



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Jak słuchać prozy Jarosława Iwaszkiewicza? : o muzyczności "Nieba"

Author: Joanna Dembińska-Pawelec

Citation style: Dembińska-Pawelec Joanna. (1993). Jak słuchać prozy Jarosława Iwaszkiewicza? : o muzyczności "Nieba". W : I. Opacki, A. Nawarecki (red.), „Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza : interpretacje” (S. 7-21). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).

Joanna Dembińska-Pawelec

Jak słuchać prozy Jarosława Iwaszkiewicza? O muzyczności *Nieba*

O związku twórczości literackiej Jarosława Iwaszkiewicza z muzyką pisano już wielokrotnie. Głos zabierali muzykolodzy i teoretycy literatury. Ci ostatni w swoich rozprawach o pisarstwie autora *Oktostychów* i *Wieczoru u Abdona* często posilkowali się leksyką zaczerpniętą z teorii muzyki¹. Zastanawiano się, czy twórca ten to kompozytor słowa, czy poeta muzyką opętany. Skąd wzięła się owa dwuaspektowość w ujęciu krytyki?

Z jednej strony faktem bezspornym jest, że szeroko pojmowana muzyczność tkwi głęboko korzeniami w strukturze (jak chcą niektórzy: wszystkich) utworów literackich Jarosława Iwaszkiewicza. Z drugiej strony warto również pamiętać o dwoistości artystycznych zainteresowań tegoż autora. W czasach swej młodości był on studentem konserwatorium kijowskiego i kompozytorem kilku utworów muzycznych. W tym samym czasie podjął również pierwsze próby działalności literackiej. Zarysowuje się nam zatem młoda, kształtująca się osobowość, w której ujawnia się twórczy konflikt: muzyka czy literatura, a może muzyka i literatura? Jak sugerują znawcy tematu, szalę na korzyść literatury przechylił kuzyn autora — Karol Szymanowski, nisko oceniając walory artystyczne utworów muzycznych Iwaszkiewicza, natomiast bardzo wysoko — twory literackie². Trudno jednoznacznie rozstrzygać podobne kwestie. Faktem jednak pozostaje, że ślady owego konfliktu (psychoanalitik powiedziałby: kompleksu niedoszelego muzyka) zaważyły na kształcie twórczych poczynań pisarza. I z tej racji ów okres wahania, wyboru, wewnętrznej walki wydaje się bardzo ciekawy.

Z tego właśnie czasu pochodzi zbiór krótkich form narracyjnych zatytułowany *Pejzaże sentymentalne*³. Traktowane były one przez autora jako tek-

¹ Por. np. J. Kwiatkowski: *Eleuter. Szkice o wczesnej poezji Jarosława Iwaszkiewicza*. Warszawa 1966.

² Por. wypowiedzi Iwaszkiewicza: *Spotkania z Szymanowskim*. W: idem: *Pisma muzyczne*. Warszawa 1983.

³ J. Iwaszkiewicz: *Niebo*. W: idem: *Pejzaże sentymentalne*. Warszawa 1926, s. 117—125. Wszystkie cytaty za tym wydaniem.

sty spełniające funkcję ćwiczeń stylistycznych⁴. Jednym z utworów wchodzących w skład tego zbioru jest proza poetycka *Niebo*. Tekst to dość specyficzny. Przede wszystkim dlatego, że autor ustanawia w sposób niestereotypowy hierarchię warstw w strukturze utworu. Ogromnej ważności nabiera strona dźwiękowa. Jest ona tak zintensyfikowana, że w trakcie konkretyzacji (zwłaszcza dokonywanej głośno) odbiorca daje się uwieść fali dźwięków i pozwala na niepostrzeżone umykanie sensów. Po chwili budzi się zaskoczony i zapytuje sam siebie: „[...] ale o czym jest ten tekst?” Rozwikłajmy muzyczną tajemnicę *Nieba*.

Pod tytułem autor umieścił informację, w której czytamy: „Utwór poniższy jest usiłowaniem możliwie ścisłego oddania w słowie formy sonatowej.” Mamy tu zatem do czynienia ze świadectwem toczącej się w duszy artysty dramatycznej walki, ale także poszukiwania drogi kompromisu: porzucenia sfery muzycznej, ale zaledwie połowicznie, ograniczając się wyłącznie do tworzywa, z równoczesnym wprowadzeniem muzycznych zasad formalnych w obręb sztuki słowa. Czy takie przesunięcie, taki kompromis jest w ogóle możliwy? I jakie przynosi on efekty? W toku poniższej analizy spróbujemy sobie na te pytania odpowiedzieć.

Powróćmy do wspomnianego już komentarza odautorskiego. W całości brzmi on następująco:

Utwór poniższy jest usiłowaniem możliwie ścisłego oddania w słowie formy sonatowej. Oczywiście, nie mogłem tu zachować wymagań tonacyjnych i modulacyjnych; starałem się zaznaczyć je tylko, podając np. w pierwszej części temat drugi w tonacji *r*, w reprzyście modulując do zasadniczej tonacji *n*.

Przekazana tu informacja jest niezwykle istotna, stanowi bowiem warunek muzycznego odbioru tego tekstu. Ponieważ intencją twórcy było wyposażenie czytelnika w tę wiedzę, spróbujmy podążyć wskazanym tropem.

Przypomnijmy, że sonata to utwór o cyklicznym układzie budowy przeznaczony na instrument solowy bądź też na dwa instrumenty⁵. *Niebo* składa się z czterech części, mamy zatem do czynienia z najbardziej typowym i rozpowszechnionym modelem sonaty, zwanym też klasycznym, wprowadzonym przez kompozytorów szkoły mannheimskiej w połowie XVIII wieku. Obowiązuje w nim ustalony porządek architektoniczny.

Najważniejszą a zarazem rozpoczynającą częścią cyklu jest *allegro* sonatowe, po którym następują dalsze całości wkomponowane w obowiązujący

⁴ Pisze o tym H. M. Małgowska: *Narrator prozy poetyckiej we wczesnej twórczości Iwaszkiewicza (1916—1924)*. W: *Styl i kompozycja*. Wrocław 1965.

