



Mała litania uroczysta Karola Szymanowskiego

EDWARD BONIECKI

Institut Badań Literackich PAN w Warszawie

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences, Warsaw

DOI: 10.2478/prm-2022-0004

„Tak, napisałem to wszystkimi resztkami mojej religijności, jakie znalazłem” albo „jakie z siebie mogłem wydobyć”. Zapamiętane w ten sposób przez Zygmunta Mycielskiego wyznanie Szymanowskiego dotyczyło *Stabat Mater* op. 53 (1925–1926)¹. Później kompozytor próbował jednak mimo to sięgać po teksty tak czy inaczej religijne i zmierzyć się z nimi muzycznie.

Parafraza łacińskiego religijnego hymnu *Veni Creator*, autorstwa Stanisława Wyspiańskiego, do której Szymanowski skomponował kantatę na uroczystość otwarcia pierwszej w Polsce Wyższej Szkoły Muzycznej (której

1 „Gdy zachwycałem się *Stabat Mater*, Szymanowski powiedział mi lekko, ale z zamyśleniem: «Tak, napisałem to wszystkimi resztkami mojej religijności, jakie znalazłem».

A może powiedział nie «jakie znalazłem», ale «jakie z siebie mogłem wydobyć». Coś mnie wtedy jakby ukuło. Wydało mi się, wydawało, że taką rzecz można skomponować tylko naprawdę całym sercem, całą duszą, wiarą. Dzisiaj rozumiem. Przecie nikt nie ma całej wiary; całą duszą i sercem nie może wierzyć; wiara jest jak miłość, dążeniem, drogą. Widać to, odczuć można już w pismach ojców Kościoła, u mistyków (św. Augustyn, Teresa d’Avilla, św. Jan od Krzyża) — to jest ciągła walka z niewiarą, utwierdzenie swoich miłości, które tak często są wręcz erotyczne.

Co to za stwór człowiek! Nawet jego logika jest aberracją, gdy się w dociekaniu logicznym pograży” (Zygmunt Mycielski, *Niby-dziennik*, wstęp i oprac. Zofia Mycielska-Golik, Warszawa 1998, s. 218; zapis z 4 XI 1981 roku).

został rektorem), *Veni Creator* op. 57 (1930), miała charakter raczej patriotycznego orędzia². I choć sam tekst Wyspiańskiego niewątpliwie przypadł twórcy *Stabat Mater* do gustu, to wymuszonej na sobie poniekąd pod wpływem okoliczności i nacisków Grzegorza Fitelberga kompozycji specjalnie nie cenił. „Taka ogromna uroczysto-efektowna bujda, której oświście bardzo nie lubię, ale z wielu względów musiałem to zrobić” — pisał Szymanowski z Zakopanego do Zofii Kochańskiej, 2 września 1930 roku³. Obiektywnie rzecz biorąc przyznawał, że utwór może robić wrażenie i podobać się publiczności⁴. Ale pod koniec 1930 roku, już z pewnego dystansu, w liście do Heleny Kahn-Caselli bardzo surowo ostatecznie ocenił *Veni Creator*: „Nie trzeba się ludzić. Nie jest to dzieło sztuki, chociaż w pierwszej chwili takim się wydaje, ale myślę, że wrażenie to nie potrwa długo”⁵. Tak, pisane bez przekonania, bez odczucia prawdy wewnętrznej, nie mogło być *Veni Creator* dziełem sztuki. Bo nie było „jego”, Karola Szymanowskiego, utworem religijnym, tak jak *Stabat Mater*. Choć jako taki zostało wykonane w listopadzie 1931 roku na koncercie religijnej muzyki współczesnej, towarzyszącym II Wszepolskiemu Kongresowi Muzyki Religijnej w Krakowie. I nawet osiągnięcie pewnej doskonałości formalnej nie wpłynęło na stosunek kompozytora do tego po prawdzie niechcianego dzieła.

2 Teresa Chylińska pisała: „*Veni Creator* Wyspiańskiego nie jest wiernym przekładem, lecz parafrazą łacińskiego hymnu. Poeta pisał swój hymn w lutym 1905 r., kiedy to rewolucyjne wydarzenia budziły nadzieję na odrodzenie państwa polskiego. Stąd też religijny w istocie hymn, stanowiący błagalne wezwanie do Boga o pomoc i wsparcie — w ujęciu Wyspiańskiego nabiera charakteru patriotycznego orędzia” (Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*. Zebrała i opracowała Teresa Chylińska, t. 3: 1927–1931, cz. 3, Kraków 1997, przypis nr 3 na s. 344).

3 Ibidem, s. 377.

4 „Na inauguracyjnym koncercie [w Akademii Muzycznej — E.B.] wykonano moje nowe *Veni Creator* na wielką orkiestrę, chóry etc. Nie wiem, co ci o tym napisać. To nadzwyczaj efektowne i wspaniale brzmi. Zupełnie inne niż *Stabat Mater*. Teraz znów to powtórzą 28 listopada z powodu rocznicy powstania listopadowego. Zrobiło w ogóle b. wielkie wrażenie. Ja wolę inne moje rzeczy, choć muszę przyznać, że to bezpośrednio działa na publiczność i daje wrażenie wielkiej siły i przekonania” (List do Zofii Kochańskiej w Nowym Jorku, Zakopane 21 XI 1930, w: ibidem, s. 448–449).

5 List do Heleny Kahn-Caselli w Paryżu, Zakopane 18 XII 1930, w: ibidem, s. 482.

Jeszcze w 1930 roku przymierzał się Szymanowski do skomponowania mszy łańciskiej na konkurs chóralny rozpisany przez Wielkopolski Związek Kół Śpiewaczych i zwrócił się do Tadeusza Szeligowskiego o słowa do niej⁶. Miała to być msza a cappella lub z małą orkiestrą⁷. Nic z tego jednak nie wyszło, z powodu *Credo*, jak można wnosić z korespondencji Szymanowskiego. „Trochę się zastanawiam nad *Mszą*, w związku z koncertem [konkuresem? — E.B.] poznańskim, ale znikąd się nie mogę dowiedzieć, czy *Credo* jest konieczne, czy też nie? bo to taki nudny tekst do komponowania — zupełnie nie muzyczny” — pisał do Janusza Micketty w Warszawie z sanatorium w Davos, 18 marca 1930 roku⁸. O rozstrzygnięciu wątpliwości poprosił ostatecznie muzykologa, a przede wszystkim księdza, Hieronima Feichta, który chyba mógł być nieco skonfundowany pytaniem kompozytora⁹. Jego odpowiedź, uwzględniająca obiekcje kompozytorskie Szymanowskiego, ale i zapewne rzeczowa co do istoty mszy, choćby koncertowej, odwiódła twórcę *Stabat Mater* od tego pomysłu. Ks. Feicht dobrze rozumiał ambicje kompozytorów oraz stosunek współczesnej sobie sztuki do treści religijnych. Po latach wspominał sprawę z nienapisaną mszą Szymanowskiego:

Kompozytorzy nie lubią być niczym skrępowani [...]. Nie mam jednak i dziś wyrazu za udzielenie mu takich a nie innych informacji, gdyż Szymanowski, który

-
- 6 „O słowach do mszy pamiętam, w najbliższych dniach je wyszlę” (List Tadeusza Szeligowskiego do Karola Szymanowskiego w Davos, 18 I 1930, w: *ibidem*, s. 26). Odnotujemy, że pomysł napisania mszy chodził kompozytorowi po głowie już od dawna, o czym świadczy zapis w dzienniku Anny Iwaszkiewiczowej, pod datą 2 XI 1923 r. relacjonującej odwiedzin Szymanowskiego wieczorem poprzedniego dnia: „Wracając jeszcze do Karola, to bardzo zainteresowało mnie to, co opowiadał o swoich projektach, daj Boże, żeby to wszystko wykonał. Nosi się z myślą o koncercie fortepianowym, o operze komicznej i, z czego się cieszę specjalnie, chce napisać mszę śpiewaną. Wyobrażam sobie, że mogłoby to być cudownie przez niego zrobione. Dobrze jednak, żeby teraz, kiedy ma pisać ten balet góralski, za dużo o dalszych planach nie myślał, bo mogłoby go to zniechęcić do obecnej pracy” (A. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, oprac. Maria Iwaszkiewicz, przypisy Joanna Walc i Paweł Kądziała, indeks Paweł Kądziała Warszawa 1993, s. 38).
- 7 Zob. List do Stanisława Wiechowicza w Poznaniu, 9 II [1930] (K. Szymanowski, *Korespondencja*, op. cit., s. 58).
- 8 *Ibidem*, s. 153.
- 9 Zob. List do Hieronima Feichta w Warszawie, 13 IV 1930 (*ibidem*, s. 239–240).

nie mógł się zdobyć na napisanie zamówionego *Requiem* [zamiast którego powstało *Stabat Mater* — E.B.], nie byłby również skomponował mszy łacińskiej. A tekstu polskiego o wysokiej wartości literackiej — odpowiednika do oficjalnego łacińskiego — nie było wówczas, jak zresztą i dziś go nie ma. Nie ma też mszalnych parafraz poetyckich takich jak teksty *Stabat* czy *Litanii*, które zdobyły sobie sympatię kompozytorów¹⁰.

Nadmienmy, że już w niecały rok od ukończenia *Stabat Mater* Szymanowski raz jeden wspomniał w korespondencji o jakimś *Psalmie*, który miałby jakoby komponować, w liście do Jana Smeterlina w Londynie z 5 stycznia 1927 roku¹¹. Ale to rzecz zupełnie enigmatyczna, bez dalszego ciągu. Na poważnie zabrał się za to w 1930 roku do pisania litanii do wiersza Jerzego Lieberta (*Litania do Marii Panny*), o którym Jarosław Iwaszkiewicz powiedział z niejaką emfazą, że „jest jednym z najładniejszych wierszy literatury polskiej w ogóle”¹². W rezultacie, po wielu perypetiach powstała *Litania do Marii Panny*. *Dwa fragmenty* op. 59 (1930–1933). Utwór cokolwiek by mówić religijny, głęboko religijny, który Szymanowski zaczął szkicować w okresie komponowania *Veni Creator*. Tak jakby chciał zatrzeć towarzyszący temu niesmak, zrekompensować sobie tracone czas i energię, a przede wszystkim być istotnie sobą.

Jeśli zważyć, że *Veni Creator*, *Litania do Marii Panny* i myśli o mszy łacińskiej zaprzętały głowę kompozytora w tym samym czasie, choć jakby na marginesie jego zasadniczej twórczości — to musi zastanowić to skupienie uwagi na tematyce religijnej. Najwyraźniej choroba (rozpoznana w końcu gruźlica) wpłynęła także na życie duchowe Szymanowskiego, a pobyt w sanatorium w Davos dostarczał mu aż zbyt wielu okazji do penetracji religijnego zakątka swej duszy. Obrazek Matki Boskiej Częstochowskiej, o której prosił stamtąd, posłała mu do Szwajcarii matka, Anna Szymanowska¹³.

10 Hieronim Feicht, *Wspomnienie o Karolu Szymanowskim*, oprac. Mirosław Perz, „Ruch Muzyczny” 1967 nr 10, s. 3-4.

11 K. Szymanowski, *Korespondencja*, op. cit., t. 3, cz. 1, s. 37.

12 Jarosław Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, wyd. IV, Kraków-Wrocław 1983, s. 277.

13 Zob. K. Szymanowski, *Korespondencja*, op. cit., t. 3, cz. 3, s. 99.

Wydaje się jednak, że poruszenie religijne Szymanowskiego nastąpiło wcześniej, a jego pierwszym, bezpośrednim rezultatem było *Stabat Mater*. (Ale po teksty poetyckie o tematyce religijnej sięgał w swojej twórczości już dawniej, co należy podkreślić). Impulsem stała się tragiczna śmierć siostrzenicy kompozytora, Alusi Bartoszewiczówny, 23 stycznia 1925 roku. Śmierć niespełna czternastoletniej dziewczynki, żyjącej w irracjonalnym przeczcuciu jej bliskości, w okolicznościach niewiarygodnych, wręcz absurdalnych, przywołujących na myśl tragedie antyczne, z działającym w nich bezlitosnym fatum (zginęła podczas rekreacji pensjonarek w ogrodzie klasztoru Sióstr Sacré Coeur we Lwowie, uderzona przez upadającą figurę św. Stanisława Kostki, która przewróciła się wraz z postumentem), była dla Szymanowskiego przeżyciem tragicznym, ale też doświadczeniem religijnym rzeczywistości transcendentnej, dotknięciem tajemniczej ambiwalentnej siły, jakby objawieniem *numinosum*. Można wyczytać to z jego listu do Zofii i Pawła Kochańskich w Nowym Jorku, z 20 marca 1925 roku:

[...] w czasie rekreacji w ogrodzie upadła na nią olbrzymia figura — jak przez ironię, św. Stanisława Kostki — patrona Stasi [Stanisławy Szymanowskiej, matki dziewczynki — E.B.] i mego Ojca — i zabiła ją na miejscu — uderzywszy w skroń. [...] coś, czego już nigdy w życiu nie zapomnę. Tego młodego, zmiażdżonego życia i tej zupełnie nadziemskiej piękności i spokoju, organizmu nie zmienionego chorobą i cierpieniem. Oczywiście śmierć mego Ojca np. pozostawiła mi większą pustkę i żal osobisty, jednak tak strasznego poczucia tragizmu nie przeżyłem nigdy. Dlatego szarpnęło to tak okropnie całą moją moralną istotą, że teraz dopiero zaczynam się z tej otchłani wydobywać¹⁴.

