

**„Z nutami nuconymi na dalekim Podhalu...”  
Nawiązania do muzyki ludowej w „Ciemnych  
ścieżkach” i „Muzyce wieczorem” Jarosława  
Iwaszkiewicza**

Anna Tenczyńska

ANNA TENCZYŃSKA Uniwersytet Warszawski

**„Z NUTAMI NUCONYMI NA DALEKIM PODHALU...” NAWIĄZANIA DO MUZYKI LUDOWEJ W „CIEMNYCH ŚCIEŻKACH” I „MUZYCE WIECZOREM”  
JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA**

Z nutami nuconymi  
Na dalekim Podhalu,  
Zostań ze mną, piosenko,  
Żeby nie miał żalu... [C 125]<sup>1</sup>

Wśród utworów poetyckich Jarosława Iwaszkiewicza podejmujących dialog z muzyką stosunkowo liczne są wiersze, w których widoczna jest inspiracja polską muzyką ludową. Rzadziej bezpośrednia, najczęściej zapośredniczona przez twórczość dwóch kompozytorów. Pierwszym z nich był Ignacy Jan Paderewski, jako autor opartego na kilku melodiach podhalańskich *Album tatrzańskiego* na fortepian na cztery ręce op. 12, do którego nawiązania wyraźne są w dwóch zawartych w tomie *Ciemne ścieżki* cyklach wierszy, zatytułowanych *I Album Tatrzańskie* oraz *II Album Tatrzańskie (żałobne)*. Drugim i najważniejszym pozostaje Karol Szymanowski – jako kompozytor zainspirowany folklorem podhalańskim i kurpiowskim, czy, mówiąc precyzyjnie, muzyką z terenów Puszczy Zielonej<sup>2</sup>. Odniesienia do *Pieśni kurpiowskich* Szymanowskiego w twórczości Iwaszkiewicza nie są tak liczne jak wspomnienia „nut” góralskich, co znamienne jednak – towarzyszą jej od przedwojennego opowiadania *Brzezina* do ostatniego tomu poetyckiego. Wyraźne aluzje do samej postaci autora *Wariacji na polski temat ludowy h-moll* op. 10 w wierszach przywołujących elementy folkloru muzycznego – nawet niezapośredniczonego przez twórczość tego kompozytora – kształtują model podmiotu tych wierszy, który nierzadko staje się podmiotem sylleptycznym<sup>3</sup>, pozwalającym wśród istotnych dla nich kontekstów interpretacyjnych umieścić fakty z biografii Iwaszkiewicza i Szymanowskiego<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Skrótem C odsyłam do tomu: J. Iwaszkiewicz, *Ciemne ścieżki*. Warszawa 1982. Przywołując wiersze poety w dalszej części artykułu, używam ponadto następujących skrótów: M = *Muzyka wieczorem*. Warszawa 1980; W = *Wiersze*. T. 1. Warszawa 1977. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

<sup>2</sup> Zob. W. Skierkowski, *Puszcza Kurpiowska w pieśni*. T. 1. Ostrołęka 1997, s. VI. – J. Stęszewski, *Pieśni kurpiowskie w twórczości Karola Szymanowskiego*. W zb.: *Rzeczny, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii*. Red. P. Podlipniak, M. Walter-Mazur. Poznań 2009, s. 176.

<sup>3</sup> Zob. R. Nycz, *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 22–26. Zob. też M. Riffaterre, *Syllepsis*. „Critical Inquiry” 1980, nr 4.

<sup>4</sup> Do elementów, dzięki którym, zdaniem T. Wójcika (*Pejzaż w poezji Jarosława Iwaszkiewi-*

Taki charakter niewątpliwie można przypisać podmiotowi wiersza z incipitem „Jeszcze kiedyś w Tymoszówce” (C 83) z cyklu *I Album tatrzańskie*. Występujące w wierszu nawiązania do kompozycji Paderewskiego łączą się ze wspomnieniem rodziny Szymanowskich:

Jeszcze kiedyś w Tymoszówce  
– Ach, fomy wielkopańskie –  
Graliśmy na cztery ręce  
Owo „Album tatrzańskie”.

I „czy to dziewczyna” –  
I takie różne fiolecki,  
I pięknie aranzowane  
Fioritury zbójcekie.

Na dworze upał stał wielki,  
Zajeżdżały po Felcia siwki  
I w starej wielkiej spiżarni  
Pachniały zielone śliwki<sup>5</sup>.

Na sylleptyczny charakter podmiotu wskazuje tutaj zarówno toponim występujący w pierwszym wersie, jak i pojawiające się w ostatniej strofie zdrobnienie imienia „Feliks”, które w kontekście Tymoszówki narzuca jednoznaczne skojarzenie ze starszym bratem Karola Szymanowskiego. Zarazem jednak pewne aspekty biografii Iwaszkiewicza i Szymanowskich, które mogłyby być przydatne w interpretacji tego wiersza, trzeba uznać za typowe dla mieszkańców podobnych Tymoszówce majątków z przełomu XIX i XX wieku. Bez wątpienia do takich faktów należy popularność, jaką *Album tatrzańskie* Paderewskiego cieszyło się w salonach ówczesnego ziemiaństwa i inteligencji, gdzie praktykowano zwyczaj wspólnego muzykowania. O zwyczaju tym, pielęgnowanym przez wielu domowników i gości Tymoszówki, wspomina Iwaszkiewicz m.in. w książce *Spotkania z Szymanowskim*:

Wszystkie te rozmowy odbywały się na tle ciągłych zabaw lub muzykowania. I ja brałem udział w tym trybie życia razem ze wszystkimi. Raz akompaniowałem Stasi, potem kiedyś graliśmy na osiem rąk. Ja z Zioką na jednym fortepianie, a Karol z Nulką Kruszyńską na drugim<sup>6</sup>.