⁵ Wszystkie informacje z zakresu teorii muzyki pochodzą z następujących źródeł: J. Chomiński: *Formy muzyczne*. T. 2. Kraków 1954—1956; B. Muchenberg: *Literatura muzyczna*. Kraków 1981; *Mała encyklopedia muzyki*. Red. S. Śledziński. Warszawa 1960.

układ formalny. Istotę jego stanowi dualizm tematyczny, zestawienie dwu kontrastujących tematów, które wprowadzone w konflikt, w trakcie utworu ścierają się ze sobą. Miejscem rozwiązania staje się ustęp końcowy, czyli reprzyza. *Allegro* zbudowane jest na podstawie zasady tzw. formy sonatowej, która rozpada się na trzy części: ekspozycję, przetworzenie i wspomnianą reprzyzę. Ekspozycja prezentuje tematy. Przywołany tu komentarz autorski do *Nieba* zagadnienie to ściśle dookreśla i zaznacza, że utwór utrzymuje się w „zasadniczej tonacji *n*, z tematem drugim w tonacji *r*”.

Punktem tworzącym i ogniskującym temat pierwszy jest słowo „niebo” z inicjalną głoską *n*. Dopełnione epitetem „otwarte” („niebo otwarte”) zestawione zostaje ono paralelnie z wyrażeniem o charakterze peryfrazy — „namiot błękitny”, w którym głoska *n* pojawia się dwukrotnie, w tym także w pozycji inicjalnej. Jeśli do tego dodamy jeszcze wystąpienie głoski *m* w wyrazie „namiot”, również nosowej, korespondującej z *n* tonacyjnie, łatwo dostrzeżemy zabieg instrumentacji głoskowej. Oba paralelnie zestawione wyrażenia, funkcjonujące jako przeplatający się motyw, pojawiają się w prezentacji pierwszego tematu jeszcze dwukrotnie. Przebieg tematu pierwszego tworzy nagromadzenie wyrazów z głoską *n* i oboczną, zmiękczoną *ń*: „dziwne”, „przywidzenia”, „drobnośki”, „szron”, „festony”, „noc”, „nam przynoszą”, „młodniejące z ranka” itd. Pojawiają się także wyrazy, w których głoska *n* występuje więcej niż jeden raz: „nudność”, „niezwyczajne”, „niespodzianki”, „nieklamaną”, a także zawierające geminatę: „dzwonna”, „codziennność”, „fontanny”. Wszystko to tworzy niezwyklej urody eufonię. O tym, jak bardzo jest ona zintensyfikowana, niech zaświadczy proste zestawienie liczbowe: na 95 wyrazów eksponujących temat pierwszy głoska *n* pojawia się 66 razy, wspomaga ją w instrumentacji tekstu głoska *m* — 17 razy (!). Temat drugi, podobnie jak poprzednio, tworzy nagromadzenie wyrazów, tym razem z głoską *r*: „pierwiastkowy”, „rozradować”, „szafirowe”, „serce”, „zahartuje”, „rozbrzyguje z kranu” itd. Jeszcze raz posłużmy się statystyką: w 54 wyrazach głoska *r* występuje 32-krotnie.

Naczelną zasadę *allegro* sonatowego stanowi konflikt przeciwstawnych tematów. My rozpatrywać go musimy jako opozycję spółgłosek *n* i *r*. To dość ciekawie zestawiona para. Obie głoski są twarde, dźwięczne, sonorne, a więc nie mają odpowiedników bezdźwięcznych. W niewielkim stopniu różni się ich miejsce artykulacji (*n* jest przedniojęzykowo-zębowe, *r* — przedniojęzykowo-dziąsłowe). Ich zasadnicza opozycyjność tworzy się w wyniku różnicy jednej cechy: *n* to głoska nosowa, *r* — ustna. *N* wprowadza tonację ciemną, minorową, jednocześnie dzięki temu, że wymawia się je w sposób płynny, uzyskuje się wrażenie melodyczności. *R* jest głoską drżącą, dlatego też artykulacja nie wywołuje efektu jednorodności, a wręcz przeciwnie: segmentacji, rozdrobnienia. *R* to także głoska wymagająca największej pre-

cyjzi artykulacyjnej. Z tych też przyczyn znakomicie pełni funkcję wyodrębniania, wydobywania kontrastów⁶.

Oprócz opozycyjności głoskowej skontrastowanie obu tematów allegra uzyskuje się także za pomocą tempa. Temat drugi jest znacznie szybszy. Wynika to z faktu częstszego, niż to miało miejsce we wcześniejszej partii tekstu, posługiwania się różnymi formami czasowników. Występuje też większe zróżnicowanie wypowiedzi narratora, między innymi przez wprowadzenie bezpośredniego zwrotu do adresata („spójrzcie”).

Następna drobna cząstka w formie rozbudowanego zdania to koda ekspozycji. Zadaniem jej jest spotęgowanie napięć, zogniskowanie konfliktów zrodzonych dzięki kontrastowi tematycznemu i przygotowanie nastroju do następnej części allegra sonatowego. W zgromadzonych tu wyrazach i wyrażeniach współwystępuje jednocześnie głoska *n* i *r*: „rano radosne”, „wrota warowni nieba”, „namiotu szafirów”.

W drugim fragmencie utworu, zwanym przetworzeniem, następuje praca tematyczna, czyli przekształcanie materiału ekspozycji, któremu towarzyszy narastanie i rozładowywanie napięć. Zgodnie z muzycznymi wymogami formalnymi tematy pojawiają się w wersji przetworzonej bądź to techniką imitacji, bądź przez dodanie głosu kontrapunktującego. W wypadku *Nieba*, jak się wydaje, oba te zabiegi mają miejsce. Inwersja, którą możemy potraktować jako muzyczny zabieg imitacji, dotyczy motywów inicjujących tematy:

	Ekspozycja	Przetworzenie
temat <i>n</i>	„niebo otwarte, namiot błękitny”	„otwarte gromom, błękitne wieczorom, niebo rozciągnięte”
temat <i>r</i>	„jedno spojrzenie”	„spojrzenie jedno”

Wprowadzenie tematu trzeciego, kontrapunktującego, dokonuje się przez nagromadzenie wyrazów z głoską *sz*: „szron”, „szare”, „puszyste”, „szynszylowych”, „szafirem”, „szemrzącą” itd. Odwołanie się do treści zawartych w ekspozycji następuje także dzięki przywołaniu elementów świata przedstawionego. W temacie pierwszym pojawia się sformułowanie: „obłoki, ten szron rana”. Przetworzenie konstruuje już rozbudowany obraz: „bo czyż szron rana, obłoki, które wciąż inaczej kształtują się, szare, puszyste, futrzane”. „Stroskane owce” z tematu drugiego w przetworzeniu zmieniają postać: „spojrzenie jedno ku tym szeregom szynszylowych owiec, rozszerzających swe władztwo nad niebem szafirowem”.

