
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. X, 1

SECTIO L

2012

Instytut Kultury i Sztuki Muzycznej Uniwersytetu Zielonogórskiego

ANDRZEJ TUCHOWSKI

*Literacka działalność Mieczysława Karłowicza
w świetle jego estetyki twórczej, stylistyki kompozytorskiej
oraz cech osobowości*

Mieczysław Karłowicz's literary activities in light of his creative aesthetics,
his style as composer and his personality traits

Rzadko zdarza się na przestrzeni dziejów muzyki spotkać twórcę tak dobrze wpisującego się w kulturowy pejzaż swych czasów jak Mieczysław Karłowicz. Ekspresywne atrybuty jego przepojonej melancholią muzyki, krótkie, naznaczone piętnem tragizmu życie, jak i swoiste *fatum* wiszące nad całą rodziną Karłowiczów – wszystko to przyczyniło się do często wyrażanego w polskich kręgach muzycznych przekonania, iż trudno wyobrazić sobie postać Karłowicza w innym, niż centralno-europejski *fin de siecle* i Młoda Polska, kontekście dziejów kultury¹. Przekonanie to ma swoje racjonalne przesłanki. Albowiem w przeciwieństwie do Karola Szymanowskiego i pozostałych reprezentantów muzycznej Młodej Polski nie dane było Karłowiczowi przeżyć *belle epoque* i – w konsekwencji – dokonać zmian stylistycznych, które pozwoliłyby na uniknięcie jednoznacznej

¹ Opinię powyższą podziela również Alistair Wightman w syntetycznym omówieniu znaczenia Karłowicza dla polskiego i europejskiego modernizmu. Jest to szczególnie cenne, zważywszy, iż opinia ta finalizuje monografię będącą pierwszym spojrzeniem na twórczość kompozytora z perspektywy innej niż tradycja polskiej kultury muzycznej. Por. A. Wightman, *Karłowicz, Młoda Polska i muzyczny fin de siecle*, przeł. E. Gabryś, Kraków 1996, s. 131.

klasyfikacji w oczach potomnych. Co więcej – z wyjątkiem zmarłego w 1907 roku Stanisława Wyspiańskiego – przeżyła Karłowicza również cała plejada wybitnych reprezentantów polskiego modernizmu literackiego, w tym poetów tworzących zręby młodopolskiej ideologii w czasach, gdy Karłowicz był jeszcze dorastającym młodzieńcem. Urastająca do rangi symbolu tragiczna śmierć Karłowicza pod lawiną tatrzańską w oczywisty sposób kierowała uwagę potomnych na niesamowitą wręcz zbieżność pomiędzy twórczością a życiem kompozytora-taternika. Śmierć ta niejako uwiarygodniała jego panteistyczną tęsknotę za „rozpłynięciem się we wszechistnieniu”, prowokując zarazem spekulacje w związku z dwukrotnie występującym w programach jego poematów symfonicznych wątkiem samobójczym, zwracała również uwagę na osobliwą paralelę pomiędzy ideowo-fabularnymi osnowami Karłowiczowskich poematów symfonicznych a zewnętrzną rzeczywistością. W przeciwieństwie bowiem do wielu dobrze znanych w historii muzyki przykładów wpływu biografii kompozytora na jego twórczość (co możemy rejestrować poczynawszy od madrygałów Gesualdo da Venosa) tym razem spotykamy sytuację odwrotną: zdaje się, jakby ideowo-fabularna osnowa poematów symfonicznych Karłowicza zawierała w stosunku do zewnętrznej rzeczywistości swoisty element profetyczny, jakby wszechobecne w jego twórczości symfonicznej przecucie „złowrogiego przeznaczenia” zaczęło spełniać się na jawie, antycypując to, co spotkało kompozytora i całą rodzinę Karłowiczów. Trudno oprzeć się wrażeniu, iż relacjonowane przez Samuela Adalberga ostatnie spotkanie z osamotnioną, pogrążoną w nędzy i otoczoną portretami nieżyjących już dzieci² Ireną Karłowiczową wprowadza w aurę depresji i psychicznego odrętwienia bliską tej, jaką znajdujemy w *Powracających falach* czy też w *Smutnej opowieści*. Bezgranicznie wielbiąca swego najmłodszego syna, od dzieciństwa chroniąca go przed wszelakimi zagrożeniami, Irena – ta prawdziwa, wedle obrazowego określenia Andersa³, „Niobe rodziny Karłowiczów” – znalazła się w lutym 1909 roku w sytuacji Karłowiczowskiego Stanisława Oświecima, którego energia, walka i działanie na nic się zdały w konfrontacji z ową niezwykłą potęgą, jaką w oczach dekadentów tego pokolenia był „ślepy los”. Przychodzi tu na myśl poetycka wizja czołowego polskiego modernisty, z którym Karłowicz –

² Spotkanie to miało miejsce w Warszawie w 1919 roku. Adalberg zwraca uwagę na „podziwu godne, jakieś skamieniałe opanowanie siebie”, wyjaśnia również okoliczności (zawierucha wojenna, testament Mieczysława), które doprowadziły tę niegdyś majątną arystokratkę do zupełnej nędzy. Warto tu przypomnieć, iż pierwsza córka Ireny i Jana Karłowiczów – Stanisława – zmarła w roku 1881, mąż i druga córka – Wanda Wasilewska – w roku 1903, Mieczysław zginął w roku 1909, drugi zaś syn – Edmund – w roku 1919. Por. H. Anders, *Karłowicz w listach i wspomnieniach*, Kraków 1960, s. 653-656.

³ *Ibid.*, s. 636.

jak stwierdzimy w dalszych rozważaniach – związany był duchowo przez całe życie: Kazimierza Przerwy Tetmajera; wizja przedstawiająca człowieka końca wieku, który w walce z losem zdawał się być jak mrówka rzucona na szyny w konfrontacji z nadjeżdżającym pociągiem. Fatalistyczna siła sprawcza, jako mechanizm ludzkich tragedii, oraz trafnie podkreślona przez Wightmana⁴ prawda psychologiczna, iż wspomnienie dawnego szczęścia tylko potęguje depresję w czasach nieszczęścia – wszystko to nieuchronnie kojarzy się zarówno z pełną blasku historią rodziny Karłowiczów, jak i jej tragicznym finałem.

Powyższy kontekst skojarzeniowy, jednoznacznie przyczyniający się do postrzegania Karłowicza w kategoriach typowo młodopolskiego modernisty, neoromantyka ze szkoły Wagnera, Straussa i Czajkowskiego, nie przekreślał wszakże częstych w literaturze przedmiotu odniesień do innych aspektów jego osobowości, ideologii twórczej czy poglądów estetycznych⁵. O ile bowiem główne pole działalności Karłowicza – a więc twórczość muzyczna – istotnie pozostawało w kręgu ekspresyjno-estetycznych ideałów epoki, o tyle w jego zainteresowaniach pozamuzycznych (tatarnictwo, fotografia, twórczość literacka i publicystyczna, działalność społeczna) częstokroć manifestują się motywacje o charakterze pozytywistycznym – wszak oczywiste w przypadku syna Jana Karłowicza, wybitnego naukowca i żarliwego orędownika pozytywizmu. Jak wiadomo, zainteresowania obu Karłowiczów – ojca i syna – były niezmiernie wszechstronne. Jan – historyk, filolog, językoznawca, teoretyk muzyki – znany był ze swych szerokich horyzontów umysłowych, a także pasji wynalazczej, która przejawiała się, między innymi, w jego projekcie nowej notacji muzycznej, będącej u schyłku XIX wieku przedmiotem żywych dyskusji w warszawskich kręgach muzycznych⁶. Mieczysław od dzieciństwa żywo interesował się światem techniki, najnowszymi wynalazkami, przejawiał zarówno zdolności humanistyczne, jak i w zakresie nauk ścisłych, co znalazło swój wyraz w programie jego studiów w Berlinie, gdzie oprócz kompozycji studiował również psychologię, filozofię i fizykę. Rozległe zainteresowania

⁴ Wightman, *op. cit.*, s. 111.

⁵ Por.: L. Polony, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza*, Kraków 1986; H. Anders, *Mieczysław Karłowicz. Życie i dokonania*, Poznań 1998; Wightman, *op. cit.*

⁶ Por. M. Gołąb, *O Jana Karłowicza próbach reformy notacji muzycznej, „filologicznej” transkrypcji Preludium h-moll Chopina i kilku wokół tych faktów polemikach*, [w:] *Complexus effectuum musicologiae*, red. T. Jeż, Kraków 2003, s. 411-24. Interesującym dokumentem poświadczającym żywe zainteresowania Jana Karłowicza najnowszymi osiągnięciami techniki jest jego artykuł na łamach „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” z 6 grudnia 1883 (nr 10) poświęcony rewolucyjnym innowacjom technicznym zastosowanym w Operze Frankfurckiej. Autor opisuje wewnętrzny system telegrafów i telefonów, urządzenia wentylacyjne, a także jeden z najstarszych prototypów „klimatyzacji”, funkcjonujący na zasadzie rozbijania wody w pył i pompowania do przewodów wentylacyjnych celem obniżenia temperatury.

techniczne – od stolarki po nowoczesny sprzęt elektrotechniczny i fotograficzny – w pewnym sensie rzutowały na twórczość muzyczną, znajdując odbicie w precyzji, jaka cechowała instrumentację Karłowicza opartą na gruntownej znajomości tajników technicznych każdego instrumentu orkiestry. Podkreślana przez biografów i znajomych kompozytora jego systematyczność, zamiłowanie do pedantycznego wręcz porządku i precyzji, narzucanie sobie rygorystycznej dyscypliny w zakresie ćwiczeń sportowych, które przeobraziły wątłego, chorowitego młodzieńca w sprawnego fizycznie mężczyznę – wszystko to dopełnia obraz bogatej, złożonej osobowości, trudno mieszczącej się w stereotypowych wyobrażeniach młodopolskiego artysty. Jak wiadomo, Karłowicz był człowiekiem majątnym, uznać więc można, że wszystkie wymienione obszary jego aktywności wyrastały nie z konieczności życiowej, a z wolnego wyboru, wyrażając w ten sposób jakąś część jego osobowości. I właśnie szeroko pojęta twórczość literacka Karłowicza, w której znajdujemy odbicie najważniejszych jego życiowych pasji, zdaje się w tym kontekście stanowić swoistą wspólną płaszczyznę dla całej jego działalności, odzwierciedlając tym samym ideologiczne, psychologiczne i estetyczne jej aspekty. Zagłębiając się w tę twórczość, uzyskać możemy pełną panoramę cech osobowości kompozytora, a także powiązania jej poszczególnych aspektów z określonymi dziedzinami jego działań. Zważmy bowiem, iż – nie licząc *Koncertu skrzypcowego* A-dur i *Serenady* na smyczki – wszystkie właściwie kompozycje Karłowicza oparte są na określonych osnowach literackich, barwny zaś, pełen polotu tok narracji jego artykułów tatrzańskich czy też tekstów o charakterze publicystycznym skłania ku refleksji na temat punktów styecznych pomiędzy stylistyką jego wypowiedzi słownych a muzycznych, zwłaszcza w kontekście związków z młodopolską ideologią artystyczną.

Ogólnie rzecz biorąc, całą, szeroko pojętą twórczość literacką Karłowicza podzielić możemy na autonomiczną (funkcjonującą samoistnie) oraz nieautonomiczną (tzn. podporządkowaną określonym dziełom muzycznym, jako ich ideowo-ekspresyjna kanwa). Pierwsza obejmuje sześć artykułów tatrzańskich⁷ i sie-

⁷ *Wycieczka na króla tatrzańskiego i na Szczyt Mięguszwiecki*, „Wędrowiec”, Warszawa 1895, nr 7-10; *Po „młodym” śniegu (dziewięć dni w Tatrach)*, „Taternik”, Lwów 1907, nr 4; *W jesiennym słońcu*, „Taternik”, Lwów 1908, nr 3; *Wśród śniegów tatrzańskich*, „Słowo Polskie”, Lwów 7 lutego 1908; *Rohacze*, „Taternik”, Lwów 1908, nr 4; *Z wędrowek samotnych*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego” XXX, Kraków 1909.

dem pomniejszych notatek⁸ publikowanych w prasie turystycznej w latach 1895-1909, recenzje i sprawozdania z berlińskiego życia koncertowego⁹ z lat: 1896, 1897, 1905, cztery artykuły publicystyczno-polemiczne w sprawie warszawskiego życia muzycznego¹⁰, cztery publikacje muzykologiczno-dokumentacyjne¹¹, jej ukoronowaniem zaś wydaje się być humorystyczno-groteskowe opowiadanie *Orfeum Warszawskie w roku 1910*¹². Do tego dochodzą dwa artykuły poświęcone wybitnym berlińskim pedagogom muzycznym zasłużonym dla kultury polskiej¹³ (wspomnienie po Henryku Urbanie i tekst poświęcony Karłowi Friedrichowi Rungenhagenowi, nauczycielowi Stanisława Moniuszki) oraz dwie recenzje podręczników śpiewu Teofila Kowalskiego i Feliksa Konopaska¹⁴. Z kolei twórczość nieautonomiczna obejmuje programy literackie: prologu symfonicznego *Bianka z Moleny*, *Symfonii e-moll Odrodzenie* oraz poematu symfonicznego *Powracające fale*¹⁵. Program poematu *Stanisław i Anna Oświecimowie* (czy raczej, jak sugeruje Anders, nota historyczna przypominająca słuchaczowi dzieje tytułowych bohaterów) został wydany już po śmierci kompozytora, w pierwszym wydaniu

⁸ *Kościelec*, „Kurier Zakopiański”, 1892, nr 2, *Kominy*, „Kurier Zakopiański”, 1892, nr 6, *Turyści – włamywaczami*, „Taternik”, Lwów 1907, nr 1, *Przejście z Doliny Jaworowej do Zielonego Stawu*, „Taternik”, Lwów 1907, nr 2, *Droga na szczyt Żłobisty*, „Taternik”, Lwów 1907, nr 2, *W ważnej sprawie*, „Taternik”, Lwów 1907, nr 3, *Międzynarodowa wystawa sportowa w Berlinie*, „Taternik”, Lwów 1907, nr 3. Wszystkie pisma taternickie Karłowicza oraz spory wybór jego ocalałej z pożogi wojennej twórczości fotograficznej zostały opublikowane w cennej pracy źródłowej *Karłowicz w Tatrach*, red. J. Młodziejewski, Kraków 1968.

