

Józef Majewski
Fuga przemijania.
Słowo o eschatologii
Jarostawa Iwaszkiewicza

Urania jest absolutnym, ostatecznym kresem długiej opowieści Jarostawa Iwaszkiewicza o przemijaniu i śmierci, choć i tu „pani szczerą” zjawia się niewidocznie i milcząco, bezimiennie – właśnie jako taka wieńczy jego pisarsko-poetycką eschatologię. I eschatologią tego wiersza oraz kilku opowiadań – powiązanych z nim różnymi nićmi – zajmuję się w niniejszej książce. W istocie traktuje ona o znaczącym przełomie, jaki – sugeruję – dokonał się w myśleniu Iwaszkiewicza o sprawach i rzeczach ostatecznych, o przemijaniu oraz o tym, co czeka, co może czekać śmiertelnych po śmierci. Autor *Panien z Wilka* i *Ogrodów* ów przełom wyraził za pomocą języka, metafor i obrazów świata mitologii, tak bliskiego całej jego twórczości. Również z mitologicznego punktu widzenia symbolem tego przełomu okazało się bóstwo, którego imienia, co znamienne, na próżno szukać w interpretacjach i analizach poezji i prozy Iwaszkiewicza. Ale też – można odnieść wrażenie – pisarz zadbał o to, by ukryć je za słowami, rzeczami, postaciami i osobami swoich utworów, za ich zjawiskami, wydarzeniami, motywami i epizodami. Jakby chciał powiedzieć, że owa skrytość należy do najgłębszej tożsamości tego bóstwa.



Józef Majewski

Fuga przemijania

Słowo o eschatologii Jarosława Iwaszkiewicza



wydawnictwo
w podwórku

Autor

Józef Majewski (ur. 1960), medioznawca, teolog, wykładowca akademicki (profesor Uniwersytetu Gdańskiego), publicysta, dziennikarz, redaktor „Więzi”, stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego”. Członek Komitetu Naukowego Instytutu Analiz Społecznych i Dialogu „Laboratorium Więzi”. Autor, współautor lub redaktor ponad dwudziestu książek, m.in. *Puste piekło?* (2000), *Leksykon wielkich teologów XX–XXI wieku* (t. 1–3, 2001–2006), *Spór o rozumienie Kościoła* (2004), *Teologia na rozdrożach* (2005), *Media – biznes – kultura* (2009), *Religia, media, mitologia* (2010). Prywatnie miłośnik twórczości Jana Sebastiana Bacha i Jarosława Iwazskiewicza.



Parametry techniczne

2014, objętość: 280 stron

format 145×220 mm

oprawa broszurowa ze skrzydełkami

ISBN 978-83-64134-03-6

cena 38 zł

Opis książki

Wydawnictwo w Podwórku przedstawia książkę Józefa Majewskiego *Fuga przemijania. Słowo o eschatologii Jarosława Iwaszkiewicza*.

Fuga przemijania to rozprawa o jednym z najważniejszych tematów i motywów w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza – o śmierci. Majewski proponuje w niej nowe spojrzenie na Iwaszkiewiczowskie pojmowanie spraw eschatologicznych, dyskutując obszernie z dotychczasowymi interpretacjami utworów pisarza, autorstwa Anny Węgrzyniakowej, Heleny Zaworskiej czy Ryszarda Przybylskiego. *Fuga przemijania* traktuje o znaczącym przełomie, jaki – zdaniem autora – dokonał się w myśleniu Iwaszkiewicza o rzeczach ostatecznych. Poeta mówi o nim językiem, obrazami, wyobrażeniami i metaforami ze świata mitologii, tak bliskiego całej jego twórczości. A z mitologicznej perspektywy symbolem tego przełomu okazało się bóstwo, którego imienia – co znamienne – na próżno, jak do tej pory, szukać w opracowaniach poezji i prozy Iwaszkiewicza. Odnosi się wrażenie, że pisarzowi wręcz zależało na tym, by ukryć je za słowami, motywami, epizodami i osobami poszczególnych utworów. Jakby chciał powiedzieć, że owa skrytość należy do najgłębszej tożsamości tego bóstwa, transcendentnej postaci, która – w oczach poety – odgrywa kluczową rolę w uchwyceniu sensu śmierci, a tym samym – sensu życia.

Fuga przemijania to w pewnym sensie rozpisany na kilka „głosów” komentarz do ostatniego wiersza Iwaszkiewicza – do słynnej *Uranii*, która jest absolutnym kresem trwającej ponad sześćdziesiąt lat poetycko-prozatorskiej opowieści pisarza o przemijaniu i śmierci. Rozdział o tym wierszu wieńczy książkę. W innych partiach Majewski analizuje kluczowe w eschatologii Iwaszkiewicza – a powiązane różnymi nićmi z *Uranią* – opowiadania: *Panny z Wilka*, *Sny*, *Ogrody* i *Sérénité*, ale w książce znaleźć można również refleksje o *Brzezynie*, *Młynie nad Utratą* czy *Opowiadaniu z psem*.

Spis rzeczy

Wstęp

Rozdział 1. Wiekuiste odpocznienie

1. *W białym obłoku*
2. *Białe zapomnienie?*
3. *Biała nicość?*
4. *Białe nabożeństwo?*

Rozdział 2. Śmierć apofatyczna

1. *Rubinowe ślady*
2. *Czar imion*
3. *Magia nazw własnych*
4. *Plon stokrotny*
5. *Liście białodrzewu*
6. *Białe morze*
7. *Śmierć mistyczna*
8. *Zwycięski Dionizos*

Rozdział 3. Sonata śmierci

1. *Metafizyczne zagęszczenie*
2. *Sonata w słowie*
3. *Muzyka a liczba*
4. *Przeciwieństwo śmierci*
5. *Przyjdź, o śmierci*
6. *Sonata kościelna*
7. *Fuga starości*
8. *Nie rozumiemy*

