

Beata Bolesławska-Lewandowska

TVP Kultura, Warszawa

„Talent to dobro powierzone...” – etyka chrześcijańska w postawie twórczej i życiowej Witolda Lutosławskiego

Witold Lutosławski pozostaje w historii muzyki polskiej nie tylko wybitnym twórcą, ale również osobą o wyjątkowym wizerunku moralnym. Jeszcze za życia traktowany był w Polsce jako niekwestionowany autorytet nie tylko w dziedzinie muzyki, ale również życia społecznego. On sam chętnie udzielał wypowiedzi na tematy nie tylko związane z własną twórczością, a jego zaangażowanie w sprawy pozamuzyczne było szeroko znane. Na ile jego muzyka, jak i postawa życiowa kompozytora związane były z etyką chrześcijańską, z katolicką religią i wiarą w Boga po prostu? Wydaje się, że w rozpatrywaniu tego tematu wyróżnić trzeba dwa zasadnicze aspekty – samą twórczość oraz postawę wobec życia, wynikającą zresztą w dużej mierze z pochodzenia kompozytora i środowiska, w którym wzrastał.

Inspiracje religijne w muzyce

Lutosławski daleki był od łączenia muzyki z treściami programowymi, zawsze też protestował przeciwko próbom interpretacji swych utworów w świetle wydarzeń pozamuzycznych – wystarczy przypomnieć tu historię związaną z wykonywaniem przez Mścisława Rostropowicza jego *Koncertu wiolonczelowego*, w którym wybitny artysta widział własną walkę z radzieckimi organami państwowymi¹, czy też próby wiązania *III Symfonii* kompozytora z „Solidarnością”². Lutosławski zdecydowanie

¹ Rostropowicz twierdził, że partia solowa przedstawia jego samego, a grupa instrumentów dętych blaszanych to „prześladujący go wrogowie”. W Polsce z kolei Tadeusz Kaczyński w rozmowie z kompozytorem przyznał, że pewien fragment kojarzy mu się z biciem, na co kompozytor zareagował gwałtownym sprzeciwem, mówiąc: „jestem przerażony, jak daleko może zaprowadzić moje nieopatrzne napomknięcie o konflikcie dramatycznym pomiędzy partią solową a orkiestrą” – zob. D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*, Kraków 2004, s. 131.

² Zob. tamże, s. 331–333.

nie należał do twórców, dających w swej muzyce wyraz przekonaniom politycznym czy religijnym, a warto tu podkreślić, że postawa taka była bliska wielu współczesnym mu kompozytorom. Przebywający od 1954 roku w Wielkiej Brytanii Andrzej Panufnik wielokrotnie podkreślał swój związek z Polską poprzez tytuły czy dedykacje utworów (m.in. *Sinfonia sacra*, *Sinfonia votiva*, *Koncert fagotowy* dedykowany pamięci ks. Jerzego Popiełuszki), Krzysztof Penderecki pisał *Polskie Requiem* i *Te Deum*, a Henryk Mikołaj Górecki przepełnione duchem wiary *Symfonię pieśni żałobnych*, *Beatus vir* i szereg pieśni religijnych i utworów chóralnych. W przeciwieństwie do nich Witold Lutosławski zachowywał daleko idącą powściągliwość. W jego muzyce właściwie jedynym wyraźnym śladem utworów wyrażających związki z religią są młodzieńcza *Lacrimosa* oraz powojenne opracowania kolęd.