⁹ *Z Berlina*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, Warszawa 1896, nr 3, nr 6, nr 8, nr 10, nr 13, *Berliniana*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897, nr 10, nr 18, *Z notatek podróżnych*, „Lutnista” 1905, nr 4/5, nr 6.

¹⁰ *Muzyka swojska w Filharmonii warszawskiej*, „Gazeta Polska” 26 XI 1902 nr 334, *W sprawie muzyki swojskiej*, „Gazeta Polska” 15 XII 1902 nr 340, *Ruch muzyczny w Warszawie*, „Nowości Muzyczne” 1903 nr 1, *Z zatargu o Filharmonię warszawską*, „Nowa Reforma” 15 VI 1908 nr 273.

¹¹ „*Moja bieda*”. *Listy rodziny Wodzińskich do Fryderyka Chopina*, [w:] *Księga pamiątkowa na uczczenie setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza*, t. 1, Warszawa 1898, s. 93-108; *Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie*, Warszawa 1904; *Kobieta w muzyce. Jej twórczość i zdolność odbiorcza*, [w:] *Kobieta współczesna*, Warszawa 1904, s. 82-88, *Notatki o dawnych polskich skrzypcach*, red. H. Opieński, „Kwartalnik Muzyczny” 1911.

¹² Warszawa 1905.

¹³ *Nauczyciel St. Moniuszki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 19, nr 20; *Henryk Urban*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, nr 52.

¹⁴ *Kowalski Teofil: Nauka śpiewu. Podręcznik do użytku domowego w szkołach i seminariach*, „Książka” 1902, nr 3; *Konopasek Feliks: Podręcznik szkolny na 3 głosy męskie lub żeńskie*, „Książka” 1902, nr 11.

¹⁵ *Bianka z Moleny. Prolog symfoniczny do dramatu Józefata Nowińskiego „Biała gołąbka”*, [w:] *Program koncertu symfonicznego w Teatrze Wielkim*, Warszawa 7 XII 1900; „*Odrodzenie*” – *symfonia w czterech częściach Mieczysława Karłowicza*, „Słowo Polskie”, Lwów 1903, nr 161.

partytury dzieła w 1912 roku, program zaś *Smutnej opowieści* ukazał się drukiem w formie impresji z wywiadu prasowego¹⁶.

Jak wynika z powyższego zestawienia, cała piśmiennicza działalność Karłowicza koncentruje się na muzyce, tatarnictwie i wokół nich, nie przejawiając większych ambicji literackich, których nie brakowało choćby Karolowi Szymanowskiemu, próbującemu swych sił na polu powieści historycznej¹⁷. Z kolei Karłowicz górował nad Szymanowskim pod względem ambicji naukowych, co poświadczają jego dwie publikacje korespondencji Chopina, artykuł o twórczości i sztuce wykonawczej kobiet oraz o historii polskiej wiolinistyki – teksty oparte na pracochłonnych badaniach dokumentacyjno-źródłowych i wskazujące na, zapewne przejętą po ojcu, pozytywistyczną pasję badawczą. W tekstach tych, pisanych precyzyjnym, typowym dla dyskursu naukowego językiem, stara się Karłowicz o zachowanie obiektywizmu i dystansu wobec przedmiotu badań, demonstruje również skrupulatność i precyzję, które to cechy prawdopodobnie niezbyt odpowiadały temperamentowi Szymanowskiego. Interesujące jest również porównanie doboru tekstów poetyckich w pieśniach Karłowicza oraz pochodzących z początków XX wieku pieśniach Szymanowskiego. Znamienne, iż Karłowicz pozostał obojętny wobec dominującej w twórczości pieśniarskiej młodopolskich kompozytorów silnie ekspresywnej, dynamicznej poezji Tadeusza Micińskiego. Pod względem liczebnym¹⁸ liryki Micińskiego przewyższają wiersze innych polskich poetów tego czasu, zajmując poczesne miejsce w twórczości Szymanowskiego (10 pieśni), Różyckiego (15 pieśni), Fitelberga (4 pieśni) i Szeluto (2 pieśni). Podczas gdy pełne ostrych kontrastów, łączące smutek z ekstatycznym szaleństwem teksty Micińskiego silnie działają na wyobraźnię Szymanowskiego, Karłowicz zdecydowanie wybiera skłonny do melancholijnej refleksji, marzycielstwa i pasywności Tetmajera.

Nie wszystkie jednak motywy i tematy Tetmajerowskie są jednak bliskie Karłowiczowi. Jak zauważa Mieczysław Tomaszewski, „Tetmajer Karłowicza właściwie przestaje być Tetmajerem: nie jest pełny. O charakterze wyboru kompozytorskiego niech zaświadczy najpierw to, co pominął”¹⁹. Otóż Karłowicz pominął szokujące wówczas śmiałymi opisami wiersze erotyczne, teksty skrajnie

¹⁶ *Smutna opowieść op. 13*, „Scena i sztuka” 1908, nr 46.

¹⁷ W latach 1917-1919 ukończył Szymanowski powieść *Efebos*, w której dał wyraz swemu uwielbieniu antycznej kultury basenu Morza Śródziemnego. Rękopis powieści spłonął w Warszawie podczas II wojny światowej, pozostały jedynie fragmenty.

¹⁸ Por. Ł. Piejko, *Motywy i symbole młodopolskie w pieśniach kompozytorów Młodej Polski*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego, Wrocław 2005.

¹⁹ M. Tomaszewski, *Nad pieśniami Karłowicza*, [w:] *Muzyka polska a modernizm*, red. J. Ilnicka, Kraków 1981, s. 126-127.

nihilistyczne i antyintelektualne, klasycystyczne stylizacje, liryki określane przez Tomaszewskiego, jako „dziwaczne aż do makabryczności” oraz – co może zaskakiwać – pejzaże tatrzańskie, jako teksty nazbyt opisowe. W tych przejawach działania owej swoistej „cenzury wewnętrznej” upatruje Tomaszewski – mówiąc językiem freudystów – przewagi *superego* nad *id*, co wskazywałoby na specyficzne, osobiste preferencje kompozytora. Jednakże do odmiennych wniosków prowadzą badania Łucji Piejko²⁰ – Tetmajerowskie motywy i tematy odrzucone przez Karłowicza nie pojawiają się również w pieśniach Szymanowskiego, wszak artyści o zdecydowanie większej swobodzie obyczajowej niż Karłowicz. Unikają ich również pozostali kompozytorzy Młodej Polski. Być może muzycy tej epoki obawiali się umuzycznień tekstów zbyt szokujących dla współczesnych i zbyt odrywających uwagę od samej muzyki – tym bardziej, że o ile obcowanie z drukowaną poezją jest na ogół czynnością intymną, o tyle pieśń, jej wykonanie publiczne, czyni te same słowa znacznie dobitniejszymi.

Jednakże, jak wiadomo, Karłowicz traktował swą twórczość pieśniarską jako przejściowy epizod na drodze ewolucji ku „wyższym” formom sztuki muzycznej, które – jego zdaniem – prezentowała twórczość symfoniczna. Píše o tym w liście do Heleny Eger, przedstawiając własną koncepcję estetyczną, w której nie było już miejsca na współdziałanie poezji i muzyki:

„Gdy ludzkość stanie na dość wysokim poziomie estetycznym, będzie musiała oddać cześć przynależną i pierwszeństwo muzyce czystej, niezależnej od okowów poezji, która bądź co bądź, jako sztuka bardziej konkretna, gwałtem wstrzymuje muzykę w punkcie, do którego sama zdolna jest dolecieć. Może muzyka wyżej nie potrafi się wzbić niż poezja, z pewnością jednak może polecieć gdzie indziej, w innym kierunku”²¹.

W świetle powyższych założeń estetycznych wnioskować można, iż poemat symfoniczny – jakkolwiek niezupełnie zasługujący na określenie go mianem „muzyki czystej” – tak właśnie jawił się w oczach Karłowicza ze względu na opisaną niezależność „od okowów poezji”. Jest to pogląd o tyle uzasadniony, iż wszystkie poematy symfoniczne Karłowicza doskonale mogą się obejść bez dołączonych do nich programów, które – jak trafnie stwierdza Leszek Polony – „w ich ostatecznym sformułowaniu literackim nie stanowią integralnej warstwy utworu. Są komentarzem poetyckim, ujmującym właściwą treść muzyki w formie językowej”²². Tą treścią jest najczęściej – tak jak w przypadku Wagnera

²⁰ Piejko, *op. cit.*

²¹ List z dnia 4 lipca 1907 roku. Cyt [za:] Anders, *Karłowicz w listach...*, s. 265.

²² Polony, *op. cit.*, s. 79.

i Straussa – próba uchwycenia prawdy o świecie i człowieku, lokowanej najchętniej „w głębokich, nie zdeformowanych przez kulturę warstwach psychiki ludzkiej”²³. Zwróćmy zatem uwagę, iż mimo artystycznej samowystarczalności Karłowiczowskiej muzyki symfonicznej i deklarowanego przekonania o wyższości „muzyki czystej”, począwszy od roku 1904, konsekwentnie zaopatrywał kompozytor swe dzieła w programy, komentarze słowne bądź przynajmniej – jak w przypadku *Pieśni odwiecznych* – w tytuły, które przypominały słuchaczowi, iż jest to zawsze muzyka „o czymś”. Fakt ten świadczy – z jednej strony – o rozwiniętej literackiej wyobraźni Karłowicza i jej silnym sprzężeniu z wyobraźnią muzyczną, z drugiej zaś – o potrzebie wielokierunkowego oddziaływania dzieła zgodnie z deklarowanym poglądem estetycznym o odmienności kierunków wztępu sztuki słowa a sztuki dźwięku. I rzeczą charakterystyczną jest, iż słowo – wszak bardziej „konkretne” od dźwięku – służy Karłowiczowi do penetracji tych rejonów semantycznych, które pokrywają się z jego wcześniejszą selekcją typowo Tetmajerowskich tematów i motywów, tak jakby kompozytorowi bardzo zależało na precyzyjnym ukierunkowaniu wyobraźni słuchacza.

Charakterystyczne dla Tetmajera nastroje smutku, depresyjnego „odrętwienia” , wyrażone typową dlań symboliką szarości²⁴ i mroku, poczucie bezsensu egzystencji czy wręcz uwięzienia w życiu – wszystko to znajduje wyraźne odbicie w programach *Symfonii e-moll Odrodzenie*, *Powracających fal* czy też w fabularnej kanwie *Smutnej opowieści*. „Wszystko zdruzgotane: wszystko, na czym istnienie dotychczasowe się opierało; żal i nieskończony smutek zalewają na wpół omdlałą duszę. Co począć, w którą iść stronę?...” – zadaje retoryczne pytanie Karłowicz w programie I części *Odrodzenia*. I choć Nietzscheańskie „wszechwładne prawo życia” budzi duszę z omdlenia, to jednak przed jej oczami otwiera się „bezkreśnie długa, szara droga do podwalin przysłego istnienia...”

O ile – jak zauważyła Elżbieta Dziębowska²⁵ – program towarzyszący tej młodzieńczej symfonii charakteryzuje się ideologicznym eklektyzmem, zawierając wątki typowo młodopolskie i romantyczne obok pozytywistycznych („mrówcza, powolna praca u podstaw”), o tyle zrozumiałe staje się wyjątkowe u Karłowicza optymistyczne zakończenie dzieła mistyczną wizją duszy „triumfującej i pogodnej”, która stoi „zapatrzona w zaświaty i wskazuje ludom wszystkim drogę

²³ *Ibid.*, s. 79.

