

Sycylia, *l'isle joyeuse* Karola Szymanowskiego

---

Monika Prusak

Czuwam, lecz dziwny sen śnię na jawie.  
(Krwawymi łzami płacze moje serce),  
O morzach błękitnych śnię i łądach  
dalekich,  
Które od wieków już opuściłem...  
Przez fale tańczących mórz  
lazurowych  
Samotny dąży okręt,  
Słodko-okrutny zbójcecki okręt  
Mojej minionej młodości [...]  
A słońce, wiecznie milczące słońce,  
Ozłaca i wskazuje drogę  
Promieniem swym gorącym,  
Drogę okrętowi wskazuje [...]

Karol Szymanowski, *Sen*

Kiedy w roku 1911 Karol Szymanowski w towarzystwie przyjaciela i mecenasa Stefana Spiessa dociera na Sycylię, zna już Florencję, Sienę i Neapol, które zwiedzili razem rok wcześniej. W liście z 30 kwietnia 1911 do Grzegorza Fitelberga, wysłanym przez kompozytora z istniejącego do dziś Villa Igiea Grand Hôtel w Palermo, znajduje się dość ogólny plan podróży, który obejmował Agrygent, Syrakuzy i Taorminę. „Tu jest cudownie, nie masz pojęcia, – napisze kilka dni później Szymanowski – jakie te ruiny i natura robią ogromne wrażenie – jesteśmy ze Stefanem w ciągłym zachwycie”. W Palermo zafascynuje Szymanowskiego muzeum archeologiczne i znajdujące się w nim greckie płaskorzeźby metopy, które zdobiły świątynie w Selinuncie między IV i VI wiekiem p.n.e., oraz odnaleziona w Pompejach statuetka przedstawiającą boga Dionizosa. Nie mniejsze wrażenie zrobi na kompozytorze arabsko-bizantyjski przepych Pałacu Normandzkiego i znajdującej się wewnątrz kaplicy Cappella Palatina (wbudowanej w XII wieku za czasów panowania Rogera II), a także pochodzący z tego samego okresu kościół Santa Maria

dell'Ammiraglio zwany też San Nicolò dei Greci lub Martorana, oraz dwie katedry, w Palermo i w pobliskim Monreale. Z opisu Spiessa wynika, że przyjaciele zorganizowali również wycieczkę do Mesyny, która „była wówczas cała w ruinie po niedawnym trzęsieniu ziemi” oraz Segesty, „pięknie położonej wśród pagórków, samotnie zagubionej w głębi dolinie”. To właśnie w Segeście Szymanowski ujrzał po raz pierwszy ruiny greckiej świątyni. Następny przystanek to wspomniany już Agrigent, gdzie „u podnóża skarpy leżały zburzone świątynie greckie”, a po nim Syrakuzy i teatr grecki położony na skalistym wzgórzu, gdzie „amfiteatralnie zbudowane stopnie teatru wykutego w białym kamieniu, przechodzące stopniowo w skałę, na tym tle pawie, a w dali błękitne morze – wszystko to złożyło się na obraz o niezapomnianej grze kolorów”. W Taormine, dokąd udali się, aby zwiedzić teatr antyczny, podróżnicy wybierają kolejne wyjątkowe locum istniejące po dzień dzisiejszy. Jest nim położony na skale hotel San Domenico, urządzony w dawnym klasztorze. „Cele, w których spaliśmy – wspomina Spiess – mieściły się wśród kruzganków otaczających dziedzińce. Murowane studnie na dziedzińcach całe spowite były w zieleń, wszędzie dookoła kwitły żółte róże i glicynie. Klasztor położony jest wysoko, mieliśmy więc cudowny widok na Morze Śródziemne i Kalabrię”. W Syrakuzach zwiedzili też przyjaciele laotomie, kamieniołomy poprzecinane wąskimi wąwozami porośniętymi bujną roślinnością, „w których [...] w V i VI wieku przed naszą erą tyran syrakuzkański Dionizy trzymał swoich więźniów”. To właśnie w tej miejscowości Szymanowski zafascynował się niepozornym na pierwszy rzut oka, lecz pełnym mitologicznych odniesień, źródłem Aretuzy.

Niedługo po powrocie z podróży, w czerwcu tego samego roku, Szymanowski sugerował Spiessowi powrót na „prawdziwe południe” w celu podreperowania kondycji zdrowotnej: „O powrocie do Włoch i ja ciągle marzę. – pisał kompozytor – Czy mi się to jednak uda!”. Do planowania powróci już w Tymoszwówce, w lipcu 1911, planując kilka wiosennych tygodni na Sycylii, z głównym locum w Taorminie, aby wyzyskać jak najproduktywniej to „co kraj (i obyczaj!) dać może”. W 1912 Szymanowski dotarł jednak jedynie do Rzymu, ale do tematu powrócił już w marcu 1913 skarżąc się Spiessowi na brak czasu i pieniędzy: „Czuję się tak rozbity i zdenerwowany – pisał Szymanowski, że marzę wprost o wyjeździe do Włoch”. We wrześniu tego samego roku

marzył ponownie o zimie spędzonej w Italii, „najlepiej w Rzymie”; w październiku ostatecznie poinformował Spiessa, że ma „zamiar koniecznie wyjechać do Włoch”. W jednym z nielicznych zachowanych listów Spiessa do Szymanowskiego (marzec 1914), Spiess obiecuje przełożyć podróż do Paryża, jeśli Szymanowski zechce udać się z nim na Sycylię. Tak się też stało. Z listu z 25 marca 1914 do Zdzisława Jachimeckiego wynika, że Szymanowski nazajutrz udał się do Palermo, skąd pięć dni później wysłał temu samemu adresatowi informację o planowanych wizytach w Kostantynie, Biskirze i Tunisie.

