

„OGRODY” IWASZKIEWICZA

Co mnie tak wzruszyło, gdy przeczytałem *Ogrody* Iwaszkiewicza w lipcowym numerze „Twórczości”? Nie odkryłem przecież nieznaney wyspy, wszyscy, którzy to czytali, pytają mnie: „czytałeś *Ogrody*?” A w „Tygodniku Powszechnym”, pisząc o *Petersburgu* i *Ogrodach* h.k. nam doniósł: „Czytelnik współczesny umieści te utwory między najbardziej zapamiętanymi kartami literatury ojczystej”.

Czekam na książkowe wydanie doniosłego Petersburga, tu ograniczę się do „ogrodów mojej młodości, ogrodów mojego życia”, bo uderzyła mnie muzyczność, muzykalność opisu tych sześciu ogrodów.

Czym jest ta muzyczność czy muzykalność prozy lub wiersza? Nie chodzi o rytm, urodę, o nazwy kwiatów — „zmiernice”, „nocne ozdoby”. Nie chodzi o styl. Czy można powiedzieć o pisarzu coś okropniejszego, niż „dobry stylista”? To jak powiedzieć ogrodnikowi, że równo poustawiał w szklarni doniczki. Każdy dobry pisarz ma swój styl. Podobnie jak muzyk. U wielkich słyszę i odczuwam ich „błędy”. Zamieniają się one jednak u nich w coś, co ich wyróżnia, stają się cnotami, jak pasje i mizantropie wielkiego rzeźbiarza, gdy kuje *Jeńców* w marmurze. Faktura fortepianowa u Beethovena powinna brzmieć źle, linearność u Chopina jest nieporadna w świetle kryteriów XVIII wieku, melodyka u Wagnera jest zestawieniem krótkich motywów, które powtarza, rozciąga i enharmonizuje. Nie chodzi więc o styl, gdy piszę o muzykalności prozy i wiersza. Lechoń zanotował w swoim dzienniku: „Pytał mnie kiedyś Czermański, co czuję, kiedy nie mogę pisać. Powiedziałem mu: brak muzyki. Nie mam w sobie muzyki od dawna”.

Iwaszkiewicz ma w sobie pełno muzyki. W *Ogrodach* operuje przeszłością-wspomnieniem, ukazuje wycinki teraźniejszości w oknach-obrazach, jak muzyk, gdy sięga po powtórkę, gdy eksponuje temat ze wzmożoną ekspresją, przypomina rysunek czy plamę dźwiękową i daje znać o tym, czego nie dopowiada.

Mówimy nieraz o podtekście, albo o czytaniu między wierszami. Czy istnieje podtekst w muzyce? Czy możemy tu czytać, coś słyszeć pomiędzy nutami? Nie chodzi mi o uzupełnianie w myśli czy uszach kwarty lub seksty, ani o podkładanie „czegoś” pod kolor fletu, pod narastające crescendo, które potem pęka, milknie, rozłazi się — bo nie ma stu sposobów rozładowania dynamicznej kulminacji. Ale przecież możemy nazwać podtekstem coś, co nasze ucho, a więc myśl dopełnia. Polega to na mnogości możliwych rozwiązań, na dopełnianiu i uzupełnianiu, które zależy od słuchacza, ale możliwe jest tylko wtedy, gdy kompozytor rzeczywiście nam coś sugeruje. Związane jest to więc z bogactwem jego inwencji, z której wydobywa tylko jedną wersję, ale w której istnieje możliwość ogromnej ilości tych wersji. Tekst artystyczny nie polega więc na realizacji i informacji: „Ewelina poszła do ogrodu”, ale na wszystkim, co pisarz potrafi zasugerować czytelnikowi, kompozytor — słuchaczowi. A więc wybór, będący rezultatem czerpania z pełnej skrzyni, a nie wyskrobywania resztek z pustego naczynia. Myślę tu na przykład o prezentacjach słuchaczowi szeregu permutacji pięciu czy sześciu nut. Wiadomo, doświadczenie takie może być interesujące akustycznie, nie daje mi jednak innej perspektywy niż „do ogrodu poszła Ewelina”, czy — nieco dziwniejszej: „do poszła ogrodu” i tak dalej.

W naszej literaturze pełno jest opisów przyrody. Iwaszkiewicz jakby zamykał ten polski cykl opisowy. „Sadu już nie ma. Teraz się już nie dosadza”, ogród na Stawisku jest dziś resztką obgryzioną ze wszystkich stron, bzy poginęły i powysychały, nie słycać żab, „czuje się samotność, powolne zanikanie wszystkiego naokoło. I wszystkiego we mnie”. „Długo nie śpię, a w mej pamięci, przed moimi oczami przechodzą ogrody, ogrody, ogrody...”

We wczesnej *Brzezinie* brzmi już ta nuta, której coraz prostszym dopowiedzeniem są *Ogrody*. O prostocie i zwyczajności używanych środków warto dziś mówić i pisać. Tu podkreślę nutę, którą nam podpowiada autor: „wspomnienie, westchnienie i to wszystko, co się nazywa głębiną”. Od świata opisu i relacji przechodzi do świata wewnętrznego, do świata między wierszami, wskazuje nam na obszary i sugeruje głębiny, bez których wszystko jest płaskie.