Lacrimosa na sopran, chór i orkiestrę to druga część planowanego przez kompozytora *Requiem*, które pisał w 1937 roku jako utwór dyplomowy w klasie prof. Witolda Maliszewskiego warszawskiego Konserwatorium Muzycznego. Skomponowane przez niego wcześniej *Wariacje symfoniczne* na orkiestrę jako nazbyt nowoczesne nie zyskały bowiem aprobaty Maliszewskiego – poprosił on swego ucznia o przygotowanie na dyplom utworu bardziej konwencjonalnego, podsuwając mu jednocześnie pomysł skomponowania requiem. Lutosławski przyjął tę sugestię, jako że korespondowała z jego ówczesnym stanem ducha – przyznał po latach, że przeżywał w tym czasie depresję, z której wyleczył go późniejszy, roczny pobyt w wojsku, a której przyczyn nie wyjaśnił. Na dyplom zdążył jednak przygotować tylko dwie części planowanej mszy żałobnej – *Requiem aeternam* na chór i orkiestrę oraz trzyminutową *Lacrimosę*. Z nich dwóch zachowała się tylko *Lacrimosa*, pozostając – obok *Wariacji symfonicznych* i wydanej dopiero po śmierci kompozytora *Sonaty fortepianowej* – świadectwem młodzieńczej twórczości późniejszego mistrza. Prosta melodia sopranu, przepełniona pełnym smutku liryzmem, góruje nad chóralno-orkiestrowym tutti – jest to miniatura utrzymana w późnoromantycznym właściwie stylu, ujmująca jednak poetyckością i szczerością muzycznej wypowiedzi. Lutosławski przyznał po latach, że mimo iż *Lacrimosa* utrzymana jest nie do końca w stylu jemu odpowiadającym (starał się bowiem zadowolić profesora), pisał ją z przejęciem, znajdując w niej coś dla siebie³. Przez szereg lat pozostawała utworem właściwie zapomnianym i odżyła dopiero w latach stanu wojennego, kiedy to jej opracowanie na sopran i organy było często wykonywane w kościołach przez znakomitą śpiewaczkę Stefanię Woytowicz; artystka nagrała też ten utwór na płycie⁴.

³ *Muzyka to nie tylko dźwięki*. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim przeprowadziła Irina Nikolska, Kraków 2003, s. 33.

⁴ Stefania Woytowicz, Chór Filharmonii Śląskiej, WOSPRiTV, Witold Lutosławski – dyrygent, Muza [PNCD 040] 1989.

Co ciekawe, do pomysłu skomponowania *Requiem* kompozytor powrócił w latach siedemdziesiątych. Rozmawiał na ten temat ze swym kuzynem, przebywającym w Tyńcu benedyktyinem, ojcem Karolem Meissnerem, który przekazał mu nawet opracowany przez siebie tekst mszy żałobnej, do realizacji pomysłu jednak nie doszło. Zapytany zaś przez Elżbietę Markowską o wątek religijny w swej twórczości, kompozytor odpowiedział:

Wspomniała Pani *Lacrimosę*. [...] Ten wątek religijny nie był mi obcy. Zastanawiałem się nawet nad napisaniem zupełnie nowego *Requiem*. Dlaczego do tego nie doszło? Trudno mi nawet samemu sobie na to odpowiedzieć⁵.

Być może zaważyła na tym właśnie owa wstrzeźliwość kompozytora w wyjawianiu swych przekonań religijnych oraz zasada traktowania muzyki jako sztuki asemantycznej, abstrakcyjnej i dalekiej od pozamuzycznych skojarzeń. Skomponowanie mszy w połowie lat siedemdziesiątych mogłoby tę zasadę naruszyć...

O ile jednak o *Lacrimosie* kompozytor od czasu do czasu się wypowiadał, nie odmawiając jej pewnych walorów, o tyle własne opracowania kolęd uznawał zdecydowanie za rodzaj muzyki użytkowej, twórczości pobocznej, której nie poświęcał w swych wypowiedziach zbyt dużo miejsca – a do której zaliczyć też trzeba *Melodie ludowe* oraz *Bukoliki* na fortepian. Wszystkie powstały w podobnym czasie, tuż po drugiej wojnie światowej, kiedy to środowisko muzyczne próbowało rekonstruować zrujnowane podczas okupacji życie muzyczne, a jeszcze przed tym, zanim nad polską muzykę nadciągnęło widmo socrealizmu. Duże zasługi w tym zakresie miał redaktor naczelny powołanego po wojnie do życia Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, Tadeusz Ochlewski. On to namówił Lutosławskiego najpierw do opracowania ludowych melodii na fortepian (*Melodie ludowe*, 12 łątwych utworów na fortepian, 1945), a następnie do nowego opracowania kolęd. W ten sposób powstało *20 kolęd* na sopran i fortepian (1946), do melodii i tekstów tradycyjnych. Przy czym dodać tu trzeba, że nie było to pierwsze zetknięcie kompozytora z formą kolędy, jako że rok wcześniej Lutosławski napisał *Trzy kolędy* na głosy solowe, chór mieszany i zespół kameralny, powstały one jednak do współczesnych tekstów autorstwa Aleksandra Maliszewskiego (*Nie w Betlejem, Kolęda wojenna, Z Herodem*), poety, z którym kompozytor współpracował w czasie okupacji przy tworzeniu pieśni podziemnych⁶.

