Mikołaj Rajkowski: „Muezin szalony”. Iwaszkiewicz i Szymanowski

O swoich afrykańskich podróżach Karol Szymanowski pisał niewiele, jednak ich wpływ na muzykę pozostaje bezsporny. Warto jednak podkreślić, że nie tylko zinternalizował on na swój sposób autentyczną kulturę Maghrebu, po którym podróżował, lecz również otworzył swoją wyobraźnię na szereg nowych inspiracji; nie inaczej jest w przypadku Iwaszkiewicza – pisze Mikołaj Rajkowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Iwaszkiewicz. Meandry polskości”.

Niemiecka muzyka trzymała się mocno. Dla kompozytorów Młodej Polski[1] punktem odniesienia pozostawał Wagner i namaszczony na jego następcę Richard Strauss; zupełnie dosłownie traktowali oni używany wobec niej termin *Zukunftsmusik*, traktowany skądinąd przez Wagnera z dystansem. Niemniej coraz śmielej wybrzmiewały głosy, że muzyka Wagnera jest raczej zwieńczeniem pewnego etapu niż początkiem kolejnego.

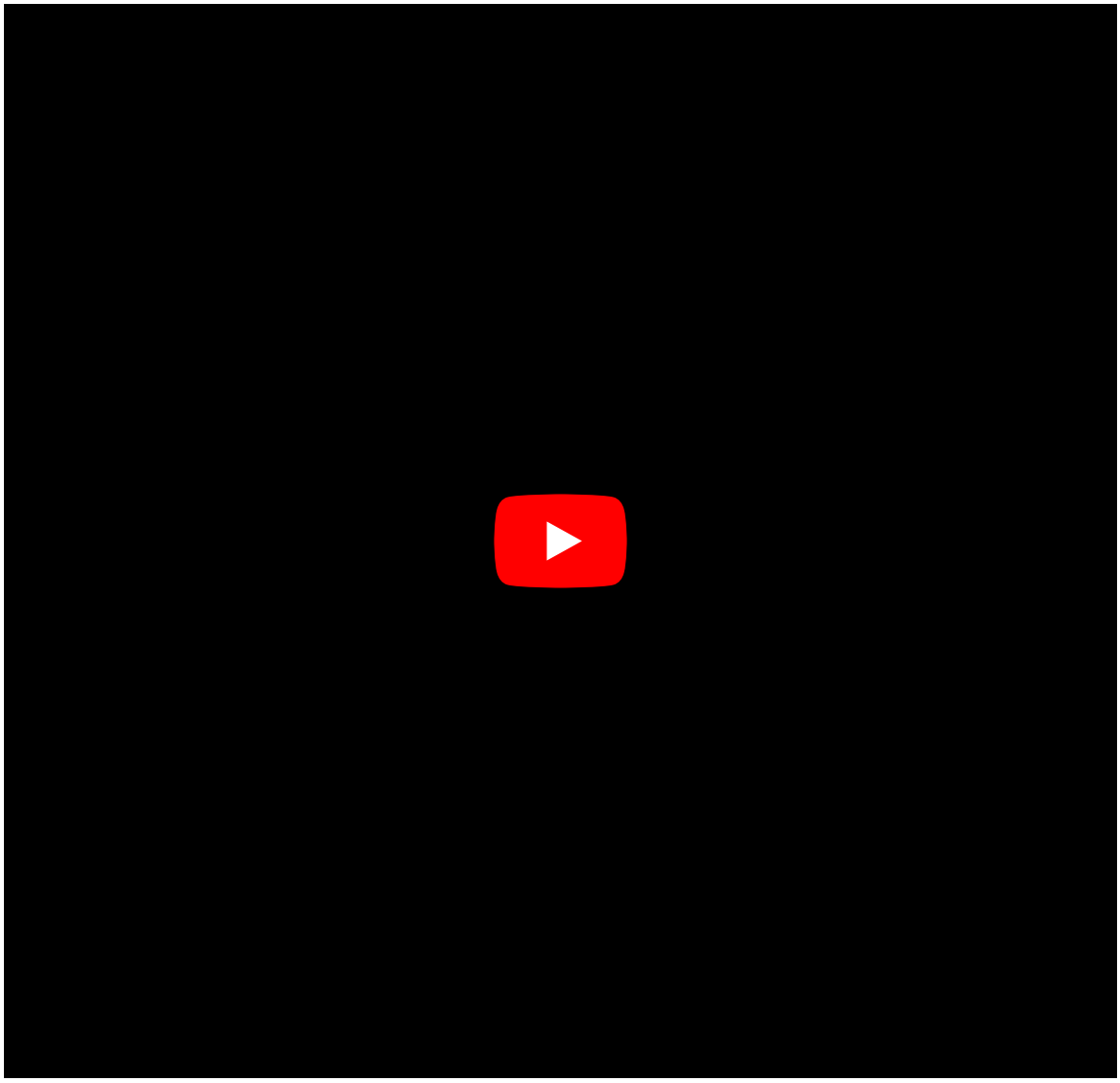
Ogniska buntu przeciw niemieckiej dominacji w filharmoniach Europy nabierały blasku wraz z kolejnymi premierami wybitnych dzieł kompozytorów, wyleczonych już z „choroby wagneryzmu”[2] bądź nigdy nieprzekonanych do muzyki „starego Klingsora”[3]. Karol Szymanowski podczas pobytu w Wiedniu w latach poprzedzających Wielką Wojnę poznawał dzieła Ravela, Debussy’ego i Strawińskiego. Szczególne wrażenie wywarł na nim balet *Pietruszka*.