Rozdział 4. Bogini końca

1. *Opiekunka Stawiska*
2. *Sosna w oknie*
3. *Sosny ogrodów*
4. *Sosny w brzezynie*

Rozdział 5. Pocieszycielka umierających

1. *Nicość, prabyt*
2. *Mit, modlitwa*
3. *Psalm błagalny*
4. *Modlitwa umierającego*
5. *Ultima Thule*
6. *Miłość niebiańska*
7. *Śmierć drzewa*
8. *Rosa na Ukrainie*
9. *Umierające liście*

Rozdział 6. Kolory przemijania

1. *Kwiaty śmierci*
2. *Przemijanie w deszczu*
3. *Złota ofiara*

Rozdział 7. Ogród zniszczony

1. *Groby gajów*
2. *Ogród zdewastowany*
3. *Ogród matki*
4. *Jabłoni rajska*
5. *Święty Ogród*

Rozdział 8. Życie niezniszczalne

1. Dawczyni życia 2. Mistyczne zjednoczenie 3. Nie być i być 5. Boskie panaceum 5. Triumfująca nicłość? 6. Ze śmierci do życia

Zamiast zakończenia

1. Esencja istnienia 2. Światło przerażające 3. Uśmiech kochająca

Przypisy

Bibliografia

Indeks osób

Fragment tekstu

Wstęp

Tyle w nim było bólu i zachwytu
tyle niepotrzebności i tyle nadmiaru
starości tak rozszarpującej jak prawdziwa młodość
i tyle braku że przechodzi w wielkość

I tyle było w nim rzek łąk krajobrazów
wszystko podwójne bo odbite w jeziorach pamięci
i tyle siły co aż ciągnie w słabość
tyle niewiary krzyczącej o wiarę

I gniewu ale także potulnej wyrozumiałości
ubrania zawsze trochę ciasne i za małe
i serce pobolewa i psie oczy na ratunek
i gdzie to Jarosławie wszystko się podziało¹

Tak w 1980 roku Jarosława Iwaszkiewicza – na wieść o jego śmierci 2 marca – żegnała na zawsze Anna Kamińska. Wśród tej litanii rzeczy i spraw najważniejszych, które były znamienne dla twórczości, osoby i życia pisarza ze Stawiska, brakuje przynajmniej jednej: śmierci. Pozornie poetka jej nie wymieniła, ale przecież w wierszu czujemy jej obecność, czai się ona za każdym słowem, słyszymy jej przeciągły skowyt, triumfujący śmiech... Tak naprawdę główną bohaterką tego pożegnania Iwaszkiewicza jest śmierć, zwycięska, nienasycona, bezimienna... Właśnie w taki sposób często zjawia się ona w twórczości tego poety: bezimiennie, bezpostaciowo, bezgłośnie, bez rozgłosu, w ukryciu, milcząco² – ot, nie ma jej, a przecież jest, nieuchronnie, wszechobecnie, boleśnie, rozpaczliwie, tragicznie, ironicznie, nawet miłośnie. Bo śmierć była

wielką miłością Jarosława Iwaszkiewicza, o czym w 2002 roku przypomniał jego dobry znajomy, Czesław Miłosz, w wierszu *Mistrz mego rzemiosła*:

Czy w jego wierszach uwodziły mnie czyste kolory
czy też jego zakochanie w śmierci?
Bo niewątpliwie był zakochany w śmierci,
Ona była jego prawdą i treścią istnieniowej ułudy.³

W 1977 roku ukazał się jeden z najważniejszych i najpiękniejszych, śmiertelnie pięknych tomów poezji Iwaszkiewicza: *Mapa pogody*, dobry przykład kamuflażowej natury owej – czytamy w wierszu *Gra IV* – „pani szczerzej”, u „której próżno szukać łaski”. Zbigniew Mikołajko tak pisał o tym tomie: „Mrok tej [Iwaszkiewiczowej – J.M.] twórczości, niepokojąca opowieść o przemijaniu, dobiega tu niejako kresu, osiąga swe ciemne apogeum”⁴. *Mapa pogody* nie była jednak ostatnim poetyckim słowem Iwaszkiewicza o przemijaniu i *La Belle Dame sans merci*. Poeta praktycznie do końca życia przygotowywał do druku kolejny tom: *Muzyka wieczorem*, ale nie zdążył – prace przerwała mu śmierć. Jeszcze 29 stycznia 1980 roku z Paryża, gdzie zrozpaczony zaszył się po śmierci żony informował w liście córkę Marię: „...napisałem duży wiersz w trzech częściach, trzeba go będzie włączyć do tomu”⁵. Chodziło o cykl *Wieże* – przedostatni wiersz poety. Ostatnim okazała się *Urania*, pod którą widnieje data 2 lutego 1980 roku – i właśnie ten wiersz jest najpóźniejszym poetyckim słowem Iwaszkiewicza o przemijaniu i śmierci. Wydawca włączył go do *Muzyki wieczorem* – *Urania* to jej preludium.

Urania jest absolutnym, ostatecznym kresem długiej opowieści Jarosława Iwaszkiewicza o przemijaniu i śmierci, choć i tu „pani szczerza” zjawia się niewidocznie i milcząco, bezimiennie – właśnie jako taka wieńczy jego pisarsko-poetycką eschatologię. I eschatologią tego wiersza oraz kilku opowiadań – powiązanych z nim różnymi nićmi – zajmuję się w niniejszej książce. W istocie traktuje ona

o znaczącym przełomie, jaki – sugeruję – dokonał się w myśleniu Iwaszkiewicza o sprawach i rzeczach ostatecznych, o przemijaniu oraz o tym, co czeka, co może czekać śmiertelnych⁶ po śmierci. Autor *Panien z Wilka i Ogrodów* ów przełom wyraził za pomocą języka, metafor i obrazów świata mitologii, tak bliskiego całej jego twórczości⁷. Również z mitologicznego punktu widzenia symbolem tego przełomu okazało się bóstwo, którego imienia, co znamienne, na próżno szukać w interpretacjach i analizach poezji i prozy Iwaszkiewicza. Ale też – można odnieść wrażenie – pisarz zadbał o to, by ukryć je za słowami, rzeczami, postaciami i osobami swoich utworów, za ich zjawiskami, wydarzeniami, motywami i epizodami. Jakby chciał powiedzieć, że owa skrytość należy do najgłębszej tożsamości tego bóstwa.