Po powrocie w rodzinne strony zastanie Szymanowski smutną rzeczywistość wojny i późniejszej rewolucji, wydarzeń, które nadszarpną jego wrażliwość, wpływając negatywnie na twórczość i ogólny stan ducha. Kryzys twórczy, który trwa od zakończenia opery *Hagith* w 1913 roku, zakończy się dzięki nowym przeżyciom oraz głębokim przemyśleniom na tematy egzystencjalne. Nie ma wątpliwości, że podróże sycylijskie, obok Paryża i Londynu, odegrały znaczący udział w definitywnym zerwaniu z ekspresjonizmem niemieckim i wpływami Wagnera: Szymanowski wypełni nowymi ideami nie tylko muzykę, ale także mniej znaną twórczość literacką. Teresa Chylińska określa przemiany wewnętrzne kompozytora „etapami duchowego samopoznania”, możliwymi dzięki obcowaniu z egzotyką i zmysłowością świata śródziemnomorskiego, oraz jego afirmatywnym, „dionizyjskim” stosunkiem do życia. „Bardziej niż określoną rzeczywistością środowiskową i etniczną – pisze o wrażeniach Szymanowskiego Pietro Misuraca – Sycylia i Orient stają się dla niego miejscami i wydarzeniami umysłu, urzeczywistnieniem poszukiwanej autentyczności, projekcją intymnych obsesji i nadziei. (...) Sycylia jest dla Szymanowskiego prawdziwą *Isle joyeuse*, abstrakcyjną Kyterą, rodzajem Edenu namaszczonego pięknem i nieskrępowaną rozkoszą (...) złudzeniem idealnego szczęścia”. Głębokie doznania spowodowane obcowaniem z historią antyczną i miejscami, gdzie mit łączy się z rzeczywistością, dadzą owoce przed rokiem 1917 w idyllicznym wyciszeniu rodzinnej Tymoszówki oraz w posiadłości pianisty Jarosława Jaroszyńskiego w Zarudziu, pomimo szalejącej w tych latach I wojny światowej. To tutaj, przy częściowej współpracy z przyjacielem, skrzypkiem Pawłem Kochańskim, skomponuje Szymanowski *Pieśni miłosne Hafiza*, III Symfonię *Pieśń o nocy*,

*Nokturn i Tarantelę, Metopy, Mity, Pieśni księżniczki z baśni, Maski, oraz I Koncert skrzypcowy.* Jedną z cech charakterystycznych twórczości Szymanowskiego z tego okresu jest bogata ornamentyka, która wypełnia materiał muzyczny w sposób absolutny. Szymanowski uwalnia się jednocześnie od romantycznych schematów tonalnych, dodając formie elastyczności, oraz wznosi melodię do najwyższych rejestrów, zarówno w przypadku skrzypiec jak i głosu, a to najprawdopodobniej za sprawą „cudownego” *Słowika* Strawińskiego, którego miał okazję podziwiać w Londynie. W nowym stylu nie brakuje też wpływów francuskich. Europejskie przeżycia nie tylko otwierają umysł Szymanowskiego na nowe i nieznane, ale wyzwalają także ukrytego dotychczas Erosa, który nadaje jego muzyce indywidualny, intymny charakter. Pełnię ukonkretnienia inspiracji śródziemnomorskich osiągnie jednak Szymanowski dopiero na przełomie lat 1918 i 1919 podczas tworzenia powieści *Efebos*, kiedy zrodzi się pomysł na nowe dzieło operowe. Dopiero w sierpniu 1918 Spiess zamierza wysłać Szymanowskiemu fotografie z włosko-afrykańskiej podróży, nie kryjąc łez wzruszenia na samo jej wspomnienie. Kilka miesięcy później, po dwutygodniowym pobycie w Odessie, Szymanowski napisze do przyjaciółki Marianny Dawydowej o tym, jak zetknięcie z naturą nappełniło go „nieskończoną tęsknotą za prawdziwymi krainami [...] marzeń na brzegach dalekich mórz prawdziwego Południa”. „Chciałbym móc Pani pokazać – pisał kompozytor – jako moją krainę na przykład morze w Taorminie czy Palermo – i to nie tylko dla piękności zewnętrznej, lecz dla znaczenia głębokiego i intymnego, dla tych wszystkich wspaniałych fantomów, które się tam jeszcze unoszą!”.

