

Sny Jarosława Iwaszkiewicza – subiectum w obiektywie

ABSTRACT. Igielska Anna, „Sny” Jarosława Iwaszkiewicza – subiectum w obiektywie [“Dreams” by Jarosław Iwaszkiewicz. The unself-ish self]. „Przestrzenie Teorii” 8, Poznań 2008, Adam Mickiewicz University Press, pp. 205-219. ISBN 978-83-232187-5-3. ISSN 1644-6763.

Jarosław Iwaszkiewicz's *Sny* (Dreams) are interpreted by me in the context of Schopenhauer's philosophy of music and phenomenology of perception of Maurice Merleau-Ponty and a new phenomenology of Hermann Schmitz. The memory of Richard Wagner's *Die Träume* is treated by me not only as a point of reference for the description of the events of youth, but also as a form of presentation of the world of the presented story.

[...] *aby uchwycić coś w pełni,
trzeba to usłyszeć dwukrotnie*

Arthur Schopenhauer

Rzecz pamięci i wyobraźni

Zazwyczaj potrafimy wskazać we własnym życiorysie takie miejsce, z którego łatwo zrobić krok wstecz i krok wprzód. Określenie punktu odniesienia sprawia, że historia ulega przeformułowaniu, a i sam ruch powrotu do przeszłości nabiera szczególnego znaczenia.

Chwila namysłu u człowieka dojrzałego jest rozciągliwa i pełna rozważań. A że właśnie rozważanie – próba logicznego uporządkowania subiektywnych przeżyć i obiektywnych faktów – dookreśla czasoprzestrzeń doświadczenia, uzurpuje sobie ono tym samym prawo posiadania nad nią władzy. Tym, co rozciąga chwilę i sprawia, że nagłca staje się koniecznością spojrzenia wprzód i poza siebie, powiązania zdarzeń ze względu na wyzierający spoza ich ciągu sens, jest jednak nie tylko myśl, ale i uczucie – to, czego rozum „nie potrafi już ująć w swe abstrakcje”¹. Toteż rozumowanie, które bierze za swój materiał konkretną ludzką historię, niejako skazane jest na wspomnianie i antycypowanie, mające źródło w uczuciu. Dzięki emocjom proces rozumowania powołuje do ist-

¹ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł., wstępem i koment. opatrzył J. Garewicz, t. 1, ks. III, Warszawa 1994, s. 401.

nienia nowe – nieumiejscowione i nieobrzeżone – rejony trwania, tereny tyleż konkretne, co niewyraźne – obszary o podwójnej jak gdyby tożsamości.

Tę samą podwójną przynależność – do tego, co z myśli i do tego, co z uczuć – posiada muzyka *Die Träume* Wagnera. Jej ekstrakt – melodia – dzięki linearności rozwoju i uchwytności przebiegu, staje się podobna snutej historii. Tak jak życiorys otwiera się na własne znaczenie w decydującym momencie wspomnienia, tak i przywołana ze wspomnień melodia okazuje się „nieprzerwanym, pełnym znaczenia związkiem jednej myśli, w którym ukazuje się całość, który całością kieruje całkowicie dowolnie”².

Momentem wyzwalającym narrację jest w utworze Iwaszkiewicza *lapsus calami*, błąd tłumacza – to dobry punkt wyjścia do rozważania tego, co niechcący się uobecniło. Dobry, bo otwiera perspektywę zstępowania od oczywistego ku nieoczywistemu, od terażniejszego ku byłemu, od chwilowego ku trwałemu. Narrator opowiadania, uwiedziony chwilowym objawieniem powstałym w wyniku pomyłki językowej, pozwala swobodnie się rozwinąć nagle zaistniałej graficznej (i dźwiękowej) zbieżności pomiędzy wyrazami ‘sen’ i ‘son’³. Przejęzyczenie: krótkie śpięcie, moment wyślizgującego się sensu, jest jak błysk flesza.

Nawet jeśli Iwaszkiewicz miał na celu zakwestionowanie możliwości uchwycenia chwili i nawet jeśli z premedytacją ujawnił „przyrządy”, których do tego użył, to z pewnością świat przedstawiony utworu nie traci przez to fikcjonalnego charakteru. Wręcz przeciwnie. Mglista atmosfera okolic Puszczy Wodicy i dziwność „mieszkańców drewnianego domu z bocianem”⁴ zdają się potwierdzać, iż jakkolwiek fakt – ognisko przebiegu fabularnego⁵ – sam w sobie może wydawać się wystarczająco czytelny,

² Tamże.

³ „Niedawno – wyznaje narrator – przeżyłem dziwną przygodę. Przeczytałem słowo «sny» w dziwnej konfiguracji. «Liliowe sny w małych dzbanuszkach stojące na oknie». Był to błąd tłumacza. Po rosyjsku słowo «son» oznacza sasanek, liliowy kwiat, obrośnięty futerkiem [...]”. J. Iwaszkiewicz, *Sny*, w: *Sny, Ogrody, Sérénité*, Warszawa 1985, s. 7.

⁴ Tamże, s. 10.

⁵ Należące do późnego okresu twórczości Jarosława Iwaszkiewicza opowiadanie *Sny*, jest wspomnieniem z ukraińskich lat młodości autora. Akcja prezentowanej w utworze historii – obudowanej metafikcjonalnymi rozważaniami narratora – toczy się w przeddzień ślubu Lizy i Kazia i stanowi tło dla prezentacji otoczenia. Narrator wspomina Stasia i Romana, przyjaciół sfotografowanych przez siebie podczas zbierania sasank. Wszystkich troje łączy z Lizą co najmniej stosunek zażyłości. Ponieważ ślub wiąże się nieuchronnie z wyjazdem dziewczyny i poświęceniem jej dotychczasowego trybu życia, chłopcy (a przede wszystkim Staś) czują, że realnie tracą ukochaną osobę. Nie potrafią się po-

