Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 21/11/2026 06:29:04

10.2478/umcsart-2013-0010

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XI, 1 SECTIO L 2013

Instytut Muzykologii UJ

RENATA SUCHOWIEJKO

„Ciało me, wklęte w korowód istnienia…” O poszukiwaniu „słów do pieśni bez słów” Mieczysława Karłowicza

“My body, charmed and blended into the pageant of life…”
On seeking words for Mieczysław Karłowicz’s eternal song without words

Mieczysław Karłowicz i Bolesław Leśmian, rówieśnicy[1], dojrzewali artystycznie w tej samej epoce, pełnej wewnętrznego rozedrgania, rozczarowań i niepokojów. Obaj nieco introwertyczni, wycofani, jakby osobni, intensywnie poszukiwali własnych dróg artystycznej ekspresji. Prawdopodobnie nigdy się nie spotkali, choć ich drogi życiowe mogły się przez chwilę skrzyżować – tuż po powrocie Karłowicza z Berlina w 1901 roku, kiedy Leśmian już osiadł w Warszawie, a jeszcze nie wyjechał do Monachium i Paryża, co nastąpiło dwa lata później[2]. Musieli jednak o sobie wiedzieć, gdyż obaj uważnie śledzili, co się w polskiej sztuce dzieje. Debiutowali też w podobnym czasie. Karłowicz organizował swoje pierwsze koncerty kompozytorskie, a Leśmian intensywnie współpracował z Zenonem Przesmyckim i redagowaną przez niego „Chimerą” w latach 1901-1907.

[1] Kompozytor był starszy od poety o kilka tygodni. Mieczysław Karłowicz, ur. 11 grudnia 1876, zm. 8 lutego 1909; Bolesław Leśmian, ur. 22 stycznia 1877, zm. 5 listopada 1937.

[2] Leśmian wyjechał do Monachium wiosną 1903 roku, od października był już w Paryżu i pozostał tam do końca 1906 roku.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 21/11/2026 06:29:04

To skrótowe zestawienie dat pozwala usytuować ich obu w czasie, ale nie będzie miało wpływu na dalsze rozważania. Nie o chronologię tutaj bowiem chodzi ani o badanie wzajemnych wpływów, lecz o uchwycenie pewnych cech postawy twórczej obydwu artystów, która w dużym stopniu została ukształtowana przez klimat estetyczny epoki. Jednocześnie wykracza ona poza jej granice i poddaje się ciągłej aktualizacji, gdyż jej fundamentem jest pytanie o sens ludzkiej egzystencji.

Poezję Leśmiana cechuje głębokie zamyślenie nad tajemnicą bytu, poszukiwanie prawdy o człowieku, wchodzenie w głęboko osobisty, a zarazem interpersonalny wymiar ludzkiego istnienia, w tym również oswajanie śmierci poprzez odkrywanie jej różnych przejawów w sztuce, przyrodzie i życiu. Aspiracje metafizyczne rezonują w poezji Leśmiana z niezwykłą siłą i przenikają kolejne tomy wierszy: *Sad rozstajny* (1912), *Łąka* (1920), *Napój cienisty* (1936), *Dziejba leśna* (1938), a także prozę artystyczną i teksty publicystyczne.

Nie zamierzam wchodzić zbyt głęboko w świat czy też „wieloświat" Leśmianowskiej poezji. Uczyniło to wielu wybitnych znawców literatury, a wśród nich: Michał Głowiński, Jacek Trznadel, Jarosław Marek Rymkiewicz, Kazimierz Wyka, Artur Sandauer, Tymoteusz Karpowicz. Poezja Leśmiana przyciągała też uwagę filozofów, na przykład Leszka Nowaka, który dogłębnie zbadał system Leśmianowskiej metafizyki[3]. Nadal działa bardzo inspirująco na badaczy, o czym świadczy m.in. praca zbiorowa *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice* pod redakcją Tomasza Cieślaka i Barbary Stelmaszczyk[4].

Próba dorzucenia czegokolwiek do tych wnikliwych analiz byłaby niezręcznym posunięciem, zważywszy na ogrom wiedzy posiadanej w tej dziedzinie przez znawców tematu. Pozwolę sobie jednak na kilka refleksji uczynionych z pozycji „zwykłego czytelnika", który dał się oczarować wierszom Leśmiana i uchwycił w nich pewne wątki, które mogą być bardzo inspirujące dla muzykologa. W poetyckim „śpiewie" Leśmiana dostrzegam możliwość otwarcia perspektywy interpretacyjnej dla muzycznych zjawisk, gdyż zawiera on w sobie uniwersalne treści, które są duchem inspirującym zarówno poezji, jak i muzyki. Oto jeden z Leśmianowskich wierszy:

[3] L. Nowak, *(Unitarna) metafizyka Bolesława Leśmiana*, „Poznańskie Studia z Filozofii Humanistyki", 1996 nr 3 (16).

[4] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 21/11/2026 06:29:04

Ciało me, wklęte w korowód istnienia
(ze zbioru *Dziejba leśna*, pośm. 1938)

Ciało me, wklęte w korowód istnienia,
Wzruszone słońcem od stóp aż do głów,
Zna ruchy dziwne i znieruchomienia,
Które zeń w śpiewie przechodzą do słów.

Zna pląsy gwiezdne, wszechświatów taneczność
I wir i turkot rozszalałych jazd –
Pieśnią jest życie i pieśnią jest wieczność
W takt mego serca i nie moich gwiazd!