W *Efebosie* ujawnia Szymanowski lekkie pióro pisarskie, które czyni z uważnego krytyka i promotora kultury muzycznej, wprawnego prozaika i poetę. Z oryginału powieści przetrwał tylko jeden rozdział, *Uczta*, inaczej *Sympozjon, czyli dialog o miłości*, w tłumaczeniu na język rosyjski sporządzonym przez autora i podarowanym młodemu rosyjskiemu poecie, Borysowi Kochno. Obszerne fragmenty zostały skopiowane przez Jarosława Iwaszkiewicza z jego prywatnego egzemplarza, który zaginął w czasie II wojny światowej: *Wstęp*, niepełna *Opowieść o cudzie świętego młodzieniaszka Inoka Porfiego-Ikonografa*, oraz *Annexa* i *Plewy*, czyli aforystyczne zapiski. Powieść powstała w trudnym dla Szymanowskiego momencie, po „długich miesiącach

wygnania i przymusowej ascezy (...) z której i zewnętrzne piękno życia zostało wygnane”. Powodem owego stanu był kontrast między pięknem wspomnień z dalekich podróży i krajobrazem powojennej Ukrainy, kontrast, który doprowadził nieubłagalnie do pogłębienia się kryzysu twórczego i egzystencjalnego. „Do krwi zranione otaczającą wokół ohydą realnego bytu oczy – pisał Szymanowski we *Wstępie* – zwróciły się w głąb, schroniły się bezpiecznie, aż w dno duszy, szukając w niej z nieukojoną tęsknotą dawno zda się przebrzmiały ech, wspomnień istotnej młodości, ulubionych obrazów przecudnych miast, dalekich mórz i gór... Italia – ojczyzna wszystkich marzycieli o wielkim życiu powstawała z wolna przed wewnętrznym wzrokiem w całej swej wzniosłej piękności (...)”. Mogłoby się wydawać, że Szymanowski rozpoczął pracę nad tekstem dla zabicia czasu: „Ja zapelniam czas, czym mogę – pisał do Spiessa w lutym 1918 – swoją powieścią, której pisanie strasznie mię bawi i interesuje”, ale już w październiku tego samego roku kompozytor napisze do przyjaciela: „jeżeli za co zasługuję na pomnik (...) to za tę szczerą i śmiałą apologię”. I ponownie we *Wstępie* „powstała ona [powieść] „przypadkiem” niemal – była na razie pisana dla siebie, jako pociecha i słodkie wspomnienie przeszłości, dla zabicia czarem wywołanej w pamięci wizji Włoch czarnej otchłani nieskończonego szeregu dni, tygodni, i miesięcy wreszcie, spędzanych wśród najstraszniejszych okoliczności zewnętrznych”. Zdaniem Teresy Chylińskiej *Efebos* jest „wielką powieścią rozrachunkową” artysty obciążonego świadomością, że jest dzieckiem Niewolnictwa Narodu. Szymanowski żyje wspomnieniami. W wyżej wymienionym liście do Spiessa opisuje wspomnianą już wyprawę do nadmorskiej Odessy, tym razem skarżąc się na uczucie głębokiej melancholii „jako smutne wspomnienie dawnych naszych, cudownych południowych mórz [...] pod wpływem tego cierpiałem wprost od piekielnej jakiejś nostalgii za Włochami i dawnym naszym życiem!”. W styczniu 1919 Szymanowski informuje listownie Spiessa o rychłym zakończeniu *Efebosa*: „Dojeżdżam już do końca (...) Sympozjon udał mi się doskonale, bardzo jestem z niego dumny!”. W liście rozważa też drugą część powieści, projekt „zupełnie, biegunowo inny, traktujący o całkiem innych kwestiach (...)”, nie podaje jednak żadnych szczegółów, uznając temat za zbyt skomplikowany. Powieść jest dla Szymanowskiego ucieczką od realnego życia, bocznego strumienia, „gdzie raczej żyję głową niż właściwą artystyczną emocją”.

Pomimo mniejszego, zdaniem autora, zaangażowania emocjonalnego i artystycznego, *Efebos* dotyka delikatnych i głębokich sfer życia osobistego i społecznego, jak „głębsza od Śmierci Tajemnica Miłości”, a także kwestie religijne, rewolucja, sztuka oraz polityka. Akcja powieści rozgrywa się głównie we Włoszech, między Florencją i Rzymem, ale także w Palermo, do którego główny bohater Alo Łowicki ucieka przed światem, aby odnaleźć się po niesnaskach na tle uczuciowym. Alo to młody książę, jak opisuje Szymanowski we wstępie, początkujący poeta, typowy dla swej epoki przedstawiciel wewnętrznej siły i głębokiej uczuciowości, „idącej z powodu zewnętrznych stosunków na marne”, który „szukając ujęcia z niewolnictwa, znajduje je jedynie w sobie, w dumnym zamknięciu się w kole własnych przeżyć, w zrywaniu krępujących jego jestestwo łańcuchów, wreszcie w swej miłości, wyniesionej na jakiś samotny, niezależny od wszelkich normujących „opinii publicznych” szczyt...” Podczas włoskiej podróży Alo poznaje starszego od siebie kompozytora Marka Koraba, postać analogiczną, twórczą, walczącą o wolność osobistą, a szczególnie o „absolutną” wolność twórczości. Nie ma wątpliwości, że w osobowości Koraba odnaleźć można samego Szymanowskiego; w postaci Łowickiego zaś, doszukać się można cech wspólnych z młodym Borysem Kochno, któremu główny rozdział *Efebosa*, *Sympozjon*, zostanie dedykowany. Najprawdopodobniej jednak, przemiana jaka zachodzi w świadomości Łowickiego podczas wizyty w Palermo, symbolizuje przemianę samego Szymanowskiego, a spotkanie obu bohaterów jest momentem odnalezienia przez niego nowej wewnętrznej harmonii. Jak sugeruje Jarosław Iwaszkiewicz: „Psyche Szymanowskiego rozdwojona na dwie postacie, Koraba i Łowickiego, staje się z powrotem czymś jednym i w jedności tej odzyskuje harmonię i spokój”.