W 1914 roku Karol Szymanowski udał się w podróż. Z Włoch, które odwiedził już wcześniej kilkukrotnie, popłynął statkiem ku południowym brzegom Morza Śródziemnego. W krajach Maghrebu chłonął zewsząd docierające nowe inspiracje, świeże doznania, konfrontując je z lekturami i własnymi przemyśleniami. Pobyt w Tunisie i Algierze oraz wycieczki w głąb Sahary dostarczyły mu wrażeń, które będzie przetrawiał podczas wojny, spędzonej w rodzinnej

Tymoszówce. Podzieli się nimi również z rodziną, między innymi ze swoim o dwanaście lat młodszym kuzynem Jarosławem, stawiającym wówczas pierwsze kroki w swojej literackiej karierze.

Iwaszkiewicz przejął się bardzo opowieściami krewniaka. Szymanowski zaś, przymierzając się do napisania swej drugiej opery (pierwsza – *Hagith* – została przyjęta dość chłodno) postanowił zaprosić młodego poetę do pracy nad librettem[4]. W „sycylijskim dramacie" – *Królu Rogerze* – chciał dać wyraz swej fascynacji kulturą śródziemnomorską, ogniskującą się w średniowiecznej Sycylii.

Pieśni muezina szalonego powstały w pociągu. Między Kijowem a Odessą, dokąd zmierzał latem 1918 roku na spotkanie z Szymanowskim, Jarosław Iwaszkiewicz czernił stronice kalendarzyka wierszami o śmiałym orientalnym[5] charakterze. Szymanowski, po zapoznaniu się z tekstami, docenił ich walory muzyczne i w ciągu kilku dni skomponował cykl pieśni na głos i fortepian (dopiero w 1934 roku zorkiestrował cztery z nich – *Allah Akbar, W południe, O tej godzinie* oraz *Odeszłaś w pustynię*). Do pracy nad *Królem Rogerem* Iwaszkiewicz stracił jednak zapał, gdy przeniósł się do Warszawy[6]. Opera została ukończona dopiero w 1926 roku.



Wróćmy jednak do roku 1918 i *Pieśni muezina*. Szymanowski był już wówczas autorem kilku dzieł inspirowanych kulturą muzułmańską, by wspomnieć przede wszystkim *Pieśni miłosne Hafiza*[7] (którego poezję poznawał w niemieckich parafrazach Hansa Bethgego, polskie tłumaczenie z perskiego oryginału wówczas jeszcze nie powstało[8]) czy *Symfonię nocy* do słów Dżalaluddina Rumiego (w przekładzie Tadeusza Micińskiego). Na przykładzie tych utworów prześledzić można ewolucję muzycznego języka kompozytora, stopniowo uwalniającego się od niemieckich wpływów, zmierzającego coraz śmielej w stronę własnego idiomu.