⁵ D. Gwizdalanka, K. Meyer (wybór i oprac.), *Witold Lutosławski. Postscriptum*, Warszawa 1999, s. 48.

⁶ Z pięciu napisanych przez Lutosławskiego *Pieśni walki podziemnej* (1942–1944) pieśń druga, *Do broni*, skomponowana została do słów Aleksandra Maliszewskiego.

20 kolęd na głos i fortepian to opracowanie dwudziestu tradycyjnych polskich kolęd, zaczerpniętych ze śpiewnika kościelnego ks. Michała Mioduszeńskiego (pierwsze 18 kolęd) oraz dwóch tomów wielotomowego dzieła Oskara Kolberga (*Lubelskie*, kolęda nr 19, oraz *Łęczyckie*, kolęda nr 20). Są to kolejno: *Anioł pasterzom mówił*, *Gdy się Chrystus rodzi*, *Przybieżeli do Betlejem*, *Jezus malusienki*, *Bóg się rodzi*, *W żłobie leży*, *Północ już była*, *Hej, weselmy się*, *Gdy śliczna Panna*, *Lulajże Jezuniu*, *My też pastuszkowie*, *Hej, w dzień narodzenia*, *Hola, hola, pasterze z pola*, *Jezu, śliczny kwiecie*, *Z narodzenia Pana*, *Pasterze mili*, *A cóż z tą dzieciną*, *Dziecina mała*, *Hej, hej, lelija Panna Maryja*, *Najświętsza Panienska po świecie chodziła*. Całość trwa około 50 minut. O okolicznościach powstania tych utworów tak mówił sam kompozytor:

Po zamówieniu w 1945 roku *12 melodii ludowych* na fortepian okazję do ponownego zetknięcia się z folklorem dało mi Polskie Wydawnictwo Muzyczne, proponując opracowanie, a raczej dokonanie, fortepianowego akompaniamentu do starych polskich melodii kolędowych. Propozycję przyjąłem chętnie, chodziło bowiem o melodie, z których wiele specjalnie lubiłem już od wczesnego dzieciństwa. Inicjator cyklu [...] Tadeusz Ochlewski wiedział dobrze, czego mógł się spodziewać, zamówiwszy u mnie opracowanie kolęd. Nie oczekiwał bynajmniej praktycznej, konwencjonalnie „grzecznej” pozycji wydawniczej, przeznaczonej do użytku domowego. Toteż sprzeczne reakcje, jakie wywołał cykl u pierwszych słuchaczy, bynajmniej go nie zdziwiły⁷.

Istotnie, kompozytor obudował linię melodyczną każdej z kolęd akompaniamentem, który daleki jest od tonalnej konwencji. Nakładając na siebie akordy i przesuwając ich składniki melodyczne, kompozytor zaciemnia i wzbogaca warstwę harmoniczną, wykraczając poza system dur-moll. Powstała w ten sposób lekko dysonująca otoczka brzmieniowa tradycyjnych (niezmienionych przez kompozytora) melodii pieśni dała rezultat nietypowy i – na owe czasy – nowoczesny. Stąd wzięły się owe wspomniane przez kompozytora „sprzeczne reakcje”. Opinie krytyków były jednak w zdecydowanej większości pozytywne, po prawykonaniu *Kolęd* Stefania Łobaczewska pisała nawet z entuzjazmem:

Opracowanie kolęd Witolda Lutosławskiego było może największym objawieniem tego koncertu i jednym z objawień naszej współczesnej muzyki.

⁷ Cytat zamieszczony w tekście I. Grzenkowicz do płyty z kolędami, Veriton SXV-778 – podają za: D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski...*, dz. cyt., s. 163.