*

W trzech początkowych rozdziałach książki na nowo zredagowałem swoje artykuły, które wcześniej zostały opublikowane: pierwszy – w „Blizie” (2012), drugi – w „Diagonali” (2012), trzeci – w „Twórczości” (2013).

Niniejsza książka nie ukazałaby się bez pomocy Magdaleny Borowiec z Gabinetu Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie – wyrażam jej tu wielką wdzięczność. Za okazane wsparcie dziękuję też moim przyjaciołom Wiolecie i Arturowi Kamińskim oraz Eli i Tomkowi Wilgoszom.

Rozdział 3. Sonata śmierci [fragment]

„Nie żałuję, że nie zostałem muzykiem. Nie czułbym się godnym być kompozytorem, pianistą czy dyrygentem, być interpretatorem wielkiej sztuki. Jako pisarz interpretuję tylko siebie” – notował Jarosław Iwaszkiewicz w *Podróżach do Włoch*¹. W czasach swojej młodości poważnie myślał o karierze muzyka – nawet skomponował pewną liczbę utworów. Część z nich pokazał do oceny Karolowi Szymanowskiemu, starszemu kuzynowi, przyjacielowi i, wówczas, duchowemu mentorowi. Krytyczne słowo muzycznego mistrza zabrzmiało niczym wyrok śmierci. Iwaszkiewicz – szczęśliwie – poświęcił się twórczości literackiej. Tymczasem jednak muzyka błyskawicznie dogoniła go w jego wierszach, opowiadaniach i powieściach, stając się ich największym żywiołem. Pod tym względem nie dorównuje mu żaden z wielkich literatury polskiej, a z obcej da się go zestawić – miał rację Bohdan Pocię – „może tylko z Proustem i z Tomaszem Mannem”², i jeszcze, wypada dodać, z Pauliem Celanem i Jamesem Joyce’em. O twórczości pisarza ze Stawiska, jak o twórczości żadnego innego z naszych literatów, można powiedzieć, że „z ducha muzyki wyrasta, z duchem muzyki współistnieje, duch muzyki jest głównym sprawcą owego charakterystycznego dla niej Schumannowskiego *innere Stimme*”³.

Iwaszkiewicz pisał muzyczne biografie: o Janie Sebastianie Bachu i Fryderyku Chopinie, wspomnienia o Szymanowskim, z powodzeniem uprawiał krytykę muzyczną. Muzyka, twórcy muzyki i jej wykonawcy są bohaterkami i bohaterami jego prozy. Swoje role odgrywają w niej instrumenty muzyczne. Wypełniają ją rozważania i rozmyślenia o muzyce, rozmowy o niej, spory o nią i jej opisy. Kryje się ona w tle spraw i wydarzeń. Uobecnia się w substancji literackiej opowiadań i powieści, w melice języka, w muzyczności słowa, w rytmie, melodii frazy, strukturze i formie. O muzyczności jego wierszy chyba najwięcej mówi częstość, z jaką wielcy, znani i mniej znani kompozytorzy pisali do nich muzykę. Karol Szymanowski, Zygmunt Mycielski, Andrzej Kurylewicz, Mieczysław Ma-

kowski czy Tadeusz Szeligowski, a nawet Czesław Niemen. Trudno się dziwić, że twórczość poety ze Stawiska doczekała się licznych interdyscyplinarnych studiów komparatystycznych – o utworach żadnego innego pisarza nie powstało u nas tak wiele opracowań spod znaku „muzyka w literaturze”⁴.

Metafizyczne zagęszczenie

Komponowanie poezji i prozy na kształt muzyki, z materiału muzycznego i na wzór form muzycznych służy metafizycznemu zagęszczeniu dzieła, przydawaniu utworom egzystencjalno-metafizycznego ciężaru i aury, bez czego najważniejsza, najgłębsza i z istoty wymykająca się słowu prawda ludzkiej doli i niedoli nie miałyby szans zabrzmieć i wybrzmieć z właściwą sobie mocą tajemnicy. „Muzyka w ogóle [...] stanowi ze wszystkich sztuk medium najbardziej podatne do bezpośredniego wyrażania i przedstawiania nastrojów, odczuć, przeżyć, emocji i sytuacji metafizycznych; czyli takich, które wynikają wprost z naszego przeżycia bytu i nicości, bycia i czasu, fenomenu życia i tajemnicy śmierci. [...] a dalej już – wszystkiego, co się z tymi kluczowymi pojęciami wiąże, co z nich wynika: miłości i nienawiści, szczęścia i cierpienia, powstawania i giniecia, istnienia jako rozkoszy i istnienia jako bólu”⁵. Muzyka, która przenika do literatury, wypełnia ją i z niej rozbrzmiewa, egzystencjalną metafizyczność zawdzięcza – jak sądzę – swojej najgłębszej materii: czasowości, w której boleśnie istoczy się kruchość, przemijalność, śmiertelność ludzkiego, wszelkiego istnienia.

Ale muzyka, jej materia i forma, przejęte przez literaturę, wchłonięte przez nią i wykorzystane, mogą również tworzyć właściwą perspektywę interpretacyjną, służyć jako klucz do odczytywania utworów literackich – w analogii do zasady wyłożonej przez Horacego w *Ars poetica*: *Versibus exponi tragicis res comica non vult* – „wierszy tragicznych rzecz komediowa nie lubi” (przeł. Andrzej Lam). Oto przykład: kto nie zna natury fugi muzycznej i twórczości największego mistrza fugi w dziejach muzyki, Jana Sebastiana

Bacha, mistrza z Niemiec, nie będzie w stanie pojąć (przynajmniej części) najgłębszych treści *Todesfuge* Paula Celana.