⁶ Por. podobny wywód J. Kwiatkowskiego: *Eleuter...*, s. 28.

Po zabiegach imitacyjnych następuje trzecia część allegra sonatowego zwana repryzą. W niej odbywa się pojednanie kontrastujących pierwiastków mieszczących się w ekspozycji. W reprzyzie zostają sprowadzone do identycznej tonacji. Pierwsza i druga część reprzyzy zawierają odwołania do tematów, co dokonuje się za pomocą niemal powtórzonego obrazowania. Najłatwiej dostrzec to w formie graficznej:

Ekspozycja temat <i>n</i>	Repryza temat <i>n</i>
„[...] jedno spojrzenie w dzwonną przestrzeń zmazuje i zacierą krzywizny smętnych ścieżek, którymi codzienność zaznacza swoje namiętne panowanie. Ogarnia nudność zwyczajnego życia.”	„[...] jedno spojrzenie w dzwonną przestrzeń zniszczy krzywizny smętnych ścieżek: codziennie szlakiem tym samym idziemy znudzeni.”
Ekspozycja temat <i>r</i>	Repryza temat <i>r</i> przetransponowany do tonacji <i>n</i>
„Skrzydłaci obywatele krainy niebios z kranów promiennych rozbryzgują krople turkusowe, aż kontury wieżyc i kominów drgać zaczął prężącą się mocą lazurów.”	„Aniołowie uskrzydleni z wodociągów niebiańskich trysnąć mogą pogodę na opętane kominy i dachy smutnych zgromadzeń. Niebieskość natężona do niemożliwości, wysączy się i padnie na uśmiech smutku.”

W zakończeniu reprzyzy występuje koda — podobnie jak po prezentacji tematów w ekspozycji. O ile jednak wcześniejsza odzwierciedlała równorzędność tonacji *n* i *r*, o tyle koda finalna utrzymuje się wyłącznie w tonacji zwycięskiej, „tonacji zasadniczej”, jak określa ją podmiot mówiący:

— temat *r*: „rano radosne i wieczór”;

— temat *r* przetransponowany do tonacji *n*: „niezmiennie obnażone rano i koniec dnia”.

Analiza pierwszej części *Nieba* jako allegra sonatowego ukazuje jedną tylko z możliwości wykorzystania utworu muzycznego przez dzieło literackie⁷.

⁷ O możliwościach występowania form muzycznych w dziele literackim pisali m.in.: J. Opalski: *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślakowska i J. Sławiński. Wrocław 1980, s. 49–64;

Przyznać musimy, że to bardzo wierna rekonstrukcja formy sonatowej. Ale pamiętajmy — jedynie formy. Analiza ta bowiem uświadomiła nam z całą jaskrawością, że „pewne bariery są nieprzekraczalne”, o czym pisze Michał Głowiński w szkicu *Literackość muzyki — muzyczność literatury*⁸. Po pierwsze musimy zaznaczyć, że warunkiem koniecznym muzycznego odbioru *Nieba* jest odautorska informacja poprzedzająca tekst. Bez niej, sugerują badacze literatury, związek tej prozy poetyckiej z sonatą byłby, jeśli nie niemożliwy, to co najmniej trudny do ustalenia⁹. Drugim ważnym spostrzeżeniem jest, iż literatura usiłująca naśladować muzykę nie może „wykroczyć poza granice zakreślone przez możliwości tworzywa”, muzyczność literatury zależy „od literackich ukształtowań języka”¹⁰. Dlatego też, jak już pokazaliśmy, muzyczny zabieg imitacji zastąpiony był inwersją, a zmiany tonacyjne instrumentacją głoskową. Wynika to z ograniczeń „mimetyzmu formalnego”¹¹.

Odczytując tekst zgodnie ze wskazówką komentarza autorskiego, a więc jako realizację formy sonatowej, zupełnie pominięliśmy dwuwarstwę świata przedstawionego. Spróbujmy nadrobić to przeoczenie.

Interesujący nas pierwszy fragment utworu zarysowuje binarny charakter świata i ludzkiej egzystencji. Rzeczywistość otaczająca człowieka, postrzegana i doświadczana w codziennym życiu, określona jest w narracji jako „straszna pustynia”, miejsce, w którym żyjemy, to „warownie szarych miast, opętane kominy i dachy smutnych zgromadzeń”. W takiej scenerii życie jawi się jako „nudność, krzywizny smętnych ścieżek, uśmiechy smutku”. Ludzie są „zanurzeni w wodę szarzyzny”. Dostrzegają świat „rozdrobiony na ułamki drobne”. Ich działania zdają się pozorne, przyrównane są do błakania stroskanych owiec, bądź krążenia niewidomych. Człowieka „tłoczą dziwne przywidzenia, gniewają drobnostki, tłoczą mniej górne fantazje i drobiazgi samotności zadumanej nad sennością nieruchomych tafli życia”. Tymczasem wszystko to

E. Wiegandt: *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*. W: *Pogranicza...*, s. 103—114. Por. także szkic M. Woźniakiewicz-Dziadosz: *Kategorie muzyczne w strukturze tekstu narracyjnego. Na przykładzie „Kotłów Beethovenowskich” Choromańskiego i „Martwej Pasieki” Iwaszkiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 191—212; fragment rozprawy M. Jędrzychowskiej, w którym autorka przyrównuje *Wieczór u Abdona* Iwaszkiewicza do realizacji fugi. Por. M. Jędrzychowska: *Romans z Czystą Formą*. W: eadem: *Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza*. Wrocław 1977, s. 71—85.

