

## Muzyka i gruźlica

„Wewnętrzna pieśń płuc” brzmi dobitnie w czterech prozatorskich tekstach Jarosława Iwaszkiewicza, których głównym bohaterem pisarz uczynił gruźlika: w *Brzezynie*, *Sławie i chwale*, *Opowiadaniu szwajcarskim* oraz *Kochankach z Marony*. Na początek warto zapytać, skąd taka zastanawiająca konwergencja; dlaczego obrazowi gruźlicy towarzyszy muzyka; dlaczego sama choroba staje się w twórczości autora *Panien z Wilka* autonomiczną pieśnią, z własną akustyką i rytmem? Podstawowej odpowiedzi dostarcza metaforyczny kostium gruźlicy, który silnie – jak bodaj w żadnej innej chorobie – zmienił optykę postrzegania schorzenia, przenosząc ciężar z tego, co somatyczne, na to, co duchowe. Zamiast naturalistycznych obrazów zmagającej się z gruźlicą biedoty, staje nam raczej przed oczami romantyk w wyrafinowany sposób kaszlący w białą chusteczkę i obnoszący na salonach swój chorobliwy wygląd. Gruźlica, która w wypracowanym w XIX wieku modelu silnie indywidualizowała i estetyzowała chorującego, nadawała mu ponadto szlachetny rys artyzmu. Nie tylko zrosła się z postacią Fryderyka Chopina (niezależnie od współczesnych medycznych wyjaśnień, w których powątpiewa się w gruźlicę kompozytora<sup>1</sup>), ale zwykle postaci (żywe i tekstowe) obdarzyła pewnym nadmiarem wrażliwości, która pozwalała między innymi na muzyczne wysubtelnienie<sup>2</sup>. Przede wszystkim romantyzmowi zawdzięczamy pozytywne wartościowanie gruźlicy, który z choroby w ogóle uczynił pożądany sposób życia<sup>3</sup>. Gruźlica w swym XIX-wiecznym rozumieniu nadawała – jak pisze Krystyna Pietrych:

<sup>1</sup> Obecnie diagnozuje się u niego mukowiscydozę. Zob. G. Górnicka, *Tajemnicza choroba Fryderyka Chopina*, [w:] *Między literaturą a medycyną*, cz. 2: *Problemy psychologiczne ludzi cierpiących w badaniach interdyscyplinarnych*, red. E. Łoch, G. Wellner, Lublin 2007, s. 287–293. Por. jednak A. Neumayr, *Muzyka i cierpienie*, przeł. M. Dutkiewicz, Warszawa 2002: „Całkowicie nową, ale z punktu widzenia medycyny niekompetentną wersję choroby i śmiertelnego zejścia Chopina przedstawił niedawno John O’Shea. Podejrzewa on, że Chopin zapadł na tak zwaną mukowiscydozę, czyli wrodzone upośledzenie przemiany materii. [...] Z uwagi na brak jakichkolwiek doniesień nie tylko o wystąpieniu tej dziedzicznej choroby w rodzinie Chopina, lecz również o nieodłącznych w takich przypadkach zakłóceniach w funkcjonowaniu trzustki u chorego, [...] hipoteza ta wydaje się nieprawdopodobna” (s. 376).

<sup>2</sup> O micie gruźlicy zob. przede wszystkim: S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Warszawa 1999, s. 7–90. Por. również: U. Makowska, „Rembowski płuje krwią...”. *Artysta i mit gruźlicy na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Między literaturą a medycyną. Literackie i pozaliterackie działania środowisk medycznych a problemy egzystencjalne człowieka XIX i XX wieku*, red. E. Łoch, G. Wellner, Lublin 2005, s. 187–204; E. Łoch, *Gruźlica i jej konsekwencje psychiczne w świetle relacji dziennikarskich Stefana Żeromskiego*, [w:] *Między literaturą a medycyną*, cz. 2, dz. cyt., s. 279–286; M. Ładoń, *Obraz gruźlicy w opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] *Mity słowa, mity ciała*, red. L. Wiśniewska, M. Gołuński, współp. A. Stempka, wstęp L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2007, s. 255–268. Zob. także interesujące ujęcie mitu gruźlicy w rozprawie doktorskiej kulturoznawcy Mateusza Szuberta: *Kulturowe wzory prezentacji gruźlicy i gruźlików w literaturze polskiej XIX i XX wieku*. Tekst dostępny na stronach Śląskiej Biblioteki Cyfrowej – <http://www.sbc.org.pl/dlibra/> [data dostępu: 10 stycznia 2010 r.].

<sup>3</sup> Piszę o tym szerzej w tekście *Romantyczne stylizacje gruźlicy. Wśród Iwaszkiewiczowskich repetycji* [w:] *Romantyczne repetycje i powroty*, red. Agnieszka Czajkowska, Artur Żywiołek, Częstochowa 2011.

swym ofiarom jakiegoś uduchowionego, nawet twórczego geniuszu. Tylko człowiek chory mógł być prawdziwie twórczy, a ceną za talent, natchnienie, wnikanie w niedostępne dla innych (zdrowych) rejony bytu stawały się cierpienie i wczesna śmierć<sup>4</sup>.

W związkach muzyki i gruźlicy odnaleźć można echo słów Sorena Kierkegaarda: duński filozof, tak bliski Iwaszkiewiczowi, w tekście *Stadia erotyki bezpośredniej*, czyli *erotyka muzyczna* powiada bowiem:

tam, gdzie się kończy mowa, zaczyna się muzyka. Jest to zapewne najdoskonalszym sformułowaniem myśli, że muzyka ze wszystkich stron ogranicza mowę<sup>5</sup>.