I właśnie w tym momencie życia i twórczości Szymanowski zetknął się w 1925 roku z młodym poetą z kręgu Skamandra, przeżywającym żarliwie nawrócenie religijne, Jerzym Liebertem, i jego tworzoną w tym duchu poezją. Widywał go u Iwaszkiewiczów w Aidzie, letniskowej willi w Podkowie

14 K. Szymanowski, *Korespondencja*, op. cit., t. 2: 1920–1926, cz. 2, Kraków 1994, s. 277–278. W liście do Heleny Kahn-Caselli w Paryżu, z 31 III 1925, poczynił kompozytor jeszcze inne, jakże ważne wyznaczenie o śmierci Alusi Bartoszewiczówny: „[...] to tak, jakbym utracił moje własne dziecko, nie ma żadnej pozy w doznanym i wciąż jeszcze doznawanym przeze mnie bólu” (ibidem, s. 283).

Leśnej, a także w ich warszawskim mieszkaniu na Górnej (późniejszej Górnośląskiej)¹⁵. Liebert w liście z 8 listopada 1925 roku do przyjaciółki, duchowej przewodniczki i pisującej wiersze ukochanej, Bronisławy Agnieszki Wajngold, opisał spotkanie z poznanym już wcześniej kompozytorem:

Wczoraj u Jarosławów był Szymanowski. Grał nowy swój jeszcze nieskończony utwór *Stabat Mater*, śpiewał przy tym (zresztą nieświetnie). Słowa przetłumaczone z łaciny przez Jankowskiego bardzo proste. Nie znam się na muzyce, kochanie, Jarosław mówił, że jest to bardzo piękne i zupełnie nowe u Szymanowskiego. Jest miejsce w tym utworze, gdy biją dzwony, bardzo piękne. Z Szymanowskim rozmawiałem o Micińskim, który był jego przyjacielem. Wspominałem Ci kiedyś, że Karol wywarł na mnie duże wrażenie. Wczoraj nie zatarło się ono ani przez chwilę. Bardzo żeśmy się uśmieli, bo w nowych nutach jego — znasz to pewno: Święty Franciszek mówi (słowa Micińskiego) [pieśń 2. z cyklu *6 pieśni do słów Tadeusza Micińskiego* op. 20 — E.B.] — znalazłem dwa błędy, zmianę wyrazów. „Poeta wywąchał jednak”. A ja tekst dobrze pamiętałem, bo właśnie przed paru godzinami napisałem wiersz [*Ptaszki św. Franciszka* — E.B.], którego motto wyjęte jest ze *Stygmatów św. Franciszka* [Tadeusza Micińskiego — E.B.]¹⁶.

- 15 Iwaszkiewicz pisząc o *Litanii do Marii Panny* Szymanowskiego–Lieberta w *Książce moich wspomnień*, pokusił się o efektowną literacko konfabulację, nie jedyną zresztą, jeśli chodzi o jego stosunek do kompozytora. A zatem: „[...] w „Aidzie” zacząłem szkicować także opowiadania; pisałem pierwsze kartki *Brzeziny*, które jeszcze przeczytałem Jurkowi Liebertowi. Bardzo mu się podobały i zachęcał mnie do dalszego pisania, ale jednak te pierwsze strony przeleżały parę lat, zanim zabrałem się do ich wykończenia u Karola Szymanowskiego w «Atmie» zakopiańskiej. Moja powieść o suchotniku stała się więc jak gdyby łącznikiem pomiędzy tymi dwoma gruźlikami, którzy mieli umrzeć jak mój bohater, a którzy dziwnym trafem nie spotkali się nigdy w życiu. Zeszli się oni natomiast w natchnionym arcydziele, jakim jest *Litania* Lieberta i Szymanowskiego” (J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, op. cit., s. 289). Przy okazji sprostujemy podawaną przez Iwaszkiewicza informację dotyczącą *Stabat Mater* Szymanowskiego, a wywołującą pewien zamęt, jakoby autorem przekładu na polski średniowiecznej sekwencji *Stabat Mater*, który zainspirował kompozytora, był Czesław Jankowski, choć w rzeczywistości i bez wątplenia przekładu tego dokonał Józef Jankowski, ciekawy młodopolski poeta (Jarosław Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, w: idem, *Pisma muzyczne [Dziela]*, Warszawa 1983, s. 81; J. Iwaszkiewicz, *Karol Szymanowski a literatura*, w: ibidem, s. 127). Zob. E. Boniecki, *Stanowiliśmy odrębną grupę... Cztery studia o modernizmie warszawskim*, Warszawa 2020, s. 94 (przypis).
- 16 Jerzy Liebert, *Listy do Agnieszki*. Z autografu do druku przygotował, wstępem i przypisaniami opatrzył Stefan Frankiewicz, Warszawa 2002, s. 218. Wrażenie, jakie wywarł Szymanowski na Liebercie, nie zatarło się również później, gdy poeta zaczął dostrzegać słabości

Szymanowski, który od zawsze szukał podniety do twórczości w literaturze, a szczególnie w poezji, który wypatrywał w niej nowych zjawisk artystycznych, aby pobudzać do rozwoju swą wyobraźnię muzyczną — zainteresował się młodym poetą (urodzonym w 1904 roku), prawdziwie „z bożej łaski”, który właśnie wydał pierwszy tomik wierszy (*Druga Ojczyzna*, 1925). Tomik ukazujący miarę talentu adepta poezji, ale także zapowiadający zgoła nowy ton w polskiej liryce religijnej, który już wkrótce miał do niej Liebert wprowadzić. Który był wyrazem przemiany duchowej poety, ale także znakiem ożywienia i odnowy życia religijnego w środowisku inteligencji, za sprawą działalności księdza Władysława Kornilowicza i jego „Kółka” — do którego przyszedł autor *Gusła* (1930) należał, a nawet swego rodzaju „mody” na katolicyzm. Obdarzony niezawodnym węchem poetyckim Szymanowski, a jednocześnie typ artysty wychylonego ku przyszłości — poznał się na Liebercie i polubił go.

Pewną rolę odegrała w tym dobrze rozumiejąca się z kompozytorem Anna Iwaszkiewiczowa, zachęcając go do zwrócenia uwagi na młodego poetę, bliskiego jej duchowo, jako także związanej z „Kółkiem” księdza Kornilowicza, o którym w swoim dzienniku pod datą 24 kwietnia 1930 roku napisała: „[...] był mi duchowo najbliższą istotą, najbardziej rozumiejącym mnie człowiekiem”¹⁷. I to ona w zimie 1927 roku pokazała w Zakopanem Szymanowskiemu wiersz Lieberta *Natchnienie bolesne*, który spodobał się kompozytorowi i zapadł głęboko w pamięć, bo w 1930 roku upomniał się o tekst i zaczął pisać do niego muzykę. I to Anna Iwaszkiewiczowa posłała zapewne do zakopiańskiej Atmy *Gusła*, drugi tomik poezji Lieberta z *Natchnieniem bolesnym*¹⁸. Jakosć jednak skończyło się na niczym, a na pamięt-

kompozytora jako człowieka. Relacjonując Agnieszce Wajngold kolejną wizytę u Iwaszkiewiczów, tydzień później, pisał 15 XI 1925: „Byłem właśnie u nich. Był Szymanowski. Biedaczek, pije i bez wódki źle się czuje” (ibidem, s. 229). Z licznych stosunkowo wzmianek o Szymanowskim w korespondencji Lieberta można wnioskować, że poeta, stale wypatrując go u Iwaszkiewiczów, czy też w teatrze, i odnotowując nieobecność kompozytora, jakby wyrażał swój zawód z powodu straconej okazji wyczekiwanego kolejnego spotkania z nim.

17 A. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, op. cit., s. 159.

18 Zob. ibidem, s. 163-164.

kę pozostał czternastotaktowy szkic partytury kompozycji na głos i małą orkiestrę do słów z porzuconego przez twórcę *Stabat Mater* wiersza¹⁹. Ale Szymanowski nie rozstał się bynajmniej z tomikiem Lieberta — do *Guseł* sięgnął bowiem ponownie, po *Litanię do Marii Panny*, i zaczął komponować swą ostatnią pieśń.

Do poezji Lieberta coś Szymanowskiego przyciągało, a zarazem z jakiegoś powodu nie wychodziło mu z nią muzycznie. Także z *Litanią do Marii Panny*, bo z siedmiu jej zwrotek opracował ostatecznie tylko dwie. Podchodził do wierszy młodego poety z pełnym entuzjazmem, z muzyką — jakby korelatem („Słowa tak nadają się do muzyki Karola” — napisała o *Litanii* Lieberta Anna Iwaszkiewiczowa²⁰), a mimo to napotykał opór trudny do przezwyciężenia i odpadał od nich, jak od stromej skalnej ściany. W listach Szymanowskiego z tego czasu narzekanie na trudności związane z komponowaniem *Litanii do Marii Panny* należy do „motywów przewodnich” korespondencji, szczególnie z Grzegorzem Fitelbergiem, który „czuwał” nad jego twórczością. „[...] *Litanię* na razie zostawiłem — jakoś mi nie idzie”²¹ — donosił dyrygentowi z Zakopanego, 23 stycznia 1931 roku, aby rok później powiadomić go: „Może tę *Litanię* skończę wreszcie” (12 lutego 1932 roku)²². Zaś 7 sierpnia 1933 roku obszerniej informował Fitelberga:

Jeżeli zdążę, to koniecznie jeszcze zinstrumentuję 2 fragmenty z tej *Litanii* (dla Stasi). Niestety praca mi idzie dość leniwo, jestem trochę zmęczony, poza tym musiałem trochę przekomponować i uzupełnić w ostatniej części, wskutek czego trochę się spóźniłem z przysłaniem Ci dalszego ciągu. Pojutrze wyszlę 2 arkusze i potem myślę, że mi praca łatwiej pójdzie, bo przebrnę przez najtrudniejsze²³.

Ale 14 września, miesiąc później, pisał do niego, bynajmniej nie spe-
szony: „Jednak chciałbym wykończyć te fragmenty z *Litanii*, bo potem nie

19 *Wśród złych moich uczynków*. Pieśń na głos i małą orkiestrę do tekstu Jerzego Lieberta *Natchnienie bolesne* (1930?). Rękopis, autograf szkicu partytury, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Archiwum Kompozytorów Polskich, sygn. Mus. CXXXII rps 17, k. 2.

20 A. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, op. cit., s. 169.

21 K. Szymanowski, *Korespondencja*, op. cit., t. 3, cz. 3, s. 500.

22 K. Szymanowski, *Korespondencja*, op. cit., t. 4: 1932–1937, cz. 1, Kraków 2002, s. 103.

23 K. Szymanowski, *Korespondencja*, op. cit., t. 4: 1932–1937, cz. 2, s. 189–190.

wiem, kiedy to zrobię (jeden już skończyłem)”²⁴. W tym kontekście warto chyba nadmienić, że praca nad dwoma fragmentami *Litanii* ciągnęła się w sumie przez trzy lata, gdy tymczasem partyturę *Stabat Mater* ukończył Szymanowski w zaledwie sześć tygodni, a cały proces powstawania dzieła trwał około roku.

Nie można nie zauważyć, przypatrując się komponowaniu *Litanii*, jak wiele łączyło Szymanowskiego z autorem *Guseł* w sferze poglądów na sztukę i kondycję artysty, co niewątpliwie pomagało zmniejszyć dzielący ich z racji dużej różnicy wieku i pozycji w sztuce dystans oraz sprzyjało porozumieniu i zadzierzgnięciu artystycznej przyjaźni. O wzajemnej bliskości z poetą kompozytor mógł przekonać się czytając jego wiersze, ale także rozmawiając z nim bezpośrednio u Iwaszkiewiczów. W liście do Agnieszki Wajngold, z 25 listopada 1925 roku, Liebert pisał: „Zadzwoiłem do Jarosławów i wieczorem [dzisiaj — E.B.] wpadłem do nich. Był Szymanowski. Gadaliśmy o literaturze i o muzyce (ja o niej, jak się domyślasz, nie mówiłem)”²⁵.

W wypowiedziach Lieberta o literaturze zdumiewa dojrzałość poety w tak młodym wieku, ale jeszcze bardziej — jego samoświadomość artystyczna. Toteż Szymanowski miał w nim na pewno intrygującego rozmówcę, ale co nie mniej ważne — w stanowisku przedstawiciela najmłodszego pokolenia w literaturze mógł znaleźć potwierdzenie słuszności własnej drogi artystycznej. Tego bowiem także szukał w młodej sztuce i tego oczekiwał od młodych twórców, nie tylko inspiracji.

W muzyce Szymanowskiego w tym okresie coraz większego znaczenia nabierał „idiom franciszkański”, jak określił Mieczysław Tomaszewski ten kierunek ewolucji stylu twórcy *Stabat Mater*²⁶. Franciszkanizm jako nurt w kulturze i sztuce, którego silne źródło było obficie w Młodej Polsce, przetrwał zmierzch epoki, aby po Wielkiej Wojnie i odzyskaniu przez

24 Ibidem, s. 225.

25 J. Liebert, *Listy do Agnieszki*, op. cit., s. 246.

26 Zob. Mieczysław Tomaszewski, „*Semplice e divoto*”. *Szymanowskiego idiom „franciszkański”*, w: *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, red. Zofia Helman, Kraków 2001, s. 207–226.