⁸ M. Głowiński: *Literackość muzyki — muzyczność literatury* W: *Pogranicza...*, s. 81.

⁹ Ibidem, s. 79; E. Wiegandt: *Problem...*, s. 109.

¹⁰ M. Głowiński: *Literackość muzyki...*, s. 81.

¹¹ Ewa Wiegandt podejmując zagadnienie muzyczności w prozie, posłużyła się kategorią „mimetyzmu formalnego” wprowadzoną przez Głowińskiego. Przywołajmy jego spostrzeżenia: mimetyzm formalny „nie polega nigdy na pełnym upodobnieniu zasad konstrukcyjnych z jednego typu wypowiedzi do drugiego. Sprowadza się raczej do zespołu analogii, które sugerować mają identyczność, ale świadczą jednocześnie o niemożności jej zrealizowania”. Por.: M. Głowiński: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973, s. 65.

można odmienić, ale pod warunkiem, że „niebu oddamy życia władny ton”. To finalna konkluzja omawianej aktualnie części utworu. Gdy tak postąpimy, wówczas „jedno spojrzenie w niebo otwarte, namiot błękitny” przyniesie „nieklamana radość, spokój, pocieszenie, rozproszy nudę, zniszczy krzywizny smętnych ścieżek, wytoczy drobne smugi uciechy”. Świat postrzegany w ten sposób może sprawić, by „szelest wieczności dobiegł do uszu naszych”. Niebu przydana jest moc oczyszczająca, stąd: „fontanny, krany i wodociągi”, z których „trysnąć można pogodę i rozbryznąć krople turkusowe”. Jest ono obdarzone siłą ciągłego odradzania, co sugeruje figura przemiany starca w młodzieńca.

Wypada nam teraz zastanowić się nad relacją między warstwą semantyczną, a wykorzystaniem muzycznej formy. Otóż każdy analizowany przez nas fragment pierwszej części *Nieba* (dwa tematy ekspozycji, przetworzenie, dwudzielna reprzyza) zawiera w sobie owo dwoiste postrzeganie świata. Wykorzystanie allegro sonatowego, będącego formą dialogową, która zakłada ścieranie się racji, pozwoliło wytworzyć wrażenie dyskusji. Konstrukcja utworu odzwierciedla skomplikowany proces rodzenia się filozofii podmiotu, poprzedzony wazaniem sądów, nawrotami pierwotnych tez. Towarzyszy temu zróżnicowanie nastroju wynikające ze stałego przeplatania się eufonii *n* i *r* wespół z określonymi zwrotami językowymi i obrazami. Wahania nastroju uwydatniają dodatkowo zmiany tempa wypowiedzi.

Analiza pierwszego fragmentu utworu Jarosława Iwaszkiewicza skłania nas do zastanowienia się nad zagadnieniem „muzyczności” tekstu literackiego. Warunkiem koniecznym jej odczytania staje się, jak słusznie zaznacza Ewa Wiegandt, ujawnienie zasad organizacji tekstu¹². W konsekwencji prowadzi to do aktywizacji roli czytelnika. Każdy komentarz autorski „podsuwa zasadę odczytywania sensów na dwóch planach: fabuły i muzyczności”, a co za tym idzie — stanowi „znak komplikacji semantycznej tekstu”¹³.

Mając na uwadze owe wnioski, przejdźmy do analizy kolejnych fragmentów *Nieba*.

Część druga sonaty ma zwykle charakter spokojny, liryczny. W taki też sposób zbudowany jest odpowiedni fragment zajmującego nas utworu. Tempo wypowiedzi znacznie powolniejsze, co uzyskane zostaje dzięki wprowadzeniu rozbudowanych, wielokrotnie złożonych zdań. Spowolnieniu wypowiedzi służy także zgromadzenie wielu epitetów. Tonację, w której utrzymana jest część druga, możemy określić jako „szeleszczącą”, dominuje w niej bowiem wyraźnie instrumentacja oparta na głoskach *sz* i *cz* („czarny płaszcz przykrywa”, „wpatrujesz”, „szeleszcza”, „kołysząc”, „ciszą”, „słyszysz” itd.).

Cały fragment rozpada się na trzy całości. Mamy więc do czynienia z często stosowaną w kompozycjach muzycznych budową okresową typu

¹² E. Wiegandt: *Problem...*, s. 110.

¹³ *Ibidem*, s. 111.

ABA. Środkowy ustęp ma charakter opozycyjny wobec pozostałych. Zwiększa się w nim tempo wypowiedzi — przede wszystkim dzięki krótszym okresom zdaniowym oraz oszczędniejszemu stosowaniu epitetów. Tonacja ulega nieznacznej modulacji w kierunku dźwięczności i wyrazistości. Obok eufonii *sz*, *cz* pojawia się zgromadzenie wyrazów z ich odpowiednikiem dźwięcznym — *ż*. Ustęp trzeci, zgodnie ze schematem *ABA*, sięga po wątki pojawiające się na początku. Nie jest to bowiem zwykle powtórzenie pewnej partii tekstu. Podobieństwo zbudowane zostało na powtórnym wykorzystaniu charakterystycznych wyrażen, np. fragment inicjalnego zdania: „w nocy czarny płaszcz przykrywa...,” a także inne, jak: „zaczyna wsysać cię w lej przejrzysty”, „szeleszczą jedwabne fale wieczoru” itd.

Wyróżniającą cechą narracji drugiej części *Nieba* są wciąż ponawiane bezpośrednio zwroty do adresata. Mają one postać czasowników w drugiej osobie liczby pojedynczej („wpatrujesz się”, „utoniesz”, „słyszysz”), a także w trybie rozkazującym („ułoż się”, „patrz”, „spójrz”). Oprócz zmian trybu widać też różnice w użyciu czasów — obok czasu teraźniejszego („wpatrujesz się”, „szeleszczą”) pojawia się również przyszły („utoniesz”, „usłyszysz”, „zapomnisz”). Wszystkie te zabiegi mają niebagatelne znaczenie dla odbioru tekstu. Zmiana formy narracji (w stosunku do części pierwszej *Nieba*) pozwoliła przekształcić się narratorowi z osoby opowiadającej w przewodnika, dodajmy: duchowego, a może nawet o właściwościach hipnotyzerskich: „Ułoż się na kamieniu i patrz na zenit. Pomału utoniesz w niezmiernym oceanie, który cię nie zadławi, i owszem ukoi. Kołysząc się z ziemią razem, ojczystą planetą, słyszysz wahanie wahadła świata.”