Gdy wieczór na noc do snu się układa,
Zmierzchami tłumiąc purpurowy żal,
Bóg niby z nieba strącona kaskada,
W pierś mą uderza i rozdzwania w dal…

I drgają w piersi rozdzwonione losy,
Bije do głowy rozśpiewana krew,
I pieśnią całe ogarniam niebiosy,
I ziemię całą widzę poprzez śpiew!

Idea „śpiewu" czy „pieśni" pojawia się u Leśmiana bardzo często, m.in. w wierszach: *Rozmowa*, *Zamyślenie*, *Słowa do pieśni bez słów*, *Romans*, *Niedopita czara*, a także w artykułach poświęconych problematyce rytmu[5]. Wiąże się to z estetyką symbolizmu, a zarazem jest fundamentem Leśmianowskiej koncepcji sztuki. W śpiewie widzi poeta źródło czystej ekspresji, autentycznej i twórczej, nietkniętej jeszcze formułą słowa. Dopiero na drodze językowej konkretyzacji przyjmuje ona zewnętrzny kształt, przeistacza się w słowo. Traci przy tym swoją pierwotną moc, ale dzięki temu przenika w świat realny. Pisze o tym Leśmian w znakomitym szkicu, zatytułowanym *Przemiany rzeczywistości*:

> „I poza jaźnią istnieje w duszy jakiś ton; jakaś pierwotna pieśń bez słów, która czeka na przyjście w godzinie twórczej słów niezbędnych, ale dla której te słowa są zawsze czymś innym od niej samej. […] Owa pieśń bez słów pochodzi nie z dziedziny logiki, skąd każde słowo pochodzi, lecz z innych, nielogicznych dziedzin, gdzie może istnieć bez słów i gdzie pojęcie istnienia, wyzwolone z więzów gramatyki i składni, przestaje być logicznym zdaniem,

[5] B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd* (1910), *U źródeł rytmu* (1915), *Z rozmyślań o poezji* (1937), [w:] *Szkice literackie*, oprac. i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 21/11/2026 06:29:04

> które musi posiadać swój podmiot i orzeczenie, swój początek i koniec, swe narodziny i śmierć. Czym jest ów ton? Czym owa pieśń bez słów?"[6].

Poezja w ujęciu Leśmiana staje się narzędziem poznawczym, otwierającym na świat i na człowieka. Wnika głęboko w tajemnicę bytu, dąży do tego, aby się „spokrewnić z pozasłownym trwaniem" (*Pejzaż współczesny*). Metafizyczne treści zyskują nowe oświetlenie u Leśmiana dzięki jego niezwykłemu językowi poetyckiemu, który pobudza wszystkie zmysły i zaprasza do dialogu. W ten sposób ujawnia się moc kreacyjna sztuki i jej zdolność sięgania w sferę niepochwytną.

Podobny typ wrażliwości, potrzeba wnikania w tajemnicę bytu i dotykania granicy poznawalnego występują u Mieczysława Karłowicza. W jego poematach symfonicznych zaznacza się dążenie ku najwyższym duchowym rejonom, chęć wyśpiewania „pieśni" o człowieku, poznania jego najgłębszych tajemnic – tęsknoty, miłości i śmierci. To pragnienie nabiera szczególnej siły i intensywności w poematach *Odwieczne pieśni*, *Powracające fale*, *Stanisław i Anna Oświecimowie*, *Smutna opowieść*. Dzieła te cechuje jakiś szczególny rodzaj egzystencjalnego nastrojenia, charakterystyczny „ton", który kompozytor pobudza do istnienia siłą swej wyobraźni. Czymże jest ów ton? Czym jest jego pieśń bez słów?

Nie sądzę, aby udało się znaleźć prostą odpowiedź na to pytanie. Można jednak spróbować wsłuchać się w ten „ton" i uchwycić jego elementy składowe. Wydaje się, że jednym z najważniejszych komponentów Karłowiczowskiej rzeczywistości wewnętrznej jest doświadczenie wzniosłości. W jego utworach jest wiele takich miejsc, które świadczą o upodobaniu do wywoływania emocji wzniosłości. Kategoria ta ma długą i bogatą tradycję w kulturze europejskiej, wiąże się z takimi sferami jak natura, sztuka, „ja" i transcendencja[7]. Odczucie wzniosłości może zostać wywołane przez wszystko, co przynależy do świata realnego lub wyobrażonego, ale ma formę czegoś nieogarnionego, co przekracza granice wyobraźni. Wzbudza wtedy żywe reakcje człowieka, przede wszystkim podziw i zdumienie, entuzjazm i radość, ekstatyczne uniesienie, ale też niekiedy przyjemną grozę i lęk. Pozwala wznieść się ponad własne indywiduum i zjednoczyć ze światem, a dzięki temu doświadczyć poczucia „zwielokrotnienia własnego istnienia".

Jak pisze Arthur Schopenhauer:

> „Kiedy gubimy się, rozpatrując świat nieskończenie wielki w czasie i przestrzeni, [...] kiedy bezmiar świata przenika do naszej świadomości

[6] B. Leśmian, *Przemiany rzeczywistości*, [w:] *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 183-184.

[7] Więcej na temat kategorii „wzniosłości" w literaturze zob. J. Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego*, Kraków 2002.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 21/11/2026 06:29:04

> – czujemy się pomniejszeni aż do nicości, czujemy, że jako jednostki znikamy, rozpływamy się jak kropla w oceanie. Ale równocześnie tej zmorze własnej nicości przeciwstawia się bezpośrednio świadomość, że przecież wszystkie te światy istnieją tylko w naszym przedstawieniu, jako odmiany wiecznego podmiotu czystego poznania [...] Wielkość świata, która nas przedtem niepokoiła, spoczywa teraz w nas; i dlatego jego bezmiar nie przytłacza, lecz podnosi"[8].

