

„Podłuchać muzyczny motyw”. O cyklu muzyczno-poetyckim na przykładzie *Muzyki wieczorem* Jarosława Iwaszkiewicza

ABSTRACT. Reimann Aleksandra, „Podłuchać muzyczny motyw”. O cyklu muzyczno-poetyckim na przykładzie „Muzyki wieczorem” Jarosława Iwaszkiewicza [“Overhear the musical motif”. About a music-poetic cycle on the example of *Music in the evening* by Jarosław Iwaszkiewicz]. „Przestrzenie Teorii” 15. Poznań 2011, Adam Mickiewicz University Press, pp. 199-228. ISBN 978-83-232-2293-4. ISSN 1644-6763.

The article compares the cyclic form in music with the poetic cycle. The analytico-interpretational identifying of two sub-cycles: “Music for quartet” and “Music for orchestra”, which make up the volume, helped to formulate the interdisciplinary proposition of terminology: the music-poetic cycle, which in literature also implies musical order. A reading dictated by musical expectations towards the verses touches upon many issues, such as song forms (AB, but also *Lied*), dynamics, intonation, phonemic assembly, the occurrence of motifs. Texts, which usually have musical titles allow comparative interpretations. The volume on poetry by Iwaszkiewicz is an example of music-literary complementarity, which must be respected, if the cycle is to be understood fully.

Pomyślisz, cóż to za robota,
To łatwe życie skąd się wzięło?
Podłuchać muzyczny motyw
I żartem wydać za swoje dzieło.

I czyjeś tam wesołe scherzo
Ułożyć w wierszyk zaniedbany

Zacytowany fragment pochodzi z wiersza *Poeta*¹ Anny Achmatowej. Jarosław Iwaszkiewicz przełożył tekst na język polski, a następnie zamieścił go w swoim ostatnim tomiku *Muzyka wieczorem*. Choć tłumaczenie jest zawsze słowem zapożyczonym, trudno nie odnieść wrażenia, że w utworze rosyjskiej poetki znajdujemy uwagi autotematyczne, doskonale odpowiadające twórczości Iwaszkiewicza.

Warsztat pisarski rozumiany jako synteza sztuki słów i dźwięków ukształtował idiolekt autora *Brzeziny*, co deklaratywnie potwierdzają jego prace o charakterze metatekstowym. Audialne inspiracje to zarazem

¹ A. Achmatowa, *Poeta*, przeł. J. Iwaszkiewicz, [w:] J. Iwaszkiewicz, *Muzyka wieczorem*, Warszawa 1986, s. 34.

trzy porządki, które sięgają zarówno do *musica mundana*, *musica humana*, jak i *musica instrumentalis*².

W twórczości Iwaszkiewicza słuchanie, nasłuchiwanie, podsłuchiwanie, a w końcu zasłuchiwanie rozpościera się na wszystkie, nie tylko brzmieniowe, rejestry dzieła literackiego. *Muzyczny motyw*, który pojawił się w wierszu Achmatowej, nadaje właściwy ton tej poezji i, pomimo że w słowach nigdy nie zabrmi on tak, jak w materii dźwiękowej, można traktować go jako istotny element poetyckiej muzykologii³.

Rozpatrując literacko-muzyczne filiacje w *Muzyce wieczorem*, zakładam, że poetyka immanentna podaje międzytekstowe aluzje i wskazuje transsystemowe powinowactwa. Ich rozpoznanie wiąże się z muzycznym stylem odbioru⁴, czyli lekturą podyktowaną muzycznymi oczekiwaniami wobec tekstu, który sygnalizuje obecność sztuki dźwięków.

Cykl poetycki a forma cykliczna w muzyce

„Iwaszkiewicz był wirtuozem cykli, zarówno poetyckich, jak i prozatorskich” – pisze Ewa Kraskowska⁵. I choć poszczególne teksty zachowują swoją daleko idącą autonomię, to całość sprawia wrażenie spójnej i starannie przemyślanej konstrukcji.

Cykle – jako zjawisko kompozycyjne – znajdujemy w różnych systemach znakowych; składają się na nie prace z literatury, muzyki, plastyki, filmu... W perspektywie interdyscyplinarnej funkcjonują jako element łączący odmienne gałęzie sztuki. Dla metodologicznej precyzji porównamy delimitacyjne cechy genologii cyklu poetyckiego z formą cykliczną w muzyce⁶.

² Podziału na *musica mundana*, *musica humana* i *musica instrumentalis* dokonał już Pitagoras, ugruntowanie oraz rozpowszechnienie terminologiczne należy jednak wiązać ze średniowieczem i działalnością Boecjusza. Zob. m.in. J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996, s. 37; B. Matysiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003, s. 37.

³ Zob. A. Barańczak, *Poetycka „muzykologia”*, „Teksty” 1972, nr 3, s. 108-116.

⁴ Zob. M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, [w:] tegoż, *Style odbioru*, Warszawa 1978, s. 116-137.

⁵ E. Kraskowska, *Lato 1932 czytane zimą*, [w:] *Powroty Iwaszkiewicza*, red. A. Czyżak, J. Galant, K. Kuczyńska-Koschany, Poznań 1999, s. 14.

⁶ Różnice w muzykologicznym rozumieniu cyklu i cykliczności omawia R.D. Golianek. Zob. R.D. Golianek, *Cykliczność utworów muzycznych i cykl utworów muzycznych w perspektywie teoretycznej*, [w:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Dembska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Białystok 2005, s. 23-31.

Teoretycznoliterackie rozpoznania cykliczności bynajmniej nie należą do zagadnień najlepiej rozpoznanych⁷. Może pojemność, a zarazem oczywistość (?) pojęcia sprawia, że cykl – jak twierdzi Bogumiła Kaniewska⁸ – „z natury swej należy do form gatunkowo »niepewnych«”; jest ciągle określany bardziej w sposób intuicyjny niż na podstawie poetyki sformułowanej⁹.

Tę sceptyczną uwagę skonfrontujmy z najbardziej podstawowym dla polonisty kompendium, czyli *Słownikiem terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego. Okazuje się, że nie odnotowuje on osobnego terminu cykl poetycki, w zamian posługuje się szeroko rozumianym cyklem literackim, który tłumaczy jako:

Zespół utworów należących do tego samego gatunku powiązanych w nadrzędną całość wspólnotą elementów treściowych (postaci literackiej, motywów, idei) bądź podobieństwem rozwiązań kompozycyjnych, ramą kompozycyjną, czy też jednością podmiotu literackiego. Każdy z utworów wchodzących w skład cyklu zachowuje zazwyczaj daleko posuniętą autonomię strukturalną i może być odbierany jako samodzielna całość [...] ¹⁰.

Zacytowaną definicję uzupełnijmy o spostrzeżenie Wiesławy Wanch, według której – oprócz powtarzalności gatunkowej, tematycznej, kompozycyjnej oraz występowania ramy modalnej – na wyrazistość cyklu

⁷ Stwierdzenie to potwierdza literatura przedmiotu, w której znajdujemy uwagę Teresy Kostkiewiczowej: „Słowo »cykl« od dawna pojawia się w rozprawach i książkach historycznoliterackich, uzyskało nawet status terminu [...]. Mimo to bywało dotychczas używane najczęściej w sposób dość swobodny, jako pojęcie o nie w pełni określonym zakresie znaczeniowym i niezbyt precyzyjnym sensie. [...] Polscy badacze twórczości lirycznej [...] nie podjęli dotąd systematycznej pracy nad cyklem w naszej poezji” oraz Bogumiły Kaniewskiej: „cykl [...] nie zyskał statusu przedmiotu systematycznych badań polskich teoretyków literatury [...] i w związku z tym pozostaje ciągle obiektem opisywalnym, lecz nie opisanym”. T. Kostkiewiczowa, *Wprowadzenie*, [w:] *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2004, s. 7 i 8. B. Kaniewska, *Między cyklem a powieścią*, [w:] *Cykl w Polsce*, red. K. Jakowska i in., Białystok 2001, s. 23.

⁸ Tamże.

⁹ Zainteresowanie szeroko zakrojoną problematyką cykliczności wzrosło wraz z projektem zatytułowanym *Europejski cykl poetycki: poetyka i historia gatunku „pochodnego”* Rolfa Fiegutha z Instytutu Literatury Powszechnej i Porównawczej Uniwersytetu we Fryburgu Szwajcarskim. W kręgu międzynarodowych inspiracji powstawała seria prac poświęconych cykliczności pod redakcją Krystyny Jakowskiej i Mieczysławy Dembskiej-Trębacz. W serii Uniwersytetu w Białymstoku ukazały się następujące tomy: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001; *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska, Białystok 2004 oraz *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, dz. cyt.

¹⁰ Hasło *cykl literacki*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 85.

poetyckiego wpływa „możliwość takiego przeformułowania tekstów słownych, by całość stała się komunikatem jednego nadawcy, skierowanym do jednego odbiorcy na dający się określić temat (hipertemat)”¹¹.

Szukając w tomiku Iwaszkiewicza kategorii muzycznych¹², odwołuję się do porządku regulowanego między innymi desygnatami formy cyklicznej w muzyce. Myli się jednak ten, kto sądzi, że zasady integracji cyklu w sztuce dźwięków stanowią monolit. Wręcz przeciwnie – pozornie skonwencjonalizowana forma cykliczna w praktyce jest dynamicznie przekształcana. Pomimo faktu, że cykliczność to jedna z immanentnych cech utworów muzycznych, która w kontekście myśli teoretycznej należy do najbardziej popularnych zagadnień, trudno przyjąć jej jedną wyczerpującą definicję. Z pewnością można powiedzieć, że pojęcie cyklu oznacza ciąg lub zestaw utworów muzycznych albo ich części¹³. Idea kompozytorska scala – między innymi za pomocą formalnych środków – poszczególne utwory składowe.

Wielokrotnie spotykamy się z przekonaniem, że kolejne części cyklu opierają się na wspólnych elementach materiału muzycznego, powracających motywach i tematach, decydujących o integralności kompozycji, którą dzięki temu traktujemy w sposób całościowy¹⁴. Formą cykliczną realizującą wymienione cechy w sposób niebudzący wątpliwości jest wariacja. Jej podstawę stanowi zwarta substancja dźwiękowa, przekształcana w kolejnych częściach według zasady: tożsamości (tematu) i różnicy (wariacyjnej odmiany tematu); stałości i zmienności. Materiał pojawiający się w poszczególnych częściach jest modyfikowany pod względem rytmicznym, melodycznym, harmonicznym, agogicznym, a nawet fakturalnym. Wprowadzane zmiany generują nowe jakości dźwiękowe.

Gdy odniesiemy jednak wymienione cechy do kanonu cyklicznych form z XVII i XVIII wieku, w tym do suit, sonaty, symfonii i koncertu, wówczas okaże się, że najważniejszą zasadą formy cyklicznej jest następstwo skontrastowanych części¹⁵. Samodzielność poszczególnych utworów

¹¹ W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 60-61. Cytat warto uzupełnić o uwagi na temat spójności tekstu literackiego. Por. M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1978, s. 252; W. Bolecki, *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, [w:] tegoż, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1991, s. 29-59.