Jeśli to wszystko, co powiedzieliśmy o narracji, powiążemy z ustaleniami dotyczącymi „tonacji szeleszczącej”, wprowadzającej uspokojenie, wyciszenie tekstu (porównywalne z szeptaniem do ucha), i dodamy do tego spowolniony tok mowy, to wypowiedź narratora zaczniemy odczuwać jako sekretne objawianie tajemnicy. I tak jest w istocie. Podmiot mówiący w drugiej części *Nieba* objaśnia... zagadkę bytu.

Ustęp pierwszy i trzeci, jak pamiętamy — paralelne wobec siebie, są wykładem o „świadomości kosmicznej”¹⁴. Tytułowe niebo określone zostaje jako „niewidzialne” i „niedoścignione”, a także „nieskończone”. Metaforycznie nazwane jest „niezmiernym oceanem”. W końcu utożsamia się je z ojcem: „niebo, ojciec twój”. Poprzez wprowadzenie kontekstu Biblii („Ułoż się, jak Jakób, głową na kamieniu i patrz w jego źrenice”) nabiera cech boskich, choć słowo „Bóg” się nie pojawia. Wtapiając się w naturę można poznać rytm wszechświata („wahanie wahadła świata”) oraz istotę ludzkiej egzystencji („kiedy ucho przyłożysz do ziemi, usłyszysz tylko tętent słów jego, które są

¹⁴ O „Świadomości kosmicznej” w prozie Iwaszkiewicza pisze R. Przybylski: *Eros i Tanatos. Proza J. Iwaszkiewicza 1916–1938*. Warszawa 1970, s. 109–111.

twojem życiem”). Doznawanie przeżyć mistycznych, wpisanie siebie w koło kosmiczne, w odwieczny rytm natury wprowadza jednostkę w stan spokoju, daje poczucie szczęścia („ukoi”, „napęlnia [...] nieprzebraną ciszą”, „upoi”). Aby to osiągnąć, człowiek musi dążyć do jedności z wszechświatem, prabytem, Bogiem. Stąd takie oto sformułowania: „zaczyna wsysać cię w lej przejrzysty”, „utoniesz w niezmiernym oceanie”, „obejmować cię poczyna niezmierną mocą”.

Ustęp drugi omawianej tu części *Nieba*, wprowadzony, jak to wskazywaliśmy, na zasadzie kontrastu, ma zarysować egzystencję wyrosłą z przywiązania do spraw ziemskich. Skazana jest ona na „ograniczenie”, człowiek bowiem nie dostrzegający wszechświata nie może pojąć całości, jedności, prabytu. „Przedmioty, które cię otaczają” — sugeruje podmiot mówiący — „zajmą cię, rozerwą, rozproszą”.

Omawiając pierwszą część *Nieba* (*allegro* sonatowe), mówiliśmy o dwojakim sposobie postrzegania egzystencji. Jeden zadawała się sprawami przyziemnymi. Jego domeną jest życie jałowe, szare i pozbawione sensu. Drugi wynika z usankcjonowania świadomości kosmicznej i przeświadczenia, że — posłużmy się słowami Ryszarda Przybylskiego — „estetyczne przeżycie natury nadaje istnieniu sens”¹⁵. „Spójrzcie dobrze i długo” — zachęca narrator — „w szafirowe rozciągnięcie, gromadzące nad nami promienie radości. Uspokoi się serce roztkliwione i zahartuje na żarty niepogody; równina chabrów rozbarwi warownie szarych miast.” „Żyć — jeszcze raz przywołajmy słowa Przybylskiego wypowiedziane w odniesieniu do prozy Iwaszkiewicza — znaczy więc doznawać potoku zjawisk, bergsonistycznej »twórczości nieustającej«.”¹⁶ Część druga *Nieba* (*largo*), jak już wskazywaliśmy, rozszerza i uściśla zasygnalizowane poglądy. Oprócz bergsonowskiego mistycyzmu pojawić się musi „psychologia religii” Williama Jamesa¹⁷. Możemy już także określić rodzaj przedstawianej tu postawy jako panteistyczny czy raczej „panteizujący”, jak powiedziałby Jerzy Kwiatkowski¹⁸.

Powróćmy jednak do analizy interesującego nas tekstu. Część trzecia *Nieba* wzoruje się na rondzie. Wywodzi się ono z czasów średniowiecza — wówczas funkcjonowało w postaci tanecznej piosenki. Obowiązującą do dzisiaj, charakterystyczną cechą jego budowy jest stałe przeplatanie się tematu głównego-refrenu z epizodami zwanymi kupletami. Ciągłe nawroty refreniczne sprawiają wrażenie obrotu kołowego — stąd nazwa całej formy (z francuskiego: *rondeau*). Nie istnieje ścisły, jednolity układ formalny tego utworu. Liczba kupletów, jak też ich charakter pozostają w gestii twórcy. Schemat trzeciej części *Nieba* możemy przedstawić za pomocą wzoru, w którym literą A

¹⁵ Ibidem, s. 122.

¹⁶ Ibidem, s. 115.

¹⁷ Ibidem, s. 118.

¹⁸ J. Kwiatkowski: *Eleuter...*, s. 79–80 i 140–145.

oznaczymy refren, pozostałymi zaś kuplety: *A B A C A D*. Pozostałością pierwotnego, tanecznego przeznaczenia jest żywe tempo. W utworze Jarosława Iwaszkiewicza uzyskuje się to dzięki nagromadzeniu czasowników, imiesłówów odczasownikowych i nazw czynności. Zintensyfikowaniu tempa służą powtórzenia, jak np. trzykrotne użycie słowa „lecą” w refrenie i kupletach (na przestrzeni całego tekstu pojawia się ono aż 21 razy). Ożywieniu służą także wielokrotnie ponawiane pytania retoryczne.

