

Arietta

Jarosława Iwaszkiewicza

Arietta

Co to się rodzi i co to umiera?

Czy to kawałek łąki w słońcu na którym się pasą
skrzydlate siwki z twarzą Beethovena?

Czy to morelowa zatoczka w zatoce Biskajskiej
w której igrają muszle i brzmi ten jeden ukryty
ton?

Czy to anieli w niebie kołyszą Jurka Lieberta,
a on uśmiecha się przez sen i mówi: nie płacz,
Jarosławie?

Czy to stoją cherubiny pobite na niebie
Całe w łzach?

Warte nun balde
Ruhest du auch

Arietta to wiersz powstały w ostatnich miesiącach życia Jarosława Iwaszkiewicza, wchodzący w skład cyklu *Muzyka na kwartet smyczkowy* z wydanego pośmiertnie tomu poety *Muzyka wieczorem*¹. Tak jak wszystkie utwory tego cyklu ukazuje on w krótkiej, poetyckiej narracji obraz starego człowieka czekającego na zbliżającą się śmierć. Podobnie jak one jest wierszem kame-

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Polskiej XX i XXI wieku.

¹ Wiersz *Arietta* powstał 30 czerwca 1979 roku (z lata tego roku pochodzą także inne utwory cyklu *Muzyka na kwartet smyczkowy*: *Rachunek*, „*Bzicem kunia*”, *Czułość*, *Do Izoldy*, *Młodość*, *Rzym*, *Poeta*, *Sen*, *Echa*). Po raz pierwszy został on opublikowany w miesięczniku „*Twórczość*” jesienią 1979 roku (w numerze 11), a następnie ukazał się w tomie *Muzyka wieczorem* (I wyd. Warszawa 1980; II wyd. Warszawa 1986). Iwaszkiewicz nie zdążył ukończyć prac nad kompozycją tego zbioru; po jego śmierci „został on przygotowany do druku przez Marię Iwaszkiewicz i ukazał się nakładem S. W. «Czytelnik» [...]” (zob. J. Iwaszkiewicz, *Listy do córek*, oprac. A. i R. Romaniukowie, Warszawa 2009, s. 160). *Muzyka na kwartet smyczkowy* to cykl złożony z 36 wierszy; *Arietta* znajduje się niemal w jego połowie (na pozycji 21), pomiędzy utworami „*Bzicem kunia*” i *Czułość*.

ralnym, zawierającym prostą i zarazem misterną wypowiedź — zbliżoną w charakterze do tytułowej „muzyki na kwartet smyczkowy”, łączącej przejrzystość brzmieniową z zaskakującymi komplikacjami struktury. Tak jak każdy utwór tego cyklu, *Arietta* może być nazwana finezyjnym drobiazgiem lub — stosując koncept poety — „ozdobą”², w której — paradoksalnie — został zawarty zapis dramatycznych zmagania człowieka z tym, co nad-rzędne i ostateczne: znak „śmiertelnych zapasów / Tego co jest odwieczne z tym co jest chwilowe / Znikomej perły z odwiecznym atlasem” (*Wiersz*). Z pozostałymi częściami *Muzyki na kwartet smyczkowy* łączy ją również to samo „ja” liryczne — stary poeta mówiący o „wieczorze” swojego życia.

Dość łatwo jednak można zauważyć, że *Arietta* odbiega konstrukcyjnie od pozostałych ogniw tego cyklu. Wśród utworów zbudowanych przeważnie z dwu czterowersowych, rymowanych strof jest jedynym wierszem wolnym; jest wyraźnym „odstępstwem” od schematu wersyfikacyjnego stosowanego przez Iwaszkiewicza w tej części tomu³. Co może oznaczać ta zmiana sposobu mówienia poety?