Polskę niepodległości powrócić z impetem i zdobyć nowych wyznawców, wśród których znalazł się również Jerzy Liebert. I aby połączyć kompozytora i poetę, chciałoby się dodać, bo choć przyszli z różnych stron, to artystycznie zeszedli się właśnie na gruncie franciszkanizmu. Cytowany wcześniej list Lieberta, w którym opisywał spotkanie z Szymanowskim u Iwaszkiewiczów 7 listopada 1925 roku i rozmowę z kompozytorem o jego pieśni *Święty Franciszek mówi* do słów Micińskiego, oraz z dopiero co napisanym własnym wierszem poety *Ptaszki św. Franciszka* w tle — wprost to poświadcza. A jeśli zacytować jeszcze, co Liebert dalej o swoim nowym wierszu franciszkańskim pisał Agnieszce Wajngold w liście, posyłając go zarazem adresatce, to zrozumiałym się staje, jak dobrze mogło mu się „gadać” z Szymanowskim, w poczuciu prawdziwie głębokiego porozumienia artystycznego:

Posyłam Ci ten wiersz. Nie pisałem go, siostrzyczko, ale śpiewałem. I nie umiem go czytać. Odśpiewuję go sobie. Przy czytaniu traci on zupełnie. Cała jego prostota w śpiewaniu. Pomyślisz może, dlaczego ja w tej formie wiersze piszę. Mówię Ci, siostrzyczko, że te wiersze muszą być takie, nie umiałbym inaczej ich pisać. Tak powoli dochodzę do swego tonu²⁷.

Toteż i muzyczne zainteresowanie Szymanowskiego pisanymi „śpiewająco” (jak poeci rosyjscy) wierszami Lieberta wydaje się czymś naturalnym, tak jak i radość poety, gdy donoszono mu, że twórca *Stabat Mater* zamierza komponować muzykę do jego *Natchnienia bolesnego*, co z nutką autoironii skomentował w liście do Anny Iwaszkiewiczowej z 3 lutego 1927 roku: „Bardzo mi było przyjemnie, gdy dowiedziałem się z Twego listu, że Karolowi Szymanowskiemu podobał się ten wierszyk w «Skaman-drze». Gdyby, tak, jak piszesz, napisał do tego muzykę, byłbym przynajmniej mocno przekonany, że przecież, jednakóż jeden mój utwór przejdzie do potomności. To bardzo mile tak myśleć”²⁸. Zmarły ledwie cztery lata później poeta nie usłyszał już niestety fragmentów swojej *Litanii do Marii*

²⁷ J. Liebert, *Listy do Agnieszki*, op. cit., s. 218.

²⁸ Jerzy Liebert, *Pisma zebrane*. Zebrał, opracował i wstępem opatrzył Stefan Frankiewicz, t. 2: *Listy*, Warszawa 1976, s. 409.

Panny z muzyką Szymanowskiego i chyba nawet nie zdążył się dowiedzieć, że ten ją pisze²⁹.

Śpiewność wierszy miała służyć wspomnianej przez autora *Guseł* prostocie, która przeciwstawiona wydumanej poetyczności była dla niego miarą kunsztu poetyckiego i najważniejszym kryterium estetycznym. Wprost przewrażliwienie Lieberta na tym punkcie dało o sobie znać nawet w przypadku *Natchnienia bolesnego*. „Jak myślisz — pisał do Agnieszki Wajngold — czy nie będzie pozą, jeśli ten krótki wierszyk nazwę *Natchnieniem bolesnym*. Boję się, bo tu trzeba nazwać zupełnie prosto, a to jest bądź co bądź poetyczne”³⁰. Zagadnienie prostoty w twórczości stawiał poeta wielokrotnie na pierwszym planie w krytyce literackiej, którą uprawiał na łamach czasopism, „Słowa Niezależnego”, „Głosu Prawdy” i „Wiadomości Literackich”. Dążenie do prostoty w twórczości, przez opanowywanie nowych środków techniki pisarskiej, zdolnych sprostać wymogom ekspresji, było u Lieberta ściśle związane z jego poszukiwaniem prawdy wewnętrznej i dążeniem do osiągnięcia prostoty duchowej. Było zarazem działaniem artystycznym i moralnym. Poszukiwaniem własnego tonu w poezji, który byłby odbiciem odnalezionej prawdy serca, wewnętrznego tonu duszy. A najlepiej, gdyby był z nim tożsamy — to cel poety i jego ideał artystyczny. „My nie piszemy teologicznej rozprawy, ale notujemy uderzenia

29 Poeta nie dowiedział się nawet, jak się zdaje, że Szymanowski zarzucił zamiar pisania muzyki do *Natchnienia bolesnego*, a wziął na warsztat kompozytorski jego *Litanię do Marii Panny*, ponieważ w liście do Jarosława Iwaszkiewicza z 21 sierpnia 1930 roku pisał z Worochty na Huculszczyźnie, gdzie pojechał leczyć się z gruźlicy: „Ucieszyłem się bardzo na wiadomość, że Szymanowski napisał muzykę do *Natchnienia bolesnego*. Prawdopodobnie znasz ją. Jak Ci się podoba? Pisał mi o tym Grycuś [Mieczysław Grydzewski — E.B.]” (ibidem, s. 414). Zaś Anna Iwaszkiewiczowa zanotowała w swoim dzienniku już po śmierci poety, pod datą 28 XII 1931: „Pytałam się Karola, co słyhać z *Litanią do Matki Boskiej* do słów Jurka, którą Karol ku wielkiej mojej radości wybrał z *Guseł* i zaczął pisać latem. Mówił mi, że na razie przerwał to pisanie w Warszawie z powodu tych wszystkich kłopotów i zawracania głowy z akademią. [...] Biedny Jurek już tego nie doczekał i Karol mówił mi, że tak mu przykro, że ostatecznie do niego nie napisał tak, jak miał zamiar, latem, kiedy «zaczął pisać *Litanię*». Pocięczałam go, że on może choć «jednym uchem» z tamtego świata to usłyszy!” (A. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, op. cit., s. 169, 170).

30 J. Liebert, *Listy do Agnieszki*, op. cit., s. 163.

serca, nad którymi głowa kiwa tylko czasami. Cóż na to poradzić” — pisał do Rafała Blütha w liście z 20 lipca 1930 roku, broniąc prawdy poezji jako wewnętrznej prawdy serca przed zakusami cenzorskimi przyjaciela³¹.

Liebert był świadomy, że procesy dojrzewania duchowego i artystycznego przebiegają niejako równoległe, ale nie równomiernie, że może „człowiek wyprzedzić poetę” i stąd przywiązywał tak wielką wagę do spraw warsztatowych i doskonalenia w rzemiośle literackim. Pięknie o tym pisał do Agnieszki Wajngold w liście z 22 grudnia 1925 roku:

Wiersze przychodzą mi teraz z taką trudnością, bo napisanie nie jest już tylko procesem porządkowania uczucia, nadawania mu kolejności, ale zmianą samego siebie. Muszę się kłócić z samym sobą o każdy wiersz. Widzisz, najmilsza, wzruszenia estetyczne obrzydły mi i to w całej pełni tego wyrazu. Serce pragnie poezji powszechnej, jak chleba. W ostatnich czasach bardzo, bardzo zmieniłem się, właśnie jeżeli chodzi o stosunek do wierszy: człowiek wyprzedził poetę, a teraz, gdy chce pisać po prostu, braknie mu środków. Poeta, jak się okazało, szedł wolniej³².

Do tej pory bowiem wiersze przychodziły do poety same, jak właśnie *Litania do Marii Panny*. („[...] wiersz ten przyszedł bez mej woli, ale jak dobry, chociaż oczekiwany gość, na którego przyjęcie czyni się bezwiednie przygotowania”³³). Wystarczyło cierpliwie poczekać i „urodzić”³⁴. Pożądana prostota wierszy była w takim razie czymś naturalnym, „przyrodzonym” im. Sprawy komplikowały się jednak wraz z dojrzewaniem duchowym Lieberta i rozwojem jego życia religijnego. Systematycznie zwiększał się ciężar gatunkowy jego poezji, coraz więcej ważyła jej treść odnosząca

31 J. Liebert, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 2: *Listy*, s. 434.

32 J. Liebert, *Listy do Agnieszki*, op. cit., s. 282. Poeta kluczową myśl powtórzył w liście do Iwazkiewicza z 27 III 1926, który zwierzył mu się ze swoich wątpliwości twórczych: „Droga Twoja jest konsekwentna, dziś wymaga tylko większego napięcia i pracy. Człowiek dojrzał szybciej i poeta musi go doganiać. Sam to czujesz najlepiej” (J. Liebert, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 2: *Listy*, s. 397).

33 List do Agnieszki Wajngold z 18 VII 1925 (J. Liebert, *Listy do Agnieszki*, op. cit., s. 89–90).

34 „Mam parę wierszy w głowie, ale wolę z nimi pochodzić. Lepiej się lęgną. Od dziś zaczęć chyba trochę pisać” (list z 28/29 VII 1925, ibidem, s. 99). „Bardzo musisz być cierpliwa, najmilsza, nim Ci przyślę następny wiersz. Mam je już w głowie, a jednak usilnie odpycham, jakbym się lękał je urodzić. Ale stanie się to któregoś dnia” (list z 5 VIII 1925, ibidem, s. 108).

się do aspektów pogłębianej wciąż wiary. Dotychczasowy zasób środków artystycznych tymczasem był zbyt skromny, a wierszom zaczął zagrażać „literacki fałsz”³⁵. Nie wystarczyło już „pisać po prostu”. Nadto pojawiło się poczucie odpowiedzialności moralnej za słowo jako rezultat zderzenia sztuki z wiarą, napięcia i swoistej rywalizacji między nimi. Liebert stanął przed dylematem egzystencjalnym, którego rozwiązanie miało zadecydować o jego dalszym losie jako poety. A dodajmy, że zawsze miał silne poczucie bycia poetą i nigdy nie wątpił o swoim powołaniu.

Rozwiązanie dręczącego dylematu znalazł właśnie w prostocie jako formie już nie tylko artystycznej, ale także religijnej. W prostocie jako sposobie życia duchowego i pisania poezji, a która jako kategoria estetyczna w sztuce zyskiwała tym samym walor religijny. Jako wyznacznik piękna w dziele sztuki przeistaczać je mogła zatem w symbol religijny, a nawet nadać mu charakter swoistego wyznania wiary artysty. Było w tym dużo jeszcze z młodopolskiego kapłaństwa sztuki, z modernistycznego przeświadczenia o możliwości obcowania z Bogiem przez sztukę i przeto o artyście jako kapłanie. Idea należąca do przewyżnionej przeszłości, jakby się wydawało, w autorze *Guseł* ożyła w dojrzałej formie, okazując swą ponadczasową aktualność i siłę, zdolna kształtować indywidualną egzystencję³⁶.

35 „To usilne szukanie we wszystkim «literackiego fałszu», które się tak głęboko we mnie zakorzeniło przez pisanie, ustąpi miejsca już niedługo prawdzie, która jest we mnie i pali się jasnym i krzepiącym ogniem” (list z 3 IX 1925, ibidem, s. 135).

36 Idea „kapłaństwa sztuki” pojawiła się jeszcze u Lieberta — jako ucznia szkoły w napisanym jako temat szkolny, niepublikowanym za jego życia *Dialogu o modlitwie*, w którym dał ujście dręczącemu go wówczas rozterkom duchowym. „Pstrzący się od nietzscheańskich pomysłów”, był „pierwszym, zanotowanym niepokojem religijnym” późniejszego autora *Guseł* (zob. list poety do Marii Leszczyńskiej z 4 IX 1927; J. Liebert, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 2: *Listy*, s. 424-425). W dyspacie człowieka pobożnego z poetą o sensie i charakterze modlitwy młody autor dialogu wyraźnie bierze stronę poety i przedstawia go jako brata kapłana. Broni „liryki modlitwy” kierowanej bezpośrednio do Boga, w „poczuciu zupełnej samotności duchowej”. „A jednak my, poeci, i ci, którzy są pośrednikami między wami a Bogiem, jesteśmy rodzonymi braćmi. Ale klóćmy się o dziedzictwo ducha. I oni Go nam wydarli, bo chcąc wydawać się głębszymi, starali się o ciemność. Zamknęli Boga między kolumny, ubrali w złoto i jedwabie, przesłoniли kadzidłem

Światopogląd poetycki Lieberta znalazł dobitny wyraz w jego recenzji *Domu jałowcowego* Emila Zegadłowicza, zbioru poezji z lat 1920–1926, utrzymanych w tonacji mistycyzmu religijno-społecznego, a więc autorowi *Drugiej ojczyzny* ideowo nieobcych³⁷. Ale też właśnie z tego powodu Liebert zgłosił szereg zastrzeżeń do twórczości poety z Gorzenia Górnego. Czas pokazał, że słusznie — mając na uwadze radykalny zwrot ideowy późniejszego autora *Zmór*.

W twórczości Zegadłowicza potencjalna wielkość, leżąca na dnie jego poezji, spłotła się w węzeł fatalny z nieopanowaniem rzemiosła poetyckiego, ze zlekceważeniem zwykłej techniki słowa. Umyślnie mówię naprzód o słowie. Zegadłowicz uwierzył, iż pisać prosto, to pisać — po prostu.

Zapomniał, że w prostocie zaklęta jest najwyższa technika, najwyższy kunszt artystyczny. Prostotę zdobywa poeta po długiej walce o najlepsze miejsce dla jednego słowa. Zegadłowicz zrezygnował z tego miejsca, zdaje się na korzyść wartości istotnych — treści samej — krzywdząc samego siebie³⁸.