¹² Por. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Kategorie muzyczne w strukturze tekstu narracyjnego*, [w:] *Muzyka w literaturze*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 302.

¹³ O kłopotach z definicją cyklu i cykliczności w muzyce pisze R.D. Golianek. Zob. R.D. Golianek, *Cykliczny utwór muzyczny i cykl utworów muzycznych w perspektywie teoretycznej*, [w:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, dz. cyt., s. 24.

¹⁴ Zob. tamże, s. 25.

¹⁵ Zob. hasło *cykliczna forma*, [w:] J. Ekiert, *Blżej muzyki. Encyklopedia*, Warszawa 1994, s. 77.

w formie cyklicznej nie wyklucza ich wzajemnej zależności, która zazwyczaj wyraża się w narastaniu kontrastów, a następnie w konieczności ich rozwiązania. W odróżnieniu od cyklu poetyckiego, który może liczyć nawet kilkadziesiąt tekstów, forma cykliczna w dziełach klasyków ogranicza się do trzech, czterech części¹⁶. Inny zatem jest rozkład relacji między poszczególnymi segmentami kompozycji w różnych systemach znakowych¹⁷.

Dużą liberalność wobec klasycznego wzorca wykazują cykle romantyczne, które mogą składać się z utworów samodzielnych, połączonych jedynie tą samą formą muzyczną. Według tej zasady w świadomości odbiorcy jako cykle istnieją autonomiczne miniatury – preludia czy nokturny Fryderyka Chopina. Zasadą integracji może być także inny niż muzyczny czynnik, którym często jest programowe odczytanie dzieła¹⁸.

Zatarte granice formy cyklicznej nie zmieniają jednak faktu, że wpisuje się ona w strukturalną wspólnotę sztuk¹⁹. Pod względem budowy to specyficzny rodzaj selekcji i kombinacji elementów, które, mimo autonomii poszczególnych części, tworzą (raz bardziej, innym razem mniej spójną) całość. Teksty kultury są powiązane cechami podobnymi lub kontrastowymi, tematycznymi (sytuacyjnymi, motywicznymi, personalnymi), jak i formalnymi (kompozycyjnymi).

Biorąc pod uwagę destabilizację gatunków zarówno muzycznych, jak i literackich trudno wskazać *sensu stricto* jednolity, a tym bardziej obojętny, genotyp cyklu²⁰. Ramy gatunku jako „powtarzalnej kombinacji

¹⁶ Podstawowe formy (wieloczęściowe) cykliczne, które powstały w XVII i XVIII wieku i na długo określiły myślenie o formie muzycznej to przede wszystkim: sonata, symfonia, koncert, suita.

¹⁷ Ciekawym odejściem od cyklu klasycznego na rzecz intertekstualnych inspiracji są utwory M. Musorgskiego zatytułowane *Obrazki z wystawy*, nawiązujące do cyklu malarzkiego W. Hartmanna.

¹⁸ Przykładem może być *Symfonia fantastyczna* H. Berlioz, do której dołączono znaczący autobiograficzny podtytuł *Epizody z życia artysty* oraz literacki komentarz. Symfonia wczesnego romantyzmu jest przykładem klasycznej formy cyklicznej, w której jednak zastosowano motyw przewodni powracający i zmieniany wariacyjnie w kolejnych częściach (motyw nazwany przez kompozytora *idée fixe*).

¹⁹ Zob. E. Wiegandt, *Powinowactwa przez kompozycję (w literaturze nowoczesnej)*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004, s. 383.

²⁰ W. Wantuch zauważa, że cała rozległa sfera dzisiejszej liryki odwołuje się jedynie do gatunkowej mgławicy, na podstawie której wpływa pamięć o genologicznym rozgardiaszu XX wieku. Z tego m.in. powodu każdy sygnał przynależności gatunkowej (np. tylko w tytule utworu) jest niezwykle ważną wskazówką. W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*, dz. cyt., s. 63.

chwytów”²¹ są nieustannie przełamywane. Czy jednak muzyczno-literackie konotacje skłaniają się ku *formie bardziej pojemnej*?

Cykl poetycki wymaga badań nie tylko teoretycznoliterackich, ale też interdyscyplinarnych²², co potwierdza lista pytań i wątpliwości sformułowanych przez autorów fryburskiego projektu badawczego: Rolfa Fiegutha, Alessandra Martiniego, Philippe’a Sudana, którzy „europejski cykl poetycki” zaliczają do problemów otwartych:

– w jakiej mierze uwzględniać przy opracowaniu powyższej problematyki niestałe miejsce cyklu poetyckiego w obrębie „systemu” gatunków literackich danego okresu [...] oraz jego nawiązania do sztuk pozaliterackich (muzyka, malarstwo, rzeźba, architektura, sztuka ogrodów pejzażowych)?²³.

Zwracając się w stronę eklektycznego pojmowania filiacji dźwięków i słów, proponuję dla *Muzyki wieczorem* wprowadzenie terminu cykl muzyczno-poetycki, co jest zgodne z uwagą Michała Głowińskiego o kontaminacji terminologicznej, która wpisuje się w proces przenikania pojęć literackich do muzykologii oraz w sytuację odwrotną, kiedy utwory literackie adaptują gatunki muzyczne i stylizacyjnie do nich nawiązują²⁴. Rezygnując z negatywnego ujęcia przekładu intersemiotycznego, który był niegdyś uważany za „metodologicznie fałszywy”²⁵, staram się wsłuchać w otwarty dialog sztuk, który nie zakłóca integralności poszczególnych gałęzi artystycznych.

Cykl muzyczno-poetycki należy zatem do katalogu nowych gatunków muzyczno-literackiego pogranicza, który powstaje przy okazji podejmowanych rozpoznań wzajemnego oświetlania się muzyki i literatury. Już Andrzej Hejmej oraz – nawiązujący do jego publikacji – Adam Dziadek pisali o fugach literackich²⁶. Badali przebieg elementów składowych wierszy (między innymi fug literackich S. Grochowiaka, R. Wojaczka, U. Saby, P. Celana), konfrontując je z formą polifoniczną. Determinanty

²¹ E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 10.

²² Wielokodowość cyklu w literaturze, muzyce i plastyce dotyczyła konferencja na Uniwersytecie w Białymstoku, której pokłosiem jest tom pokonferencyjny. Zob. *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, dz. cyt.

²³ R. Fieguth, A. Martini, P. Sudan, *Fryburski projekt badawczy: „Europejski cykl poetycki: poetyka i historia gatunku „pochodnego”*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, dz. cyt., s. 569.

²⁴ Zasada ta występuje ze zmienną częstotliwością w zależności od epoki.

²⁵ Por. polemiczną postawę wobec filiacji literacko-muzycznych z pierwszej połowy XX wieku T. Szulca, którą dokładnie omawia A. Hejmej w rozdziale *Wokół „Muzyki w dziele literackim” Tadeusza Szulca*, [w:] tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 23-42.

²⁶ Zob. A. Hejmej, *Literackie fugi (Preludio e fughe U. Saby i Todesfuge P. Celana)*, [w:] tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, dz. cyt., s. 96-123. A. Dziadek, *Fuga Rafała Wojaczka*, [w:] tegoż, *Obrazy i wiersze*, Katowice 2004, s. 94-107.

fakturalne, w tym współlistnienie głosów w linearnej, zatem czytanej słowo po słowie, literaturze są sprawą dyskusyjną. Równoczesność – choć potencjalnie możliwa – w głośnym odczytaniu daje efekt zacierania semantyki, z kolei w samym zapisie – zbyt dużą jej wariantywność. Cykl muzyczno-poetycki natomiast jest pojmowany jako dzieło w ruchu, którego kompozycja wynika z przebiegu następujących po sobie części. Wykorzystując czasowy charakter sztuki słów i dźwięków, staram się ominąć zasadzki sztucznego budowania analogii, które towarzyszą próbom transpozycji form muzycznych zdeterminowanych czynnikami typowymi dla sztuki dźwięków (między innymi tonalnym rozróżnieniem tematów czy wspomnianą równoczesnością ich występowania).

Wprowadzeniu do refleksji nad korespondencją sztuk nowego pojęcia towarzyszą wątpliwości i sceptycyzm wynikające z braku apriorycznych reguł dla cyklu muzyczno-poetyckiego. Mamy więc do czynienia bardziej z propozycją czytania tekstów, strategią lekturową niż z rozpoznaniem genologicznym gatunku. Nowe pojęcie jest pierwszą próbą zrozumienia mechanizmów oraz zależności między literaturą a muzyką w poetyckim cyklu. Teoretyczne nazwanie oraz wstępne „poukładanie” (bo zapewne jeszcze nie uschematyzowanie) kategorii formotwórczych cyklu muzyczno-poetyckiego zmierza do zrozumienia istotnego zjawiska w – ciągle zaskakującej – przestrzeni powinowactwa sztuk. Samą zaś ideę powiązania i porządkowania wierszy według muzycznych kategorii (estetyki?) można rozumieć jako chęć zaprowadzenia wewnętrznej harmonii i ładu.

Zaznaczmy, że w przyjętej metodologii interesujące jest nie tylko to, co literatura mówi o muzyce, ale to, na jakich zasadach sztuka dźwięków funkcjonuje w tomiku poetyckim: czy go spaja, układa, generuje sensy, w końcu czy na podstawie przyjętego muzycznego stylu odbioru prawomocne jest stosowanie terminu cykl muzyczno-poetycki.

Muzyczne tytuły i muzyczny porządek

Tytuł *Muzyka wieczorem* ma sens metaforyczny, wymykający się potocznemu rozumieniu. Z jednej strony konotuje artystyczną tematykę i zaprasza do muzycznego stylu odbioru²⁷, z drugiej – jest zapowiedzią refleksji o przemijaniu, starości oraz zmierzchu życia. W tej perspektywie także Iwaszkiewiczowe kategorie muzyczne nabierają przenośnego znaczenia. Układanie w cykl jest działaniem bliskim idei klasycznie pojmo-

²⁷ Za R. Nyczem można powiedzieć, że tytuł „programuje stosowne reguły odbioru oraz wpływa na sposób interpretacji globalnego sensu, presuponuje wreszcie reguły nadania [...]”. R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 35.

wanej harmonii, która umożliwiłaby pełne ładu odejście wieczne, spokojne, wiekuiste...²⁸.

Metafizyczna rola muzyki tym razem próbuje wymknąć się proponowanym przez badaczy racjonalnym klasyfikacjom literacko-muzycznych filiacji. Wpływowi sztuki dźwięków poddana jest bowiem elegijna problematyka niepokojów, tajemnic, a także sam sposób mówienia o kwestiach egzystencjalnych.

Tomik składa się z dwóch krótszych części – podcykli, obu o muzycznych proveniencjach nominalnych: *Muzyka na kwartet skrzypcowy* oraz *Muzyka na orkiestrę*. Tytuły nie zapowiadają tematyki wierszy; rozumiemy je w kontekście doświadczeń słuchacza (melomana). Pierwsza część nawiązuje do kameralnej formy cyklicznej, natomiast druga odnosi się do muzyki symfonicznej, orkiestrowej, rozpisanej na większą liczbę instrumentów²⁹. Zauważmy, że Iwaszkiewicz posługuje się określeniem kwartet skrzypcowy – a nie smyczkowy – zmieniając nazewniczą konwencję³⁰.

