

Lutosławskiego dialogi i *soliloquia*

Dialog, czyli rozmowa. Znamy wiele rozmów Witolda Lutosławskiego. Rozmawiał z Tadeuszem Kaczyńskim i Bohdanem Pilarskim, z Iriną Nikolską i Charlesem Rae'm, z Elżbietą Markowską i Grzegorzem Michalskim. Myśli, które wypowiedział sprowokowany przez ich pytania, są dziś dla nas bezcenne. Wiele z nich znamy na pamięć, wdzięczni tym, którzy spowodowali ich pojawienie się.

Oczywiście rozmawiał także z tłumem dziennikarzy. Im również zawdzięczamy wiele. Chociaż dobrze zapamiętałem, jak kiedyś odparł nieco podniesionym głosem. „Tak, to były moje odpowiedzi. Ale nie na moje pytania!”

Okazało się na koniec, że istniał notatnik, do którego autor *Paroles tissées* wpisywał swoje myśli o muzyce, w miarę ich pojawiania się. Swoisty kompozytorski *journal intime*, tkany ze słów starannie dobranych, wyrażonych z matematyczną precyzją, z logiką wittgensteinowską.

Wszystko to razem stworzyło zbiór otwarty. Swoisty *work in progress*. Otwarty na zmieniającą się rzeczywistość i odbijający ewolucję poglądów własnych.

Ów dialog, ta rozmowa, utrwalona w zdaniach, mających nierzadko postać aforyzmów, była rozmową jak gdyby z niewidzialnym rozmówcą. Najczęściej bowiem była rozmową z samym sobą, wciąż tym samym, a krok po kroku – odmiennym.

Czy można sobie wyobrazić, by komponując *Jeux vénitiens*, mógł Lutosławski uczynić wyznanie: „Nowość jest tą cechą dzieła sztuki, która starzeje się najszybciej”¹? Albo, odwrotnie,

¹ W. Lutosławski, *O muzyce dzisiaj*. W: *Witold Lutosławski. Sesja naukowa, Kraków 1981*. Red. L. Polony. Kraków 1985.

by na przykład podczas pracy nad *III Symfonią* mógł oświadczyć: „Moja muzyka jest grą”²?

Rzec można, iż w rozmowach z samym sobą Lutosławski stopniowo dochodził do siebie. Słowa towarzyszyły muzyce. Oświeślały ją, dopowiadały, interpretowały. Nierzadko słuchacza i krytyka dopiero na nią otwierały. A właśnie muzyka Lutosławskiego, mówiąc przenośnie, prowadziła dialog – pełny, żywy i wyraźnie dwustronny. Całą serię dialogów: z tradycją muzyki europejskiej, z polskim folklorem, z awangardową współczesnością, ze światem poezji, z własną publicznością, ze światem natury, z transcendencją.

Zajęciem pasjonującym jest śledzenie owych dialogów rozgrywających się na stronach kolejnych partytur, wsłuchiwanie się w echa toczonych niegdyś rozmów.

Dialog z tradycją muzyki europejskiej. Najpierw naprzeciw stają Igor Strawiński i Béla Bartók. Muzyka każdego z nich była dla niego „jak góra wznosząca się na samym środku drogi, której nie sposób obejść”³. Z którą trzeba się było zmierzyć. Po drodze było Lutosławskiemu z Claudem Debussym, nie po drodze z Arnoldem Schönbergiem. Jeśli wierzyć najnowszemu monografistom⁴, to nie potrafił wejść w dialog ani z Janem S. Bachem („nigdy o nim nie wyrażał się dobrze”⁵) ani z Gustawem Mahlerem („wyrażał się zawsze źle”⁶).

Dialog nieustający toczył natomiast z Fryderykiem Chopinem. *Sonata b-moll* była dla niego potężną bryłą wyciosaną w skale⁷, *Preludium fis-moll* – po prostu „absolutnym cudem”⁸. Nie do wiary, ale, jak sam wyznał, na dnie niejednego z utworów własnych – jak w palimpseście – toczy się dialog z muzyką Chopina.