Zasadą późnej twórczości jest nieustanne poszukiwanie formy, która byłaby najodpowiedniejsza dla wyrażenia doświadczenia starości — stanowiącego jedną z modelowych sytuacji granicznych⁴. Nieustanne przybliżanie się śmierci sprawia, że starzy poeci zostają zmuszeni do dramatycznego weryfikowania swoich formuł wypowiedzi; wypracowany przez nich wcześniej język w nowych okolicznościach okazuje się bowiem niewystarczający do opisanie zarówno ich doświadczenia granicznego, jak i natury tego, co jawi się im jako ostateczne. Podobnie wydaje się zachowywać Iwaszkiewicz, czego sygnały zostały wpisane w porządek formalny cyklu *Muzyka na kwartet smyczkowy*. Poeta opowiada o doświadczeniu starości w serii podobnie skonstruowanych wierszy, zawierających powtarzające się figury i koncepty. Specyfikę ich konstrukcji opisał Aleksander Nawarecki:

Aż 31 spośród 36 utworów zbudowanych jest wedle tego schematu. Dwie zwrotki, dwa czterowersze, ułożone w długich, przeważnie 11-zgłoskowych wersów, parzyste rymy — oto ów wzorzec. Prosty, tradycyjny, niewyszukany. Estetyka porządku, powściągliwości i staroświeckiej

² Takiego słowa używa poeta w pierwszym ogniwie cyklu *Muzyka na kwartet smyczkowy* — w utworze pt. *Wiersz* („Bo cóż jest wiersz jeśli nie ozdobą”).

³ Od schematu konstrukcyjnego wyznaczanego przez dwie czterowersowe strofy odbiegają w tym cyklu utwory: *Apassionata* (druga strofa tego wiersza jest pięciowersowa), *Poeta* (wiersz ten liczy cztery strofy), *Wieczór sylwestrowy* (wiersz ten liczy trzy strofy), *W setną rocznicę urodzin Leopolda Staffa* (w wierszu tym został wyodrębniony graficznie ostatni wers strofy drugiej) oraz będąca wierszem wolnym *Arietta*. Na marginesie warto wspomnieć, że w tych nowych „oktostychach” Iwaszkiewicza występują dość licznie nieregularności metryczne; pisał o tym Adam Dziadek: „Ale ten rytm jest w późnych oktostychach jakby wyciszony, stonowany; [...]. Pozornie równy i regularny kod metryczny (zdecydowanie przeważa tu sylabizm) jest często przełamany, wersy są wydłużane o pięć, sześć, a nawet siedem sylab. Dzieje się tak, jakby zaangażowane w akt pisania ciało z trudem utrzymywało miarę. Linia intonacyjna jest często rozchwyta, głos zawieszony, co podkreślają liczne przemilczenia” (A. Dziadek, *Słuchanie i rytm. Trzy fragmenty większej całości*, „Opcje” 1997, nr 3, s. 22).

⁴ Zob. T. Wójcik, *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Warszawa 2005, s. 12.

elegancji – zupełnie jak w marszu po ogrodzie. A za zasłoną uładowanej wersyfikacji, w linii intonacyjnej, napięciach składni i doborze słów wyczuwa się pewną niedbałość, kapryśność, a nawet rozdrażnienie. [...] Poetyka starczego znużenia każe mu respektować zasadę ekonomii wysiłku. Dlatego preferuje formy najprostsze. Powtarza słowa i frazy. Buduje łańcuchowe szeregi. I tak jak w marszu podpira się laską, tak w wierszu chętnie wspiera się na sztywnym schemacie wyliczenia. Te enumeracje nie mają nic wspólnego z retorycznym rozmachem. Więcej tu cierpkiej lakoniczności. Gwarantują kompozycyjny porządek, przejrzystość wywodu, klarowność obrazów, dyscyplinują ekspresję. Iwaszkiewicz dotychczas rzadko posługiwał się tym chwytem, a teraz czyni z niego dominantę⁵.

Stary poeta, poszukując formy najwłaściwszej do zobrazowania swojej sytuacji egzystencjalnej, ustanowił w obrębie tego cyklu konwencję – oryginalną i własną, ale najwyraźniej w jakiejś mierze niewystarczającą do oddania prawdy o doświadczeniu granicznym i do ukazania sfery ostatecznej tajemnicy. Dlatego postanowił wyjść poza przyjęty model wypowiedzi, wprowadzając opartą na wzorze wiersza wolnego *Ariette*: jej formą przekroczyć granice dominującej w tym cyklu konwencji. Postanowił opowiedzieć o przybliżającej się śmierci prościej (co jednak okazuje się pozorne) – zdjęć zbyt ozdobny poetycki kostium, sięgając po formę wiersza pozwalającą posługiwać się językiem odpowiedniejszym dla opisu doświadczeń granicznych⁶. Nie zrezygnował on jednak w tym utworze z literackiego maskowania tych przeżyć. Zdecydował, by jedno, uschematyzowane, wieloczęściowe opisanie doświadczenia starości uzupełnić o zupełnie inne – pojedyncze, jednorazowe, ale również – konwencjonalne.