Wzmiankowana popularność *Album tatrzańskie* wiąże się niewątpliwie ze wzrastającym w tym okresie zainteresowaniem dla Tatr i Zakopanego – a także dla kultury tego regionu – gdzie 10 lat przed narodzinami Iwaszkiewicza inspirację do napisania *Album* znalazł goszczący tam Paderewski. Oparł on swój cykl na kilku melodiach zasłyszanych u słynnego skrzypka, Bartłomieja Obrochty, ucznia Saba-

---

cza. *Paramonografia liryki poety*. Warszawa 1993, s. 121), „hipotetyczna, ale uprawniona jest interpretacja w kategoriach biograficznych” licznych wierszy Iwaszkiewicza, należy „pejzażowo-przestrzenne tło sytuacji lirycznej”. Potwierdza ono „biograficzny sens” tych utworów, nasuwając skojarzenia, np. „z pejzażowymi realiami Stawiska i Podkowy Leśnej”. J. Kwiatkowski (*Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle Dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975, s. 202) mówi w odniesieniu do tego rodzaju wierszy o „konwencji”, „która polega na stworzeniu pozorów zacierania granic między fikcją a »rzeczywistością«, między literaturą a »życiem«”.

<sup>5</sup> Wszystkie wyróżnienia w tekstach Iwaszkiewicza pochodzą od autorki artykułu.

<sup>6</sup> J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*. Kraków 1947, s. 41.

ly, i u innych muzykujących górali, które „razem z Chałubińskim notowali podczas wypraw w Tatry i na Podhale”<sup>7</sup>. Przywołujące kompozycję Paderewskiego dwie pierwsze strofy wiersza określają stosunek podmiotu do tego rodzaju próby (obecnie zyskałaby ona miano folkloryzmu) włączenia muzyki ludowej w obręb kultury wysokiej<sup>8</sup>. Utwór ten traktowany jest tutaj raczej jak ciekawostka niż jak znaczący artefakt kultury<sup>9</sup>, co można dostrzec w pobrzmiewających subtelnością słowach: „takie różne fiolecki”. Towarzyszy im autoironiczny komentarz w drugim wersie pierwszej strofy: „Ach, fummy wielkopańskie”. Zasadniczo jednak podmiot pozytywnie wartościuje kompozycję Paderewskiego, nadając jej miano „pięknie aranżowanej”. Kończące ten opis wyrażenie „floriturę zbójeckie”, odnoszące się do ozdobnej figuracji melodycznej, przywołuje wspomnienie nie tylko melodii przeznaczonych na fortepian, lecz także samych piosenek śpiewanych przez zbójników karpaccich.

Chronologicznie pierwszym z Iwaszkiewiczowskiego cyklu *I Album tatrzańskie* wierszem, który przywołuje postać Szymanowskiego (choć w sposób nieoczywisty), jest utwór z incipitem „Obiecałem, więc ci przynoszę” (C 82). Brak w nim wprawdzie wskazówek pozwalających na tak jednoznaczne rozstrzygnięcia jak w analizowanym wcześniej przykładzie, w kontekście pozostałych wierszy nietrudno się wszakże domyślić, że autor *Dwudziestu mazurków* op. 50 na fortepian zalicza się do grona owych „kilku [...] osób”, dla których – jak wyznaje podmiot – powstał ów cykl, „przy- pisany” poecie i bliskiemu przyjacielowi Iwaszkiewiczów, Romanowi Kołonieckiemu:

Obiecałem, więc ci przynoszę  
Jak leluje orawiańskie,  
Wiersze. Polub je, proszę,  
Moje „Album tatrzańskie”.

Pisałem je tylko dla ciebie,  
Zaprzeczyć temu nie sposób,  
Dla ciebie i dla kilku innych  
Wiadomych tobie osób.

Inaczej zostały wyzyskane elementy muzyki ludowej, tym razem oryginalnej, a nie stylizowanej, w wierszu z incipitem „Tu na wysokiej Cyrhli” (C 93). Pojawiają się w nim dokładne cytaty z pieśni „W murowanej piwnicy...” Nie zostały one wprawdzie oznaczone jako „cudze słowo”, ale umiejętnie wplecione w indywidualną wypowiedź podmiotu, stając się jej integralną częścią. Fakt, że są powszechnie znane, pozwala jednak odczytywać je na dwóch poziomach, także w funkcji cytatu:

Tu na wysokiej Cyrhli  
Gospoda z siedmiu kotami,

<sup>7</sup> M. Pinkwart, *Zakopiańskim szlakiem Mieczysława Karłowicza*. Kraków 2008, s. 38.

<sup>8</sup> Zob. J. Burszta, *Chłopskie źródła kultury*. Warszawa 1985, s. 298–317. – M. Szandara, *Folk i folklorizm. Uwagi o modzie i powracaniu do korzeni*. „Literatura Ludowa” 2001, nr 3.

<sup>9</sup> Jak pisze J. Szerszenowicz (*Folklorizm. W stronę postmodernizmu*. W zb.: *Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej. Materiały XXXI Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej Związku Kompozytorów Polskich [...]*, Red. A. Matracka-Kościelny. Warszawa – Podkowa Leśna 2002, s. 189), sam Szymanowski nie uważał *Album tatrzańskie* Paderewskiego za dzieło znaczące wzbogacające polską sztukę narodową, „lecz za styl »egzotyczny«, polegający na wprowadzaniu »z zewnątrz« do tworu artystycznego elementów ludowych”.

Butelka z czerwonym rumem  
I wielkie kosze z rydzami.

Tutaj widziałem kiedyś,  
Jak tańcowali zbójnicy,  
Tutajśmy wódkę pili  
W murowanej piwnicy...

Tu po raz pierwszy uczulem  
Szpilkę wbitą zdradziecko,  
Tu pod kamieniem w lochu  
Zakopano moje umarłe dziecko.