Badacze twórczości Jarosława Iwaszkiewicza pisali już o muzyce i muzyczności w takich jego utworach i takich jego utworów jak powieść *Sława i chwała*, dramat *Lato w Nohant*, proza poetycka *Wieczór u Abdona*, tom wierszy *Muzyka wieczorem*, opowiadania *Panny z Wilka*, *Psyche* czy *Martwa pasieka*. W tym ostatnim, w odautorskim wstępie, pisarz sformułował swoiste literacko-muzyczne *credo*. Najpierw wyjawiał, że napisał ją, wzorując się na sonacie, i to na konkretnej sonacie konkretnego kompozytora: w tonacji C-dur, skomponowanej na fortepian solo przez Igora Strawińskiego. Rosyjski muzyk – dowiadujemy się – osobiście tłumaczył ongiś Iwaszkiewiczowi i jego żonie Annie, że w utworze tym „każdy interwał, ba, każda nuta jest osobno pomyślana i ma swoje specyficzne znaczenie”. Ostatecznie pisarz zanotował: „Myślę, że tak samo skomponowana jest *Martwa pasieka*” – a jego wypowiedź wieńczy ogólniejsza uwaga, którą odczytuję jako wspomniane *credo*: „Tym samym to moje opowiadanie, *j a k w i e l e i n n y c h* [podkreślenie moje – J.M.], ma pewną formę muzyczną”. Jednym z takich opowiadań, którym Iwaszkiewicz nadał formę muzyczną – co niniejszym postaram się pokazać – jest *Sérénité* z tomu *Ogrody*.

Sonata w słowie

Z form muzycznych, z pomocą których Iwaszkiewicz kształtował swoje opowiadania, sonatę niewątpliwie upodobał sobie szczególnie. *Martwa pasieka* jest literacką wersją sonaty muzycznej. Sonatą – klasyczną – jest także nowelka *Niebo*, co sam pisarz wyraźnie zaznaczył w nocie odautorskiej: „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 na przykład w pierwszej części temat drugi w tonacji »r«, w reprzyzie modulując do zasadniczej tonacji »n«”⁶.

Niebo składa się z czterech części – jak sonata klasyczna, gdzie część pierwsza jest szybka (*allegro* sonatowe: ekspozycja dwóch tematów sobie przeciwstawnych, przetworzenie, reprzyza, nieobowiązująca koda), druga – wolna, trzecią gra się w tempie umiarkowanym, czwarta – finał, jest częścią zwykle szybką, nawet bardzo szybką. Iwaszkiewicz ekspozycję dwóch przeciwstawnych tematów części pierwszej uzyskuje poprzez multiplikację – w następujących po sobie fragmentach utworu – „przeciwstawnych” głosów. Pierwszy temat brzmi w tonacji „n”, o barwie molowej, a drugi w „r”, durowej. Najpierw zatem dominuje głoska „n”: „Niebo otwarte, namiot błękitny. Gdy tłoczą dziwne przewidzenia i gniewają drobnostki, jedno spojrzenie w dzwonną przestrzeń zmazuje i zacierza krzywizny smętnych ścieżek” (s. 298). A nieco dalej na czoło wysuwa się głoska „r”: „Rano radosne i wieczór, zawierający ze skrzypem wrota warowni nieba na tle namiotów szafirów, mają uśmiech dla nas prostoty” (s. 299). Z kolei jeszcze dalej – w reprzyzie – nowela wraca do tonacji „n”: „Niezmiennie obnażone rano i koniec dnia, odmykający wierzeje nocy, panny ciemnej” (s. 299).

Część drugą *Nieba* – pisała Swietłana A. Spass – „można określić jako *adagio*. Tempo powolnieje, a fraza staje się szczególnie melodyjna”. Z kolei część trzecia „to trwożne, niespokojne rondo o szybko wirującym temacie głównym (»Brzmi wicher, świst chmur, lecą, lecą, lecą« [s. 301]), zlewa się ona organicznie, przechodzi w nastrojowy finał filozoficzny z uporczywymi powtórzeniami, które prowadzą do końcowego akordu: »...to niebo, niebo czarne, duszy naszej odbicie, duszy naszej wyzwolenie, duszy naszej zamknięcie wieczyste« [s. 302]”⁷.

Kolejny utwór Iwaszkiewicza o strukturze sonaty, także klasycznej, ale trzyczęściowej, to *Voci di Roma*. W utworze tym – pisał przekonywająco Jerzy Świąch – „łatwo [...] daje się uchwycić związek z sonatą, ulubioną formą muzyki kameralnej Iwaszkiewicza”⁸. Widać ów związek w ramowej konstrukcji opowiadania, którego część pierwsza przypomina *allegro* sonatowe, z reprzyzą głównego tema-

tu i z zamykającą kodą. Związek ten dochodzi do głosu także w trzyczęściowym układzie: opowiadanie składa się z trzech oddzielonych epizodów, jak w sonacie, „której składniki są kolejnym przetworzeniem jednego tematu”⁹.

W końcu Eugenia Łoch, tropiąc wątki dionizyjskie w twórczości Iwaszkiewicza, strukturę sonaty dostrzega w *Opowiadaniu szwajcarskim*. W utworze tym – pisze – „muzyka zbliża człowieka do natury za pośrednictwem polifoniczności [...]; fugi [...]; oraz sonaty, określającej tempo zmian dźwięków, szybkie przy pomocy *allegro*, powolne za pośrednictwem *andante*, *adagio*”¹⁰.