Dwuczęściowość *Muzyki wieczorem* komentuje Adam Dziadek, porównując ją do muzyki kameralnej i solowej, a także różnic fakturalnych – homofonii i polifonii:

Cały cykl został rozbity na dwa mniejsze: *Muzyka na kwartet* i *Muzyka na orkiestrę*, poprzedza je ostatni wiersz poety, *Urania*. Pierwszy z owych podcykli odpowiada kompozycją tytułowi, składa się bowiem z 36 „miniaturowych” tekstów (wszystkie, z kilkoma wyjątkami, zapisane są w formie dwu 4-wersowych strof), tworzonych – wydawałoby się – z myślą o kwartecie smyczkowym. Drugi zawiera teksty obszerniejsze, nawet kilkuczęściowe „polifoniczne” poematy jakby „rozpisane” na orkiestrę³¹.

Ten sposób myślenia okazuje się bliski intencji pisarza, który w liście do córki wprost uzasadnia dwudzielność *Muzyki wieczorem*:

napisałem duży wiersz w trzech częściach, trzeba go będzie włączyć do tomu, a tom przekomponować; małe wiersze na pierwszą połowę, a duże na drugą...³².

²⁸ Zob. A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 59.

²⁹ Kwartet sugeruje związek z formą cykliczną, idąc tym tropem można przypuszczać, że muzyka na orkiestrę nawiązuje na przykład do symfonii.

³⁰ Trudno dociec, czy zabieg ten jest zamierzony, czy przypadkowy, a także jaki ewentualny wpływ zmiana nazwy mogłaby mieć na interpretację całego podcyklu.

³¹ A. Dziadek, *Rytm i podmiot w „Oktostychach” i „Muzyce wieczorem” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 40.

³² Fragment listu do córki (29 I 1980) zacytowany przez wydawcę. *Od wydawcy*, [w:] J. Iwaszkiewicz, *Muzyka wieczorem*, dz. cyt., s. 69.

Komentarz autora odkrywa zasadę kompozycyjną całego zbioru, w którym rządzi nie tyle nawiązanie do formy cyklicznej w muzyce, ile zasada swoiście pojętej ekonomii słowa. Nie zmienia to jednak faktu, że i tym razem wiersze Iwaszkiewicza są kreowane przez pisarza i muzyka zarazem, który równie wnikliwie wsłuchuje się w dźwięki, jak i własne myśli.

Od formy pieśni...

Iwaszkiewiczowa poetyka wciąga we własną orbitę świadomość muzyki, łącząc ją z postawą filozoficzną. Interdyscyplinarnemu ujęciu cyklu muzyczno-poetyckiego przyświeca idea pisania, w której literackość, z typowymi dla niej środkami artystycznej ekspresji, ewokuje muzyczny efekt, czyli inny – niż tylko językowy – porządek.

Znajomość sztuki dźwięków – także „od strony kompozytorskiej roboty”³³ – ułatwia współgranie i taki dobór elementów, który ostatecznie spina je w poetycką konstrukcję bliską formalnej istocie dzieła muzycznego. Ponieważ kontaminacje strukturalne mają wąski zakres intertekstualnej transpozycji (o czym wiedział Iwaszkiewicz), muzyczny warsztat pisarza prześledźmy na podstawie pieśni jako najbardziej popularnej, a zarazem najprostszej, formy z pozaklasycznego repertuaru. Ostatni tomik Iwaszkiewicza dostarcza wielu przykładów, w których nawiązania do pieśni określają ostateczną, indywidualną ekspresję utworów.

Tekstem, który odczytamy *quasi una musica*, niech będzie utwór *Do siostry*. Wiersz potraktujmy jako tekst dźwiękowy – rodzaj wstępnej „partytury”³⁴, wymagającej doprecyzowania i uzupełnienia terminologicznego, między innymi o informacje na temat dynamiki, tempa, sposobu artykulacji.

Strofy zostały ułożone według najprostszych zasad formy muzycznej, czyli pieśni AB. Muzyczne czynniki – choć ukryte i semantycznie niesprecyzowane – są obecne, wpływając na artystyczny efekt uchwytny zarówno „uchem”, jak i w warsztatowej analizie utworu³⁵.

³³ B. Pociąg, *Literacka ekspresja językowa a wiedza muzyczna*, [w:] *Miejsce Iwaszkiewicza. W setną rocznicę urodzin*, red. M. Bojanowska i in., Warszawa 1994, s. 210.

³⁴ Pojęcie partytury ma znaczenie przenośne, a nie jest równoznaczne z zapisem utworu muzycznego na orkiestrę. Nie odnosi się także do podejmowanej w teorii literatury klasyfikacji literackich partytur. Zob. m.in. A. Hejmej, *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 34-46; A. Hejmej, *Tekst-partytura Michela Butora*, „Pamiętnik Literacki” 2007, nr 3, s. 157-176.

³⁵ Sięgam więc zarówno po motywy w warstwie brzmieniowej, kompozycyjnej, jak i semantycznej, które – jak się okazuje – istnieją często komplementarnie.

Zatrzymując się na tematyce wiersza *Do siostry*, trudno podejrzewać tekst o muzyczne inspiracje. Nic bardziej złudnego – implikacje dźwiękowe mają miejsce na kilku płaszczyznach, w tym na płaszczyźnie środków stylistycznych, sytuacji lirycznej oraz kompozycji:

Umarłaś w mrozy. Jakie były śniegi!
Już nie mam kogo spytać: czy pamiętasz?
Musi wystarczyć przechadzka na cmentarz
Samotna pamięć wątle snuje ściegi,

A dzisiaj w nocy śniły się pokoje
Domu, co dawno zgasł jak świeczka w dłoni.
Lekko kołysał echem ucho moje
Stukot przed domem kopyt naszych koni³⁶.

Wiersz ma swoją adresatkę – bliską, zmarłą osobę; jest nią siostra poety. To do niej skierowane zostają tytułowe słowa oraz apostrofa z pierwszego wersu. Utwór *Do siostry* nie wyraża jednak rozpacz, jakby świadomie pomijając konwencję lamentu. Uczucia „ja” mówiącego są już po próbie czasu, doświadczenie tragedii zastępuje samotność, refleksja, nostalgiczny ton, a zatem emocje dominujące w całym tomiku.

Tekst składa się z dwóch strof czterowersowych, o regularnej budowie sylabicznego jedenastozgłoskowca o toku trocheicznym ze średniówką po piątej sylabie. Podobnie jak w muzyce, tak i w wierszu następujące po sobie części są zestawione na zasadzie kontrastu, który wpisuje się między innymi w ukształtowanie linii intonacyjnej³⁷.

W pierwszej strofie panuje intensywne, wewnętrzne zróżnicowanie dynamiki, która rozciąga się od *piano* do *forte* i dramatyzuje narracyjny bieg wiersza. Pierwsza część wersu: „Umarłaś w mrozy” powinna być wypowiedziana *piano*, zaś wykrzyknienie: „Jakie były śniegi!” to *forte*, natomiast pytanie retoryczne: „czy pamiętasz?”, pomimo antykadencji – wzrastającej linii intonacyjnej – zmierza ku rozwiązaniu w konsonans oraz wyciszenie – *piano* bądź *pianissimo*. Linia intonacyjna dwóch pierwszych wersów sugeruje więc sposób deklamacyjnej interpretacji lub – na wzór recytatywu – towarzyszący słowom akompaniament.

Antytetyczne przełamanie pierwszego i drugiego wiersza należy do zagadnień frazowania. Iwaszkiewicz za pomocą warsztatu kompozytorskiego kształtuje melodię słów, zaznaczając wyraźną granicę między an-

³⁶ Wszystkie cytowane teksty z *Muzyki wieczorem* pochodzą z wydania: J. Iwaszkiewicz, *Muzyka wieczorem* (wyd. Czytelnik, Warszawa 1986). Wszystkie wytłuszczenia i podkreślenia w wierszach Iwaszkiewicza moje – A.R.

³⁷ Zagadnienie intonacji w *Muzyce wieczorem* Iwaszkiewicza szczegółowo omawia Adam Dziadek. Zob. A. Dziadek, *Rytm i podmiot...*, dz. cyt., s. 52-54.

tykadencją a kadencją. Wykorzystuje tym samym figury muzyczno-retoryczne zwane *anabasis* i *catabasis*. Lustrzane zjawisko wznoszenia i opadania linii melodycznej – podobnie jak w muzyce XVII i XVIII wieku – wiąże się z wiodącą kategorią semantyczną³⁸.

Przebieg intonacji, choć wynika między innymi z systemu wiersza sylabicznego: średniówki, miejsc akcentowanych, niczym muzyczna *ars oratoria*, wywołuje wrażenie śpiewności – a co ważniejsze – służy eksponowaniu afektów³⁹ wynikających z warstwy znaczeniowej utworu. Ostre granice melodyczne – nawet w obrębie wersu – dążą więc do dramatyzacji monologu lirycznego i sygnalizują zaangażowanie emocjonalne – słowa są wypowiedzane *espressivo*.

Iwaszkiewicz kompozytor daje wyraźne wskazówki dotyczące tempa. W pierwszej strofie – zgodnie z oksymoronicznym wyrażeniem: „przechadzka na cmentarz” – tempo można określić jako *andante*, czyli w rytmie kroków. W nastrój onirycznych wspomnień drugiej strofy wprowadza ostatni wers pierwszej: „Samotna pamięć wątle snuje ściegi” – który można sprecyzować muzycznym *allargando* (rozwlekle) oraz nieznaczną modyfikacją tempa na *moderato*. W wierszu, pomimo tematyki egzystencjalnej, a ściślej funeralno-elegijnej, nie znajdujemy nagłych uczuć, rozpacz, załamania. Śmierć jest przyjmowana jako naturalna kolej rzeczy. Ukształtowanie efonii w drugiej strofie łagodzi strach i uspokaja, co koresponduje z „dominantą rezygnacyjną” wiersza⁴⁰.

Ostatnia strofa tematycznie ma odmienny charakter od pierwszej, odwołuje się do onirycznych sfer. Sen i śmierć, które – podobnie jak śmierć i noc – tradycja zwykła nazywać siostrami, spotykają się w wierszu Iwaszkiewicza jako znak zwielokrotnionego trwania osób, rzeczy i wydarzeń.

W drugiej strofie (części B) stylizacja muzyczna polega na artykulatoryjnym zróżnicowaniu sposobu wykonania. Wsłuchajmy się w instrumentację głoskową dwu pierwszych wersów drugiej strofy:

A dzisiaj w nocy śniły się pokoje
Domu, co dawno zgasł jak świeczka w dłoni.