Z fragmentów rozgrywających się na Sycylii zachowała się, w postaci kopii maszynowej sporządzonej przez Iwaszkiewicza, niekompletna *Opowieść o cudzie świętego młodzieniaszka Inoka Porfirego-Ikonografa*. Jest ona tworem wyobraźni Łowickiego, powstałym podczas wizyty w Palermo, przywołuje jednak na myśl dwie realne postacie o imieniu Porfiry: Św. Porfirego z Gazy z przełomu IV i V wieku, który wg biografów miewał cudowne wizje ukrzyżowania Chrystusa, oraz greckiego antychrześcijańskiego filozofa z drugiej połowy III wieku Porfirego z Tyru, ucznia Plotyna, który został wysłany przez swojego mistrza na Sycylię w celu wyleczenia melancholii i

myśli samobójczych. W tekście *Opowieści* brak środkowej części, w której Szymanowski zawarł zainspirowane podróżami opisy miasta z czasów króla Normanów Ruggero II (Roger II), czasów, w których dzięki pasji z jaką władca dbał o kwestie artystyczne i kulturalne, Palermo przeżywało niezwykle rozkwit. Porfiry zostaje wysłany z Bizancjum do „dalekiej stolicy Panormos” aby wykonać mozaikę z wizerunkiem Chrystusa w nowo powstałej świątyni imienia Matki Bożej, istniejącego do dziś bizantyjskiego kościoła Świętej Maryi Admirala (Santa Maria dell’Amiraglio, zwanego też San Nicolò dei Greci lub Martorana), rzeczywiście wzniesionego przez admirała Georgiosa Antiochenosa w 1143 na prywatny użytek. W tym właśnie kościele znajduje się wyidealizowany mozaikowy obraz ukoronowania Rogera II przez samego Chrystusa, symbol czci i oddania jaką Admiral darzył władcę. Już na początku podróży bohater *Opowieści* Porfiry przeżywa pewnego rodzaju przemianę: „Życie jego staje się nagle cudem, z dawna zapomnianym mitem, zaczarowaną baśnią, jedną z tych, jakie w szczęśliwym dzieciństwie nad brzegami zielonych, bystrych wód Alfeosu słyszał z czyichś ust – ust kogoś, którego imienia nawet nie pamiętał i z kim włączyli się razem po jakichś zielonych gajach (...)”. Wspomnienie Malenthiosa, starca, z którym urządził niegdyś wędrówki, przypomniało Porfiremu pewien tajemniczy wieczór, kiedy to ujrzeli w skalistej pieczarze pięknego, nagiego i milczącego młodzieńca, stojącego na okrągłej podstawie z białego marmuru, zupełnie jak posąg Efeba z Selinunte, który podziwiał Szymanowski podczas sycylijskiej podróży. Zaraz po tej wizji następował opis Palermo, z którego Iwaszkiewicz podaje jedynie krótki fragment z przedstawieniem pałacu, który łączy w sobie cechy najważniejszych monumentów z czasów Rogera II: „(...) na białe kamienne domy i pałace miasta, na cuchnące ryby, na palmowe gaje, nieprzebyte gąszcze drzew – leje się wracą kaskadą złoty przepych słońca, włączają się odurzające aromaty pomarańczowych i cytrynowych drzew, leniwie uderza ciemne, modre morze o kamienny brzeg, kołysząc na swych barkach niezliczone falluki arabskie, wojenne, chyże jak jaskółki normandzkie łodzie o potrójnych masztach i białych, skrzydlatych żaglach, handlowe statki ze wszystkich portów świata, wyniosłe i niezwyciężone bojowe pentry bizantyjskie. W ustronnych, zacisznych pałacowych dziedzińcach otoczonych potrójnym szeregiem wyniosłych kolumn, wyłożonych różnobarwną mozaiką, biją w pośrodku kryształową strugą