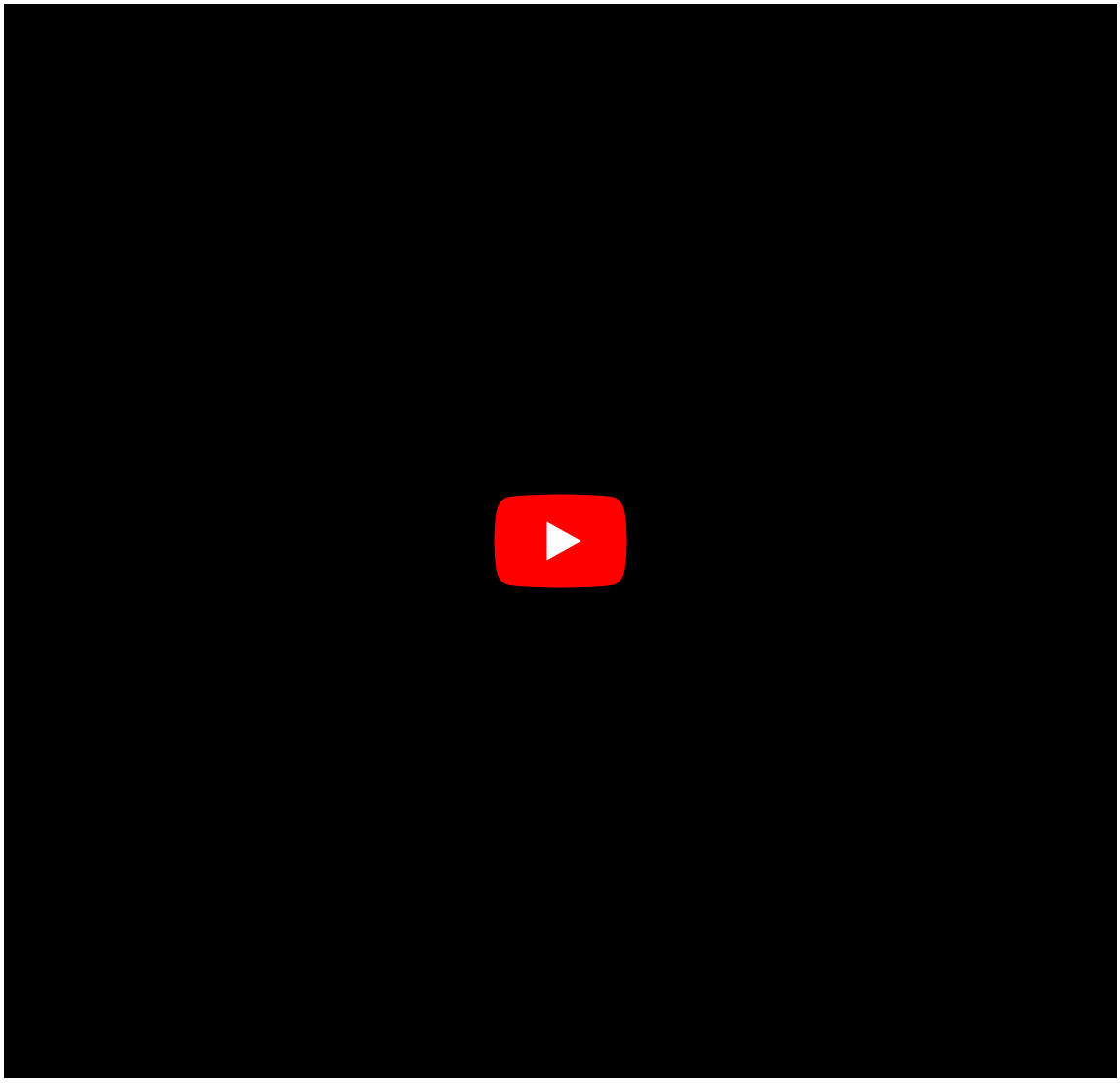
Podobnie jak większość wokalnych utworów Karola Szymanowskiego, również *Pieśni muezina*… funkcjonują w różnych wersjach językowych: przekładu wierszy Iwaszkiewicza na język francuski dokonała młodsza siostra kompozytora, Stanisława Szymanowska. Wersja niemiecka została najprawdopodobniej przełożona z francuskiego (przez Rudolfa