jego znaczenia osiągnąć można jedynie poprzez wzburzenie jego otoczenia, przez poruszenie całości, którą współtworzy równocześnie z innymi stanami rzeczy. Tylko perspektywa podmiotu postrzegającego ten fakt, wydobywa na powierzchnię jego prawdę i czyni zeń centralny punkt przeżywanej przez niego przestrzeni⁶, względem którego wszystko się orientuje. Funkcję skupiającą narrację pełni w planie intrygi to, co ma nadejść – dzień ślubu. Dlatego właśnie wszystkie wywoływane z pamięci wydarzenia i stany uczuciowe postaci naznaczone są przecuciem zmiany. Naiwne i enigmatyczne wzruszenia bohaterów, doświadczających czegoś nieodwołalnego, co narusza dawną i sugeruje nową rzeczywistość, sympatyzują z zachodzącymi w przyrodzie procesami i potwierdzają, że stary układ przebiega ku swoim granicom; że mająca zapasć decyzja wkrótce położy kres jego istnieniu.

Tak jak nieświadomy wywieranego przez siebie wrażenia Staś nie dostrzegał prowokujących zabiegów bliskiego przyjaciela (narratora)⁷, tak i czytelnik, nie w pełni świadom ukrywanego pod postacią anegdoty sensu, „chwytą za wyciągnięty w jego stronę temat i zaczyna i bawić się, i przejmować, a co najważniejsze, rumienić”⁸. A czyni to dlatego, że frażująca zagadkowość przedstawionej rzeczywistości poniekąd wymusza na odbiorcy inny niż „dedukcyjny” rodzaj lektury i postuluje nowy rodzaj wiedzy – „zawieszoną między abstraktem a konkretem, myślą a doznaniem”⁹. Tę osobliwą wiedzę Hans Jonas umieszczał w sąsiedztwie wiedzy historycznej, dając wyraz swemu przypuszczeniu, iż zarówno próba zrozumienia historii, jak i próba zrozumienia sztuki wywołują u poznającego uczucie, które „nie jest czymś w nas już obecnym czy przypomnianym, lecz zostaje fikcyjnie wytworzone w wyobraźni, do której coś przemówiło”¹⁰. Podwójny sens – jednostkowego przeżywania i uczestniczenia w czymś obiektywnym, czego doniosłość (choćby w odniesieniu do własnej historii) poświadcza się dopiero w refleksji *post factum* – będzie stale obecny w opowiadaniu Iwaszkiewicza.

godzić z mającą nadejść zmianą. W czasie pożegnalnego koncertu Liza wykonuje przy akompaniamencie fortepianu pieśń Richarda Wagnera *Die Träume*.

⁶ Na temat relacji zachodzącej pomiędzy przestrzenią antropologiczną a przyrodniczą zob. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, post. opatrzył J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 265-322.

⁷ Narrator – urzeczony rumieńcem na twarzy Stasia – poznawszy przyczynę jego powstawania, wywoływał go umyślnie dla własnej przyjemności patrzenia.

⁸ J. Iwaszkiewicz, op. cit., s. 9.

⁹ H. Jonas, *Zmiana i trwałość. O podstawach rozumienia przeszłości*, przeł. P. Domański, Warszawa 1993, s. 27.

¹⁰ Tamże, s. 27.

Otwieranie chwili

Nazywając zdjęcie elementem konstrukcji opowiadania, sam narrator sugeruje, że warto zwrócić uwagę na fotografię jako tworzywo artystyczne i na jej sposób istnienia w roli medium minionego czasu. Przedstawiona w pełnym świetle strategia narracyjna¹¹ stawia czytelnika wobec złożonego problemu traktowania fotografii – bytu pozornego ze względu na zdolność wytwarzania złudzenia, lecz także bytu realnego, bo jako dokument wyklucza możliwość zaprzeczenia temu, że prezentuje rzeczywistość. Aspirując do wyzwolenia prawdziwego obrazu przeszłości, projektuje już sposób czytania.

Jak Iwaszkiewicz rozciąga moment ujęty na fotografii? Skoro *punctum temporis* to wielkie złudzenie człowieka¹², to jak demaskuje on tę ułudę? Niezbędne wydaje się określenie sposobu ujawniania się czasu – konkretnego, pozornie usidłonego w chwili i uwiecznionego na kliszy.

Zdjęcie zrobione dwojgu przyjaciółom jest – jeżeli się głębiej zastanowić nad zamiarami przyświecającymi wielu fotografom – zdjęciem szczególnym, nie jest bowiem ani migawką ani zdjęciem pozowanym, w którym znieruchomienie to sprawa konwencji. Mamy tutaj do czynienia z utrwaleniem późniejszych bohaterów opowiadania w ich realnym znieruchomieniu, wynikającym z głębi nurtujących ich przemyśleń bądź niepokojących przeczuć. Fotografia – jako prezentacja czasu – jest w tym wypadku przedłużeniem stanu emocjonalnego, ponieważ realną przyczyną statyczności sfotografowanych ciał jest – wedle słów narratora – stan zadumy. Wtedy bowiem, gdy rozmowa o anemonach i sasankach dobiegła końca, Staś i Roman „zamyślili się i zaczęli patrzeć przed siebie, jak gdyby tam z lasu miał ktoś nadejść”¹³. Wbrew przyzwyczajeniom czytelnika znającego konwencję zdjęć pozowanych czy migawkowych, układ po wykonaniu fotografii nie rozprysnął się, a ujęte kadrem „ich” zastygłe ciała stały się metaforą pamięci. Wszak „oni nieporuszeni siedzieli dalej [...] tak jak do dziś dnia siedzą na tej fotografii”¹⁴.

Pomiędzy tym, co nienaruszalne – obrazem ujętym w kadrze, a tym, co dowolne – dopowiadaną do niego brakującą częścią historii, odbywa się – jak zauważa Eco – *gra treści* i domysłów, angażująca wiedzę odbiorcy w uzupełnianie przedstawienia ze względu na jego właściwości¹⁵. W tym starciu przestrzeń dana stanowi jedynie prześwit ku całości, której nie można w pełni zrekonstruować.