Refren składa się z dwu części. Pierwsza — niezmienna, kreuje obraz nieba, wydobywając dwa jego aspekty — dynamizm i statykę: „Brzmi wicher, świst chmur, lecą, lecą, lecą”, „przez chmur wręby gwiazd świeci sznur”. Druga część, ujęta w formę pytania retorycznego, jest każdorazowo inna i zapowiada treść następującego po niej kupletu oraz stanowi łącznik między nimi. Jak wynika z przedstawionego schematu, każdy z kupletów tworzy oddzielną całość, niemniej pierwszy i trzeci są sobie pokrewne (nie tożsame), drugi jest wobec nich kontrastujący. Podobieństwo pierwszej i trzeciej części epizodycznej uzyskuje się, podobnie jak w poprzednich partiach *Nieba*, za pomocą powtórzeń i paralelnych układów zdaniowych. Środkowy kuplet — odmienny od pozostałych, niemniej jednak ściśle z nimi związany, stanowi integralną część całości. Dzieje się tak za sprawą słów-symboli tworzących trójkąt symboliczny trzeciej części *Nieba*: gwiazda — żóraw — dusza. Wypowiedź narratora zestawia je, ząbca z ich pomocą poszczególne obrazy. Spójrzmy na przykłady wybrane z wszystkich kupletów: „gwiazd stada”, „gwiazd snop”, „gwiazdy jak żórawie”, „dusze jak żórawie”, „gwiazdy błyskają jak pogubione dusze”. W kupletcie drugim narrator określa siebie peryfrastycznie: „I ja dokąd zmierzam, ptak oślepiiony, z jednej ciemności do drugiej lecający.” Wszystkie te symbole łączy wspólnota ruchu, stąd ciąg przynależnych im w tekście czasowników: „lecą”, „gna”, „zmierzam”, „idą”, „odlatują”, „odchodzi”, „wędrują”. Słowa-symboli wraz z oznaczeniami ruchu tworzą jeden z poziomów semantycznych utworu.

Gdzie zatem kryje się tajemnica odmienności epizodów? Różnica ujawnia się w sferze formalnej — w zmianach sposobu narracji. W pierwszym kupletcie pojawia się narracja w trzeciej osobie. Kuplet drugi wprowadza narrację w pierwszej osobie liczby pojedynczej. W ostatnim — narrator mówi w imieniu zbiorowości, posługując się pierwszą osobą liczby mnogiej. Każda ze zmian ustanawia dla poruszanych zagadnień nową perspektywę. Kuplet pierwszy wprowadza najszerszą — kosmosu. Pojawia się wiele retorycznych pytań o charakterze ontologicznym. Narrator zastanawia się nad genezą, celowością, złudnością bytu. W trzecim kupletcie, w którym narrator jest przedstawicielem zbiorowości, padają te same pytania, ale w odniesieniu do egzystencji ludzkiej. Środkowy kuplet z narracją pierwszoosobową skraca perspektywę do wymiaru prywatności. Egzystencja ujawnia dostrzeżoną przez Bergsona dwoistość. Z jednej strony pojawia się związany z intuicją dyna-

mizm („dokąd zmierzam, ptak oślepiiony, z jednej ciemności do drugiej lecący”), z drugiej — sfera intelektu: statyczna i przestrzenna („nagle przykryty kopułą świątyni, która [...] zatrzymuje mnie na chwilę i każe zgadywać”). Dwa symbole — gwiazda i dusza — obdarzone są dynamicznością („dokąd gwiazdy lecą”, „ja dokąd zmierzam, ptak lecący”). Ale jednocześnie mają cechy elementów statycznych, przynależnych raz na zawsze do danego im miejsca. „Kopuła świątyni”, jak przenośnie zostaje nazwane niebo, jest wybita „wiecznemi gwiazdami”. Po pytaniu: Kto kopułę „gwiazdami okrył”? pojawia się po przecinku, niejako symetrycznie, kolejne pytanie: „kto mi gwiazd nasypał pełną duszę?” Dusza zatem przyrównana została do „kopuły”. Stanowi więc częśćkę wszechświata. Przynależy do kosmosu. Istnieje, co widzimy dzięki wskazanej przed chwilą analogii, jako element statyczny.

W zakończeniu każdego kupletu sformułowane zostaje pytanie o sens istnienia, o możliwość dotarcia do prawdy. W trzecim, zamykającym fragmencie przybiera ono następującą postać: „Czy widzi świt żóraw prowadzący?” W kończącym utwór zdaniu udzielona zostaje odpowiedź negatywna, odbierająca jak gdyby aspekt retoryczności wszystkim wcześniejszym pytaniom: „Nie, noc, a ptaki lecą”. Ów pesymistyczny ton możemy wiązać z elementami światopoglądu Schopenhauerowskiego, co zgodne byłoby z naszą wiedzą o filozoficznych fascynacjach Jarosława Iwaszkiewicza¹⁹.

Zagadnienie to pozwala nam wreszcie zająć się sprawą tonacji *Nieba*. Analizując część pierwszą, naśladowując formę allegra sonatowego, wykazaliśmy, iż tonacja zasadnicza uzyskana została wskutek instrumentacji tekstu opartej na głoskach nosowych. Podobnie było w części drugiej. Tak jest i teraz. Sięgnijmy po garść przykładów z części imitującej formę ronda: „noc”, „może nie ma nas”, „wiecznemi gwiazdami”, „ciemności”, „po czerni nieba”. Takie ukształtowanie warstwy brzmieniowej tekstu wnosi z sobą dominantę pesymistyczno-rezygnacyjną²⁰. Dominacja głosek nosowych jest tak silna, że optymizm pierwszej części *Nieba* (allegra sonatowego) zostaje przytłumiony. Możemy zatem posłużyć się terminem eufonii jakościowej. Ona ukierunkowuje odbiór tekstu, wydobywa minorowy nastrój, podważa wiarygodność postawy optymistycznej. Uchwycenie w trzeciej części *Nieba* związków z filozofią Schopenhauera narzuca poczucie niemocy, beznadziejności, lęku, ciągłej niemożności zaspokojenia.