W działaniu tym nietrudno doszukać się pewnej kalkulacji; skądinąd wiadomo, że przedstawianie starości w późnych wierszach Iwaszkiewicza jest poetycką kreacją⁷. Warto zatem zastanowić się nad pochodzeniem pomysłu kompozycyjnego, polegającego na zestawieniu w tym cyklu wielu zbieżnych elementów z jednym odrębnym konstrukcyjnie i stylistycznie.

⁵A. Nawarecki, *Grzebanie w „Rzeczach” Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] *Skamander*, t. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*, pod red. I. Opackiego przy współudziale A. Nawareckiego, Katowice 1993, s. 54–55.

⁶Uproszczonym, sprozaizowanym językiem w poetyckim opisie doświadczeń wojennych posługiwał się Tadeusz Różewicz. W eseju *«Kto jest ten dziwny nieznajomy»* (pierwotnie stanowiącym posłowiem do wyboru poezji Leopolda Staffa roku 1964) pisał on o przemianach form poetyckich dokonujących się w reakcji na sytuacje graniczne: „poezja lat powojennych dała na to [...] odpowiedź nie w języku Muz, lecz w języku ludzkim. Nawroty różnego rodzaju «tańców poetyckich» nie wytrzymały próby czasu. Słowo przestało się dziwić słowu. Metafora przestała rozkwitać. [...] Odejście w takich sytuacjach granicznych od specjalnego języka «poetyckiego» dało te utwory, które nazywam bez maski, bez kostiumu. Krytycy mówili u nas o «sprozaizowaniu» poezji. Była to opinia powierzchowna i błędna. Właśnie utwory w sytuacjach krańcowych, granicznych, utwory «sprozaizowane» stworzyły poezji możliwość dalszej wegetacji, a nawet życia”. T. Różewicz, *«Kto jest ten dziwny nieznajomy»*, [w:] tegoż, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1977, s. 33.

⁷Zwrócił na to uwagę A. Nawarecki: „«starość» poetycka [...] zdaje się w poważnym stopniu autorską kreacją. Sędziwy poeta ostentacyjnie obnosi brzemień wieku. Celebrytuje swoje zaawansowanie w latach, rozczuła się nad nim, ozdabia wyniosłą godnością, a jeszcze częściej rozbija autoironią” (A. Nawarecki, *Grzebanie w „Rzeczach” Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 54).