[...] [Na] eksperyment niewątpliwie bardzo śmiały: związania melodii kołędowych z partią fortepianu ściśle w duchu współczesnym pomyślaną [...] mógł sobie pozwolić tylko taki mistrz formy współczesnej jak Lutosławski – którego największy efekt leży właśnie w oszczędnym a umiejętnym operowaniu wszelkimi środkami muzycznymi⁸.

Wysoko *20 kołęd* ocenił również monografista kompozytora, Charles Bodman Rae, pisząc:

Niezwykła pomysłowość i inwencja kompozytora, widoczna w warstwie akompaniamentu, sprawia, że kołеды te są czymś więcej niż tylko opracowaniami muzycznymi – są one etiudami kompozytorskimi w formie miniatury. [...] Prosta harmonizacja jest tylko pozorna, kryje się za nią wymyślny system harmoniczny. Przypomina się tu słynna maksyma Ravela, mówiąca, że muzyka powinna być: „*complexe, mais pas complique*” (złożona, ale nie skomplikowana)⁹.

W rezultacie, mimo oryginalnie cytowanej melodii kołęd, obudowanej tylko z reguły krótkim, instrumentalnym wstępem i zakończeniem, wymagająca technicznie partia fortepianu podkreśla przeznaczenie *20 kołęd* do wykonania koncertowego raczej niż do amatorskich prezentacji domowych. Trudno jednak byłoby przypisywać temu zbiorowi jakiegoś szczególne znaczenie w rozwoju języka muzycznego Witolda Lutosławskiego – kołеды pozostają świadectwem jego poszukiwań harmonicznym na gruncie muzyki ludowej i tradycyjnej (podobne doświadczenia w tym zakresie miał w tym czasie również Andrzej Panufnik, autor m.in. *Pięciu pieśni wiejskich* na chór sopranów i instrumenty dęte drewniane, 1942, oraz *Sinfonia rustica*, 1948).

Do kołędowych melodii kompozytor sięgnął raz jeszcze w roku 1959, tworząc *Sześć kołęd* na trzy flety proste (było to zamówienie wydawnictwa Moeck Verlag), a w roku 1984 opracował na głosy unisono i fortepian tradycyjną kołędę angielską *The Holy and the Ivy*, wydaną rok później w antologii *The Chester Book of Carols* brytyjskiego wydawcy kompozytora, Chester Music¹⁰. Opracowanie muzyczne w obu przypadkach nie odbiega od zasad przyjętych w zbiorze *20 ko-*

⁸ „Dziennik Polski”, 1947, nr 37, s. 3 – podaję za: D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski...*, dz. cyt., s. 164.

⁹ Ch. B. Rae, *Muzyka Lutosławskiego*, tłum. S. Krupowicz, Warszawa 1996, s. 37.

¹⁰ Więcej na temat kołęd w muzyce Lutosławskiego zob. K. Musiał, *Kołęda w twórczości Witolda Lutosławskiego*, „Musica Sacra Nova”, 2007, nr 1, s. 134–155.

łęd, przy czym kolędy na flety proste są jedynym przykładem czysto instrumentalnego opracowania tych pieśni. Zarówno jednak poprzedzające *20 kolęd* na głos i fortepian *Trzy kolędy* do słów Aleksandra Maliszewskiego, jak i wspomniane późniejsze opracowania ustępują znacznie popularnością głównemu kolędowemu zbiorowi kompozytora. W połowie lat osiemdziesiątych Lutosławski powrócił zresztą do niego, aby dokonać opracowania na głos, chór żeński i orkiestrę; tę wersję wykonano po raz pierwszy 5 grudnia 1985 roku w Londynie z udziałem sopranistki Marie Slorach oraz chóru i orkiestry zespołu London Sinfonietta pod dyrekcją kompozytora.