¹¹ „Do tego opowiadania potrzebny jest jeszcze jeden «przyrząd». Jest nim ukochana moja fotografia, zamknięta w tajemnicach starego albumu” [J. Iwaszkiewicz, op. cit., s. 8].

¹² Zob. E.H. Gombrich, *Moment i ruch w sztuce*, przeł. W Suchocki, maszynopis.

¹³ J. Iwaszkiewicz, op. cit., s. 10.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 98, 100-101.

Prowadzonym ze Stasiem i Romanem rozmowom na temat kwiatów, pogody i przygotowań do ceremonii ślubnej, narrator nadaje charakter spełnionej przepowiedni. Zarówno zapowiedź deszczu, jak i żal Stasia, pragnącego zamiast sasanek zerwać anemony, a nawet z pozoru niewiele znaczące sformułowania „zamkną się”, „otworzą się”, sugerują więcej niż dystans czasowy, który – spotęgowany ciszą w przyrodzie – zostanie do końca wyartykułowany w słowach „zaraz”, „jutro”, „wtedy”. Wnoszą ton melancholijny. Dopowiedzmy, iż deszcz rzeczywiście spadnie, a rozmowę, powtórzoną w innych już okolicznościach i innym nastroju, przerwie nie stosowna (w odczuciu chłopców) replika narzeczonego Lizy.

Jest w tych rozmowach oczekiwanie, ale i coś nieodwołalnego i zdecydowanie ciężkiego, co sprawia, że uwaga o parnej atmosferze dnia nie uchodzi uwagi czytelnika. Narrator próbuje umotywić tę antycypację, dowodząc, iż „wtedy oni właśnie zamyślili się i zaczęli patrzeć przed siebie, jak gdyby tam z lasu miał ktoś nadejść”¹⁶. Przecież to oczywiste, że nadchodzący dzień ślubu jest tylko pretekstem, a swobodny nurt intuicji już dawno uchwycił to, co dopiero przybierze kształt obiektywny.

Nadchodzące wydarzenie, przez niemożność jego wyizolowania z rozwijającego się już doświadczenia, nagle daje o sobie znać inaczej niż po postacią faktu. Posiada ono wówczas zdolność otwierania przeżywanego właśnie czasu na przestrzał, wstecz i wprzód – właśnie dzięki temu, że nie istnieje bez uwikłania w to czasowe otoczenie. Wszak może być tak, że moment pomieści w sobie przecucie porządku, z którego się wywodzi, sugestywnie przywoła historię swego poczęcia i nagle uświadomi temu, kto doznaje, dziwną przyległość zjawisk.

W polu widzenia

Jeżeli „postrzegać nie znaczy sądzić, lecz chwytać przed wszelkim sądzeniem immanentny temu, co zmysłowe, sens”¹⁷, to ów osobliwie rozumiane postrzeganie bardziej niż aktem staje się pierwotnym, przedracjonalnym sposobem poznawania, sposobem, w jaki człowiek zawsze po raz pierwszy wchodzi w relację ze światem; „środowiskiem” wszelkich zachodzących procesów. Tak rozumiane postrzeganie znaczy tyle, co istnienie.

Stworzony w opowiadaniu Iwaszkiewicza subiektywno-obiektywny, wciąż wzbierający przeżyciami świat opowiadającego „ja” i niecierpliwie oczekujące odkrycia sensy poszczególnych wydarzeń, domagają się tego

¹⁶ Tamże, s. 10.

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit., s. 54.

rodzaju uwagi, który charakteryzuje skupienie na niepowtarzalności prezentującego się stanu rzeczy. W świecie przedstawionym *Snów* – „polu wizualnym” narratora, udostępnianym percepcji czytelnika za pośrednictwem narracji – dostrzegam zapis charakterystycznych dla postrzeżenia interferencji zachodzących pomiędzy pierwszym planem a drugim. Tak samo jak postrzegające oko porusza się w pewnym „polu wizualnym”, rejestrując zachodzące w jego obrębie relacje pomiędzy tzw. pierwszym planem a tłem, tak i w tekście Iwaszkiewicza odnaleźć można tę znamiennej relację pomiędzy stanami wypowiedzianymi a zasugerowanymi, dzięki którym te pierwsze nabierają właściwego wspomnieniu kolorytu.

Fenomenologia w swym postulatcie odwrócenia kierunku naszego postrzegania świata od rzeczywistości zewnętrznej ku tej, która wyłania się z doświadczenia osoby spostrzegającej – czyli poprzez otwarcie się świadomości na samą siebie – krytykuje stare i zdaje się tworzyć nowe prawa widzenia rzeczy. Status tego inaczej widzianego obszaru zbliża się do statusu dzieła sztuki. To, co powstaje, zyskuje bowiem prawomocność jako byt sam w sobie, który cechuje własna logika. Jako szczególna metoda poznawania rzeczy, nauka o fenomenach wyznacza ramy dla aktów percepcji, wytyczając przestrzeń odmiennych poszukiwań, wolnych od przy czynowo-skutkowych uwikłań i usprawiedliwionych jednym nadrzędnym zamierzeniem: chęcią powrotu do rzeczy prezentujących się w swej niezależności od zewnętrznych uwarunkowań, rzeczy „zredukowanych” do samych siebie, czystych, otwartych na poznanie inne niż racjonalne.

Postulowany przez fenomenologów rodzaj doświadczenia, które w odniesieniu do świata miało dać – mówiąc językiem Brechta – swoisty „efekt obcości”, zakładał prawdziwe widzenie rzeczy, a raczej widzenie rzeczy w ich prawdzie – jako samozwrotnych fenomenów, których zgłębianie prowadzi do poznania własnej świadomości. Ale ponieważ refleksja nie może odnawiać się jedynie w czerpaniu z samej siebie, z konieczności – w wyniku relacji, jaka trwale określa ludzką egzystencję – zwraca się ku światu i daje go poznać jako świat przeżyć¹⁸.