rzeźwiące fontanny, roznosząc w powietrzu subtelny aromat przywiezionych ze Wschodu wonności, rosną wokół fantastyczne białe kwiaty i pływają po powierzchni wody białe lotusy przywiezione z Egiptu, różowe indyjskie, szeleszczą subtelnym, metalicznym listowiem papirusy o srebrnych pióropuszcach, zaścielają grządki ametystowym dywanem italskie wonne fiołki i owijają marmury słodkie, bladoróżowe róże z dolnego Tigru o żółte hodowane w ogrodach Gozny. Wśród kolumn i na sklepieniach opadają białą perłową kaskadą przedziwne koronki arabesków, u pował rozlewają się w dziwne rzezane, różnobarwne stalaktyty – biegną wokół dziedzińca modre żółte wstęgi fajansów, a na kamiennych posadzkach leżą bezcenne, same do kwietnych ogrodów podobne dywany, tkane w Schirazie i Mossulu, o przedziwnym rysunku i barwach”. Kolumny wyłożone mozaiką i orzeźwiający fontanny przywodzą na myśl klasztor w Monreale. W Pałacu Normandzkim w Palermo, do którego najprawdopodobniej odnosi się fragment, znajduje się tylko jedna otoczona dwoma rzędami kolumn fontanna, która została jednak wybudowana dopiero w okresie dominacji hiszpańskiej, pod koniec XVI wieku. Z tego samego okresu pochodzą też trzy rzędy kolumn dziedzińca pałacowego, który nie istniał za czasów Rogera. Różnobarwne stalaktyty, które kompozytor umieszcza u pował to najprawdopodobniej arabskiego pochodzenia sufit w kaplicy Cappella Palatina w Pałacu Normandzkim. Obfita i egzotyczna roślinność, która w *Opowieści* otacza fontanny, odpowiada charakterystyce ogrodów letniej królewskiej rezydencji zwanej Zisa, która również powstała w XII wieku. W oczach Porfirego kryje się zachwyt samego Szymanowskiego, jego fascynacja antykiem, tęsknota za przepychem i związanym z nim pewnym uczuciem wolności.

Porfiremu raz jeszcze objawi się piękny młodzieniec z przeszłości, kamienny posąg Boga Miłości, efeba, który sprawi, że zamiast „strasznego” oblicza Chrystusa, o nieprzeniknionych oczach i [z] wzniesioną ku górze karzącą prawicą” (typowy dla bizantyjskich ołtarzy mozaikowych wizerunek Chrystusa Pantokratora), stworzy on obraz „nagiego młodzieńca o zwieszonych wzdłuż bioder rękach, z lekka opuszczonej na piersi głowie, otoczonej ciemnymi, spadającymi na ramiona włosami, tajemnym uśmiechem na świeżych młodzieńczych ustach. Wierny wizerunek zmartwychwstałego Erosa – Boga Miłości (...)", przez co zginie z rąk swojego zwierzchnika brata

Symeona, który symbolicznie przebija mu lewy bok. „Tyś to, o Panie (...) – powie Porfiry przed śmiercią – Tyś to był takim, o sercu płonącym nadludzką miłością, o niewysłowionym łaskawym uśmiechu na ustach, nim straszny grzech ludzki, ciemnota Twojego wybranego ludu nie wtoczyła Ci na barki ciężaru krzyża, nie przebiła boku i nie ukoronowała cierniem (...) O Panie, grzeszyły ciężko me słabe ręce, mnożąc po świątyniach Twe kłamne wizerunki, w których dusza motłochu odbijała własną nicość i nienawiść, i żądę zniszczenia. Krzyżowałem Cię, Panie, na nowo za każdym razem, gdy miłujące Twe oczy napelniał trucizną gniewu, a rękę Twą ruchem karzącym wznosiłem ku górze”. Wizerunek Chrystusa Pantokratora, który zdobi wszystkie świątynie sycylijskie z okresu arabsko-normandzkiego, musiał zrobić na Szymanowskim ogromne wrażenie. Wersja mozaiki z Martorany, umieszczona w kopule XII-wiecznej części kościoła, zachowała się po dzień dzisiejszy i przedstawia całą postać siedzącego Chrystusa, otoczonego aniołami. Cud bizantyjskiego ikonografa, owoc bezkresnej fantazji autora, tkwi w jego przebudzonej świadomości, dzięki której próbuje uwolnić Chrystusa z jarzma grzechów ludzkości i zwrócić mu w pewnym sensie utraconą młodość, a która jego samego skazuje na śmierć męczeńską. Końcowa nota, w której Szymanowski wyjaśnia, że anonimowy rękopis opowieści znajduje się w archiwum kościoła, jest mało wiarygodna aczkolwiek warta zweryfikowania.

Poza powyższymi fragmentami, brakuje informacji o dalszych losach Ala Łowickiego w Palermo. W Spotkaniach z Szymanowskim, Iwaszkiewicz pisze: „Tutaj [po ucieczce Ala do Palermo] następowała najpiękniejsza partia powieści, gdzie Szymanowski stawał już na poziomie zupełnie dojrzałego pisarza psychologicznego. Na tle przepięknych opisów Palermo, którego urok znakomicie odczuwał, Szymanowski umiejętnie przeprowadzał odrodzenie duchowe Ala, jego upokorzenie, cierpienie i samotność, z której stopniowo rodziło się twórcze uświadomienie i nareszcie wylewał się nagły ratowniczy strumień twórczości. Przypuszczam, iż całe to zakończenie powieści zrodziło się z introspekcji Szymanowskiego i dlatego było tak prawdziwe i interesujące. Procesy myślowe prowadzące od miłosego cierpienia do przelania się w twórczość artystyczną, gromadzenie się elementów tej twórczości i owa kropla przepelniająca (spacer łodzią po zatoce w Palermo), która nagle wywołuje ostateczną krystalizację pomysłu – wszystko to napisane było z