Bohaterowie trzech spośród czterech wymienionych przeze mnie tekstów są wyrazistą egzemplifikacją sądu Kierkegaarda. Zastosowana w *Brzezynie* strategia narratorska odbiera własny głos postaciom, w tym gruźlikowi; dla zaistnienia głosu Zygmunta, bohatera *Opowiadania szwajcarskiego*, barierą jest między innymi słaba znajomość języka francuskiego, w którym powinien się wypowiedzieć, ale także organizujący tekst monolog opowiadacza, który upodrzędnia wypowiedzi gruźlika; Edgar Szyller z kolei traci głos nie tylko na skutek postępującej gruźlicy gardła, ale zostaje go pozbawiony symbolicznie już wcześniej („kompozytor [...] nie ma [głosu – M. Ł.] w ogóle, tak głosu dosłownie wokalnego, jak głosu palców pianisty”<sup>6</sup>). Odrębny przypadek zdaje się stanowić Janek, bohater *Kochanków z Marony*. Na tle bohaterów *Brzeziny*, *Opowiadania szwajcarskiego* oraz *Sławy i chwały* odznacza się właściwie gadulstwem. Całe opowiadanie, odmienne od większości tekstów Iwaszkiewicza, jest nieustającym wręcz dialogiem bohaterów, pełnym niedomówień, kłamstw, intryg, pozorów. Ten wielogłos jest niejednoznaczny i odsyła między innymi do sublimacyjnych aspektów *Kochanków z Marony*. Opowiadanie bowiem pod siatką słów skrywa milczenie jego właściwego bohatera – młodego gruźlika Jerzego Błęszyńskiego, miłości pisarza<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> K. Pietrych, *Choroba – źródła tematu oraz jego krystalizowanie się w kulturze europejskiej*, [w:] *Wariacje na temat. Studia literackie*, red. J. Abramowska, A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2003, s. 88.

<sup>5</sup> S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, przeł. A. Buchner, na nowo oprac. J. Iwaszkiewicz, [w:] *Albo-albo*, t. 1, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1976, s. 76. Na temat takiego rozumienia muzyczności w tekstach Iwaszkiewicza zob. również: H. Zaworska, *Muzyka jako utajenniczenie. (Powojenne opowiadania Jarostawa Iwaszkiewicza)*, [w:] *O twórczości Jarostawa Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków 1983, s. 179–189 oraz W. Śmieja, *Mit i muzyka w funkcji ekspresji „nie-wypowiadalnego” pożądania. O „Psyche” Jarostawa Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1, s. 43–64.

<sup>6</sup> J. Potkański, *Parabazy uphywu: Iwaszkiewicz, Bloom, Lacan*, Warszawa 2008, s. 200.

<sup>7</sup> Na ten temat zob.: M. Ładoń, *Obraz gruźlicy w opowiadaniach Jarostawa Iwaszkiewicza*, dz. cyt., s. 255–268; G. Piotrowski, *Nowa miłość Starego. Jarostaw Iwaszkiewicz – Jerzy Błęszyński*, [w:] *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*, red. M. Dąbrowski, Warszawa 2008, s. 244–261. Osoba Błęszyńskiego odbiła się ponadto w wielu fragmentach *Dzienników Iwaszkiewicza*, m.in. w poświęconym mu *Opisaniu Kopenhagi*, „*Twórczość*” 2002, nr 2. Drugi tom *Sławy i chwały, Opowiadanie szwajcarskie* oraz *Kochankowie z Marony* to teksty powstałe w dość niewielkim przedziale czasowym (daty pierwodruków to kolejno: 1958, 1959 i 1961 rok). Jeśli czytać je w łańcuchu gruźliczych narracji, to widoczna staje się odmienność *Kochanków z Marony* – opowiadanie najmocniej odbiega od wcześniej wypracowanych ujęć, zawdzięczających wiele XIX-wiecznej metaforze choroby. Z tego też powodu, mając na uwadze również ramy niniejszego tekstu, nie uczynię go tutaj przedmiotem analizy.

Gdy brakuje słów, jedynym specyficznym językiem mężczyzn staje się dwugłos: choroby i muzyki. Iwaskiewiczowscy gruźlicy otwarci są na różnorodne brzmienia; grają, komponują i słuchają. Kiedy milknie właściwy głos chorego, muzycznie wybrzmiewa samo schorzenie, zawdzięczając swą melodię wysiłkom narratora i innych bohaterów wspomnianych już tekstów<sup>8</sup>. W związku z tym poddawane tutaj analizie literackie wizerunki gruźlicy (szczególnie sceny śmierci Stasia i Edgara) pozwalają nie tylko budować wiedzę o postaciach i świecie przedstawionym utworów, ale zarazem dostrzec potencjał hermeneutyczny choroby, usłyszeć jej głos<sup>9</sup>.

W przypadku bohatera *Brzeziny* można mówić wręcz o muzycznej organizacji ostatnich tygodni życia (a zarazem procesu umierania) i samej śmierci. Wszak jedna z pierwszych kwestii kierowanych przez przybysza do brata dotyczy szczególnej sfery akustycznej, profetycznie odnoszącej się do śmierci: „Wiesz, przez dwie godziny słuchać tego szelestu igieł i tego piasku pod kołami to strasznie jednostajne!”<sup>10</sup>. Dźwięki natury, na których symboliczne znaczenie Staś jeszcze pozostaje głuchy, porażają swą monotonią, zatem młody gruźlik szuka antidotum. Jest nią muzyka kultury, ewokowana przez nieustanne nucenie, wreszcie – przez sprowadzony do leśniczówki fortepian. Zarazem w tych brzmieniach, przeniesionych w hermetyczną przestrzeń leśniczówki<sup>11</sup>, pochodzących z obcego, sanatoryjnego świata szybko wyczuwa się fałsz. Staś, zrazu szukający w muzyce sposobu na przezwycięzenie nudy, odkrywa, że fortepianowe tony nie wrócą mu życia, które wiódł i uznawał za jedyne:

Zaczął grać rzeczy przebrzmiałe bezpowrotnie i nie mające tutaj żadnego sensu. Wszystkie tanga i slow-foxy, jakie tańczył w sanatorium, a które na tle surowego pejzażu nabierały barwy niemodnych sukien. Szczególniej ta piosenka hawajska, jaką tańczył z miss Simons. Była bardzo ładna, taka jak jego tancerka, ale równie jak ona nie miała sensu (B, 228–229).