Doświadczenie wzniosłości znajduje u Karłowicza swój muzyczny wyraz dzięki umiejętnemu operowaniu brzmieniem zespołu, a w szczególności orkiestrowym tutti. Głównym nośnikiem ekspresji są środki instrumentacyjne, przede wszystkim dobór i zestawienia instrumentów, ich barwa i rejestr, ale też artykulacja, faktura, rodzaj melodyki i harmoniczne wypełnienie. Zróżnicowanie tych czynników i ich zmienna konfiguracja mają decydujący wpływ na brzmienie orkiestry, jego wolumen i intensywność, przyczyniając się w ten sposób do pobudzania emocji wzniosłości. Oto kilka przykładów z *Odwiecznych pieśni*:

1) w I części: *Pieśń o wiekuistej tęsknocie* (takt 88), II faza rozwoju formy *Allegro moderato* – krótkotrwałe, lecz bardzo intensywne spotęgowanie brzmienia; schromatyzowane figuracje w instrumentach dętych drewnianych, tremolo skrzypiec w wysokim rejestrze, Temat przewodni, tzw. temat „śmierci", ważny dla całego utworu i pojawiający się w każdej części, wprowadzony przez puzony i tubę;

2) w II części: *Pieśń o miłości i śmierci*, kulminacja II fazy rozwojowej (takt 321), przygotowana na długim odcinku przez stopniowe ewoluowanie struktur brzmieniowych. Temat przewodni (tuba, puzony, fagot i kontrafagot) otoczony figuracjami instrumentów smyczkowych i dętych drewnianych, a następnie sekundowe przesuwanie mikstur tercjowych w całej orkiestrze. Podobny typ ekspresji występuje także w IV fazie *Maestoso* (takt 396) – rozwarstwienie faktury, nałożenie trzech tematów, potęga brzmienia;

3) w III części: *Pieśń o wszechbycie* – gradacja napięcia występuje w kilku miejscach, a wzniosły nastrój utrzymuje się w całej części, począwszy od wstępu z motywem fanfarowym, a skończywszy na majestatycznym pokazie tematu przewodniego (takt 594), ukazanego po raz kolejny w tubie i puzonach, wraz z gęstym, silnie nasyconym brzmieniem instrumentów smyczkowych i drewnianych oraz „chórem" dętych blaszanych.

Kategoria wzniosłości może się też przejawiać w całkiem inny sposób – poprzez kameralizację brzmienia i sublimację wyrazu. Taki moment uwznioślenia występuje w II części w III fazie *Andante* (od taktu 356), w której delikatny

[8] A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1-2, przeł., wstępem poprzedził i komentarzem opatrzył J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 323.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 21/11/2026 06:29:04

koloryt orkiestry (długie dźwięki skrzypiec w wysokim rejestrze, figuracja wiolonczel), śpiewna melodia tematu i dyskretne dopowiedzi puzonów, kreują nastrój ekstatycznego szczęścia. Podobny moment występuje także w I fazie, kiedy w całej orkiestrze wybrzmiewa tzw. temat „miłości" (takt 241).

Kategoria wzniosłości nie jest, rzecz jasna, wynalazkiem Karłowicza ani artystów modernistycznych. Obecna była w sztuce od zawsze, zyskując jedynie odmienny koloryt w każdej epoce. Przełom XIX i XX wieku był tym okresem, w którym wzniosłość wysunęła się na pierwszy plan, gdyż wiązała się ze zwrotem ku transcendencji.

Jednym z kluczowych elementów w sztuce tego czasu była idea „przeżywania jedności ze światem", dążenie do przełamania bariery osobowego „ja" i zespolenie się z zasadą bytu[9]. Te wątki są szczególnie wyraźne w poezji, niemal każdy poeta młodopolski do nich nawiązywał. Antoni Lange pisał w swoich *Rozmyślaniach*:

> „Oderwać się od siebie, wznieść się ponad siebie. Przestać być sobą – rozlać i rozlotnić ducha. W moc, co nad osobistym gdzieś bytuje niebie: oto pieśń, co męczarnią z piersi mi wybucha"[10].

A Kazimierz Przerwa-Tetmajer wtórował:

> „[…] i duch mój się rozszerza, rozdala, rozpływa, wciela się w czas i w przestrzeń i wszechkształty – ginie, nicestwieje, wessany w bezdenie wszechbytu"[11].

Młodopolskie „doznanie jedności" ma wiele wspólnego z przeżyciem mistycznym (niekoniecznie religijnej natury), chwilowym i nietrwałym, ale niezwykle intensywnym. Te momenty nagłych zachwytów i olśnień, połączone z poczuciem zaniku „ja", pojawiają się niemal zawsze w zetknięciu z naturą. To ona potrafi najlepiej wypełnić świadomość podmiotu i umożliwić mu powrót do pierwotnej jedności, do owej „prajedni", tak ulubionej przed młodopolskich poetów[12]. Widać to doskonale w wierszach należących do nurtu tzw. „mistycyzmu tatrzańskiego",

[9] Zagadnienie tożsamości „ja" i „nie ja", a także pojęcie „przeżycia jedności" były przedmiotem gorących sporów ideologicznych na przełomie wieków. Jednym z nich była głośna polemika pomiędzy Zygmuntem Freudem a Romain Rollandem na temat pojęcia „uczucie oceaniczne", rozpowszechnionego przez pisarza. Freud powiązał je ze sferą przeżyć religijnych i poddał ostrej krytyce, jakby nie do końca rozumiejąc intencje autora.

