

Komponowanie dźwiękiem i słowem w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza

Ludzie niemuzykalni nawet nie wyobrażają sobie, jak dużo i jak rozmaicie można mówić o muzyce. Ile rozmaitych odcieni i spraw kryje się w odczuwaniach muzycznych, jak ten wielki temat poszerza nasze rozumienie życia, jak wzbogaca treść codziennego dnia

– słowa wyjęte z opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza *Czwarta symfonia* w sposób bodaj najbardziej bezpośredni i oczywisty oddają istotę szczególnej osobowości twórczej Iwaszkiewicza – poety-muzyka, bądź jak wolą niektórzy, muzyka-poety, oraz stanowią najprostsze potwierdzenie tezy, iż twórczość Iwaszkiewicza z ducha muzyki wyrasta, z duchem muzyki współistnieje, duch muzyki jest głównym sprawcą owego charakterystycznego dla niej Schumannowskiego *innere Stimme*. Problematyce, najogólniej mówiąc, muzyki w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza poświęcono wiele rozpraw teoretyczno-literackich, a także muzykologicznych. Pomijano jednak milczeniem, bądź ledwie wspomniano, o dorobku kompozytorskim pisarza. Nie bez znaczenia pozostawała tu zapewne opinia samego Iwaszkiewicza, uważającego swoje próby kompozytorskie za przysłowiowe „grzechy młodości”. Z pewnością jednak warto zastanowić się, czy między kompozycjami a pierwszymi utworami literackimi Iwaszkiewicza nie ma jakichś estetycznych pokrewieństw względnie paraleli. Warto spróbować odpowiedzieć na pytanie, czy rezygnacja z aspiracji kompozytorskich na rzecz poświęcenia się literaturze nie zaważyła w jakimś stopniu na artystycznym kształcie tej ostatniej. Czy wreszcie procesy ewolucyjne, jakim podlega twórczość każde-

go niemal artysty: pisarza, kompozytora – to w przypadku Iwaszkiewicza tylko wynik nagromadzenia określonych doświadczeń literackich, zmian w spojrzeniu na otaczający świat i inne w nim określenie, czy także, a może nawet przede wszystkim, rezultat innego spojrzenia na muzykę, innego jej doznawania i pojmowania. Są to oczywiście pytania bardzo trudne, a odpowiedzi mogą obracać się jedynie w sferze hipotez, niemniej jednak warto je zadać. Twórczość Iwaszkiewicza stanowi pod tym względem zjawisko zupełnie wyjątkowe i bardzo interesujący materiał badawczy zarówno dla teoretyka literatury, jak i muzykologa.

Muzyczna spuścizna Iwaszkiewicza to rękopisy 12 utworów ukończonych lub prawie ukończonych oraz szkice nutowe (około 100 taktów), stanowiące w większości materiał tematycznie z tymi utworami związany. Owe kompozycje bądź próby kompozytorskie powstały w latach 1911–1918. Jest to zatem twórczość okresu młodzieńczego, nosząca wszelkie znamiona poszukiwań w zakresie stylu oraz środków i sposobów jego kształtowania, niekiedy wyraźnie buntująca się przeciw istniejącym regułom i prawidłom kompozycyjnym, zwłaszcza harmonicznym. O intensywności owych poszukiwań świadczy już sam fakt znacznej różnorodności w zakresie form i środków wykonawczych. Są tu zatem utwory fortepianowe (2 *Sonaty: f-moll i D-dur*, 2 *Preludia* – tonacyjnie bardzo zróżnicowane, z przewagą h-moll, *Lilith – Poème pour deux piano* w C-dur, 2 miniatury: *Menuet i Sarabanda*, *Walc fis-moll*, stylizacje fortepianowe dwóch szkockich ludowych piosenek), są utwory na głos solowy z towarzyszeniem fortepianu (cykl 8 *Pieśni* do słów R. Kiplinga), jest próba utworu orkiestrowego o zabawnym tytule *Walczyk staruszków*, przeznaczonego do wykonania przez nietypowy zestaw instrumentów: tubę, 2 fagoty, puzon i 2 klarnety. Spośród wymienionych utworów w zbiorze rękopisów w Stawisku brak jedynie *Sonaty f-moll*, która stanowiła efekt wspólnej pracy z przyjaciółmi: Borysem Pietrowskim i Kolą Niedźwiedzkiem¹.