Hoffmanna), na co wskazują drobne rozbieżności w stosunku do oryginału w obu tłumaczeniach[9]. Warto zauważyć, że jest to zarazem jeden z pierwszych przełożonych utworów Iwaszkiewicza.

Co możemy wyczytać w tych wierszach? Czy podmiot liryczny cyklu jest „szalony" bądź „namiętny"[10], ocenić łatwo; muezzinem zaś chyba o tyle, że chwali w swoich pieśniach Allaha, stwórcę piękna, w słowach i lamentujących glosolaliach: „olali, olali" w pieśni piątej i „olio, olio" w szóstej[11].

> *Jasne jest, że do religijnych uniesień skłonić może muezzina tylko widok ukochanej*

Muezzin, jak możemy sobie wyobrażać, z wieży minaretu wzywa na przemian swoją ukochaną i Boga-Allaha; tylko do ukochanej jednak zwraca się bezpośrednio. Jest on w ogóle najwidoczniej wyznawcą religii erotyczno-dionizyjskiej, skoncentrowanej raczej na stworzeniu, a więc jako takiej niewiele mającej wspólnego z islamem (skądinąd podobnego przeobrażenia, tylko w dużo dalej posuniętym i wyraźniej zaznaczonym stopniu, doznaje religia chrześcijańska z centralną postacią Chrystusa-Dionizosa w późniejszych utworach Iwaszkiewicza – *Ucieczka do Bagdadu*, Szymanowskiego – *Efebos*, a wreszcie w *Królu Rogerze*). Wprost wyrażone jest to już w pierwszej pieśni, zaczynającej się od słów „Allah Akbar": „Czyżbym wysyłał w niebo głos chwalący Allaha / nie myśląc, że dźwięk jego zbudzi ciebie?", podobnie w pieśni czwartej *W południe*: „Wzywam na chwalbę Allaha po to jedynie / byś do kąpieli zdziała szaty barwne". Wreszcie, to do niej, nie do Allaha modli się muezzin[12]! „O, ukochana ma! Allah Bismillah[13], Allah! Do ciebie modli się mój głos pięciorako!" To z pieśni drugiej.



Te zmysłowe, nieledwie wolnomyślicielskie wyznania mogły być pokłosiem lektur Hafeza[14]; zresztą jasne jest, że do religijnych uniesień skłonić może muezzina tylko widok ukochanej. Dlatego, gdy w pieśni szóstej znika ona z jego oczu, oddalając się na pustynię, muezzin zaprzestaje wzywania Allaha, nie próbuje nawet prosić o zwrócenie ukochanej. „Olio, olio”, powtarza żałośnie. Okazuje się w tej pieśni szalonym kochankiem, pracującym przypadkiem jako muezzin.

*

O swoich afrykańskich podróżach sam kompozytor pisał niewiele, jednak ich wpływ na muzykę pozostaje bezsporny. Warto jednak podkreślić, że nie tylko zinternalizował on na swój sposób autentyczną kulturę Maghrebu, po którym podróżował, lecz również otworzył swoją wyobraźnię na szereg nowych inspiracji; nie inaczej jest w przypadku

Iwaszkiewicza. Młody Iwaszkiewicz uczył się czytać na *Baśniach Tysiąca i Jednej Nocy*; opowieści Szymanowskiego pozwoliły mu rozpoznać we Wschodzie doskonałą przestrzeń dla zmysłowej, nasyconej poezji.