[10] A. Lange, *Rozmyślania XXIX*, [w:] *Rozmyślania i inne wiersze*, wybrał i wstępem poprzedził J. Poradecki, Warszawa 1979, s. 69.

[11] K. Przerwa-Tetmajer, *Na „Żelaznej drodze" pod Reglami*, Lwów 1936, s. 126.

[12] Więcej na ten temat, zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 21/11/2026 06:29:04

zwłaszcza u Jana Kasprowicza i Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Wyraźne ślady tego sposobu odczuwania odnajdujemy także w artykułach tatrzańskich Karłowicza, silnie inspirowanych Tetmajerowską metaforyką. Jednakże nie tylko góry mogą ewokować takie przeżycia. Wywołać je może przyroda w każdej swej postaci, czego najlepszym przykładem są wiersze „łąkowe" Leśmiana.

Powróćmy jednak do świata Karłowiczowskich przeżyć i doznań. Drugim ważnym komponentem jego rzeczywistości wewnętrznej jest „doświadczenie ciemności". Kategorię „ciemności" rozumiem tutaj w znaczeniu, jakie nadaje mu Antoni Kępiński w swojej książce zatytułowanej *Melancholia*, czyli jako „antytezy życia". Jak pisze Kępiński:

> „[…] cechą ciemności jest to, że znikają kolory i zacierają się kontury rzeczywistości [...] wszystko wokół i w środku zaciemnia się. A w innym miejscu dodaje: w mroku to, co bliskie staje się dalekie i na odwrót, horyzont staje się nieskończony. Człowiek stawia sobie pytania, które normalnie są przesłonięte sprawami bliskimi. Zastanawia się po co żyje, jaki sens ma życie"[13].

To spojrzenie *sub specie aeternitatis* – pod kątem wieczności – jest bardzo bliskie Karłowiczowi, a zarazem wiąże się z kulturą literacką i programami estetycznymi epoki. Namysł nad śmiercią można uznać za rodzaj „przeżycia pokoleniowego", będącego bardzo istotnym elementem sztuki modernistycznej[14]. Myśli kompozytora krążą nieustannie wokół tematu śmierci, przyjmując różne kształty i zabarwienie emocjonalne. Niekiedy towarzyszy im pełne nadziei, radosne oczekiwanie, zgodnie z modernistyczną zasadą „wyzwolenia poprzez śmierć", innym razem zanurzają się w głębokiej melancholii i smutku albo przechodzą w łagodną rezygnację. U Karłowicza jednym z dominujących składników owego stanu *meditatio mortis* jest nastrój melancholii, który przenika wszystkie jego dzieła. W *Odwiecznych pieśniach* przewija się przez cały utwór. Oto kilka przykładów:

1) w I części: *Pieśń o wiekuistej tęsknocie*, cała I faza *Andante lento* (do taktu 87) – temat „tęsknoty" w rożku angielskim, ciemne brzmienie orkiestry, chromatyzacja linii melodycznej i obsesyjnie krążący motyw czołowy. Następnie III faza *Più mosso* (od taktu 550) – rozproszenie materiału tematycznego, dialog rożka z klarnetami, głęboka barwa waltorni, przenoszenie tematu „tęsknoty" do fagotu, oboju i skrzypiec;

[13] A. Kępiński, *Melancholia*, Kraków 2001, s. 95 i 139.

[14] Zob. A. Lubaszewska, *Życie – Śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 21/11/2026 06:29:04

2) w II części: *Pieśń o miłości i śmierci* – zgaszenie radosnego nastroju po wybrzmieniu tematu „miłości" (takt 256), wejście instrumentów dętych drewnianych (flety, klarnety, fagoty i klarnet basowy), falowanie dynamiki, schromatyzowane figuracje w smyczkach, gradacja napięcia;

3) w III części: *Pieśń o wszechbycie* – chwilowe zaciemnienie brzmienia orkiestry na początku i na końcu II fazy (klarnety, klarnet basowy, rożek i tremolo smyczków), a następnie pełne niepokoju oczekiwanie (takt 550) na wejście tematu przewodniego; rozproszenie materiału motywicznego, polifonizacja, niestabilność tonalna.

W utworach Karłowicza motyw śmierci powiązany jest nierozerwalnie z motywem miłości. Niekiedy ukazany jest na subtelnie zarysowanym tle fabularnym, z którego wyłaniają się kontury wyimaginowanych postaci, jak na przykład w poematach *Stanisław i Anna Oświecimowie*, *Uwertura do „Białej gołąbki"*, *Epizod na maskaradzie*. Innym razem motywy te zostają poddane symbolizacji, jak na przykład „martwe kwiaty z lodu" i „wiośniana postać dziewczyny" w *Powracających falach*. Natomiast w *Odwiecznych pieśniach* zostają przeniesione w sferę czystej idei, owej „pieśni o miłości i śmierci". Powiązanie tematu miłości i śmierci ma swoje źródło w micie tristanowskim, szeroko rozpowszechnionym przez Wagnera i mającym liczne warianty w muzyce XIX wieku i na początku XX wieku.