²⁴ O ile Miciński preferował ostre zestawienia kolorów: biele, czerwienie, fiolety (charakterystycznym dlań motywem jest np. skrwawiona mewa), o tyle Tetmajer woli barwy pastelowe, błękit, zieleń i właśnie szarość. Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski, teoria i praktyka*, Kraków 1975.

²⁵ E. Dziębowska, *Postawa ideowo-artystyczna Mieczysława Karłowicza*, [w:] *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*, Kraków 1970, s. 20-21.

do odrodzenia”. Jednakże w literackich programach jego dojrzałych poematów symfonicznych optymizm ten już się nie powtórzy. W ukończonych w 1904 roku (a więc dwa lata po *Symfonii*) *Powracających falach* typowo Tetmajerowska metaforyka błędnego koła depresyjnej szarości, wzbogacona o zaczerpniętą z twórczości Turgieniewa²⁶ symbolikę lodowych kwiatów, zdecydowanie już dominuje, powracając – jak owe tytułowe fale – w finale dzieła:

„[...] Siedział głęboko zadumany, wpatrzony w martwe lodowe kwiaty na szybach. Myśli jego kręciły się w szarym kole bezurowczej powszedniości. Jedyne brak woli powstrzymywał go od przecięcia wstęgi życia. Nie czekało go już nic. Chwilami gorycz zaciskała mu gardło, gdy myślał o skuwającym go łańcuchu dni minionych i tych, co go jeszcze czekały. Potem zapadał znowu w odrętwienie i wpatrywał się w martwe kwiaty z lodu [...]”²⁷.

Jak wiadomo, tematyka depresji psychicznej w znacznie drastyczniejszej, bliskiej już ekspresjonistycznemu wstrząsowi postaci powraca w przedostatnim poemacie Karłowicza – ukończonej w 1908 roku *Smutnej opowieści*, powstałej najprawdopodobniej pod wpływem szoku na wieść o samobójczej śmierci Józefa Nowińskiego. Choć w tym przypadku program znany jest jedynie dzięki wywiadom prasowym, zauważyć można, iż podstawowa osnowa dramaturgiczna, oparta na psychologicznym schemacie: tragiczna terażniejszość – wspomnienia z przeszłości – powrót do terażniejszości, jest niezmienną. Tym jednak razem Karłowicz przekracza barierę Tetmajerowskiego „odrętwienia” – krótki moment rozpaczki doprowadza do desperackiego działania. Finalizujący dzieło samobójczy strzał i dźwiękowy obraz „pograżania się w nicości” wydają się bliższe katastroficznemu dynamizmowi Micińskiego, choć najbardziej prawdopodobnym źródłem Karłowiczowskich inspiracji do muzycznego ujęcia stanów depresyjnych była zapewne *VI Symfonia Patetyczna* Czajkowskiego – dzieło, o którym wyrażał się z najwyższym uznaniem. Echa Tetmajerowskich skarg i melancholii pobrzmiwają w słownych komentarzach kompozytora do *Odwiecznych pieśni* i *Rapsodii litewskiej*. Tytułowa „wiekuista tęsknota”, a także motto, którym – wedle relacji Marcelego Liebeskinda – opatrzony był wstęp do pierwszego z poematów tryptyku („stoję przed wami aby nieść skargę na mój los”), przywodzą na myśl charakterystyczne cechy ekspresywne dobrze znanej Karłowiczowi wczesnej twórczości poety. Jest to niezmiernie wymowne, gdy zważymy „profetyczną” funkcję owego wstępu, którego motywika zapowiada już cel wszelkich

²⁶ Zwrócił na to uwagę Polony, *op. cit.*, s. 80.

²⁷ Cyt. [za:] *ibid.*, s. 87.

transformacji motywicznych pierwszej z *Odwiecznych pieśni* – tym celem jest temat śmierci-fatum. Z kolei zawarte w korespondencji kompozytora komentarze do *Rapsodii litewskiej* wskazują, iż jakkolwiek dzieło to pozornie bardziej wyraza z tradycji romantyczno-narodowego malarstwa dźwiękowego niż z ideologii młodopolskiej, to jednak i tu słownie wyrażone intencje kompozytora objawiają typowo Tetmajerowskie cechy. Objawiają się one w postaci charakterystycznej dla poety, a trafnie określonej przez Mariana Stalę „ontologizacji” smutku²⁸. Albowiem – twierdzi Stala – w odróżnieniu od innych poetów młodopolskich smutek jest w twórczości Tetmajera czymś więcej niż uczuciem: jest aspektem rzeczywistości. W podobny sposób ujmuje smutek Karłowicz. Stanowi on dlań obiektywną cechę pejzażu litewskiego, gdzie „roztopiony jest w lesie i powietrzu jakiś niedomówiony żal, jakaś boleść nie uświadomionych i nie ziszczonych tęsknot...”²⁹.

Wyraźne wpływy Tetmajera odnajdujemy również w drugiej z najczęściej podejmowanych przez Karłowicza sfer tematycznych, jaką jest miłość. Szał miłosnego upojenia, jako remedium na bezsens egzystencji, jako chwilowe zapomnienie skazane na nieuchronne przemijanie, śmierć jako ostateczna i naturalna konsekwencja zatracenia się w miłosnej ekstazie – wszystko to przewija się w większości Karłowiczowskich programów. Niezmiernie w tym względzie charakterystyczny jest program III części *Symfonii Odrodzenie*:

„Dalej w życie! Zapomnieć o wszystkim, zapamiętać się! Kochać, szaleć! Dalej i dalej, bez pamięci i zastanowienia. Niech migają przelotne wrażenia po wrażeniach, niech życie pieni się i szumi jak wino... Lecz tutaj chwilkę dłużej przystanąć! Dłużej popatrzeć w te oczy, pić bez końca z tych ust wiśniowych! To ona, ta upragniona, ta wyśniona kobieta. Niech zabrzmi dla niej szeroka, namiętna pieśń miłosna; prócz niej nic nie ma na świecie! Ale nie! Już dosyć! Dalej, znowu dalej! Wir porywa w dal; wszystko maleje, przepada, czeźnie, gaśnie...”³⁰.

Podobny obraz „wiru szaleńczych upojeń”, wzbogacony o typowy dla *fin de siècle*’u motyw *la femme fatale*, odnajdujemy w *Powracających falach*:

„Błysnęły czarne brylanty oczu, za którymi – niepamiętny o świecie całym – rzucił się w wir pożądań, mąk i szaleństw. Gdy szpony białych rąk precz go odrzuciły, dusza jego zniweczona była na zawsze”.

²⁸ M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski*, Warszawa 1988, s. 176-182.

²⁹ Cyt. [za:] Anders, *Karłowicz w listach...*, s. 171.

³⁰ Cyt. [za:] Polony, *op. cit.* s. 86.

Ten sam motyw bezpowrotnego przemijania miłosnych uniesień pojawia się w naszkicowanym przez kompozytora na karcie rękopisu partytury krótkim monologu stanowiącym literacką kanwę ostatniego, nieukończonego poematu *Epizod na maskaradzie*:

„ONA (głośno): «Ja pana nie znam» (półgłosem): «Idź!... Co minęło nie wróci...Słyszysz?...Odejdź – zapomnij!...»”³¹.

Wydaje się więc, iż właśnie nieuchronne przemijanie, fatalistyczne piętno bezlitosnego biegu wydarzeń, skutkiem którego wszystko „przepada, gaśnie”, jest charakterystyczną cechą wszystkich Karłowiczowskich tematów miłosnych, bez względu na to, czy dotyczą one młodzieńczych wspomnień „wiośnianej postaci dziewczyny”, demonicznych „pożądań, mąk i szaleństw”, czy też romantycznej (choć naznaczonej typowo modernistycznym piętnem patologii) miłości rodzeństwa Oświęcimów. Filozoficzne ujęcie tego zagadnienia odnajdujemy w *Pieśni o miłości i śmierci*, nieprzypadkowo wpisanej w tryptyk symfoniczny traktujący o „odwiecznych” kolejach ludzkiej drogi życia. Na wyraźnie Tetmajerowską proweniencję Karłowiczowskiego zestawienia miłości i śmierci zwrócił już uwagę Leszek Polony³². Innym – nieuchronnie przychodzącym na myśl – źródłem inspiracji w tym zakresie jest oczywiście Wagnerowski *Tristan i Izolda*, dzieło, o którym wyrażał się Karłowicz z najwyższym entuzjazmem, oraz równie przezeń ceniona uwertura-fantazja Czajkowskiego *Romeo i Julia*. O ile jednak miłosna śmierć Izoldy ma posmak bardziej wyzwolenia niż tragedii, finał zaś dzieła Czajkowskiego muzycznymi środkami sugeruje jakąś formę pośmiertnego rozkwitu uczuć w innym, lepszym świecie, o tyle temat Karłowiczowskiej Anny, kontrpunktycznie spleciony z pochodną tematu fatum-śmierci, istotnie gaśnie i zanika. Lakoniczny komentarz kompozytora potwierdza w zasadzie to, co komunikuje nam muzyka: Stanisław i Anna nie zaznali szczęścia na ziemi, dopiero śmierć połączyła ich na zawsze – śmierć rozumiana jako kres wszelkiego istnienia.

Egzystencjalny problem przemijania prowadzi do kolejnego Tetmajerowskiego wątku u Karłowicza: śmierć jako tragiczne przeznaczenie, ostateczny i przerażający kres wędrówki ziemskiej. Lękom, ale i tęsknotom za kresem istnienia, poświęcił Tetmajer znaczną część swych poetyckich refleksji. Niezmiernie znamienity jest w tym względzie opublikowany w serii z 1910 roku wiersz pod tajemniczym tytułem „1909”, jakby pisany z myślą o tragicznie zmarłym Karłowiczu:

³¹ G. Fitelberg, *Dzieje „Epizodu na maskaradzie”*, „Muzyka” 1926, nr 3. Cyt. [za:] Anders, *Karłowicz w listach...*, s. 632.

³² Polony, *op. cit.*, s. 81.

„Przeminął czas, przeminął czas młodości tęsknych pieśni,
co się nie stało życiem w nas, już się nie ucieleśni
[...]
Lecz duszy się nie zmienia głos czym rodzisz się, tym giniesz,
a komu tak przeznaczył los: ujrzysz, zrozumiesz – miniesz”.

Jak wiadomo, Karłowicz stworzył swą własną wizję śmierci rozumianej jako panteistyczne rozpląnięcie się w naturze. W literaturze poświęconej Karłowiczowi często podkreśla się, iż wizja ta wyphywała z rozterek światopoglądowych, które wyniósł jeszcze z domu rodzinnego. Ojciec był zdecydowanym ateistą, opierającym swój światopogląd na typowej dla pozytywizmu scjentystycznej wizji poznania, matka wywodziła się z rodziny o silnie zakorzenionych tradycjach katolickich i narodowych. Karłowicz wahał się pomiędzy jednym a drugim, aby ostatecznie pozostać na pozycjach agnostycznych ze skłonnościami do panteizmu – tak przynajmniej jawi się ewolucja jego przekonań w świetle korespondencji, wspomnień, jak i twórczości literackiej. I znamienne – Karłowiczowskie rozterki światopoglądowe i jego filozofia natury nie znajdują odzwierciedlenia w żadnym z jego programów literackich. Objawia je symbolika *Odwiecznych pieśni* poprzez semantyczne odniesienia poszczególnych muzycznych myśli, ich transformacji, a także hierarchiczną strukturę warstwową, która – na kształt utajonych pokładów ludzkiej nieświadomości – skrywa w głębi dręczącą świadomość nieuchronności własnego końca. Ten właśnie Schopenhauerowski aspekt, ujawniony przez Polonego³³ w wyniku zastosowania analizy postschenkerowskiej, jest szczególnie znaczący: wszystkie myśli muzyczne *Odwiecznych pieśni* opierają się na tej samej konstrukcyjnej podstawie utworzonej przez temat fatum-śmierci, który ze szczególną mocą ujawnia się w dramatycznych kulminacjach pierwszej i drugiej części tryptyku, aby ostatecznie „roztopić się” w szeregu alikwotów potężnego, głównego tematu części ostatniej – hymnu na cześć triumfującej natury.

Jak wspomniano, poza tytułowymi „słowami-kluczami” oraz relacjonowanymi przez Liebeskinda inskrypcjami na rękopisie partytury nie znajdujemy w nie-autonomicznej twórczości literackiej Karłowicza żadnych odniesień do sugerowanego symboliką *Odwiecznych pieśni* panteizmu. Odniesienia te znajdujemy w twórczości autonomicznej i to – co szczególnie znamienne – w artykułach tatrzańskich. Uderzającą bowiem zbieżnością jest, że również i Tetmajer przeżywał podobne do Karłowiczowskich rozterki światopoglądowe, również i jego zaprowadziły one ku panteistycznym tęsknotom, wyrażanym właśnie na kartach jego poezji tatrzańskiej.