Nutami możemy także sugerować coś, czego nie dopowiadamy, nie opisujemy. Powstające od wieków teoretyczne rozprawy o dźwięku, formie i estetyce nie doprowadziły do opracowania stylistyki i retoryki muzycznego języka. A przecież język ten składa się — podobnie jak język mówiony — z ogromnej ilości figur retorycznych.

W mowie potocznej przypisujemy terminowi „retoryka” jakieś pejoratywne znaczenie. Łączymy to pojęcie z emfazą, górnolotnością i pustosłowiem, z francuskim określeniem stylu „pompiér”. Przyjmując takie znaczenie za dobrą monetę, możemy powiedzieć, że Iwaszkiewicz w zdumiewający sposób „ukręcił łeb retoryce”. Pisze językiem zwyczajnym, daje nam przykład, że takim językiem można pisać nadal — najwięksi pisarze naszego wieku ciągle nam takich przykładów dostarczają. Język prosty nie jest jednak językiem, który przestał operować figurami retorycznymi, bo cały niemal język z jakichś figur i tropów się składa.

Podobnie jest z muzyką. Zwroty używane przez kompozytorów renesansu, baroku, klasycyzmu czy romantyzmu to zespół figur, które z największą swobodą są użyte przez tych, których muzyka wydaje się najprostszą: przez Mozarta i Schuberta.

Dzisiaj też: klastery, nieruchomości, glissanda i sekcje zezwalające muzykowi na grę swobodną, ad libitum, sposoby rozsypania, rozrzedzenia i zagęszczenia, to zwyczajne figury i „chwyt”, pozwalające na seryjną produkcję lepiej czy gorzej zestawionych odcinków muzycznych.

Enigma, to wypowiedź zagadkowa, alegoria jest wyrażeniem przenośnym, mającym obok sensu dosłownego inne, umowne znaczenie, amplifikacje podzielone zostały na cały szereg zróżnicowanych stopniowań, nagromadzeń synonimów — możliwe są też stopniowania w dół, czyli osłabianie wyrazu. Metafory, metonimie, peryfrazy i dziesiątki innych figur i tropów, ujętych od czasów antycznych zasadami stylistyki i retoryki, przewidują wszystkie, do dzisiaj używane, zwroty i formy językowe. Można podzielić i wpisać w siatkę tych figur każdy tekst, niemal bez reszty. Ażeby jednak retoryczna figura nadal działała, musi oznaczać coś, co istnieje, co jest żywe w duszy, w głębinie pisarza.

Niemcy nadużywali określenia „die Tiefe”, głębia, rozkoszując się wielkością swoich mistrzów. Sądzę jednak, że u kompozytora, podobnie jak u pisarza, musi istnieć zagadka, gdy używa enigmy, a niedopowiedzenie musi być niedopowiedzeniem czegoś, co w nim istnieje, gdy pisarz używa elipsy, a kompozytor pauzy, innej u Beethovena, innej u Schuberta czy Schumanna. Powtórzenie jednej lub paru nut, powracanie do tej samej, identycznej wysokości, czy nie jest analogiczne do figury zwanej anadiplosis, polegającej na powtórzeniu tego samego słowa, lub epanalepsis, gdy chodzi o powtórzenie paru słów? Od czasów Gorgiasza zastanawiano się nad tymi sprawami, nie wiemy jednak do dzisiaj, w jakim stopniu dotyczą one muzyki, ani w jakim stopniu trwałość prawideł retoryki i stylistyki podobna jest — czy niepodobna — do trwałości figur i postaci muzycznych.

Najwięksi pisarze są przykładem trwałości tych zasad. Figury muzyczne jak gdyby zużywają się szybciej. Czy jednak, poszukując nowych figur, muzycy nie podlegają starym prawom ruchu i bezruchu, gęstości i rozrzedzeń, powtórzeń i zmian, które znaczą to samo w

chorale i organum co w arii włoskiej i koncercie Ravela? Rzecz wydaje się naciągana, ale myślę o tym, gdy czytam:

„A czasem z cienia nocy wynurza się jeszcze i teraz cień Siwka. Siwek jest zwyczajnym zabiedzonym koniem. Jest bardzo stary i już nie może robić. Co wieczora jednak urywa się od żłobu i w nocy wychodzi na spacer jak ja. Krąży niespokojnie po ogrodzie, stara się wyjść na szosę, bo szosa jest obsiana lepszą trawą, ale w cieniu przemienia się, robi się jak gdyby młodszy, bielszy i staje się podobny do pegaza”.

Podejrzewam, że od czasów Arystotelesa nie ma starej i nowej retoryki. Że pewne prawa naszej mowy, a więc i naszego myślenia i odczuwania, zostały już dawno odkryte i skodyfikowane. Można snuć długo rozważania na ten temat. Tu dotknąłem tylko muzyki, o której wspominał Lechoń, a którą zrealizował w swoim opowiadaniu Iwaszkiewicz.

Gdy kompozytor realizuje jakieś zamierzenie, demonstruje jego plan, operuje splotami figur retoryczno-muzycznych, czekam na moment, w którym się urywa od żłobu jakiś koń i krąży, podobny do pegaza. Gdy tego nie ma, wracam do domu — może nawet i smutniejszy od Iwaszkiewicza?

16 XI 1973

Zygmunt Mycielski, *Postludia*, Kraków 1977, s. 26–31.