Nawiązania do pieśni ludowej wykraczają poza poziom tematyczny wiersza i tworzą ciekawą, również pod względem formalnym, klamrę spinającą całą drugą strofę. Treść przytoczonego fragmentu pierwowzoru, na który złożyły się dwa pierwsze wersy, uległa tutaj pewnej modyfikacji w wyniku odwrócenia kolejności owych wersów, a także została rozbita przez wplecione pomiędzy nie wypowiedzi podmiotu. Wpływ pieśni na omawiany wiersz można zauważyć w jego kształcie wersyfikacyjnym, którego podstawę stanowią 7- i 8-sylabowe wersy. Ludowy intertekst, zwłaszcza czasownik „tańcowali”, decyduje ponadto o zróżnicowaniu stylistycznym utworu. Ścisły związek tekstu słownego<sup>10</sup> pieśni z powszechnie znaną, skoczną i żywiołową melodią otwiera przed odbiorcą wiersza perspektywę nie tylko intertekstualną, lecz również intersemiotyczną. Charakter tej melodii bez wątpienia koresponduje z nastrojem dwóch pierwszych strof, wzbogacając wiersz na płaszczyźnie pragmatycznej, innymi słowy pozwalając odbiorcy odnieść się też do przywołanej w ten sposób muzyki, która dopełnia czysto, by tak rzec, językowy obraz tańczących zbójników. Stanowi ona natomiast uderzający kontrast dla treści ostatniej strofy, podkreślający jej dramatyczną wymowę.

Pierwsza strofa wiersza przynosi dokładne wskazówki topograficzne, które umożliwiają rekonstrukcję miejsca będącego realnym odpowiednikiem poetyckiego. Spośród nich najbardziej dokładna jest informacja o „gospodzie z siedmiu kotami”, której faktyczny adres nie zmienił się do czasów obecnych. Rozpoczynające wiersz wyrażenie „na wysokiej Cyrhli”, poparte wiedzą o mieszczącej się na rzeczywistej Toporowej Cyrhli gospodzie Pod Siedmioma Kotami, nabiera oczywistego sensu. Pisana wielką literą „Cyrhla” to nazwa własna, jako rzeczownik pospolity funkcjonuje natomiast w znaczeniu górskiej polany powstałej po wykarczowaniu lasu. Połączenie tej nazwy z epitetem „wysoka” może odnosić się do faktu, że Toporowa Cyrhla to najwyższej położona dzielnica Zakopanego. W imiesłowie „Zakopano”, umieszczonym w końcowym wersie i również pisanym wielką literą, trudno w tym kontekście nie dostrzec zniekształconego toponimu „Zakopane”, który podkreśla związek treści wiersza nie tyle z bliżej nie określonym krajobrazem górskim, co z krajobrazem podhalańskim. Widoczne w wierszu ślady odniesień do rzeczywiste-

<sup>10</sup> Pojęcia tekstu słownego i tekstu muzycznego pieśni traktuję zgodnie ze znaczeniem przyjętym w muzykologii. Zob. H. S a b b e, *O związku pomiędzy kreacją tekstu słownego i muzycznego w kompozycji wokalne. Przyczynek do teorii muzyki współczesnej*. Przeł. Z. Piotrowski. „Res Facta” nr 7 (1973), s. 122.

go miejsca, skonfrontowane z zapiskami autobiograficznymi autora *Podróży do Polski*, można odczytać po części jako poetycką transpozycję wspomnień Iwaszkiewicza. Początkowy fragment *Muzyki gór* przynosi obraz bliski nakreślonemu w wierszu, z którym łączy się także na poziomie poetyki:

Pamiętasz, kiedyśmy po raz pierwszy z gór schodzili? Było to dosyć dawno, ale przepierzenie mnóstwa drobnych i rozlicznie zabarwionych faktów oddzieliło nas od tamtych czasów. Zaszliśmy wtedy do karczmy [...]. [...]

W karczmie grała muzyka; jak zwykle, basy i geśliki, chłopcy tańczyli zbójnickiego; [...] rzucony czar w sercu pozostał i wróciliśmy, ileż to razy wracaliśmy do tych rytmów, do tańca tego i do tej muzyki.

Gędzba to bowiem czarodziejska, złożona z nici różnorodnych, wplecionych w osnowę, podobna do kilima. Tyś w niej zawsze starał się rozpoznać echa czasów nieprawdopodobnie odległych. Jak gdyby ku tobie w niezmiernej odległości na skrzydłach tych tonów nadchodził orszak dawnych mieszkańców naszego świata. Echa tego świata gdzieniegdzie nad Wisłą się jeszcze kryją, w głębi Gór Świętokrzyskich – i tutaj, tutaj oczywiście<sup>11</sup>.

Zarówno w wierszu, jak i w cytowanym fragmencie prozatorskim występują czasowniki w liczbie mnogiej. W pierwszym z nich forma ta pojawia się wprawdzie tylko raz, ale w znaczącym miejscu, w środkowej partii utworu, modyfikując sens całej wypowiedzi podmiotu, mówiącego nie tylko o sobie, ale także o kimś, kto towarzyszył mu w opisanych wydarzeniach. Przede wszystkim jednak treść trzech pierwszych akapitów *Muzyki gór* odpowiada treści poszczególnych strof wiersza: w pierwszej części tekstów poetyckiego i prozatorskiego mowa jest o gospodzie/karczmie, w drugiej – o tańcu zbójnickim. W naszkicowanej w ostatniej strofie tajemniczej i dramatycznej historii o umarłym dziecku zakopanym w lochu pobrzmiwają echa ballady o proweniencji ludowej. Z kolei trzeci akapit – który przynosi uwagi autora na temat ludowości oraz komentarz do poglądów Szymanowskiego o narodowym charakterze muzyki ludowej<sup>12</sup> – zaczyna się od znamienego archaizmu leksykalnego „gędzba”, najstarszego polskiego leksemu oznaczającego muzykę<sup>13</sup>. W odniesieniu do muzyki podhalańskiej warto odnotować, że „gędzbę” łączy wspólny źródłosłów z „geślami”.