Fakt, że to właśnie kolędy pozostają jedynym właściwie (poza młodzieńczą *Lacrimosą*) świadectwem muzycznych związków Witolda Lutosławskiego z tradycją religijną, nie oznacza, że w innych kompozycjach nie dążył on do zmierzenia się z ideą duchowego „absolutu”, nie wiązał już jej jednak wprost z inspiracjami religijnymi. Trafnie ujął to podejście Krzysztof Zanussi, komentując związek muzyki Lutosławskiego z religią słowami:

On nie tworzył utworów o charakterze religijnym, nie odwoływał się do wiary w bezpośredni sposób. Jeżeli przyjmujemy platońską trójjednię piękna, dobra i prawdy jako idei nierozłącznych, to, służąc pięknu, służył dobru i prawdzie. Zdawał sobie sprawę, że to jest odwołanie się do najwyższego ideału¹¹.

Dowodem na te słowa pozostaje nie tylko muzyka, ale przede wszystkim postawa Witolda Lutosławskiego, wyrażająca się nie tylko w jego podejściu do komponowania, ale i w stosunku do otaczającej go rzeczywistości.

Postawa i światopogląd kompozytora

Odbierając 6 grudnia 1984 roku doktorat honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Witold Lutosławski mówił:

Zostaję nagrodzony za coś, co tylko w niewielkim stopniu mogę uważać za moją zasługę. Wartość utworów muzycznych zależy przecież głównie od wartości samego talentu, jakim obdarzony został kompozytor. Talent zaś jest przywilejem raczej niż zasługą. Tworzący artysta nie ma prawa uważać go za swoją własność. Jest to dobro powierzone, które przeznaczone jest do

¹¹ G. Michalski, *Lutosławski w pamięci. 20 rozmów o kompozytorze*, Gdańsk 2008, s. 219.

przekazywania innym ludziom w postaci gotowych, możliwych do wykonania utworów [...]”¹².

Przytoczone słowa o traktowaniu własnego talentu jako dobra powierzonego, które należy zwrócić społeczeństwu, pojawiają się w wypowiedziach kompozytora wielokrotnie i przy różnych okazjach. Świadczy to o postawie pełnej pokory wobec otrzymanego od losu daru oraz świadomej odpowiedzialności z tym związanej. Lutosławski traktował komponowanie jako swoją powinność i obowiązek, do których został powołany. Był przy tym, oczywiście, w pełni świadom wartości swojej muzyki, uważał jednak, że należy zachować skromność, a fakt, że w oczach opinii publicznej uchodził za człowieka skromnego, niezmiernie go radował. Najważniejszym zadaniem kompozytora w jego mniemaniu było tworzenie muzyki, którą sam twórca chciałby słyszeć – tylko takie podejście zapewniało jego zdaniem uczciwość postępowania i możliwość przekazania artystycznej prawdy. Każda zaś forma komponowania dla przypodobania się komuś lub czemuś równała się w jego oczach ze zdradą samego siebie i „sprzedawaniem ludziom fałszywej monety”¹³. W sprawach podejścia do własnej twórczości Witold Lutosławski był bardzo zasadniczy, stąd być może lekceważący stosunek do pisanych przez siebie w latach pięćdziesiątych piosenek dla dzieci czy popularnych szlagerów. Nie traktował ich po prostu – podobnie zresztą jak swych *Melodii ludowych*, *Bukolików*, *Kolęd*, a nawet *Małej suity* czy *Tryptyku śląskiego* – jako poważnej twórczości czy w pełni wartościowej wypowiedzi artystycznej. Nie oznacza to jednak w najmniejszym stopniu, że kompozycje te należałoby odczytywać jako wyraz sprzeniewierzenia się kompozytora wyznawanym przez siebie ideałom – po prostu język w nich zastosowany z biegiem lat przestał zupełnie mu odpowiadać.

Witold Lutosławski był człowiekiem niezwykle powściągliwym, jeśli chodzi o wypowiedzanie się na tematy intymne, stąd daleki był również od wypowiedzania się na forum publicznym w kwestiach wiary czy własnego światopoglądu. Niemniej jednak już przytoczone wyżej słowa o traktowaniu własnego talentu jako „powierzonego dobra” przywodzą na myśl biblijną przypowieść o talentach, które należy rozwijać i pielęgnować, gdyż przyjdzie się z nich rozliczyć. Swój talent Lutosławski tak właśnie traktował i ciężką codzienną pracą starał się nie tylko doskonalić kompozytorski warsztat, ale w rezultacie tworzyć coraz lepsze dzieła. Co ważne, nie przestał przy tym nigdy uważać, że prawdziwa sztuka pozostaje efektem natchnienia. W rozmowie z Elżbietą Markowską mówił:

¹² Podziękowanie wygłoszone przez Witolda Lutosławskiego, „Ruch Muzyczny”, 1985, nr 2, s. 7 – podają za: D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski...*, dz. cyt., s. 377.