> *Po Saidzie sztuka orientalistów staniała w naszych oczach, i to chyba niezależnie od stopnia naszego przejęcia się jego ideami i postulatami*

W świetle powyższego, nie potrzeba wiedzy ani złej woli, by ocenić, że orientalny koloryt zarówno wierszy, jak i muzyki, należy do gatunku rozpoznanego – by nie rzec: zdemaskowanego – przez Edwarda Saida. Po Saidzie niełatwo już traktować podobne wizje Orientu całkiem serio, po Saidzie sztuka orientalistów staniała w naszych oczach, i to chyba niezależnie od stopnia naszego przejęcia się jego ideami i postulatami; uważamy ją za niepoprawną politycznie (często słusznie) lub w wątpliwym guście (nie zawsze niesłusznie). Zapewne również zespół skojarzeń, pokutujący przez cały wiek XIX i przynajmniej początek XX stracił wiele ze swojej siły. Inne lektury kształtują już naszą wyobraźnię, a przeto i nasze gusta; niemniej *Pieśni*..., zarówno od strony poetyckiej, jak i muzycznej, nie zestarzały się chyba najgorzej. Wciąż rozpoznajemy w tych wierszach ów czar Wschodu, który tak oczarował nie tylko przecież Szymanowskiego i Iwaszkiewicza, ale całe pokolenia poetów i artystów, nawet jeśli wiemy już dziś, że ten Wschód wcale tak nie wygląda. Ale gdy „W południe miasto białe od gorąca / baseny pluszczą wilgotną zielenią" – to wciąż trąca znajome struny.

Pieśni muezina szalonego zajmują nieporównywalnie wyższą pozycję w dorobku kompozytorskim Szymanowskiego, pozostając chętnie wykonywanym cyklem, niż w poetyckim Iwaszkiewicza – w tym przypadku sława późniejszych osiągnięć przyćmiła zupełnie znaczenie tych drobnych w sumie i literacko nie najdoskonalszych wierszy. Stanowią jednak dowód na wyjątkową synergię obu artystów. I choć później ich drogi rozejdą się na długo, zaś prace nad *Królem Rogerem* potrwają przez to dużo dłużej, niż podobałoby się to Karolowi Szymanowskiemu, należy cieszyć się, że to twórcze partnerstwo, choć

najpewniej nie do końca – co mogłaby sugerować ich wzajemna bliskość i wspólnota zainteresowań – wyzyskane, przyniosło światu nieco piękna pod postacią tego zdumiewającego cyklu pieśni.

Mikołaj Rajkowski

***

[1] Do „Młodej Polski w muzyce" – określenie ukute *per analogiam* z ruchem literackim – zalicza się przede wszystkim, obok Szymanowskiego, Ludomira Różyckiego, Grzegorza Fitelberga oraz Apolinarego Szeluto.

[2] Określenie Nietzschego; „Er [Wagner] macht alles krank, woran er rührt – er hat die Musik krank gemacht", pisał w 1888 roku w *Der Fall Wagner*.

[3] To już Debussy, w liście do Ernesta Chaussona. Autor *Peleasa i Melisandy* zaliczał się jednak raczej do pierwszej grupy.

[4] W tym samym okresie Szymanowski rozpoczął również prace nad powieścią *Efebos*. Rękopis powieści przepadł wśród zniszczeń wojennych w 1939 roku. Ocalał jednak – w rosyjskim przekładzie – jeden rozdział powieści. Być może właśnie podczas prac nad *Efebosem* Szymanowski dostrzegł, że jego literackie zdolności mogą okazać się niewystarczające na potrzeby „sycylijskiego dramatu" i zaprosił do współpracy Iwaszkiewicza. Z drugiej strony, kompozytor był ze swojej prozy bardzo zadowolony, a i sam Iwaszkiewicz cenił ją nader wysoko. Nb. pod kątem literackiego polotu i niezbyt eleganckich poglądów wyrażonych w *Efebosie* przeanalizował zachowane fragmenty Ebenezer Rojt: http://kompromitacje.blogspot.com/2011/10/szymanowski-o-zydach-wypisy.html

http://kompromitacje.blogspot.com/2012/01/efebos-karola-szymanowskiego-albo.html

[5] Szymanowski w swoich podróżach po świecie islamu zdążał oczywiście na zachód od swojej rodzinnej Ukrainy; termin „orientalny” jest określeniem kulturowym, nie zaś geograficznym – co jest jasne.