Bogate konteksty tych wydarzeń – fragmenty innych tekstów autobiograficznych Iwaszkiewicza oraz uwagi Szymanowskiego o muzyce ludowej, m.in. opublikowane przez kompozytora w odpowiedzi na artykuł Béli Bartóka *U źródeł muzyki ludowej*<sup>14</sup> – pozwalają w bezimiennym odbiorcy wspomnień z *Muzyki gór* rozpoznać twórcę *Harnasi*. Pozwalają również z dużym prawdopodobieństwem określić, kiedy miały miejsce wydarzenia opisane przez podmiot, odzierając z tajemnicy zaimek przy-

<sup>11</sup> J. Iwaszkiewicz, *Muzyka gór*. W: *Podróże do Polski*. Warszawa, s. 73. Por. wiersz *Trzy ciupagi* K. Przerwy-Tetmajera.

<sup>12</sup> K. Szymanowski: *O muzyce góralskiej*. „Pani” 1924, nr 8/9; *Zagadnienie ludowości w stosunku do muzyki współczesnej*. (Na marginesie artykułu Béli Bartóka „U źródeł muzyki ludowej”). „Muzyka” 1925, nr 10.

<sup>13</sup> Z „gędzba” spokrewniony jest czasownik „gaść”, który wymienia A. Brückner w *Słowniku etymologicznym języka polskiego* (wyd. 6. Warszawa 1993, s. 137). Zob. też G. Dąbkowski, *Kształtowanie się polskiej terminologii muzycznej*. Warszawa 2010, s. 56.

<sup>14</sup> Artykuł B. Bartóka można znaleźć w: K. Szymanowski, *Pisma muzyczne*. Zebrał, oprac. K. Michałowski. Wstęp S. Kisielewski. Kraków 1984.

słowny „kiedys” z drugiej strofy analizowanego wiersza. W pierwszym zdaniu *Muzyki gór*, w którym mowa jest o zejściu z gór „po raz pierwszy”, można odnaleźć swoisty intertekst wcześniejszej relacji Iwaszkiewicza ze *Spotkani z Szymanowskim*:

W 1922 roku, kiedy po raz pierwszy znaleźliśmy się tam razem, Zakopane jak gdyby ponownie przeżywało swój okres „heroiczny”. [...]

[...]

Jeżeli chodzi o środowisko muzyczne, jakie od razu ugrupowało się naokoło Szymanowskiego, to najważniejsze w nim miejsce zajmował profesor Adolf Chybiński. Zajmował się on podówczas wraz ze Stanisławem Mierczyńskim [...] studiami nad muzyką góralską. Zainteresowania Chybińskiego i Mierczyńskiego w szybkim czasie udzieliły się Karolowi, a dodawszy do tego znajomość z Bartkiem Obrochtą i z jego muzyką – najczystsza kwintesencją góralszczyzny – zrozumiemy entuzjazm Karola dla kultury, a zwłaszcza muzyki góralskiej, któremu dał wyraz nie tylko w swoich utworach, ale i swoich pismach literackich [...] <sup>15</sup>.

Powtarzane w przywołanym fragmencie imię Szymanowskiego pojawia się nie tylko w tekstach autobiograficznych jego młodszego kuzyna, lecz także w poezji. Podmiot innego wiersza z omawianego cyklu, z incipitem „Dawno myśmy się nie widzieli” (C 101), wspomina kompozytora w rozmowie ze starym mieszkańcem Podhala:

„Dawno myśmy się nie widzieli,  
Prawda, panie Józek?  
Ano – trochęście posiwili.  
Syn wozi wózek?

Pamiętacie pana Karola?”  
„Ano – pamięta się to ta!”  
Owce się pasą na halach  
Rośnie nietota.

Echa, w szerokim znaczeniu tego słowa, kolejnych pobytów Iwaszkiewicza i Szymanowskiego w Zakopanem na początku lat dwudziestych XX wieku można odnaleźć w wierszu z eholalicznym incipitem „Du du du du” (C 100), który charakteryzuje się najbardziej czytelnymi w tej poezji nawiązaniem do muzyki ludowej. Opierają się one przede wszystkim na nadorganizacji brzmieniowej tekstu o wyraźnej funkcji stylizacyjnej i obejmują nie tylko poziom tematyczny, lecz także formalny wiersza:

Du du du du  
du du du  
z daleka  
górale grają na Żywczańskim  
od ucha.

Du du du du  
du du du  
wspominają człowieka,  
co w roku pańskim  
dwudziestym czwartym  
słuchał.

<sup>15</sup> Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, s. 118, 119-120.



Du du du du  
du du du  
żał, że minęło –

grają od ucha  
śpiewają...  
to słabiej,  
to gęściej...

Oni mają teraz swoje dzisiejsze szczęście.

Podobny w charakterze jest *Obertas* z pierwszego tomu wierszy Iwaszkiewicza (W 64):

Oj drym drym! oj drym drym! tiu wja wja,  
Wiatr malwy do tańca namawia.

A zamknij, niezdaro, zamknij drzwi,  
Bo gruba basetla brzydko drwi.

Piszczalka – plotkarka pyskuje,  
Jaś Kasie – tiu wja wja – całuje.

Cóżem ja to tu do różańca?  
Wiatr – malwy, Jaś – Kasie – – – Do tańca!!