¹³ Zob. tamże, s. 44.

Trudno określić, na czym polega powstawanie prawdziwej, autentycznej sztuki. Jestem zwolennikiem poglądu, że w autentycznym utworze muzycznym wszystko musi być owocem natchnienia. Używam tu słowa niejednokrotnie wyśmiewanego, ale nie ma na to innego określenia¹⁴.

Gdzie indziej zaś dodawał:

[...] utwory są posłaniem ze świata idealnego, który jest światem naszych marzeń, naszych pragnień czy wyobrażeń o świecie idealnym. Jest wiadomością od kogoś, kto w tym świecie przebywa i do którego to świata nie ma inny człowiek bezpośredniego dostępu. Ma on jednak pośrednio dostęp przez dzieła sztuki. I to jest rola artysty tworzącego, a nie udział w polityce czy w rozmaitych dziedzinach życia publicznego¹⁵.

Jednocześnie nie ulega wątpliwości, że sam nie ograniczał się do pracy twórczej (mimo iż rzeczywiście traktował ją jako najważniejsze życiowe zadanie), ale przez szereg lat działał aktywnie nie tylko w środowisku muzycznym – powszechnie znane jest jego wieloletnie zaangażowanie w prace Zarządu Związku Kompozytorów Polskich, Rady Wydawniczej Polskiego Wydawnictwa Muzycznego czy Komisji Programowej festiwalu Warszawska Jesień – ale i na forum społeczno-politycznym, zwłaszcza w latach „Solidarności” i stanu wojennego, a później także w okresie transformacji ustrojowej, kiedy to włączył się w prace Rady Kultury przy Lechu Wałęsie. Zaangażowanie Lutosławskiego w tę działalność tak opisywał Andrzej Wajda:

Myślę, że dla Witolda Lutosławskiego zaangażowanie w „Solidarność” było [...] spełnieniem nadziei na zmianę. Zdumiewające jest dla mnie, jak bardzo Witold, który zwykle zachowywał się bardzo powściągliwie, zaangażował się w ten tak pozornie obcy mu świat polityki. Może dlatego, że to była chwila bardzo pięknego, głębokiego i naturalnego połączenia wszystkich warstw narodu¹⁶.

Wyrazem jego aktywności w tym zakresie była zarówno pomoc materialna, przekazywana regularnie na rzecz internowanych i potrzebujących za pośrednic-

¹⁴ Tamże, s. 49–50.

¹⁵ Tamże, s. 56.

¹⁶ G. Michalski, dz. cyt., s. 232.

twem Komitetu Prymasowskiego¹⁷, jak i jego obecność nie tylko w ważnych dla kraju wydarzeniach (jak Kongres Kultury w grudniu 1981 roku, przerwany przez wprowadzenie stanu wojennego), ale i wśród zwykłych ludzi, chociażby podczas całonocnego czuwania w kościele św. Stanisława Kostki na Żoliborzu, zorganizowanym na wieść o zamordowaniu księdza Jerzego Popiełuszki. Działalność charytatywną na szerszą skalę prowadził zresztą przez długie lata, z jednej strony wspomagając chorych (sfinansowanie operacji serca zawdzięcza mu m.in. skrzypek i dyrygent Marek Moś), z drugiej – umożliwiając zagraniczne studia uzdolnionym artystom (wśród jego stypendystów znaleźli się m.in. kompozytor Tadeusz Wielecki oraz wiolonczelista Andrzej Bauer). Co niesłychanie ważne, zachowywał tę stronę swojej działalności w niemal zupełnej tajemnicy, unikając w tych sprawach rozgłosu i zawsze prosząc o dyskrecję. Pomoc innym uznawał po prostu za swoją powinność i sprawę na tyle oczywistą, że nie uważał za stosowne o tym wspominać. Nie pozwalało mu na to jego poczucie przyzwoitości, stąd do dziś szczegóły działalności charytatywnej Witolda Lutosławskiego pozostają w dużej mierze nieznane.