³³ L. Polony, *Program literacki i symbolika muzyczna w twórczości symfonicznej Karłowicza*, [w:] *Muzyka polska a modernizm...*, s. 141-155.

Jakkolwiek zwątpienie w tradycyjne systemy religijne jest cechą charakterystyczną owego pokolenia dekadentów przełomu stuleci, obserwujemy wówczas wzmożone zainteresowanie metafizyką. W centrum uwagi zdaje się pozostać problem duszy, któremu wiele uwagi poświęcił jeden z najwybitniejszych wówczas filozofów polskich – Wincenty Lutosławski. Również i Tetmajerowska refleksja o człowieku koncentruje się – jak podkreśla Marian Stala³⁴ – na tym samym problemie. Człowiek Tetmajera jest nieustannie otwarty, ale otwarcie to pozostaje wiecznie niedopełnione, albowiem „w miejscu Boga tkwi pustka, ona też prześwieca przez kształty natury”³⁵. Jakkolwiek więc natura nie jest w stanie owej pustki zapełnić do końca – zbyt bowiem jest zdeterminowana bezwzględna koniecznością, co obrazuje Tetmajerowska metafora „wszechistnienia okutego w wieczystą obrożę”³⁶ – to jednak przeżywanie natury, jak pisze Maria Podraza-Kwiatkowska³⁷, nasuwa myśl o wspólnym prapoczątku i wywołuje tęsknotę do ponownego zespolenia. Tetmajer wyobrażał sobie ową pierwotną jednię jako współistnienie z górami i naturalnym porządkiem rzeczy było dlań, iż dusza dąży do tego, aby stać się „częstką gry słońca na górskiej dolinie”. W znanych zapewne Karłowiczowi poematach *Psyche* i *Do Nirwany* znajdujemy ogromną tęsknotę za odwiecznym, kosmicznym ładem. Wizja ta konkretyzuje się w wierszu *Podczas wiatru z Tatr*, w którym poeta przedstawia trzy składniki bytu idealnego – światło, przestrzeń, ciszę. Przeżywane w Tatrach, tworzą one swoisty przedsmak raju wiodący Tetmajera ku ekstatycznym okrzykom: „Kocham cię, ty natury naciągnięta struno, na której gra Ruch, Wszechbyt, Czas i Przestrzeń wieczna...”. Rzecz jasna, artykuły tatrzańskie Karłowicza wolne są od podobnej egzaltacji. Niemniej, pojawiają się w nich fragmenty, z których emanuje cichy zachwyt nad pięknem tatrzańskiego pejzażu, w nim zaś wyraźnie wyróżnia Karłowicz ciszę, światło i przestrzeń. Niejednokrotnie zachwyty te prowadzą do zwierzeń i refleksji, wśród których pojawiają się charakterystyczne – zarówno dla Tetmajera, jak i Karłowicza – metafory „wzlotu”, tęsknoty za przeżyciem nirwanicznym oraz panteistyczne odniesienia do „roztopienia się we wszechistnieniu”.

Lektura sześciu artykułów tatrzańskich Karłowicza prowokuje nieuchronne pytanie: czy jest jakiś punkt styczny, jakaś wspólna płaszczyzna łącząca jego twórczość muzyczną i literacką? Jakkolwiek problematyczne są tego rodzaju po-

³⁴ M. Stala, *Pejzaż człowieka*, Kraków 1994, s. 163-164.

³⁵ *Ibid.*, s. 164.

³⁶ K. Przerwa Tetmajer, *Wszechmocny Bóg*, w cyklu: *Preludia*, III seria, [w:] K. P. Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980. Uderzające są w tym kontekście słowa Karłowiczowskiego motta trzeciej z *Odwiecznych pieśni*: „wielkość, potęga, majestat, wieczność, bezwzględność, konieczność”.

³⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Kazimierz Tetmajer – metafizyk*, [w:] *Poezja Kazimierza Tetmajera*, red. A. Czebanowska-Wróbel, Kraków 2003, s. 9-17.

równania, to jednak zauważyć można, że zarówno dyskurs muzyczny, jak i literacki cechuje u Karłowicza podobna wartość, żywość – nie ma u niego dłużyzn ani niczego, co można by określić mianem „pustej retoryki”. Teksty literackie Karłowicza wskazują, iż trafnie wskazana przez Wightmana³⁸ umiejętność komponowania szerokimi łukami, jako cecha dojrzałego stylu symfonicznego Karłowicza, dotyczy nie tylko muzycznej twórczości tego artysty. W przeciwieństwie do „krótkooddechowego” – jak określa Wightman – jakby mozaikowego traktowania formy muzycznej przez Szymanowskiego rozwinął Karłowicz umiejętność operowania formą jako całością, i wydaje się, że i w podobny sposób kształtuje swe utwory literackie³⁹. Wartka narracja Karłowiczowskich artykułów buduje wyraziste napięcia i odprężenia, wprowadza kontrasty, prowadzi do kulminacji i ich rozwiązań. Charakterystyczne dla reportażu zwięzłe relacje wysokogórskich wędrówek i wspinaczek przeplatane są barwnymi opisami przyrody, pojawiają się również elementy akcji trzymającej czytelnika w napięciu poprzez opisy niebezpieczeństw czy też grozy pejzażu tatrzańskiego, te z kolei są równoważone fragmentami humorystycznymi, prawie zawsze opartymi na satyrycznej obserwacji turystów. W to wszystko wplecione są praktyczne rady dla amatorów wspinaczek, opisy tras, schronisk i sprzętu wysokogórskiego, a także – co szczególnie ważne – osobiste refleksje. Te momenty refleksji nie są ani częste, ani szczególnie rozbudowane. Występują one jedynie w trzech spośród sześciu tatrzańskich artykułów Karłowicza. Stanowią jednak cenne źródło informacji na temat osobowości kompozytora oraz celu i sensu jego wysokogórskich wędrówek. I rzecz charakterystyczna – zarówno niektóre opisy przyrody, jak i fragmenty poświęcone refleksjom przywracają charakterystyczną dla nieautonomicznej twórczości literackiej Karłowicza tendencję do młodopolskich sformułowań i metafor, oddalają na chwilę dominujący w artykułach rzeczowy ton jakby przejęty z prozy pozytywistycznej. Najczęściej cytowaną tego rodzaju Karłowiczowską refleksją jest powszechnie kojarzony z *Odwiecznymi pieśniami* fragment z artykułu *Po młodym śniegu* (1907):

„[...] I gdy znajdę się na stromym wierzchołku, sam, mając jedynie lazurową kopułę nieba nad sobą, a naokoło zatopione w morzu równin zakrzepłe bałwany szczytów – wówczas zaczynam rozplýwać się w otaczającym przestworzu, przestaję się czuć wyosobnioną jednostką, owiewa mnie potężny, wiekuisty oddech wszechbytu. Technienie to przebiega

³⁸ Wightman, *op. cit.*, s. 131.

³⁹ Warto nadmienić w tym kontekście, że w artykule na temat Henryka Urbana wyraził Karłowicz opinię, iż zasadniczym prawem wspólnym wszystkim sztukom jest prawo kontrastu. Por. Anders, *Karłowicz w listach...*, s. 286.

przez wszystkie fibry mej duszy, napelnia ją łagodnym światłem i sięgając do głębin, gdzie leżą wspomnienia trosk i bólów przeżytych, goi, prostuje i wyrównywa. Godziny przeżyte w tej półświadomości są jakby chwilowym powrotem do niebytu; dają one spokój wobec życia i śmierci, mówią o wiecznej pogodzie roztopienia się we wszechistnieniu⁴⁰.

Istotnie, zbieżność z symbolicznym przesłaniem *Odwiecznych pieśni* jest tu uderzająca, co zresztą – jak już nadmieniono – zostało niejednokrotnie zauważone w literaturze przedmiotu. Zbyt mało natomiast uwagi poświęcono przebijającemu w cytowanym wyznaniu pokrewieństwu ideologii tatrzańskiej Karłowicza i Tetmajera. Obu artystów łączyła bowiem podobna tęsknota za nirwaną, podobna wrażliwość i typ wyobraźni, podobne rozterki egzystencjalne, a nawet pewne tendencje do mizantropii. Obaj szukali w górach tych samych wrażeń i przeżyć – a głównie poczucia sensu istnienia poprzez samotny kontakt z pierwotną, dziką naturą. Świadczą o tym również Karłowiczowskie refleksje z pozostałych artykułów. W pierwszym z nich, opublikowanym w 1895 roku, poświęconym wycieczce na króla tatrzańskiego i Szczyt Mięguszwiecki, znajdujemy wielokrotne zachwyty nad tatrzańską ciszą i spokojem oraz opis wrażeń i refleksji – nie wolnych od młodzieńczego entuzjazmu – w czasie pobytu na Polanie Waksmundzkiej:

„Cisza była cudowna, uroczysta. Żaden szmer ludzki nie dochodził do nas [...] Leżąc tak na wonnej łące, w cudowny dzień lipcowy, doznałem wrażenia tak obcego mieszkańcom równin: uczucia nieograniczonej wolności. Zapomniałem o drobiazgach życia codziennego, o drobnych nadziejach, zawodach. Tutaj wobec otaczających mię gór, czułem się tak małym, takim pyłkiem, że opanowała mię żądza dążenia do rzeczy wielkich i szlachetnych. W tej dziwnej ciszy czerpałem siły na przyszłe nieuniknione zapasy z losem [...]”⁴¹.

Z tego samego artykułu pochodzi urzekający, bardzo młodopolski opis zachodu słońca nad jednym z najpiękniejszych jezior tatrzańskich, jakim jest Morskie Oko:

„Przede mną leżało jezioro, które w swym łonie kryształowym odbijało niebo, świerki nadbrzeżne i szczyty okoliczne, mieszając barwy ich w kolor szmaragdu. Po brzegach barwa ta była ciemniejsza, a na środku złociła się jeszcze odbitymi promieniami słonecznymi. [...] Słońce chyłące się ku zachodowi złociło Rysy i Mięguszwiecki, a muskając powierzchnię Morskiego nadawało mu barwę mieniącego się opalu. W miarę zniżania

⁴⁰ Cyt. [za:] *Karłowicz w Tatrach...*, s. 63-64.

⁴¹ Cyt. [za:] *ibid.*, s. 18-19.

się tarczy słonecznej gasły blaski w Morskim Oku, a okoliczne szczyty przybierały od spodu ciemniejszą barwę. Tylko białe obłoczki, bujające na wysokościach, cieszyły się jeszcze światłem słonecznym. Morskie Oko szarzało, a lasy świerkowe po brzegach traciły zieloność i mieszały się ze szczytami w szare plamy [...]”⁴².

I w tym przypadku kolorystyczne efekty, a zwłaszcza przechodzenie zieleni i szmaragdu w szarość przypominają charakterystyczne cechy impresjonistycznych opisów natury w poezji Tetmajera, budząc również skojarzenia z wrażliwością na kolorystykę brzmienia w późniejszych Karłowiczowskich dziełach symfonicznych. Jednakże najsilniejsze piętno Tetmajera odnajdujemy w zakończeniu całej tej opowieści. Powrót do Zakopanego sprowadza Karłowicza między ludzi, przynosząc konfrontację wspomnień przedsmaku owego „bytu idealnego” z banalnością codziennych ludzkich spraw zdominowanych „myślami poziomymi”:

„Dziś, kiedy to piszę, przysłuchując się od czasu do czasu monotonemu kapaniu deszczu, kiedy wyjrzę przez okno na góry, obległe mgłą ołowianą, dziś wydaje mi się wycieczka moja marzeniem sennym: zdaje mi się, że bujałem w przestworzu, gdzie wiecznie słońce świeciło, gdzie nie dochodziły dźwięki mowy ludzkiej, gdzie zapomniałem o moich nadziejach, rojeniach na przyszłość i o namiętnościach, co ludzką dusza miotają. [...] Czy wrócę tak kiedy jeszcze? Nie wiem. Jeżeli los ślepy pchnie łódź moją w tę stronę, będę może tam jeszcze. Lecz któż zaręczy, że będę wówczas mógł odczuwać piękno, tak jak je dzisiaj odczuwam, i że nieubłagane koleje życiowe nie zatrą we mnie tego uczucia estetycznego, zamieniając je w martwą obojętność?”⁴³

To retoryczne pytanie, poprzedzane typowo Tetmajerowską metaforą łodzi miotanej przez „los ślepy”, wyraża młodzieńcze niepokoje dziesięcioletniego kompozytora-taternika, pragnącego zachować swą wrażliwość i wyraźnie poszukującego w górach wrażeń estetycznych prowadzących zarówno do refleksji filozoficznych, jak i działania.

Jak wiadomo, obawy te okazały się bezpodstawne. Wprawdzie w artykułach tatrzańskich publikowanych w latach 1907-1909 mniej odnajdujemy młodzieńczego entuzjazmu, a więcej trzeźwej, pragmatycznej rzeczowości, nie zmienia to jednak faktu, iż zasadniczą motywacją Karłowiczowskich wypraw wysokogórskich do końca życia pozostał moment estetyczno-ideologiczny. Wedle relacji

⁴² Cyt. [za:] *ibid.*, s. 42.