Forma trzech pierwszych strofoid wiersza „Du du du du...”, z echolaliami powracającymi w funkcji refrenu, może przypominać pieśni ludowe, w których podobne refreniczne zaśpiewy powtarzają się po każdej części wykonywanego tekstu<sup>16</sup>. Tutaj jednak mamy do czynienia z naśladowaniem muzyki czysto instrumentalnej, o czym dowiadujemy się ze zwrotu „grają górale” w czwartym wersie pierwszej strofoidy. W przeciwieństwie do *Obertasa*, w którym nazwy instrumentów ludowych, basetli i piszczalki, poddane zostały tematykacji, w analizowanym wierszu brak takiej wskazówki. Pojawia się natomiast istotna dla identyfikacji instrumentu przywołanego poprzez owe echolalie informacja o znacznej odległości od źródła dźwięku, w jakiej znajduje się podmiot. Słucha on grających górali „z daleka”. Dźwięki, które byłyby w stanie usłyszeć z takiej odległości, musiałyby być dźwiękami niskimi<sup>17</sup>, takimi zatem, jakie wydają basy, jeden z najważniejszych instrumentów używanych na Podhalu, a nie, dajmy na to, gęśle. Warto odnotować na marginesie, że pomimo rozbudowanego poziomu prozodycznego wiersz ten, podobnie jak inne utwory poetyckie Iwaszkiewicza poświęcone folklorowi muzycznemu z regionu Podhala, nie wykorzystuje autotematycznych wskazówek z włączonego do tomu *Kasydy* cyklu *Skąd widzieliśmy Tatry. (Plan sześciu sonetów)* (W 165), którego podmiot, zainspirowany słyszczanymi z oddali dźwiękami muzyki góralskiej, planuje w ich kontekście kształt brzmieniowy przyszłego sonetu:

<sup>16</sup> Zob. S. Czernik, *Poezja chłopów polskich. Pieśni ludowa w okresie pańszczyzny*. Warszawa 1951, s. 38, 42–43.

<sup>17</sup> Niskie dźwięki słyhać z dużej odległości lepiej niż wysokie „ze względu na pochłaniające właściwości powietrza”, które decydują o tym, że „duże częstotliwości są bardziej tłumione niż małe” (B. C. J. Moore, *Wprowadzenie do psychologii słyszenia*. Przeł. A. Sęk, E. Skrodzka. Warszawa-Poznań 1999, s. 264).



Tu każdy rym starannie dobrany musi zawierać dźwięki r, m, n,

jak ta orkiestra góralska grająca nam z oddali: [W 165]

W identyfikacji owego „człowieka / co w roku pańskim / dwudziestym czwartym / słuchał” ponownie okazują się pomocne wspomnienia Iwaskiewicza:

Zachwyt Karola dla muzyki góralskiej nie ustawał. I potem, pamiętam, jak kiedyś poszliśmy z nim razem do jakiegoś domu na Żywczyńskie, gdzie cały wieczór słuchaliśmy kwartetu Bartka. [...] Karol nie mógł się uspokoić z zachwytu. Melodie i harmonie przeniknęły go do głębi i już do końca życia nie mógł się od nich obronić [...]¹⁸.

Znacząca rezygnacja z liczby mnogiej w dwóch ostatnich zdaniach cytowanego fragmentu zmusza do koncentracji uwagi na postaci przywołanego z imienia Szymanowskiego oraz na szczególnym sposobie, w jaki odbierał on muzykę góralską. Zabieg ten pozwala w owym tajemniczym „człowieku” odnaleźć kompozytora. Gra Bartka Obrochty, którego imię także się tutaj pojawia, stała się przedmiotem tematykacji również w wierszu z incipitem „Nad waszymi głowami” (C 122):

Wołacie mnie ku sobie,  
Ale jeszcze chwileczka,  
Tam gdzie dziś łąki koszą,  
Inna woła piosneczka.

Nie bądźcie tacy smutni,  
Przyjaciele tatrańscy.  
Słuchajcie! Geśliki utną:  
Bartuś gra na Żywczańskim!

Radosny i żywiołowy nastrój końcowych strof przywołanego wiersza – przywołujący na myśl charakter znacznej części muzyki góralskiej – ze znamioną apostrofą „Słuchajcie!” oraz „Nie bądźcie tacy smutni”, w cyklu *II Album Tatrańskie (żałobne)* ustępuje miejsca uczuciu żalu. Ów „żał”, który pobrzmiwa już w wierszu „Du du du du...”, ostatnim z *I Album Tatrańskiego*, to, jak mówi podmiot: „żał, że minęło”. Pochodzący z drugiego cyklu wiersz z incipitem „W starości, w samotności” (C 125) jest jednocześnie wyrazem wiary podmiotu w moc muzyki zdolnej ocalić przeszłość. Muzyka pojawia się w figurze *pars pro toto* jako „piosenka”, do której mówiący zwraca się z wymowną prośbą:

W starości, w samotności,  
Zostań ze mną, piosenko,  
Któż czoło pomarszczone  
Pogładzi lekką ręką?

[ . . . . . ]

Z nutami nuconymi  
Na dalekim Podhalu,  
Zostań ze mną, piosenko,  
Żeby nie miał żalu...

¹⁸ Iwaskiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, s. 121–122.

Uczucie żalu nasila się w tomie *Muzyka wieczorem*, z którego pochodzi wiersz „Bzicem kunia...” (M 28), połączony silnymi więzami intertekstualnymi ze słowami pieśni ludowej pod tym samym tytułem, a przede wszystkim z zainspirowaną tą pieśnią kompozycją wokalną z cyklu *Pieśni kurpiowskie* Szymanowskiego. Jest to drugi tekst w twórczości Iwaszkiewicza przywołujący ów cykl. Pierwszy to przedwojenne opowiadanie *Brzezina*, które odnosi się do innej z *Sześciu pieśni kurpiowskich* na chór *a capella* (bez numeru opusowego), *A, chtëż tam puka*<sup>19</sup>. Tutaj także najprostsze fakty biograficzne, zarówno z życia Iwaszkiewicza, jak i Szymanowskiego, ujawniają szereg wskazówek sytuujących proces hermeneutyczny w perspektywie intertekstualnej i intersemiotycznej. Znamienny, w pewnej mierze też charakterystyczny dla sposobu funkcjonowania muzyki w twórczości Iwaszkiewicza pozostaje zwłaszcza fakt, że pisarz włączył – literacko przetransponowany – tekst słowny tej pieśni do opowiadania *Brzezina* pod wpływem bezpośredniej inspiracji audialnej, kiedy, goszcząc u Szymanowskiego w Atmie, słuchał komponowanego przez niego w tym samym czasie cyklu<sup>20</sup>. Niewątpliwie mógł tak poznać również pieśń *Bzicem kunia*, do której powrócił pół wieku później w ostatnim tomie wierszy:

„Bzicem kunia”... poganiaj, poganiaj...  
Po bzyzku, popod Atme, za stodołę.  
Nic nie widać, deszcz, mgła, ani-ani...  
Przez mgłę gliniary kogut na cmentarnym kole.