¹ Z utworem tym J. Iwaszkiewicz wiąże następujące wspomnienia: „Zwłaszcza rok 1911 i 1912 był czasem, kiedyśmy najwięcej z sobą obcowali i kiedyśmy we trójkę z Borysem Pietrowskim postanowili zorganizować pewnego rodzaju współpracę w dziedzinie twórczości artystycznej.

Charakterystyczna dla Iwaszkiewicza dwoistość rozumienia muzyki, czemu dawał niejednokrotnie wyraz („Nie tylko uczuciem ją brałem, ale i intelektem” – stwierdził w sposób bodaj najbardziej jednoznaczny w rozmowie z Wilhelmem Machem²), rzutuje na całą jego twórczość, dla której muzyka jest źródłem inspiracji, lejtmotywem, kanwą. Można więc zaryzykować twierdzenie, że pewne zmiany w interpretowaniu muzyki przez Iwaszkiewicza, polegające na różnym widzeniu proporcji między czystą formą a walorami emocjonalnymi – ekspresją w istotny sposób wpłynęły na jego twórczość literacką, głównie poezję. Same próby kompozytorskie późniejszego twórcy *Mapy pogody* są natomiast świadectwem maksymalnego, wręcz zaborczego dążenia do wyrażenia za pośrednictwem dźwięków całego bogactwa swej artystycznej fantazji, wspartej niewątpliwie rozległą wiedzą muzyczną (warto przypomnieć, że Iwaszkiewicz studiował w tym czasie w Kijowskim Konserwatorium).

Gdyby potraktować tę twórczość z czysto profesjonalnego punktu widzenia (jako materiał wyłącznie dla badań teoretyczno-muzykologicznych), oczywiście należałoby jej wytknąć wiele podstawowych błędów w zakresie wszystkich elementów ją kształtujących. Nie o to tu jednak chodzi. Kompozycje Iwaszkiewicza należy oceniać z zupełnie innej perspektywy, jako wstępny etap jego działalności pisarskiej, literackiej. Cóż bowiem może stanowić bardziej sugestywną zapowiedź *Oktostychów*, ich atmosfery „koloru, zapachu, smaku i dźwięku”³, jeśli nie powstałe w latach 1912–1913 pieśni do pełnych tajemniczości, egzotyki, zmysłowości tekstów R. Kiplinga z *Księgi dżungli*. Dążenie Iwaszkiewicza do wyeksponowania, a nawet zwielokrotnienia oddziaływania owej bogatej palety barw i na-

Na wiosnę roku 1911 przypada epoka wspólnego komponowania wielkiej sonaty f-moll, z której ja napisałem część pierwszą, Bob – część drugą, a Niedźwiedzki finał. Kompozycja się udała, tak nam się przynajmniej zdawało, i zachęceni tym początkiem przystąpiliśmy do pisania opery, z której dużą część wykończyliśmy nawet. Mnie powierzono opracowanie libretta, na które wybraliśmy wiecznie dramatyczny temat Eneasza i Dydony”. Por. J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Warszawa 1975, s. 79.

² W. Mach rozmawia z J. Iwaszkiewiczem, „Nowa Kultura” 1957, nr 20.

³ P. Mitzner, *Jak smakują „Oktostychy”*, „Poezja” 1978, nr 4, s. 68.

strojów tekstu za pomocą środków muzycznych (melodyki naśladowującej intonację mowy, zróżnicowanej faktury akompaniamentu, nie pozbawionej co prawda miejscami efektów nadmiernej ilustracyjności) jest w tych pieśniach bardzo wyraźne (zob. przykład 1).

Przyglądając się natomiast rękopisowi poematu *Lilith* na dwa fortepiany, stanowiącemu niewątpliwie paralełę wiersza-sonetu o tym samym tytule, powstałego w tym samym czasie, trudno oprzeć się wrażeniu, że to właśnie muzyczna *Lilith*, mimo całej swojej grandilocwencji, stanowi preludium późniejszej, tak dalece wysublimowanej poezjo-muzyki *Oktostychów*, a zwłaszcza *Dionizjów*, *Kasyd* czy *Księgi dnia i księgi nocy*. Wyczulenie na brzmienie jako samoistny środek wyrazu i związane z tym dążenie do maksymalnego zróżnicowania efektów dynamicznych, harmoniczných, fakturalnych i wykonawczych jest w tej kompozycji Iwaszkiewicza aż nadto charakterystyczne. Zatem pogląd, że Iwaszkiewicz z czasów *Oktostychów* wyznaje przekonanie Taine'a, iż muzyka służy do „wyrażania myśli lotnych, snów bez form, pragnień bezprzedmiotowych i bezbrzeżnych”⁴, znajduje w tej kompozycji najbardziej oczywiste i bezpośrednie potwierdzenie (zob. przykład 2).