Topos „miłości-śmierci" znalazł też nowe wcielenie w prozie literackiej Leśmiana, która prawdopodobnie była znana Karłowiczowi. Świadczy o tym uderzająca zbieżność myśli w dziełach obu twórców – *Odwiecznych pieśniach* Karłowicza, ukończonych w 1906 roku i *Legendach tęsknoty* Leśmiana, opublikowanych w „Chimerze" w 1904 roku. Podobny sposób przeżywania uwidacznia się zwłaszcza w legendzie o *Błędnym ogniku*, w mniejszym zaś stopniu w legendzie *Z dziejów Czarnego Grodu*, choć i tutaj postać księcia Aeternusa i Bogini Tęsknoty doskonale współgra z karłowiczowską ideą wszechbytu i wiekuistej tęsknoty.

Legenda o *Błędnym ogniku* jest jakby poetyckim odpowiednikiem muzycznej narracji Karłowicza. Rozpoznajemy w niej podobny typ kształtowania formy, usytuowanie punktów węzłowych, dramaturgię, nasycenie emocjonalne, odrealnienie opowieści. Leśmian wprowadza czytelnika w świat baśni ukryty na kartach starej księgi, której obrazy ożywają pod wpływem działania wyobraźni. Tworzy więc złudzenie „obrazu w obrazie". „Młodzieniec jest poetą" – pisze Leśmian. „Od wielu lat pędzi w pałacu żywot samotny i tworzy pieśni mgliste, drgające niepokojem tajemnych oczekiwań, przeczuć i nagłych objawień". Niestety, czeka na próżno, szczęście nie przychodzi. Jego pragnienie jednak nie słabnie, a młodzieniec zaczyna wierzyć, że jego powołaniem jest „tęsknota aż do śmierci". Aż pewnego dnia wszystko się zmienia. Przychodzi Zjawiona: „w szacie gwiaździstej, rozetlonej błękitnawym blaskiem. Twarz piękna, widmowa, koloru księżyca, włosy tegoż koloru, rozwiane, jak smugi świetliste". Przynosi ze sobą miłość, ale jednocześnie odbiera życie. Jej pocałunek

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 21/11/2026 06:29:04

jest bowiem dotknięciem śmierci. „Więc nie każdemu wolno kochać? I nie każdemu wolno być kochanym? Więc miłość i śmierć..." – pyta poeta[15].

Topos „miłości-śmierci" zyskuje różne upostaciowanie u Leśmiana i Karłowicza ze względu na wykorzystanie odmiennych środków artystycznych, ale to jest wciąż ta sama opowieść – wieloznaczna, aluzyjna, sugestywna. Poeta kreuje świat wyobrażony za pomocą języka poetyckiego o niezwykłej urodzie, pełnego symboli i subtelnych odcieni ekspresywnych. Sięga przy tym po formę balladową, przenikniętą głęboką nutą melancholii i umieszcza ją w odrealnionej scenerii żywej baśni-obrazu. Natomiast kompozytor nadaje poszczególnym częściom poematu tytuły programowe, wyznaczając w ten sposób krąg swoich filozoficznych rozmyślań, skupionych wokół dwóch kluczowych dla metafizyki tematów – samotności i skończoności. Jego głównym narzędziem oddziaływania na wyobraźnię i emocje słuchacza jest instrumentacja i brzmienie. Predylekcja do stosowania kontrafagotu, klarnetu basowego, wiolonczel, kontrabasów i rogów ma decydujący wpływ na charakter wyrazowy *Odwiecznych pieśni*, w których dominuje nastrój smutku, melancholii i tragizmu. Do tego dochodzi umiejętne różnicowanie barw instrumentalnych, skłonność do maksymalizacji wolumenu brzmienia oraz precyzyjne powiązanie typu instrumentacji z treściami programowymi poematu. Jednakże w obu tych reprezentacjach – poetyckiej i muzycznej – odzywa się ten sam „ton", emocjonalne nastrojenie, które wynika z podobnego sposobu przeżywania świata. Karłowicz buduje plan dramaturgiczny swojego dzieła analogicznie jak Leśmian. Jego muzyczna opowieść rozgrywa się również w trzech epizodach – znużone tęsknotą oczekiwanie, moment ekstatycznego szczęścia, spotkanie z przeznaczeniem. Z tą jednak różnicą, że pod koniec doprowadza do potężnej kulminacji, Leśmian zaś wycofuje się w ciszę, w stan głębokiej zadumy.

Zestawienie obok siebie dwóch wybitnych artystów przełomu wieków, których cechuje podobny typ wrażliwości i sposobu postrzegania świata, otwiera bardzo ciekawą perspektywę porównawczą. Dla muzykologa jest ona szczególnie interesująca, gdyż poezja pomaga zwrócić uwagę na „rzeczywistość wewnętrzną", która w naukowych analizach muzykologicznych jest zazwyczaj pomijana – sferę przeżyć, uczuć i emocji. Skupienie się na zjawiskach czysto dźwiękowych, do badania których wypracowano wiele wysoce specjalistycznych metod analitycznych, jest niewątpliwie wartościowym sposobem postępowania badawczego, mogącym nam wiele powiedzieć o dziele muzycznym. Tak ukierunkowana analiza pozostawia jednak wielkie poczucie niedosytu, gdyż pomija szereg istotnych aspektów dzieła i nie wchodzi w ogóle w obszar ludzkich doznań. Można

[15] B. Leśmian, *Błędny ognik*, [w:] *Utwory rozproszone. Listy…*, s. 129-138.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 21/11/2026 06:29:04

powiedzieć, że „pomija człowieka", zarówno twórcę, jak i odbiorcę. Warto więc postawić sobie pytanie, czy możliwe jest poszerzenie pola badawczego? Jeśli już zbadamy formę muzyczną i sposoby jej kształtowania, określimy akordy i plan tonalny, opiszemy technikę kompozytorską i zasady instrumentacji, wykażemy powiązania motywiczne między częściami oraz zidentyfikujemy pomysły kompozytorskie zaczerpnięte od Straussa, Wagnera i Czajkowskiego – czy to już wyczerpie zakres możliwości interpretacji muzyki Karłowicza?