⁴³ Cyt. [za:] *ibid.*, s. 43.

Jerzego Młodziejewskiego⁴⁴ Karłowicz oficjalnie przedstawiał swe poglądy na zebraniach powstałej w 1903 roku Sekcji Turystycznej Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego, nakłaniał również kierownictwo Towarzystwa do większej aktywności w propagowaniu estetyzmu w taternictwie, pozostał jednak w tym względzie samotny. Równocześnie jednak – w świetle wypowiedzi samego kompozytora – trudno określić jego postawę taterniczą mianem czystego „estetyzmu”. W artykule *W jesiennym słońcu* wyraźnie precyzuje swój ideał turysty mieszczący się pomiędzy dwiema skrajnościami, określanymi przezeń obrazowo jako „wygodnie estetyzujący filister” oraz „zakuty sportsmen”. Dla Karłowicza takim ideałem jest turysta, który ruszając w góry, kieruje się „jasno określonym pragnieniem szukania wrażeń w pierwszym rzędzie estetycznych”⁴⁵, niemniej posiada taką sprawność fizyczną i odwagę, aby sprostać wymogom i trudom wspinaczek na szczyty. Rzec można, iż techniczno-sportowe aspekty wysokogórskich wypraw jako podstawa do realizacji wyższych, estetycznych celów były dlań tak istotne, jak solidny warsztat kompozytorski. Z taką samą powagą i solidnością, z jaką studiował techniczne szczegóły instrumentacji orkiestrowej, oddawał się Karłowicz treningom sportowym, a także poznawaniu technicznych tajników nowoczesnego sprzętu fotograficznego. Jego fotografie krajobrazów tatrzańskich są nie tylko dokumentem utrwalającym topograficzne szczegóły dzikiego pejzażu górskiego – widać w nich dzieło artysty kierującego się założeniami logiki kompozycyjnej. Demonstrują taką samą nieskazitelność techniczną i dbałość o formę, jak jego dojrzałe poematy symfoniczne, widać też wieloplanowość niełatwą do zrealizowania na ówczesnym sprzęcie⁴⁶, a nasuwającą na myśl analogię do wieloplanowości brzmienia w jego symfonie. Tak więc przeżycia estetyczne, jakich dostarczał kontakt z pierwotną, nieskażoną przez cywilizację przyrodą, wynikłe z nich refleksje filozoficzne i uformowana przezeń ideologia znalazły swe odbicie w twórczości fotograficznej i literackiej. Nasuwa się jednak pytanie: jak w twórczej estetyce Karłowicza przedstawiała się relacja pomiędzy ideologią tatrzańską a muzyką?

Wielokrotnie zwracano uwagę na – wydawałoby się – dziwną nieobecność jakichkolwiek odniesień do pejzażu tatrzańskiego w muzycznej twórczości Karłowicza. W latach młodości, gdy pisał pieśni do tekstów Tetmajera, wyraźnie unikał tatrzańskich liryków poety (choć przecież pejzaż morski występuje wśród jego umuzycznień dwukrotnie), w dojrzałych poematach symfonicznych również

⁴⁴ *Ibid.*, s. 11.

⁴⁵ Cyt. [za:] *ibid.*, s. 80.

⁴⁶ Pragnę tu wyrazić wdzięczność Panom Profesorom: Janowi Gawronowi i Leszkowi Krutulskiemu za fachowe uwagi w odniesieniu do technicznych realiów możliwości ówczesnego sprzętu fotograficznego oraz technik sztuki plastycznej.

trudno dopatrzeć się jakichkolwiek odniesień tatrzańskich. Potężny alikwotowy temat *Pieśni o wszechbycie* jest symbolem natury w najszerszym, filozoficznym pojęciu i choć dzięki artykułom tatrzańskim wiemy, iż „tchnienie wszechbytu” kojarzył Karłowicz właśnie z majestatem szczytów górskich, to jednak nie uznał za stosowne zamieścić tego wprost w jakimkolwiek komentarzu literackim, których przecież na ogół nie unikał. Ponadto: znajdujemy w jego twórczości *Rapsodię litewską*, nie ma natomiast *Rapsodii tatrzańskiej*, której prędeż można by się spodziewać w dorobku kompozytora-taternika. Wydaje się, iż wytlumaczenia powyższego paradoksu szukać należy zarówno w objawionym w cytowanym liście do Heleny Eger estetycznym *credo*, jak i specyfice osobowości kompozytora. Wspomniana przez Karłowicza odmienność „kierunków wlotu” muzyki i poezji powodowana jest faktem, iż sztukę słowa postrzegał jako „bardziej konkretną” i prawdopodobnie tak samo określiłby sztuki wizualne. A zatem muzyka – jak wynika z tematyki jego programów literackich – jest sztuką najbardziej odpowiednią do penetracji materii tak subtelnej, jak emocjonalne podłoże złożonych procesów psychicznych⁴⁷, zwłaszcza w kontekście najbardziej osobistych przeżyć i refleksji natury emocjonalnej i światopoglądowej. Wydaje się bowiem, iż pełen arystokratycznej rezerwy i dystansu Karłowicz niezmiernie cenił sobie w muzyce również i to, że jest niewątpliwie sztuką najbardziej ze wszystkich „dyskretną”. Zdaniem Andersa zwięzłość i lakoniczność noty programowej do poematu *Stanisław i Anna Oświecimowie* wiąże się z wysoce prawdopodobnym autobiograficznym kontekstem owego dzieła – bolesnym wspomnieniem młodszej miłości kompozytora do jego kuzynki. Podążając tropem tego rozumowania, zdaje się logicznym, iż najbardziej osobiste dzieło Karłowicza – *Odwieczne pieśni* – zaopatrzone jest jedynie w tytuły i to samo w zasadzie dotyczy *Rapsodii litewskiej*, przesyczonej Tetmajerowską melancholią wspomnień z dzieciństwa, jak i *Smutnej opowieści* – owego mistrzowskiego studium nieobcej przecież Karłowiczowi psychicznej depresji. Wymowny, jakby inspirowany *Preludiami* Liszta podtytuł *Preludia do wieczności* nabiera w świetle tragicznego finału dzieła niemal ironicznej wymowy: ta muzyka sugeruje, iż ową „wiecznością” jest po prostu nicłość – pogląd wyznawany przez Jana Karłowicza, a dla Mieczysława problem ciągłych rozważań i rozterek. A zatem do ujęcia wrażeń estetycznych generowanych przez wspaniałości tatrzańskiej przyrody odpowiednimi były – w myśl Karłowiczowskiej estetyki – środki właściwe sztukom „bardziej konkretnym”, wykształcone w znacznym stopniu na Tetmajerowskiej poezji czy prozie

⁴⁷ Pierwszy zwrócił na to uwagę Adolf Chybiński, określając kierunek programowy dzieł Karłowicza mianem „kierunku psychologizującego”. Por. A. Chybiński, *O symfonice Mieczysława Karłowicza*, [w:] *Mieczysław Karłowicz – w dwudziestą piątą rocznicę śmierci*, Poznań 1934; cyt. [za:] Anders, *Mieczysław Karłowicz...*, s. 237.

Stefana Żeromskiego⁴⁸ metafory i opisy literackie oraz artystyczne ujęcia fotograficzne. Natomiast emocje prowokowane przez powyższe wrażenia, przesycone pierwiastkiem osobistym refleksje filozoficzne, wydają się już bardziej leżeć w domenie działania muzyki.

Metafory, w których obserwujemy wtopienie muzyki w majestat pejzażu górskiego i odwołanie do „wszechistnienia”, występują w całej twórczości literackiej Karłowicza dwukrotnie. Jeśli chodzi o artykuły tatrzańskie, refleksja tego rodzaju pojawia się w ostatnim z nich – opublikowanym w 1909 roku, a zatytułowanym *Z wędrówek samotnych*. „Czy rozsądnie czyni ten, kto chodzi samotnie po Tatrach, zwłaszcza po ich okolicach rzadko odwiedzanych?” – takim oto pytaniem otwiera swój tekst Karłowicz, po czym przesądza kwestię powyższą przecząco, podając cały szereg argumentów „skazujących samotną turystykę na potępienie”. Czemu zatem Karłowicz – wytrawny znawca Tatr – sam zdecydował się na tego rodzaju wędrówki, z których ostatnia, w lutym 1909, skończyła się tragicznie? Albowiem wędrówki te – pisze kompozytor:

„[...] oblane są w mej pamięci jakimś szczególnym, czystym blaskiem. Są to wspomnienia niezamącone żadnym dysonansem, szereg przedziwnych zespoleń z odwiecznym duchem gór, szereg hymnów w zachwycie odśpiewanych na cześć wszechistnienia. Blask bijący od tych wspomnień topi we mnie wszystkie wątpliwości co do turystyki samotnej. Wiem, co mam do stracenia, i wiem co mam do zyskania; decyzja nie trwa długo!”⁴⁹.

Można więc wnioskować, iż cena własnego życia nie była dlań za wysoka – zbyt silną czuł potrzebę owych „przedziwnych zespoleń”. Oczywiście metaforyczny „szereg hymnów w zachwycie odśpiewanych na cześć wszechistnienia” zbyt wyraźnie kojarzy się z muzyczną symboliką, ekspresją, jak i tytułem ostatniej z *Odwiecznych pieśni*, aby nie zostać już w literaturze przedmiotu w tym właśnie kontekście odnotowanym. Zwróćmy jednak uwagę, iż podobna metafora, choć odwrotnie skonstruowana (tzn. przedmiotem zachwyty staje się dzieło muzyczne), występuje w opisie wrażeń z Berlina opublikowanych w 1905 roku pod tytułem *Z notatek podróżnych*. Wagnerowski *Tristan i Izolda* określony został przez Karłowicza jako:

⁴⁸ Stefan Żeromski należał – obok Iwana Turgieniewa – do ulubionych pisarzy Karłowicza. Podobnie jak Tetmajer oraz większość polskiej elity literackiej tamtych czasów, również i Żeromski był przez pewien czas związany z Zakopanem. Karłowicz niezmiernie sobie cenił opowiadanie *O żołnierzu tulaczu* Żeromskiego, gdzie oprócz z pewnością poruszającego dla Karłowicza politytywistycznego motywu krzywdy społecznej znajdujemy imponujące opisy alpejskiej przyrody.

⁴⁹ Cyt. [za:] *Karłowicz w Tatrach...*, s. 98.

„[...] najgłębsze i najpiękniejsze bodaj z dzieł genialnego twórcy, a przy tym jeden z najdumniejszych wzlotów ducha ludzkiego do tych wyżyn wielkiej sztuki, co, iskrząc się śniegiem swych szczytów w słońcu nadchmurnym, pozwalają nam uczuć «oddech wszechbytu»⁵⁰.

Ponieważ Karłowicz – podobnie zresztą jak wcześniej Czajkowski – dostrzegł w Wagnerze przede wszystkim genialnego symfonika, sądzić można, że przedstawione tu subiektywne skojarzenia dotyczące *Tristana* jako całości dotyczą też objawionej w tym dziele techniki orkiestrowej, Wagnerowskiej *unen-dliche Melodie*, a zwłaszcza opartej na liniach chromatycznych harmonii. W ten sposób pojawia się kolejny argument na poparcie tezy, iż *Odwieczne pieśni*, a zwłaszcza ich finał, *Pieśń o wszechbycie*, stanowią rezultat inspiracji łączącej – na zasadzie skojarzenia – majestat pejzażu tatrzańskiego i wynikłe z niego panteistyczne refleksje z „panoramycznym”, wielopłaszczyznowym brzmieniem Wagnerowskiej orkiestry. Zarazem z cytatu powyższego wypływają dalsze wnioski. „Wiekuiasty oddech wszechbytu” oznacza w tym kontekście, z jednej strony, wyrażenie przekonania o nieśmiertelności Wagnerowskiego arcydzieła, które wpisane w ten sposób zostaje do kanonu najwyższych dokonań artystycznych ludzkości, z drugiej zaś – ta bardzo Karłowiczowska metafora odnosić się zdaje do „naturalności” dzieła Wagnera. W tym rozumieniu muzyczny idiom *Tristana* najbliższy staje się naturze człowieka, zbliża się do prawdy o ludzkich uczuciach i skrywanych pod fasadą cywilizowanych zachowań namiętnościach. A zatem metafora ośnieżonego szczytu może być symbolem niewzruszoności kanonu, wielkości dokonań, jak i zbliżenia się do prawdy o pierwotnych, autentycznych zachowaniach człowieka, prawdy tak doniosłej w czasach Freuda, gdy rzeczywistość – zwłaszcza w życiu tzw. wyższych sfer, do których należał Karłowicz – obwarowana była przesadną ilością nakazów i zakazów tłumiących naturalne ludzkie popędy i odruchy.