Prostota to rezultat walki poety o słowo i dowód na „gruntowne rozwiązanie w sobie problemu religijnego”³⁹. Słowo zaś rodzi się w sercu, które urabia jego treść i nadaje mu sens. Poezja to *sacrum*, a twórczość poetycka to akt religijny, to modlitwa, dlatego sam temat religijny nie tworzy jeszcze poezji. Czyni ją przeżycie religijne, duchowe przeżycie rzeczywistości,

i dzwonekami modlitw z ksiąg ozdobnych. Wyrwali Go wam z serca, a umieścili na ołtarzach” (J. Liebert, *Dialog o modlitwie*, w: idem, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 1: *Poezja — Proza*, s. 407).

37 Jerzy Liebert, *O słowie i o Bogu w „Domu jałowcowym”*, „Głos Prawdy” 1927 nr 29. Cyt. za: J. Liebert, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 1: *Poezja — Proza*, s. 552–554.

38 Ibidem, s. 552.

39 Wyrażenie Lieberta z jego recenzji *Poezji* Anatola Sterna, którą można potraktować jako dopełnienie wypowiedzi poety o znaczeniu słowa poetyckiego w recenzji *Poezji* Zegadłowicza: „Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że gruntowne rozwiązanie w sobie problemu religijnego znajduje przede wszystkim odpowiednik u poety w skromności słowa i w zwiększonej pokorze intelektualnej.

I tylko na podstawie tego zewnętrznego aktu, jakim jest dla poety słowo — sądzić możemy, czy jego ideowa postawa ma podłoże prawdziwe, czy będzie tylko jeszcze jednym, wygodnym dzisiaj holownikiem spławiającym materiał artystyczny” (Jerzy Liebert, *Bieg do Bieguna*, „Głos Prawdy” 1927, nr 57. Cyt. za: J. Liebert, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 1: *Poezja — Proza*, s. 557).

doświadczenie prawdy wewnętrznej, z którego rodzi się dopiero słowo poezji. Słowo trudne, któremu można zaufać i oprzeć na nim swą egzystencję. Ale to wymaga właśnie najwyższego kunsztu, aby słuchacz słowa otworzył się na nie, posłyszał mowę serca i uwierzył. A bez tego nie ma poezji. I to chyba chciał Liebert powiedzieć Zegadłowiczowi⁴⁰. W dalszej części recenzji pisał bowiem:

Dla poety religijnego — jedyną legitymacją przed forum czytelników z jego wiary jest słowo, jest styl. W poezji religijnej, gdzie wstrzemięźliwość i wstydlivość słowa są funkcjami każdego przeżycia wewnętrznego — nieopanowanie treści istotnej. Proces przeżycia nie był skończony. Wszelkie zaś sztuczania w tej dziedzinie, jaką jest przeżycie religijne, kończą się klęską.

[...] W krzaku jałowcowym poezji Zegadłowicza mieszka Bóg i wielkie serce poety i człowieka. Bóg domaga się jednak uczciwego stosunku każdego twórcy do każdego rzemiosła. I nie wolno Nim zatykać wszystkich dziur i braków⁴¹.

Prostota to również cecha istotowa idiomu franciszkańskiego, do którego w muzyce dążył Karol Szymanowski. Kompozytor poszukiwał jej, sięgając bezpośrednio do sztuki ludowej (*Mazurki*, balet *Harnasie*, *Pieśni kurpiowskie*) bądź do archaizujących stylizacji (*Słowieńskie*, *Stabat Mater*). Było to widoczne oddziaływanie jeszcze tradycji Młodej Polski, tak chętnie odwołującej się do prostoty życia wiejskiego i do folkloru, jako przejawu życia duchowego ludu, którego uczuciowość przejmująco wyrażała się w jego religijności. Szymanowski, pytany w wywiadzie po skomponowaniu *Stabat Mater*, dlaczego sięgnął po polski przekład średniowiecznej łacińskiej sekwencji, autorstwa Józefa Jankowskiego, odpowiedział:

Bądź co bądź muzyka liturgiczna opiera się na tych samych zawsze tekstach, które są raczej głęboko ideowym niż specyficznym poetyckim elementem

40 Pisał Liebert w liście do Agnieszki Wajngold, z 4 IX 1925: „Chwilami doświadczam wielkiej trwogi, że bawię się rzeczami świętymi, że w religii, w wierze mojej szukam tematu. Miła moja, te godziny są okrutne, ale gdy znów serce przemówi, jakżeż trudno mu się oprzeć. Używam teraz Jego Imienia, wzywam Go, modłę się w wierszach, ale wierzę, że przyjdzie chwila, wierzę w to silnie, że kiedyś, o czymkolwiek bym nie pisał, czego bym nie poruszał, wszystko będzie pełne Jego, tak jak my nie tylko przy pacierzu idziemy za Nim” (J. Liebert, *Listy do Agnieszki*, op. cit., s. 162).

41 J. Liebert, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 1: *Poezja — Proza*, s. 553, 554.

danego utworu. Dzięki temu, być może — przyznając ze skruchą — śpiewane gdzieś w wiejskim kościółku Święty Boże czy ulubione moje *Gorzkie żale*, których każde słowo jest poetycko żywym organizmem dla mnie, stokroć silniej zawsze poruszały we mnie instynkt religijny, niż najkunsztowniejsza msza łacińska.

[...] Poeta, dzięki niezwykle prymitywnej „ludowej” nieomal prostocie i naiwności przekładu świetnie potrafił odtworzyć charakter niezbyt jakoby klasycznej (nie jestem pod tym względem fachowcem) łaciny oryginału. Nie na tym jednak rzecz polega: wierność przekładu to mało, chodzi o jego treść uczuciową. I oto w polskiej szacie odwieczny, naiwny hymn nabrał dla mnie swojego wyrazu bezpośredniości, stał się czymś „malowanym” dobrze mi znanymi, zrozumiałymi barwami w przeciwieństwie do „rysowanego” archaicznego oryginału⁴².

Ujawniona przez Szymanowskiego w wywiadzie wrażliwość religijna to niemalże odbicie zwierzeń na ten temat Stanisława Przybyszewskiego, autora skądinąd obojętnego kompozytorowi, które można znaleźć w pamiętnikach „smutnego szatana”⁴³.

Liebert także odwoływał się do ludowości (wiersze *Pasterka*, *Kołęda*, *Kantyczka moribundów*), choć uważał, że „droga prymitywu” wiedzie do „bardzo niewdzięcznej, a niebezpiecznej prostoty”⁴⁴. Nie krył się też

42 Karol Szymanowski, *Pisma muzyczne* (*Pisma*, t. 1). Zebrał i opracował Kornel Michałowski, wstęp Stefan Kisielewski, Kraków 1984, s. 371.

43 „Gdybym znalazł się nagle na tej ziemi [rodziny nadgoplańskich Kujaw — E.B.] podczas dnia, nie wiedząc ani dnia, ani godziny, ani w ogóle nie wiedząc, gdzie się znajduję, z niechybną pewnością mógłbym powiedzieć, że to święto nad święta: Boże Ciało. A gdybym o zmroku błąkał się wzdłuż pól, szedł ścieżynami i miedzami tam dotąd, gdzieby mnie nieomylnie coś poprowadziło — w stronę kościółka na małym wzgórku w Górze — wiedziałbym z całą pewnością, że odbywa się w nim wieczorne nabożeństwo podczas oktawy Bożego Ciała.

Teraz książdz zaintonuje jedną z najpotężniejszych pieśni jaką Kościół duszę grzesznego człowieka z sobą nierozzerwalnie spętał, cały kościółek zdrzący straszną mocą tego, tak na wskroś polskiego *Dies irae*: „Święty Boże, Święty Mocny!” — hymnu nad hymny; teraz na wsze strony zaświeci wybawczym słońcem złota monstrancja, a lud legnie pokotem przed tak wielkim Majestatem.

Wątpię, czy coś tak intensywnie przeżywałem, jak uroczystości i nabożeństwo, złączone z tym wielkim świętem!” (Stanisław Przybyszewski, *Moi współcześni*, wstęp Janusz Wilhelmi, przypisy Józefa Bartnicka, Warszawa 1959, s. 24-25).

44 Jerzy Liebert, *Ciesielczuk*, „Wiadomości Literackie” 1930 nr 38/351. Cyt. za: J. Liebert, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 1: *Poezja — Proza*, s. 597.

z wrażliwością na ludową pobożność, czemu dał wyraz w niepublikowanym i chyba nieukończonym opowiadaniu *Paweł i Agnieszka*. Pogodną pobożność wsi oddającą cześć dobremu i łagodnemu Bogu przeciwstawił religijności miasta czczącego groźnego, najwyższego Sędziego

Nie pierwszy raz kierowałem kroki przed ołtarze wiejskich kościołów, — powiada Paweł, bohater nowelki — by, wyznając ze wstydem, ratować moją wiarę tak mocno zachwianą młodzieńczymi dysputami i lekturą. Jeśli dziś serce moje skłania się przed Chrystusem z czcią i pokorą, myślę, że wyniosłem je z drewnianych ścian kaplicy wiejskiej, spośród prymitywnych malowideł Najświętszej Panny Maryi, jej Matki Anny i natchnionych apostołów.

[...] Chowałem głęboko moje prośby przed Bogiem miasta, który wśród twardych murów okrywających codzienne grzechy ludzkie stawał się groźnym, najwyższym sędzią. Odczuwałem nieopisany lęk przed chłodem marmurowych kolumn i dostojeństwem kapłanów, a świetne msze niedzielne w katedrze napępniały mnie zmęczeniem i niechęcią. Toteż gdy dnie letnie przenosiły mnie do wiejskiej kaplicy, znajdowałem od razu całą słodycz modlitwy: rysy Boga łagodniały i zaokrąglały się w pogodnym uśmiechu, obłoki, jakie znajdujemy tylko na obrazach kościelnych, nadawały oczom Jego kolor nieba, a zapachy, wdzierające się strumieniem przez okna, sprawiały raczej zawroty serca niżeli głowy⁴⁵.

Odnajdywana w ludowości prostota jeszcze ciekawiej przedstawia się w połączeniu z prostotą dziecka, do której bezpośrednio odwołał się Karol Szymanowski w *Rymach dziecięcych* op. 49 (1922–1923), cyklu pieśni na głos i fortepian do słów Kazimierzy Iłłakowiczówny, dedykowanych pamięci tragicznie zmarłej siostrzenicy, Alusi Bartoszewiczówny. Skłania również do postrzegania kultury ludowej, czy szerzej — w ogóle prymitywu, jako stadium dziecięctwa ludzkości. Dla Lieberta pretekstem do rozważań o tym stała się książka bardzo cenionego przez niego (zauważmy, że także przez Szymanowskiego), Jana Kasprowicza *Mój świat* (1926). Zbiór stylizacji ludowych, opartych na folklorze górali podhalańskich, a zarazem ostatni tomik poezji Kasprowicza, wydany w roku jego śmierci. W recenzji *Mojego świata* Liebert z podziwem pisze o odnalezieniu przez poetę z Harrendy wśród ludu świata dzieciństwa, wraz z towarzyszącą mu tu, na ziemi, niebiańską harmonią. Osiągnięta zaś przez Kasprowicza w poezji prostota to dowód jego kunsztu literackiego, ale zarazem owoc długotrwałej pracy

45 J. Liebert, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 1: *Poezja — Proza*, s. 511.

wewnętrznej i rezultat drogi życiowej, którą przeszedł, aby „zdobyć się na tę «łatwość» wyśpiewania siebie”⁴⁶.

W świecie Kasprowicza wszystko ma swój cel, jedno z drugim się łączy i rozdziela w takt przedziwnej harmonii, którą pojąć nie każdemu jest dane.

Pokora i wiara, oto dwa główne motory poruszające dziś serce Kasprowicza.

Nie znaczy to, by świat poety zawieszony został między niebem a ziemią. Żaden z dzisiejszych poetów nie jest tak bliski człowieka jak Kasprowicz.

Tylko że Kasprowicz pojął już rzecz najtrudniejszą: niemoc oznaczenia ścisłych granic między niesprawiedliwością, która leży w zamiarach Boga, a niesprawiedliwością ludzką, która łamie harmonię i ład świata⁴⁷.

Recenzję Liebert zakończył dość zaskakującym pytaniem o religijny charakter poezji Kasprowicza, a w domyśle — o religijny charakter literatury jako takiej. Zapewne dlatego, że jako „poeta religijny” sam zadawał je sobie, zastanawiając się nad własną twórczością. Jego odpowiedź ma jednak szerszy wydźwięk i może być odniesiona do sztuki w ogóle.

Pogoda i smutek są w nim tak splątane niepojętnie, jak niepojęty a przecież bliski jest Bóg, zstępujący na ziemię pośród ludzi w „malowankach na szkle”, tych najprzedziwniejszych wierszach w poezji polskiej. Czy książkę Kasprowicza można bez zastrzeżeń nazwać religijną? Niewątpliwie, znalazłyby się takie. A jednak ten wyraz nasuwa się tutaj stale⁴⁸.

46 Jerzy Liebert, *Na marginesie nowej książki Jana Kasprowicza*, „Słowo Niezależne” 1926, nr 2, 3-4. Cyt. za: ibidem, s. 531.