Twórczość muzyczna Iwaszkiewicza to także próby sprawdzenia się na gruncie utworów, w których dominujące znaczenie posiada forma, respektująca w sposób bardziej lub mniej zdyscyplinowany pewne ustalone reguły i zasady architektoniczne. Za najlepszy swój utwór, reprezentujący zarazem ten typ podejścia do muzyki i procesu komponowania, Iwaszkiewicz uważał *Sonatę D-dur* – kompozycję w zasadzie dwuczęściową, z pierwszą częścią w formie allegro sonatowego (zob. przykład 3) oraz ledwie naszkicowaną fugą jako częścią drugą, poprzedzoną wstępnym *Introduzione*. Fuga, jako ta najbardziej kunsztowna forma imitacyjna, sprawiała początkującemu kompozytorowi wyraźne kłopoty, stanowiąc w zasadzie barierę nie do pokonania. Trudno przy tej okazji nie przypomnieć opinii samego Iwaszkiewicza na temat tego utworu:

⁴ Cyt. za: J. Skarbowski, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981, s. 264.

Sonata składała się z części pierwszej, lento (wstępu) i fugi. Moje wykształcenie muzyczne miało wielkie mankamenty, a jednocześnie po prostu nie chciałem się uczyć – tak mnie szalenie oburzały i zniechęcały wszelkiego rodzaju prawidła muzyczne i konieczność podporządkowania się jakimś stałym rygorom i regułom. Nauka harmonii miała we mnie wiernego buntownika i wściekałem się na każde „nie wolno” i „lepiej uniknąć”⁵.

Warto przypomnieć, że w kilka lat po skomponowaniu owej fugi, która spotkała się z najostrzejszą krytyką Karola Szymanowskiego, Iwaszkiewicz podjął próbę zastosowania techniki imitacyjnej na gruncie utworu literackiego – opowiadania *Wieczór u Abdona*, ukończonego w roku 1922⁶.

Z muzycznego punktu widzenia w dorobku kompozytorskim Iwaszkiewicza najbardziej pozytywnie wyróżniają się dwie miniatury fortepianowe – *Menuet* i *Sarabanda*, pochodzące z 1918 r., a zatem najpóźniejsze. Obie kompozycje – zwarte formalnie i najzupełniej poprawne stylistycznie – są bardzo istotnym dopełnieniem tej twórczości. Stanowią kolejne przykłady potwierdzające zainteresowania Iwaszkiewicza muzyką widzianą także od strony czystej formy (zob. przykłady 4 i 5).

Iwaszkiewicz zaprzestał komponowania muzyki po zaprezentowaniu swoich utworów Karolowi Szymanowskiemu w 1917 r. Jak wspomina, pokazał sławnemu kuzynowi trzy kompozycje: *Pieśni* do słów Kiplinga, *Poemat na dwa fortepiany* i *Sonatę*⁷. Należy jednak przypuszczać, że decyzja o porzuceniu kompozytorskich aspiracji po owej wizycie nie była przynajmniej przez jakiś czas jeszcze ostateczna. *Menuet* i *Sarabanda* powstały bowiem w rok później, ponadto wśród utworów przedstawionych Szymanowskiemu Iwaszkiewicz nie wymienia walców, nie wspomina także o pozostałych szkicach. Nie jest oczywiście sprawą najistotniejszą precyzyjne ustalenie daty, od której Iwaszkiewicz definitywnie zrezygnował

⁵ J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, w: *Pisma muzyczne*, Warszawa 1983, s. 39–40.

⁶ Wnikliwą analizę tego opowiadania jako literackiej formy fugi przeprowadziła M. Jędrzychowska w artykule *Iwaszkiewicza romans z czystą formą*, „*Twórczość*” 1976, nr 2, s. 84.