[6] Okres „orientalny” w twórczości Szymanowskiego też w sumie dobiegł końca niedługo później. Przeniósł swoje zainteresowania na folklor polski (balet *Harnasie, Pieśni kurpiowskie*), również muzykę religijną (przepiękne *Stabat Mater*). Co ciekawe, niewiele brakowało, a zostałby Szymanowski w 1926 roku dyrektorem konserwatorium w Kairze; odrzucił jednak tę propozycję na rzecz Warszawy.

[7] Hafez (w quasi-arabskiej lekcji Hafiz, od arab. ḥāfiẓ, dosł. „zachowujący”, tu w znaczeniu „ten, który nauczył się Koranu na pamięć”) – średniowieczny poeta perski (ok. 1315 – 1390), jeden z najwybitniejszych artystów tworzących w języku perskim.

[8] Prace Bethgego cenił również m.in. Gustav Mahler, który wykorzystał jego wiersze, parafrazujące chińską poezję okresu dynastii Tang, w *Das Lied von der Erde*.

[9] Por. incipit pieśni piątej, „O tej godzinie, w której miasto śpi”, oddany w języku francuskim jako „À l'heure *calme* où la ville dort” i znów w niemieckim: „*Friedvolle* Stunde hält die Stadt in Schlaf”. Słów wyróżnionych kursywą w wierszu Iwaszkiewicza nie znajdziemy. Znów w tej samej pieśni: „wstań, stary kupcze, by chwalić Allaha”, po francusku „Debout, vieux marchand *perse*, à la gloire d'Allah” i po niemiecku: „Auf, alter *Perser*, sing zur Ehre Allahs”. Stary kupiec staje się w obu przekładach Persem. Oczywiście, należy pamiętać, że tłumaczenia poezji przeznaczonej do wokalnego wykonania zawsze są raczej swobodne; owe drobne różnice nie zmieniają ich wartości użytkowej.

[10] „Namiętnym muezinem” nazwał swój podmiot liryczny Iwaszkiewicz, Szymanowski nalegał na „szalonego”. Tak już zostało.

[11] Nie mają one w sobie nic w żadnej mierze arabskiego, czym wszelako zupełnie nie potrzebujemy się przejmować.

[12] W dodatku „pięciorako”! To, być może, aluzja do odmawianego pięciokrotnie w ciągu doby *salatu*, muzułmańskiej modlitwy obowiązkowej.

[13] Tak w oryginale. „Bismillah” potraktowany widocznie jako jedno z jego imion Allaha. Choć ma ich aż 99, „Bismillah” nie jest jednym z nich – w rzeczywistości znaczy „w imię Allaha”, a to już początek zdania.

[14] Stosunek Hafeza do religii jest skomplikowany: z jednej strony, nieprzejednany krytyk religijnej hipokryzji (por. np. „Mówca pijany wczoraj / wygłaszał w szkole naukę / że wino jest grzeszne, ale / bogactwo meczetów grzeszniejsze”, przeł. Władysław Dulęba, Kraków 1979, s. 35) i autor wielu cokolwiek epikurejskich wersów („Nie siedź bez wina i śpiewu, / bo pod tym niebieskim sklepieniem / tylko tą nutą udrękę / od serca odpędzić zdołasz” dz.cyt., s. 161). Jednocześnie, jak widzieliśmy, z dumą posługiwał się owym zaszczytnym religijnym *nom de plume*, a z równą łatwością moglibyśmy przytoczyć szereg kwartyn przemawiających przeciw powierzchownej, a za dowodzącą głębokiego, mistycznego uduchowienia. Sprawa nie jest więc prosta. Chociaż pobożny muzułmanin istotnie nie powinien gloryfikować spożywania alkoholu.