„Wyprawa argonautów” po fortepian-trumnę, wypożyczony od „siostry w chorobie”, kończy się symbolicznym fiaskiem. Instrument przede wszystkim odmawia posłuszeństwa, fałszuje, nie stroi, chociaż początkowo przyciąga Stasia jak magnes:

[Fortepian – M. Ł.] Chrypiał coraz bardziej i nawet niektóre klawisze przestały odpowiadać. Walce i tanga brzmiały na nim okropnie, ale Staś nie przestawał grać. Były takie dni, iż stawało się to jego całodziennym zajęciem i że od fortepianu wstawał tylko do stołu lub do łóżka (B, 233).

<sup>8</sup> Z rozważań Susan Sontag wynika, że gruźlica zmieniała nie tylko samego chorującego, ale znacząco wpływała też na jego najbliższe otoczenie (w *Brzezynie – casus Bolesława*). Tym samym kod choroby zostaje odczytany przez osoby zdrowe. Tak interpretuje się np. znaczenie kaszlu jako elementu języka gruźlicy; przekonująco wypada to zwłaszcza w *Opowiadaniu szwajcarskim*. Na ten temat zob.: J. Potkański, dz. cyt., s. 202–213.

<sup>9</sup> M. Szubert, *Choroba jako przedmiot kulturowego dyskursu*, [w:] *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, red. E. Kosowska, A. Gomółka, E. Jaworski, Katowice 2007, s. 264.

<sup>10</sup> J. Iwaskiewicz, *Brzezina*, [w:] *Dzieła. Opowiadania*, t. 1, Warszawa 1979, s. 216. Wszystkie cytaty z tekstu za niniejszą edycją. W artykule stosuję skrót B, a za nim podaję numer strony.

<sup>11</sup> Szczegółowo o przestrzennej organizacji *Brzeziny* zob. T. Wójcik, *Kategoria przestrzeni w „Brzezynie”*, [w:] *Pociecha mieszka w pięknie. Studia o twórczości Jarosława Iwaskiewicza*, Warszawa 1998, s. 24–53.

Inaczej dzieje się w przypadku Szyllera: każde jego pojawienie się na kartach powieści jest zwiastunem motywu sztuki. Z muzyki kultury postać Edgara się wywodzi – nie tylko jako pewna wariacja na temat biografii Karola Szymanowskiego<sup>12</sup>, ale również jako osoba tocząca dyskusje o roli i wartości muzyki, a przede wszystkim – tworząca i słuchająca. Generalnie właściwe Edgarowi dekoracje przynależą do porządku ludzkich wytworów artystycznych: to muzyka, literatura (*Faust*<sup>13</sup>), wreszcie świat przedmiotów, które są stałym elementem wspomnień organizujących strumień świadomości Szyllera<sup>14</sup>. Muzyka kultury, obecna w postaci radiowych brzmień, pozostanie najważniejszym rodzajem muzyczności towarzyszącej Edgarowi. Ale i ona jest ambiwalentna, Edgar bowiem z jednej strony nie znosił radia – owe dźwięki przychodzące znikąd klóciły się z jego potrzebą pełni przeżycia estetycznego:

Dla wysłuchania uważnie koncertu Vivaldiego Edgar musiał widzieć całą martwą naturę, jak u Picassa: esowate wycięcia skrzypcowej deski, prawicę ściskającą smyczek i smukłe palce lewej ręki przebierające jak ręce bożka po czarodziejskiej lutni, schylenie głowy skrzypka na ramię, gdzie świeżo ogolony policzek oddzielała od mahoniowego instrumentu jedwabna haftowana chusteczka. Te same dźwięki wychodzące z pudła, przerywane pogwizdami i wszelkiego rodzaju „fryturami”, były tylko drażniącym bełzdem (SiC II, 322–323).

Z drugiej jednak strony radio, naruszające żalobną atmosferę pensjonatowego pokoju, jest dla Szyllera nie tylko nieco niepożądanym towarzyszem umierania, ale przede wszystkim – lustrem. W proces odchodzenia wpisana jest potrzeba zmierzenia się z kompozycją, którą Edgar uważa za dzieło swego życia – kwartetem d-moll, ewokującym śmierć już przez samą tonację. Odbicie kompozytora w chrypiącym wynalazku przełomu XIX i XX wieku ma poważną konsekwencję. Poprzez śmierć artysty widać, że ujrzenie samego siebie oznacza (chwilowe)

<sup>12</sup> Andrzej Zawada przedstawia w swej monografii tekst autorskiej notatki dotyczącej „osobowych źródeł” bohaterów *Stawy i chwały*. Przy postaci Szyllera widnieje tylko jedno nazwisko – Karol Szymanowski, jednak fikcjonalność Edgara na tym nie cierpi, najważniejsze płaszczyzny bowiem, na podstawie których budować można sądy interpretacyjne – osobowość i muzyka – są autorstwa Iwaszkiewicza, a nie Szymanowskiego. Zob. A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1994, szczególnie s. 309–315; S. Melkowski, *Powieść na rozdrożu. Poetyka „Stawy i chwały” Jarosława Iwaszkiewicza*, Toruń 1994, zwłaszcza s. 63–64, 126–134.

<sup>13</sup> *Faust* Goethego stanowi ważny element organizacji sensów nie tylko w rozdziale *Kwartet d-moll*, ale i w całej powieści. Poemat jest nieodłącznym towarzyszem Edgara, a ostatnia scena obciążona jest szczególnie, bo muzycznym, charakterem. W kompozycji *Stawy i chwały* kryje się zatem melodia innego dzieła; to intrygujące palimpsestowe przebijanie jest przedmiotem mojego osobnego studium (*Lektura życia i śmierci Edgara Szyllera. O inspiracjach faustycznych w „Stawie i chwale” Jarosława Iwaszkiewicza*, w druku). Zob. także S. Melkowski, *Dwudziestowieczna powieść europejska w kręgu faustycznych problemów: Michał Bułhakow „Mistrz i Małgorzata”, Tomasz Mann „Doktor Faustus”, Jarosław Iwaszkiewicz „Stawa i chwala”, [w:] Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. 2, red. H. Kurkowska, J. Ławski, Białystok 2001, s. 485–528.