Podobnego schematu można doszukać się w pierwszym tomie poezji Iwaszkiewicza – *Oktostychy*⁸ – stworzonego w większości, podobnie jak *Muzyka na kwartet smyczkowy*, z ośmiowersowych utworów; po wierszu *Indes galantes* poeta wyznaczył w tym zbiorze *Pauzę*, zawierającą odrębne wersyfikacyjnie *Uty* i *Piosenki*, natomiast po nich umieścił *Znów oktostychy* i *Oktostychy późniejsze*. Wydaje się, że przy konstruowaniu tego tomu oraz cyklu *Muzyka na kwartet smyczkowy* inspirowały Iwaszkiewicza wzorce muzyczne, znane mu dzięki zdobytemu w młodości wykształceniu pianistycznemu i kompozytorskiemu⁹. W muzycznych formach cyklicznych albo zbiorach miniatur można bowiem spotkać rozwiązania oparte na podobnym koncepcie; w złożonym z wielu ogniów, spójnym i stylistycznie jednorodnym ciągu utworów pojawia się jeden element obcy – osobny i oryginalny, zwracający uwagę odmiennością tonacji, konstrukcji lub ekspresji, pozornie dygresyjny, ale w gruncie rzeczy konieczny dla wzmocnienia dramaturgii całej kompozycji, dla jej uatrakcyjnienia czy też dla podkreślenia inwencji i indywidualności jej twórcy. Dzięki pomysłowemu wyeksponowaniu może on uświetniać kunsztownie skonstruowany zbiór, ale także stać się jego najważniejszym ogniwiem. Szukając wyrazistych przykładów takich niespodzianek w cyklicznych dziełach muzycznych, wystarczy poprzestać na kilku utworach dwu kompozytorów – Bacha i Chopina, którym Iwaszkiewicz poświęcał teksty eseistyczne i publicystyczne. Lirycznymi dygresjami w suitach i partitach Johanna Sebastiana Bacha są nietaneczne arie: słynna *Aria* („na strunę G”) w *III Suicie orkiestrowej D-dur*, *Arie ze Suit francuskich II c-moll* i *IV Es-dur* oraz *Arie* z klawiszowych *Partit IV D-dur* i *VI e-moll*; wyciszającym antraktem w ruchliwej muzycznej akcji *Wariacji Goldbergowskich* jest dolo-ryczne *Adagio* (nr 25), utrzymane w tonacji molowej (g-moll), kontrastującej z majorową tonacją całego cyklu (G-dur)¹⁰. Specjalnym fragmentem zbioru 24 *Preludiów* Op. 28 Fryderyka Chopina jest *XV Preludium Des-dur* (nazywane „deszczowym”) – najbardziej rozbudowana i skomplikowana dramaturgicznie kompozycja wśród utworów w większości krótkich, impresyjnych i szkicowych. W pierwszym zbiorze Chopinowskich *Etiud* Op. 10 jedyną kompozycją o strukturze dwufazowej jest nokturnowa *IX Etiuda f-moll*

⁸ J. Iwaszkiewicz, *Oktostychy*, Warszawa 1919.

⁹ Bohdan Pociąg, charakteryzując krótko edukację muzyczną Iwaszkiewicza, napisał: „Ze wszystkich znanych pisarzy w całej historii polskiej literatury był [...] w swej twórczości najsilniej i najgłębiej związany z muzyką [...]. Wykształcenie muzyczne (fortepian) odebrał w konserwatorium w Kijowie (1912–18). W młodości również komponował; w archiwum rodzinnym muzeum w Stawisku przechowywane są rękopisy 13 utworów i szkice nutowe z lat 1911–18 (m.in. *Sonata*, *Preludia*, poemat *Lilith*, pieśni do słów R. Kiplinga, utwór na zespół instrumentalny). Do komponowania już później nie wracał, jednak ta młodzięcza twórczość zadecydowała o szczególnym przeniknięciu muzyką całego późniejszego pisarstwa. W kształtowaniu zaś muzycznego światopoglądu młodego poety duży udział miał jego krewny i przyjaciel Karol Szymanowski [...]” (*Encyklopedia muzyczna PWM (h – i – j)*. Część biograficzna pod red. E. Dębowskiej, Kraków 1993, s. 379). O kompozycjach muzycznych Iwaszkiewicza pisała szczegółowo A. Matracka-Kościelny w szkicu *Komponowanie dźwiękiem i słowem w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, „*Twórczość*” 1990, nr 2.

¹⁰ Zob. E. Zavorský, *J. S. Bach*, Kraków 1979, s. 264 i 375.

– umieszczona pośród utworów o budowie opartej na schemacie trójdzielnym (trójfazowym lub trzyczęściowym)¹¹.