47 J. Liebert, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 1: *Poezja — Proza*, s. 530.

48 Ibidem, s. 532.

Pretekstem do zastanowienia się nad relacją wiara religijna—twórczość poetycka (i „klócenia się” z samym sobą) stała się dla Lieberta sprawa sprowadzenia prochów Słowackiego na Wawel. Pisał o tym do Agnieszki Wajngold 3 IX 1925: „Tak np. jest ze Słowackim, ze sprowadzaniem jego zwłok na Wawel i sprzeciwem władz kościelnych, z sądzeniem jego wiary przez Kościół i w ogóle cały stosunek do niego. Dla mnie nie ulega wątpliwości, że Słowacki był gorliwym chrześcijaninem i kochał Chrystusa tak, jak Go kocham ja czy inny gorliwy chrześcijanin. Czytając *Króla Duchą* zaczynam przymerzać wartości etyczne i stać wobec pytania: jaki stosunek musi mieć do tego katolik? Rozumiesz, jak jest to męczące. Ty, daleka od spraw tego rodzaju, traktować to będziesz pobłażliwie, ale „gbur poeta” buntuje się we mnie. Nie chcę dłużej pisać o tym, wiem, że cała płaszczyzna ta jest chwiejna, że dam sobie z pewnością odpowiedź na to prędzej czy później. Niech Cię, kochanie moje, nie przejmują te sprawy. Nigdy nie zabraknie tych

Przykładanie przez Lieberta dużej wagi do spraw warsztatowych, do rzemiosła literackiego, o czym była już mowa, to kolejne zagadnienie zbliżające młodego poetę do Karola Szymanowskiego. Dla kompozytora bowiem kwestia rzemiosła, *métier*, była sprawą o pierwszorzędnym znaczeniu, decydującą o rzeczywistej wartości dzieła sztuki. Postawienie zaś jej w rzędzie najważniejszych zagadnień artystycznych uważał za przejaw zdrowego instynktu i świadomości, „iż rzetelne wartości dzieła sztuki osiągalne są jedynie na gruncie absolutnego opanowania materiału. W procesie twórczym ważne przede wszystkim jest jak — następnie dopiero co”⁴⁹. Stanowisko Lieberta, pokrywające się zasadniczo z poglądem twórcy *Stabat Mater* na istotę procesu twórczego, to niewątpliwy dowód wysokiej świadomości i dojrzałości artystycznej poety. Nastawienie antypsychologistyczne kazało obu im zwracać szczególną uwagę na aspekty rzemiosła, albowiem doskonale wiedzieli, że samo przeżycie w żadnym razie nie jest dziełem sztuki, a tworzy je dopiero opanowanie materiału przy wykorzystaniu adekwatnych środków technicznych. Rejestrowanie poruszeń młodopolskiej „nagiej duszy” w sztuce należało już do przeszłości. Podstawowym zadaniem artysty stało się zaś ćwiczyć się w rzemiośle, aż osiągnie „zimną pewność ręki w «*métier*»”⁵⁰, aby „Odpowiednie dać rzeczy słowo!”, jak nakazywał Norwid⁵¹. Najpierw jednak „rzecz”, przeżycie należało zobiektywizować, żeby pozyskać tworzywo do dzieła sztuki.

Szymanowski jeszcze w 1936 roku niedwuznacznie zwracał uwagę Iwaszkiewicza na niezobiektywizowanie materiału literackiego w jego *Nauczycielu*, a w rezultacie osunięcie się opowiadania z wyżyn sztuki na poziom ekshibicjonizmu. Kompozytor, przebywający na kuracji w Grasse, zrecenzował *Nauczyciela*, opowiadanie z wątkiem homoseksualnym, w liście do Iwaszkiewicza z 30 grudnia:

trudności, które umysł mój stwarza, i gorliwości, która chciałaby je usunąć” (J. Liebert, *Listy do Agnieszki*, op. cit., s. 136).

49 Karol Szymanowski, *Fryderyk Chopin*, w: *Pisma muzyczne*, op. cit. s. 95.

50 Z listu Karola Szymanowskiego do Jarosława Iwaszkiewicza z 18 VIII 1918 (K. Szymanowski, *Korespondencja*, op. cit., t. 1, Kraków 1982, s. 541).

51 Cyprjan Kamil Norwid, *Ogólniki*; Norwidowi, który należał do mistrzów poetyckich Lieberta, poeta poświęcił wiersz *Rozmowa o Norwidzie* z tomu *Gusta*.

Teraz co do twojej książki: *Nauczyciela* znałem ze „Skamandra” — odczytałem go powtórnie z daleko większą przyjemnością. Pomimo to jednak — i pomimo że prywatnie niejako ma on wszystkie dane, żeby mnie specjalnie zainteresować, nie należy on do faworytalnych moich rzeczy. Natomiast *Młyn [Młyn nad Utratą — E.B.]* zrobił na mnie najgłębsze wrażenie i długo chodziłem wewnątrz nie nim obciążony. Zbudził we mnie tysiączne refleksje, a raczej przeżycia, smutki i niepokoje, o których nie chcę nawet próbować pisać w obecnym stanie — Pozostawiam to do ustnej rozmowy (jeżeli zechcesz!). Jarosław — to jest naprawdę wspaniałe — i tak się cieszę, że z każdą książką robisz się coraz większy⁵².

Liebert zagadnienie obiektywizmu w sztuce poruszył w recenzji tomu poezji Stefana Napierskiego *Odjazd*, w którym autor szukał ujścia dla swoich tęsknot metafizycznych.

Przyznaję, — pisał — iż rola krytyka pana Napierskiego jest dość trudna. Krytyk znajduje się wciąż w niebezpieczeństwie zabrnienia nieostroźnie w osobiste przeżycia autora, dziedzinę, która winna być oddzielona od czytelnika nabłonkiem poetyckiego symbolu.

Dzieje się to z prostej przyczyny. P. Stefan Napierski nie zobiektywizował swoich przeżyć (często tylko nastrojów) tak dalece, by mógł z nich bezkarnie dla siebie czerpać tworzywo poetyckie. W rezultacie otrzymujemy jakąś swoistą mieszaninę, dawno już chyba przezwyjętą „nagiej duszy” z prymitywizmem dzisiejszej czystej poetyki⁵³.

Obiektywizacja w procesie twórczym służy zatem symbolizacji, prawdziwe dzieło sztuki zaś funkcjonuje jako symbol. Pogląd, który Liebert wyrobił sobie być może obcując z symbolistami rosyjskimi, bez wahania można przypisać także Szymanowskiemu, jako twórcy sztuki mitu.

Dla Szymanowskiego *métier* artystyczne to było jednak jeszcze coś więcej niż potocznie rozumiane rzemiosło, sprawność, którą każdy może w jakimś stopniu osiągnąć. Przypisana mu bowiem była „boska miara”,

52 K. Szymanowski, *Korespondencja*, op. cit., t. 4, cz. 6, s. 153. Wspomniany także w liście *Młyn nad Utratą*, drugie opowiadanie z wydanego w 1936 roku tomu opowiadań Iwaszkiewicza, inspirowane historią związku Jerzego Lieberta z Marią Leszczyńską, któremu kres położyła śmierć poety, niewątpliwie poruszyło Szymanowskiego i przywołało postać bliskiego mu niegdyś człowieka i artysty.

53 Jerzy Liebert, *Słowo a czyn*, „Głos Prawdy” 1927, nr 153. Cyt. za: J. Liebert, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 1: *Poezja — Proza*, s. 560.

związana z talentem. Wrodzona, naturalna predyspozycja. Zręczność, dryg, który kompozytor tak podziwiał u artystów ludowych. „Barbarzyńska, zimna «pewność ręki» artysty przy spełnianiu twórczego zamiaru”⁵⁴. Takie opanowanie tworzywa, aby egzekucja idei artystycznej przebiegała bez kompromisu i nadmiernego zużycia energii. Z pojęciem *métier* Szymanowskiego koresponduje pojęcie „habitusu poetyckiego”, które Liebert ukuł, czerpiąc z neoscholastyki, żywo obecnej w „Kółku” ks. Kornilowicza, ale być może także od twórcy *Stabat Mater*. Wszakże rozprawa o Chopinie (*Fryderyk Chopin*), w której Szymanowski dobitnie poruszył zagadnienie *métier* w sztuce, pierwodruk miała w 1923 roku, w bliskim Liebertowi „Skamandrze”⁵⁵.

Pojęciem „habitusu poetyckiego” posłużył się w recenzji następnego tomu poezji Stefana Napierskiego, *Ziemia wolna*, zarzucając utworom „nadmierną rozrzutność słów” i „bezkształtność liryczną”, brak własnej formy i ostatecznie stłumione, niewysłowione uczucia.

Nie idzie tu o jakąś rzemieślniczą „wewnętrzną wprawę”, o poetycką rutynę, ale o ów *habitus*, który zdobyć musi każdy liryk, a specjalnie liryk typu Napierskiego, na większe być może wystawiony niebezpieczeństwo dzięki wyrafinowanej wrażliwości i zawsze żywej gotowości inspiracyjnej.

Habitus poetycki — źródło niezawodności i miary słowa, źródło poczucia przede wszystkim surowej odpowiedzialności za każde napisane słowo. Nie należy utożsamiać go z wiedzą o słowie, magią czy alchemią poetycką. [...]

Habitus poetycki! On to decyduje, czy poezja będzie tylko odbiciem lekko zarysowanych konturów idei i rzeczy; on ustala w wizjach ostrość i pełnię, które niezależnie od czasów i kierunków świadczą najdobitniej o sile ekspresyjnej poety⁵⁶.

Litanię do Marii Panny Jerzy Liebert zadedykował Annie Iwaszkiewiczowej. „Hania ma szczęście: litanie Jurka też dostała na imieniny. W którym to roku? Chyba w 1925?” — pisał w dzienniku jej mąż, Jarosław

54 Edward Boniecki, *Karol Szymanowski w Zakopanem powraca do natury*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” t. XVIII, 2020, s. 138.

55 Karol Szymanowski, *Fryderyk Chopin*, „Skamander” 1923, z. 28 i 29/30. W „Skamandrze” Jerzy Liebert debiutował w 1922 roku.

56 Jerzy Liebert, *Zakonspirowany romantyk*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 33/346. Cyt. za: J. Liebert, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 1: *Poezja — Proza*, s. 593.

Iwaszkiewicz, pod datą 23 listopada 1957 roku⁵⁷. „Niebiańska muzyka, której on już nie doczekał; pamiętam, jak marzył o tym, żeby Karol napisał coś do jego słów. Ta *Litania* dana mnie na imieniny, której słowa dziwne i czarujące ranią żalonym wspomnieniem” — zanotowała z kolei w swoim dzienniku obdarowana, Anna Iwaszkiewiczowa, pod wrażeniem prawykonania pieśni Szymanowskiego 13 października 1933 roku w Filharmonii Warszawskiej, na koncercie jubileuszowym kompozytora⁵⁸. A było co wspominać, bo dar to był zaiste królewski, zaś dalsze dzieje przyjaźni poety z Iwaszkiewiczami pogrążone w smutku.

Jak ważna była *Litania do Marii Panny* dla Lieberta, to widać w jego listach do Agnieszki Wajngold. „Cieszę się, że wiersz mój ostatni podobał Ci się. Ja go też bardzo kocham, bo jeszcze go od siebie nie oddzieliłem. [...] Tak, miła, ale nic nie skłamałem w mej *Litanii*. Modliłem się na chwałę Panny Marii, jak umiałem” — pisał 30 lipca 1925 roku⁵⁹. Do druku dał wiersz Mieczysławowi Grydzewskiemu do „Wiadomości Literackich”, 28 sierpnia tegoż roku. Nie bez pewnych oporów, jako że drogi twórczości poetyckiej Lieberta i skamandrytów zaczęły się dramatycznie rozchodzić, co musiały czuć obie strony⁶⁰. Grydzewski ociągał się z publikacją *Litanii*, wywołując irytację poety i zmuszając go do interwencji w tej

57 Jerzy Iwaszkiewicz, *Dzienniki*. Opracowanie i przypisy Agnieszka i Robert Papiescy, Radosław Romaniuk. Wstępem opatrzył Andrzej Gronczewski, t. 2: 1956–1963, Warszawa 2010, s. 186.

58 Zapis z 18 X 1933 (A. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, op. cit., s. 200).

W liście do Agnieszki Wajngold z 3 VIII 1925. Jerzy Liebert pisał po powrocie z weekendu u Iwaszkiewiczów w Podkowie: „Przed wyjazdem z Podkowy Jarosławowie podarowali mi *Naśladowanie [O naśladowaniu Chrystusa]* Tomasa à Kempis — E.B.). Byłem wzruszony, bo ta książka była jedną z ozdób ich biblioteki, cudowna oprawa i wydanie piękne. Nie wiedziałem wcale, jak im dziękować i podarowałem im moją *Litanie*. Tyle dobroci, ile od nich doznaję na każdym kroku, każe mi wierzyć, że moje serce bardzo jest biedne, a jednak nie skromne, bo się często na ludzi boczny” (J. Liebert, *Listy do Agnieszki*, op. cit., s. 106).

59 J. Liebert, *Listy do Agnieszki*, op. cit., s. 101.

60 „Ja już tak daleko od nich odszedłem, zresztą nie zgadzam się zupełnie z tym, co wypisują. Raczej bym ich zwalczał” — list do Agnieszki Wajngold z 27 IX 1925 (ibidem, s. 168). Zob. także list z 3/4 IX 1925.

sprawie⁶¹. Ostatecznie redaktor opublikował ją dopiero w styczniu 1926 roku, w „Skamandrze”. Agnieszce Wajngold pisał Liebert, że podobała się Antoniemu Słonimskiemu, który mu gratulował⁶². Jednocześnie wyrzekął, że Grydzewski, który ze złożonymi do druku tekstami poczynił sobie dość swobodnie, to i owo zmienił bez jego wiedzy i zgody. „[...] chodzi mi po prostu o to, aby wszystkie określenia, np. Granico Prosta, Łodzi z Koralu itd., powinny być pisane dużą literą. Otóż on tej pisowni nie zachował”⁶³. Dodajmy, że jak się zdaje redaktor zmodyfikował również tytuł, bo wiersz ukazał się jako *Litania do Najświętszej Marii Panny*⁶⁴.

