

Anna Tenczyńska

Brahms i Rachmaninow Iwaszkiewicza

„Walc Brahmsa As-dur jest leitmotiwem mego życia”

Jarosław Iwaszkiewicz, *Walc Brahmsa*Jarosław Iwaszkiewicz, *Ze śpiewnika domowego*

W twórczości poetyckiej Jarosława Iwaszkiewicza odnaleźć można liczne i pod wieloma względami wyjątkowe w dwudziestowiecznej literaturze polskiej ślady dialogu z kompozycjami z kręgu europejskiej muzyki artystycznej, zwłaszcza niemieckiej, rosyjskiej, francuskiej i polskiej (najbardziej znaczące są odniesienia do twórczości takich kompozytorów jak Ludwik van Beethoven, Johannes Brahms, Richard Wagner, Sergiusz Rachmaninow, Claude Debussy czy Karol Szymanowski). Dialog ów przyjmuje różnorodne formy, od najprostszych odniesień tematycznych do złożonych relacji z tekstem muzycznym¹, przywoływanym na poziomie paratekstualnym, a także, wyjątkowo, w samym tekście literackim.

Szczególne miejsce w poezji autora *Muzyki wieczorem* zajmuje *Walc As-dur* nr 15 z opusu 39 Johanna Brahmsa. Po raz pierwszy pojawia się on w wierszu *Walc Brahmsa*² z tomu *Kasydy*, którego początkowy wers – precyzujący tonację, a zatem wskazujący zarazem numer tej kompozycji – przynosi osobliwe wyznanie podmiotu: „Walc Brahmsa As-dur jest leitmotiwem mego życia”.

Takiej precyzującej informacji zabrakło w innych wierszach z tego tomu – *Nasza droga* [W I, 140] oraz *Horyń* z cyklu *Siedem wierszy* [W I, 168] – także odnoszących się do walca niemieckiego kompozytora. W obydwu Brahms przywoływany jest w sąsiedztwie Chopina, w *Horyniu* – także Schuberta. Nazwiska tych kompozytorów wskazują niewątpliwie na znaczenie, jakie dla podmiotu wierszy ma muzyka romantyczna, a także praktykowana jeszcze w XX wieku w domach, w których gościł ich autor, wspólna dla wszystkich przywołanych tekstów sytuacja muzykowania domowego:

¹ Pojęcie „tekstu muzycznego” traktuję zgodnie z jego znaczeniem przyjętym w muzykologii. Por. H. Sabbe, *O związku pomiędzy kreacją tekstu słownego i muzycznego w kompozycji wokalne. Przyczynek do teorii muzyki współczesnej*, przeł. Z. Piotrowski, „Res Facta” 1973, nr 7, s. 22.

² J. Iwaszkiewicz, *Walc Brahmsa*, [w:] *Wiersze*, t. I, Warszawa 1977, s. 148. Do przywoływanych w niniejszym tekście wierszy Iwaszkiewicza w dalszej jego części odsyłać będą następujące skróty: „W I” (J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. I, Warszawa 1977), „W II” (J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. II, Warszawa 1977) oraz „MW” (J. Iwaszkiewicz, *Muzyka wieczorem*, Warszawa 1980) wraz z numerem strony.

Deseń liści kasztanów na letnim nocnym niebie. Gwarzone
Rozmowy w ciemności nocnych cisz. Strzały dalekie. Szopen.
Może walc Brahmsa? Fotel wygodny. Wtulenie się.
Ukochaność;
Lipiec.

Walc Brahmsa – Chopina – Schuberta o zmroku się rozperli i fortepianu
koperta zalśni w zszarzałej czerni.

Pięcioletni fragment *Walca As-dur* Brahmsa – a ściślej, fragment jego linii melodycznej, wyraziste zdanie muzyczne obejmujące końcową część tematu – powraca w drugiej części wiersza *Ze śpiewnika domowego* [W II, 432], z wydanego czterdzieści pięć lat później tomu *Xenie i elegie*, w postaci niezwykle rzadkiego w literaturze wewnątrztekstowego cytatu muzycznego³. Taki cytat w sposób najbardziej oczywisty przywołuje konkretną kompozycję. Za czytelną, choć nie tak już jednoznaczną informację można uznać również stwierdzenie podmiotu w ostatnim wersie trzeciej strofy tej części wiersza: „Ten przedostatni walc”, które wydaje się wskazywać właśnie na walc nr 15 spośród szesnastu utworów z opusu 39 niemieckiego kompozytora:

Stare niedobre pieśni
Co powracacie wciąż
Budzicie ciągle ze snu
Z oczyma pełnymi łez

Na całym świecie nikogo
Kto by pamiętać chciał
A z domem co się zrobiło
Co przed wysokim drzewem stał?