Istotnym *novum* fenomenologii percepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego, a zwłaszcza nowej fenomenologii Hermanna Schmitza¹⁹, jest specyficznie rozumiane postrzeganie, którego centrum stanowią doznania ciała. Już nie do przedmiotowo rozumianego ciała człowieka, lecz do jego

¹⁸ „Redukcja fenomenologiczna nie jest wcale, jak sądzono, formułą filozofii idealistycznej, lecz formułą filozofii egzystencjalnej: *In-der-Welt-Sein* Heideggera ukazuje się dopiero na tle fenomenologicznej redukcji” [tamże, s. 12]. I dalej: „Świat jest nie tym, co myślę, ale tym, co przeżywam” [tamże, s. 14].

¹⁹ Zob. H. Schmitz, *Nowa fenomenologia*, przeł. B. Andrzejewski, Poznań 1995 oraz tegoż, *Ciałosfera, przestrzeń i uczucia*, przeł. B. Andrzejewski, Poznań 2001.

‘ciałosfery’ [Leib]²⁰ włączają się (niekoniecznie za pośrednictwem zmysłów) wrażenia takie, jak choćby te opisywane przez Iwaszkiewicza. Cisza, pogoda czy stan pogrążenia w muzyce są w języku „nawnej fenomenologii” Schmitza²¹ przestrzennie rozlanymi atmosferami, sprawiającymi, że postrzegający zostaje ‘afektywnie dotknięty’ [*affektives Betroffensein*]. Wieloznaczne wrażenie [*Vielsagendes Eindruck*], które narzuca się wspominającemu narratorowi, posiada cechy właściwe ‘charakterem synestetycznym’²² i ‘sugestiom ruchu’ [*Bewegungssuggestion*]²³, pośredniczy bowiem między wspominającym a światem, którego już nie ma i umożliwia opowiadającemu artykulację zapamiętanego świata jako przestrzeni uczuciowej²⁴.

Atmosfera

Gdyby na moment porzucić myślenie o następstwie zjawisk w kategoriach przyczyny i skutku, według praw wywoływania jednego przez drugie, wówczas można by mówić o swoistej wewnętrznej motywacji²⁵, wokół której zbudowane zostało opowiadanie Iwaszkiewicza.

Jeden fenomen wywołuje tu drugi nie poprzez obiektywną skuteczność taką, jak ta, która wiąże zdarzenia w przyrodzie, lecz poprzez sens którego dostarcza –

²⁰ „Pod pojęciem *ciałosfery* człowieka rozumiem – pisze Schmitz – to, co z siebie samego człowiek odczuwa w okolicy swego ciała, bez odwoływania się do świadectwa pięciu zmysłów [...] i do postrzeleniowego schematu ciała [...]. W *ciałosferze* mieszczą się *ciałosferyczne* poruszenia, takie jak strach, ból, głód, pragnienie, oddychanie, zadowolenie, afektywne stany dotknięcia przez uczucia” [H. Schmitz, *Ciałosfera...*, op. cit., s. 12].

²¹ Zob. G. Böhme, *Charakterystyka fenomenologii Hermanna Schmitza*, przeł. A. Węgrzecki, w: *Studia z filozofii niemieckiej*, t. 3: *Współczesna fenomenologia niemiecka*, Toruń 1999, s. 169-182.

²² „Wszystkie intermodalne jakości, takie jak jasność (światła, kolorów oraz «promieniujących» dźwięków), ciepło i zimno (kolorów, głosów itd.), miękkość (np. dźwięku słowa «miękki»), stanowią charaktery synestetyczne, które nie muszą mieć nic wspólnego z prawdziwymi synestezjami (słyszenie kolorów, widzenie dźwięków itd.). Ale istnieją też synestetyczne charaktery bez «nośnych» jakości zmysłowych, np. w przypadku przemożnej ciszy, która posiada rozległość, ciężar i gęstość” [H. Schmitz, *Ciałosfera...*, op. cit., s. 35].

²³ „Sugestie ruchu to charaktery pośredniczące, które można zarówno odczuwać we własnej atmosferze, jak i postrzegać w kształtach. W każdym postrzeganiu, a szczególnie w postrzeganiu akustycznym, owe sugestie ruchu prowadzą do komunikacji *ciałosferycznej* [tamże, s. 35]. I w związku z muzyką: „Sugestia ruchu przeskakuje na słuchającą *ciałosferę*. To samo sprawia muzyka, która swą harmonią uzupełnia rytmiczne sugestie ruchu sugestiami tonalnymi (kadencja, dysonans z rozwiązaniem itd.)” [tamże].

²⁴ „Chodzi wówczas o komunikację *ciałosferyczną*: odczuwa się we własnej *ciałosferze* to, co ma do powiedzenia wieloznaczne wrażenie” [tamże, s. 38].

²⁵ M. Merleau-Ponty, op. cit., s. 69.

istnieje bowiem racja bycia, która kieruje strumieniem fenomenów, nie będąc wyraźnie umiejscowioną w żadnym z nich, swego rodzaju racja w działaniu [*raison opérante*]²⁶.

W którą stronę patrzą zastygli w bezruchu Staś i Roman? Skąd przychodzi racja tak nieodwołalna, że za sprawą wspomnienia uobecnia się z mocą równą tej, która unieruchomiła figury jeszcze przed wykonaniem zdjęcia? Skoro wyzbyty wyraźnej motywacji ruch utrwalony na fotografii może do tego stopnia wyjaśniać swoją rację, że rozwinię się w świadomości osoby percypującej w prawdziwe działanie, to czy tę jakość ruchu można utwalić w opowiadaniu?²⁷ Zdaje się, że wspomniana polaryzacja między fenomenem motywowanym i motywującym znajduje swoje odzwierciedlenie w *Snach*. Przygotowania do ślubu mają tu swoją motywację w fenomenie dojrzałości – ludzi i czasu. To, co ma nadejść, jest już gotowe. Jeżeli słusznie mówi się czasami (metaforycznie) o kroplach czasu, to w tym konkretnym wypadku wisząca nad światem chwila jest już wystarczająco ciężka, aby wreszcie upaść. Działanie siły ciężkości tego, co ma nadejść, to nic innego, jak ów wyparty na drugi plan, lecz ciągle obecny, fenomen motywujący zdarzenia opisywane w porządku fabularnym, wśród nich główny fakt, czyli zaślubiny Lizy.