Przejdźmy teraz do pierwszego z wymienionych znaczeń Karłowiczowskiej metafory. Z korespondencji Karłowicza wynika, iż Wagner i – i w pewnym sensie – Strauss byli dlań klasykami⁵¹. Pod pojęciem „klasycyzm” rozumiał mistrzostwo warsztatowe, logikę warsztatu kompozytorskiego, którą można było traktować jako wzorcową bez względu na fakt, iż dzieła Wagnera należały wówczas do stonunkowo niedalekiej przeszłości, a Straussa wyrażały współczesność – nie była to więc klasycyzm uświęconej patyną czasu, szacownej tradycji. Porównanie *Tristana* do szczytu górskiego, obok wspomnianej już wielkości dokonania, obrazować może naturalistyczną legitymizację kanonu muzycznych arcydzieł. Według Pier-

⁵⁰ Cyt. [za:] Anders, *Karłowicz w listach...*, s. 460.

⁵¹ List Karłowicza do Adolfa Chybińskiego z dnia 28 maja 1907, por. *ibid.*, s. 409.

re`a Bourdieu⁵² każdy ustanowiony porządek rzeczy ma tendencję do „naturalizowania” swej arbitralności. Innymi słowy, świat tradycji kulturalnej, do którego niewątpliwie należy również kanon arcydzieł, jest powszechnie doświadczany jako „naturalny” i przyjmowany jako oczywisty. Tak też i było w przypadku Karłowicza, choć nie wszystkie dzieła należące wówczas do kanonu odpowiadały jego osobistym preferencjom. W świetle prasowych relacji z Berlina Karłowiczowskie preferencje rysują się jasno i zdecydowanie: najwyżej cenił dzieła, w których dostrzec można było logiczną, wyraziście zarysowaną koncepcję formalną, nowoczesną, barwną instrumentację – jednakże bez ekstrawagancji w rodzaju Mahlerowskiego przeładowania brzmieniem – oraz późnoromantyczną harmonię, najchętniej o rodowodzie Chopinowskim, Lisztowskim bądź Wagnerowskim. Przy tym jednak najważniejszy był dlań typ ekspresji. Preferował bowiem w muzyce typowo romantyczną, wysoce emocjonalną ekspresję – zbliżoną do jego własnej, i w związku z tym wysoko cenił sztukę wyrażania emocji poprzez wyraziste linie melodyczne. A zatem w kręgu jego zainteresowań – poza uwielbianymi przezeń Wagnerem, Czajkowskim, Straussem – znajdowali się Chopin, Grieg, Liszt, Wolf, Bruckner, ciepło wyrażał się o Smetanie, Dwořáku oraz Puccinim i Leoncavallo, choć opera, jak wiemy, nie leżała w sferze jego bezpośrednich zainteresowań artystycznych. Nie cierpiał Brahmsa, o Mahlerze pisał z pogardą, impresjonistów francuskich raczej nie dostrzegał. O klasykach wiedeńskich i muzyce wcześniej działających mistrzów wyrażał się z szacunkiem, jednak jako zwolennik postępu w sztuce nie wierzył w sens uwspółcześniania uprawianych dawniej form i gatunków⁵³. Jednak niezależnie od swych własnych preferencji bronił kanonu jako całości, ostro występując przeciw komercjalizacji życia artystycznego Warszawy i domagając się zachowania stosownych – i uświęconych tradycją – rozgraniczeń pomiędzy sztuką „wysoką” a „trywialną”. Czynił to w artykułach prasowych kierowanych przeciw polityce repertuarowej ówczesnej dyrekcji Filharmonii Warszawskiej oraz – w formie satyrycznej – we wspomnianym już humorystycznym opowiadaniu *Orfeum Warszawskie w roku 1910*.

Zakorzenione w pozytywistycznych tradycjach rodzinnych społecznikowskie pasje Karłowicza znalazły odbicie w jego działalności w zarządzie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, udziale w pracach Sekcji Turystycznej Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego, jak i w jego artykułach prasowych. Artykuły tatrzańskie obfitują w praktyczne wskazówki dla turystów (łącznie z apelami o szerzenie świadomości ekologicznej), obraz zaś jego działalności organizacyjnej,

⁵² P. Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, przeł. R. Nice, Cambridge 1977, s. 164.

⁵³ Wysoce pod tym względem charakterystyczna jest jego odpowiedź na uczynioną przez Chybińskiego sugestię modernizacji fugi: porównał tego rodzaju zabiegi z próbą reformy prawa byłej Republiki Weneckiej.

jaki wyłania się z relacji i wspomnień, jest wręcz imponujący⁵⁴. Niezależnie od krzewienia sportu i turystyki (czym zajmował się głównie w Zakopanem) bardzo zależało Karłowiczowi na podniesieniu poziomu kultury muzycznej społeczeństwa i nie był w tych działaniach osamotniony. Wielkie w tym względzie nadzieje wiązano z powstałą z początkiem wieku Filharmonią Warszawską, licząc na to, iż podejmie ona działania zmierzające ku krzewieniu polskiej twórczości symfonicznej. Tymczasem w obawie o finanse młodej instytucji jej dyrekcja zaczęła preferować repertuar gwarantujący stały napływ publiczności, która niezbyt tłumnie przybywała na koncerty nikomu nieznanych kompozytorów. Karłowicz aktywnie włączył się w kampanię prasową na rzecz „muzyki swojskiej” (ze względu na wymogi rosyjskiej cenzury nie można było wówczas pisać o muzyce „polskiej”), co zostało przez dyrekcję potraktowane jako walka o swe własne interesy. Zważywszy na zamożność Karłowicza i fakt, iż mógł sobie pozwolić na prywatny wynajem orkiestr filharmonicznych w Berlinie i Wiedniu (co, jak wiemy, czynił wielokrotnie), uznać można ripostę dyrekcji za chybioną. W tym więc przypadku istotnie wygląda na to, iż ataki prasowe Karłowicza motywowane były solidarnością z mniej zamożnymi kolegami-kompozytorami oraz dbałością o stan kultury narodowej. Być może powodowany szlachetnymi intencjami, a nieznający problemu niedostatku materialnego kompozytor nie dość wnikliwie przyglądał się ekonomicznym realiom funkcjonowania instytucji promującej kosztowną „wysoką” kulturę w mieście takim jak Warszawa przełomu wieków⁵⁵. W każdym razie dyrektor filharmonii, Aleksander Rajchman, stał się zarówno w artykułach prasowych, jak i w korespondencji Karłowicza przedmiotem ostrej krytyki, której ukoronowaniem było właśnie *Orfeum Warszawskie* – napisana w 1905 roku satyryczna wizja dalszego rozwoju (czy raczej upadku) instytucji. Przeniesienie akcji w niedaleką przyszłość – a więc w rok 1910 – ma tu swą wymowę. Każdemu, kto pamięta przewijające się w korespondencji Karłowicza sarkastyczne komentarze typu „oto do czego doprowadziły rządy Rajchmana...”, nieuchronnie skojarzą się one właśnie z owym zabiegiem: wystarczy pięć lat, aby

⁵⁴ Karłowicz był jednym z założycieli i fundatorów Zakopiańskiego Oddziału Narciarzy, wraz z Mariuszem Zaruskim założył funkcjonujące po dzień dzisiejszy Tatrzzańskie Ochotnicze Pogotowie Ratunkowe, sfinansował przebudowę schroniska na Hali Gąsienicowej, należał do pionierów taternictwa zimowego. W Warszawie, w czasie swej działalności w zarządzie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, zorganizował orkiestrę smyczkową i czytelnię muzyczną wyposażoną w najważniejsze pisma muzyczne wydawane wówczas w Europie. Por. M. Pinkwart, *Zakopiańskim szlakiem Mieczysława Karłowicza*, Warszawa – Kraków 1985.

⁵⁵ W wyniku represji władz carskich po obu powstaniach narodowych (1830 i 1863) Warszawa utraciła cały szereg instytucji naukowych i kulturalnych, emigracja i przymusowe deportacje pozabawiały miasto znacznej części elit intelektualnych, polityka ekonomiczna rosyjskiego okupanta powodowała zaś powiększający się zakres nędzy i stagnacji gospodarczej.

doprowadzić elitarną sztukę i powołaną do jej krzewienia instytucję do takiego oto stanu, jaki przedstawia Karłowiczowska powieść.

Orfeum Warszawskie ma formę urywka z dziennika fikcyjnego milionera amerykańskiego – jest nim niejaki Mr John Plum. Podjął on w czterdziestym roku życia trud opanowania języka polskiego – języka „trudnego i niewdzięcznego”, który wszakże udało mu się przyswoić zaledwie w ciągu trzydziestu dwu lekcji, dzięki nowoczesnej metodzie Berlitz-Pemberton. Mr Plum nigdy nie zdobyłby się na ów wysiłek, gdyby nie myśl, która od roku nie daje mu spokoju: „poznać Orfeum Warszawskie i jego dyrektora!”. Dowiadujemy się, iż dyrektor Fajntuch (pod tym wymownym, fikcyjnym nazwiskiem kryje się oczywiście Aleksander Rajchman) jest postacią światowej sławy. Jego nowe pomysły, relacjonowane przez reporterów *New York Herald* i natychmiast podchwytywane przez dyrektorów „podobnych zakładów całego świata”, budzą rosnące zainteresowanie: „Raz jeden być tam, zobaczyć wszystko na własne oczy, a zwłaszcza ujrzeć tego genialnego człowieka...!” – marzy Mr Plum. W końcu podejmuje decyzję: „postanowiłem udać się po raz pierwszy do Europy, ażeby wprost z Hamburga podążyć do Warszawy...”. W pociągu Mr Plum nawiązuje nader interesującą znajomość:

„Dojeżdżałem do Warszawy. Byłem w przedziale sam. Nagle otworzyły się drzwi. Wszedł jakiś gentleman o ujmującej powierzchowności i nastąpiwszy mi na nogę usiadł naprzeciwko. Uważałem ten jego ruch za chęć zawarcia znajomości; jakoż nie omyliłem się. Po kilku minutach rozmowa się zaczęła; dowiedziałem się, że ów gentleman nazywa się hrabia Nic-Poniński i jedzie do Warszawy na wieczór «egzotyczny», który odbędzie się w «Orfeum» dzisiaj właśnie”⁵⁶.

Na wieść, że Mr Plum odbył tak daleką podróż celem poznania owej instytucji, hrabia nie przejawia zdziwienia: wszak cudzoziemcy tłumnie przybywają do Warszawy: „Rzym ma Koloseum, Paryż ma wieżę Eiffla, Wenecja ma gondole, my mamy «Orfeum»”. Tymczasem do przedziału wchodzi mężczyzna w czapce z napisem „Orfeum Warszawskie” i rozdaje obu panom afisze reklamowe. Jest na nich anons, iż w piątek 13 marca 1910 roku o godzinie 9 wieczorem odbędzie się w Orfeum „Wieczór egzotyczny” z udziałem „12 indyjskich bajader”. Ponadto afisz zawiera lakoniczne informacje, których znaczenia Mr Plum nie bardzo pojmuje: „2800 losów. – Obydwie boczne sceny działają. – Kinematograf. – Sala złudzeń. – Tunel. – Cukiernia. – Restauracja. – GABINETY”. Hrabia spieszy z pomocą i uprzejmie wyjaśnia, iż ów wieczór egzotyczny „jest czwartym z kolei przedstawieniem w ciągu dnia dzisiejszego, gdyż przedtem odbyć się mają

⁵⁶ Cyt. [za:] Anders, *Karłowicz w listach...*, s. 520.

widowiska: poranne, rodzinne i dziecięce. Każdy, kto kupi bilet na ten wieczór, ma prawo sięgnąć do koła zawierającego losy; o ile szczęście mu dopisze i wyciągnie los pełny, przysługuje mu prawo do kolacji z szampanem w towarzystwie jednej z bajader”. Jak można wnioskować, w tym właśnie celu urządzono owe „gabinety” – tak mocno akcentowane w afiszu reklamowym Orfeum. Zresztą co do autentyczności „bajader” nie ma hrabia żadnych złudzeń – z poufałym śmiechem zwraca zdumionemu Plumowi uwagę, że „przecie to warszawskie...”, po czym użył słowa, którego Plum w podręczniku Berlitz-Pemberton nie spotkał. Wjeżdżając do Warszawy na każdym kroku widzi Mr Plum dowody ogromnej przedsiębiorczości dyrektora Fajntucha. Na widniejących przez okna pociągu okopconych dymem ścianach domów widnieją ogromne ogłoszenia reklamujące zapowiadany wieczór egzotyczny. Hrabia wyjaśnia, iż takich ogłoszeń jest na mieście kilkanaście: „co noc kilkuset rzemieślników pracuje przy świetle elektrycznym i przemaalowuje te afisze. To bagatela w porównaniu z tym, co Fajntuch wyrzuca na reklamę”.