Budzę się w obcym pokoju
Za oknem obcy śpi świat
I tylko za snu ścianą
Ten przedostatni walc

Nucąc:



³ Warto w tym kontekście przypomnieć uwagę Konrada Górskiego na temat muzyki w powieści, który twierdził, że wobec „nieprzedstawialnego” charakteru muzyki twórca „pragnący dać czytelnikowi dokładne pojęcie o dźwiękach muzycznych, które odegrały jakąś rolę w fabule powieści, winien by się uciec do nazywania kolejno występujących tonów, a w takim razie o wiele prostszą rzeczą byłoby dawać wstawki nutowe do tekstu literackiego”, podkreślając jednak przy tym, że jest to sposób „niemożliwy (ewentualnie możliwy w bardzo ograniczonym zakresie), gdy ktoś ma przed sobą artystyczne zadanie literackie” (K. Górski, *Muzyka w opisie literackim*, [w:] *Muzyka w literaturze*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 260).

Wewnątrztekstowy cytat muzyczny stanowi najbardziej wyrazisty przykład bezpośrednich, eksplicytnych relacji intersemiotycznych między tekstem literackim a muzycznym. Zderzenie tych dwóch tekstów jest przy tym silniejsze, niż ma to miejsce w wypadku częściej pojawiającego się w literaturze cytatu muzycznego w pozycji motta, czyli na poziomie paratekstualnym, który niejako chroni integralność oraz jednorodność semiotyczną tekstu literackiego. Ma to, rzecz jasna, konsekwencje na płaszczyźnie pragmatycznej: cytat muzyczny przyjmujący postać motta nie zaskakuje odbiorcy swoją obecnością, ale uprzedza o znaczeniu, jakie ta obecność może mieć dla właściwego odczytania i interpretacji następującego po nim tekstu. W omawianym przypadku zachodzi sytuacja odmienna: tekst muzyczny wkracza w obręb tekstu literackiego, stając się, dosłownie, jego *inter-tekstem*, który domaga się odczytania i interpretacji w tym samym porządku linearnym, w jakim został zapisany. W analizowanym wierszu pełni on również szczególną funkcję na poziomie wewnątrztekstowym. W konfrontacji z przytoczonymi wypowiedziami podmiotu ujawnia przede wszystkim swoją funkcję asocjacyjną i ekspresyjną. Odsyłając do powracających we śnie zdarzeń z przeszłości, potęguje uczucia, jakie wobec zdarzeń tych żywi pomiot. Sposób, w jaki fragment tekstu muzycznego pojawia się w tekście literackim, zyskuje uzasadnienie na poziomie stematyzowanym wiersza. Stanowi doskonałą ilustrację sposobu, w jaki muzyka wdziera się do pamięci podmiotu: odnoszący się do „pieśni” czasownik „powracają” akcentuje aktywność muzycznych wspomnień mówiącego, a nie aktywność jego samego, biernie poddającego się muzyce, stającą się dla niego swoistym „leitmotivem”, o którym mówił podmiot wiersza *Walc Brahmsa*.

Wrażenia słuchowe – brzmienie jakichś dźwięków czy wyrazów – jako czynniki wywołujące wspomnienia śledzić można w całej twórczości Iwaszkiewicza. Znamienne pod tym względem pozostaje wyznaczenie narratora opowiadania *Sny*:

Od dawna wszystkim piszącym wiadomo, że istnieją pewne słowa-kłucze. Prze-czytanie ich czy posłyszenie otwiera całą kaskadę przeżyć. Kto wie, czy smak owe-go ciastka zwanego madeleine otworzył przed Proustem gigantyczną przepaść czasu. Mnie się zdaje, że to raczej słowo samo „madeleine”, wypowiedziane w tam-tej chwili, przelamało tamę wspomnień⁴.

Owe słowa-kłucze, a także ważne dźwięki czy obrazy przywoływane są wielokrotnie w różnych pod względem rodzajowym i gatunkowym utworach autora *Ogrodów*, który sam jest świadomy ich charakteru:

Ze wszystkich widoków sycylijskich najbardziej wbił się w moją pamięć pejzaż agrygencki [...]. Odtąd powraca do mnie nie tylko we wspomnieniach i snach, ale także wielokrotnie jako tło opowiadań czy też wpleciony w obojętny tok powieści – czasami nawet *mal à propos*, gdyż ma dla mnie jakąś natrętną siłę wyrazu, trudną do określenia⁵.