<sup>14</sup> Tęsknotę za światem przedmiotów wyzwala przyjazd Elżbiety. Oto jeden z charakterystycznych cytatów: „Wiedział, że [Elżbieta – M. Ł.] przyjdzie do niego późno, po powrocie, zajrzy do jego pokoju w toalecie ze srebrnej lamy i w futrze z białych królików. [...] Pomyślał, że on nigdy już się nie ubierze, że nigdy już nie nałoży zwyczajnego ludzkiego stroju, i myśl ta była dlań nie do zniesienia. Z przyjemnością wspominał dotknięcie zimnego materiału kosztownej koszuli i głaskanie czarnego smokingowego sukna”. J. Iwaszkiewicz, *Stawa i chwala*, t. 2, [Dziela], Warszawa 1978, s. 358. Wszystkie cytaty z powieści za niniejszą edycją; stosuję skrót SiC II, a za nim podaję numer strony.

przewyciężenie samotności – nie samotności człowieka umierającego<sup>15</sup>, ale twórcy. Stremowany i rozgorączkowany kompozytor słyszy własną kompozycję jako „głos serca”, który jednoczy go z innymi, nieznanymi odbiorcami:

Więc naprawdę artysta tworzący nie jest samotny, tuż obok niego, wszędzie, „w eterze” są głosy jego bliskich, którzy obcuja z nim, kochają go, wierzą w niego? [...] – Jestem, jestem z wami – powtarzał, jak gdyby oddając się im wszystkim, i czuł, że go brali na swoją własność i coraz bardziej, bardziej pochłaniali – w objęciu bolesnej miłości – w miarę jak melodia powoli zamierała (SiC II, 347).

Nawet rozpoznanie w motywie przewodnim własnej kompozycji pieśni Brahmsa<sup>16</sup> – czyli odkrycie nieoryginalności – nie deprymuje kompozytora, interpretuje on bowiem tę obecność cudzych nut w porządku symbolicznym: *Verbongtheit* nabiera znaczenia jako pieśń jego młodości i miłości do Elżbiety.

W przypadku *Brzeziny* znaczenie muzyki fortepianu (artefaktu kultury) jako „łącznika z życiem” słabnie, zastępują go wszak inne głosy, na które Staś coraz mocniej się otwiera, budujące tak ważną dla gruźlika harmonię świata<sup>17</sup>. Introdukcyjną dla tej sfery dźwiękowej stanowić może pierwsze pojawienie się w tekście Maliny – istniejącej jeszcze nie przez fizyczność, ale przez dźwięk właśnie:

Wtem na schodkach, potem na werandzie rozległy się mocne kroki silnych i bosych nóg. Dziewczyna gorąca od biegu zakryła nagle sosny przed Stasiem swym cieniem (B, 222).

Obecność Maliny-Erosa warunkuje nie tylko powstrzymanie pracy Tanatosa, oznacza też odnalezienie sensu życia. Myśli o Malinie przeplatać się będą odtąd z coraz częstszym wsłuchiowaniem się w tony deszczu i swego ciała:

Igły sosnowe pachniały i krople, spadające z gałęzi i liści na zbutwiały dach werandy, stukwały cicho, jak gdyby rozmawiały. Stukanie było coraz gestsze i zmieniało się od czasu do czasu w jednolity szmer, który potem znowu ustawał i znowu wracał, jak pasaż jakiś w beznamiętnym utworze muzycznym [...] Wydało się Stasiowi, że życie w tym szmerze deszczu i szeleście mokrych liści jest rozkoszne. W skroniach pulsowało mu cicho, jak na dworze, i serce biło mocniej. Samotność w leśniczówce, zamknięcie za sobą drzwi wiodących do wszystkiego innego były czymś jedynym na świecie i myślał, że skomponował sobie niezwykle ten finał. Zresztą to nie był finał, to była uwertura (B, 238–240).

<sup>15</sup> Bohater *Sławy i chwaly* czytał oczywiście tłumaczone przez Jarosława Iwaszkiewicza dzieło Tolstoja *Śmierć Iwana Iljicza* i „od dawna wiedział, że człowiek umiera zawsze sam, w tej najbardziej samotnej samotności: wobec śmierci” (SiC, 319).

<sup>16</sup> Kompozytorem pieśni *Verbongtheit* w rzeczywistości jest Hugo Wolf, a nie – jak pisze Iwaszkiewicz – Brahms. Zob. np. A. Matracka-Kościelny, *Komponowanie dźwiękiem i słowem w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 204. Według Grzegorza Piotrowskiego tego rodzaju błędy są celowe i „świadczą, być może, o postrzeganiu tradycji muzyki europejskiej w kategoriach estetycznego uniwersum”. G. Piotrowski, *Fortepian ze Stawoska. Muzyka w prozie fabularnej Jarosława Iwaszkiewicza*, Toruń 2010, s. 116.

<sup>17</sup> Zob. R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Warszawa 1970.

Muzyczne odbieranie świata w *Brzezynie* przybiera tony *piano*, budowane przez znaczące wykorzystanie w słowniku narratora głosek syczących i szumiących (np. w określeniach „sosnowy las”, „szelest”, „szmer”, „szmerek”, „schrypnięty” – by wymienić tylko te o najwyższej frekwencyjności). Podobnie rozwiązanie stosuje Iwaszkiewicz w rozdziale *Kwartet d-moll*. Edgarowi, przekraczającemu próg „pokoju śmierci” w pensjonacie w Mentonie, towarzyszą ciągle szmery – wagonu, łodzi, fal morskich, a także własnego organizmu, w którym zachodzi proces zamierania. Ciało przypomina Szyllerowi o swym upośledzonym istnieniu, przywołuje go do porządku, karci za gwałtowne ruchy, gruźlik zatem skazany jest na wsłuchiwanie się w muzykę fizyczności: „szum poruszający się pulsującym tempem krwi”, „szemranie jak w ulu, w którym pracowite pszczoły lepiły śmiertelny wosk” (SiC II, 318, 324).