Ciemny świat, hej, ciąg dalej, stary.  
Skąd tutaj śnieg i błocisko?  
Popękały jak drewniane srebrne janczary.  
To nie Kalnik, to nie Atma, to Stawisko.

Podobnie jak w pierwszym z analizowanych tutaj wierszy toponimy występujące w końcowym wersie „Bzicem kunia...” narzucają jednoznaczne skojarzenia z miejscami Iwaszkiewiczowi najbliższymi. Atma, związana przede wszystkim z postacią twórcy *Pieśni kurpiowskich*, staje się obiektem wspomnień podmiotu wiersza odnoszących się do początkowych taktów utworu Szymanowskiego. Kompozytor wykorzystał tekst pieśni *Bzicem kunia* w obydwu cyklach swoich *Pieśni kurpiowskich*, zarówno w wymienionych już *Sześciu pieśniach kurpiowskich* na chór mieszany *a capella*, jak i w nieco późniejszych dwunastu *Pieśniach kurpiowskich* op. 58

<sup>19</sup> Cykl ten komponowany był przez Szymanowskiego w latach 1928–1929 do tekstów ludowych pochodzących z okolic Puszczy Zielonej. Słowa i melodię tej pieśni kompozytor zaczerpnął z pierwszego zeszytu *Puszczy Kurpiowskiej w pieśni* W. Skierkowskiego (Płock 1928). Inspiracją do podjęcia przez kompozytora pracy nad *Pieśniami kurpiowskimi* mogło być także widowisko *Wesele na Kurpiach* wystawione przez Teatr Płocki w Warszawie w 1928 roku.

<sup>20</sup> J. Iwaszkiewicz (*Zakopane i ja*. W: *Album tatrzańskie*. Kraków 1976, s. 71) wspominał: „Brzezina pisałem i skończyłem w »Atmie« na piętorku. Pisząc ostatnie strony tej powieści słyszałem, jak na dole Karol przy swoim pianinku komponował pieśni kurpiowskie”. Mógł to być wyłącznie drugi cykl *Pieśni kurpiowskich na głos i fortepian* op. 58 – ponieważ Szymanowski zamieszkał w Atmie dopiero w roku 1930 – w których nie znalazła się wprawdzie pieśń *Ach, chtëż tam puka*, nie zmienia to jednak wartości wspomnienia Iwaszkiewicza ani naszej interpretacji. Po pierwsze, Szymanowski mógł grać wówczas tę pieśń, nawet jeśli nie zdecydował się włączyć jej do nowego cyklu; po drugie, skoro Iwaszkiewicz nawiązuje do niej w swoim opowiadaniu, z pewnością miał sposobność słyszeć ją w innych okolicznościach, dzięki czemu znał nie tylko jej słowa, lecz także melodię.

na głos i fortepian<sup>21</sup>. Fakt, do którego z nich odnosi się wiersz Iwaszkiewicza, nie będzie miał większego znaczenia w interpretacji związku wiersza z pieśnią *Bzicem kunia*, ponieważ istotne elementy opracowania jej tekstu w pierwszym i drugim cyklu są podobne: i tu, i tu pieśń występuje w tej samej tonacji, ma zbliżoną fakturę i rytm, który w obydwu wypadkach jest jednym z jej głównych czynników formotwórczych<sup>22</sup>. Można wszakże przyjąć, że wiersz dedykowany śpiewakowi soliście, Andrzejowi Bachledzie, wykonawcy utworów Szymanowskiego, odnosi się raczej do pieśni przeznaczonych na głos solowy niż na chór. Ważne są tutaj relacje wiersza zarówno z tekstem muzycznym, jak i z tekstem słownym kompozycji Szymanowskiego:

Bzicem kunia, bzicem! Bzicem lejcowygo!  
 Niech un sie psilnuje gościńca bzitygo!  
 Gościńiec ubzity i utorowany,  
 Do moji dziwcyny, do moji kochany<sup>23</sup>.

Charakter dwóch pierwszych wersów utworu Iwaszkiewicza, zarówno na poziomie semantycznym, jak i w warstwie rytmicznej, bliski jest żywiłowemu i radosnemu charakterowi pieśni, utrzymanej w szybkim tempie<sup>24</sup>. Podobieństwo początkowych wersów wynika zwłaszcza z powtórzenia czasownika „poganiaj”, a także ze zrytmizowania drugiego wersu:

„Bzicem kunia”... poganiaj, poganiaj...  
 Po bzyzku, popod Atme, za stodołę.

Zasadniczo jednak nastrój wiersza wyraźnie kontrastuje z atmosferą ewokowaną przez tekst muzyczny i słowny pieśni. Jej dynamiczny i radosny charakter w warstwie dźwiękowej oddany został za pomocą wyrazistego rytmu i różnorodnych efektów ilustracyjnych imitujących galop konia, zatrzymanie czy zawołanie woźnicy. Niemal całą pieśń, będącą zapisem jednego ze zwyczajów weselnych – kiedy drużbowie wiozą bryczką do kościoła pannę młodą, na której spotkanie jedzie konno pan młody – przenika formuła rytmiczna fortepianowej przygrywki imitująca galop energicznie poganianego konia. Przy słowach „do moji kochany” charakter melodii oraz akompaniamentu fortepianowego ulega zmianie: znika motoryczny rytm, a zastępują go rozłożone akordy trójdźwiękowe. Pojawia się moment tęsknoty, nostalgii, którą można wyczytać także z trzeciego wersu utworu Iwaszkiewicza,

<sup>21</sup> T. Zieliński (*Szymanowski. Liryka i ekstaza*. Kraków 1997, s. 314–315) napisał o tym cyklu: „Pieśni kurpiowskie – jeden z najcenniejszych i najoryginalniejszych opusów w całej spuściźnie Szymanowskiego – stanowią godne uwieńczenie jego barwnej, bogato ewoluującej twórczości pieśniarskiej. W swym mistrzowskim zespole ludowych autentyków z głębią i ekspresją sztuki »wysokiej« są fenomenem niezrównanym: w muzyce XX wieku niełatwo jest znaleźć analogiczne do nich dzieło”.