Można jeszcze zapytać, w jakiej relacji do siebie pozostaje motywacja i to, co motywowane. W pierwotnym stosunku motywacji – pisze Merleau-Ponty – „odległość wyłania się [...] z fenomenu „chwiejności” [*de bougé*], z zamieszkujących ten zarysowujący się dopiero obszar sił, które szukają równowagi i które wiodą ów zarys ku coraz większej określoności”²⁸. Gra sił podtrzymująca konstrukcję świata przedstawionego *Snów* – gra, w której napięcie pochodzi z do końca nieokreślonego przedmiotu oczekiwania – nadaje wspomnieniu właściwy fenomenom walor „pozytywnej nieokreśloności”²⁹.

Oczekiwanie sprawia, że przywołana rzeczywistość posiada pewien kierunek, „pewien skierowany ku przyszłości horyzont”³⁰. Teraźniejszość, jako środowisko, w którym dokonuje się repetycji, dodaje niejako prefiks i postfiks do tego, co było, wyjmując zaś daną chwilę z jej dopiero co dookreślonego miejsca i po raz wtóry ją rozpamiętując, czyni z niej narzędzie charakterystyki podmiotu:

²⁶ Tamże [podkreśl. – A.I.].

²⁷ „W miarę jak realizuje się fenomen motywowany, ujawnia się jego wewnętrzny związek z fenomenem motywującym, tak że fenomen motywowany nie tylko po nim następuje, ale go rozjaśnia i pozwala rozumieć do tego stopnia, iż wydaje się, że poprzedza on (fenomen motywowany) własny motyw” [tamże].

²⁸ Tamże [podkreśl. – A.I.].

²⁹ Tamże, s. 30.

³⁰ Tamże, s. 79.

Przypomnienie jest w ustawicznym przepływie, w ustawicznym bowiem przepływie jest życie świadomości, nie zaś tylko ogniwo dołącza się do ogniwa w łańcuchu. Z pewnością wszystko, co nowe, oddziałuje wstecz na to, co stare, wypełniając przy tym i określając jego skierowane wprzód intencje, a to nadaje odtworzeniu określone zabarwienie³¹.

Właśnie tę specyficzną jakość trwania, bliską „pogmatwanej, zamysłonej, kwartowej muzyce *Snów*”³², posiada świat przedstawiony.

Drugi stopień obecności

Opowiadanie Iwaszkiewicza to zapis procesu uobecniania wydarzeń z przeszłości – w tym rozumieniu, które proponuje Husserl: nie ma nadziei na przywołanie przeszłości w kształcie takim, jaki posiadała ona wtedy, gdy była terażniejszością. Wspomnienie jest tylko wariacją na temat, nie zaś aktem zmartwychwstania czasu. Można więc mówić jedynie o „ponownym przypomnieniu”, „uobecnieniu”, „reprezentacji”, o akcie, „który nie stawia nam obiektu samego przed oczami, lecz właśnie go uobecnia, ukazuje jakby w obrazie”³³ i który „jest czymś dowolnym, jest swobodnym przebieganiem [spełnianym] „szybciej” albo „wolniej”, wyraźniej i w sposób bardziej rozwinięty albo zawikłany, błyskawicznie i za jednym zamachem albo w artykułowanych krokach itd.”³⁴ Toteż uobecnienie ma nie tylko swój konkretny przedmiot w jego „teraz”, ale i sobie właściwe „jak” – sferę nadznaczeń i konotacji, płaszczyznę modyfikacji przywoływanej terażniejszości minionej. To „jak” jest obszarem powstałym na styku działania wyobraźni i pamięci³⁵. A że ów obraz wspomnienia – wynik selekcji danych zachowanych w pamięci – stwarzany jest jednocześnie gestem ożywiania i uśmiercania, nadaje to jego istnieniu niejednoznaczny status. Nie bez powodu przecież mówi się o „mgłe wspomnień”.

Specyficzne *modi* żywości i martwoty, jasności i niejasności uobecnienia nie należą do tego, co uobecnione, albo należą doń tylko ze względu na *jak* uobecnienia, należą one [natomiast] do aktualnego przeżycia uobecnienia³⁶.

³¹ E. Husserl, *Wykłady o fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. i przypisami opatrz. J. Sidorek, tłum. przejrzał i wstępem poprzedził A. Póltawski, Warszawa 1989, s. 81-81.

³² J. Iwaszkiewicz, op. cit., s. 20.

³³ E. Husserl, op. cit., s. 62.

³⁴ Tamże, s. 72.

³⁵ Zob. inspirujące rozważania Paula Ricoeura na temat greckich korzeni problemu, w: tegoż, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2007, s. 13-76.

³⁶ Tamże, s. 73.

Na pytanie, gdzie ma swój początek opowiadanie narratora *Snów*, można by odpowiedzieć właśnie przytoczeniem konkluzji Husserla: w „aktualnym przeżyciu uobecnienia”. Powtórzmy, w terażniejszości przeżycia, w uczuciu dotyczącym wspominającego, który pod presją własnej wyobraźni i poszukującej pamięci stworzy – nie zaś wywoła – obraz przeszłości. W uobecnieniu przedstawionym *in statu nascendi* w opowiadaniu, ginie *de facto* to, co jest terażniejszością, ale to ginięcie jest jawne. Jako czytelnicy obcujemy z zapisanym w słowach zmaganiem się o prawdę wspomnienia.