⁴ J. Iwaszkiewicz, *Sny*, [w:] *Ogrody*, Warszawa 1974, s. 7.

⁵ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Warszawa 1975, s. 313.

Wspomniana asocjacyjna funkcja muzyki staje się wyraźna właśnie na owym wyższym poziomie, w kontekście różnych tekstów, w których powracają podobne tematy czy motywy, w rezonansie owych powrotów nabierające pełnego znaczenia i stające się swoimi wzajemnymi intepretantami. Wyznanie podmiotu wiersza *Ze śpiewnika domowego*, na płaszczyźnie biografii poety o kilka lat wyprzedzające wyznanie narratora opowiadania *Sérénité*, łączy z nim motyw snu przywracającego pamięć. „Wszystko, co pozornie przepadło, istnieje we mnie i mogę się oprzeć o te pnie we śnie, słuchać tych dźwięków przez sen”⁶, mówi narrator opowiadania. W wierszu jednak muzyka stanowi dla *sérénité* swoisty kontrapunkt – „stare, niedobre pieśni”, zamiast kołysać do snu i przynosić ukojenie, budzą do niełatwych wspomnień i niełatwej świadomości. W opowiadaniu pamięć przywraca narratorowi dawnych przyjaciół takimi, jakimi byli niegdyś, ponieważ starość, jak podkreśla mówiący,

powinna być spokojem, zapomnieniem, myślą o tych wszystkich, którzy pozostali wiecznie młodzi. Nigdy nie spotkałem moich kolegów z młodszych klas szkół, które często zmieniałem. Tych wszystkich chłopców pamiętam doskonale. I zawsze są oni dla mnie takimi, jakimi byli wtedy w szkole. Zupełnie nie chce mi się wierzyć, że się postarzel, że ich ciała – tak świeże wówczas – przestały być świeżymi, jak moje ciało, że ich oczy tak nie błyszczą, uśmiech nie jest taki promienny. Nie wierzę, że już nie istnieją – widzę ich takimi, jakimi byli, jakimi są na wieki w mojej pamięci⁷.

Wiersz przywołuje tymczasem oksymoroniczny obraz „młodych kościotrupów”, „rzępolących na osiem rąk” na „dwóch fortepianach”, w czym można się dopatrzeć kolejnego odniesienia do omawianego walca Brahmsa jako kompozycji na cztery ręce:

O północy, gdy się pością
Z ziemi wstaje stary dwór
I przychodzą stare duchy
tutaj śpiewać, tutaj grać

Stoi znowu dawny salon
Stoją oba fortepiany
I na osiem rąk rępolą
Jakieś młode kościotrupy
[...]

Pogodny w charakterze walc Brahmsa – w ten sposób literacko zinterpretowany i zdekontekstualizowany – staje się tym samym kolejnym w twórczości autora *Kasyd* „valse triste”⁸ i jednym z wyrazistych przykładów owej Iwaszkiewiczowskiej hermeneutyki muzyki, o której pisał Bohdan Pocięj⁹.

⁶ J. Iwaszkiewicz, *Sérénité*, [w:] *Ogrody*, dz. cyt., s. 121. Motyw ten powraca np. w wierszu *Do siostry* z tomu *Muzyka wieczorem*, dz. cyt., s. 19: „A dzisiaj w nocy śniły się pokoje / Domu, co dawno zgasł jak świeczka w dłoni”.

⁷ J. Iwaszkiewicz, *Sérénité*, dz. cyt., s. 120.

⁸ Por. J. Iwaszkiewicz, *Valse triste*, [w:] *Wiersze*, t. I, dz. cyt., s. 143.