<sup>22</sup> Gwoli ścisłości można odnotować fakt, że Zieliński (*op. cit.*, s. 313) zauważa w pieśni *Bzicem kunia* z op. 58 „zupełnie inną kompozycję, jeszcze bardziej [...] twardą w harmoniach, a przy tym bardziej eksponującą złożony rysunek ornamentalny melodii i energię rytmów”.

<sup>23</sup> K. Szymanowski, *Dzieła*. T. 21: *Sześć pieśni ludowych (kurpiowskie)*. Na chór mieszany a capella. Red. T. Chylińska, B. Konarska. Kraków 1979, s. 8–11.

<sup>24</sup> Zob. Zieliński, *op. cit.*, s. 298.

zakończonego znamiennym wielokropkiem, wpływającym też na spowolnienie tempa: „Nic nie widać, deszcz, mgła, ani-ani...” W finale pieśni zwyczaję młodzięczy wigor i z jeszcze większą siłą powraca początkowe tempo i rytm naśladowujący koński galop, które prowadzą do kulminacyjnego okrzyku pana młodego: „Hej!” Podmiot wiersza Iwaszkiewicza do końca pozostaje natomiast w nastroju zadumy, nostalgii i smutku. Nawet zawołanie „hej” z drugiej strofy, w kontekście towarzyszących mu przymiotników „ciemny” i „stary”, pozbawione charakterystycznego znaku interpunkcyjnego, potęguje uczucie smutku przenikające ten fragment i nie pełni właściwej sobie funkcji<sup>25</sup>. To jeden z najbardziej wyrazistych kontrastów z pieśnią, o którym decyduje przede wszystkim znaczenie pojawiających się w wierszu leksemów „ciąg” i „stary”, wskazujących na, inne niż w kompozycji Szymanowskiego, wolne tempo jazdy:

Ciemny świat, hej, ciąg dalej, stary.  
Skąd tutaj śnieg i błocisko?

Relacje między wierszem a tekstem słownym pieśni na najbardziej podstawowym poziomie uwidoczniają się w stylizacji języka na gwara ludową w dwóch pierwszych wersach, z których początkowy rozpoczyna się zresztą dokładnym cytatem z pieśni. Stylizacja ta niekoniecznie jednak nawiązuje do gwary kurpiowskiej. Opiera się raczej na modyfikacjach fonetycznych, które można uznać za typowe dla różnych dialektów ludowych czy regionalnych odmian polszczyzny. Istotny dla ustalenia miejsca sytuacji lirycznej wiersza leksem „bzyzek” z wyrażenia „po bzyzku” należy natomiast do gwary podhalańskiej. W odpowiedniej, podkreślającej akcenty toniczne interpretacji głosowej drugiego wersu początkowej strofy można zauważyć też charakterystyczny dla owej gwary akcent inicjalny<sup>26</sup>: „P o bzyzku, p o p o d Atme, z a stodołę”.

Sytuacja liryczna wiersza także budowana jest w zestawieniu z obrazem ukazany w pieśni, przez co rozwarstwia się niejako na dwa plany: wyobrażony, w którym chciałby znajdować się podmiot wiersza, oraz rzeczywisty, w którym faktycznie przebywa. Pierwszy z tych planów, odnoszący się do słów pieśni, to Zakopane, gdzie powstała kompozycja Szymanowskiego, pośrednio tutaj przywołanego. Wskazuje na to przede wszystkim toponim Atma – nazwa zakopiańskiej willi kompozytora, w której Iwaszkiewicz słuchał tworzonych tam *Pieśni kurpiowskich*: „Po bzyzku, popod Atme, za stodołę”, i której przeciwstawiony zostaje toponim „Stawisko”, związany z drugim z wyróżnionych planów: „To nie Kalnik, to nie Atma, to Stawisko”.

Na podobnym – choć nie ujawniającym wprost elementu pierwszego planu – kontraście opiera się pytanie podmiotu z drugiej strofy, zastanawiającego się, „skąd tutaj śnieg i błocisko”, skoro w pieśni będącej dla niego punktem odniesienia, łączącej się we wspomnieniu z Atmą i Zakopanem, „gościnniec ubzty i utorowany”.

<sup>25</sup> Tego rodzaju zawołania to jeden z typowych elementów stylizacji tekstu literackiego na pieśń ludową. Zob. np. J. Przyboś, *Jabłoneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej*. Warszawa 1953, s. 43, 62–63.

<sup>26</sup> Zob. *Gwara podhalańska*. Hasło w: *Encyklopedia języka polskiego*. Red. S. Urbańczyk. Warszawa 1991, s. 105.