⁷ J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, op. cit., s. 39.

z komponowania muzyki. Muzykiem pozostał bowiem przez całe swoje życie.

Operowanie dźwiękiem stało się jednym z głównych elementów poezjotwórczych w pierwszych zbiorach poetyckich. Wystarczy wymienić najbardziej charakterystyczne przykłady *Oktostychów*: *Deszcz*, *Źródło i ja*, *Aubada*. Ostatni z cytowanych wierszy J. Kwiatkowski określa jako „etiudę foniczną”, uważając instrumentację głoskową tam zawartą za „objaw swoistej wirtuozerii”⁸. A wiersz *Słota* z tomu *Dionizje?* – modelowy niemal przykład Iwaszkiewiczowskiej umiejętności oddania materią poetycką specyficznej atmosfery utworu muzycznego (w tym przypadku preludium Debussy’ego *Jardins sous la pluie* z jego charakterystycznym typem faktury, melodyki, rytmu i harmoniki).

Fascynacja muzyką Debussy’ego i Ravela oraz zdominowaną przez muzykę poezją impresjonistów francuskich i akmeistów rosyjskich w czasie, kiedy Iwaszkiewicz dokonuje ostatecznego wyboru między literaturą a muzyką, jest faktem z pewnością nie przypadkowym i wiele znaczącym. Wspominając swój pierwszy pobyt w Paryżu, pisze przecież m.in.: „Dopiero tutaj przemówiła mi muzyka francuska do przekonania. Moja struna poetycka odnalazła w niej jakąś pokrewną harmonię”⁹.

Zatem jedność muzyki i poezji, świadome przekraczanie czy wręcz zacieranie granic między obiema sztukami, tak charakterystyczne dla impresjonizmu, nie spotykane w takim stopniu przedtem ani potem w żadnej innej epoce czy stylu, stało się w tym czasie dla Iwaszkiewicza impulsem, inspiracją, artystycznym *credo*. W aspekcie tak wytyczonych celów opinia Szymanowskiego na temat twórczości literackiej Iwaszkiewicza była z pewnością dla początkującego poety wspornikiem i rekompensatą za nienajlepszą ocenę kompozycji muzycznych. W liście do Iwaszkiewicza z 18 sierpnia 1918 r. Szymanowski pisał:

⁸ J. Kwiatkowski, *Eleuter. Szkice o wczesnej poezji Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1966, s. 23–24.

⁹ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, op. cit., s. 228.

Jeszcze parę słów à propos Twoich poezyj: Otóż zauważyłem dziwne zjawisko, iż pomimo kilku prób, zupełnie mi się nie udaje związać ich z moją muzyką. Wyjaśniłem sobie teraz, na czym to polega. Oto 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 szczelnie i bez ostatka wypełnionej treścią, że nic już teraz z boku dodawać nie trzeba. Charakterystycznym jest, że przejąłeś tę cechę zapewne od Francuzów, którzy też często na mnie to wrażenie robią. To jest właśnie ten brak dyletantyzmu, „improvizowania”, pewnej ręki w *métier*, które tak w Tobie cenię!¹⁰

Jak wiadomo, K. Szymanowski napisał do tekstów Iwaszkiewicza dwa cykle pieśni – 3 *Kotysanki* oraz *Pieśni muezzina*, uważane za najlepsze utwory Szymanowskiego w tym gatunku. Fakt współpracy na tym polu Iwaszkiewicz skomentował następująco:

Między innymi rzeczami pokazałem Karolowi małe szkice do wierszy, które zrobiłem w moim kalendarzyku, w wagonie pomiędzy Kijowem a Odessą. Były to zamierzone ongi przeze mnie jako muzyczne (fortepianowe) utwory, a zrealizowane w słowie *Pieśni Muezzina Szalonego*. Podobały się Karolowi bardzo i zaraz po powrocie do Elisawetgradu przystąpił do komponowania tych pieśni. Mogę śmiało powiedzieć, że jest to jedyny utwór, w którym nasza współpraca zrealizowała się całkowicie¹¹.