⁹ Zdaniem Bohdana Pocięja, Iwaszkiewicz „uprawiał rodzaj hermeneutyki muzyki, posługując się metaforą, peryfrazą, przyrównaniem”, mając „poczucie związku muzyki z życiem – ludzkim,

W późnych utworach Iwaszkiewicza, przede wszystkim prozatorskich, niezwykle często przywoływany jest *II Koncert fortepianowy c-moll* op. 18 Sergiusza Rachmaninowa. Pojawia się on także w zapiskach autobiograficznych poety:

Gra Rubinsteina nieporównana, technika, brzmienie, kolorowanie tonu – a przede wszystkim te miedziane palce, które czasami brzmią aż za mechanicznie. Cóż za pianista. To samo było w koncercie Rachmaninowa. W drugiej jego części ogromne znaczenie mają soliści orkiestry: obój, skrzypce, wiolonczela. Ta jedność orkiestry z fortepianem, a zarazem nastrój zadumy, melancholii, jakiegoś nokturnu stanowiły niezapomnianą całość. [...] Poruszony do głębi tak niebywałym muzycznym przeżyciem, nie mogłem się uspokoić¹⁰.

Wyróżnienie w przywołanym fragmencie drugiej części *Koncertu*, które kilkakrotnie powraca w twórczości Iwaszkiewicza, staje się znamienne w zestawieniu z nieco bardziej krytyczną oceną jego pierwszej części, jakiej dokonuje narrator *Sławy i chwwały*:

Biegle palce Rubinsteina wydobywały z fortepianu ten krągły, mocny, podobny do stukotu miedzianych kulek ton, tylko jemu właściwy. Wielki umiar [...] potrafił przeprowadzić pierwszą część koncertu Rachmaninowa na samej granicy szmiry, cygańskiego romansu¹¹.

Najprawdopodobniej tę kompozycję wymienia także poeta w tytule jednego ze swoich ostatnich wierszy, *Koncert Rachmaninowa upalnym latem*, z tomu *Muzyka wieczorem* [MW, 17]:

Wszak przecieście umarli, Kola, Lena, Julku!
Więc dlaczego na stawie takie żywe blaski!
Leżycie pod krzyżami na jałowym półku,
A tu okna otwarte, bzy kwitną kiściami.

Krople skapują z wiosel, skrzypią w łódkach dulki
I sinieje na ścieżce szlafroczek szlarkami.
A drzewa tak się cieszą, że wrzaskliwe sójki
Powiewają porankiem i skrzydłami w paski.

Taki trop interpretacyjny podpowiadają dwa późne opowiadania Iwaszkiewicza, pisane w tym samym okresie, co przytoczony wiersz, i zebrane w tomie *Utwory ostatnie*. Właśnie drugi spośród czterech koncertów Rachmaninowa wykonują bowiem, a przede wszystkim rozmawiają o nim bohaterowie opowiadania *Tano* oraz *Dzień lipcowy*. „Wiecznie ten Drugi Koncert Rachmaninowa”, można by powtórzyć za Kaziem, bohaterem pierwszego z nich¹², w którym

duchowym, biologicznym”. Zob. hasło: *Iwaszkiewicz Jarosław*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna. Część biograficzna*, t. IV, red. E. Dziębowska, Kraków 1993, s. 380. Por. też: B. Pocij, *Literacka ekspresja językowa a wiedza o muzyce*, [w:] *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków 1983, s. 215–217.

¹⁰ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, dz. cyt., s. 323.

¹¹ J. Iwaszkiewicz, *Sława i chwwała*, t. II, Warszawa 1989, s. 194.

¹² J. Iwaszkiewicz, *Tano*, [w:] *Utwory ostatnie*, Warszawa, 1981, s. 7.

kompozycja ta staje się ważnym motywem fabularnym, a także elementem charakterystyki jednego z bohaterów, profesora Althusa. Znamienne w kontekście analizowanego wiersza jest wspomniane wyróżnienie drugiej części *Koncertu*:

– Florencja – powtórzył profesor – nie bardzo odpowiada Florencji romantyczna muzyka. A ty wiesz?... Na przykład Schumann. Ja cały czas chodzę w atmosferze, w powietrzu Schumanna. Naokoło jest niebiesko od Schumanna – bo ty wiesz – tu zniżył głos – ja cały czas teraz czuję się jak na tamtym świecie. Chodzę jak po obłokach, jak wśród mgły – zaświatowej. I z tego Schumanna rodzi się Rachmaninow. I jest niebiesko. Jak w *Raju* Dantego. [...] Wiesz, a to jest jak Etiuda Schumanna, to jest jak druga część koncertu Rachmaninowa, dwa głosy śpiewają na rozłożonych akordach.

[...]

– [...] To były właśnie czasy, kiedy Rachmaninow tworzył ten koncert. Zawsze myślę, że była dacha i kwitły lipy, i wszyscy tak kochali. Kobiety były takie piękne w białych muślinowych sukniach, w białych muślinowych kapeluszach... i co za poeci, Błok, Nadson, Tetmajer... Achmatowa chodziła po Peterhoffie. I strusie pióra... Szło się na spotkanie śmierci we Florencji... I rozmawiało się o Wagnerze...¹³.