wielką sztuką, świadcząca, że w Szymanowskim tkwił pierwszorzędny materiał na pisarza”. Szymanowski wybiera więc Palermo jako miejsce swojego artystycznego i wewnętrznego „odrodzenia”, rozbudzenia świadomości twórczej i osobistej. Wraca do sztuki sycylijskiego średniowiecza, aby wyzwolić umysł od dramatu współczesności. Marzy o bogactwie duchowym i bizantyjskim przepychu normandzkich czasów Rogera II, o rozkwicie artystycznym własnym i otoczenia. Wolność wyrażenia siebie i własnej sztuki znajduje się w centrum inspiracji Szymanowskiego, wolność, która jest ściśle związana z samoświadomością własnego istnienia, która nie narzuca, nie karze, nie ocenia. „Na owym z marzeń i wspomnień osobistych utkanym tle – pisał Szymanowski we *Wstępie do Efebosa*, w pracy podjętej dla siebie jedynie, dla własnej pociechy i wytchnienia, poczęły się z wolna zarysowywać dzieje jednego człowieka, wewnętrzne dzieje jego duszy, wznoszącej się od stopnia do stopnia ku coraz szerszemu objęciu życia, jego zadań i głębokiego znaczenia – historia stopniowych wyzwoleń się z szeregu tradycyjnych i dziedzicznych niewolnictw ku coraz wyraźniejszemu mirażowi istotnej wolności ducha, zrodzonej w miłości i zrozumieniu cierpienia, ku swobodzie i niezawisłości ujętej nie z punktu widzenia takiej lub owakiej doktryny społecznej, religijnej czy obyczajowej, a wykwitającej niejako sama z siebie z płodnej gleby najgłębszych pokładów ludzkiej duszy, najintymniejszego stosunku do własnego życia (...)”.

Równolegle z tworzeniem *Efebosa*, Szymanowski zaczyna współpracę z Iwaszkiewiczem nad operą *Król Roger*. W obszernym liście z sierpnia 1918, w którym kompozytor opisuje kuzynowi jego odczucia względem ich artystycznej „bliskości”, Szymanowski ocenia wstępny szkic „dramatu sycylijskiego” przesłany mu przez Iwaszkiewicza jako objawienie „własnej jakiejś tajemnicy”. Umieszczenie akcji wśród bizantyjsko-arabskich pałaców i greckich ruin określa Szymanowski jako „błądzenie wśród niesłychanych skarbów”, na tle kontrastów i „bogactwa dziwnie łączących się światów (bizantyzm, Wschód, Normanowie)”. Wspomnienie historii słonecznej wyspy jest w artyście zakorzenione na tyle aby, dzięki niekończącym się opowieściom, zarazić swoją pasją także Iwaszkiewicza. Szymanowski nie kryje w korespondencji swojego złego stanu ducha, ponagłając pisanie libretta jako „artystycznego zapłodnienia dla możliwości dalszej

pracy muzycznej”. W październiku 1918 Szymanowski przesyła Iwaszkiewiczowi gotowy *Szkic sycylijskiego dramatu*, który został przez niego spisany w Odessie „pewnej bezsennej »hiszpańskiej« nocy”. Kompozytor umieszcza cały pierwszy akt w świątyni bizantyjskiej. Może być to wspomniana już Cappella Palatina, „do dziś istniejąca i łącząca w sobie bizantyzm wieczny romański styl – normandzki i arabszczyznę”. Kostiumy kleru powinny odzwierciedlać przyćmione, złote mozaiki w kontraście z czarnymi marmurami i jaskrawymi stalaktytami. „Pozorny chłód, mistycyzm z jakimś ukrytym, okrutnym i bezlitosnym żarem w głębi”: tak odczuwał Szymanowski sycylijski temperament, którym obdarzył również Młodzieńca „w białej lnianej szacie, o ciemnych miedzianych włosach ozdobionych wieńcem z bluszczu z kijem pielgrzymim otoczonym kwiatami (w rodzaju tyrsu) w ręku”. W ostatecznej wersji libretta didaskalia do I aktu zawierają dokładniejszy opis wnętrza świątyni, w której rozgrywa się akcja. „Wnętrze kościoła wzniesionego wszechmocnymi rękami bizantyjskich Bazileusów (...) Pośrodku, w głębi, olbrzymie półkoliste sklepienie absydy nad wielkim ołtarzem oddzielonym od głównej nawy szeregiem kolumniek z różnobarwnych marmurów, zakończonych u góry kapitelami o różnorodnych dziwacznych kształtach (...) Wnętrze sklepienia absydy wypełnione gigantyczną mozaikową ikoną Chrystusa o chudej, ascetycznej twarzy, o niezglębionych czarnych oczach, z prawicą groźnie wzniesioną ku górze”. Z pierwotnego szkicu pozostają przyciemnione barwy złota i bogactwo mozaik. Iwaszkiewicz posuwa się jednak dalej, opisując zmiany, jakie zaszły w architekturze świątyni na przełomie dziejów za sprawą kolejnych „przybyszów i władców wyspy (...) U góry widać część stropu, rzezanego w drzewie rękami Arabów, w formie stalaktytów, pokrytych bogatymi barwami, wśród których wiją się podstępnie umieszczone, pisane kufickim pismem, wersety Koranu (...)”. Chodzi o mukarnas, drewniany motyw architektury muzułmańskiej ze stalaktytami w kształcie opadającej piramidy, który, zrealizowany najprawdopodobniej przez artystów z Egiptu, przedstawiał sceny z życia dworu oraz obrazy fantastyczne. Po stalaktytach czas na „cztery lwy kamienne umieszczone w ścianach na połowie ich wysokości. Kazalnica i posadzka ozdobione bogatą marmurową mozaiką”. Mowa najprawdopodobniej o dwóch mozaikowych lwach początkowo umieszczonych w zamknięciu prezbiterium, dziś przeniesionych na posadzki absydy.