Przestrzeń z przestrzeni

Zarówno fotografia, obdarzona siłą utrwalania czasu³⁷, jak i wspomnienie dążą do ustanowienia relacji identyczności pomiędzy wydarzeniem minionym i odtwarzanym. Ale ta identyczność jest tylko horyzontem pragnienia, stanem życzonym, jednakże niemożliwym do osiągnięcia. Stąd właśnie bierze się uczucie nienasycenia – z nieudolności myśli dążącej do zniesienia czasowego dystansu; stąd znamieną nutą nostalgii, doświadczenie tęsknoty i przecucie, że pomimo usilnych starań przetransponowania byłej terażniejszości, wciąż mamy przed oczami coś nieokreślonego. Powodem tego nie jest bynajmniej przedmiot oglądu i powtórzenia, lecz przede wszystkim wrażliwość patrzącego, determinująca jego postrzeganie świata³⁸. Zakorzenie nostalgii w podmiocie czyni ją nieodłączną od jego prywatnej historii, bo to podmiot wspominający naznacza wybrany „obszar” życia szczególnie intensywnym uczuciem i dopiero dzięki temu wydziela go z całości mniej wyraźnych doznań.

Leśna okolica Puszczy Wodnicy – umiejscawiany w przeszłości, mityczny „obszar” zagęszczonych wrażeń – bez wspomnienia byłaby tylko geograficznie określonym abstrakcyjnym punktem na mapie, nie zaś realnym punktem odniesienia dla „aktualnego przeżycia uobecnienia”. Miejsce to „dopiero jako obszar na mapie doświadczenia zostaje zabarwione udręką «ja» w poszukiwaniu samego siebie”³⁹. Realna przestrzeń, wskrzeszana w *Snach* jako przestrzeń przeżycia, z każdej strony narażona jest na zagrożenie. Jej hermetyczność naruszona zostaje wraz z zajęciem niechcianej zmiany – pojawieniem się Kazia⁴⁰. Rajski stan trwał

³⁷ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 150.

³⁸ Zob. M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 11-60.

³⁹ Tamże, s. 16.

⁴⁰ „Dziwiłem się i nie wiedziałem, dlaczego każde odezwanie się Kazia brzmi tak nie-naturalnie i tak irytująco” [J. Iwaszkiewicz, op. cit., s. 17].

na pewno jeszcze wtedy, gdy pozostawał w mocy zakaz zrywania sasanek i gdy żaden intruz nie śmiał go pogwałcić. Raj istniał tak długo, jak długo nie można było zdać sobie sprawy z tego, co go funduje. Dopiero wtargnięcie „obcego” (czyt. Kazia) wyzuwa rzeczywistość ze stanu spoczynku. Czyż nie o daremności obrony zamkniętego kształtu świata śpiewa Liza? Nawet w westchnieniu Panny Stawro jest ów żal za niepowracalnym szczęściem, które utraci wraz z wyjazdem Lizy. Pożegnanie z jej głosem⁴¹ jest w istocie pożegnaniem z magią *locus amoenus*. Ten piękny świat wybucha i ginie po raz ostatni w śpiewanych przez Lizę Wagnerowskich *Die Träume* – kompozycji, w której – jak mówi narrator – „jest coś z wio-sennych sasanek”⁴².

Studium i punctum w miłości

Tym, co zaprasza czytelnika do podążania w określonym kierunku, jest „aura” dzieła – „osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali”⁴³. W taką dal zapatrzeni są Staś i Roman; i ta sama dal otwiera się też przed słuchającymi głosu Lizy śpiewającej *Die Träume* Wagnera. Wtedy właśnie, gdy „wszyscy zwrócili się do niej twarzami, jak gdyby na coś czekali”⁴⁴ – po raz trzeci i ostatni powtórzy narrator motyw oczekiwania – stało się dla nich jasne, że oto stary świat u progu radykalnej zmiany po raz ostatni wypowiada się i uwiecznia w medium muzyki. Autorką tekstu śpiewanego przez Lizę jest – o czym napomyka narrator już na początku opowiadania – Matylda Wesendonck. Warto zwrócić uwagę, że jej poetyckie wprawki, których umyślnym zajął się Wagner, powstawały w tym samym czasie, co praca kompozytora nad *Tristanem i Izoldą*. Dwie pieśni z pięcioczęściowego cyklu uchodzą za szczególnie interesujące pod względem muzycznym: ostatnia – *Die Träume* i środkowa – *Im Treibhaus*. Te właśnie Werner Breig nazywa „studiami do *Tristana i Izoldy*”, zauważając ponadto, iż „początek i koniec *Träume* przebiega paralelnie do części duetu *O, sink hernieder, Nacht der Liebe*, pochodzącego z II aktu *Tristana*”⁴⁵.

⁴¹ Tamże, s. 17.

⁴² Tamże, s. 8.

⁴³ W. Benjamin, *Mala historia fotografii*, w: *Twórca jako wytwórca*, wyboru dokonał H. Orłowski, wstępem opatrzył J. Kmita, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 37.

⁴⁴ J. Iwaszkiewicz, op. cit., s. 21.

⁴⁵ W. Breig, *Wagners kompositorisches Werk*, w: *Richard-Wagner-Handbuch*, hrsg. U. Müller, P. Wapnewski, Stuttgart 1986, s. 434-435.

Właściwe odczytanie tych pieśni, wplecionych w prywatną historię miłości (a nawet uwarunkowanych tym, że się wydarzyła), zależy od tego, czy słuchacz zgodzi się przyjąć całą niejednoznaczność biograficznego kontekstu, wynikającą ze zderzenia indywidualnych rzeczywistych przeżyć z ich artystyczną sublimacją w pierwszych szkicach nowego dzieła oraz poszukiwaniem muzycznego wyrazu dla tekstu „poetki” niewprawnej w rzemiośle. Usprawiedliwieniem artystycznego kształtu nadanego *Fünf Dilettanten-Gedichte*⁴⁶ jest konkretne doświadczenie ich kompozytora, o czym nie zapomina narrator, wracający pamięcią do „spraw swojej młodości”:

Sny Wagnera – *Die Träume* – są cudowną, mglistą Pieśnią nocną, opartą na czystych, nie przetworzonych jeszcze tematach z *Tristana*, a ofiarowaną Matyldzie Wesendonck w najwyższym porywie Wagnerowskiej miłości⁴⁷

Te muzyczne miniatury, „studia”, dają serię zbliżeń do głównego tematu – miłości.