Refleksja muzykologiczna może, a nawet powinna, sięgać głębiej i dalej, niejako „pod powierzchnię" zjawisk dźwiękowych – w sferę przeżyć. Jak stwierdza Karol Berger:

> „Bez wątpienia tym, co najważniejsze w kontakcie z dziełem sztuki, jest przeżycie […] Dzieło sztuki, to rzeczywisty przedmiot, w którym zostało zakodowane jakieś wyobrażone przeżycie, jeśli ma się przed nami odsłonić, musi zostać przeżyte – odkodowane"[16].

W przypadku Karłowicza taki „akt odkodowania", o jakim mówi Berger, jest w pełni uzasadniony. Jego poematy symfoniczne cechuje wyrazisty „styl emocjonalny", który doskonale współgra z atmosferą epoki, niezwykle przychylną wszelkim przejawom żywej ekspresji emocji. Uwaga wszystkich artystów była wówczas skierowana na świat uczuć i przeżyć człowieka, wraz z całą sferą aksjologicznych odniesień, jakie on ze sobą niesie[17]. Problematyka ta była wszechobecna w ówczesnym dyskursie o sztuce, nie tylko w wypowiedziach samych artystów, ale też teoretyków sztuki, filozofów i psychologów[18].

Do takiego spojrzenia na muzykę Karłowicza zachęcają nas też XX-wieczni filozofowie, zwłaszcza ci, którzy poświęcili wiele uwagi owym „fenomenom wewnętrznym". Wiele inspirujących myśli może dostarczyć „filozofia życia" Wilhelma Diltheya, „teoria nastrojów" Otto Bollnowa, rozważania Martina Heideggera na temat kategorii „nastrojenia" czy też „filozofia wyobraźni" Gastona Bachelarda. Ponadto, taka perspektywa badawcza umożliwia wejście w sferę aksjologiczną, która nie powinna pozostać obojętna dla muzykologa humanisty. „Emocje wiążą się z wartościami" – pisze Barbara Skarga w *Tercecie metafizycznym*. A następnie dodaje:

---

[16] K. Berger, *Potęga smaku*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 422.

[17] Zob. B. Szymańska, *Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Kraków 1988.

[18] Wypowiadali się na ten temat m.in. Zenon Przesmycki, Ignacy Matuszewski, Antoni Lange, Stanisław Przybyszewski, a także Jan Władysław Dawid, Władysław Heinrich, Edward Abramowski.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 21/11/2026 06:29:04

> „Nie wiem, co jest pierwsze, czy od emocji zależy wybór wartości, czy przeciwnie, to one rodzą takie lub inne uczucia. W każdym razie rzadko jesteśmy wobec wartości obojętni. Do jednych jesteśmy przywiązani, inne zaś odrzucamy lub traktujemy jako anachroniczne. Wartości, jak pisał Heidegger, są historialne, natomiast uczucia ludzkie zdają się niezmienne w swej istocie"[19].

Warto więc poszukiwać tego, co niezmienne w człowieku, a zarazem uważnie przyglądać się temu, co zmienne w jego historycznym trwaniu. Wymaga to jednak zmiany perspektywy badawczej, wypracowania alternatywnych sposobów analizy i interpretacji, dążenia do zrozumienia, a także pewnej dozy pokory wobec zjawisk muzycznych, które wymykają się racjonalnemu oglądowi.

Interpretacja wytworów kultury nie powinna ograniczać się do logicznych wywodów czy formalistycznych spekulacji, lecz dążyć do odtworzenia związków, jakie je łączą z uniwersalnymi właściwościami ludzkiego istnienia. Rozumienie nakierowane jest na uchwycenie znaczeń tkwiących w tych wytworach, uwarunkowanych kontekstem epoki, a zarazem mających ponadczasowy charakter. Topos „miłości-śmierci" jest niewątpliwie jednym z takich wątków, stale powracającym w różnych epokach historycznych, który służy do symbolizacji treści uniwersalnych i ogólnoludzkich. Jednocześnie otwiera przestrzeń porozumienia między ludźmi obcującymi ze sztuką – artystą, odbiorcą, krytykiem sztuki. Ujawnia bowiem to, co w człowieku trwałe i niezmienne. Jak pisał Wilhelm Dilthey:

> „Istnieje jądro, w którym znaczenie życia, jakie chciałby przedstawić poeta, jest niezmienne dla wszystkich czasów. Dlatego wielcy poeci mają w sobie coś wiecznego. Ale człowiek jest zarazem istotą historyczną. Jeśli zmienia się porządek społeczny i inne staje się znaczenie życia, przestają nas tak wzruszać poeci minionej epoki, jak niegdyś wzruszali swoich współczesnych. Tak jest i dzisiaj"[20].