Muzyka a liczba

W *Sérénité*, utworze z 1974 roku¹¹ (Iwaszkiewicz skończył wówczas osiemdziesiąt lat), da się słyszeć muzykę równie wyraźnie jak w *Pannach z Wilka* (1932), które – jak sądzę – tworzą z *Sérénité* coś na wzór dwóch części jednej całości. Powojenny utwór, mimo zmiennej perspektywy, szczególnie, jak zobaczymy w kolejnych partiach tej książki, w planie aluzji i odwołań mitologicznych, dopowiada i rozwija istotne tematy i motywy, które w pierwszym pojawiają się mniej wyraźnie, aluzyjnie i załążkowo.

O muzyczności *Panien z Wilka* arcyciekawie pisał Bohdan Pociąg, odkrywając w nich kluczowe elementy poematu symfonicznego¹², niemniej jednak w uszach wielu czytelników utwór ten będzie na zawsze rozbrzmiewać *I Koncertem skrzypcowym* Karola Szymanowskiego, który Andrzej Wajda wybrał do swojej filmowej adaptacji tego opowiadania. A *Sérénité*? Ten utwór od początku brzmiał mi skrzypcowymi sonatami barokowymi, i to – co istotne – w ich postaci kościelnej (*da chiesa*). Zresztą moje sonatowe skojarzenia z opowiadaniem Iwaszkiewicza są dużo bardziej konkretne: podczas lektury zda mi się, że słyszę dwie sonaty z cyklu *Sonaty i partyty na skrzypce solo* Jana Sebastiana Bacha: g-moll i a-moll (BWV 1001 i 1003), szczególnie w wykonaniu Henryka Szerynga¹³. Kluczową rolę w takim odsłuszeniu-odczytaniu utworu odegrał kró-

ciutki fragment rozważań Ryszarda Przybylskiego pod tytułem *Myślący badył*, o Iwaszkiewiczowym myśleniu o starości, umieraniu i śmierci. Klasyk polskiego eseju literacko-filozoficznego, mówiąc o strukturze *Sérénité*, jakby mimochodem – a na pewno nonszalancko – napisał, że opowieść Iwaszkiewicza „złożona jest z kilku [podkreślenie moje – J.M.] listów”¹⁴. Po prostu – z kilku! Trzeba dobrze rozumieć wagę potknięcia Przybylskiego. To tak, jakby powiedzieć, że *Boska komedia* Dantego składa się z kilku ksiąg, a każda z nich ma ponad trzydzieści pieśni, pisanych strofą kilkuwersową. Czujemy nieprzystojność takiej frazy. Czyż trzeba przypominać, że dzieło wielkiego Włocha ma trzy księgi, tylko i aż trzy, że każda z nich złożona jest z trzydziestu trzech, dokładnie z trzydziestu trzech pieśni, od początku do końca pisanych wyłącznie tercyną. *Boska komedia* stoi na trójce, zaiste, liczbie boskiej, liczbie boskości i sfery niebiańskiej, nadprzyrodzonej jak żadna inna...

Dla właściwej interpretacji opowiadania *Sérénité* istotne jest – przekonuję – że składa się nie z „kilku”, ale dokładnie z czterech listów, aż z czterech i tylko z czterech – bo liczba 4 przepelniona jest znaczeniem symbolicznym. Odnosi do sfery ziemskiej, do porządku doczesnego, do tego, co powstało z prochu i w proch się obróci, do ziemskiego padołu, przeoranego cierpieniem i śmiercią, jak w Księdze Hioba: „Wtem powiał szalony wicher z pustyni, poruszył cztery mą węglami domu, zawalił go na dzieci, tak iż poumierały. [...] Hiob wstał, rozdarł swe szaty, ogolił głowę, upadł na ziemię” (1, 19–20). Z czterech części też składa się sonata barokowa *da chiesa*, według której zostało skomponowane opowiadanie *Sérénité*. Sonatowość jest kluczem do zrozumienia tego utworu, bramą do Iwaszkiewiczowego pojmowania – by posłużyć się frazą Przybylskiego, tak trafnie odniesioną kiedyś do twórczości Dostojewskiego – „przeklętych problemów”¹⁵ starca stojącego na progu śmierci. Liczby bardzo liczyły się w twórczości pisarza ze Stawiska – w wierszu *Florencja w deszczu* z tomu *Jutro żniwa* pisał:

W płaszczu deszczu
Santa Maria del Fiore
powiedziała mi:
jeszcze cię nie zabiorę
[...]

wyrastam z miasta jak wezwanie
jak hasło jak hymn jak instrument
i nie mów że wszystko przemija
to nie jest żaden argument
bo liczba we mnie zaklęta
jest wieczna
jest święta¹⁶

Znamienne, że w wierszu tym obok liczb nie zabrakło także elementów muzycznych: hymn, instrument. Ale to nic dziwnego: według pitagorejskiej tradycji muzycznej, tak bliskiej Iwaszkiewiczowi, muzyka ma naturę właśnie liczbową. Jeszcze raz *Podróże do Włoch*: „Muzyka jest dla mnie najwyższą ze sztuk. [...] Bo to jest sztuka zarazem pełna tajemnicy. Jak architektura oparta na liczbach. I mogąca trwać wiecznie, bo przecież liczby nie są kategoriami naszego myślenia, są wiecznotrwałymi bytami”¹⁷. A w kontekście niniejszych rozważań istotne jest i to, że „system Pitagorejski stanowił podstawę teoretyczną nawet dla teoretyków muzyki XVII i XVIII wieku [...]. Tradycja ta z pewnością nie była obca Bachowi – co więcej, stanowić musiała podstawę jego wykształcenia”¹⁸.

Przeciwieństwo śmierci

Wyobrażam więc sobie, że piórem Iwaszkiewicza w *Sérénité* kierowały (mogły kierować) dźwięki skrzypcowego arcydzieła Jana Sebastiana. Cokolwiek jednak powiedzieć o takiej hipotezie, kilka rzeczy jest tu oczywistych. Przede wszystkim, że Iwaszkiewicz na zawsze utonął w muzyce Bacha już jako młodzieniec, o czym pisze

w *Książce moich wspomnień*: „Mniej więcej na ten czas [1911 rok – J.M.] przypada również »spotkanie« z Bachem. Kupiłem sobie na wiarę różnych podręczników i bez wielkiego zaufania *Wohltemperiertes Klavier* i oszalałem. Nie podniosłem się od fortepianu, dopóki nie przesyłabizowałem całego kajetu. Moja matka myślała, że zwa-riowałem, bo nie chciałem ani pić, ani jeść, dopóki nie przebrzmiała ostatnia fuga. I to ukochanie zostało mi już i na później”¹⁹.