Pasterz, efeb, Bóg Miłości, pojawia się na dworze Rogera opiewając „swojego Boga”, pięknego jak on sam, który „w ciemnościach szklanych fal przeziera się, by ujrzeć uśmiech swój” i „winogron niesie pęk”, łącząc w sobie cechy Dionizosa i Narcyza, nie bacząc na „ból, na Chrystusa [Pantokratora], co złoty spogląda z ołtarza”. Powraca więc ikona Chrystusa Pantokratora, słusznie umieszczona przez Szymanowskiego we wnętrzu sklepienia absydy i otoczona szeregiem „zadumanych, rozmodlonych aniołów”. Tak samo prezentuje się obraz Pantokratora w katedrze w Monreale, gdzie ołtarz jest najbardziej okazały. Postać Pasterza jest „tym młodzieńcem z ozdobionymi kwiatami tyrsem w ręce i głową ukoronowaną bluszczem i purpurowymi różami”, o którym Korab opowiadał towarzyszom podczas uczyty w *Efebosie*. Bohater zastanawiał się wówczas nad niemożliwością zaprezentowania Dionizosa na scenie: „kto w końcu miałby być (...) tym efebem o zmysłowych wargach, we wzorzystym, kolorowym chitonie, w narzucie koloru szafranu, z niewyprawioną skórą łani przerzuconą przez ramię, efebem o długich lokach lśniących jaskrawym, miedzianym blaskiem, spadających po obu stronach delikatnej i pięknej młodzieńczej twarzy z głębokimi oczami pałającymi ogniem nieodgadnionej, wiecznej tajemnicy! (...) Któż nim będzie? Czy jakiś wstrętny tenor w różowym trykocie na tłustych łydkach?”. Poprzez ten ironiczny fragment zaobserwować można jak w okresie posycylijskim krystalizuje się w Szymanowskim jego osobisty kanon piękna, który za starożytną Grecją upatruje kompozytor w idealnych proporcjach męskiego ciała, przeciwieństwo do ciała kobiety, którego architektura „absolutnie nie odpowiada ideałowi”. Łącząc w Pasterzu cechy pięknego młodzieńca, Dionizosa i Narcyza, Szymanowski sprawia, że wyciągają się ku niemu także ramiona kobiet, wśród których żony Rogera, Roksany. Efeb – młody wychowanek szkoły wojskowej w antycznej Grecji, potocznie łączony z wizerunkiem chłopca o delikatnych, niemal kobiecych rysach – staje się więc dla kompozytora uniwersalnym modelem piękna, harmonii i wolności.

Akt II opery przenosi się do pałacu królewskiego, który także nosi przemieszane cechy zabytków z epoki, głównie Pałacu Normandzkiego w Palermo. „Tysiąc i jedna noc” – napisze kompozytor w *Szkiecu* wysłanym Iwaszkiewiczowi – „widoczna część nieba z gwiazdami i księżycem jako *échappée* w nieskończoność”. Gwieździste niebo, które ma sprawiać wrażenie

bezkresnego, pożyczca Szymanowski z barwnych mozaik Martorany. W ostatecznych didaskaliach Iwaszkiewicza znajduje się szczegółowy opis wnętrza: „Ogólny charakter architektury swą ornamentacją zdradza, iż pałac ów został wzniesiony na rozkaz kalifów przez budowniczych przybyłych ze Wschodu (...) Wschodnia miękkość i kobieca niemal wytworność wijących się misterną linią różnobarwnych arabesków, żółtoniebieskich majolik, przedziwnych kobierców, łączy się w dziwny akord granitowych łuków i kolumn, spizowych olbrzymich podwoi u wejścia”. Dalej opisuje Szymanowski rzeczywistą komnatę Rogera, w której „połyskują cudne mozaiki. Dzieło rąk artystów Bizancjum, przedstawiające tajemne ogrody o nieznanym dziwach i fantastycznych ptakach”. Ptaki, które otoczone bujną roślinnością odnaleźć można zarówno w komnacie króla jak i we wnętrzu kaplicy królewskiej i w Martoranie, to pawie i łabędzie. Obok ptactwa mozaiki przedstawiają także zwierzęta: lamparty, jelenie, oraz mitologiczne centaury. Powraca także fontanna, którą podziwiał Porfiry w *Opowieści z Efebosa*, „której basen tonie w bogactwie przywiezionych ze wszystkich stron świata kwiatów”. Jedyna fontanna Pałacu Normandzkiego, która znajduje się na dziedzińcu Św. Piotra, patrona kaplicy królewskiej (zwanym także dziedzińcem Fontanny), zbudowana została dopiero w początkach XVII wieku, nie stanowiła więc części XII-wiecznego pałacu.