Modelowanie brzmienia, wirtuozeria instrumentacyjna, to nie jedyne środki stosowane przez Iwaszkiewicza dla oddania w języku poetyckim tzw. czystej muzyki. Wspomniane już próby transpozycyjne stanowią kolejną możliwość zbliżenia bądź wykazania pokrewieństwa obu sztuk – poezji i muzyki na gruncie czystej formy. Owe próby mają nieco inny charakter we wcześniejszych, inny w późniejszych utworach pisarza. Wiąże się to niewątpliwie z różną oceną wagi i znaczenia poszczególnych elementów czy warstw, w tym także proporcji

¹⁰ K. Szymanowski, *Korespondencja*, t. I, oprac. T. Chylińska, Kraków 1982, s. 543.

¹¹ J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, op. cit., s. 62.

między czystą formą a znaczeniem i ekspresją w dziele muzycznym. Wiersze: *Valse Triste*, *Walc Brahmsa*, *Ballada*, *Barokarola w Tymoszwówe* ze zbioru *Kasydy*, *Nocna muzyka* w cyklu *Inne życie* należy interpretować wyłącznie w kategoriach symbolu, jako próby oddania charakterystycznego typu ekspresji, nastroju, jaki związany jest zwykle z danym gatunkiem muzycznym określonym względnie sugerowanym w tytule czy w treści utworu (w cytowanych przykładach z walcem, barokarolą, balladą i nokturnem). Margines dowolności interpretacyjnej i pozostawiony odbiorcy zakres możliwych skojarzeń z konkretnymi dziełami muzycznymi jest tu zatem dość szeroki.

Świadectwem zupełnie innego odbioru muzyki przez Iwaszkiewicza są utwory o strukturze wyraźnie zbliżonej do struktury utworu muzycznego. Jest faktem znaczącym, że najbardziej charakterystyczne z nich, jak *Wieczór u Abdona* czy proza poetycka *Niebo* powstały we wcześniejszym okresie twórczości. Na początku lat trzydziestych Iwaszkiewicz deklaruje bowiem zasadniczą zmianę swojego stosunku do muzyki. Bada najbardziej charakterystyczną z owych deklaracji zawiera list do żony z Kopenhagi z dnia 17 czerwca 1933 r.:

gram teraz dużo. Przegrywam starannie II tom *Wohltemperiertes* [...], a ponieważ dużo we mnie w pojmowaniu i słyszeniu muzyki zmieniło się, niektóre rzeczy brzmią mi jak zupełnie nowe i „odkrywam” w tej nieprzebranej skarbnicy coraz to coś nowego¹².

Na szczególne podkreślenie zasługuje zatem fakt, że właśnie w twórczości Bacha Iwaszkiewicz dostrzega w sposób coraz pełniejszy doskonałą syntezę niezaprzeczalnych wartości intelektualnych, uzewnętrzniających się przede wszystkim mistrzostwem formy i konstrukcji z walorami semantycznymi. Tematy Bacha – pisze w książce o Bachu – posiadają:

specyficzną gęstość, zarodek ich stanowi jakby ziarno pełne treści, z którego Bach wyhodował wspaniałe drzewo, ale z którego mógłby wyprowadzić i inne, równie wspaniałe. Ta obfitość możliwości, ta treść wewnętrzna tematów stanowi o ich wartości.

¹² Korespondencja Jarosława Iwaszkiewicza z żoną Anną. Zbiory arch. Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów w Stawisku, sygn. K/195.

Kontemplacja dzieł Bacha wyzwała nie tylko refleksje metafizyczne, ale zacieśnia także poczucie wspólnoty człowieka z przyrodą. Zatem muzyka to już nie tylko – jak w czasach *Oktostrychów* i *Dionizji* – czysta gra dźwięków, barw, półtonów i kolorów, to również nie tylko kunsztowna architektonika, mistrzostwo dźwiękowych konstrukcji: „Już nie powiem muzyka nic nie wyraża” – brzmi wers z *Warkocza jesieni*. Nawijając m.in. także do swych młodzieńczych planów kompozytorskich, stwierdza w *Podróżach do Włoch*:

Muzyka jest dla mnie najwyższą ze sztuk. Nie żałuję, że nie zostałem muzykiem. Nie czułbym się godnym być kompozytorem, być dyrygentem, być interpretatorem wielkiej sztuki. Jako pisarz interpretuję tylko siebie... 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. Mazurek Chopina tkwi w wiecznym bycie jako jedna z nieskończonych kombinacji matematycznych.