Dochodzi tutaj do głosu ważna cecha Iwaszkiewiczowskiej *poiesis*, którą Tomasz Wójcik uznał za „jedną z podstawowych właściwości pamięci i wyobraźni pisarza”, a którą jest „powtarzalność w całej twórczości pewnych stałych skojarzeń polegająca na organicznej jedności miejsc i określonych elementów ich krajobrazu”¹⁴. Analiza kontekstów, w jakich – w wierszach, opowiadaniach i powieściach, a także w tekstach autobiograficznych Iwaszkiewicza – przywoływane są kompozycje muzyczne, pozwala powiedzieć, że pod wpływem tej cechy powstają także inne konfiguracje pamięci. „Tak jak ze Stawiskiem kojarzy się motyw »sosny«, a „z »Aidą« [...] motyw »letniego« deszczu”¹⁵, tak kompozycje muzyczne najczęściej łączone są w twórczości Iwaszkiewicza z określoną porą roku, dnia, określonym nastrojem, często ze wspomnieniem bliskich osób. Innymi słowy, podmiot licznych utworów poetyckich i prozatorskich Iwaszkiewicza, a także on sam w zapiskach autograficznych dopisuje do tych kompozycji, także czysto instrumentalnych, swoisty program oparty na wspomnieniach bądź innych skojarzeniach, usemantyczniając je w ten sposób i interpretując. Wiele takich interpretacji można znaleźć w utworach prozatorskich, a także w zapiskach autobiograficznych pisarza:

Ten cudowny dzień, jakich mamy niemało w tej cudownej jesieni, jest tylko jakby jednym z kamyczków tego różańca smutku, niespełnienia i, w ostatecznej treści, zawodu. [...] Do tego przychodzi masa dobrej muzyki, którą się teraz ma w radio. Właśnie przed chwilą grali *Walca e-moll* (op. *posthume*) [Chopina – A. T.], który ma grywała. Tak odpowiadał temu nastrojowi pogody, smutku i wędnących liści¹⁶.

¹³ Tamże, s. 11-12.

¹⁴ T. Wójcik, *Pejzaż w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1993, s. 122.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911-1955*, dz. cyt., s. 522.

II Koncert fortepianowy c-moll Rachmaninowa łączy się w twórczości Iwaszkiewiczza z letnim, upalnym dniem. Można zaryzykować bardziej dokładne twierdzenie, że łączy się on z „dniem lipcowym”, kiedy kwitną „lipy”, jak w przytoczonych fragmencie opowiadania *Tano* czy w opowiadaniu *Dzień lipcowy*, które kończy się zdaniem: „Tu już pachniały lipy”¹⁷. Wprawdzie w wierszu *Koncert Rachmaninowa upalnym latem* kwitną majowe „bzy”, ale nie jest to odosobniony przypadek, kiedy *licentia poetica* pozwala na przedłużenie ich trwania: w wierszu *Wczesne lato* z tomu *Dziewięć muz* Leopolda Staffa, jednego z wczesnych mistrzów Iwaszkiewiczza, także „bzu duszne wonie biją ze wsząd”¹⁸. Wyrażna jest analogia między kontekstem, w jakim profesor Althus sytuuje koncert Rachmaninowa, a połączeniem go w tytule analizowanego wiersza z tą właśnie porą roku. Połączenie to jednoznacznie już akcentuje Edward, bohater *Dnia lipcowego*:

Drugi koncert Rachmaninowa zdaje mi się właśnie nadawać do takiego dnia jak dzisiaj. Ciepło, pachnie żytem [...]¹⁹.

Podmiot analizowanego wiersza przywołuje imiona dawnych przyjaciół, które można znaleźć także na kartach *Książki moich wspomnień*, *Dzienników* z roku 1911 oraz *Fragmentów z pamiętników* z roku 1921, odsyłających do wczesnej młodości autora, do czasów gimnazjum kijowskiego z lat 1909–1912²⁰. Imiona te pozwalają uznać ów podmiot za „sylleptyczny” według terminologii zaproponowanej przez Ryszarda Nycza²¹. Innymi słowy, pozwalają interpretować go w kategoriach, w których „relacja między »ja« empirycznym a »ja« tekstowym” jest relacją, jaka w syllepsie zachodzi między znaczeniem dosłownym, literalnym a przenośnym, figuralnym²². Wspomnienie wywołane zostało być może właśnie muzyką kompozytora rosyjskiego, którego narodowość nie jest w tym kontekście bez znaczenia: przywołuje ona świat kultury rosyjskiej, a przynajmniej tej, w której kultura rosyjska była bardzo żywa. Kola Niedźwiedzki, „najbliższy przyjaciel owych czasów”²³, przyszedł kompozytor, któremu Iwaszkiewicz

¹⁷ J. Iwaszkiewicz, *Dzień lipcowy*, [w:] *Utwory ostatnie*, Warszawa 1981, s. 96.