Zupełnie czym innym był dialog z folklorem. W kraju Chopina, gdzie folklor istnieje nie tylko w tomach Oskara Kolberga i nie tylko w folkowych trawestacjach, nie trudno było nawet o zafascynowanie. Czuje się je w fortepianowych drobniaczkach. Potem był rodzaj flirtu – widocznego w *Małej suicie*. Na koniec: pełne porozumienie wyrażone genialnym *Koncertem na orkiestrę*. Lecz wraz z tym dziełem dialog nagle się urwał.

Zaczął się, jak dobrze wiemy, dialog z awangardową europejską współczesnością. Na początku pojawił się nieco tonowany, ale niewątpliwy entuzjazm i otwarcie na wszystko, co dla tej części świata było nowe. Entuzjazm, ale nie bezkrytyczny, poddany wewnętrznej dyskusji. A więc: myślenie dwunastotonowe – ale nie to, które dyktowała dodekafoniczna ortodoksja – ukształtowało *Muzykę żałobną*. Począwszy od *Gier weneckich* zagościł w partyturach Lutosławskiego aleatoryzm, ale kontrolowany

Tak było na początku. A potem miejsce entuzjazmu zajęła tolerancja. Na koniec zaś doszedł do przekonania, iż „stan permanentnej rewolucji” staje się krok po kroku „zjawiskiem jednoznacznie groteskowym i smutnym”⁹.

Jakże interesująco przebiegał na stronach partytur autora *Les espaces du sommeil* dialog ze światem słowa, ze światem poezji. Nikt nigdy dotąd w muzyce polskiej nie wszedł

² Por.: *Moja muzyka jest grą. Wywiad Bohdana Pilarskiego z W. Lutosławskim*. „Współczesność” 1961, nr 20.

³ W. Lutosławski, *Strawiński*. „Die Welt” 1962, nr 138. Cyt. za: S. Jarociński, *Witold Lutosławski. Materiały do monografii*. Kraków 1967, s. 39.

⁴ D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*. Kraków 2003; D. Gwizdalanka, K. Mayer, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*. Kraków 2004.

⁵ D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*, *op. cit.*, s. 287.

⁶ *Ibidem.*, s.288.

⁷ Por.: *Potrzeba natchnienia. Z Witoldem Lutosławskim rozmawia Tadeusz Kaczyński*. „Odra” 1990, nr 11.

⁸ *Potrzeba natchnienia*, *op. cit.*

⁹ W. Lutosławski, *O muzyce dzisiaj*, *op. cit.*

w kontakt ze słowem tak ścisły i pełny. Zaczął od poetyki naiwnej, od wierszy dziecięcych i ludowych. Kazimiera Iłakowiczówna to także „naiwność”, chociaż pozorna, bo wtórna i zamierzona.

Później nastąpiło otwarcie na Francję, na francuski surrealizm: Henri Michaux, Jean-François Chabrun, Robert Desnos. I jako pomysł niezrealizowany: Jules Supervielle. Mam jeszcze w oczach i uszach przechodzącą wyobrażenie subtelność interpretacji tego tekstu, który zainspirował muzykę *Paroles tissées*, jaką Lutosławski zadziwił nas w Baranowie. Przy tym ma rację Michał Bristiger, gdy mówi, iż „wyobraźnia kompozytorska, skrzyżowana z wyobraźnią poetycką (jakże wyczuć!) wrażliwa na lirykę, [pozostała] muzycznie niepodległa”¹⁰.

Ten dialog rzucał się w oczy. Do odkrycia pozostaje inny, który wyczuwam, a który zaledwie tu i ówdzie dochodzi dyskretnie do głosu. Lutosławski, „człowiek kultury”, i to najwyższej bywał niekiedy także „człowiekiem natury”. Miała ona dla niego postać wody i lasu, odgłosu ptaków, krzyku łabędzi i odbłasku światła Północy.