Dla kompletności analizy prześledźmy na zakończenie część czwartą *Nieba*, finalną. Skonstruowana jest ona nie na wzór finałów lekkich, odprężeniowych, ale jako dynamiczne zwieńczenie całości. Ustęp ten proponuje powtórne przeżycie nastroju i wrażeń poprzednich części. To jakby zebranie, zsumowanie i uszeregowanie wcześniejszego materiału. Wzoruje się na formie

¹⁹ Pisał o tym Kwiatkowski w odniesieniu do liryki Iwaszkiewicza: *Eleuter...*, s. 31.

²⁰ *Ibidem*, s. 31.

wariacyjnej, która poddaje pewien pomysł muzyczny różnorodnym zmianom i wariantom; w ich efekcie powstaje cykl odmian tematu, wyzwolonych z wszelkiego schematyzmu konstrukcyjnego. Pomimo pozornej swobody budowa całości musi wspierać się na ścisłych podstawach konstrukcji formalnej. Wydaje się, że czwarta część *Nieba* warunek ten spełnia z całą skrupulatnością. Rozbija się na pięć epizodów, z których każdy zwieńczony jest paralelnym zwrotem tematycznym: „to niebo, niebo niebieskie”. Za każdym razem zmienia się tylko przymiotnik: „to niebo, niebo niebieskie” — „błękitne” — „różowe” — „zagniewane” — „czarne”. W podobny sposób, jak następstwo określeń kolorystyczno-emocyjnych, dokonuje się gradacja napięć, a równocześnie powtórzenie przebiegu wcześniejszych części. Każdy z wariacyjnych epizodów stanowi metaforyczny obraz budowany dla oddania charakteru nieba. Jest ono przedstawiane jako: „namiot najdroższego koloru”, „zatoka niebiańska”, „step różany”, „szara stajnia”, „czarna czara”.

Zakończenie utworu — zestawienie trzech równoważników zdania — wprowadza tok litanijny. Równoważniki zgromadzone są tuż po ostatnim temacie. W całości brzmi to następująco: „to niebo, niebo czarne, duszy naszej odbicie, duszy naszej wyzwolenie, duszy naszej zamknięcie wieczyste”. Spiętrzeniu napięć towarzyszy tu ukazanie nierozwiązywalnego konfliktu (wyzwolenie — zamknięcie), odzwierciedlającego równocześnie idee budowy całej sonaty. We fragmencie tym, co widać chociażby w analizie tematów, tonacja pozostaje nosowa.

Spróbujmy zastanowić się, w jakim celu została wybrana instrumentacja oparta na głoskach *n* i *m*? Wydaje się, że eufonia jakościowa głosek nosowych jest formą dystansu między narratorem a podmiotem twórczym, w którego wstępnym komentarzu czytamy o zasadniczej tonacji *n*. Dystans ten pozwala autorowi na zachowanie krytycznego stanowiska wobec poglądów narratora, wyrażanych w każdej z części *Nieba*. Z jednej strony wycisza optymizm zrodzony z panteizującej wiary w moc wpisania się w strukturę wszechświata, z drugiej — łagodzi schopenhauerowski pesymizm. Niemożliwe wydaje się zarówno uzyskanie stanu pełnego ukojenia, szczęścia, jak trwanie w nieprzemijającej, bezgranicznej rozpacz.

Musimy przyznać, że młody Jarosław Iwaszkiewicz, w momencie pracy nad *Niebem* zarówno kompozytor, jak i pisarz, stworzył niezwykle misterny i przemyślany utwór, w którym muzyczne zasady obowiązujące formę sonaty zostały wiernie przetransponowane do literatury. Obserwowaliśmy ściśle odtworzenie zasad budowy: podział na cztery części (zgodnie z klasycznym modelem) i rekonstrukcja charakterystycznych chwytów kompozycyjnych każdej z części (*allegro* sonatowe z wydzieleniem ekspozycji, przetworzenia i reprzyzy oraz specyficzna gra tematów; *largo* wprowadzające uspokojenie poprzez wolne tempo, realizujące okresową budowę typu *A B A*; rondo z refrenami i kupletami; finał oparty na formie wariacyjnej). Transpozycja

formy sonatowej na utwór literacki nie ograniczyła się wyłącznie do powtórzenia zasad konstrukcyjnych. Jarosław Iwaszkiewicz dążył do głębszej imitacji, rekonstruuując również warstwę harmoniczną-melodyczną. Dokonał tego przez świadome wykorzystanie instrumentacji głoskowych, sugerujących różnorodność tonacji, zmiany tempa wypowiedzi, stosowanie różnych typów narracji, wprowadzanie kontrastu, kontrapunktu, paralelizmów formalnych, powtarzalności motywów i słów-symboli. Zaznaczyć jednak trzeba, że w ten sposób pojęta „muzyczność” jest — jak pisze Tadeusz Szulc — jedynie tylko „przedmiotem wchodzącym w zakres rzeczywistości dzieła literackiego, którą dzieło to tworzy właściwym sobie literackim materiałem i dyrektywami”²¹.

Skupienie się na zagadnieniu formy literackiej *Nieba* nie wyczerpuje, co próbowaliśmy wskazywać, całości problematyki tekstu. W żaden sposób nie można pominąć warstwy sensów. Jak zaznacza Michał Głowiński, „ciążenie semantyki języka jest tak wielkie, iż niemożliwa jest recepcja tekstu literackiego tylko jako potoku pięknych i w sposób przemyślany zorganizowanych dźwięków”²². Dlatego też niewystarczające wydają się znane już mikroanalizy omawianego tu opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza, ogniskujące się wyłącznie wokół odwzorowywania przez autora *Pejzaży sentymentalnych* pewnej struktury muzycznej²³.