Muzyce przypisuje zatem Iwaszkiewicz w swojej późniejszej twórczości coraz częściej właściwości metafizyczne – wybitne dzieła tej „najdoskonalszej ze sztuk ludzkich” – pisze w *Książce o Sycylii* – to „prawdziwy język bogów”.

Muzyka, dźwięk staje się dla Iwaszkiewicza w miarę upływu lat nieodłącznym elementem każdego przeżycia: towarzyszy refleksjom wywołanym doznaniem zjawisk natury, wspomnieniami własnego życia, przeszłości, przyjaciół, słyszanych niegdyś utworów. Owe refleksje i skojarzenia z dziełami muzycznymi bywają niekiedy zupełnie oryginalne i zaskakujące. Tak np. wrażenia towarzyszące mu podczas zwiedzania wspaniałego zabytku średniowiecznej architektury – zamku Castel del Monte w Trani wiążą się ze szczególną interpretacją muzyki Chopina:

Jest to sceneria godna najlepszych „gotyckich” powieści – a nawet „gotyckiej” muzyki, na przykład dziwacznych utworów Chopina, finału *Sonaty h-moll*, *Poloneza Fantazji*, dwóch nokturnów op. 52. W obliczu tego pejzażu przychodzi mi do głowy myśl zgoła zdrożna, ale może nie tak bardzo nieuzasadniona. Myślę, że niektóre utwory Chopina są szczytem romantyzmu i są tak przesiąknięte gotyccyzmem, jakby były ustokrotnioną treścią emocjonalną powieści pani Radcliff czy „Monk-Lewisa”, albo Walter-Scotta, tego z *Dziewicy Jeziora*. Nawet z tą szczyptą *du mauvais goût*, którą

u Chopina znajdziemy w marszu żałobnym (wraz z cmentarnym wichrem finału), w *Scherzu b-moll* czy w pięćwierzciowym Largo *Sonaty c-moll*¹³.

Są w twórczości Iwaszkiewicza utwory muzyczne o szczególnym znaczeniu. Do takich należy niewątpliwie pieśń Hugo Wolfa *Verbongtheit*. Pieśń tę słycać kilkakrotnie w *Ślawie i chwale*¹⁴, gdzie staje się symbolem piękna jako wytworu tej najwspanialszej ze sztuk, przynoszącej wewnętrzną równowagę, spokój, ocalenie. *Verbongtheit* występuje również jako motto nie opublikowanego wiersza pt. *Precz ode mnie znikaj serce*, znajdującego się w zbiorze rękopisów *Ciemnych ścieżek*¹⁵. Podobne znaczenie Iwaszkiewicz przypisuje dwóm pieśniom Schumanna: *Frühungsnacht* i *In der Freude*, stanowiącym niejako preludia do dwóch innych wierszy z *Ciemnych ścieżek*: *Ta noc wiosenna cała zarem dyszy* i *Obłoki ciągną w blasku róż*¹⁶. Schumannowskie pasaże rozpoczynają wiersz *Vöglein als prophet* ze *Śpiewnika włoskiego*, a charakterystyczna fraza *Walca As-dur* Brahmsa wpleciona jest w strofy wiersza pt. *Ze śpiewnika domowego* ze zbioru *Xenie i elegie*. Powyższe przykłady świadczą zatem o istnieniu jednego z owych pozornych paradoksów, które charakteryzują relacje poezji i muzyki w twórczości Iwaszkiewicza. Muzykę, którą znaczna część teoretyków uważa za sztukę asemantyczną, Iwaszkiewicz wyposaża właśnie w funkcję polegającą na poszerzeniu i ujednoznacznianiu semantycznej sfery oddziaływania utworu literackiego.

Można natomiast mnożyć w twórczości Iwaszkiewicza przykłady utworów powstałych z muzycznych inspiracji. Gdyby nie urzeczenie pieśnią Mahlera *Wo die schönen Trompetten blasen*, inaczej wyglądałaby prawdopodobnie centralna scena *Zarudzia*. Gdyby nie wsłuchiwanie się podczas pobytu u Szymanowskiego w zakopiańskiej „Atmie” w powstające *Pieśni kurpiowskie*, prawdopodobnie inaczej brzmiałaby pieśń Maliny w *Brzezynie*.