³⁸ W barokowym dziele muzycznym gra znaczeń uwydatniana przez *anabasis*, czyli melodię wznoszącą, wiąże się z pozytywnymi skojarzeniami (np. wzniosłości, nieba, Boga itp.), które mogą być wyrażone w rozmaity sposób rozwijania ascendentnych linii melodycznych; najprostszym z nich jest pochod kolejnych dźwięków w górę. Analogiczną pojemność zadań interpretacyjnych mieści przeciwstawna figura – *catabasis*, której opadająca linia melodyczna ilustruje, między innymi, zstępowanie; jest ona często łączona ze sferą afektów smutnych (cierpieniem, żałobą, płaczem, lamentem, męką itp.). Zob. T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006, s. 58-64.

³⁹ W perspektywie odbioru retorykę muzyczną niejednokrotnie rozpatruje się łącznie z teorią i typologią afektów.

⁴⁰ Zob. A. Dziadek, *Rytm i podmiot...*, dz. cyt., s. 55.

Często (bo aż siedmiokrotnie) występuje w nich samogłoska *o*; dźwięki są artykułowane łącznie: *legato* – słowa przechodzą płynnie, nie tworzą znaczeniowych napięć, ich spokojny rytm odpowiada sennej wizji czasów dzieciństwa. Na płaszczyźnie wersyfikacji przerzutnia (!) służy zacieraniu granic. Słowa w klauzuli to przede wszystkim łącznik z kolejnym wersem, dlatego rymy zewnętrzne nie mają mocy czynnika delimitacyjnego tekstu.

Kontrastową artykulację dźwięków prezentuje zapis wspomnienia, które rozbrzmiewa „w rytmie końskich kopyt”. Słowa są poddane zasadom paronomazji:

Lekko kołysał *echem ucho* moje
Stukot przed domem kopyt naszych **koni**.

Sen jako rzeczywistość wtórna metaforycznie przypomina echo, które powraca, uspokaja – jego brzmieniową sugestią w wierszu jest montaż fonemiczny *lekko kołysał*. Ten rodzaj artykulacyjnego wykonania dźwięków, w sposób rwany, z krótkimi przerwami, określa się – *staccato*. Rozpoznanie nieoczywistych, ale obecnych w wierszu, muzycznych motywów sprawia, że kompozycyjnie utwór *Do siostry* układa się zgodnie z porządkiem formy muzycznej pieśni AB, której nadrzędną zasadą jest kontrast struktur dźwiękowych: tempa, nastroju („tonacji”), dynamiki oraz sposobu artykulacji.

I choć muzyka nie jest tu samodzielnym tematem, to układ środków na poziomie stylistycznym i kompozycyjnym sprawia, że tekst odczytujemy jak formę muzyczną. Elementy strukturalne podlegają prawidłowościom architektonicznym sztuki dźwięków. Za jej sprawą wyeksponowane są dwa porządki interpretacyjne, dwa równoległe sposoby istnienia: rzeczywistość doświadczalna empirycznie, która wymaga pogodzenia się ze śmiercią oraz ciągle powracające wspomnienia istniejące poza wolą i świadomością. *Andante* i *legato* symbolizują więc przechadzkę na cmentarz, natomiast szarpane dźwięki *staccato* są jak dysonans burzący pozory łatwych do odgadnięcia kolei życia i śmierci. Zorganizowana muzycznie warstwa foniczna to pełne ekspresji tło eksponujące, ale i kształtujące, stronę znaczącą tekstu.

...do pieśniowości

Rozpoznanie kategorii porządkujących cykl muzyczno-poetycki rozpoczęliśmy od strukturalnych powinowactw. Ich celem było potwierdzenie miejsc wspólnych dla najprostszej formy muzycznej, czyli dwuczęściowej pieśni AB, i układu poetyckich komponentów. Muzyczny styl

odbioru poezji Iwaszkiewicza prowadzi od jednoznacznych skojarzeń słuchowych do coraz bardziej finezyjnych rozwiązań artystycznych. Powiedzieć można, że wiersze w *Muzyce wieczorem* rozwijają się od pieśni do pieśniowości, która sięga po esencję najbardziej kunsztownych realizacji muzycznego gatunku. Pieśniowość to także akceptacja istnienia pozaliterackiej zasady (idei) porządkowania segmentów wierszy, co z kolei decyduje o możliwości traktowania tych utworów na zasadach muzycznych tekstów literackich⁴¹, które niejednokrotnie można odczytywać w perspektywie interdyscyplinarnej.

Spośród wierszy, które już w tytule otwierają przed nami „pieśniową” perspektywę, sięgam po dwa teksty, a zarazem kolejne sposoby sfunkcjonalizowania – tym razem wyraźnie już skonkretyzowanych – dzieł muzycznych: *Bzicem kunia* K. Szymanowskiego oraz cyklu romantycznych pieśni F. Schuberta.

Nawiązanie nominalne⁴² sprawia, że tekst literacki można rozpatrywać w kontekście dzieła muzycznego, co w tym przypadku wprowadza naddane uwikłania semantyczne i kompozycyjne. Aluzje muzyczne prowadzą się do intertekstualnych punktów orientacyjnych. Dopóki nie zostanie zidentyfikowany interpretant jako pozaliterackie źródło inspiracji, dopóty treść wiersza będzie zaciemniona. W przypadku utworu *Bzicem kunia* aluzja do *Pieśni kurpiowskich* Szymanowskiego pojawia się w ujętym w cudzysłów tytule. Iwaszkiewicz sygnalizuje nie tylko zapożyczenie słów, ale i – w sposób niebudzący wątpliwości – podejmuje dialog z istniejącym utworem muzycznym.

Poeta zamiast opisu, czy też parafrazy pieśni Szymanowskiego, wprowadza do wiersza ludową stylizację jako najważniejszą cechę obecną zarówno w słowach, jak i muzyce. Intertekstualny dialog potraktowany jest więc *pars pro toto*. Synekdocha nie opiera się tu na kreacji świata przedstawionego – kurpiowskiej scenografii – ale na gwarowych elementach języka wspólnych dla wiersza i tekstu pieśni; zostały one wpisane zarówno w leksykę, składnię, jak i organizację foniczną tekstu poetyckiego:

„Bzicem kunia”... poganiaj, poganiaj...
Po bzyku, popod Atme, za stodołę.
Nic nie widać, deszcz, mgła, ani-ani...

⁴¹ Kategoria zaproponowana przez A. Hejmeja. „Muzyczny tekst literacki – jako termin nie tyle nieścisły, ile poddawany teoretycznej innowacji przy każdej nadarzającej się ku temu sposobności – kategoryzuje specyficzną i rzadką właściwość konstrukcyjną dzieła literackiego”. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, dz. cyt., s. 119.

⁴² Zob. V. Wróblewska, *Aluzyjność tytułu dzieła literackiego*, [w:] *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2007, s. 115-128.

Powtórzenia komponentów brzmieniowych, zbitek głosek, w końcu całych słów funkcjonują jak materiał dźwiękowy, który słyhać w anagramowych⁴³ układach – grach fonicznych: **bzicem kunia** – po **bzyku** (przestawienie), **poganiaj** – **ani, ani** (przewrót), **popod** – **poganiaj, ani-ani** (powtórzenie). Przestawienie, przewrót, powtórzenie to chwyt z zakresu kompozycji, a zarazem strukturalne analogie – ponad ograniczeniami tworzywa⁴⁴.

Wiersz jest dedykowany śpiewakowi operowemu – tenorowi Andrzejowi Bachledzie, który wykonywał pieśni Karola Szymanowskiego. Wplatanie autobiograficznych odniesień, koegzystujących z muzycznymi kontekstami jest ważnym aspektem interpretacyjnym⁴⁵. W wierszu mowa bowiem o Atmie, domu, w którym Iwaszkiewicz w roku 1932 słyshał Szymanowskiego pracującego nad *Pieśniami kurpiowskimi*⁴⁶. Już wtedy Iwaszkiewicz próbował dołączyć utwory muzyczne do własnego tekstu literackiego. Poeta relacjonuje swoje pierwsze spotkanie z już ukończonym dziełem Szymanowskiego:

pieśni kurpiowskie – zrobiły na mnie ogromne wrażenie i na poczekaniu wcieliłem tekst jednej z nich, przerobiwszy nieco, do mojej Brzeziny. Melodia tej pieśni, tak przenikliwa – chociaż nie mogłem jej przekazać w utworze literackim – towarzyszyła jednak ostatnim stronom mojego opowiadania, wtapiając się niejako w treść⁴⁷.

Fascynacja *Pieśniami kurpiowskimi* była żywa także na początku lat osiemdziesiątych, kiedy powstawała *Muzyka wieczorem*. Zgodnie z oczekiwaniami wyznaczonymi przez muzyczny styl odbioru, omawiany wiersz można potraktować jako impresję lub wariację na temat kompozycji Szymanowskiego *Bzicem kunia*.

⁴³ Możliwości znaczeniowo-brzmieniowe układów anagramowych omawia A. Dziadek. Zob. A. Dziadek, *Anagramy Ferdynanda de Saussure'a – historia pewnej rewolucji*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 109-125.

⁴⁴ Wymienione zabiegi kompozycyjne zaliczają się do operacji strukturalnych wspólnych dla wszystkich sztuk. Zob. np. S. Wyśłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.

⁴⁵ O powstawaniu *Pieśni kurpiowskich* pisał J. Opalski. Zob. J. Opalski, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1980, s. 194-195.

⁴⁶ J. Kwiatkowski zauważył, że już w *Kasydach* i *Dionizjach* Iwaszkiewicz mówi o postaciach realnych raz mniej, innym znów razem bardziej znanych: „wprowadza całe sytuacje dla czytelnika niezupełnie zrozumiałe, niejasne. Owa niejasność [...] z założenia nie daje się wyjaśnić w ramach utworu. Wynika z aluzji do spraw dziejących się poza tekstem. Te i inne, podobne im, sygnały [...] czynią z wielu wierszy Iwaszkiewicza jak gdyby pisarstwo prywatne, towarzyskie, przeznaczone dla jakiegoś kółka bliskich osób”. J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 200.

⁴⁷ J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, Warszawa 1976, s. 81.

*

W formach dwukodowych do elementów najbardziej uchwytnych znaczeniowo należą motywy literackie – niejednokrotnie tożsame dla pieśni i wierszy. *Ostatnia piosenka wędrownego czeladnika* kryje reminiscencję gatunku – Lied. Utwór ten zamyka cykl *Muzyka na kwartet skrzypcowy*, kończy się tym samym pierwsza część muzyczno-poetyckiego cyklu.

Tytuł wiersza ma wyraźne cechy stylizacji na gatunek cyklu romantycznych pieśni. Wspomnijmy choćby *Piękną młynarkę* i *Podróż zimową*, dwa przełomowe i fundamentalne w historii muzyki dzieła Schuberta.

Wspólny dla pieśni romantycznych i wiersza Iwaszkiewicza jest przywołany już w tytule bohater liryczny – podobnie jak w tekstach Müllera do muzyki Schuberta – pochodzi on z gminu; jest czeladnikiem, który – niczym w *Winterreise* – znajduje się w podróży, a właściwie u jej kresu. Peregrynację trzeba rozumieć – na wzór romantyczny – jako „życiowe wędrowanie”. Nie są więc ważne zmieniające się krajobrazy, ale przemiany duchowe, doświadczenia psychiczne, dążenie do wiedzy o sobie oraz świecie, a w końcu dokonywanie wyborów aksjologicznych.