Po przyjeździe okazało się, iż dworzec jest niesłychanie zatłoczony, albowiem z powodu wieczoru egzotycznego uruchomiono kilkanaście pociągów nadzwyczajnych. Rzecz jasna, na dworcu znajdowała się kasa Orfeum – niestety, z adnotacją „wszystkie bilety na wieczór egzotyczny wyprzedane”. Nie zmartwiło to jednak Pluma, któremu hrabia obiecał załatwienie biletu przez swe znajomości w zarządzie Orfeum. Wkrótce „wyborna dorożka” lotem ptaka zawiozła Amerykanina do hotelu Bristol (był to wówczas najnowocześniejszy i najbardziej elegancki hotel w mieście – własność Ignacego Jana Paderewskiego), gdzie odpoczywał po trudach podróży, rozmyślając o geniuszu Fajntucha i o „mieście rodzinnym tego króla reklamy”.

Wieczorem, w towarzystwie hrabiego, pojechał Plum do Orfeum. Po drodze spotkało ich niemiłe wydarzenie: dorożka musiała zmienić trasę, gdyż na jednej z ulic zebrany tłum zagroził drogę. Okazało się, iż „jakaś uboga kobieta zaniemogła ciężko skutkiem głodu, spodziewano się przybycia pomocy lekarskiej” i to właśnie było przyczyną zbiegowiska. Zdziwiony Plum wyznał, że sądził, iż miasto, w którym powstało Orfeum musi być bardzo bogate. „Wcale tak nie jest” – odparł hrabia – „jest tu sporo biedy, jednak zwalcza się ją powoli, a samo Orfeum przeznaczając dochód z dwóch wieczorów w ciągu roku na rzecz biednych”. Po przybyciu na miejsce i wejściu na salę okazało się, że wypełnia ją „parę tysięcy mężczyzn we frakach i smokingach”, którzy rozmawiali głośno, przechadzając się bądź stojąc grupami. Hrabia wyjaśnił nieobecność dam, wyjawiając zarazem główny sekret sukcesów finansowych Orfeum. Damy uczęszczały do Orfeum w pierwszych latach jego istnienia, ale interes „początkowo nie szedł, toteż dyrektor Fajntuch wkrótce począł urozmaicać programy wieczorów

atrakcjami w rodzaju dzisiejszych bajader. Wówczas panie przestały chodzić na przedstawienia wieczorne, ale za to interesy zakładu poszły od razu znakomicie [...] Dziś kurs akcji «Orfeum» jest kilkakrotnie wyższy niż ich cena nominalna”.

Po zajęciu miejsc na szczelnie wypełnionej sali koncertowej okazało się, iż zbiegiem okoliczności obok usiedli dwaj recenzenci pism miejscowych. Hrabia znał obu panów, przedstawił ich Amerykaninowi, po czym z ironią szepnął mu do ucha: „Blondyn jest z zawodu weterynarzem, a szatyn przedsiębiorcą pogrzebowym, obaj piszą jednak o muzyce, uważając to za «dochód poboczny» – zresztą pomów pan z nimi: zobaczysz, co to za znawcy”. Ponieważ orkiestra zaczęła się dopiero gromadzić, rozgorzała pomiędzy obu recenzentami gorąca dyskusja na temat osoby dyrektora Fajntucha. Blondyn okazał się jego antagonistą, zatem Plum poczuł wobec niego zdecydowaną niechęć. Sympatię Amerykanina wzbudził natomiast szatyn, który bronił dyrektora i wysoko podnosił jego zasługi, porównując reformę, której dokonał w sztuce Fajntuch, do dzieła Bismarcka:

„[...] żelazny kanclerz zjednoczył w jedno wielkie mocarstwo powaśnione ze sobą państewka; Fajntuch zrobił to samo w sztuce. Od chwili powstania «Orfeum» wszyscy muzycy tworzą jakby jedną rodzinę: tutaj Bach z Offenbachem podają sobie poprzez wieki dłonie, a cień Beethovena, uchwyciwszy wpół bosonogą (Isadorę) Duncan, wykręca nią w dzikim szale namiętnego cake-walk'u! [...]”⁵⁷.

Dyskutujący głośno recenzenci wstali i poszli w stronę tunelu, gdzie odbywało się inne, zdecydowanie „lżejsze” przedstawienie. Również i Plum, który wyznał, iż nie jest amatorem „ciężkiej muzyki”, po wysłuchaniu dwóch utworów symfonicznych zdecydował się pójść wraz z hrabią w ślad recenzentów. Po zejściu do tunelu opanował Pluma zachwyty:

„Jakaż wesołość panowała tutaj! Kilkuset panów siedziało za stolikami; w jarzącym się świetle lamp błyszczwały tysiączne kryształowe ozdoby i kieliszki z winem; między stolikami uwijał się rój cudnych dziewcząt w powiewnych strojach à la Duncan, zaś w głębi, na estradzie, dama w długiej sukni i czarnych rękawiczkach śpiewała znaną piosenkę [...]”⁵⁸.

Piosenka traktowała o „smaku życia” i sensie sztuki, co doskonale współgrało z tym miejscem, gdzie – i tu relacja Pluma odwołuje się do znanego już z programu *Symfonii* porównania – życie tętniło i musowało „jak szampan w kielisz-

⁵⁷ *Ibid.*, s. 524.

⁵⁸ *Ibid.*, s. 525.

kach”. Po opisie kulminacyjnego punktu programu – tańca owych zapowiadanych „bajader”, których „gibkie ciała gięły się w rozkosznych ruchach” – Plum udał się wraz z hrabią do mieszkania dyrektora, aby „uściskać dłoń tego genialnego człowieka”. Jednak przed drzwiami do salonu, z którego dolatywał gwar liczego towarzystwa, hrabia zatrzymał się, oznajmiając, że dalej towarzyszyć Amerykaninowi nie może, po czym z wielkim zakłopotaniem wyjąkał: „my miejscowi musimy się nieco liczyć z opinią”.

Spędziwszy z dyrektorem i jego gośćmi „parę niezapomnianych godzin”, Plum uregulował nieco zawyżony rachunek w restauracji, udzielił „małej pożyczki” hrabiemu, po czym pojechał do hotelu. Długo jednak nie mógł zasnąć. Przed oczami przesuwaly mu się obrazy „dopiero co widziane”, a po głowie snuł się zasłyszany od hrabiego aforyzm „jednego z wielkich pisarzy polskich”:

Ruja i pieniądze –
To świata wrzeczadze!

Orfeum Warszawskie prezentuje nieznane dotąd oblicze Karłowicza. Jak wynika z powyższego streszczenia, atmosfera opowiadania daleka jest od wzniosłych i przepojonych młodopolską melancholią programów Karłowiczowskich poematów symfonicznych. Poczucie humoru (w omawianej humoresce niejednokrotnie zaprawione pewną dozą cynizmu), skłonność ku groteskowym przerysowaniom i parodii – o tych aspektach jego osobowości informowały już wspomnienia współczesnych, częściowo też poświadczała korespondencja. Jednakże wnikliwa lektura pozwala dostrzec w *Orfeum* głębsze myśli ukryte pod maską ironii. Jest bowiem Karłowiczowska humoreska czymś więcej niż tylko satyrą na lokalne stosunki w warszawskim świecie muzycznym. Patrząc z perspektywy dnia dzisiejszego, można w niej dostrzec profetyczne wizje drogi, jaką podąży świat w ciągu XX wieku, gdy przemiany cywilizacyjne powodować będą komercjalizację kultury, jej postępujące umasowienie i stopniowe zacieranie różnic pomiędzy sztuką „wysoką” a trywialną. Zwróćmy uwagę, iż autorem przepojonej entuzjastycznym zachwytem dla działań Fajntucha relacji jest amerykański milioner, a więc reprezentant młodej, prężnej kultury Nowego Świata, w której wspomniane procesy rozpoczęły się już wówczas i której już u początku XX wieku wielu Europejczyków wróżyło wielką przyszłość. W tym też sensie przedstawione ustami „szatyna” estetyczne założenia „reformy” Fajntucha istotnie zapowiadają zapoczątkowany już w latach dwudziestych trend ku zacieraniu różnic pomiędzy muzyką artystyczną a popularną, ku odchodzeniu od elitaryzmu, ku stopniowemu rozszerzaniu granic kanonu arcydzieł oraz ku stopniowej relatywizacji wartości estetycznych u podstaw owego kanonu leżących. Pisząc

swą humoreskę, nie przypuszczał chyba Karłowicz, jak dalece spełnią się jego wizje, nie mógł przewidzieć, iż już za kilka lat wybuchnie kataklizm, w wyniku którego – wedle obrazowego opisu Artura Rubinsteina – do bezpowrotnej przeszłości odejdzie „era dobrobytu, dobrego smaku i dobrego wychowania”⁵⁹. Ukazana w opowiadaniu relatywizacja wartości wykracza poza kwestie estetyczne. Przecież Orfeum – instytucja, której sukcesy ekonomiczne w dużej mierze oparte są na zamaskowanej działaniami artystycznymi prostytucji – włącza się w akcje charytatywne, pomaga zwalczać biedę, urządza imprezy dla dzieci. Trudno się oprzeć refleksji, że i w tym przypadku mamy zapowiedź funkcjonowania niektórych mechanizmów współczesnej kultury, gdy etycznie wątpliwe sposoby generowania zysków przekładają się na działania społecznie wartościowe. Uderzające jest, iż dwukrotnie w tekście *Orfeum* pojawia się nazwisko znanej wówczas tancerki amerykańskiej, Isadory Duncan. Korespondencja Karłowicza poświadcza, że jej sztuka była w jego oczach zaprzeczeniem jakiegokolwiek artystyzmu, a zaproszenie jej na występy do Filharmonii Warszawskiej uważał za dowód ostatecznego upadku poziomu tej instytucji⁶⁰. Może się to wydawać dziwne, zważywszy na to, iż Duncan uważana jest dziś za pionierkę tańca nowoczesnego, a przecież Karłowicz był rzecznikiem postępu i nowoczesności. Karłowicz istotnie popierał postęp⁶¹, konserwatywny zaś akademizm był mu wręcz nienawistny. Jednakże nowoczesność, postęp techniczny – wszystko to musiało dłań mieścić się w ramach hierarchicznego porządku wyznaczającego fundamenty kultury Zachodu, podobnie jak wszelkie nowatorstwa w zakresie technik kompozytorskich nie mogły rozsadzać ani podstaw systemu tonalnego, ani logicznego, opartego na

⁵⁹ A. Rubinstein, *Moje młode lata*, Kraków 1976, s. 503.

⁶⁰ W liście do Zygmunta Wasilewskiego z dnia 19 listopada 1904 pisze Karłowicz: „Oto napisałem humoreskę satyryczną, której ostrze skierowane jest na gospodarkę Filharmonii i jej czciogodnego kierownika; ten ostatni [...] zdołał w ostatnich czasach jeszcze bardziej obniżyć poziom artystyczny instytucji przez sprowadzanie takich artystek, jak np. Duncan.”. Cyt [za:] Anders, *Karłowicz w listach...*, s. 152.

⁶¹ Trudno zrekonstruować istotę Karłowiczowskiego rozumienia pojęcia „postęp”. Jego porównanie formy fugi (którą uważał za ewidentny przeżytek) do „prawodawstwa Republiki Weneckiej” świadczyłoby o rozumieniu zbliżonym do ewolucjonizmu w duchu Darwinowskim bądź pojmowaniu pojęcia „postęp” w analogii do świata techniki, w którym nowe wynalazki automatycznie wypierają stare, jako technologicznie przestarzałe. Jednakże wydaje się wątpliwe, czy zgodziłby się z kategorycznym stwierdzeniem Umberto Eco, zdaniem którego „Sztuka działająca na rzecz dysocjacji nawyków psychologicznych i kulturalnych posiada zawsze i mimo wszystko wartość postępową”. (U. Eco, *Dzieło otwarte*, przeł. L. Eustachiewicz [i in.], Warszawa 2008, s. 44). Nie wydaje się również, iżby „postęp” jawił się dłań w analogii do rozumienia matematycznego – jako przyrost wartości bez podtekstów aksjologicznych. Najbardziej prawdopodobne zatem, iż reprezentował stanowisko kompromisowe, usytuowane pomiędzy wskazanymi skrajnościami.

technikach przetworzeniowych dyskursu formalnego. Wszystko wskazuje na to, iż kanon jawił się Karłowiczowi jako kulturowe *sacrum*, którego należy bronić przed profanacją i relatywizacją. Świadczy o tym również omawiane skojarzenie *Tristana* z tak majestatycznym tworem natury, jak szczyt górski, z czego wynika, iż wierzył w absolutny charakter wartości estetycznych. Jest to szczególnie interesujące w świetle modnych obecnie postmodernistycznych teorii z pogranicza kulturoznawstwa i socjologii sztuki, z których najbardziej rozpowszechniona teoria Pierre'a Bourdieu⁶² zakłada postrzeganie jakości estetycznych głównie przez pryzmat gustu (*taste*) jako wyznacznika pozycji w hierarchii społecznej. W myśl tej teorii kanon – opierający swe istnienie wyłącznie na sile mitu – pełni istotną funkcję w systemie hierarchizacji społecznej. Jeśli tak jest – konkluduje myśl Bourdieu Christopher B. Steiner⁶³ – czy oznacza to, iż pewnego dnia uświęcony tradycją kanon po prostu pęknie, jak mydlana bańka? Trudno oprzeć się refleksji, iż właśnie w tym kierunku zmierzała „reforma” dyrektora Fajntucha.