Owo poczucie przyzwoitości stanowiło kolejny ważny aspekt życiowej postawy kompozytora – odżegnując się bowiem od występowania w charakterze autorytetu moralnego, mówił:

Fakt, że dary, które otrzymałem od natury, desygnują mnie na człowieka obserwowanego przez innych, do czegoś mnie zobowiązuje. Ale sprostanie tej roli nie przychodzi mi z trudem, gdyż czuję się komfortowo w sytuacji, w której po prostu zachowuję się przyzwoicie. Ja się w tym dobrze czuję¹⁸.

A pytany dalej o udzielenie ludziom „recepty na życie”, powtórzył, że nie czuje się desygnowany do tego, aby powiedzieć nic ponad to, „ażeby zachowywać się przyzwoicie”¹⁹.

Przyzwoitość, skromność, poczucie obowiązku w stosunku do własnego talentu, ale i do społeczeństwa, w którym się żyje – to zatem główne cechy postawy Witolda Lutosławskiego. Postawy bez wątpienia ukształtowanej w rodzinnym domu, katolickim i o wysokich standardach moralnych, z wysoko ustawioną poprzeczką dotyczącą również działań na rzecz społeczności, w której się żyje, oraz – szerzej – Ojczyzny. Rodzina kompozytora należała do intelektualnej elity

¹⁷ Por. wspomnienie Anny Szaniawskiej, tamże, s. 242–245.

¹⁸ W rozmowie z Grzegorzem Michalskim, [w:] D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Witold Lutosławski. Postscriptum*, dz. cyt., s. 44.

¹⁹ Tamże.

przedwojennego społeczeństwa, wyznając i realizując głębokie przekonanie o potrzebie intensywnej aktywności na rzecz społeczności lokalnej (matka jako lekarka leczyła ludność z okolic rodzinnego majątku w Drozdowie, sama przygotowywała też leki) i kraju – prowadząc ożywioną działalność polityczną. Kuzyn kompozytora, benedyktyn ojciec Karol Meissner w swym telewizyjnym wspomnieniu o Witoldzie Lutosławskim cytuje słowa ojca kompozytora, Józefa, odnoszące się właśnie do aktywności politycznej, a obrazujące wyraźnie standard moralny rodziny Lutosławskich:

Do polityki trzeba przystępować jak do modlitwy, z duszą czystą, wolną od małych celów i tej okrutnej obłudy względem samego siebie, która każdą pracę polityczną plugawi. I tylko ci, co tak pojmują politykę, mają istotne prawo, prawo moralne, do wyrażania woli narodu²⁰.

Taka postawa musiała wpływać na przyszłego kompozytora, kształtując jego świadomość i światopogląd. Jego ojca i stryja rozstrzelano w 1918 roku w Moskwie z rozkazu Feliksa Dzierżyńskiego, jednak pamięć o nich była w rodzinie bardzo żywa. Tradycje polityczne kontynuował zresztą pozostali przy życiu drugi stryj kompozytora, ks. Kazimierz Lutosławski, zaangażowany w działalność publiczną w odrodzonej II Rzeczypospolitej. W historii zapisał się m.in. jako poseł na Sejm i główny autor wstępu do konstytucji z 1921 roku oraz roty przysięgi prezydenta i ślubowania poselskiego, rozwijał również aktywnie ruch harcerski i skautowy w Polsce. Współpracował blisko z Romanem Dmowskim, który był przyjacielem rodziny Lutosławskich i często przebywał w rodzinnym Drozdowie, gdzie zresztą zmarł w 1939 roku. Co prawda, ideały endeckie nie miały chyba większego wpływu na światopogląd samego Witolda Lutosławskiego – zwłaszcza że jego stryj Kazimierz zmarł w roku 1924 na szkarlatynę – niemniej jednak silny patriotyzm, przywiązanie do religii i cnót obywatelskich oraz służba na rzecz kraju to cechy, które i jemu pozostały bliskie. Przestrzegająca wysokiego morale rodzina Lutosławskich miała kompozytorowi zresztą za złe jego związek z rozwiedzioną Danutą Bogusławską – z tego powodu z większą częścią rodziny kompozytor po ślubie z Danutą nie utrzymywał kontaktów. Fakt ten jednak nie wpłynął najwyraźniej zasadniczo (poza niemożnością przyjmowania sakramentów świętych) na światopogląd samego kompozytora. Po latach bowiem jego słowa na ten temat skierowane do Iriny Nikolskiej w odpowiedzi na jej pytanie stanowią wyraźne wyznanie wiary i potwierdzenie przynależności kompozytora do etyki chrześcijańskiej:

²⁰ Cytat z filmu dokumentalnego *Witold Lutosławski według ojca Karola*, reż. A. Osadowska-Padlewska, 1998.

Wychowanie w głęboko katolickiej rodzinie było podstawą, na której budowałem swój światopogląd. Moim stryjem był bardzo wybitny ksiądz [Kazimierz Lutosławski – BBL], człowiek ogromnej inteligencji. Niestety, wczesnie zmarł – w wieku 42 lat²¹. Nie mogę powiedzieć, żeby on akurat wywarł na mnie jakiś większy wpływ, ponieważ byłem po prostu za młody, niemniej nie mogę o nim nie wspomnieć. W ówczesnych szkołach nie tylko religia była obowiązkowa, ale i praktyki religijne. Prefekt sprawdzał więc, czy się przychodzi do kościoła co niedzielę. To wszystko miało duży wpływ na mój światopogląd i do dzisiaj jestem w stu procentach zgodny z etyką katolicką. Uważam ją za najwybitniejszą, jaka w ogóle na świecie została sformułowana.

– Etyka katolicka czy chrześcijańska?

– Oczywiście chrześcijańska. Kazanie na Górze, jeden z pierwszych tekstów św. Mateusza, jest właściwie podstawą, na której – jeśli się na to pozwoli – formuje się moralność człowieka. Nie jestem może praktykującym katolikiem, ale nigdy nie przestałem wierzyć, że najważniejszą sprawą człowieka na ziemi jest dobro i jego czynienie²².

I nie ulega wątpliwości, że temu zadaniu przez całe życie starał się sprostać w każdym aspekcie swojej bogatej działalności.

„Talent is a form of wealth entrusted to us”

„Talent is a form of wealth entrusted to us” – these words may serve as Witold Lutosławski’s motto. He repeated them often and at many occasions, emphasising that each creative artist is obliged to treat his talent carefully and develop it to produce great results for public consumption. This corresponds well with Biblical parable on talents but does it mean that Lutosławski was a religious man? Was Christian ethic important to him? In his music there is no much connection with religion – only his youthful *Lacrimosa* for soprano, choir and orchestra, and the arrangements of traditional Polish Christmas carols, composed shortly after the Second World War, present his direct relations to religious inspirations. However, he did not like to talk about his beliefs and worldview, especially in the context of his own music, which for him always was abstract and free

²¹ W chwili śmierci Kazimierz Lutosławski miał 44 lata (1880–1924).

²² *Muzyka to nie tylko dźwięki...*, dz. cyt., s. 31–32.

from any extra-musical features. But his attitude to composing, as well as to the public activity, reveals many connections with Christianity values. He was brought up in the family of strongly catholic and patriotic beliefs, connected with high moral principles. An atmosphere of Lutosławskis' family, which belonged to the intellectual elites of pre-war Poland, made strong influence on young Witold. For the rest of his life he felt obliged to pay his duties both as a composer and as a man of a high moral standards. He not only concentrated on his creative work (though it was his main life obligation) but searched for public weal in his social activity, always aiming „to behave decently”. This corresponds perfectly with Christian ethic and indeed in one of his interviews Lutosławski openly admitted that not only his worldview was formed by Catholicism, towards which he remained faithful, but also that in his opinion Christian ethic remains pre-eminent among all ethic systems formed by the humanity.

Słowa kluczowe Witold Lutosławski, historia muzyki polskiej, II wojna światowa, stan wojenny w Polsce, pieśni ludowe, kolędy

Keywords Witold Lutosławski, history of Polish music, Second World War, martial law in Poland, folk songs, carols