Ukochanie muzyki autora *Wohltemperiertes Klavier* pozostało Iwaszkiewiczowi do końca życia, a w 1951 roku zaowocowało książką *Jan Sebastian Bach*. Jak na dłoni widać w niej, że pisarz ze Stawiska dostrzegał w życiu i twórczości genialnego muzyka ważne elementy swojego własnego losu. Podczas lektury momentami nie bardzo wiadomo, gdzie przebiega granica między biografią Bacha a duchową autobiografią Iwaszkiewicza.

Osiemdziesięcioletni pisarz w *Sérénité* sięga po konwencję epistolarną. Oto główny bohater opowiadania, August, również osiemdziesięcioletni, *alter ego* autora, pisze cztery listy do Agaty, swojej wielkiej a niespełnionej miłości z młodych lat. Wspominając ich wspólne dawne czasy i opowiadając o tym, co właśnie dzieje się w miejscu, skąd pisze (znad Jeziora Genewskiego, z urzekającej posiadłości profesora Marrès Chouarta, dziewięćdziesięcioletniego francuskiego fizyka atomowego), podejmuje pytania egzystencjalno-eschatologiczne: o śmierć, o sens życia i miłości w cieniu umierania i śmierci, o to, czym śmierć jest i dokąd prowadzi.

Iwaszkiewicz nadał rozważaniom w *Sérénité* formę barokowej sonaty kościelnej, zbudowanej, jak ludzkie życie i kosmos, na kontrastach, przeciwieństwach, sprzecznościach, napięciach: wolny i szybki, pochmurny i pogodny, minorowy i majorowy, smutek i radość, miłość i nienawiść, szczęście i nieszczęście, nadzieja i rozpacz, rozkosz i cierpienie, rozkwit i umieranie, życie i śmierć, pełnia i pustka, bycie i nicłość...

Jeśli *Sérénité* rzeczywiście jest literacką sonatą barokową *da chiesa*, to musi się to przełożyć na sens tego opowiadania. Zasadniczemu

kierunkowi proponowanej tu interpretacji patronuje przejmujące wyznanie osiemdziesięcioletniego Czesława Miłosza z *Dalszych okolic*:

Chciałbyś usłyszeć, jak to jest w starości?
Pewnie, że o tym kraju niewiele wiadomo
Aż trafimy tam sami, bez prawa powrotu.

1. Rozglądałem się. Że innym to przypadło
Mogłem zrozumieć, ale dlaczego mnie?
[...]

2. Śmiesz mi to całe moje umieranie.
Słabość nóg, bicie serca, trudno wejść pod górę.
Ja obok mego niesfornego ciała
Jak w górskim gnieździe w jasności umysłu.
A jednak moją astmą poniżony,
Utratą włosów i zębów pobity.
[...]

8. *Mawet, mors, mirtis, thanatos, smrt.*
Tak oto kończy się stan posiadania,
Wszystko, na co zwykłem był mówić: moje.
Tak oto kończy się stan umysłu.
Chłód absolutny. Jak wezmę ten próg?
Szukam, co jest najmocniejszym przeciwieństwem *smrt.*
I myślę, że muzyka. Muzyka baroku.²⁰

Przyjdź, o śmierci

Sérénité, powtórzmy, można widzieć jako barokową sonatę *da chiesa*, i to sonatę na skrzypce solo Jana Sebastiana Bacha. O tych utworach wielkiego Niemca i o czasie, kiedy powstały, Jarosław Iwaszkiewicz tak pisał w poświęconej mu książce: „W cichym [...]

Koethen, miejscu spokojnej i natchnionej pracy, miejscu przyjacielskich wieczorów muzycznych u księcia, spotka Bacha największe nieszczęście. Kiedy latem 1720 roku wraca Jan Sebastian z podróży do Karlsbadu, [...] zastaje dom opuszczony i płaczące dzieci pod opieką sąsiadów: Maria Barbara [żona muzyka] umarła nagle podczas nieobecności męża. Z siedmiorga [...] dzieci, które mu urodziła, zostało przy życiu czworo: najstarsza córka, Katarzyna Dorothea, i trzech synowie [...]. Jeżeli liryka Bacha ustawicznie powraca do tematów żałobnych, tak często mówi o końcu, tak często wyraża tęsknotę do zgonu – to niewątpliwie także dlatego, że Jan Sebastian oswoił się ze śmiercią. Małe trumienki, zawierające zwłoki jego dzieci, co roku prawie opuszczają progi domostwa. Za Bachem idą wspomnienia śmierci rodziców (w ciągu jednego roku), śmierć w tajemniczych okolicznościach dorosłego syna, Bernarda, i wreszcie ta największa katastrofa domowa: śmierć pierwszej żony²¹.

Nad sonatami na skrzypce solo Jana Sebastiana Bacha wisi umieranie i śmierć, ból i cierpienie z powodu tragicznego odejścia tyłu najbliższych. Dodajmy, że Bach w ogóle żył w czasach głębokoznaczonych cierpieniem i śmiercią. Przyszedł na świat w drugim pokoleniu po zakończeniu straszliwej wojny trzydziestoletniej, która pochłonęła ponad sześć milionów – to jest jedną trzecią – Niemców. W Rzeszy nie było rodziny, która nie straciłaby kogoś ze swoich najbliższych. Sonaty Jana Sebastiana – przynajmniej w wykonaniu Henryka Szerynga – wstrząsają swoją śmiertelną liryką, przepastną głębią smutku i bólu, duchowego cierpienia, płaczu i szłochu samotności, którą otacza – zdałoby się – bezdenne, czarna noc bezsensu.