Z opowiadaniem Iwaszkiewicza rzecz ma się podobnie. Uwięziony i rozwijany we wspomnieniu temat miłości, burzy – niczym siła odśrodkowa – iluzję chwili zamrożonej na fotografii. W tym zawłaszczeniu fabuły przez doznanie widoczny jest świadomie przełamany dystans pomiędzy artystą sublimującym a artystą obnażającym prawdę. W penetrowaniu własnej historii, nie kryjąc samego aktu penetracji, narrator zanurza anegdotę w lepkiej⁴⁸ całości wrażeń nie dających się od siebie oddzielić bez utraty tego, co Walter Benjamin nazywał „aurą” dzieła sztuki.

A skoro „dyletanckie” pieśni Wagnera można nazwać wstępnym „studium” do głównego tematu – tematem *in nuce*, skłonny do rozwinięcia się, bo zakładającym „jakąś dociekliwość, oddanie się pewnej rzeczy, skłonność do kogoś, pewien rodzaj ogólnego wciągnięcia się w coś”⁴⁹ – to trzeba liczyć się z tym, że jakiś nagle odkryty aspekt tegoż tematu może zmienić dotychczasowy sposób jego postrzegania. Mając na uwadze interpretację fotografii, Barthes nazywał ten moment zwrotu – nakłucie faktury, zmianę w sposobie percypowania obrazu – *punctum*. *Punctum*

⁴⁶ Tamże, s. 435.

⁴⁷ J. Iwaszkiewicz, op. cit., s. 8.

⁴⁸ Określenie zapożyczam od Merleau-Ponty'ego: „Przestrzenne, czasowe i numeryczne całości – przekonuje filozof – nie dają się wyrazić w poręcznych, wyraźnych i identyfikowalnych terminach bądź dlatego, że istnieje ścisły związek między postrzeganymi zjawiskami a ich kontekstem, coś jakby lepkość zjawisk, bądź dlatego, że występuje w nich pozytywna nieokreśloność. Właśnie tę przedobiektywną dziedzinę powinniśmy zbadać w samych sobie, jeśli chcemy zrozumieć, czym jest doznawanie” [M. Merleau-Ponty, op. cit., s. 30].

⁴⁹ R. Barthes, op. cit., s. 46.

to – jak pisze Barthes – „użądlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie – ale również rzut kości [...] przypadek”⁵⁰. Zgodnie z tym rozpoznaniem należałoby skupić się w procesie czytania fotografii na takim szczególe, który nie przylega do wewnętrznego porządku przedstawienia i który – dzięki odcięciu się od kulturowego podłoża uchwyconego w kadrze obrazu, determinuje interpretację całości.

Czy można powiedzieć, że narrator *Snów* poszukuje *punctum* fotografii i opowiadanie – jako zapis tego poszukiwania – zyskuje przez to swoje własne *punctum*? Zaraz na początku utworu czytelnik zostaje powiadomiony, iż „dzisiaj już nikt nie wie, co przedstawia, a właściwie, co znaczy ta fotografia”⁵¹. W dookreśleniu jej sensu ma pomóc sam utwór-wspomnienie, wywołane najpierw konkretnym, przypadkowo przywołanym obrazem sasek, a później osnute wokół tego „prześwitu sensu”, jak wokół „punktu”, którego zauważenie daje wprawdzie wrażenie powrotu do minionych chwil młodości, ale implikuje też nowe porządki skojarzeń. W funkcji *punctum* widzę jednak przede wszystkim Stasia, który zarówno jako bohater historii dziejącej się w świecie przedstawionym *Snów*, jak i na prezentowanym we wspomnieniu zdjęciu zdaje się być medium pomiędzy sferą faktów i doznań narratora. Skupiając się na prezentacji ciała Stasia – czy to nagiego i świetlistego, czy też słabego i podatnego na choroby – narrator paradoksalnie je odcieleśnia. Zaś opisując fascynujący rumieniec, „behawioralnie” wiąże bohatera z Lizą, a literacko – z najważniejszym, muzycznym motywem opowiadania kulminującym w scenie śpiewu przy akompaniamencie fortepianu.

Do uświadomienia sobie, że istnieje inne jeszcze, nowe, niesprecyzowane *punctum*, dochodzi się już nie na podstawie samego oglądanego zdjęcia, ale po zamknięciu oczu. Pisząc, że ważnym dla oglądającego fotografię „nowym *punctum* – nie należącym do formy, lecz do intensywności – jest Czas”⁵², Barthes naprowadza nas, po pierwsze, na podstawowy problem specyfiki doświadczania czasu minionego, który realnie i bezwzględnie antycypuje także śmierć oraz – po drugie – na kwestię przywiązania człowieka do pewnych zdjęć ze względu na wzbudzone przez nie uczucia⁵³. Mam wrażenie, iż tworząc *punctum* opowiadania, Staś – jako jedyna osoba w pełni uczestnicząca w dramacie Lizy i w pełni poj-

⁵⁰ Tamże, s. 47.

⁵¹ J. Iwaszkiewicz, op. cit., s. 8 [podkreśl. – A.I.].

⁵² R. Barthes, op. cit., s. 160.

⁵³ Barthes zwraca przy okazji uwagę na niedostatki fenomenologii, pytając i odpowiadając zarazem: „Czy jednak można było utrzymać uczuciową intencjonalność, skierowanie ku przedmiotowi, które byłoby natychmiast przeniknięte pożądaniem, wstrętem, smutkiem, euforią? Fenomenologia klasyczna [...] nigdy nie mówiła [...] o pożądaniu czy załobie” [tamże, s. 37].

mująca jego muzyczną ekspresję – należy zarówno do formy, jak i do intensywności wspomnienia.

