, by an outstanding geographer and culture critic from a positivist background, Wacław Nałkowski. This may have been the reason why the return to nature of the composer of *Harnasie* composer had a critical character.

**KEYWORDS** Karol Szymanowski, Wacław Nałkowski, *Harnasie*, nature, Dionysian myth