Akt III opery ukazuje Rogera na ruinach teatru antycznego, wg *Szkieca* jest to wnętrze teatru greckiego w Syrakuzach, choć Szymanowski nie zagłębia się w szczegóły, koncentrując się raczej na możliwościach rozwoju akcji dramatu. W ostatecznych didaskaliach Iwaszkiewicz zawiera dłuższy i dokładniejszy opis teatru, który odpowiada raczej charakterystyce ruin rzymskiego teatru antycznego w Taorminie: „Z prawej, od przodu sceny biegną w głąb olbrzymim łukiem kute w gładzie ławy. Majestatyczne ich półkregi, wynosząc się jedne ponad drugie, sięgają niemal połowy wysokości sceny. Ponad nimi jest jeszcze przepaścista głąb nieba. Gład spękany, zniszczony przez niezliczone stulecia, zwietrzały, strupieszwały przez wichry i wody. Ze szczelin i rumowisk wyrastają bujne chwasty, polne kwiaty. Gdzeniegdzie zielonym kobiercem ściele się świeża murawa. Z lewej, w ukos ku głębi, zwaliska skeny. Stoją jeszcze na wpół strzaskane potężne kolumny; u stóp ich, w prochu, dumne kwieciste kapitele, fragmenty fryzów, metop, zdobiących niegdyś Teatrum”.

Iwaszkiewicz wymienia też szczątki posągów, które trudno zlokalizować. „Cudne ich głowy – pisze, toczone ramiona, części torsów leżą gdzieś wśród rumowisk”. Być może to dalekie echo statuetek pochodzących z Selinunte, które z całym prawdopodobieństwem oglądał Szymanowski w Muzeum Archeologicznym w Palermo. Dalej opis teatru w Taorminie: „W głębi, pomiędzy skrajem skeny i amfiteatru olbrzymi wyłom, przez który wzrok biegnie w siną nieskończoność morza. Na skenie nic oprócz martwych głazów, nieba i morza”. W tym właśnie krajobrazie, w gwieździstą noc III aktu opery, ołtarz znajdujący się pośrodku orchestry zdaje się dymić, a „wieńce i kwiaty u podstawy świadczą jakby o niedawnej ofierze złożonej przez tajemnicze ręce Nieznanemu Bogowi”. W opisie Iwaszkiewicza nie brak ekspresjonistycznej symboliki księżyca, który „oświeca niepewnym, mdłym blaskiem wewnątrz ruin, rzucając długie cienie, tworząc czarne przepaście w załomach murów”. W tej scenerii tytułowy bohater przeżywa transformację, uświadamia sobie przesłanie jakie niesie ze sobą Pasterz. „Skrzydła rosną! – woła król – Obejmą cały świat!” Nagłe odczucie wyzwolenia pojawia się wraz ze wschodzącym słońcem: „Jak białe skrzydła mew | Na modrej mórz roztoczy | Żagle! | W bezkresy płyną, w dal!” W finale odczuwa się jak żywe i intensywne było w Szymanowskim wspomnienie bezkresu „cudownych południowych mórz” i związanego z nim uczucia wolności. Sycylijski, spowity nocną atmosferą, finał Rogera przypomina zakończenie *Efebosa*, które ma miejsce w Segeście, o czym dowiadujemy się ze wspomnień Iwaszkiewicza. Alo, jak pisze Teresa Chylińska, „w twórczym napięciu (...) odnajduje prawdę o sobie. Odpada zeń wszystko, co zewnętrzne, pozorne, co jest tylko powłoką”. I cytuje dalej za Iwaszkiewiczem: „Tam, w księżycową, białą, sycylijską noc, pogrążony w myślach o sobie i o swojej twórczości, [Alo] spotyka nagle Koraba. Odnalezienie się i zrozumienie dwóch przyjaciół ułatwia dojrzałość, jaką osiągnął Łowicki w panormitańskiej swej samotności, i spotkanie ich w świątyni staje się początkiem nowej harmonii pomiędzy dwoma twórcami, pisarzem i kompozytorem”.

**Bibliografia:**

- P. E. Carapezza, *Tra Dioniso e Apollo*, Opera Król Roger, Książka programowa, Teatro Massimo, Palermo 13-22 listopada 2005,
- T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, Musica Iagellonica, Kraków 2008,
- La Cappella Palatina a Palermo*, opr. A. Vicenzi, Franco Cosimo Panini, Modena 2011,
- J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, wyd. 4. Kraków 1986,
- P. Misuraca, *L'opera pianistica di Karol Szymanowski*, Praca doktorska, Sapienza – Università di Roma, 1995,
- R. Santoro, *Palermo. La "Martorana" e San Cataldo*, Arnese Editore, Palermo 2005,
- L. Sciascia, R. La Duca, *Palermo felicissima*, Edizioni Il Punto, Palermo 1973,
- Karol Szymanowski. Korespondencje*, tom 1 (1903–1919), opr. T. Chylińska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007,
- S. Spiess, W. Bacewicz, *Ze wspomnień melomana*, Kraków 1950,
- Karol Szymanowski. Korespondencje*, tom 2 (1920–1926), opr. T. Chylińska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1994,
- K. Szymanowski, *Król Roger. Opera w trzech aktach*, libretto, słowa Jarosława Iwaszkiewicza i Karola Szymanowskiego,
- K. Szymanowski, *Pisma. Tom 2. Pisma literackie*, opr. T. Chylińska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989.