Wydaje się, iż profetyczna wizja *Orfeum* wpisuje się już bardziej w literackie tendencje okresu międzywojennego niż w dziewiętnastowieczną przeszłość. Zaskakująca jest tu antycypacja niepokojących, czasem wręcz katastrofistycznych, a pisanych tonem groteski wizji tworzonych przez Stanisława Ignacego Witkiewicza, który podobnie jak Karłowicz i Tetmajer przez okres wielu lat związany był z Zakopanem. W powieści *Nienasycenie* (1930) tworzy Witkacy ponury, a zarazem groteskowy obraz Polski końca XX wieku: w następstwie postępującej demokratyzacji, a zatem emancypowania się świadomości tłumu, społeczeństwo z własnej woli poddaje się ogłupiającej komercjalizacji, odrzucając wszystko, co trudne, a więc niewygodne. Sztuka zredukowana zostaje do jarmarcznej rozrywki, elity intelektualne są izolowane – pozostają na marginesie społeczeństwa. Całkowita atrofia metafizyki i powszechne „zbydlęcenie” idą w parze z dobrym samopoczuciem mas: myślenie stwarza jedynie niepotrzebne problemy.

Jak wiadomo, jedną z cech stylu pisarskiego Witkiewicza była tendencja do nadawania postaciom znaczących, groteskowych nazwisk oraz tworzenia groteskowych, czasem absurdalnych sytuacji. Jak widać, i w tym przypadku można dopatrzeć się antycypacji tych cech w Karłowiczowskim *Orfeum*, albowiem pierwszą swą powieść – *622 upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta* napisał – Witkiewicz w 1910 roku. Obsadzenie ról recenzentów muzycznych przez weterynarza i przedsiębiorcę pogrzebowego (jakkolwiek jest w tym złośliwa aluzja do niekompetencji warszawskiej krytyki) zakrawa już na pomysł rodem z Wit-

⁶² P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, przeł. R. Nice, Harvard University Press 1984.

⁶³ Ch. B. Steiner, *Can the canon burst?*, „The Art Bulletin”, June 1996.

kacego. Hrabia Nic-Poniński (którego pierwowzorem był jeden z czołowych krytyków warszawskich, Aleksander Poliński) zawdzięcza swe nazwisko wychodzącemu obecnie z użycia, ale wówczas popularnemu (a zdecydowanie mało pochlebnemu) określeniu „nicpoń”, nazwisko zaś „Fajntuch” prawdopodobnie wywiedzione zostało z innego wysoce niepochlebnego określenia – „świntuch” – choć możliwa jest również spolszczona wersja niemiecka, jako gra dwóch słów: „fein” oraz „Tuch”. W tym względzie widoczna jest jeszcze inna antycypacja. Otóż powszechnie mniema się, że *Orfeum* stanowi demonstrację antymłodopolskich cech Karłowicza i jest to poniekąd racja. Pamiętać jednak należy, iż młodopolska literatura również miała swe drugie, zdecydowanie mniej znane oblicze, zadziwiająco podobne do tego, jakie w *Orfeum* ukazał Karłowicz. Dotyczy to głównie wielokrotnie już wspomnianego Tetmajera, którego satyryczne, przepojone zjadliwym humorem wiersze publikowane bywały na łamach prasy jeszcze przed pierwszą wojną światową, później jednak uległy zapomnieniu⁶⁴. Tetmajer za cel upatrywał sobie warszawskie mieszczaństwo. W wierszu *Lulusia* (1908) demonstruje przesadzony, satyryczny „zachwyt” (nieco podobny do zachwyty Karłowiczowskiego Pluma) nad muzycznymi talentami tytułowej panienki ze snobistycznego „dobrego domu”, w wierszu *Marzenie pana Feindufta* (1913) odnajdujemy zaś karykaturalną tytułową postać o nazwisku uderzająco podobnym do Karłowiczowskiego Fajntucha. Tetmajerowski Feinduft jest człowiekiem bardzo bogatym – chce być jednak jeszcze bogatszy, gdyż marzy mu się władza nad światem. Ostatecznie skarbonka pana Feindufta – symbol jego bogactwa – staje się coraz większa, on zaś maleje w oczach...

Jak widać, daty powstania wszystkich wymienionych utworów literackich wykluczają w tym przypadku możliwość wpływu Tetmajera na Karłowicza. Można zatem jedynie mówić o zbieżności lub o antycypacji w twórczości literackiej Karłowicza tego, co stworzy później profesjonalna literatura.

Jak wynika z powyższych rozważań, szeroko pojęta twórczość literacka Karłowicza stanowi jakby estetyczne „dopełnienie” jego twórczości muzycznej, prezentując te cechy złożonej osobowości kompozytora, które na gruncie muzyki nie zostały ujawnione, bądź – jak choćby jego poczucie humoru – ujawnione zostały marginalnie. Dzięki programom literackim jego poematów wiemy, iż

⁶⁴ Por. A. Makowiecki, *Poeta – zgrzyźliwie. Drobne uwagi o paru satyrycznych wierszach Kazimierza Tetmajera*, [w:] *Poezja Kazimierza Tetmajera...*

muzyce – tej „najdyskretniejszej” ze wszystkich sztuk – powierzał Karłowicz realizację tematów wzniosłych, oscylujących na granicy filozoficznych refleksji, prawd o głębiach ludzkiej psychiki, które zarazem były prawdami o nim samym, o sferze jego najbardziej osobistych przeżyć, emocji, refleksji i marzeń. Ów zakres tematów i motywów, metafory i sformułowania literackie, jakie spotykamy w słownych komentarzach do poematów symfonicznych, w pełni odzwierciedlają młodopolski charakter nieautonomicznej twórczości literackiej kompozytora. Jednocześnie, jak stwierdziliśmy, zakres wpływu polskiego modernizmu literackiego na Karłowicza jest specyficzny i niepełny: zdecydowanie dominuje bowiem obszar tematyczny, jak i środki ekspresji charakterystyczne dla poezji najpopularniejszego w tamtych czasach przedstawiciela młodopolskiej literatury – Kazimierza Przerwy Tetmajera. Wyselekcjonowane jeszcze w okresie pieśniarskim, odpowiadające wyobraźni Karłowicza Tetmajerowskie tematy i motywy, zostają później kontynuowane w dojrzałej twórczości symfonicznej, zaś programy literackie – oprócz ukierunkowania wyobraźni słuchacza – zawierają również kanwę dramaturgiczną, wedle której konstruowana jest forma danego poematu. Natomiast w autonomicznej twórczości literackiej mógł Karłowicz realizować te cechy swej osobowości, które wychodzą niejako „na zewnątrz” prywatnej sfery jego marzeń, wspomnień, emocji. Stąd też w tej twórczości małe wpływy estetyki młodopolskiej na rzecz środków charakterystycznych bardziej dla pozytywizmu. W artykułach tatrzańskich związki z Tetmajerowską retoryką pojawiają się więc jedynie we fragmentach zawierających opisy przyrody oraz w momentach osobistych refleksji, zwłaszcza tych o charakterze filozoficznym. Z kolei *Orfeum Warszawskie* – antycypując groteskowo-satyryczne tendencje oraz profetyczne, niepokojące wizje literackie charakterystyczne dla okresu międzywojennego, a zwłaszcza dla Stanisława Ignacego Witkiewicza – demonstruje te aspekty osobowości Karłowicza, które znajdowały – jak dotąd – odbicie jedynie w niektórych jego listach⁶⁵. To „drugie oblicze” kompozytora, tak dalece odmienne od tego, które znamy z jego twórczości muzycznej, przejawia uderzające podobieństwo do równie zaskakującej drugiej strony osobowości Tetmajera. Ukazuje to, jak dalece paralelnie kształtowały się osobowości twórcze Tetmajera i Karłowicza, jak dalece pokrewny był typ wrażliwości i charakter wyobraźni tych obu wybitnych postaci polskiego modernizmu. Cała twórczość literacka Karłowicza potwierdza pewne charakterystyczne cechy jego stylu kompozytor-

⁶⁵ W korespondencji Karłowicza niejednokrotnie zaobserwować można ów charakterystyczny dla *Orfeum* złośliwy rodzaj poczucia humoru. Szczególne upodobanie – i pomysłowość – przejawiał Karłowicz w tworzeniu najrozmaitszych pochodnych od nazwiska „Rajchman”: filharmonia pod rządami Rajchmana stała się „filrajchmonią”, po incydencie zaś spoliczkowania Rajchmana przez Noskowskiego wymyślił Karłowicz kolejną odmianę: „filrajchmordia”.

skiego i – ogólnie – jego estetyki twórczej. Wszędzie manifestuje się doskonałe wyczucie formy jako całości, umiejętność podporządkowania detali ogólnemu zarysowi dramaturgicznemu, stosowanie wyrazistych kontrastów. Zarówno muzyczny, jak i literacki dyskurs Karłowicza jest żywy, pozbawiony dłużyzn i niezdecydowania, a zarazem jasny i przejrzysty. Recenzje, sprawozdania z podróży, a także – w pewnym sensie – *Orfeum Warszawskie* dają ponadto interesujący wgląd w muzyczne upodobania kompozytora, jego stosunek do tradycji oraz rozumienie nowoczesności w sztuce.

SUMMARY

Mieczysława Karłowicz's literary output can be divided into autonomous (i.e. functioning independently) and non-autonomous (i.e. subordinated to particular musical works as their conceptual and expressive basis). The first group covers six articles about the *Tatras* and seven minor notes published in the tourist press in 1895-1909, reviews and reports from the concert life in Berlin of 1896, 1897, and 1905; four polemical-journalistic articles concerning musical life in Warsaw, and four musicological/documentation publications, its culmination being apparently a humorous-grotesque story *Orfeum Warszawskie w roku 1910* [Warsaw Orpheum in 1910]. Two articles should be added, which are devoted to outstanding Berlin music teachers who contributed to Polish culture (a remembrance of H. Urban and the text devoted to Karl Friedrich Rungenhagen), as well as reviews of the singing handbooks authored by Teofil Kowalski and Feliks Konopasek. The non-autonomous publications comprise literary programs: symphonic prologue *Bianka z Moleny* [Bianca of Molena], *Symphony E-minor Odrodzenie* [Rebirth] and a symphonic poem *Powracające fale* [The Returning waves]. The program of the poem *Stanisław i Anna Oświecimowie* was published after the composer's death in 1912, while the program of *Smutna opowieść* [A Sad tale] was published in the form of an impression from the press interview.

Karłowicz's literary output is in a way an aesthetic "complement" to his musical achievements: it presents these characteristics of the composer's complex personality that were not revealed in music, or, as for example his sense of humor, were shown only marginally. Owing to the literary program of his musical poems we know that Karłowicz utilized music to express sublime themes oscillating on the verge of philosophical reflections, and truths about the depths of human psyche, which were at the same time the truths about himself: about the sphere of his most personal experience, emotions, reflections and dreams. This range of themes and motifs, metaphors and literary expressions that we meet in the verbal comments to the symphonic poems, fully expresses the neo-romantic (Young-Poland-trend) character of Karłowicz's non-autonomous literary creations. The scope of influence of Polish literary modernism on the composer is specific and incomplete at the same time: the dominant theme area is characteristic of the poetry of the

then most popular representative of neo-romantic (Young-Poland) literature – Kazimierz Przerwa Tetmajer. Selected already in Karłowicz’s song period and suited to his imagination, the Tetmajer themes and motifs would be continued in his mature symphonic creations. In contrast, in his autonomous literary creations Karłowicz was able to express the traits of his personality that go, as it were, “outside” the private sphere” of his dreams, recollections, and emotions.. That is why in this part of literary creations the influence of neo-romantic aesthetics diminishes, being replaced by devices more characteristic of Polish positivism. Consequently, in his articles about the *Tatras*, relationships with Tetmajer’s rhetoric appear only in passages containing descriptions of nature and at the moments of personal reflections, particularly philosophical ones. *Orfeum Warszawskie*, anticipating the grotesque and satirical tendencies as well as prophetic, disturbing literary visions characteristic of the interwar period (in particular of S. I. Witkiewicz), demonstrates the aspects of Karłowicz’s personality that were reflected only in some of his letters.

Karłowicz’s whole literary output confirms certain characteristic features of his composing style and his creative aesthetics. His works manifest his excellent sense of form as a whole, the ability to subordinate detail to the general dramatic outline, or the use of distinctive contrasts. Karłowicz’s musical and literary discourse is lively, devoid of longeurs and hesitations, at the same time being clear and lucid. Moreover, reviews, journey reports, and *Orfeum Warszawskie* give us an interesting insight in the composer’s musical preferences, his attitude towards tradition, and his understanding of modernity in music.