Analiza *Nieba* musi doprowadzić do ujawnienia rywalizacji dwu warstw: brzmieniowej i znaczeniowej. Z jednej strony muzyczność formy, która zmierza do dominacji — pragnie podporządkować sobie świat przedstawiony, z drugiej: wyzwolona, autonomiczna sfera refleksji o charakterze filozoficznym. Ale wszystko to idealnie zespolone, współgrające z sobą, zestrojone. Dźwięczność podkreślająca sensy i treść uwydatniająca formę. Można to prawdopodobnie wiązać z ideami głoszonymi przez impresjonistów francuskich i akmeistów rosyjskich, z poglądami których zetnął się w tym czasie Jarosław Iwaszkiewicz²⁴. Zakładali oni jedność muzyki i poezji, przekraczanie i zacieranie granic między dwiema sztukami. Karol Szymanowski w liś-

²¹ Cytuję za Głowińskim: *Literackość muzyki...*, s. 79.

²² *Ibidem*, s. 76.

²³ Por. np. wypowiedź J. Opalskiego: „Można nawet pokusić się o porównanie *Nieba* z jakimś konkretnym utworem muzycznym, zwłaszcza część I, *allegro*, można by porównać z *Sonatą C-dur* Mozarta czy *Sonatą Waldsteinowską* Beethovena.” Por. J. Opalski: *O sposobach istnienia...*, s. 61 oraz *idem*: „*Sprawiedliwość w pięknie*”, czyli o muzyce w twórczości J. Iwaszkiewicza. W: *O twórczości J. Iwaszkiewicza*. Red. A. Brodzka. Kraków 1983, s. 201. M. Jędrzychowska przywołując przykład *Nieba* jako realizacji formy sonatowej ogranicza się do powtórzenia sugestii zawartych w autorskim komentarzu do tego tekstu. Por. M. Jędrzychowska: *Romans...*, s. 76.

²⁴ Pisze o tym A. Małacka-Kościelny: *Komponowanie dźwiękiem i słowem w twórczości J. Iwaszkiewicza*. „*Twórczość*” 1990, nr 2, s. 93.

cie do kuzyna tak oto wypowiada się na temat jego ówczesnych zamyśłów twórczych: „[One] wcale muzyki nie potrzebują. Są zamkniętym w sobie kołem, same sobie zupełnie wystarczają i nie kryją w sobie nic, co by dopiero za pomocą muzyki trzeba było wydobywać. Jest to tajemnicą i oczywiście, z punktu widzenia czystej sztuki, pierwszorzędną zaletą ich formy tak szczerze i bez ostatka wypełnionej treścią, że nic już teraz z boku dodawać nie trzeba.”²⁵

Tak więc *Niebo* dzięki idealnemu zrównoważeniu wszystkich warstw, wyniesieniu brzmienia jako wirtuozerii instrumentacyjnej stanowiącej samostny środek wyrazu, pozostaje świadectwem wczesnego etapu twórczości Jarosława Iwaskiewicza, silnie uwikłanej w wewnętrzny konflikt artysty rozdartego między muzykę a literaturę. Później, po dokonanych studiach nad dorobkiem Jana Sebastiana Bacha wcześniejsze sądy uległy weryfikacji, proporcje między elementami utworu literackiego zostały naruszone.

Możemy przypuszczać, iż na kształt *Nieba* decydujący wpływ miała także Witkiewiczowska koncepcja Czystej Formy — „konstrukcja jakości stanowiąca jedność w wielości”²⁶. Nadmienić w tym momencie wypada, że właśnie prozę poetycką Iwaskiewicza włączył Witkacy do sztuk posiadających mowę czystych elementów jakościowych²⁷, realizujących zatem ideę Czystej Formy.

Dwuaspektowo pojmowana muzyczność buduje w *Niebie* jednorodny właściwie sens, powoduje wzajemne nałożenie i uzupełnienie się znaczeń. Z jednej strony sfera symboliczna wnosi krańcową wręcz ogólność sensów, z drugiej — sfera formalna przez eufonię jakościową wywołuje omówioną już dominantę rezygnacyjną. Obie dookreślają postawę nadawcy tekstu, której przyświeca przekonanie o niepoznawalności tajemnic istnienia i niemożności dotarcia do prawd absolutnych.

²⁵ K. Szymanowski: *Korespondencja*. T. 1. Oprac. T. Chylińska. Kraków 1982, s. 543.

²⁶ S. I. Witkiewicz: *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*. Kraków 1959, s. 25.

²⁷ Por. M. Jędrychowska: *Romans...*, s. 75---76.

Йоанна Дэмбіньска-Павелец

КАК СЛУШАТЬ ПРОЗУ ЯРОСЛАВА ИВАШКЕВИЧА?
О МУЗЫКАЛЬНОСТИ НЕБА

Резюме

Поэтическая проза Ярослава Ивашкевича является прочитанной в первой части статьи, согласно авторскому комментарию, как осуществление формы сонаты. Музыкальность текста была обнаружена на его многих уровнях: от инструментационного сопоставления двух контрастных тем (тонация *n* и *p*) до композиции (*аллегро*, *лярго*, рондо, вариация). Пользуясь категорией формального миметизма, автор однако показывает невозможность полного перенесения конструкционных принципов двух разных типов высказывания. Осмысление обнаруживает ограничения художественного текста: диалоговую связь музыкальной структуры с семантикой языка. Музыкальность формы предполагает дисциплину — желает подчинить себе художественный мир, но освобождающийся из этих ограничений слой смыслов образует автономическую сферу философского раздумья. Интегрирующим элементом эту двойственность оказывается концепция автора-творца.

Joanna Dembińska-Pawelec

HOW TO LISTEN TO THE PROSE OF JAROSŁAW IWASZKIEWICZ?
ON THE MUSICALNESS OF HEAVEN

Summary

The poetic prose of Jarosław Iwaszkiewicz is interpreted in the first part of this article in agreement with the commentary „from the author”, as an implementation of a sonata form. The musical content of the text is shown on its several levels: from the instrumental setting of two contrasting themes (the keys of *n* and *p*) to the composition (*allegro*, *largo*, rondo, variations). Making use of the categories of formal mimetics, the present author indicates, however, the impossibility of reconciling completely the construction principles of two different types of utterances. Interpretation reveals the limitations of the literary material: the dialogue type relation of the musical structure with the lingual semantics. The musical convention of the form imposes a certain discipline — endeavours to subject to itself the world of the work, but the stratum of the senses liberating itself from these limitations forms an autonomous sphere of philosophical reflections. The element integrating this duality proves to be the conception of the creative subject.