Przestrzeń liryczna została wykreowana przez ludowe postrzeganie i rozumienie rzeczywistości, w której natura ingeruje w losy człowieka. Ten typ wrażliwości, angażujący i nobilitujący przyrodę, jest stale obecny w późnej poezji Iwaszkiewicza.

W *Ostatniej piosence wędrownego czeladnika* występują nawiązania do kultury ludowej. Gdyby rozważać umuzycznioną wersję tekstu, okazałoby się, że poeta stosuje czynniki formotwórcze sprzyjające dźwiękowej interpretacji. Regularna, rytmizowana konstrukcja wiersza oraz brak przerzutni pozwalają na tworzenie symetrycznych struktur muzycznych (fraz, zdań, okresów). Wiersz jest sylabotoniem sześciostopowym (dwa tetrastychy) z rymami w klauzulach. Występujące rymy paroksytoniczne są zrymowane według schematu abab. Konstituującym środkiem stylistycznym, który buduje paralelne układy, jest anafora; znajdujemy ją na początku oraz po średniówce każdego wersu.

W wertykalnym zapisie muzycznym anafora buduje dwa akordy ze słów bliskoznacznych: *dobranoc* i *żegnajcie*; pierwszy pion przypada na początek wersu, czyli mocną część taktu, a drugi – po średniówce – słyszemy jakby po pauzie generalnej. Zarówno w muzyce, jak i w poezji powtórzenia ewokują moment intensyfikacji i adekwatnego uwydatnienia treści.

Epitet *ostatnia (piosenka)* ma znaczenie metaforyczne. Nie chodzi tylko o utwór wieńczący cykl *Muzyka na kwartet skrzypcowy*, ale przede wszystkim o tkliwe pożegnanie z życiem oraz wszystkim tym, co człowiek musi zostawić w chwili śmierci:

Dobranoc kwiatki niebieskie, **dobranoc** zorzo różowa,
dobranoc ptaszki za oknem, **dobranoc** różo kwitnąca,

dobranoc ciszo wieczorna, w której ton jeden się chowa,
dobranoc ciało gorące, dobranoc duszo stygnąca.

Żegnajcie sen i kochanie, żegnajcie obłoku białę,
Żegnajcie nocne cierpienie, dobranoc rzeźwy poranku,
Dobranoc piesku kochany, dobranoc świecie cały,
Dobranoc topolo wysoka – i Ty, stojąca na ganku.

Zdrobnienia, wyliczenia, jak i cała sytuacja liryczna zbliżają wiersz do piosenek stylizowanych na ludowo⁴⁸. Tekst ma typowe dla całego cyklu *Muzyka wieczorem* cechy: wyraziście zarysowaną konstrukcję metryczną, rymy przemienne w klauzulach (tu: przewaga rymów gramatycznych: białę : cały, kwitnąca : stygnąca, poranku : ganku).

Muzyczny gatunek, który podpowiada lektura tekstu, to także kołysanka. Świadczy o tym zarówno temat utworu, jak i regularne metrum wiersza sylabotonicznego, brak przerzutni oraz instrumentacja głoskowa. Jedenaście razy powtórzone słowo „dobranoc” oraz repetycje samogłosek **o** (45 razy!), **e** (23 razy) i **a** (31 razy) spowalniają tempo i dają szeroką melodię frazy. Fonetyczne ukształtowanie tekstu wywołuje efekt znaczący. Poeta unika patosu, nie posługuje się gatunkami elegijnymi. Forma ludowo stylizowanej piosenki-kołysanki jest prosta, tworzy jednak wyjątkową aurę romantycznej niezwykłości.

Powtarzane „dobranoc” brzmi bowiem jak zaklęcie, jest uspokajające, ma zarazem charakter życzeniowy (dobrej nocy, ale i w tym kontekście wiecznej, wiekuistej). W wierszu Iwaszkiewicza staje się słowem kluczowym, które nie wywołuje lęku, choć wiąże się z perspektywą ostateczną. Iwaszkiewicz nawiązuje do frazeologizmu „zapaść w wieczny sen”. Postawa bohatera lirycznego wyraża akceptację swego losu, tytułowym wędrowcem nie szarpią sprzeczne uczucia. W puencie wiersza pojawia się apostrofa: „Dobranoc topolo wysoka – i Ty, stojąca na ganku”. Motyw drzewa: topoli, sosny spotykamy na początku (wiersz *Urania*) i na końcu cyklu *Muzyka na kwartet skrzypcowy*. W poezji Iwaszkiewicza to symbol siły, trwania, długowieczności, mocy. Drzewa są bliżej nieba, a tym samym bliżej jakże ważnej dla Iwaszkiewicza sfery metafizycznych zagadek oraz ich rozwiązań.

Ilustracyjność muzyczna

W *Muzyce wieczorem* opisowość łączy się ze słyszalnością. „Malarstwo dźwiękowe” organizuje przestrzeń liryczną, nawiązując do *musica mundana*. Potencjał metafizycznych tajemnic, odniesień do pełni, harmonii

⁴⁸ Wierszem, z którym grę tematycznych kontrastów może podejmować wiersz Iwaszkiewicza, jest niewątpliwie liryk Adama Mickiewicza *Dobranoc* z sonetów odeskich.

oraz bytu idealnego wydaje się silnie wpisany w zjawiska natury. Urzeczzenie przyrodą to droga poznania, która jest pokrewna sferze życia duchowego⁴⁹.

Audialne zjawiska można oddać w słowach za pomocą szeroko pojętej imitacji, rozumianej jako naśladowanie – *imitazione della natura*, a nie jako techniki przeprowadzania tematu w poszczególnych głosach w strukturze polifonicznej. Iwaszkiewicz, tworząc korelacje między środkami kompozycyjnymi i stylistycznymi wiersza a nasłuchiwanym światem, posługuje się muzycznie rozumianą *mimesis*.

Iwaszkiewiczowe poetyckie onomatopeje przypominają o tradycji dźwiękowego obrazowania w muzyce. W układach dźwiękowych imitujących głosy znajdujemy m.in. *assimilatio* – figurę muzyczno-retoryczną stosowaną w celu naśladowania natury, ale i hałasów gonitwy, polowania, scen batalistycznych⁵⁰.

Również w cyklu muzyczno-poetyckim ujęcia onomatopeiczne należą do najbardziej uchwytnych. W ostatnim tomiku Iwaszkiewicza foniczną interpretację *musica mundana* uzupełnia przekonanie o metafizycznej sile przyrody. Konkretnie motywy zdają się mówić, że nasłuchiwanie świata ma swoje głębsze znaczenie.

Audialny odbiór niewątpliwie implikuje symbol wiatru. Powtarza się on wielokrotnie w tomiku i za każdym razem budzi skojarzenia odwołujące się do wielu zmysłów – słuchu, w przypadku świstu i szumu; dotyku – gdy chodzi o powiew oraz wzroku w poetyckim obrazie chmur czy rozkołysanych konarów drzew. W poezji zostaje wykorzystane brzmienie słowa, a dokładnie jego onomatopeiczne możliwości. W utworze *Uparte wichry* aliteracja oparta jest na grupach *wie* oraz *trz*: „**W**ietrzne **w**ieczory, **w**ietrzyste poranki” i ma funkcję dźwiękonaśladowczą. Finalne stwierdzenie wiersza przypomina jesienny spleen: „Nie łudź się, żono [...] To już na zawsze przysła smutna słota”. Puenta potwierdza, że czas jesienni, deszczu i wichrów zgodnie z alegoryczną interpretacją pór roku może być rozumiany jako jesień życia⁵¹.

Zjawiska doświadczane słuchowo: powiew i szum wiatru są efektem ukształtowania warstwy fonicznej tekstu. Oprócz wartości estetycznych,

⁴⁹ Zob. B. Pocij, *Literacka ekspresja językowa a wiedza o muzyce*, [w:] *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków 1983, s. 217.

⁵⁰ Jednym z najbardziej znanych przykładów *assimilatio* jest m.in. ilustrowane przez altówkę szczekanie psa w koncercie skrzypcowym *Wiosna* A. Vivaldiego.

⁵¹ Nie bez przyczyny nasuwa się skojarzenie z wierszem Leopolda Staffa *List z jesieni*, w którym czytamy:

I morze mówi z Tobą... U mnie długa słota,
Samotność, jesień, chmury i drzewa wędnące...
Dziś pogoda... Lecz słońce chore – jak tęsknota...

muzyczny motyw natury przekazuje znaczenia symboliczne. Wiersze Iwaszkiewicza odkrywają, że śmierć – obok przedstawień literackich oraz ikonograficznych – ma także akustyczny zapis swej obecności. W *Muzyce wieczorem* wiatr jest najczęściej zapowiedzią przemijania, starości, to swoisty zwiastun Thanatos: „Niewygodna ta pogoda, niewygodny wiatr” – czytamy w wierszu zatytułowanym *Niewygoda*. Ponieważ nikt nie jest w stanie oszukać czasu, „ja” mówiące próbuje oszukać myśli – a właściwie uszy, bowiem w wierszu *Kundel z Rosmersholmu* pada dyrektywa:

Nie słuchać wiatru a myśleć o kwiatach
Nie o rzuconych na zakrętach latach.

Jesienna muzyka jest przekształcona w metaforę przemijania. Muzyczne motywy konotują uczucia niepewności, strachu, metafizycznego lęku.

Iwaszkiewicz zauważa jeszcze jedną istotną cechę – dźwięki przyrody mają utrwalone w kodzie językowym swoje muzyczne odpowiedniki, rozpoznawalne jednak na poziomie określonej kultury. W utworze *Bocian w Ryczywole* wyrażenia dźwiękonaśladowcze schodzą poniżej poziomu słowa, znaczą poprzez dźwięk:

Bocian klekocze – kła kła kła – jak jego przodkowie.

– pisze Iwaszkiewicz w tekście, który ma również onomatopieczne motto z wiersza Marii Konopnickiej⁵².

Wolne od pozadźwiękowych znaczeń są słowa obcego pochodzenia, one również zostają wykorzystane w poezji jako muzyczny materiał. W utworze *Czułość* bariera między językiem polskim a hiszpańskim staje się dodatkową, poetycką płaszczyzną fonicznej eksploatacji:

W Buenos Aires każdy ptak jest inny
Niż u nas, inny każdy chwast.
Rzeka niezrozumiała, La Plata ogromna,
I na jej brzegu okrągłaki: sport.

Niezrozumiały Don Segundo Sombra
I śpiewa żaba, sapo cururù.

(*Czułość*)

W dwóch ostatnich wersach słowa obce stanowią kod pusty znaczeniowo, dlatego są odbierane tylko jako dźwięki. Nawet intertekstualne nawiązanie do powieści Ricarda Güiraldesa jest wykorzystane nie semantycznie, ale brzmieniowo – na zasadach śpiewu ropuchy: „sapo cururù”. Niewy-

⁵² Zacytowane motto z tekstu M. Konopnickiej: „Bociek, bociek – krzyczą dzieci, A on: kła, kła, kła...”.

kluczone, że poczucie wyalienowania, które towarzyszy cudzoziemcowi, poeta eksponuje, cytując wyrażenia onomatopieczne świadczące o odmiennej percepcji świata. Iwaszkiewicz, słuchający *musica mundana*, zauważa, że kształtuje ona – językowy oraz kulturowy – sposób myślenia o rzeczywistości.