Iwazzkiewicz w swojej książce o Bachu, i to w kontekście słowa o sonatach na skrzypce solo, pisał: Jan Sebastian Bach „jest nam niezmiernie bliski. [...] Mimo dość dokładnego opracowania biografii [...] – niewiele znamy dzieje wewnętrznych przemian Bacha, nie zawsze umiemy wytłumaczyć sobie głębię i kontrasty jego liryki. [...] Skąd to umiłowanie śmierci i wzywanie jej prawie miłosne: »Przyjdź, o śmierci, siostrze spania!«²². Cytat, który Iwazzkiewicz

przywołuje, pochodzi z chorału kończącego kantatę *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (BWV 56). Wolny przekład tego chorału poeta włączył do tomu *Lato 1932* pod numerem XL:

Przyjdź, o śmierci, siostró spania,
Przyjdź i zabierz mnie już stąd,
Łódki mojej bieg się śłania,
Wywiedź ją na pewny prąd.
Niech kto chce, się ciebie boi,
Mnie twój znak radością poi –
Gdyż przez wrota twe przenikam
Do ślicznego Jezusika!²³

Ową kantatę zaczyna taka oto aria:

Krzyż pragnę nosić bez szemrania,
Z Bożej pochodzi on wszak ręki;
Do Boga wiedzie mnie przez męki,
Tam, gdzie jest ziemia obiecana.
Do grobu złożę me troski wtedy tam,
A łzy mi z oblicza otrze Zbawca sam.²⁴

Z jej słowami łatwiej odpowiedzieć na inne pytanie, które Iwaszkiewicz również stawia w książce *Jan Sebastian Bach*: „A po tych smętnych wyznaniach, po tragicznych wyrazach walki, skąd te nagłe rozjaśnienia, te morze pogody, promienne otchłanie spokoju zalewające nas [...] Skąd radosne i żartobliwe tańce pełne świeżości i optymizmu?”²⁵.

W sonatach na skrzypce solo Bacha słyhać ów ból, smutek i śmierć, ową czarną noc, ale da się w nich (wszak to sonaty kościelne) usłyszeć także wołanie jakiegoś tajemniczego milczenia, ledwo majaczący szept, łkanie modlitwy, która – niechby bardzo słabo, ale jednak – rozjaśnia ową czerń nocy. Sonaty *da chiesa* zwykle kończą się częścią szybką, żywą, z większą lub mniejszą do-

mieszką radości, taneczności, lekkości, jasności. W Bachowskiej pierwszej sonacie (g-moll) jest to *presto*, w drugiej (a-moll) – *allegro*, a w trzeciej (C-dur; BWV 1005) – *allegro assai*, a więc „bardzo szybko”. Utwory te kończą się dynamicznie i ruchliwie, finał tętni życiem i rozbłyska jasnością, co usprawiedliwia nadzieję na to, że smutek, ból, śmierć i bezsens nie muszą być ostatnim akordem ludzkiego losu.

Podobną strukturę mają – przekonuje niemiecka muzykolożka Helga Thoene²⁶ – wszystkie trzy sonaty (jak też towarzyszące im trzy partity) na skrzypce solo Bacha, które układają się w znaczącą liturgiczną „trójcę”: sonata pierwsza, minorowa, ma być muzyczną ilustracją Bożego Narodzenia, dodajmy: w wersji Bacha – luternina wrażliwego na misterium krzyża Jezusa – ilustracją o charakterze wręcz paschalnym (narodziny Chrystusa kryją w sobie zapowiedź męki i śmierci); w sonacie drugiej, również minorowej, do głosu dochodzi Wielkanoc; w sonacie trzeciej, majorowej, z mocą rozkwita radosne Zesłanie Ducha Świętego.

[...]

Przypisy

¹ J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, PIW, Warszawa 1977, s. 119.

² B. Pocięj, *Literacka ekspresja językowa a wiedza o muzyce*, [w:] *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, pod red. A. Brodzkiej, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983, s. 205.

³ A. Matracka-Kościełny, *Komponowanie dźwiękiem i słowem w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, „*Twórczość*” 1990, nr 2, s. 90.

⁴ Zob. obszerną literaturę na ten temat w bibliografii w książce Grzegorza Piotrowskiego *Fortepian ze Sławoska. Muzyka w prozie fabularnej Jarosława Iwaszkiewicza*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2010, s. 262–277; a ponadto: A. Reimann, „*Podслуhać muzyczny motyw*”. O cyklu muzyczno-poetyckim na przykładzie „*Muzyki wieczorem*” Jarosława Iwaszkiewicza, „*Przestrzenie Teorii*” 2011, nr 15, s. 199–228; B. Prasał, „*Zadziwiająca towarzysząca naszych dni na ziemi*”. Rola muzyki w świecie prozy Iwaszkiewicza, „*Orbis Linguarum*” 2001, nr 18, s. 83–96; eadem, *Muzyka jako konstrukcyjny i emotywny wzorzec prozy Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wydawnictwo Sutoris, Wrocław 2009, s. 177–184; J. Barska, *Fuga czy „fuga”, czyli między metaforą a nadinterpretacją. O literaturoznawczych dylematach terminologicznych*, [w:] *ibidem*, s. 145–154.

⁵ B. Pocij, *Muzyczność i metafizyka muzyki w prozie Iwazskiewicza*, [w:] *Stawisko. Almanach Iwazskiewiczowski*, t. I: *Miejsce Iwazskiewicza – w setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej, 20–22 lutego 1994 roku*, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwazskiewiczów w Stawisku, Podkowa Leśna 1994, s. 194–195.

⁶ J. Iwazskiewicz, *Proza poetycka*, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 298. O sonatowości tego opowiadania pisała Swietłana A. Spass: *Liryczno-psychologiczna nowela J. Iwazskiewicza a opowiadanie rosyjskie*, przeł. J. Aulak, „Przegląd Humanistyczny” 1980, nr 7–8, s. 51–52.