Odrębność *Arietty* – jej pojedynczość w cyklu – zostaje zaznaczona przy pomocy odniesień muzycznych jeszcze w inny sposób. Iwaszkiewicz zatytułował ten wiersz, sięgając po rzadko spotykaną nazwę gatunku muzyki wokalne. Arietta – to mała, nieskomplikowana konstrukcyjnie aria, najczęściej złożona z dwu części, przypominająca niekiedy solową pieśń¹². Jej nazwa w tytule jest nie tylko leksykalnym unikatem, inkrustującym niebanalny utwór. Odczytywana jako synekdocha śpiewu wyjątkowego – pozbawionego operowej sztuczności, ale nadal wirtuozowskiego i naznaczonego indywidualizmem, kameralnego i ściszonego, choć wciąż emocjonalnego i dalekiego od pospolitości – określa charakter wypowiedzi zawartej w wierszu. Jest zapowiedzią oryginalności jej konstrukcji i finezyjności stylu; anonsuje jej złożoność, polegającą m.in. na łączeniu naturalności z estetycznym wyrafinowaniem albo na scalaniu tonów osobistych z uroczystymi. Arietta może być metaforą lirycznego wyznania o szczególnym znaczeniu i kształcie – prywatnej, lakonicznej wypowiedzi, która ze względu na sytuację staje się solenna i patetyczna. Jej nazwa w tytule może jednak być również sygnałem zamysłów stylizacyjnych – zapowiedzią odtwarzania środkami poetyckimi elementów struktury dzieła muzycznego¹³ – na przykład

¹¹ Zob. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek. Dzieło. Rezonans*, Poznań 1998, s. 389.

¹² Arietta w pierwotnym znaczeniu to „aria o mniejszych rozmiarach, zwykle w formie dwuczęściowej”. Jej geneza była związana z rozwojem form będących składnikami dzieł operowych. „W drugiej połowie XVIII wieku nastąpiło uproszczenie arii przez ograniczenie jej rozmiarów lub eliminację niektórych elementów. W związku z tym pojawiły się nazwy arietta, aria cavata lub cavatina. Te nowe rodzaje arii często traciły związek ze swym pierwowzorem i stawały się pieśniami” (zob. hasła *Arietta* i *Aria*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, pod red. A. Chodkowskiego, Warszawa 1995, s. 51 i 50). Istniały także arietty instrumentalne – stanowiące prostą transkrypcję lub daleko idące przetworzenie wokalnych pierwowzorów: samodzielne miniaturowe utwory (np. fortepianowa *Arietta* Op. 12 nr 1 z cyklu *Liryske smaastykker* Edwarda Griega) lub rozbudowane tematy z wariacjami – arietta con variazioni (np. *Arietta* z fortepianowej *Sonaty c-moll* Op. 111 Ludwiga van Beethovena).

¹³ Ścisła realizacja wyznaczników gatunku wokálnego w utworze poetyckim nie jest oczywiście możliwa ze względu na różnice w sposobie istnienia dzieła muzycznego i literackiego. Krótką typizację muzycznych inspiracji kształtujących strukturę utworów Iwaszkiewicza przedstawił Bohdan Pociąg: „Muzyka u Iwaszkiewicza przenika literaturę, w rozmaity sposób kształtując formę wiersza, noweli, powieści, dramatu. Jej działanie bywa dwojakie: 1) strukturalne, świadome założone przez pisarza; efektem są utwory «komponowane» na wzór form czy gatunków muzycznych (*Brzezina*, *Mefisto-Walc*, *Martwa pasieka*, *Czwarta Symfonia*, wiele wierszy); 2) intuicyjne, podświadome, wnikać w mikrostrukturę utworu; ostinanta, motywy przewodnie, ich krążenie i przekształcanie, przeciwstawianie, splatanie i zawężanie, zmiany tonacji i niuanse instrumentacyjne – wszystko to stanowi o «muzyczności» warsztatu pisarckiego Iwaszkiewicza” (*Encyklopedia muzyczna PWN...*, s. 380). O modelowaniu lektury poezji Iwaszkiewicza przez obecne w niej „muzyczne” rozwiązania formalne pisał Piotr Łuszczkiewicz: „Brzmieniowe odczuwanie poezji Iwaszkiewicza jest wstępem do jej odbioru w kategoriach muzyki. Nazwy zbiorów, zwłaszcza późnych – jak *Śpiewnik włoski* i pożegnalnych – jak *Muzyka wieczorem* skłaniają do takiej postawy. Duża liczba wierszy o podobnych tytułach wyostża jeszcze ową percepcję. Anafory zamieniają się w repryzy, inwersje stają się wariacjami, elipsy przekształcają się w modulacje. Znam doskonale ten stopień zaangażowania zmysłu słuchu. Nie myśli się już wtedy o pozycjach głosek, głębokości rymu, profilu kadencji. Jest tylko chromatyka, harmonia, melodyka” (Piotr Łuszczkiewicz, *Wieczorna muzyka Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] tegoż, *Po balu*, Warszawa 1997. Cyt. za internetowym wydaniem książki: marzec 1998, http://www.info.kalisz.pl/po_balu/index.html; dostęp: 28 września 2012 r.).