Motywy muzycznym, który towarzyszy zarówno artystycznemu, jak i codziennemu doświadczeniu, jest pauza, bezdźwięk, cisza – to tylko pozorne zaprzeczenie sztuki dźwięków. Gdy w poezji Iwaszkiewicza główną rolę odgrywa milczenie, wówczas – podobnie jak pauza w muzyce – także ono znaczy, a również na swój sposób brzmi. Cisza w poezji – niczym fermata – może być wygasaniem dźwięku albo oczekiwaniem na muzykę:

Księżyc przygasł, pomarzęły w zagajach bażanty,
Cisza i zgon panuje, choć serce me bije.

(*Wieczór sylwestrowy*)

W zacytowanym fragmencie brak dźwięków to znak pustki, hibernacji zachowującej pozory życia. Absolutna cisza, podobnie jak motyw wichury, staje się złym zwiastunem, dlatego tak ważne jest wsłuchiwanie się w rytm własnego serca.

W złowrogich brzmieniach i głosach odzywa się nie tylko śmierć, ale i jej symptomy. Dźwięki przypominają o chorobie, dlatego w wierszu *Opuszczony* czytamy: „Nie lubi słuchać, jak ktoś sucho kaszle”. Ostatnie poezje Iwaszkiewicza to próba podzielenia się doświadczeniem cierpienia; w egzystencjalnej tematyce wierszy dominantą jest ból i kruchość istnienia. Metaforyczny tytuł tomu nieustannie znajduje swoje potwierdzenie w brzmieniowej aurze jesieni zapowiadającej chwilę o „zmierzchu”.

W cyklu muzyczno-poetyckim fascynacje sztuką dźwięków – wzmocnione umiejętnościami kompozytorskimi Iwaszkiewicza oraz jego praktyką pianistyczną – spotykają się z niebywałą zdolnością wsłuchiwania się w świat, który w poezji zostaje oddany przez odpowiedniki foniczne, transpozycje „szmerów” natury na materię słowa. Od rozważania kwestii strukturalnych powinowactw wiersza i muzyki tym razem trafniejsze wydaje się stwierdzenie Haliny Zaworskiej:

muzyka została wprowadzona przez Iwaszkiewicza do literatury jako nieodłączna część świata chłoniętego wszystkimi zmysłami, jako sztuka zdolna oddać wszelką zmysłowość w sposób najbardziej bezpośredni⁵³.

Ważna okazuje się zatem swoista wrażliwość, która – konieczna w zawodzie kompozytora – może być obca pisarzowi. Mam na myśli mu-

⁵³ H. Zaworska, *Muzyka jako wtajemniczenie*, [w:] *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, dz. cyt., s. 184.

zyczne pojmowanie rzeczywistości, które – w odniesieniu do twórczości Iwaszkiewicza – należy rozumieć jako metaforę ubraną w dosłowność. Muzyka wpisana w dziedzictwo kultury, ale i równoprawna z nią *musica mundana*, czyli słuchanie natury, to stale powracające inspiracje⁵⁴.

Czy słyszysz? W kierunku muzycznego stylu odbioru

W cyklu muzyczno-poetyckim powracają pytania retoryczne – to one bezpośrednio aktywizują percepcję odbiorcy, ujawniając się w imperatywie słuchania⁵⁵. Między czytelnikiem a „ja” mówiącym zostaje zakreślona przestrzeń wspólnego odbioru dźwięków, dochodzących głosów, utworów itp.

Do umuzycznienia literatury przyczyniają się te zwroty do adresata, które określają „filologię ucha”⁵⁶, czyli audialne zaangażowanie czytelnika w tekstowy świat. W muzycznym repertuarze figur myśli⁵⁷ oprócz pytań retorycznych podobną funkcję spełniają eksklamacje, wykrzyknienia, apostrofy, które – jak w muzyce – mają emocjonalnie poruszyć słuchacza.

W wierszu *Echa* podmiot liryczny odwołuje się do zmysłu słuchu:

Czy słyszysz echo dzwonów, co się stepem ściele
Czułe jak woń piołunów, czai się i perli,
Niby kadzidła strumień w drewnianym kościele
(*Echa*)

Bezpośredni zwrot do adresata jest zarazem przykładem rozbudowanego metaforycznego obrazu i synestezji. Punktem wyjścia stało się pytanie o dźwięk, w tym przypadku o *echo dzwonów*. Następne wersy to opis audialnego wrażenia. W zacytowanym fragmencie spotykają się dwie perspektywy związane z poetycko określoną akustyką: zewnętrzna – dochodzące bicie dzwonów oraz wewnętrzna – przestrzeń kościoła. Do węchu odnosi się woń kadzidła, natomiast zmysł wzroku angażują porównania

⁵⁴ Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, dz. cyt., s. 53-67.

⁵⁵ Postulat aktywnego słuchania oprócz sztuki dźwięków dotyczy wówczas także poezji.

⁵⁶ Zob. pojęcie rozpowszechnione przez B. Kasprzakową, *Od filologii oka do filologii ucha na przykładzie „Karuzeli z madonnami” Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Konteksty polonistycznej edukacji*, red. M. Kwiatkowska-Ratajczak, S. Wysłouch, Poznań 1998.

⁵⁷ Wymienione środki, niezależnie czy mowa o dziele literackim, czy muzycznym, służą wywarciu silnego wrażenia na słuchaczu. Exclamatio w dziele muzycznym znajdowało różne warianty opracowania; figurę wyrażały nagłe zmiany w przebiegu dźwiękowym, potęgując efekt wyrazowy. W momencie zawołania zmieniał się kształt struktury muzycznej, przybierając inną postać fakturalną, rytmiczną, brzmieniową, w ten sposób fragment eksklamacji wyłamywał się z kontekstu muzycznego.

i epitety. Impresjonistyczny opis *echa dzwonów*, a zatem zjawiska percypowanego uchem, uzupełniają wrażenia pozostałych zmysłów.

Zdarza się, że apostrofa – odsyłająca do słuchania – jest zarazem grą na płaszczyźnie intertekstualnej:

Izoldo moja, nie słuchaj tych głosów,
Nie pij napoju z fiołków i lubystka
(Do Izoldy)

W tajemniczą aurę średniowiecznego romansu rycerskiego wprowadzają „głosy” – niebezpieczne, zwodnicze, magiczne. Apostrofa do Izoldy, a zwłaszcza zaimiek dzierżawczy *moja*, podpowiada, że mamy do czynienia z liryką roli. Odwołanie do skojarzeń słuchowych, oprócz aluzji w formie bezpośredniego zwrotu do adresatki, jest sposobem wkroczenia w świat przedstawiony innego dzieła literackiego. W poezji imperatyw (nie)słuchania ujawnia się w formie stylizacji.

W kolejnym utworze, tym razem o charakterze jubileuszowym, zatytułowanym *W setną rocznicę urodzin Leopolda Staffa* pada wiele pytań retorycznych. Iwaszkiewicz, dociekając źródła dźwięku – dla precyzji?, wprowadza termin muzyczny oraz rekwizyty implikujące audialne skojarzenia.

Śmierć Staffa jest sygnalizowana (przepowiedziana?) niepokojącą dźwiękową aurą:

Skąd ta kwinta w powietrzu? Czy żaby rechocą?
Ale przecież listopad. Śpią na dnie jeziora.
Skądże te dźwięki lecą skaleczone nocą
I coś tak dzwoni jak gitara chora?

W *Muzyce wieczorem* granica między życiem i jego kresem ma określone brzmienie, melodię czasem trudną do zidentyfikowania, ale zawsze uchwytną przez ucho poety. Pytania retoryczne w zacytowanej strofie eksponują niezwykłość dźwięków, które dochodzą nie wiadomo skąd, które zwracają na siebie uwagę i niepokoją. Pośrednio też domysły na temat efemerycznych „melodii” są próbą ich określenia, rozpoznania, oswojenia (?).

Iwaszkiewicz wprowadza fachowy termin muzyczny, nieadekwatny dla poezji. Kwinta to interwał, w którym dwa dźwięki leżą w odległości pięciu stopni. Pojęcie, zwyczajowo ograniczające się do języka muzykologii, na którego płaszczyźnie jest zrozumiałe i łatwo rozpoznawalne – w wierszu ma służyć za transfer metaforycznych sensów.

Trudno interpretować relacje między wysokością dźwięków w sposób programowy, obarczając asemantyczne brzmienia życiowym kontekstem.

Kompozytorzy klasyczni wystrzegali się równoległych tzw. pustych kwint, ze względu na ich „zgrzytliwy” efekt⁵⁸. Być może w wierszu Iwaszkiewicza kwinta symbolizuje zakłócenie harmonii i podobnie jak każda wiadomość o śmierci pociąga za sobą zburzenie ładu. Dla oddania spraw egzystencjalnych poeta odwołuje się do charakterystycznego słuchowego doświadczenia. Dodajmy, że bez pamięci muzycznej czytelnik napotka barierę w postaci nic niewnoszącego do treści terminu, a pytanie: „Skąd ta kwinta w powietrzu?” – pozostanie bez odpowiedzi⁵⁹.

W *Muzyce wieczorem* świat nosi nieprzyjemne brzmieniowe znamiona przemijalności. Kwinta należy do tego samego repertuaru motywów, co „dźwięki skaleczone” i „gitara chora”. Na płaszczyźnie języka wrażenie nieodpowiedniości i leksykalno-stylistycznego dysonansu potęguje równoprawne zestawienie fachowego pojęcia z odgłosem rechoczących żab, czyli potocznym skojarzeniem. Może zatem przyroda minimalizuje poczucie strachu i grozy. Wiersz jubileuszowy w setną rocznicę urodzin Staffa przewrotnie staje się pretekstem do podjęcia tematu własnej śmierci. Związana z nią niepewność to także dochodzące do uszu nieokreślone dźwięki: „skądże te dźwięki”, „coś tak dzwoni”. Pytania retoryczne dotyczą wrażeń audialnych, ale trudnych do zidentyfikowania – bowiem w poezji Iwaszkiewicza wszelkie głosy, nie tyle są obciążone semantycznie, ile stają się zaszyfowaną wiadomością.

Wiersz kończy wykrzyknienie – apostrofa. Retoryczny okrzyk w muzyce skomentował Caccini. Według barokowego kompozytora:

eksklamacja jest jednym z głównych środków wzniecania uczuć: eksklamacja właściwie jest niczym innym jak rodzajem wzmocnienia głosu, kiedy ten śpiewa spokojnie, bez natężenia⁶⁰.

Głos wierszy tym bardziej przepelnia ekspresja, gdy wpisuje się w konwencję prośby, którą – pod względem natężenia dynamiki – można określić muzycznym *crescendo*:

Na wodzie leżą liście niby żółte tarcze,
A górą idzie westchnienie jak rzeka.
Wysokie drzewa wznoszą swe ramiona starcze.
Och, Poldziu kryształowy, proszę, nie uciekaj!