¹⁸ L. Staff, *Wczesne lato*, [w:] *Dziewięć muz*, Warszawa 1958, s. 70.

¹⁹ J. Iwaszkiewicz, *Dzień lipcowy*, dz. cyt., s. 93.

²⁰ Zob. J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, dz. cyt., s. 75–96; *Dzienniki 1911–1955*, dz. cyt., s. 53–54, 111–114. Por. też: J. Kłobukowska, *Tropem młodzieńczej przyjaźni Jarosława Iwaszkiewiczza z Mikołajem Niedźwiedzkim*, „*Twórczość*” 1994, nr 2 oraz też: *Jarosławowi Iwaszkiewiczowi. Przywoła się „...wspomnienia młodzieńczo-dziecinne...”* pieśniami Mikołaja Niedźwiedzkiego, polskiego emigranta z Kijowa, [w:] *Inspiracje w muzyce XX wieku. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej 1–3 X 1993 r. w Stawisku*, Warszawa 1993.

²¹ Por. R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „*Teksty Drugie*” 1994, nr 2, s. 22–26. Zob. też M. Riffaterre, *Syllepsis*, „*Critical Inquiry*” 1980, nr 4. Do elementów, dzięki którym, zdaniem Tomasza Wójcika, „hipotetyczna, ale uprawniona jest interpretacja w kategoriach biograficznych” licznych wierszy Iwaszkiewiczza, należy „pejzażowo-przestrzenne tło sytuacji lirycznej”. Potwierdza ono „biograficzny sens” tych utworów, nasuwając skojarzenia na przykład „z pejzażowymi realiami Stawiska i Podkowy Leśnej” (zob. T. Wójcik, dz. cyt., s. 121). Jerzy Kwiatkowski mówi w odniesieniu do tych wierszy o „konwencji”, „która polega na stworzeniu pozorów zacierania granic między fikcją a »rzeczywistością«, między literaturą a »życiem«” (J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewiczza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 202).

²² R. Nycz, dz. cyt., s. 23.

²³ J. Iwaszkiewicz, *Wspomnienia akademickie*, „*Twórczość*” 2005, nr 2–3.

zadedykował wiersz *Quattrocento* z tomu *Oktostychy*, odegrał znaczącą rolę w kształtowaniu światopoglądu artystycznego pisarza wspominającego „szkołę estetyki u Niedźwiedzkiego” jako zastępującą „uniwersytet”²⁴. W „szkole” tej, której patronował Oscar Wilde, „ważny był [także] Beethoven, Wagner, Skriabin [...]”, wreszcie, Strauss, jako autor opery *Salome* z librettem według niemieckiego przekładu dramatu Wilde’a pod tym samym tytułem, którego kilka taktów włączył Niedźwiedzki w postaci motta do listu do Iwaszkiewicza z 23 czerwca 1911 roku²⁵. Pisarz po latach podkreślał siłę tych inspiracji i znaczenie, jakie przez długi czas miały one w jego stosunku do sztuki: „prawie podzielałem zdanie Niedźwiedzkiego, dotyczące genialności Wilde’a!”²⁶. W innym miejscu zanotował:

obfite listy [Niedźwiedzkiego], stanowiące całe traktaty filozoficzno-estetyczne, i długie rozmowy zaważyły bardzo mocno na całym kierunku moich zainteresowań, popychając je ku estetyzowaniu życia, które mi wiele zepsuło z bezpośredniego odczuwania i z którym to kierunkiem wewnętrznym musiałem stoczyć wielki bój już pod wodzą Rytarda, który nieświadomie po części, a po części świadomie rozpoczął burzyć moją wieżę z kości słoniowej, zbudowaną przeze mnie przy pomocy Koli i pod najwyższymi auspicjami „boskiego Oskara”²⁷.