Zwracał już na to uwagę Jerzy Skarbowski, podkreślając sensualizm prozy autora *Panien z Wilka*:

Zmysłowe odczucie i przeżycie dźwięków świata jest zresztą u Iwaszkiewicza zupełnie wyjątkowe. Proza jego pełna jest szmerów lasu, szelestów liści, grzmotu burz, turkotów kół, hałasów, zgiełków, ciszy. [...] Ujmowanie bogactwa akustycznych właściwości i kwalifikacji przyrody w terminologii muzycznej jest jednym z charakterystyczniejszych sposobów wykorzystywania muzyki i jej spraw w tkance fabuły literackiej i prozatorskiej twórczości Iwaszkiewicza<sup>18</sup>.

Twierdzeniem badacza wypada objąć dodatkowo ludzkie chorujące ciało, opisywane w nomenklaturze muzycznej równie często i sugestywnie jak świat przyrody.

Można zasugerować, że „poczucie odnalezienia” – stan nieobcy obu gruźlikom – ma wyraźne źródła muzyczne, nie tylko erotyczne. Przez trzy dni nieustannie padającego deszczu, na które w skąpej akcji *Brzeziny* przypada odczucie pełni życia Stasia, Malina daje znać o sobie znów jedynie w postaci głosu, a nie fizyczności:

Krzykliwym głosem pozdrowiała Stasia i, nie oglądając się, ginęła za rogiem domu. Minuty te były czymś niby iskra elektryczna, która przebiegała po wychudzonym jego ciele. **Nie oglądał się za nią** ani nawet nie spojrział dłużej, ale **czuł tę obecność** chwilową wszystkimi nerwami. Drżał bardziej (B, 242) [podkr. – M. Ł.].

Ze skoncentrowaniem uwagi na kobiecych odgłosach, również kroków, mamy do czynienia w *Sławie i chwale*. Oto wręcz bliźniaczy fragment powieści:

Kobiety młodsze i starsze mijaly go, gdy tak stał zadumany. **Nie patrząc na nie czuł ich obecność** i słyszał chaotyczne kroki ich gołych nóg. Wtedy przyszła po raz pierwszy moda chodzenia bez pończoch (SiC II, 326) [podkr. – M. Ł.].

Dla chorującego kompozytora jest to jednak znak świata, do którego nie ma już wstępu, od którego oddziela go lustro. Eros w porównaniu do znaczenia, jakie

<sup>18</sup> J. Skarbowski, *Muzyka w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981, s. 175.

ma w *Brzezynie*, zwraca uwagę z jednej strony ładunkiem humoru, rozładowującym dramatyzm umierania Edgara<sup>19</sup>, z drugiej zaś – pozwala kompozytorowi na specyficzne ujrzenie odbicia własnych, dawnych uczuć w perypetiach erotycznych siedemnastoletniego chłopca hotelowego. Edgar, idealizujący przez całe dorosłe życie uczucie do Marysi Bilińskiej, ogląda się w historyjkach garsona, by odkryć miłosne niespełnienie. Iwaskiewicz, podkreślając dziewiętnastowieczne korzenie Szyllera<sup>20</sup>, zarazem zdaje się polemizować z tą podstawową figurą gruźliczej metafory. Pozostawiając bowiem na uboczu znaczenie muzyki, należy zaznaczyć, że erotyka stanowiła fundament harmonii świata Stasia; tymczasem dla umierającego bohatera *Stawy i chwaty* ten czynnik ma do zaoferowanie tylko uczucie niedosytu. Przy tak dużym znaczeniu zmysłów (słuchu i wzroku) w organizacji sensów *Kwartetu d-moll*, uderza nieobecność dotyku. Delikatne zakwestionowanie znaczenia Erosa następuje właściwie na samym początku rozdziału:

Edgar odrzucił pled, który mu ciążył na ręce, i z pewnym niepokojem, raczej z nieufnością, spojrzął na łóżko. Duże, „francuskie”, stało na środku pokoju rozwalając się jakoś bezwstydnie i prowokacyjnie. Edgar nie zdawał sobie sprawy, dlaczego zainteresował go ten mebel, **na pół miłosna łóżnica, na pół wyglądający jak katafalk** (SiC II, 317) [podkr. – M. Ł.].

„Usłyszana fizyczność” kobiet jawiła się zatem Edgarowi jako chaos; „Ich ruchy, kształt ich bioder drażniły go” (SiC II, 320), dopowiada narrator. Wydaje się, że widoczne tutaj bagatelizowanie i odrzucanie miłości rozumieć można jako konsekwentne wzmacnianie przez Iwaskiewicza faktu, że mamy do czynienia ze śmiercią artysty. Stąd zdecydowana większość elementów organizujących przemyślenie przedśmiertne Edgara dotyczy muzyki – czy to usłyszanej, czy to skomponowanej. Artystyczne odczuwanie świata przez gruźlika w *Brzezynie* wynikało z jego skłonności, a nie „zawodowego” przygotowania. Szyllero-  
rowi z kolei każe się myśleć, czuć i wreszcie umierać jak prawdziwemu twórcy.

Co interesujące, gruźlicza przestrzeń odnalezienia jest tak samo muzyczna, jak wodna. Te dwa elementy zdają się wzajemnie warunkować i wspólnie składają się na metaforycznie określony pejzaż życia i zarazem umierania. Dlaczego umierania? Nie tylko z tego powodu, że przyczyny swego przyjazdu do leśniczówki i pensjonatu bohaterowie nie ukrywają<sup>21</sup>, ani dlatego, że przyzwyczajenie do myśli o śmierci jest nieodłącznym elementem obrazu gruźlicy. Wydaje się, że świat zbudowany z dźwięku i wody łączy w sobie dwa bieguny: pełnię

<sup>19</sup> Zob. S. Melkowski, *Powieść na rozdrożu*, dz. cyt., s. 19.