W brzmieniu leksemu „bzyzek” można usłyszeć nawiązanie do użytych w pieśni określeń owego „gościńca”: „bzitygo” i „ubzity”. Na poziomie semantycznym natomiast „bzyzek” bądź „brzyzek” – oznaczający ‘urwisko nad potokiem’ – należy do krajobrazu podhalańskiego, wpisuje się tym samym w pierwszy z wyróżnionych planów. Może się odnosić do dwóch miejsc w Zakopanem, znajdujących się w bliskim sąsiedztwie Atmy: po pierwsze, do drogi wiodącej do domu Szymanowskiego, która usytuowana jest poniżej, w „dolinie przy Kasprusiach”, przy potoku Młyniska – i po drugie, do Pękowego Brzyzka, starego cmentarza zakopiańskiego. Z tym drugim z wymienionych miejsc może wiązać się określenie „cmentarne koło”. Obraz „glinianego koguta na cmentarnym kole” służyłby w tym kontekście podobnemu jak np. w *Sonecie wstępnym* z cyklu *Sonetów sycylijskich* zabiegowi przesunięcia motywu śmierci<sup>27</sup>. Motyw ten także tutaj kojarzy się mówiącemu zapewne z kresem jego własnego świata, do którego należą wspomniane przez niego – w znacznej mierze wywoływane z pamięci za pośrednictwem przeżyć muzycznych – miejsca z przeszłości, takie jak Atma i Kalnik.

Z motywem śmierci łączą się też inne obrazy: „ciemnego świata” oraz „popękanych janczarów”. W tym drugim pojawia się jeszcze jeden kontrast: „srebrnego” i „drewnianego”. Janczary, rodzaj instrumentu muzycznego należącego do grupy idiofonów, stosowanego w uprzęży końskiej, zwłaszcza w zaprzęgach na Podhalu – jako „popękane” – stanowią wyrazisty symbol, po pierwsze, nieudanej przejażdżki, która nie doprowadziła do spodziewanego celu podróży; po drugie, w szerszym planie – zamilknięcia muzyki. Motyw janczarów powraca też w fikcjonalnej i niefikcjonalnej prozie Iwaszkiewicza. W *Opowiadaniu z psem* pełni on funkcję podobną jak w analizowanym wierszu: janczary stanowią jeden z rekwizytów niegdysiejszego świata, przywoływanego przez narratora we wspomnieniu. Tutaj także przeszłość zostaje przeciwstawiona teraźniejszości i wyraźnie jest względem niej nobilitowana przez bohaterów tej prozy:

– [...] I dzwonki takie dzwoniły. Jak to się one nazywały. Janczary czy jak?

– Janczary. Mój przyjaciel miał takie rozwaliste sanie i wilczurową derkę. Wpadało się tam jak do dziury i konie jak z miejsca zrywały – i to zaraz ten taki charakterystyczny brzęk. Brzęk-brzęk-brzęk. I nic innego nie słyszać. I tylko te grudki śniegu stukają o przodki sań. To dopiero muzyka.

– Śnieg teraz marny. Wywożą<sup>28</sup>.

Osobliwe wpisanie elementów ludowej pieśni kurpiowskiej w krajobraz podhalański wyraźnie podkreśla związek z Szymanowskim, jaki w poezji Iwaszkiewicza zyskała też ta muzyka – słuchana przez autora *Ciemnych ścieżek* nie w okolicach Puszczy Zielonej, ale „w »Atmie« na pięterku”<sup>29</sup>. W *Brzezynie* muzyka staje się symbolem niemożliwego i to niemożliwego podwójnie – jak mówi Staś: „wywołuje [ona] przede mną świat, do którego nigdy nie wrócę i którego naprawdę nigdy nie zaznałem”<sup>30</sup>. To znamienne wyznaczenie bohatera opowiadania – a zwłaszcza cztery pierw-

<sup>27</sup> Zob. Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 537.

<sup>28</sup> J. Iwaszkiewicz, *Opowiadanie z psem*. W: *Wybór opowiadań*. Warszawa 1983, s. 251.

<sup>29</sup> J. Iwaszkiewicz, *Zakopane i ja*. W: *Album tatrzańskie*, s. 71.

<sup>30</sup> J. Iwaszkiewicz, *Brzezina*. W: *Opowiadania wybrane*. Oprac., wstęp A. Zawada. Wrocław

sze słowa – mogłoby służyć za motto analizowanych tutaj tekstów poetyckich. Muzyka, której słuchał niegdyś Iwaszkiewicz – a także podmiot jego wierszy – w gospodzie Pod Siedmioma Kotami, na Żywczarńskim czy w Atmie, konkretyzowana zwykle w jednorazowym akcie wykonawczym, „wywołuje przed nim świat”, do którego wielokrotnie wraca on we wspomnieniach, ale do którego faktycznie nie ma powrotu.

---

Abstract

---

ANNA TENCZYŃSKA University of Warsaw

**“Z NUTAMI NUCONYMI NA DALEKIM PODHALU...” (“HUMMING MELODY IN THE FAR POLISH TATRA HIGHLANDS...”) REFERENCES TO FOLK MUSIC IN JAROSŁAW IWASZKIEWICZ’S “CIEMNE ŚCIEŻKI” (“DARK PATHS”) AND “MUZYKA WIECZOREM” (“NIGHT MUSIC”)**

The paper analyses various types of references to folk music in several poems by Jarosław Iwaszkiewicz (*Ciemne ścieżki* *(Dark Paths)* and *Muzyka wieczorem* *(Night Music)* poetic volumes). It focuses on the Polish highlanders' folk music and the music of the Kurpie region, mediated by Karol Szymanowski's *Pieśni kurpiowskie* *(Kurpian Songs)*. Reminiscences of the youth of the lyrical subject and of his past encounters with real people, primarily Szymanowski, have turned out to be one of the main functions of these references, often creating a sylleptical model of the subject. Other functions, quite typical of general relationships between poetry and music, include imitation of selected elements of a musical form or enriching the sonic level of poetical texts *etc.* Music presented in these poems turns out to be a catalyst for the subject's memory, unleashing specific strategies of reminiscing and reconstructing the past.

---

2001, s. 84. BN I 303. Zob. też J. Opalski, „Sprawiedliwość w pięknie”, czyli o muzyce w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. W zb.: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. Materiały z konferencji Instytutu Badań Literackich PAN [...]*. Red. A. Brodzka. Kraków 1983, s. 194.