Bezsilność w obliczu niedającej się nazwać oczywistości fotografii, a także bezsilność narratora, bezsprzecznie odsyłają do prawdy uczuć.

Fotografia dokonuje niezwykłego pomieszania rzeczywistości („to-co-było”) i prawdy („to jest właśnie to!”). Staje się jednocześnie konstatacją i wykrzyknikowa. Przenosi wizerunek w to szalone miejsce, w którym uczucie (miłość, współczucie, żaloba, poryw, pożądanie) jest gwarantem bytu⁵⁴.

W pieśni *Die Träume* byt uzyskuje – wedle słów narratora – formę doskonałą⁵⁵.

Universalia ante rem, universalia in re

Jeżeli zgodzić się z Schopenhauerem, że muzyka „wyraża zawsze jedynie kwintesencję życia i jego procesów, a nie życie i procesy same”⁵⁶, wówczas stanie się jasne, dlaczego Iwaszkiewicz zamyka swoje opowiadanie przywołaniem sceny, w której Liza śpiewa melodię *Die Träume* Wagnera. Ponieważ nikt nie spodziewa się, by po wyjeździe do Żytomierza jej głos mógł kiedykolwiek zabrzmieć, pożegnalny występ jest objawieniem zarówno najgłębszych pragnień i najintensywniejszych uczuć słuchaczy, jak i ich (natychmiastowym) spełnieniem w subiektywno-obiektywnym doświadczeniu muzyki. Jakże bowiem inaczej rozumieć dokonane przez narratora połączenie tego, co słyszą zebrani wokół śpiewaczki przyjaciele, z tym, co odczuwają? Wszak „wiadomo było – mówi narrator – że Liza [...] śpiewa do wiecznego ukochanego, który wraz ze snami i kwiatami zamieszkał w jej piersi”⁵⁷. W opowiadaniu nikt nie udziela jednoznacznej odpowiedzi na nurtujące pytania o dalszy los Lizy. Czytelnik zawierza w związku z tym pozbawionym komentarza reakcjom bohaterów (np. płaczowi Stasia) i pewności zdobytej przez słuchaczy w czasie trwania muzyki. Co, oprócz słów pieśni, potwierdza przekonanie, iż Liza nie będzie szczęśliwa? Na ile dokładnie zapamiętał narrator tę jedną, „wysoką, przenikliwą, cichutką nutę”⁵⁸, która w zderzeniu ze słowami o nieśnionym szczęściu, „wszystkim kazała się wzdrygnąć”⁵⁹

⁵⁴ Tamże, s. 193-194.

⁵⁵ „Byt ujęty tu jest w tak doskonałą formę, jaka się Wagnerowi nigdy poza tym nie zdarzała, choć cała jego twórczość była jednym dążeniem do uchwycenia, utrwalenia bytu, bytu muzyki, bytu snu. *Die Träume*” [J. Iwaszkiewicz, op. cit., s. 8].

⁵⁶ A. Schopenhauer, op. cit., s. 404.

⁵⁷ J. Iwaszkiewicz, op. cit., s. 21.

⁵⁸ Tamże, s. 20.

⁵⁹ Tamże.

i odwrócić twarzą do śpiewaczki, jak gdyby w oczekiwaniu? Czy sugestia, iż wydarzy się coś niedobrego, jest subiektywnym odczuciem narratora przypisanym zebranym na koncercie słuchaczom, czy też należy je łączyć tylko z mającym nadejść dniem ślubu i wyjazdem Lizy? Może pełna niedopowiedzeń historia Lizy i Kazia zrodziła się dopiero z podjętej przez narratora próby przypomnienia sobie pieśni Wagnera, bo to pieśń przyniosła z sobą wydarzenia młodości?

Biorąc pod uwagę, iż świat przedstawiony *Snów* może być pochodną doświadczenia muzycznego, któremu narrator próbuje nadać formę opowiadania, można powiedzieć, iż kontemplacyjny świat przedstawiony utworu wylania się na sposób muzyczny, a wielokrotnie przywoływany motyw oczekiwania staje się strukturalną cechą jego *quasi*-muzycznej dynamiki⁶⁰. Nade wszystko jednak muzyczna prezentacja świata wywołuje w czytelniku wrażenie, że oto odsłania się przed nim „istota rzeczy”, idea, *ens realissimum*⁶¹. Zdaje się, iż sublimując swoje własne przeżycie w formie literackiej, narrator potwierdza tylko, iż muzyka ma zdolność bezpośredniego wyrażania najgłębszych pragnień. Obnażenie ich we wspomnieniu jest jednocześnie ich ukryciem.

⁶⁰ German Ritz przypisuje tę funkcję częstemu pojawianiu się obrazu Stasia, za-uważając, iż „[...] czysta niemal powtarzalność tych zbliżeń, która w polu widzenia zakreślonym przez opowiadanie o silnie mimetycznym charakterze zwraca uwagę i jako taka przeciwstawia się rozwojowi w kierunku akcji (natury psychologicznej) – przyjmuje zarazem formę figury muzycznej” [G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Konopacki, Kraków 1999, s. 301-302]. Na uwagę zasługuje również następująca uwaga umieszczona w przypisie: „Specyficzna struktura wspomnienia zdaje się być może najodpowiedniejszą formą dla ukazania muzyki w tekście fikcyjnym” [tamże, s. 302].

⁶¹ „Muzyka daje samo jądro, które poprzedza wszelki kształt, czyli serce rzeczy.[...] pojęcia są *uniwersalia post rem*, lecz muzyka daje *uniwersalia ante rem*, a rzeczywistość *uniwersalia in re*” [A. Schopenhauer, op. cit., s. 407]. Na temat odmiennego niż Platońskie rozumienia idei przez Schopenhauera zob. C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył Z. Skowron, Warszawa 2001, s. 50-55.