Wiedza historyczna jest niezbędna w interpretowaniu zjawisk artystycznych, ponieważ pozwala osadzić dzieło w kontekście społeczno-kulturowym, uwypuklić jego cechy wspólne i indywidualne, dokonać porównań. Jednocześnie nie ogranicza w dążeniu do wychodzenia poza te granice i odkrywania znaczeń, jakie dzieło ma dla współczesnego odbiorcy. Porównywanie i szukanie analogii pomiędzy różnymi zjawiskami jest podstawą interpretacji, szczególnie cenną

[19] B. Skarga, *Tercet metafizyczny*, Kraków 2009, s. 139.

[20] W. Dilthey, *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, opracował, wstępem i komentarzem opatrzył Z. Kuderowicz, Warszawa 1982.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 21/11/2026 06:29:04

wtedy, gdy prowadzi do ujawnienia podobieństw wcześniej nierozpoznanych. Można więc powtórzyć za Bergerem:

> „Dobry interpretator dokona takiego porównania, które naprawdę rzuci nowe światło na przedmiot jego zainteresowania, to znaczy nie będzie ani oczywiste, ani zwyczajnie ekscentryczne, ale zaskakujące i ujawniające coś, co rzeczywiście istnieje, coś ukrytego, ale wartego zauważenia. […] To my decydujemy, czy konteksty, w jakich rozważamy dzieło sztuki, mają rzucić światło na to dzieło, czy też ma się stać odwrotnie. Jeżeli dobrze wykonamy swoje zadanie, ujawnimy nowe aspekty jednego i drugiego”[21].

Jak nazwać nienazwane, jak wyrazić niewyrażalne, jak odnaleźć słowa do owej „pieśni bez słów”, którą tak pięknie wyśpiewał Mieczysław Karłowicz w swoich poematach symfonicznych, a Bolesław Leśmian w swoich wierszach? Tego prawdopodobnie nigdy nie uda się jednoznacznie określić, ale można powiedzieć, że już samo poszukiwanie jest fascynujące. Wsłuchiwanie się w tę „pieśń bez słów” pozwala odsłonić niektóre cechy postawy i wyobraźni twórczej Karłowicza, a inne pozostawia zakryte. Być może zostaną ujawnione przy innej okazji i w innym kontekście. Interpretacja ma bowiem charakter otwarty i nigdy się nie kończy, ukazując wciąż nowe aspekty artystycznych zjawisk.

„Pieśni bez słów” Karłowicza inspirują do przemyśleń nad kondycją człowieka, gdyż rozbrzmiewają w nich fundamentalne pytania egzystencjalne. Pozwalają wgłębić się w siebie i w sens konfiguracji własnego świata, wydobyć z niego to, co najcenniejsze. Artysta przyjmuje tutaj postawę myśliciela zapatrzonego w sens własnego bycia, a to zapatrzenie pozwala mu stanąć w obliczu nieskończoności. Podobnie czyni Leśmian w swojej poezji. Jak stwierdza Michał Głowiński:

> „Koncepcja pieśni bez słów ma wartości ogólnohumanistyczne, pieśń jest tym czynnikiem, który decyduje o autentyczności człowieka […] Pieśń bez słów – jak z samej formuły wnika – jest bytem pozasłownym, jest dziedziną pierwotności tak w człowieku, jak w naturze, jednakże musi ujawniać się w słowach, dzięki nim może zostać oswojona i wyrażona”[22].

Słowo wszakże może mieć różną postać, nie tylko językową, także dźwiękową. Chodzi tutaj bowiem o „Słowo”, które ma dotrzeć do owej „rzeczywistości wewnętrznej”, która wymyka się racjonalnemu oglądowi, sięgnąć tam, gdzie rozum nie sięga, dotknąć tajemnicy bytu.

[21] Berger, *op. cit*., s. 431.

[22] M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 58-59.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 21/11/2026 06:29:04

Muzyka jako medium „bezsłowne" działa bezpośrednio na nasze zmysły, spełnia się w działaniu, gdyż jej podstawą jest przeżycie, w którym konstytuuje się dzieło jako przedmiot estetyczny i nośnik wartości. Muzyka nie jest spójnym systemem, w którym dźwiękom przypisane jest konkretne znaczenie, nie służy do opisywania konkretnych idei czy zdarzeń. Nie definiuje znaczenia, lecz je ewokuje i sugeruje. Zawsze coś znaczy, ale tylko w sposób ogólny, nigdy szczegółowy ani dosłowny. Dzięki temu implikuje niezliczone możliwości interpretacji i wciąż otwiera się na nowe znaczenia. Zaprasza do współprzeżywania, tworząc szeroką przestrzeń dla twórczej aktywności tych, których do siebie przyciąga.

Jak mówi Leśmian:

> „Człowiek, pojęty jako pieśń bez słów, unika naszych określeń. Wie on jednakże, iż aby stać się realnym, musi wydobyć swój ton, musi natężyć swoją pieśń bez słów. Jest ona jego jedyną i najwierniejszą rzeczywistością. Rzeczywistością zaledwo w przecięciu lub w skróceniu podobną do tych słów, którymi kiedyś ma się wypełnić, ażeby swą istotę przetłumaczyć na język ogólny, międzyludzki. Będzie to zawsze tylko przekład, tłumaczenie, nigdy – oryginał, nigdy pierwowzór"[23].

Postscriptum

Zastanawiające jest, dlaczego Mieczysław Karłowicz, jeden z najwybitniejszych polskich kompozytorów z przełomu XIX i XX wieku, zniknął z pola widzenia polskich muzykologów. Baza faktograficzna i źródłowa jest przecież świetnie opracowana, począwszy od dokumentacji zebranej przez Adolfa Chybińskiego w okresie międzywojennym, a skończywszy na *Katalogu tematycznym dzieł i bibliografii*[24]. Archiwum Chybińskiego przechowywane w Bibliotece Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu nie zostało jeszcze systematycznie przebadane i kryje zapewne wiele niespodzianek. Materiały te są już skatalogowane i skanowane, a wkrótce będą dostępne na platformie Wielkopolskiej Biblioteki Cyfrowej. Czekają jednak na kompleksowe, muzykologiczne opracowanie[25].