Chyba najsilniej zaznaczyła się w muzyce autora *Ptasich plotek* i *Chantefleurs et Chantefables* rozmowa z własną publicznością. Miała przebieg meandryczny. Z oporami, z niejakim trudem dochodził Lutosławski do własnego w tej sprawie zdania.

Problem pojawił się wraz z partyturami, w których technika zdominowała ekspresję. Wtedy to, w rozmowach toczonych brzmieniem muzyki w salach koncertowych z własną publicznością, pojawiło się jako kryterium, kategoryczne oświadczenie: „Piszę taką muzykę, jaką sam chciałbym usłyszeć”¹¹. „Uważam własne życzenia i potrzeby artystyczne za jedyną realną busolę w pracy [...]”¹².

Dialog został więc sprowadzony wówczas do monologu. Ale tylko na chwilę. A może jednak – zapytywał później samego siebie – istnieje grupa ludzi czujących podobnie jak ja?¹³ Przecież chodzi mi tylko o jedno, by nie obdarzać słuchaczy muzyką pozbawioną prawdy wewnętrznej.

I już niebawem nie cofnie się Lutosławski przed wypowiedzeniem zdania: „Żarliwe pragnienie łączności z ludźmi poprzez sztukę – stale mi towarzyszy”¹⁴.

Jesteśmy blisko tego, co można uznać za najważniejsze. Lutosławskiego rozmowy z samą sobą. Refleksje nad własną drogą. *Soliloquia*, poprzez które coraz bardziej i pełniej stawał się sobą. To teza dyskusyjna. W każdym dziele był przecież sobą, to oczywiste. Ale, żyjąc, bądź co bądź, w przestrzeni intertekstualnej, w którym dziele był sobą „bardziej”?

W symfonii *Pierwszej*, *Drugiej* czy *Czwartej*? W *Grach weneckich* czy w *Drugim Łańcuchu*? W *Kwartecie* czy w *Particie*?

Z pomocą przychodzą wyznania ostatnich lat:

W autentycznym utworze muzycznym wszystko musi być owocem natchnienia”¹⁵.

¹⁰ M. Bristiger – wypowiedź po śmierci kompozytora. „Głos Wielkopolski”, 8 lutego 1994.

¹¹ *Odrębna wizja muzyki. Z Witoldem Lutosławskim rozmawia Izabela Grzenkiewicz*. „Kultura” 1978, nr 8.

¹² W. Lutosławski, *Kompozytor a odbiorca*. „Ruch Muzyczny” 1964, nr 4.

¹³ Zob.: *Witold Lutosławski*. W: J. Cegiełka, *Szkice do portretu polskiej muzyki współczesnej*. Kraków 1976, s. 6.

¹⁴ W. Jamroziak, *Rozmowa z Witoldem Lutosławskim*. „Nurt” 1976, nr 1.

¹⁵ *Utwór winien być owocem natchnienia. Z Witoldem Lutosławskim rozmawia Elżbieta Markowska*. „Ruch Muzyczny” 1990, nr 22.

Lub:

Uważam, że od takich momentów olśnienia zależy istnienie utworu muzycznego, a z całą pewnością jego wartość. Bez nich muzyka jest tylko intelektualną zabawą¹⁶.

Lub:

W końcu musi dojść do tego, że muzyka będzie nie tylko pokazem nowości, pokazem, jak można ją tworzyć, ale przede wszystkim ważnym przesłaniem autora¹⁷.

Frazy, które nie pozostawiają wątpliwości co do tego, iż Lutosławski najbardziej pełny, wolny i niepodległy to przede wszystkim Lutosławski swoich lat ostatnich.

¹⁶ *Utwór winien być owocem natchnienia, op. cit.*

¹⁷ *Nigdy nie byłem neoklasykiem. Z Witoldem Lutosławskim rozmawia Mieczysław Kominek. „Studio” 1992, nr 3.*