<sup>20</sup> Napływające z radia dźwięki to, poza muzyką, przemówienia (nadawane w lutym 1938 roku). Słuchając głosów z obcego świata, Edgar utwierdza się w przekonaniu, że wiek XX to nie jego epoka: „Zawsze był oderwany od świata, teraz nie rozumiał go już zupełnie, nie chciał rozumieć. – Umieram razem z dziewiętnastym wiekiem – uśmiechnął się kiedyś do siebie” (SiC II, 325).

<sup>21</sup> „Ja wiem, że moja wesołość i moja muzyka drażnią cię, ale pozwól mi na to jeszcze. Widzisz, ja przyjechałem tutaj nie na bardzo długo... [...] Ja przyjechałem do ciebie umrzeć” – tak Staś odpowiada na zarzuty Bolesława (B, 229–230). Z kolei samoświadomość Edgara ilustruje np. taki zapis: „Wiedział, że lekarze paryscy wysłali go do Mentony – bo lekarze zawsze starają się usunąć nieuleczalnych pacjentów jak najdalej od swego kręgu działania. Wiedział, że gruźlica gardła jest rzeczą ostateczną” (SiC II, 319–320).

życia i śmierć w swym wymiarze absolutnym i niejako obłąskawionym. Warto zatrzymać się chwilę przy tym tropie, by dzięki niemu uchwycić znaczenie innych jeszcze rodzajów muzyczności – zwłaszcza śpiewu Maliny.

Zastanawiające jest wrażenie, że podczas letnich miesięcy, na które przypada w *Brzezynie* pobyt Stasia, pada tak wiele. Motywy akwatywne w opowiadaniu nie ograniczają się zresztą jedynie do deszczu. Właściwie cały świat przedstawiony jest mokry, wodny: jezioro opisywane jako wody śmierci<sup>22</sup>, wilgoć trawy, mgła; ciało Stasia nękane przez związane z płynami (pot, krew, flegma) symptomy gruźlicy<sup>23</sup>; wreszcie „srebrna rzeka”, której wizja towarzyszy bohaterowi w ostatnich chwilach życia – wszystkie wymienione elementy budują łagodny, impresjonistycznie malowany pejzaż<sup>24</sup>, z którym Staś się stapia. Oto, co widzi patrzący na brata Bolesław:

z werandy czy z lasu obserwował z daleka wysoką, szczupłą postać Stasia, w szarym ubraniu; **zlewał się prawie** z szarą poświatą, jaka powstaje w sosnowym lesie; był prawie niebieski (B, 226) [podkr. – M. Ł.].

Łaskawa przyroda przyjmuje w swój mglisty horyzont ciało gruźlika. Warto dodać, że jego umieranie również organizują akwatywne symbole, w których – jak pisze Aleksandra Achtelek – „tkwi nieprzebrany potencjał życia i śmierci”<sup>25</sup>. Stąd „srebrna rzeka” łącząca się z postacią nieżyjącej matki nosi znamiona wód płodowych; smak krwi w ustach jest tyleż znakiem umierania (krwotokiem), co – poprzez życiodajne znaczenie płynu – trwania. To, co wodne, przynosi Stasiowi chwilową ulgę, zatem kiedy dobrodziejstwa płynów się kończą, pracę rozpoczyna Tanatos:

I pierwszy raz uczuł całym jestestwem śmierć w sobie. Było tak, jakby wszystko, czym był, zebrało się naokoło niego w postaci czerwonej mokrej mgły i odchodziło powoli, i zostawała straszna nicość (B, 282).

Czynnik akwacyjny niejako uzewnętrznia się, znika, pozostawia gruźlika nie w kującej wodzie, oznaczającej – w myśl rozważań Gastona Bachelarda – śmierć bez reszty, ale z surowym wersem pieśni Maliny: „To siwe kamienie, / Pod którymi muszę spać”. Projekt „wodnej śmierci” w istocie jest niezwykle sugestywnym rozwiązaniem Iwaszkiewicza. Po pierwsze odpowiada gruźlicy jako chorobie płynów; po drugie – koresponduje z typem umierającego bohatera i kreuje mu śmierć „młodą, piękną, ukwieconą”<sup>26</sup>, jak pisze Bachelard. Po trzecie – wobec braku jakichkolwiek odniesień transcendentalnych w *Brzezynie* ten zamysł pozwala skupić się i wyczerpać zarazem na samym przeżyciu śmierci:

<sup>22</sup> „Pojechali do jeziora, które płaskie, czarne, otoczone niskimi brzegami, podobne raczej było do wielkiej kałuży” (B, 238); „[Staś] Poszedł piechotą aż nad jezioro, martwe, czarno-białe oko wody” (B, 261).

<sup>23</sup> Gruźlica „jest dezintegracją, roztopieniem w gorączce, dematerializacją; jest chorobą płynów – ciało zamienia się we flegmę, śluz, plwocinę i ostatecznie w krew” (S. Sontag, dz. cyt., s. 17).

<sup>24</sup> Przekonuje o tym kolorystyka opowiadania, przeważają bowiem odcienie niebieskiego, fioleto, szarości i oczywście – biel. Wyraziste kolory (np. czerwień i czerń) pojawiają się rzadko, jako swoiste kontrapunkty.

<sup>25</sup> A. Achtelek, *Iwaszkiewiczowskie morze – obraz świata*, „Postscriptum” 1998, nr 26.

<sup>26</sup> G. Bachelard, *Woda i marzenia*, [w:] *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 155.