⁵⁸ Tak zwane puste kwinty słyszymy często w utworach ludowych. Innymi słowy kwinta to interwał muzyczny, różnica wysokości dwóch dźwięków: np. c – g.

⁵⁹ Być może kwinta w powietrzu ewokuje *smutny nastrój wokół*, co przypomina także frazeologizm zwiesić nos na kwintę. W kwintach strojone są instrumenty smyczkowe – może więc spotykamy nawiązanie do *czystej kwinty*.

⁶⁰ Cyt. za P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, „Zeszyt Naukowy” 2002, nr 2, Filia AMFC, s. 42.

Poeta zwraca się do Leopolda Staffa nie tylko po imieniu, ale także słowami jego poezji. Wyrażenie „wysokie drzewa” to kryptocytat, w którym zakodowano tytuł wiersza Staffa. Czytając utwór autora *Martwej pogody*, zauważamy kolejne podobieństwa także w sposobie kreacji przestrzeni lirycznej:

O, cóż jest piękniejszego niż wysokie drzewa,
W brązie zachodu kute wieczornym promieniem,
Nad wodą, co się pawich barw blaskiem rozlewa,
Pogłębiona odbitych konarów sklepieniem.

(L. Staff, *Wysokie drzewa*)⁶¹

Wiersz Iwaszkiewicza nie tyle zachowuje konwencjonalne treści utworu jubileuszowego, ile odkrywa wspólne doświadczenie przemijania, które obaj poeci wyczytywali z rytmu przyrody, jej barw i dźwięków, stąd w utworze tematyka transcendencji, śmierci i czasu.

Od muzycznego motywu...

W *Muzyce wieczorem* rytmowi i brzmieniom życia⁶² są przeciwstawione muzyczne motywy-rekwizyty, pochodzące z innego niż natura źródła inspiracji. Do dziedzictwa kultury odsyłają między innymi: instrumenty, rozrzucone partytury... Muzyczność tym razem jest utożsamiana z częścią lirycznej scenografii. Ten rodzaj uobecniania sztuki dźwięków nie kształtuje płaszczyzny wyrażania. Wymaga wyobraźni przestrzenno-obrazowej, a nie słuchowej. Na poetyckiej scenie, szczególnie gdy mowa o domu, muzyczne rekwizyty znajdują swoje stałe miejsce:

Złamane klawikordy, czarne futerały,
Rozdartych nut kaskady, wazon popielaty
(*Rzeczy*)

Nad zębami fortepianu wiszą ostro chrupkie młotki,
Zapachów, dźwięków, kwiatów, liści ogród syt.
(*Artur*)

Muzyka, która w wierszach zaczyna istnieć potencjalnie poprzez instrumenty, nuty itp., określa osobisty świat, trochę chaotyczny, nieuporządkowany, ale zarazem swojski. Pokój staje się siedzibą muzyka – pianisty, gdzie znajduje się fortepian i rozrzucone są nuty. Jego właścicielem może być Artur Rubinstein, co sugeruje tytuł wiersza *Artur*, ale także poeta

⁶¹ L. Staff, *Wysokie drzewa*, [w:] tegoż, *Poezje*, Kraków 2010, s. 188.

⁶² Akcentowanym m.in. w brzmieniowej strukturze języka.

Iwaszkiewicz. Jest to przestrzeń, w której „ja” liryczne mówi z poczuciem autoironicznego humoru: „i ja na tym leżę”, / „Jak wielkie, pobrudzone, zachwycone zwierzę” (*Rzeczy*).

Muzyczne motywy-rekwizyty występują zarówno w utworach o tematyce *buffo*, jak i *serio*. Ich dalsze rozpoznanie prowadzi do poważnej, głęboko zakorzenionej w dziedzictwie kultury drugiej części muzyczno-poetyckiego cyklu – *Muzyki na orkiestrę*⁶³. Choć filiacje między sztukami wpisane są tu zarówno w warstwę semantyczną, jak i eufonię, to nigdy nie stanowią punktu wyjścia do samodzielnego muzycznego tematu⁶⁴.

Odę na zagładę Wenecji rozpoczyna apostrofa do lutni, instrumentu, który w tekstach kultury symbolicznie łączy poezję i muzykę:

Ty, pogrążona gigantyczna lutni,
w której zamilkły gwarne gargaryzmy,
śpią razem z tobą aniołowie smutni
i gęste gąszcze przekleństw i charyzmów,
nadzieje zgasłe, zalane ogniska
gnieźdzą się gniazda podwodnych kryształów
niepomne głębie zimna czy gorąca
struga materii z krwią zmieszanej błyska
sięgają w wirów gałęzisty parów
fala podskórna struny śmierci trąca

Lutnia w utworze Iwaszkiewicza to jednak motyw okaleczony. Instrument muzyczny pozostaje niemy, martwy, uśpiony. Jeśli więc Iwaszkiewicz sięga po sztukę jako symbol nieprzemijającego piękna, to po to, by ukazać jej niemoc. Pogrążona, bezdźwięczna lutnia staje się zwiastunem śmierci. W świecie akwaticznych głębin, w tonącym mieście, panuje milczenie, które w języku Iwaszkiewicza wiąże się z artystyczną śmiercią. „Myszom podwodne twoje struny brzęczą” – czytamy w drugiej części utworu, który jest obrazem rozkładu, świata na pół zatopionego, nierzezywistego, rozlegających się sennych mgieł i mrocznych głosów.

Wiersz ma pierwiastki wypowiedzi autotelicznej – mówi o sobie-człowieku i o sobie-poecie (artyście). Łączy zatem dwa skrajne obrazy – zniszczenie i zagładę Wenecji z nieprzemijającym pięknem symbolizowanym przez Endymiona⁶⁵. Uśpiony świat to bowiem „złomy gramatyki” i mil-

⁶³ Dźwiękowe inspiracje nie są aż tak wyraźnie obecne jak w części *Muzyka na kwartet skrzypcowy*. Również brzmieniowa płaszczyzna tekstów w *Muzyce na orkiestrę*, pomimo rymów, symetrycznej budowy wierszy, nie jest dominującą stroną tej poezji.

⁶⁴ Często natomiast pojawiają się w postaci muzycznych rekwizytów (m.in. lutni), oksymoronów („śpiew milczenia”, „podziemna muzyka” itp.).

⁶⁵ Mit Endymiona przywołany przez motto Keatsa w *Odzie na zagładę Wenecji* „zmierza do połączenia dwóch istniejących odrębnie w człowieku elementów: zmysłów i ducha.

czące „gwarne gargaryzmy”. W *Odzie na zagładę Wenecji* bez trudu wskazujemy słowa, które są kwintesencją zmagania się poezji – nazwanej przenośnie i „zwodniczo” „śpiewem syrenim” – z czasem klęski i rozkładem wyimaginowanego upadającego miasta. W *Muzyce na orkiestrę* przeszłość jest coraz bardziej odległa, a przyszłość nawołuje – głosem żałobnym, umarłym...

Głos twój pod wodą niby śpiew syreni
w rozbitych kotłach gra żałobne larum.
To śpiew umarły. Wszystkie nasze pienia
zacichną w końcu zdławione ciężarem
kamiennym czasu.

Początkowe słowa *Ody* są apostrofą do lutni. Podmiot mówiący występuje w nich najpierw jako „ja” liryczne, następnie zmienia się forma na pierwszą osobą liczby mnogiej, czyli „ja” inkluzywne.

Osobiste wyznanie jest wewnętrznym wyrazem lęku przed zagładą, którą będzie niemoc tworzenia. Powszechnej perspektywie śmierci w interpretowanej *Odzie*, podobnie jak w pozostałych wierszach, towarzyszy jednak mądrość starego poety. W poezji Iwaszkiewicza istotne przekonanie dotyczy nadchodzącego wiecznego spokoju, kojącej *sérénité*, która będzie rozwiązaniem dramatu:

Przecież kiedy nie będziemy istnieć, nie będą nas obchodziły żadne wojny, głody, nieszczęścia, klęski, bomby atomowe będą rozwalały nasze groby, ale to nie będzie nic nas obchodzić, będziemy cisi i zbawieni, połączeni z tym, skądśmy wyszli – z nicością. [...] w tej świadomości, że będziemy spali w niezmiennej nicości, jest obraz zachwycającej *sérénité*⁶⁶.

Interpretacja motywu śpiącego Endymiona w koncepcji Iwaszkiewicza staje się przeznaczeniem Człowieka: „I wtedy wszyscy co dla prawdy żyli/ słoneczną chmurą wzniosą się nad wodą”. W *odzie* zostaje zakreślona aksjologiczna wizja przekraczania ostatniej granicy, a zarazem powrót do greckiej kalokagatii. Pomimo wątpliwości pojawiających się w *Muzyce wieczorem*, Dobro, Piękno, ale i Prawda w ostatecznym rozrachunku zwyciężają ze śmiercią i nieubłaganym czasem: „bo co jest piękne to już trwa na wieki”. Implikowana przez rekwizyty muzyczność i tym razem znajduje się na egzystencjalnych antypodach: trwania i niebytu, które dotyczą również kategorii piękna, a tym samym mocy sztuki.

Endymion jest też głęboką refleksją o pięknie [...]”. W podaniu mitycznym obawiający się starości zapadł w wieczny sen. A. Dziadek, *Rytm i podmiot...*, dz. cyt., s. 58.

⁶⁶ J. Iwaszkiewicz, *Sny – Ogrody – Sérénité*, Warszawa 1974, s. 124, 125.

...do pracy motywicznej

Obietnicą gry intertekstualnej jest muzyczna aluzja nominalna. Zazwyczaj odsyła ona bezpośrednio, poprzez przywołanie tytułu lub nazwiska kompozytora, do konkretnego dzieła muzycznego. Wiersz włącza wówczas kontekst innej sztuki, który jest niezbędny w pełnym odczytaniu utworu literackiego.

Appassionata Iwaszkiewicza – podobnie jak wiersz *Bzicem kunia* – już w tytule odwołuje się do utworu muzycznego. Tekst należy wiązać z dziełami Beethovena. Dwa utwory stanowią interteksty poetyckiej *Appassionaty*. Posługując się terminem Rolanda Barthes'a można powiedzieć, że to one tworzą „tkaninę wartości kulturowych”⁶⁷.

Zacznijmy od najbardziej oczywistej inspiracji muzycznej, która jest komunikowana przy pierwszym spotkaniu z czytelnikiem. Tytułowa *Appassionata*⁶⁸ to programowa – związana więc z odbiorem – nazwa *Sonaty f-moll op. 57* Beethovena. Jej etymologia wskazuje na termin pochodzenia włoskiego, a zarazem pojęcie zaliczane do wskazówek interpretacyjnych dla wykonawcy – *appassionato* oznacza z *pasją, ekspresją, emocją*.