podstawowego planu konstrukcyjnego. Czy Iwaszkiewicz „komponuje” swój utwór według typowego dla arietty schematu dwuczęściowego? Jego *Arietta* ma formę wiersza niezwrotkowego, nieregularnego rytmicznie, składającego się z sześciu zdań-strofoid. Wydaje się, że tak skonstruowany tekst może raczej odwzorowywać strukturę romantycznej pieśni deklamacyjnej, pozbawionej zwrotek i przypominającej recytatyw *accopagnato*¹⁴. Przykładem takiej pieśni może być *Wanderers Nachtlied* (Nocna pieśń wędrowca), skomponowana przez Franza Schuberta do wiersza Johanna Wolfganga Goethego¹⁵; z jej tekstem korespondują dwa ostatnie wersy *Arietty* Iwaszkiewicza: „Warte nun balde / Ruhest du auch”. Konstrukcyjne aluzje do pieśni deklamacyjnej, subiektywnie utożsamianej przez poetę z ariettą, służyłyby więc do zaznaczenia odmienności tego utworu w cyklu. W prostej, stroficznej budowie pozostałych wierszy można bowiem upatrywać odwzorowania zwrotkowej formy piosenki. Takie ich gatunkowe klasyfikowanie podpowiada zresztą sam autor, nadając kończącemu cykl tekstowi tytuł: *Ostatnia piosenka wędrownego czeladnika*¹⁶. Ten pożegnalny wiersz, zawierający regularnie powtarzane słowo „dobranoc”, można uznać także za kołysankę i podobną funkcję przypisać pozostałym ogniwo *Muzyki na kwartet smyczkowy*¹⁷. *Arietta* wykracza jednak wyraźnie zarówno poza ramy utworu stylizowanego na piosenkę, jak i poza wzorzec typowej kołysanki (o czym jeszcze będzie mowa). Mówiąc skrótem: wychodzi ona poza konwencję wiersza-piosenki i poza charakterystyczny dla niej model wypowiedzi¹⁸ — jako nowa i jedyna w swoim rodzaju forma wiersza-arietty, zawierającego bezpośrednie wyznaczenie — zapis sytuacji granicznej.

¹⁴ Geneza tej odmiany pieśni jest związana z wczesnoromantyczną twórczością Franza Schuberta: „Schubert, pragnąc uzyskać całkowitą zgodność pomiędzy tekstem a muzyką, stworzył pieśń deklamacyjną, której istotą jest zarówno wyrazistość tekstu, jak i wydobywanie jego walorów ekspresyjnych. Z tej przyczyny zbliża się ona w pewnym stopniu do recytatywu akompaniowanego. [...] Stworzeniem pieśni deklamacyjnej Schubert zapoczątkował rodzaj pieśni, który odegrał szczególną rolę dopiero w ostatniej ćwierci XIX wieku i w następnym stuleciu. Wtedy nastąpiło jego zróżnicowanie gatunkowe i stylistyczne” (J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Pieśń*, Kraków 1974, s. 240).

¹⁵ F. Schubert *Wanderers Nachtlied* Op. 96 nr 3. Do tego samego tekstu podobną konstrukcyjnie pieśń skomponował także Robert Schumann — *Nachtlied* Op. 96 nr 1.

¹⁶ Na marginesie warto wspomnieć, że tytuł tego wiersza nawiązuje do cyklu czterech pieśni Gustava Mahlera — *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Pieśni wędrownego czeladnika), skomponowanego w latach 1883–85 i 1893–95 na głos niski i fortepian lub orkiestrę.

¹⁷ „Rytmizacja tego rodzaju późnych piosenek oddaje trwałe rytmy przyrody, niezmienny rytm świata, który dla starego poety brzmi kojąco — jak kołysanka, jak pocieszenie, jak zapowiedź i obietnica «sérénité». [...] Taki kształt — jednoznacznie bliski kołysance — mają wiersze «piosenkowe» zamieszczone w tomie *Muzyka wieczorem*. Te ostatnie «piosenki» Iwaszkiewicza są piosenkami testamentarnymi, są w istocie — pożegnalnymi kołysankami” (T. Wójcik, *Późna twórczość ...* s. 81 i 82).