Komponując *Litanie do Marii Panny* Szymanowski prawdopodobnie zamierzył utwór w pięciu częściach. Jakich? Tego już nigdy się nie dowiemy, bo rękopisy niedokończonych fragmentów *Litanii* spłonęły w magazynie Biblioteki Ordynacji Krasińskich, podpalonym przez Niemców po upadku powstania warszawskiego. Ostatecznie kompozytor ograniczył się do dwóch części zaprojektowanej całości — drugiej i czwartej, odpowiadających trzeciej i szóstej zwrotce wiersza Jerzego Lieberta. Decyzja o wykonaniu w takim kształcie na koncercie jubileuszowym miała mieć doraźny charakter, a w rezultacie — już tak pozostało⁶⁵. Szymanowski nie wracał później więcej do *Litanii*, a przynajmniej nic o tym nie wiadomo. Za to w liście do Zofii Kochońskiej z 3 listopada 1933 roku, pisząc o swoich

61 Zob. listy do Agnieszki Wajngold z 13 X 1925, 7 I 1926, 13 I 1926 (ibidem).

62 List między 22 a 27 I 1926 (ibidem, s. 326).

63 List z 4 II 1926 (ibidem, s. 341).

64 Jerzy Liebert, *Litania do Najświętszej Marii Panny*, „Skamander” 1926, z. 43, s. 6–7. Ostatecznie Liebert, włączając *Litanie* do tomu *Gusła*, pozostawił pisownię pierwodruku, ale tytuł wcześniejszy przywrócił, jak również kształt piątego wiersza czwartej zwrotki: „Siostry i braci” (w pierwodruku: „Siostry i brata”). Tekst wiersza poeta dołączył do listu do Agnieszki Wajngold z 18 VII 1925. Zob. J. Liebert, *Listy do Agnieszki*, op. cit., s. 91–92.

65 „O doraźnym charakterze tej decyzji — jak pisze Teresa Chylińska — świadczy informacja zamieszczona w *Biuletynie koncertowym* Filharmonii Warszawskiej z 13 października 1933 roku: «W programie dzisiejszego koncertu widnieją dwa fragmenty nowej kompozycji Szymanowskiego pt. *Litania* do słów Jerzego Lieberta. *Litania* jest utworem na sopran solo, chór i orkiestrę w pięciu częściach, z których ze względów natury technicznej wykonane będą jedynie fragmenty. Drugi — *Dwunastodźwięczna cytaro*, i czwarty — *Jak krzak skarlaty*»” (T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2, Kraków 2008, s. 562).

wrażeniach z październikowego koncertu w Filharmonii Warszawskiej, wyraził się o dziele, używając czasownika o aspekcie dokonanym, jak o utworze skończonym. „*Litania* b. mi się udała — na wysokości *Stabat Mater*”⁶⁶.

W nawiązującym do *Litanii loretańskiej* wierszu-modlitwie Lieberta, w sekwencji prośb skierowanych do Marii Panny znalazły wyraz różne strony życia religijnego poety. Jego wewnętrzne przeżycia, rozterki, troski i pragnienia. Piotr Nowaczyński odczytał je jako „prośby podmiotu o poszerzenie i wzbogacenie jego życia wewnętrznego”, „o uwrażliwienie na drugiego człowieka”, o „pomoc w zwalczaniu grzechów, a napełnienie go pokorą i siłą”, „wreszcie o stały rozwój wiary, by stała się pełna, dojrzała, radosna jak wiara Marii”⁶⁷. A o co prosił Karol Szymanowski, który komponując muzykę włączył się w modlitwę poety? Bo biorąc na warsztat cudze słowo poetyckie miał skłonność traktować je jak własne. Przystosował także cudze słowo do swoich potrzeb, wykrawając fragmenty z poetyckich całości oraz „wykręcając” na różne sposoby⁶⁸. Toteż przestanie na dwóch zwrotkach *Litanii* Lieberta nie powinno specjalnie dziwić, bo

66 K. Szymanowski, *Korespondencja*, op. cit., t. 4, cz. 2, s. 296.

Zofia Helman tak o tym pisze: „[...] jeśli *Litania* nie jest niedokończona, to w każdym razie jest zredukowana w stosunku do pierwotnych projektów. [...] Być może jednak, iż po wykonaniu w Filharmonii dwóch fragmentów *Litanii* doszedł Szymanowski do wniosku, że nie wymagają one dopełnienia i mogą tworzyć całość, gdyż w korespondencji jego po 1933 roku nie ma już więcej wzmianek o pracy nad dalszym ciągiem *Litanii*” (Z. Helman, *Wstęp* do: K. Szymanowski, *Veni Creator* op. 57 na sopran, chór mieszany i orkiestrę do słów Stanisława Wyspiańskiego; *Litania do Marii Panny* op. 59. Dwa fragmenty na sopran, chór żeński i orkiestrę do słów Jerzego Lieberta. Partytura (*Dzieła*, t. 8), red. edycji T. Chylińska, red. tomu Z. Helman, Kraków 1975, s. 11).

67 Piotr Nowaczyński, *Litania... Lieberta na tle gatunku*, w: idem, *Studia z literatury XX wieku*, Lublin 2004, s. 134-140.

68 Tak było z pieśniami do słów Tadeusza Micińskiego oraz Jarosława Iwaszkiewicza (zob. E. Boniecki, *Ja nigdyś Roger... Studia i szkice literackie o Karolu Szymanowskim*, Warszawa 2014, tamże: *Młodopolskie „ja” liryczne w pieśniach Szymanowskiego do słów Tadeusza Micińskiego i Muezin rażony strzałą Kupidyna*). Zaś o stosunku kompozytora do wiersza Lieberta pisze Zofia Helman: „W muzycznym opracowaniu Szymanowski wychodzi poza strukturę wiersza jako całości. Zwrotki w wierszu Lieberta są niezwykle krótkie, lapidarne, toteż Szymanowski rozszerza ich rozmiary przez dowolne powtórzenia pojedynczych wersów, zwrotek. Tekst staje się w ten sposób tworzywem na równi ze współczynnikami muzycznymi” (Z. Helman, *Wstęp*, op. cit., s. 11).

nie było niczym nowym w praktyce kompozytorskiej twórcy *Stabat Mater*, któremu od początku nieobca była poetyka fragmentu, żeby tylko wspomnieć *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza* op. 5 (1903–1904). Świadczyć mogło za to o uwewnętrznieniu przez kompozytora opracowywanego tekstu i utożsamieniu z jego przekazem⁶⁹.

Pierwszą swą prośbę do Marii Panny ukrył Szymanowski w szatach kunsztownej, „dźwięczącej” muzycznej metafory Lieberta:

Dwunastodźwięczna
Cytaro, której
Struny są z nieba —
Dźwięk mowy ludzkiej
Dla ucha mego
Przywróć od nowa⁷⁰.

W słowach poety wybrzmiewa wołanie do Marii Panny, jako pośredniczki między człowiekiem a Bogiem, o łaskę otwarcia się na drugiego człowieka w imię wszechmiłości, o otwarcie uszu na bliźniego, by nawiązać do języka Ewangelii. Usłyszenia głosu i przyjęcia jego słowa, zrozumienia go. To jeden z przejawów „uspołecznienia świadomości moralnej autora *Guseł*”, jak napisał Stefan Frankiewicz o grupie wierszy Jerzego Lieberta dotyczących tematu ideału chrześcijańskiej miłości człowieka⁷¹. Ale zdaje się, że w Liebertowskiej metaforze kryje się coś jeszcze. Jakaś tęsknota za odrodzeniem, za „nastrojeniem” ucha na niebiańską częstotliwość, aby zdolne było usłyszeć głos z nieba w ustach drugiego człowieka. Tęsknota

69 Zachowując zasadniczo tekst *Litanii* Lieberta, kompozytor z racji powtórzeń pozwolił sobie na wariantowy szyk słów w piątym wersie trzeciej zwrotki wiersza: „Dla ucha mego/Dla mego ucha” oraz podobnie wariantowe dodanie eksklamacyjnej samogłoski „O” w czwartym i piątym wersie szóstej zwrotki: „Pozwól jej rosnąć/O, pozwól jej rosnąć”, „Panno wysoka/O, Panno wysoka”.

70 Cyt. za: J. Liebert, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 1: *Poezja — Proza*, s. 155–156. Między innymi o wyjątkowej muzyczności wierszy Lieberta pisała obszernie Anna M. Szczepan-Wojnarska w monografii o poecie, zatytułowanej „...z ogniem będziesz się żenił”. *Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta*, Kraków 2003 (zob. s. 94–112).

71 Do tej grupy wierszy zaliczył Frankiewicz m.in. *Litanie do Marii Panny*, ale także *Natchnienie bolesne*. (Stefan Frankiewicz, *Wstęp* do: J. Liebert, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 1: *Poezja — Proza*, s. 59–60).

za wrażliwością dziecka, o której poeta pisał recenzując *Mój świat* Kasprowicza, o czym była już mowa, pozwalającą zobaczyć świat takim, jakim został stworzony. Prośba o łaskę powtórnych narodzin, o przemianę duchową.

Wtedy dopiero może przyjść świadomość tego, co poeta angielski zamyka w zdaniu: „Stare rzeczy są właśnie nowymi”. Wtedy człowiek dotyka, jak struny nie poruszanej nigdy ręką, prawa odwiecznego, a zarażony jego dźwiękiem, poczyna drgać cichutko, ale już w rytm wszechogarniającej harmonii Stworzyciela⁷².

Druga część *Litanii* Szymanowskiemu udało się lepiej, jak twierdził, choć z obu w sumie był bardzo zadowolony⁷³. Współ z poetą kompozytor prosił w niej pokornie Marię Pannę, Bramę niebieską, o większą i mocniejszą wiarę i o przybliżenie do Boga.

Jak krzak skarłały,
Jałowiec ciemny
Jest moja wiara,
Pozwól jej rosnąć,
Panno wysoka,
Ku niebu dalej!

Wyznając marność swej wiary („krzak skarłały”) Liebert nawiązał do biblijnej symboliki winnicy i krzewu winnego, który wyrosły, miły Bogu, wydaje obfity plon⁷⁴. „Tak wolno, siostrzyczko, — pisał poeta 5 stycznia 1926 roku do Agnieszki Wajngold — rośnie moja dusza do Pana Jezusa, wydaje mi się, że coraz wolniej”⁷⁵. Podobnie oddalenie od Boga symbolizuje „jałowiec ciemny”. Wszakże pisał Liebert, recenzując *Dom jałowcowy* Zegadłowicza, że w krzaku jałowcowym jego poezji mieszka Bóg. Ale w tytułowym poemacie zbioru poezji Zegadłowicza był to jałowiec wonny,

72 J. Liebert, *Na marginesie nowej książki Jana Kasprowicza*, op. cit., s. 529.

73 „*Litania* (2 fragmenty) to może najlepszy utwór, jaki napisałem (zwłaszcza fragment drugi)” — list do Heleny Kahn-Caselli w Paryżu, Warszawa 25 X 1933 (K. Szymanowski, *Korespondencja*, op. cit., t. 4, cz. 2, s. 291).

74 Zob. Manfred Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przekł. bp Kazimierz Romaniuk, Poznań 1989, s. 265-266.

75 J. Liebert, *Listy do Agnieszki*, op. cit., s. 304.

którego „zapach krzepi i leczy!”⁷⁶. Wkrótce stało się, że żarliwa wiara Lieberta została wystawiona na ciężką próbę, a on sam rozdarty głębokim konfliktem wewnętrznym. W tej sytuacji jego pokorna prośba o umocnienie wiary z *Litanii do Marii Panny* nabrała nowego sensu.

W 1928 roku poeta związał się bowiem z poznaną ponad rok wcześniej, pozostającą w separacji, mężatką, matką dwojga dzieci, Marią Leszczyńską, odtąd towarzyszką jego życia⁷⁷. Oznaczało to dla niego tym samym „konieczność formalnego odejścia od Kościoła”, jak pisze Stefan Frankiewicz⁷⁸. Anna Iwaskiewiczowa określiła jego sytuację jako „tragedię”. Liebert odsunął się od Iwaskiewiczów, jak i od innych przyjaciół. Także od „Kółka” ks. Korniłowicza i środowiska zakładu dla ociemniałych w Laszkach pod Warszawą, prowadzonego przez Zgromadzenie Sióstr Franciszkanek Służebnic Krzyża, do którego w 1926 roku wstąpiła Agnieszka

76 „W tej jałowcowej wonności
do siebie przytuleni –
mówią o wielkiej miłości,
która ból w radość przemieni.

Człowiek i Bóg się zachęca
do szczerzej, bratniej spowiedzi –
O gwaro niemowlęca! –
O wierni, dobrzy sąsiedzi! –

O jałowcowy przybytku,
schronie miłości człowieczej! –
w koniecznym ducha pożytku
twój zapach krzepi i leczy!

O domie jałowcowy
pełny miłości bożej –
modlitwa ery nowej
wonne drzwi twe otworzy!”

(E. Zegadłowicz, *Dom jałowcowy. Poezje MCMXX-MCMXXVI*, Warszawa 1927, s. 329).

77 Zob. S. Frankiewicz, *Wstęp*, op. cit., s. 67–82 oraz J. Liebert, *Listy do Agnieszki*, op. cit., przypis na s. 426–427.