Sonata f-moll op. 57 Beethovena architektonicznie realizuje zasady klasycznej formy sonatowej z typowym dla niej dualizmem tematycznym w pierwszej części. Iwaszkiewicz, pomimo znajomości budowy allegro sonatowego i prób jego zaadaptowania w prozie⁶⁹, tym razem rezygnuje z formalnego przekładu całej struktury muzycznej na wiersz. Wykorzystuje za to pracę motywiczną jako rudymenarną cechę formy klasycznej.

Treść utworu konotuje jeszcze jeden muzyczny trop, który naprowadza na kolejne dzieło Beethovena. Poeta sięga nie tylko po *Sonatę f-moll op. 57*, jak zapowiada tytuł, ale i po *V Symfonię*, a konkretnie nawiązuje do motywu losu z programowej, literackiej interpretacji utworu muzycznego. Iwaszkiewicz wybiera eklektyczną strategię opisu, czyniąc motyw

⁶⁷ Zob. R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2, s. 250.

⁶⁸ Nazwa jest potoczna, podyktowana wrażeniem odbioru – podobnie jak w przypadku m.in. *Preludium deszczowego* czy *Etiudy rewolucyjnej* Chopina.

⁶⁹ Zob. wczesną prozę poetycką *Niebo*, którą Iwaszkiewicz uznał za literacką „formę sonatową”. Nieoczywistość związków muzyki z literaturą mogą odzwierciedlać często bardzo odmienne próby jej interpretacji, np. J. Opalski, „*Sprawiedliwość w pięknie*”, czyli o muzyce w twórczości J. Iwaszkiewicza, [w:] *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, dz. cyt., s. 200-201; J. Skarbowski, *Muzyka w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*, „Poezje” 1978, nr 4, s. 99-103; J. Dembińska-Pawelec, *Jak słuchać prozy Jarosława Iwaszkiewicza? O muzyczności „Nieba”*, [w:] *Skamander*, t. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*, red. I. Opacki, A. Nawarecki, Katowice 1993, s. 7-20.

ogniwem łączącym obie sztuki. Dla metodologicznej jasności sprecyzujemy muzyczne rozumienie motywu. W sztuce dźwięków jest on tłumaczony jako:

Najmniejsza cząstka konstrukcji utworu, najmniejsza cząstka melodii. Motyw składa się najmniej z dwóch dźwięków, słabego i mocnego (nieakcentowanego i akcentowanego) lub odwrotnie, często z trzech, czterech i więcej, ale rzadziej z kilkunastu. O jego indywidualnym charakterze decyduje rysunek rytmiczny (różny czas trwania poszczególnych dźwięków, cechy metryczne (dźwięki akcentowane i nieakcentowane) i odległości między wysokością dźwięków (interwały). [...] Praca motywiczna polega na przekształceniu rysunku melodycznego, rytmicznego i metrycznego motywu, towarzyszących mu współbrzmień, faktury, co jest podstawą w konstruowaniu np. wariacji, przetworzenia w sonacie, łączników w fudze itp.⁷⁰.

W utworze muzycznym motywem jest zarówno śpiew kukułki, składający się z dwóch dźwięków – akcentowanego i nieakcentowanego – jak i słynny, uporczywie powracający i na zawsze wpisujący się w pamięć „motyw losu” z pierwszej części *V Symfonii* Beethovena.

Ponad różnymi sztukami znajduje się etymologia pojęcia. Słowo motyw pochodzi od łacińskiego *motus*, oznaczającego *ruch*. Temporalny przebieg przynależy do sztuk czasowych, bardziej niż do sztuk przestrzennych⁷¹. Kolejna analogia między muzyką i literaturą jest zatem związana z „ruchem” motywów, ich przemieszczaniem i następowaniem po sobie.

W wierszu Iwaszkiewicza oraz w *V Symfonii c-moll op. 67*, a dokładniej w jej pierwszej części *Allegro con brio*, występuje wspólny – choć wyrażony w różnych tworzywach – motyw losu (przeznaczenia). Beethoven powiedział o czterodźwiękowym, pojawiającym się na samym początku *V Symfonii* motywie, że tak właśnie puka przeznaczenie do bram życia.



Utwór Iwaszkiewicza można potraktować jako nawiązanie do słów kompozytora:

⁷⁰ Hasło *motyw*, [w:] J. Ekiert, *Bliżej muzyki. Encyklopedia*, dz. cyt., s. 266-267.

⁷¹ Podział na sztuki czasowe i przestrzenne, choć został już sformułowany przez G.E. Lessinga, ciągle jest ważną wskazówką w interpretacji odmiennych tekstów kultury. Zob. G.E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, oprac. J. Maurin-Białostocka, przeł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962.

Noc. Któż do bramy o tej porze stuka?
Wiatr liśćmi kręci i zamiecią grozi.
Za budę wciska się złąkniona suka,
Co w dzień biegała na długim powrozie.

Do drzwi domu stukanie. A któż to być może?
Na niebie chmury niby świńskie ryje,
Księżyc przez chmury i widno na dworze
Nikt nie szedł, a na płocie chwieją się rogoże.
Pukanie do pokoju? Nie zgadujesz czyje?

Kierując się muzycznym stylem odbioru, możemy twierdzić, że Iwaszkiewicz znajduje kompozycyjno-znaczeniowy koncept; układa słowa według zasad powracających motywów w technice przetworzenia, która – inaczej nazywana pracą motywiczną – jest wraz z dualizmem tematycznym podstawą formy sonatowej. W wierszu zostaje przetwarzany Beethovenowski motyw losu⁷². Poetycki ekwiwalent muzycznego motywu jest wpisany w niepokojący dźwięk stukania do drzwi, uporczywie powracający w tajemniczej przestrzeni lirycznej. Iwaszkiewicz poetyckimi środkami – przez skojarzenie wyobrażeniowe (personifikację), ale i słowa onomatopieczne (m.in. stukot, pukanie) – implikuje wrażenie muzyczne. Motyw losu przewija się przez cały utwór – pojawia się już w pierwszym wersie: „Noc. Któż do bramy o tej porze **stuka?**”, dalej na początku drugiej strofy „Do drzwi domu **stukanie**. A któż to być może?”, powraca też w puencie: „**Pukanie** do pokoju? Nie zgadujesz czyje?”.

Zakodowany w wierszu tekst kultury sprawia, że metaforyczną wypowiedź o nieuchronnym losie odczytujemy co najmniej na dwóch płaszczyznach artystycznych. Obrona przez Iwaszkiewicza strategia uobecnienia dzieła Beethovena zarówno w kompozycji (praca motywiczną), jak i temacie wskazując, że różne sztuki podejmują tę samą problematykę. Styl odbioru podyktowany muzycznymi oczekiwaniami pozwala i tym razem dojść do transsystemowej interpretacji utworu poetyckiego.

Konkluzje (stretto)

Zgodnie z muzycznym stylem odbioru oraz interdyscyplinarnymi wyznacznikami gatunku, porządek cyklu muzyczno-poetyckiego organizują powtarzające się, skontrastowane, podlegające przemianom elementy. Są nimi motywy muzyczne, które generują znaczenia i sugerują odczytanie

⁷² Symfonia realizuje te same założenia architektoniczne co sonata, z tą różnicą, że jest napisana na orkiestrę.

utworów. Całość jest wyprowadzona z mikrostruktury motywów ku spójnej pełnej kompozycji. Muzyczny motyw, od którego rozpoczęliśmy rozważania na temat prawomocności interdyscyplinarnego ujęcia cyklu poetyckiego, należy rozumieć zarówno *sensu largo*, jak i *sensu stricto*. W pierwszym znaczeniu jest on aluzją muzyczną lub muzycznym interpretantem, gdy włącza do interpretacji utworu poetyckiego intertekst muzyczny⁷³. W drugim – staje się elementem konstrukcji brzmieniowej, która układa – między innymi na wzór pracy motywicznej w allegrze sonatowym – strukturę dzieła literackiego. Pomimo niewielu podobieństw między materią sztuki słów i dźwięków, a także braku w pełni adekwatnego języka literackiego dla opisu utworu muzycznego, w ostatnim tomiku Iwaszkiewicza to właśnie kategorie muzyczne wyznaczają taktykę artystycznej konieczności, która prowokuje poszukiwanie dźwiękowo-audialnych powinowactw. Czytelnik-słuchacz, poruszając się w przestrzeni intertekstualnych konotacji, kieruje się muzycznymi punktami orientacyjnymi, znakami do odszyfrowania, które wyznaczają w końcu topografię muzyczno-poetyckiego cyklu.

Jako swego rodzaju nadtemat można traktować czasowość, która w ostatnim tomiku Iwaszkiewicza ma wymiar symboliczny⁷⁴. W świadomości wypełnionej muzyką pozytywny aspekt świata opiera się na powtarzalności dobrze znanych i przewidywalnych reguł muzyki klasycznej oraz na rytmicznym odradzaniu się natury. Porządek cykliczny jest jednak zakłócony przez czas linearny mający swój początek, ale i nieunikniony kres. Napięcie między różnymi porządkami czasu to muzyczno-egzystencjalny temat ostatniego tomiku Iwaszkiewicza. Sztuka dźwięków jest zarazem próbą odnalezienia metafizycznych reguł, które dysonans śmierci pozwolą zastąpić konsonansem życia.

Zauważmy, że *Muzyka wieczorem* nie przełamuje konwencji poezji, nie jest ani eksperymentalna, ani nawet nowatorska, kluczem do jej nowego odczytania staje się muzyczny styl obioru. Aluzje odsyłające do pokrewnej gałęzi artystycznej to ukryty potencjał znaczeń, który znajdujemy na wszystkich płaszczyznach tekstu. *Muzyka wieczorem* nie jest dzięki nim zastygła w formie, ale dynamiczna, a zatem i eklektyczna w obiorze.

⁷³ Za M. Głowińskim przyjmuję, że: „Interpretant to zawarty w tekście wskaźnik, w pewien sposób instruujący, jak ów element należy traktować, wyznaczający perspektywę, z jakiej ma być postrzegany”. M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje. Prace wybrane*, t. V, red. R. Nycz, Kraków 2000, s. 18.

⁷⁴ Zob. B. Pociąg, *Przyczynki do filozofii form cyklicznych w muzyce*, [w:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, dz. cyt., s. 59.

W cyklu muzyczno-poetyckim przenikają się dwa istniejące w sposób komplementarny porządki – poetycki i muzyczny. Kreowanie dźwiękowej przestrzeni lirycznej nie wyklucza, a wręcz przeciwnie – często włącza aspekty wizualności. Umiejętna dewerbalizacja poezji w języku muzyki przebiega na etapie posiłkowania się językiem muzykologii oraz – co częstsze – dzięki wykorzystaniu figur brzmieniowych tożsamych ze sztuką klasycznych kompozycji.

Ekspresja formy dźwiękowej upomina się o włączenie obok dosłownego znaczenia także sensu symbolicznego. Walory brzmieniowe są nie tylko rodzajem muzycznego tła, akompaniamentu, ale także symbolem skaleczonej harmonii, którą należy tłumaczyć w odniesieniu do refleksji o „zmiernych...”. Muzyka jest bowiem towarzyszką starego poety, który dobrze znając reguły sztuki dźwięków, przekłada je na porządek świata, a podążający jego śladami czytelnik – na muzyczny styl odbioru poezji.