¹⁸ O specyfice podobnych wierszy Iwaszkiewicza pisał Tomasz Wójcik, przywołując rozpoznanie Ryszarda Przybylskiego (z eseju *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*, Warszawa 2002, s. 92): „Istotą wiersza okazuje się szczególne napięcie pomiędzy tak ukształtowaną formą i sensem światopoglądowym, zamierzoną «naiwnością» stylu i wpisanym w nie egzystencjalnym pocieszeniem jako przesłaniem utworu. Funkcję tego rodzaju piosenek rozpoznaje — powołując się na tradycję Goetheańską (najpewniej z myślą o cyklu *Łagodne xenie*) — Ryszard Przybylski: „Należą one do gatunku poezji ulotnej, *poésie fugitive*, która pozwala pocie złagodzić nieco gorzkie smutnych spraw. Pewna frywolność jest w tym wypadku ujmująca, ponieważ neutralizuje gorycz egzystencji dobroduszną ironią” (cyt. za: T. Wójcik, *Późna twórczość ...* s. 81).

Z osobności *Arietty* nie wynika zatem, że jest ona wyłącznie wprawką starego poety, poszukującego odpowiedniejszej formy dla zaprezentowania własnego głosu w niebłahej sprawie – ćwiczeniem albo popisem, stanowiącym rezultat artystycznej kalkulacji. Można założyć, że powstała ona rzeczywiście pod wpływem jakiegoś nowego i ważnego doświadczenia, składającego do formułowania wypowiedzi innej niż dotychczasowe. Spekulowanie o jego szczegółach umożliwia lektura kolejnych zdań wiersza. Jednak przed jej podjęciem warto ponownie przyjrzeć się konstrukcji *Arietty*; w strukturze jej tekstu można bowiem odnaleźć ślady odtwarzania jeszcze innego schematu kompozycji muzycznej – recytatywu zwieńczonego cawatiną – krótkim *arioso*, nazywanym także arią cavata¹⁹. Serię pytań otwierających utwór Iwaszkiewicza – melodyjnych dzięki antykadencjom, powtórzeniom słów („co to”) i konstrukcjom anaforycznym („czy to”) – można uznać za odwzorowanie kilkuczęściowego recytatywu; natomiast końcowy, rytmiczny dwuwiersz – za odtworzenie cawatiny – utożsamianej często z ariettą ze względu na bliskie pokrewieństwo obu form. Najważniejszym fragmentem tak skomponowanego wiersza byłoby więc jego końcowe zdanie, stanowiące – mówiąc przenośnie – ariettę właściwą, pointującą wyznania starego poety: „Warte nun balde / Ruhest du auch”. Ten śpiew, poprzedzony recytacjami pięciu pytań, nawiązuje do finału *Nocnej pieśni wędrowca* Goethego – wiersza zawierającego budujące przesłanie dla wszystkich zmęczonych podróżowaniem przez życie – obietnicę trwałego spokoju:

Wanderers Nachtlied (Ein Gleiches)

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch²⁰.

¹⁹ Cavatina to „w XVIII wieku termin oznaczający krótkie arioso, które w operze i oratorium zamykało recytatyw. Cavatina ma niewielkie rozmiary, prostą strukturę, często charakter liryczny; jest pozbawiona repetycji i zwrotów ornamentalnych [...]”. Z kolei, Cavata (aria cavata) to „arioso, które kończy dłuższy recytatyw i stanowi jego wyrazowe podsumowanie” (zob. hasła *Cavatina* i *Cavata*, [w:] *Encyklopedia muzyki...*, s. 43).

²⁰ Oto tekst tego wiersza w przekładzie Gabriela Karskiego:

Nocny śpiew wędrowca (Na górze Gickelhahn w Ilmenau)

Cisza w wyżynie,
Ze szczytów drzew
Żaden nie płynie
Ku tobie wiew;
Wśród sennej mgły
Ptactwo w gęstwinie przycichło.
Zaczekaj, rychło
Spoczniesz i ty.