W wodzie jest śmierć. [...] Urzeka nas jednak inne jeszcze marzenie, ukazując nam zatrąę naszego jestestwa poprzez całkowite rozplynięcie się w wodzie. Każdemu z żywiołów odpowiada swoisty typ zatrąty, ziemia rozsypuje się w proch, ogień uchodzi z dymem. Ale woda rozpuszcza bez reszty, pomagając nam umrzeć w sposób absolutny<sup>27</sup>.

Scena śmierci Stasia dowodzi jednakowoż, że Iwaszkiewicz nie robi ostatniego kroku w swych wodnych metaforach. Inny wymiar umierania gruźlika uzyskuje dzięki – i tu znów wracamy na grunt muzyczności tekstu – pieśni Maliny. Zobaczmy najpierw, jak Iwaszkiewicz oddaje wykorzystany tutaj fragment pieśni kurpiowskich Karola Szymanowskiego<sup>28</sup>:

Ciągnęła nuty wysokie, monotonne, z fioriturami. Śpiewała lepiej i piękniej, niż u nas na wsi śpiewają, ale nic nie straciła z prymitywności śpiewu. Wysokie pięć nut schodziło z góry na dół, wznosiło się potem znowu pięciu tonami i urywało w górze na wysokim tonie, powtarzanym z uporem, forsowanym pełną piersią. [...] Prymitywna namiętność tej pieśni dreszczem przejęła chorego. [...] znowu zaczynała się prostacka pieśń; Malwina podeszła gdzieś bliżej, była zupełnie niedaleko, i nuty, i słowa jej pieśni były prawie dotykalne, cieleśnie wchodziły do pokoju Stasia (B, 280–281).

Malina wyśpiewuje Stasiowi słowa pożegnania, „żałosną kołysankę”, jednak owa ludowa pieśń, przejmująca, prymitywna i prostacka, co podkreśla narrator, nie koi lęków młodego gruźlika. Przeciwnie – odkrywa przed nim dramatyczność i zarazem przyziemność śmierci. Śpiewając „ – A trzecie zamknięcie / To siwe kamienie, Pod którymi muszę spać –”, kochanka odwołuje się do tego, co proste i materialne, ale dla Stasia – niezwykle bolesne. Jest to bowiem ludowe zdefiniowanie śmierci, jej dosadna ilustracja, w swej brutalności lokująca się jakby na antypodach wodnych wyobrażeń działania Tanatosa; to – jak pisał Andrzej Zawada – „wstrząsająca piosenka o zapomnieniu i śmierci”<sup>29</sup>. W czasie śpiewu Maliny widać zresztą wyraźnie, jak elementy muzyczne zlewają się z akwaticznymi wizjami Stasia, by wreszcie ustąpić miejsca śmierci. Pieśń Maliny jest tylko głosem; narrator znów obywa się bez fizyczności dziewczyny, nakazując jej śpiew z lasu i spod okna gruźlika. Nie dochodzi do przekroczenia progu pokoju umierania, bo nie „kartą fizyczności” Malina ma zagrać. Praca Erosa już dawno została zakończona, a ważniejsze stają się wrażenia słuchowe. Staś w introdukcji tej sceny

<sup>27</sup> Tamże, s. 165.

<sup>28</sup> „W roku 1932 mieszkałem u Karola przez parę tygodni, pracował on wtedy nad pieśniami kurpiowskimi. Miałem wówczas sposobność przekonać się, pracując jednocześnie nad opowiadaniem *Brzezina* w pokoju bezpośrednio położonym nad pracownią Szymanowskiego, że metody jego pracy nie zmieniły się od czasu Tymoszwówki. [...] Pokazał mi wówczas swoje ukończone już pieśni kurpiowskie – zrobiły one na mnie ogromne wrażenie i na oczekaniu wcieliłem tekst jednej z nich, przerobiwszy nieco, do mojej *Brzeziny*. Melodia tej pieśni, tak przenikliwa – chociaż nie mogłem jej przekazać w utworze literackim – towarzyszyła jednak ostatnim stronom mojego opowiadania, wtapiając się niejako w jego treść” (J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, [w:] *Pisma muzyczne. Dzieła*, Warszawa 1983, s. 96–97).

O znaczeniu Karola Szymanowskiego w życiu i twórczości Iwaszkiewicza zob. np. J. Opalski, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1980, s. 150–196; J. Skarbowski, dz. cyt., s. 154–173; G. Piotrowski, *Fortepian ze Sławaska*, dz. cyt., s. 34–43.

<sup>29</sup> A. Zawada, dz. cyt., Warszawa 1994, s. 141.

posłyszał czyjeś kroki, ktoś przeszedł przed drogę i podszedł pod ganek. Kroki zbliżyły się i oddaliły, poznał te stąpania, których oczekiwał tyle razy w ciągu tego lata: była to Malina (B, 279).

Kroki te w całokształcie sceny ujawniają jednak swoją dwuznaczność, ponieważ w letnich miesiącach spędzonych w leśniczówce Staś oczekiwał jeszcze innych odgłosów, odgłosów śmierci:

Przyszło mu kiedyś na myśl, że właściwie, pędząc to leniwe, beczynne, bezmyślne życie, nie głosu Maliny powinien nasłuchiwać, nie kroków dziewczyny. Ale te inne, skradające się, ciche kroki jak gdyby odeszły (B, 257).

Malina zatem pokazuje niejako swój rewers – nie dopełnia już erotycznie gruźlika, tylko swym prostym śpiewem pozwala śmierci się w nim rozgościć. Srebrna rzeka, pojawiająca się i znikająca jak fale przyływu i odpływu, okazuje się już nie życiodajną siłą:

Przy pierwszej nucie tego śpiewu Staś znowu wypłynął na rzekę, biegnącą zakrętem. Ale w miarę jak śpiewała, brzegi zwężały się, zachodziły jeden na drugi, chciały go udusić. Z trudnością chwycił powietrze (B, 282).