¹³ J. Iwaszkiewicz, *Bari*, „Twórczość” 1976, nr 2, s. 73.

¹⁴ Pieśń tę Iwaszkiewicz przypisuje Brahmsowi.

¹⁵ Zbiory arch. Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów w Stawisku, sygn. T/23.

¹⁶ Zbiory arch. Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów, sygn. jw.

Kolejny swego rodzaju paradoks w sferze poezji i muzyki w twórczości Iwaszkiewicza stanowi fakt, że muzykotematyczność jako jedno z najbardziej oczywistych i bezpośrednio oddziaływających kryteriów muzyczności poezji w ogóle jest w późniejszych zbiorach Iwaszkiewicza cechą znacznie rzadziej występującą, wręcz zanikającą w porównaniu z utworami wcześniejszymi. Schodzą również jakby na drugi plan w późniejszych utworach owe najbardziej charakterystyczne atrybuty fonicznej warstwy poezji, jak regularny rytm, aliteracje, paralelizmy itp. A przecież, zgodnie z opiniami większości badaczy, właśnie ostatnie wiersze i opowiadania Iwaszkiewicza są najbardziej muzyczne. W czym zatem tkwi ów fenomen syntezy poezji i muzyki, zwłaszcza w takich utworach, jak *Ciemne ścieżki*, *Warkocz jesieni*, *Kragły rok*, *Śpiewnik włoski*, *Ogrody* czy *Mapa pogody*?

Zygmunt Mycielski, wieloletni przyjaciel poety, niewątpliwym znawcą i entuzjastą twórczości Iwaszkiewicza, patrzący i oceniający tę twórczość z pozycji muzyka, kompozytora, wiązał muzyczność ostatnich utworów Iwaszkiewicza z doskonałym prowadzeniem frazy, unikaniem zewnętrznych, prymitywnych efektów, a przede wszystkim z doprowadzoną do perfekcji umiejętnością doboru słów: „Wiersz to jest takie położenie słowa, że to słowo gra. Tak jak z nutą w muzyce. Masz ją tak położyć, żeby grała, czyli miała swój sens muzyczny”. *Ogrody* to według Mycielskiego „synteza pisania prostego o dawnym, o przyrodzie, naturze, o skończeniu i o sobie – ale to nie elixir przemijania, nie opis, nie filozofia, ale DOSKONAŁY UTWÓR MUZYCZNY”. Podobną opinię wyraził Mycielski po lekturze niektórych spośród ostatnich wierszy:

Kupiłem *Literaturę* widząc cudowną fotografię igły DRU – ze zdumieniem zobaczyłem obok Twoje wiersze, nie te, które w domu czytałeś. Inne, dziwne (może już całkiem muzyczne?) rzeczy, które ze znaczeń słownych uciekają w znaczenia muzyczne¹⁷.

¹⁷ Korespondencja Zygmunta Mycielskiego do Jarosława Iwaszkiewicza. Zbiory arch. Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów w Stawisku, sygn. K/145.

Opinię Mycielskiego potwierdzają teoretycy literatury, utożsamiający często Iwazzkiewiczowski sposób tworzenia wierszy z procesem komponowania utworu muzycznego¹⁸.

A sam Iwazzkiewicz? Na pytanie, co w trakcie pisania sprawia mu największą satysfakcję, odpowiedział m.in.:

Ja kiedyś trochę komponowałem i to jest bardzo podobne, instrumentacja czy harmonizacja muzyczna to podobne rzeczy do satysfakcji pisarskich [...] chociaż w pisaniu nie ma tak sztywnych struktur kompozycyjnych, podobna jest satysfakcja samego budowania, satysfakcja łączenia głosów, tworzenia melodii, podłożenia harmonii, zrobienia modulacji, czy znalezienia nowego głosu na instrumencie¹⁹.

1. Nocna nocna Dżymelie
Ja mam cię w pamięci

Allegretto e p. ma molto largo.

ppp

lento

diminuendo ppp

¹⁸ H. Zaworska, *Sztuka podróżywania*, Kraków 1980, s. 96–97.

¹⁹ Zbiory arch. Muzeum im. A. i J. Iwazzkiewiczów w Stawisku, sygn. T/165.

Przykład 1: *Osiem pieśni do słów Kiplinga*, Pieśń nr 1.