78 S. Frankiewicz, *Wstęp*, op. cit., s. 67.

Wajngold — siostra Miriam. A trzeba dodać, że w organizmie poety rozwijała się już w tym czasie, w ukryciu, gruźlica, która go ostatecznie zabiła. Anna Iwaszkiewiczowa, rozżalona na Lieberta za jego postępowanie, zapisała w swoim dzienniku pod datą 24 kwietnia 1930 roku, wspominając ostatnie, przelotne widzenie z nim:

Nie napisał, nie przyjechał. Jakiś czas potem byłam tak rozgoryczona i oburzona, że starałam się już nie myśleć o nim, powiedzieć sobie, że przekreślam go w pamięci, ale to, o czym się ostatnio dowiedziałam z różnych stron, że jest chory na płuca, że przeżywa tak ciężkie rzeczy, jakąś nieszczęśliwą miłość do kobiety zamężnej, on, który całe swoje życie ustawił pod kątem katolicyzmu, który swą sztukę gotów był poświęcić Bogu, jeżeli dojrzeje w nim przekonanie, że jest „niepotrzebna” dla niego, to tragedia. Kiedy myślę o tym wszystkim straszliwa litość nad tym człowiekiem jest silniejsza od żalu do dawnego przyjaciela. I właśnie jeszcze raz to pytanie, dla czego? Czyż to był powód, żeby usunąć się od najbliższych ludzi? Może właśnie teraz mogłabym być mu oparciem. Boli mnie, że nic dla niego zrobić nie mogę⁷⁹.

I właśnie w takich okolicznościach, wiedząc niewątpliwie o sytuacji Jerzego Lieberta, Karol Szymanowski komponuje *Litanię do Marii Panny*. Czy tragedia poety miała wpływ na decyzję kompozytora? Nie wiadomo, ale wykluczyć tego nie można. Po raz kolejny bowiem Szymanowski zetknął się z Losem. Z tajemniczą siłą, która przenika i rozsada ramy ludzkiej egzystencji⁸⁰. Z przeznaczeniem, jak w przypadku śmierci Alusi Bar-

79 A. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, op. cit., s. 160.

80 Coś z tego uchwycił Jarosław Iwaszkiewicz polujący na „chwile metafizyczne” w *Młynie nad Utratą*, choć samo opowiadanie dość luźno związane jest z osobą i historią Jerzego Lieberta, mimo zewnętrzne pozory fabuły. Niewątpliwie za to pisarz w zakamuflowany sposób przedstawił w nim swój niejednoznaczny, obciążony balastem sprzecznych uczuć stosunek do zmarłego poety, co *expressis verbis* potwierdził w późniejszej *Książce moich wspomnień*. Toteż dziwi stanowisko biografów Iwaszkiewicza, Radosława Romaniuka, który bezkrytycznie bierze fikcję literacką *Młyna nad Utratą* za prawdę o tragicznym ostatnim okresie życia autora *Guseł* i pisze: „Młody poeta, zmarły na gruźlicę pięć lat przed powstaniem opowiadania, ostatni okres życia spędził u boku znacznie starszej od siebie kobiety, odsuwając się od przyjaciół i dystansując od własnych religijnych przekonań” (Radosław Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Warszawa 2012, s. 507–508). W rzeczywistości Maria Leszczyńska, z którą związał się Liebert, urodzona 9 I 1904 roku w Wiedniu, była jego rówieśnicą. Także zgółła inaczej niż w opowiadaniu

toszewiczówny, w reakcji na którą skomponował *Stabat Mater*. I może, tak jak umiał, chciał pomodlić się z poetą, a przynajmniej pomóc mu w modlitwie muzyką. Tyle, że już nie zdążył...

Anna Iwazkiewiczowa pisała o Szymanowskim, że jest „kompletnym poganinem”. „To jego pogaństwo jest istotnie elementem schyłkowym i on zdaje sobie z tego poniekąd sprawę, czasami mówi o tym, że na pewno «będą go uważali za starego dekadenta»” (zapis w dzienniku z 4 kwietnia 1923 roku)⁸¹. Ale zarazem, jak przystało na prawdziwego dekadenta zapowiadała, że zapewne „życie skończy w klasztorze...”⁸². Bo niejeden bohater powieści dekadencjonalnych przecież tak kończył, a i autorom tychże dzieł zdarzało się przeżyć nawrócenie, żeby wymienić Jorisa-Karla Huysmansa, Barbeya d’Aureville czy Stanisława Przybyszewskiego. W „Kółku” ks. Korniłowicza żywo interesowano się głośnym nawróceniem Jeana Cocteau pod wpływem Jacquesa Maritaina, filozofa-neotomisty. Czy ożywiony prozelickim zapałem Liebert rozmawiał z Szymanowskim o kwestiach wiary? Bo z Iwazkiewiczem rozmawiał, a w zasadzie raczej usiłował, wywołując wyraźną irytację pisarza. Autor *Sławy i chwały* dał temu upust, pisząc o swojej przyjaźni z poetą w *Książce moich wspomnień*.

Przyjaźń nasza miała przebieg urozmaicony, nie brakło w niej dysonansów. Może główną tego przyczyną było to, że Jerzy był zbyt wielką indywidualnością, aby dał się całkowicie pokierować przeze mnie. Pomimo różnicy wieku miał on już dojrzałe zapatrywania, zarówno na mnie, jak na moją pisaninę — i bynajmniej mu to wszystko nie imponowało. Jego gotowego poglądu na świat nic nie mogło w nim zachwiać. Niestety posiadał on jednocześnie pewien rodzaj pychy, jaki jest dla mnie niepokojącym zjawiskiem u wierzących katolików. W poczuciu posiadania prawdy mają oni czasami dla bliźniego zbyt wiele litości, graniczącej z pogardą. Ten zimny stosunek do szarpaniny i męki ludzi niewierzących

przedstawia się kres życia poety, zmarł bowiem pojednany z Bogiem i Kościołem. Kwestię zaś odsunięcia się od przyjaciół wyjaśnił na swój sposób w koncyliacyjnym liście do Iwazkiewicza z 21 VIII 1930 (zob. J. Liebert, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 2: *Listy*, s. 412–414). Ponadto Romaniuk dostrzegł cień osoby Jerzego Lieberta w jeszcze innych opowiadaniach Iwazkiewicza, jak *Panny z Wilka*, *Brzezina*, *Koronki weneckie I*, w dwóch ostatnich skontaminowanej z elementami charakteru i biografii Karola Szymanowskiego.

81 A. Iwazkiewicz, *Dzienniki*, op. cit., s. 48, 14.

82 „Czasem przypomina mi się, co kiedyś Karol mi mówił, jeszcze w Zakopanem, że pewno życie skończy w klasztorze...” (ibidem, s. 156; zapis z 30 IX 1929).

jaskrawo występuje np. w listach Claudela do Jacques Rivière'a. O niektórych przeto sprawach nie mogliśmy z sobą mówić tak szczerze, jak to wypadło przyjaciółom — toteż upierałem się przy nazywaniu tego stosunku tylko „zażyłością”. [...] Nieszczerość ta i to skrępowanie płynęło niewątpliwie z zastrzeżeń, jakie miał w stosunku do niektórych moich postępków Liebert — z drugiej strony mnie zrażała jego pewność siebie, jego wiara, że poza kółkiem ks. Kornitowicza nie ma zbawienia. Biedny Jurek musiał potem gorzko odpokutować tę pewność siebie i swojej cnoty⁸³.

Nie wydaje się, aby Szymanowski skłonny był patrzeć na Lieberta oczami Iwaszkiewicza. Też chory na gruźlicę, jak młody poeta, ale przede wszystkim bliski mu ze względu na wrażliwość religijną, choć skrytą pod dekadencją peleryną, a raczej pod dobrze skrojonym frakiem światowca. Który solidnie przepracował głęboki konflikt wewnętrzny między wiarą a namiętnością. U kompozytora wyraził się on w pielęgnowaniu przez długi czas „ulubionej idejki” o tajnych pokrewieństwach przeciwstawnych sobie — postaci Chrystusa i Dionizosa, i poszukiwaniu niemożliwej syntezy⁸⁴. Rozwiązanie konfliktu Szymanowski znalazł dopiero w operze *Król Roger*, na metapoziomie etycznym — w symbolu ofiary⁸⁵. Iwaszkiewicz nie rozumiał dobrze tych duchowo mu obcych zagadnień, toteż jego współpraca jako librecisty z kompozytorem przy *Królu Rogerze* zasadniczo

83 J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, op. cit., s. 274–275.

W liście do Agnieszki Wajngold z 7 XII 1925 Liebert pisał: „Jego [Jarosława Iwaszkiewicza — E.B.] pragnę sprowadzić na Kółko. Jest jeszcze pełen wahań, ale pewne słowa czy to moje, czy Hani [Iwaszkiewiczowej — E.B.], czy ostatnio Blütha — wierzę, że nie mogą ginąć. Choć odtrąca je on, zostają i każą mu o tych sprawach myśleć” (J. Liebert, *Listy do Agnieszki*, op. cit., s. 255).

84 W poezji Lieberta, w wierszu *Colas Breugnon* z 1926 roku, także pojawił się temat Chrystusa jako Dionizosa:

„Łuki świętyń, jak brwi Twe gniewne / Zacisnęły nad nami niebiosy, / O, Panie, rozchył zasłony niebieskie, / Ukaż jasną twarz Dionizosa!” (cyt. za: J. Liebert, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 1: *Poezja — Proza*, s. 202). Zob. także: A.M. Szczepan-Wojnarska, „...z ogniem będziesz się żenił”, op. cit., s. 251–252.

85 Jerzy Liebert pisał do Agnieszki Wajngold 3 II 1926: „Mówi się dość dużo o operze Szymanowskiego *Pasterz* z librettem Jarosława” (J. Liebert, *Listy do Agnieszki*, op. cit., s. 338). Wzmianka poety wiąże się zapewne z projektem wystawienia *Króla Rogera* w Teatrze Wielkim w Warszawie, do czego ostatecznie doszło 19 VI 1926 roku. Nie wiadomo jednak, czy Liebert widział to przedstawienie.

zakończyła się porażką. Szymanowski musiał sam napisać sobie libretto części drugiego i całego trzeciego aktu. Podobnie nie pojmował, a może nie chciał zrozumieć autor *Zmowy mężczyzn* sytuacji duchowej Lieberta. W tej sprawie dużo więcej do powiedzenia miała Anna Iwaszkiewiczowa, której nawet błysnęła myśl, czy by chory poeta, leczący się na Huculszczyźnie, w Worochcie nad Prutem, nie mógł zamieszkać w zakopiańskiej Atmie z kompozytorem. „Żeby tak razem mogli zamieszkać z Karolem, to byłoby tak dobrze”⁸⁶.

Spotkanie z Jerzym Liebertem było dla Szymanowskiego prawdopodobnie jednym z najważniejszych, pobudzających duchowo w ostatnim okresie jego życia. Zaowocowało małym arcydziełem liryki wokalne, którym kompozytor zakończył swoje zmagania ze słowem w muzyce. W tym sensie *Litania do Marii Panny* była jego „ostatnim słowem”. Młody poeta zdołał poruszyć czułą strunę wyobraźni twórczej Szymanowskiego i wydobyć z niej dźwięk. Najwyraźniej dotknął czulego miejsca w jego duszy, że kompozytor znalazł jeszcze w sobie złożę religijności, nawet jeśli niezbyt zasobne. I mógł być Liebert znakiem orientacyjnym dla jego trudnej wiary, która jest dążeniem, drogą i „ciągłą walką z niewiarą”, co pojął Zygmunt Mycielski, rozmawiający z Szymanowskim o *Stabat Mater*⁸⁷. W wierszu *Jéżdżiec*, w *Gustach* zaraz po *Litanii*, poeta pisał:

Jedno wiem i innych objawień
Nie potrzeba oczom i uszom –
Uczyniwszy na wieki wybór,
W każdej chwili wybierać muszę⁸⁸.

Na pogrzebie Lieberta na Powązkach w Warszawie (zmarł 19 czerwca 1931 roku), Karol Szymanowski w geście ostatniego pożegnania złożył na jego trumnie wiązanek czerwonych róż⁸⁹.

86 A. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, op. cit., s. 164 (zapis z 6 VII 1930).

87 Z. Mycielski, *Niby-dziennik*, op. cit.

88 Cyt. za: J. Liebert, *Pisma zebrane*, op. cit., t. 1: *Poezja — Proza*, s. 157.

89 Zob. S. Frankiewicz, *Wstęp*, op. cit., s. 83.

Komponując *Litanię do Marii Panny* Szymanowski korzystał z pomocy siostry-śpiewaczki Stanisławy Korwin-Szymanowskiej. Sytuacja to dość wyjątkowa, bo o ile naturalne było, że Stanisława wykonywała utwory brata, o tyle nic nie wiadomo, aby udzielała się przy ich komponowaniu⁹⁰. Ale *Litanię* Szymanowski pisał, jak wynika z korespondencji, właśnie z myślą o niej jako wykonawczyni. Stanisława Szymanowska dysponowała bowiem doskonałą techniką śpiewu belcanto, którego rudymmentarnymi cechami są naturalność i szlachetna prostota wyrazu. I zapewne śpiewaczka pomogła kompozytorowi nasycić nimi niezwykle kunsztowną partyturę *Litanii*, co wyraźnie słyhać w partii wokalne, w efektownej części pierwszej, ale jeszcze lepiej w drugiej. Bo jak pisał Jerzy Liebert: „[...] w prostocie zakłęta jest najwyższa technika, najwyższy kunszt artystyczny”⁹¹. W rezultacie wyrafinowana prostota jego wiersza znalazła ekwiwalent muzyczny w kompozycji Szymanowskiego.