Woda i muzyka ustępują ostatecznie nicości, śmierci. „Wbrew poprzednim, kojącym doznaniom śmierć Stasia nie jest łagodnym rozpląnięciem się w bycie, lecz wszechogarniającym, niewyobrażalnym cierpieniem”, pisała Anna Sobolewska<sup>30</sup>.

O ile Stasia narrator porzuca z poduszką mokrą od łez i żalem spowodowanym młodą śmiercią, to Edgarowi ofiaruje coś więcej. Motywy wodne, mające znów swoją – chociaż może nie tak obfitą – reprezentację, funkcjonalizują się jako muzyka:

Krople potu spływały wzdłuż całego ciała i w miarę jak go ogarniała drętwota wywołanego zastrzykiem sztucznego snu, krople te przekształcały się w nuty i układały się spływając w jakąś dawną melodię, [...]. I melodia ta poczynała brzęczeć w uszach, a potem snuć się w jakieś namacalne, srebrnawe [...] pasma, i melodia, i barwa, i stan ducha mieszały się razem w białą, błyszczącą mgłę (SiC II, 359).

Z kolei muzyka śmierci (słuchany kwartet w żałobnej tonacji) staje się przyczyną wodnych widziadeł Edgara:

Nagle ujrzał zieloną łąkę, właśnie za Arkadią, i na tej gęstej trawie małe „oczko” wody, głęboki, malutki stawik, [...]. Strumienie śmigłych kwiatów biegły w górę jak pasaże skrzypiec i altówki, a wiolonczeła brzmiała jak niska nuta czarnej, ale przezroczystej wody. A drugie skrzypce? Drugie skrzypce wznosiły się, cichutko dotykając struny to tu, to ówdzie, jak szafirowe ważki unoszące się nad tą czarną wodą (SiC II, 345).

<sup>30</sup> A. Sobolewska, *Antynomia życia i wolności. Konstrukcja i psychologia bohatera w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, dz. cyt., s. 159.

Zwłaszcza w kontekście Szyllera, postaci – jak wspomniano – o dziewiętnastowiecznej proveniencji, można mówić o młodopolskich wzorcach umierania, wykorzystywanych przez Iwaszkiewicza. Niezależnie bowiem od faktu, że motywy akwatywne idealnie komponowały się z typem choroby, o jakiej tu mowa, autor *Panien z Wilka* czerpie w pewnym stopniu z modernistycznego szablonu, który często łączył wodę i śmierć. Ponadto Iwaszkiewiczowska wizja umierania zdaje się zbliżać do młodopolskiej, ponieważ – jak przekonuje Antonina Lubaszewska – „sposób, w jaki literatura Młodej Polski usiłowała się przeciwstawić lękowi i bezradności wobec śmierci, dokonuje się także przez jej estetyczną waloryzację”<sup>31</sup>.

Pozbawiony głosu gruźlik ma – w odróżnieniu od Stasia – szansę na to, by nie utracić harmonii życia. Nawet jeśli w swym uwewnętrznionym monologu powątpiewał w wieczne trwanie własnych dzieł, nawet jeśli odkrył ich wtórność, to umiera jednak jako artysta, stale gotowy do zachwytu. Z głosu ciężar zostaje przeniesiony na spojrzenie, w którym niejako gruźlik zastyga:

Kiedy księżyc oświetlił anemony, Edgar szerzej otworzył oczy. Kwiat ten tak piękny w swej formie [...] wydał mu się [...] czymś cudownym. Patrzył przez chwilę **z zachwytem** i nagle poczuł wdzięczność do Boga czy losu, że mu przed zgonem dał jeszcze przeżyć chwilę, w której widok prostego kwiatu – kwiatu śmierci – przeniknął mu duszę takim podziwem (SiC II, 360) [podkr. M. Ł.].

Oto XX-wieczna realizacja „modernistycznej *ars bene moriendi*”, śmierci „w wymiarze estetycznym”<sup>32</sup>.

Muzyka zatem przeprowadza gruźlików przez życie i przez śmierć, ale zarazem to właśnie „bycie gruźlikiem” daje podwaliny pod to szczególne doświadczenie różnych brzmień. W tym sensie relacje między tytułową parą – „muzyką i gruźlicą” – są dwustronne. I w tym aspekcie, jak się wydaje, Iwaszkiewicz przewyżcza młodopolski model śmierci typowo gruźliczej<sup>33</sup>, proponując narracje własne – rozwijane przez lata, dopowiadane, ulegające wpływowi epok i ludzi (szczególnie – samych gruźlików). Ostatnie zdanie niech należy do kulturoznawcy Mateusza Szuberta, zapowiada bowiem ono ciągi dalsze przedstawionego tutaj związku choroby i dźwięku oraz samej choroby jako literackiego i kulturowego fenomenu: „opowieść o chorobie nie wyczerpuje się nigdy. Nie dociera do granic, poza którymi maladyczna narracja traci sens”<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> A. Lubaszewska, *Życie – Śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995, s. 107. Dla niniejszych rozważań szczególnie interesujące są sądy zebrane w rozdziale *Piękno umierających światów* (s. 105–110).

<sup>32</sup> Tamże, s. 110.

<sup>33</sup> Zupełnie inaczej przecież przedstawione zostało umieranie gruźlika w *Śmierci* Ignacego Dąbrowskiego.

<sup>34</sup> M. Szubert, *Choroba jako przedmiot kulturowego dyskursu*, dz. cyt., s. 269.

## Summary

**Monika Ładoń**

### **Music and tuberculosis**

The article is an attempt at interpreting two Jarosław Iwaszkiewicz's texts: *Brzezina* and *Sława i chwala*. The authoress examines the presence in texts by Jarosław Iwaszkiewicz two interrelated elements: tuberculosis and music. This relationship resulted from the characteristic image of tuberculosis - the disease of the soul, which gave ill features artists. Music became a special language, which spoke of tuberculosis in Jarosław Iwaszkiewicz's texts. This is particularly interesting falls in the story *Brzezina* and the novel *Sława i chwala*. Music accompanies the heroes dying there in various forms: nature sounds, piano, radio, singing women.