Nazwiska Mikołaja Niedźwiedzkiego i Leny Spytkównej uruchamiają poza tym istotne skojarzenia z innymi utworami muzycznymi, przede wszystkim dziewiętnastowiecznymi. Pierwsze z nich odsyła do trzeciej części *Pierścienia Nibelunga*, dramatu *Zygfryd* Richarda Wagnera – do którego odwołanie pojawia się także w wierszu *Etna*, piątym z cyklu *Sonetów sycylijskich*, poemacie *Mapa pogody* i w opowiadaniu *Tano* – i przywołane jest we wspomnieniu pisarza: „Kola grał nam *Zygfryda*”²⁸. Drugie – ze skomponowaną w 1866 roku elegijną pieśnią *Oh! Doux printemps d'autrefois!* na głos i fortepian z opusu 10. Jules’a Masseneta oraz z pieśniami Piotra Czajkowskiego i Modesta Musorgskiego, z których „pełną teką” przychodziła na organizowane u Niedźwiedzkiego „zebrania” artystyczne Lena, wreszcie, ze skomponowanym dla niej przez Iwaszkiewicza „szereg[iem] pieśni do słów Kiplinga z *Księgi dżungli*”²⁹:

Bywała też dobra i miła panna Lena Spytkówna, bardzo pięknie śpiewająca; dotąd jeszcze pamiętam elegię Masseneta: *Oh! Doux printemps d'autrefois!* przywodzi mi na myśl owe czasy, a teraz właśnie, gdy to piszę, gra ją ktoś nade mną na dalekim fortepianie i napęlnia mię ta melodia zwyczajną dziewiętnastowieczną melankolią – aczkolwiek od dawna już zaliczyłem siebie do synów XX wieku i wierzę w futurystów³⁰.

Można wskazać także paralele łączące w sposób bezpośredni analizowany wiersz z koncertem Rachmaninowa, zwłaszcza z jego drugą częścią, najczęściej przywo-

²⁴ Tenże, *Książka moich wspomnień*, dz. cyt., s. 75.

²⁵ Tamże, s. 78 i 84–87.

²⁶ Tamże, s. 86.

²⁷ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, dz. cyt., s. 111.

²⁸ Tamże, s. 114. Por. J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, dz. cyt., s. 70.

²⁹ Tamże, s. 77.

³⁰ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, dz. cyt., s. 112.

ływaną przez Iwaszkiewicza i bohaterów jego opowiadań. Druga część utworu rosyjskiego kompozytora, utrzymana w wolnym tempie *adagio sostenuto*, z „elegijną melodią”, budującą „nastrój tęsknej zadumy”³¹, odpowiada elegijnemu charakterowi wiersza i dominującemu w nim nastrojowi. Jeżeli chodzi o podobieństwa na poziomie formalnym, to narzuca się tutaj zwłaszcza jedna analogia. W kompozycji pierwszej strofy wyraźne są dwa plany czasowe, do których odnosi się podmiot wiersza. Wersy pierwszy i trzeci, obejmujące wspomnienia podmiotu, akcentują przeszłość, wersy drugi i czwarty – wraz z drugą strofą – odnoszące się do terażniejszości, stanowią kontrapunkt tych wspomnień. Jest to widoczne na poziomie przeciwstawnych epitetów i metafor: „żywe blaski” – „umarli”, „okna otwarte” – „pod krzyżami”, „kwitną” – „leżycie” „kwitną kiściami” – „jałowe pólko”:

Wszak przecieście umarli, Kola, Lena, Julku!
 Więc dlaczego na stawie takie żywe blaski!
 Leżycie pod krzyżami na jałowym pólku,
 A tu okna otwarte, bzy kwitną kiściami.

Układ ten, w którym przeplatają się niejako dwa głosy podmiotu – jeden, odnoszący się do przeszłości i powiązany rymem, oraz drugi, należący do terażniejszości, który odnajduje swój rym dopiero w końcowym wersie – w sposób ogólny, jednak godny uwagi w kontekście tytułu wiersza, można odnieść do fragmentów drugiej części *Koncertu*, w których „dwa głosy śpiewają na rozłożonych akordach”³².