[23] Leśmian, *Przemiany rzeczywistości*…, s. 184.

[24] *Mieczysław Karłowicz 1876-1909. Katalog tematyczny dzieł i bibliografia*, red. B. Chmara-Żaczkiewicz, A. Spóz, K. Michałowski, Kraków 1986.

[25] Zob. A. Jazdon, *Miscellanea karłowiczowskie w spuściźnie Adolfa Chybińskiego*, „Muzyka", 2010 nr 2; *idem*, *Archiwum Profesora Adolfa Chybińskiego*, [w:] *Biblioteka muzyczna 2007-2009*, red. S. Hrabia, A. Spóz, Warszawa 2010.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 21/11/2026 06:29:04

Po okresie dużego ożywienia w badaniach nad Karłowiczem, zainicjowanych przez Elżbietę Dziębowską[26] na początku lat siedemdziesiątych XX wieku, a następnie doskonałej monografii Leszka Polonego[27], pracach Henryka Pawła Andersa[28] i intertekstualnych analizach Mieczysława Tomaszewskiego[29] – wokół kompozytora zapadła głęboka cisza. Tej pustki nie wypełnią ani prace magisterskie powstające w niektórych ośrodkach akademickich ani artykuły przyczynkarskie, pisane przy okazji różnych rocznic. Przyczyn tego stanu rzeczy jest zapewne wiele i to różnorodnej natury. Trzeba jednak powiedzieć, że zaniedbanie tego pola badawczego byłoby wielką szkodą dla polskiej kultury.

Być może impulsem do ponownego pochylenia się nad tematem będzie książka *European Fin-de-siècle and Polish Modernism. The Music of Mieczysław Karłowicz*, wydana w Bolonii w 2010 roku, przez wydawnictwo Ut Orpheus Edizioni. Włoski muzykolog Luca Sala, redaktor tej obszernej pracy zbiorowej (430 stron), zmobilizował do pracy nad spuścizną Karłowicza liczne grono badaczy z Polski, Niemiec, Włoch, Irlandii, Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych.

Kontekst estetyczny i kulturowy epoki jest dobrze zarysowany w pierwszej części książki. Ukazuje ona Karłowicza na tle zjawisk charakterystycznych dla muzycznego *fin-de-siècle'u*, zarówno w perspektywie europejskiej, jak i w kontekście Młodej Polski. Zwraca też uwagę na sytuację społeczno-polityczną na ziemiach polskich w czasach zaborów. Ten aspekt jest bardzo ważny, gdyż Karłowicz był mocno zaangażowany w sprawy społeczne i rozwój rodzimej kultury muzycznej. Całe jego życie naznaczone było poczuciem misji i głębokiej potrzeby służenia społeczeństwu. Był przy tym wielkim estetą, niezwykle wyczulonym na piękno natury, człowiekiem introwertycznym, nieco wycofanym, o wrażliwej i delikatnej naturze. Ta głęboka wrażliwość ujawnia się w jego muzyce, która jest przedmiotem analiz w drugiej części książki. Znajdują się w niej artykuły dotyczące muzyki symfonicznej, poruszające różne jej aspekty – stylistyczne, techniczne, symboliczne, a także omówienia twórczości pieśniowej oraz *Koncertu skrzypcowego*. Dopełnieniem tych rozważań jest rozdział poświęcony estetyce i osobowości kompozytora, ukazanej w świetle jego tekstów publicystycznych. Obie części książki dopełniają się wzajemnie, dając pełny ogląd twórczości Karłowicza, osadzonej w szerokim kontekście historycznym, estetycznym i kulturowym. Jednocześnie inspirują do dalszych badań, gdyż zawierają wiele ciekawych wątków, które czekają na dalsze rozwinięcie.

[26] *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*, red. E. Dziębowska, Kraków 1970.

[27] L. Polony, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza*, Kraków 1986.

[28] H. P. Anders, *Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach*, Kraków 1960; *idem*, *Mieczysław Karłowicz. Życie i dokonania*, Poznań 1998.

[29] M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 21/11/2026 06:29:04

Summary

The present article looks at the music of Mieczysław Karłowicz from the perspective of Bolesław Leśmian's philosophical poetry. The aim of the discussion, however, is not to seek parallel themes or musical transpositions but to capture certain traits of ideological attitude, which is founded on the question about the meaning of human existence. Leśmian's poetry is characterized by profound meditation on the mystery of existence, by the search for truth about man, and by familiarization with death through discovering its diverse manifestations in art, nature, and in life. His poems show a strong presence of mystical experience, the so-called "oceanic feeling" or "pantheistic experience of unity", which was one of the leading motifs of Young Poland poetry. It was readily utilized by Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Jan Kasprowicz, or Antoni Lange. In the symphonic music of Mieczysław Karłowicz we can recognize a similar type of sensitivity and emotional mood that perfectly harmonizes with the spiritual and artistic atmosphere of the period. His works reflect the tendency, characteristic of modernism, to cross boundaries and penetrate the mystery of being. Listening to this "song without words" is at the same time an encouragement to enter the world of values and human experiences, which is usually omitted by scholars in musicological analyses.