Gioacchino Rossini, kompozytor zupełnie spoza świata muzycznego twórcy *Stabat Mater* (vide *Stabat Mater* Rossiniego), którego ten jednakże cenił za olśniewający talent, pewność ręki i rasową „muzyczność”⁹², pod koniec swego życia skomponował *Małą mszę uroczystą* (*Petite messe solennelle*, 1863). Nie był to tylko kolejny żart mistrza z Pesaro, jako że dzieło jest monumentalne, o imponujących rozmiarach, choć w pierwotnej wersji istotnie przeznaczone do wykonania kameralnego — ale coś znacznie więcej.

W czasie komponowania Rossini był podniecony i niecierpliwy, — jak pisał Wiarosław Sandelewski — zupełnie różny od Rossiniego, jakiego znamy. Widać, że do utworu przywiązywał wyjątkową wagę. To zrozumiałe, gdyż *Msza* jest niejako jego artystycznym testamentem i dziełem najbardziej ze wszystkich osobistym. Rossini nigdy w swych utworach nie mówił o sobie samym. Uczynił to po raz pierwszy i ostatni w *La Petite Messe Solennelle*⁹³.

90 Zob. Teresa Chylińska, *Stanisława Szymanowska. „Prowadziłam intensywne życie i bardzo moje życie lubiłam”*, Kraków 2014, s. 370.

91 J. Liebert, *O słowie i o Bogu w „Domu jałowcowym”*, op. cit., s. 552.

92 Zob. K. Szymanowski, *Pisma muzyczne*, op. cit., s. 373.

93 Wiarosław Sandelewski, *Rossini*, Kraków 1980, s. 285.

Skomponowany w ciągu dwóch miesięcy utwór, w którym „uderza świeżość inwencji, swoboda wypowiedzi i pewność rzemiosła”, zakończył Rossini „listem” do Boga, krótkim wyznaniem wiary i spowiedzią artysty:

Dobry Boże! Oto ukończona ta biedna, mała *Msza*. Nie wiem, czy napisałem muzykę religijną [*musique sacrée*], czy muzykę potępioną [*sacrée musique*]. Urodziłem się dla opery buffa, i Ty wiesz o tym dobrze. Trochę wiedzy, trochę serca — i to wszystko. Bądź więc błogosławiony i przyjmij mnie do raju⁹⁴.

Czy liryczne strofy *Litanii do Marii Panny* Jerzego Lieberta miały być takim „listem” Szymanowskiego, dołączonym do jego utworów wykonanych na koncercie jubileuszowym, a więc też odnoszącym się do całej jego dotychczasowej twórczości? (Choć po prawdzie jubileusz to był rzekomy, bo faktycznie pięćdziesiąte urodziny kompozytor miał rok wcześniej). Nie wiadomo. Jednak zrządzeniem losu fragmenty wiersza poety w pieśni kompozytora, z jego muzyką nabrały takiego sensu. *Litania do Marii Panny* była bowiem ostatnim utworem religijnym Szymanowskiego. Krótka modlitwa, ale o nieprzeciętnej urodzie, do Panny wysokiej, wyraz uczuć religijnych twórcy na jakie było go stać, jego „mała litania uroczysta”. „[...] może najgłębsza, najbardziej skupiona rzecz moja” — jak pisał do Zofii Kochańskiej⁹⁵.

BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

Edward Boniecki, *Ja nigdyś Roger... Studia i szkice literackie o Karolu Szymanowskim*, Warszawa 2014.

Edward Boniecki, *Stanowiliśmy odrębną grupę... Cztery studia o modernizmie warszawskim*, Warszawa 2020.

⁹⁴ Ibidem, s. 286, 285.

⁹⁵ „Nigdy Ci nie pokazałem tych ustępów — a to może najgłębsza, najbardziej skupiona rzecz moja — zresztą nawet w szkicu nie jest jeszcze wykończona” (list z 8 IX 1933; K. Szymanowski, *Korespondencja*, op. cit., t. 4, cz. 2, s. 219).

- Edward Boniecki, *Karol Szymanowski w Zakopanem powraca do natury*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” t. XVIII, 2020, s. 131–147.
- Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2, Kraków 2008.
- Teresa Chylińska, *Stanisława Szymanowska. „Prowadziłam intensywne życie i bardzo moje życie lubiłam”*, Kraków 2014.
- Hieronim Feicht, *Wspomnienie o Karolu Szymanowskim*, „Ruch Muzyczny” 1967 nr 10, s. 3–4.
- Stefan Frankiewicz, *Wstęp*, w: Jerzy Liebert, *Pisma zebrane*. Zebrał, opracował i wstępem opatrzył Stefan Frankiewicz, t. 1: *Poezja — Proza*, Warszawa 1976, s. 67–82.
- Zofia Helman, *Wstęp*, w: *Litania do Marii Panny* op. 59. Dwa fragmenty na sopran, chór żeński i orkiestrę do słów Jerzego Lieberta. Partytura (*Dziela*, t. 8), red. edycji T. Chylińska, red. tomu Z. Helman, Kraków 1975.
- Anna Iwaszkiewicz, *Dzienniki*. Tekst przygotowała do druku Maria Iwaszkiewicz, przypisy opracowali Joanna Walc i Paweł Kądziera, indeks opracował Paweł Kądziera, Warszawa 1993.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, wyd. IV, Kraków–Wrocław 1983.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Pisma muzyczne (Dziela)*, Warszawa 1983.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Dzienniki*. Opracowanie i przypisy Agnieszka i Robert Papiescy, Radosław Romaniuk. Wstępem opatrzył Andrzej Gronczewski, t. 2: 1956–1963, Warszawa 2010.
- Jerzy Liebert, *Na marginesie nowej książki Jana Kasprowicza*, „Słowo Niezależne” 1926, nr 2, 3–4.
- Jerzy Liebert, *Litania do Najświętszej Marii Panny*, „Skamander” 1926, z. 43, s. 6–7.
- Jerzy Liebert, *O słowie i o Bogu w „Domu jałowcowym”*, „Głos Prawdy” 1927, nr 29.
- Jerzy Liebert, *Bieg do Bieguna*, „Głos Prawdy” 1927, nr 57.
- Jerzy Liebert, *Słowo a czyn*, „Głos Prawdy” 1927, nr 153.
- Jerzy Liebert, *Ciesielczuk*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 38/351.
- Jerzy Liebert, *Zakonspirowany romantyk*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 33/346.
- Jerzy Liebert, *Pisma zebrane*. Zebrał, opracował i wstępem opatrzył Stefan Frankiewicz, t. 1: *Poezja — Proza*, Warszawa 1976.
- Jerzy Liebert, *Pisma zebrane*. Zebrał, opracował i wstępem opatrzył Stefan Frankiewicz, t. 2: *Listy*, Warszawa 1976.
- Jerzy Liebert, *Listy do Agnieszki*. Z autografu do druku przygotował, wstępem i przypisami opatrzył Stefan Frankiewicz, Warszawa 2002.

- Manfred Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp Kazimierz Romaniuk, Poznań 1989.
- Zygmunt Mycielski, *Niby-dziennik*. Opracowanie redakcyjne Zofia Mycielska-Golik, Warszawa 1998.
- Piotr Nowaczyński, *Litania... Lieberta na tle gatunku*, w: idem, *Studia z literatury XX wieku*, Lublin 2004, s. 134–140.
- Karol Szymanowski, *Fryderyk Chopin*, „Skamander” 1923, z. 28 i 29/30, s. 106–110.
- 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. 2: 1920–1926, cz. 2, Kraków 1994.
- Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*. Zebrała i opracowała Teresa Chylińska, t. 3: 1927–1931, cz. 3, Kraków 1997.
- Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*. Zebrała i opracowała Teresa Chylińska, t. 4: 1932–1937, cz. 1, Kraków 2002.
- Karol Szymanowski, *Pisma muzyczne (Pisma, t. 1)*. Zebrał i opracował Kornel Michałowski. Wstęp Stefan Kisielewski, Kraków 1984.
- Karol Szymanowski, *Wśród złych moich uczynków*. Pieśń na głos i małą orkiestrę do tekstu Jerzego Lieberta *Natchnienie bolesne* (1930?). Rękopis, autograf szkicu partytury, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Archiwum Kompozytorów Polskich, sygn. Mus. CXXXII rps 17, k. 2.
- Stanisław Przybyszewski, *Moi współcześni*, wstęp Janusz Wilhelm, przypisy opracowała Józefa Bartnicka, Warszawa 1959.
- Anna M. Szczepan-Wojnarska „...z ogniem będziesz się żenił”. *Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta*, Kraków 2003.
- Radosław Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwazkiewicza*, t. 1, Warszawa 2012.
- Wiarosław Sandelewski, *Rossini*, Kraków 1980.
- Mieczysław Tomaszewski, „*Semplice e divoto*”. *Szymanowskiemu idiom „franciszkański”*, w: *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, Studia pod red. Zofii Helman, Kraków 2001, s. 207–226.
- Emil Zegadłowicz, *Dom jałowcowy. Poezje MCMXX–MCMXXVI*, Warszawa 1927.

BIOGRAM

Edward Boniecki — profesor w Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie, historyk literatury okresu Młodej Polski, zainteresowany problematyką antropologiczną w literaturze oraz związkami literatury z innymi sztukami, szczególnie z muzyką. Autor książek i artykułów, m.in. *Struktura „nagiej duszy”: studium o Stanisławie Przybyszewskim* (1993) oraz *Ja niegdyś Roger... Studia i szkice literackie o Karolu Szymanowskim* (2014), książki nagrodzonej przez Fundację im. Karola Szymanowskiego w 2015 roku, a ostatnio *Stanowiliśmy odrębną grupę... Cztery studia o modernizmie warszawskim* (2020).

STRESZCZENIE

Mała litania uroczysta
Karola Szymanowskiego

Litania do Marii Panny. Dwa fragmenty op. 59 (1930–1933) była ostatnim utworem wokalnym w twórczości Karola Szymanowskiego. Na niej zakończył trwającą przez wszystkie lata jego działalności kompozytorskiej przygodę ze słowem poetyckim. Skomponowana do fragmentów wiersza Jerzego Lieberta pod tym samym tytułem, z tomu *Gusta* (1930), była zarazem hołdem złożonym przedwcześnie zmarłemu na gruźlicę w 1931 roku młodemu poecie przez przejętego jego losem Szymanowskiego. Dla kompozytora spotkanie z Liebertem stało się jednym z najważniejszych duchowych wydarzeń w ostatnim okresie życia. Na płaszczyźnie twórczej zbliżył ich do siebie franciszkanizm, jako dążenie do

BIOGRAM

Edward Boniecki — professor at the Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences in Warsaw. He specialises in the history of the Young Poland period, anthropology in literature and connections between literature and other arts, particularly music. Author of many books and articles, including *Struktura „nagiej duszy”: studium o Stanisławie Przybyszewskim* (1993), and *Ja, niegdyś Roger... Studia i szkice literackie o Karolu Szymanowskim* (2014), which received an award from the Karol Szymanowski Foundation in 2015, and recently *Stanowiliśmy odrębną grupę... Cztery studia o modernizmie warszawskim* (2020).

ABSTRACT

Karol Szymanowski's Little Solemn Litany

Litany to the Virgin Mary. Two fragments op. 59 (1930–33) was the last vocal work in Karol Szymanowski's oeuvre. Its writing marked the end of Szymanowski's adventure with poetry, which had lasted throughout his activity as a composer. Composed to fragments of Jerzy Liebert's poem with the same title, from the collection *Gusta* (1930), it was also a tribute to the young poet—who died prematurely of tuberculosis in 1931—paid by Szymanowski, who was moved by Liebert's fate. Meeting Liebert became one of the most important spiritual experiences for the composer in the last few years of his life. What brought the two men close on the creative level was Franciscanism as striving for simplicity in art and their attitude to artistic

prostoty w sztuce oraz stosunek do rzemiosła artystycznego, do *métier*. Przeżywający żarliwie nawrócenie religijne Liebert, który do polskiej poezji religijnej wprowadził nowy ton, potrafił religijną strunę duszy Szymanowskiego i pomógł mu wydobyć jeszcze muzykę z wyczerpanych już zdaniem autora *Stabat Mater* pokładów jego religijności. Tym samym przyczynił się do ożywienia życia duchowego kompozytora i sprowokował go do swego rodzaju „rachunku sumienia”, którego owocem była właśnie *Litania*. Małe arcydzieło liryki wokalne ukazujące nowe perspektywy w twórczości Szymanowskiego, a jednocześnie modlitwa kompozytora, jak *Mała msza uroczysta* Gioacchina Rossiniego.

SŁOWA KLUCZOWE Karol Szymanowski, muzyka religijna, Jerzy Liebert, poezja religijna, franciszkanizm, *Litania do Marii Panny* op. 59

craftsmanship, to the *métier*. Liebert, who experienced a fervent religious conversion and who introduced a new tone into Polish religious poetry, touched a religious chord in Szymanowski's soul and helped him to extract more music from the reserves of his religiosity, apparently already exhausted in the opinion of the author of *Stabat Mater*. In doing so, he contributed to a revitalisation of the composer's spiritual life and provoked him into carrying out an "examination of conscience", as it were, which ultimately led to the writing of the *Litany*. A small masterpiece of vocal lyricism showing new perspectives in Szymanowski's oeuvre and at the same time a prayer, like Gioacchino Rossini's *Petite messe solennelle*.

KEYWORDS Karol Szymanowski, sacred music, Jerzy Liebert, religious poetry, Franciscanism, *Litany to the Virgin Mary*, Op. 59