Analizowane przykłady intertekstualnego i intersemiotycznego dialogu poezji Iwaszkiewicza z muzyką przybliżają nas do odpowiedzi na pytania nie tylko o znaczenie muzyki niemieckiej i rosyjskiej dla poety oraz, nierzadko sylleptycznego, podmiotu jego wierszy, ale także o szczególny – przywołujący wspomnienia zdarzeń i ludzi – sposób obcowania autora *Śpiewnika włoskiego* z muzyką, które odnalazło osobliwy oddźwięk w jego twórczości. Analizowane teksty literackie i muzyczne, połączone silnymi więzami intertekstualnymi, wyraźnie splatają się zarazem z momentami biograficznymi i metafikcyjnymi, ukazując asocjacyjny charakter muzyki oraz specyficzną w twórczości Iwaszkiewicza relację sztuki dźwięków z pamięcią. Na taki sposób ich odczytania w znacznej mierze wpływa niewątpliwie ów Iwaszkiewiczowski sposób obcowania w muzyką, a także charakter jego poezji, w której, jak zauważa Tomasz Wójcik, najważniejsza wydaje się „uniwersalna problematyka egzystencjalna, kulturowa i metafizyczna”³³, a dyskursy egzystencji i kultury – w tym europejskiej kultury muzycznej – tworzą tutaj swoisty stop, sublimowany za pośrednictwem języka poetyckiego. Odniesienia do muzyki w poezji autora *Śpiewnika włoskiego*, a także, poprzez muzykę, do jej twórców i wykonawców,

³¹ Zob. hasło: *Sergiusz Rachmaninow*, [w:] *Przewodnik koncertowy*, red. T. Chylińska, St. Haraschin, B. Schaeffer, Kraków 1991, s. 762. Por. tamże, s. 761: „Wszystkie koncertowe dzieła Rachmaninowa utrzymane są w tonacjach molowych, co niewątpliwie wskazuje na elegijno-liryczne, czasem dramatyczne [...] upodobania kompozytora”.

³² J. Iwaszkiewicz, *Tano*, dz. cyt., s. 11.

³³ Por. T. Wójcik, dz. cyt., s. 7.

współtworzą – kształtowany tutaj w wyjątkowo wyszukany i bogaty w konotacje kulturowe sposób – specyficzny rys tej poezji, który Jerzy Kwiatkowski określił mianem „prywatności autentystycznej”, uwierzytelnionej przez odniesienia do nazwisk i nazw stanowiących „powszechną własność”³⁴, a która, zdaniem badacza, „dzięki znacznemu nasileniu i specyficznemu kameralnemu charakterowi, stanowi jedną z cech wyróżniających Iwaszkiewicza z tła współczesnej mu poezji”³⁵. Ów aspekt prywatności dochodzi do głosu także w wierszach dialogujących z utworami kompozytorów, których poeta nie znał osobiście, a wręcz stanowi ich wyróżnik, przy czym biegun „autentystyczny” nie jest w nich dominujący, najczęściej ujawnia się natomiast biegun czystej, by tak rzec, „prywatności”. Poprzez skojarzenia z wybranym motywem muzycznym – na przykład, jak w analizowanych wierszach, fragmentem melodycznym utworu instrumentalnego – podmiot tych wierszy przywołuje imiona lub nazwiska osób jemu tylko znanych i bliskich, które, skonfrontowane z zapiskami autobiograficznymi pisarza, ujawniają jego sylleptyczny charakter, czyniąc i te odniesienia „autentycznymi”, chociaż na innym poziomie. Niezależnie jednak od tego, kogo bądź czego dotyczą owe odniesienia, muzyka i pamięć w poezji autora *Walca Brahmsa* pozostają nierozdzielnie ze sobą powiązane.

Summary

Anna Tenczyńska

Brahms and Rachmaninoff in the eyes of Iwaszkiewicz

The poetry of Jarosław Iwaszkiewicz includes various – and unique in the 20th century Polish literature – references to actual musical compositions. Johannes Brahms and Sergei Rachmaninoff are among the composers, whose pieces are most often present in this poetry. Close reading of chosen poems, which conduct intertextual and intersemiotic dialog with Brahms’ and Rachmaninoff’s compositions, allows one to distinguish various models of this dialog and its functions. It becomes possible – in the wider biographical context – to ask about the meaning of German and Russian music to the writer and to the, often autobiographical, subjects of his poems. It leads also to the question of the relation between music and memory in Iwaszkiewicz’s poetry, based sometimes on a surprising counterpoint with respect to the *sérénité* motive. In the context of this relation another motive seems to come to the fore, the motive of the lost world, to which, as the protagonist of *Brzezina* says, ‘I will never return, and which I have never truly experienced’.

³⁴ J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza*, dz. cyt. s. 207.

³⁵ Tamże, s. 208.