⁷ S. A. Spass, op. cit., s. 52.

⁸ J. Świąch, „*Voci di Roma*” Jarosława Iwazskiewicza, czyli o korzyściach podróży, [w:] *Nowela – opowiadanie – gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 218.

⁹ *Ibidem*, s. 219.

¹⁰ E. Łoch, *Pierwiastki mityczne w opowiadaniach Jarosława Iwazskiewicza. Geneza i funkcja*, Towarzystwo Naukowe, Rzeszów 1978, s. 87.

¹¹ Korzystam z wydania: J. Iwazskiewicz, *Sérénité*, [w:] idem, *Ogrody*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 79–123.

¹² B. Pocij, op. cit., s. 196.

¹³ Henryk Szeryng (1918–1988) – wybitny polski skrzypek. Za nagrania *Sonat i partit na skrzypce solo* Jana Sebastiana Bacha otrzymał nagrody Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cross w roku 1955 (Odeon) oraz w 1969 (Deutsche Grammophon). To drugie nagranie otrzymało nominację do najbardziej prestiżowej nagrody w świecie nagrań muzycznych: National Academy of Recording Arts and Sciences (Grammy Awards).

¹⁴ R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Sic!, Warszawa 1998, s. 75.

¹⁵ Idem, *Dostojewski i „przekłete problemy”: od „Biednych ludzi” do „Zbrodni i kary”*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.

¹⁶ J. Iwazskiewicz, *Florencja w deszczu*, [w:] idem, *Poezje*, wybrał i wstępem opatrzył B. Zadura, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1989, s. 262.

¹⁷ Idem, *Podróże do Włoch*, s. 119.

¹⁸ P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, <http://chopin.man.bialystok.pl/Dokumenty/Publikacje/02-02.pdf> (data dostępu: 20 października 2013).

¹⁹ J. Iwazskiewicz, *Książka moich wspomnień*, Czytelnik, Warszawa 1975, s. 86. O niektórych inspiracjach i odniesieniach bachowskich w twórczości Jarosława Iwazskiewicza pisała Alicja Matracka-Kościelny: *Odniesienia i inspiracje bachowskie u Bolesława Micińskiego, Jarosława Iwazskiewicza i Konstantego I. Gałczyńskiego*, [w:] *Stawisko. Almanach Iwazskiewiczowski*, pod red. A. Brodzkiej et al., t. II, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwazskiewiczów w Stawisku, Podkowa Leśna 1995, s. 109–115.

²⁰ Cz. Miłosz, *Dalsze okolice*, Znak, Kraków 1991, s. 26–27.

²¹ J. Iwazskiewicz, *Jan Sebastian Bach*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1985, s. 23.

²² *Ibidem*, s. 50, 73.

²³ W przekładzie Arminy Teske fragment ten brzmi: „Przyjdź, o śmierci, ty snu siostrze, / Przyjdź i zabierz mnie już tam, / Gdzie odłożyć mogę wiosło, / I gdzie port

bezpieczny mam. / Kto chce, niech się ciebie lęka, / Dla mnieś raczej radość wielka;
/ Chcę przekroczyć już twój próg, / Bym Jezusa ujrzeć mógł” (*Teksty kantat Jana Sebastiana Bacha w polskim przekładzie*, przeł. A. Teske (kantaty kościelne), A.A. Teske (kantaty świeckie), Polihymnia, Lublin 2004, s. 39).

²⁴ Ibidem.

²⁵ J. Iwaszkiewicz, *Jan Sebastian Bach*, s. 73.

²⁶ Korzystam z krótkiej prezentacji stanowiska Thoene w artykule: J. McDade, *Divine Disclosure and Concealment in Bach, Pascal and Levinas*, „New Blackfriars” 2004, No. 85, s. 121–132.

Recenzenci tomu:
prof. dr hab. Andrzej Zgorzelski
dr hab. Tomasz Swoboda, prof. UG

Opracowanie książki i przygotowanie do druku – zespół wydawnictwa
w składzie: Dorota Szmit, Stanisław Danecki, Małgorzata Ogonowska

Projekt graficzny i projekt okładki: Krzysztof Stryjewski
Druk i oprawa: Drukarnia Pozkał, Inowrocław

Zdjęcie sosny Uranii © Archiwum Muzeum Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku / FOTONOVA.

Rękopis wiersza Jarosława Iwaszkiewicza *Urania* z dedykacją dla Konstantego A. Jeleńskiego reprodukowujemy za uprzejmą zgodą Instytutu Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską w Warszawie.

© by Wydawnictwo w Podwórku

© by Józef Majewski

Wydanie pierwsze, Gdańsk 2014

Wydawnictwo w Podwórku sp.j.
ul. Ludwika Waryńskiego 45 B/3, 80-242 Gdańsk
tel. 731 952 067, faks (58) 743 63 96
e-mail: wydawnictwo@wpodworku.pl
www.wpodworku.pl

ISBN 978-83-64134-03-6

Józef Majewski
teolog, medioznawca,
publicysta, dziennikarz
i wykładowca akademicki

Profesor Uniwersytetu Gdańskiego, członek redakcji „Więzi” oraz wydawnictwa Biblioteka „Więzi”, stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego”. Członek Komitetu Naukowego Instytutu Analiz Społecznych i Dialogu „Laboratorium Więzi”. Autor, współautor lub redaktor ponad dwudziestu książek, między innymi: *Puste piekło?* (2000), *Leksykon wielkich teologów XX-XXI wieku* (t. 1–3, 2001–2006), *Spór o rozumienie Kościoła* (2004), *Teologia na rozdrożach* (2005), *Media – biznes – kultura* (2009), *Religia, media, mitologia* (2010). Prywatnie miłośnik twórczości Jana Sebastiana Bacha i Jarosława Iwaszkiewicza.

ISBN 978-83-64134-03-6



9 788364 134036 >

38zł