Cyt za: J. W. Goethe, *Utwory poetyckie*, Warszawa 1956, s. 99.

Stary poeta, śpiewając swoją ariettę, parafrazuje słowa Goetheańskiego wędrowca; nie powtarza za nim: „Warte **nur**, balde / Ruhest du auch” – „Poczekaj **tylko**, wkrótce / Spoczniesz ty też”, ale „nuci”: „Warte **nun** balde / Ruhest du auch” – „Poczekaj **teraz** wkrótce / Spoczniesz ty też”²¹. Ta drobna zmiana leksykalna początkowo nie wydaje się istotna. Być może jest zwykłą pomyłką zapisu – rezultatem cytowania z pamięci pointy utworu Goethego. Wyrażenia „Warte nur” („Poczekaj tylko”) i „Warte nun” („Poczekaj teraz”) są przecież semantycznie zbieżne²². Zdanie kończące wiersz Iwaszkiewicza można więc uznać za wykładnię znaczeń tożsamyh z tymi, które zostały zawarte w jego pierwowzorze. W finale *Arietty* słychać niemal tę samą, co w pieśni Goethego, melodyjną frazę, która – mówiąc przenośnie – może kołysać do snu – uspokajać i wyprowadzać świadomość poza rzeczywistość. Można w niej odnaleźć zachętę do cierpliwego, wolnego od lęku czekania na kres życia, a także zapewnienie ostatecznego i trwałego spokoju, który nastąpi po śmierci. Przesłanie *Nocnej pieśni wędrowca* wyraźnie współbrzmi z ideałami wewnętrznego ładu i pogodnej zgody na konieczność, stanowiącymi treść *sérénité*²³ – pojęcia opisującego bliską Iwaszkiewiczowi postawę, pozwalającą na wyciszenie smutków i cierpień starości oraz na zachowanie spokoju wewnętrznego w czasie umierania.

Jeżeli jednak zmiana dokonana w cytacie z wiersza Goethego nie jest przypadkowa, to przedstawione przed chwilą pogodne odczytanie finału *Arietty* powinna uzupełnić jeszcze inna interpretacja. Zastąpienie partykuły „nur” („tylko”) przez przysłówek czasu „nun” („teraz”) akcentuje teraźniejszość oczekiwania na ostateczny odpoczynek. Perspektywa jego nadejścia ulega więc wyraźnemu skróceniu; spełnienie obietnicy – czyli przybycie śmierci – wydaje się bardzo bliskie. W rezultacie tej zmiany zdanie zamykające *Ariettę* brzmi jak ogłoszenie wyroku, który niebawem zostanie wykonany; można uznać je za wykładnię przeświadczenia, podzielanego przez Iwaszkiewicza, że bez względu na osiąganą *serenitas animi* byt ludzki zmierza

²¹ Tak sformułowane zadanie występuje w zakończeniu *Arietty* zarówno w pierwodruku jej tekstu („Twórczość” 1979, nr 11), gdzie zostało zapisane kursywą, jak i w obu edycjach książkowych *Muzyki wieczorem*, zredagowanych – jak podaje Wydawca – na podstawie poprawionego przez Iwaszkiewicza maszynopisu. Taką też postać ma ono we wspomnianym maszynopisie – przechowywanym w Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku (rękopisy poety, teczką nr 34): „Warte nun balde / Ruhest du auch”.

²² Należy przyjąć, że zdanie kończące wiersz Iwaszkiewicza odtwarza składniowy schemat swego pierwowzoru; wyrażenie „Warte nun” jest oddzielone syntaktycznie od następujących po nim słów (choć nie zostało to zaznaczone przecinkiem): „balde / Ruhest du auch”.

²³ Słowo to, przywołane w tytule jednego z późnych opowiadań Iwaszkiewicza (opublikowanego w tomie *Ogrody* w 1977 r.), oznacza – według bohatera tej epistolarnej narracji – „łagodną pogodę zewnętrzną i wewnętrzne rozjaśnienie, uspokojenie”. O powinowactwach znaczeniowych tego pojęcia i o jego treści pisał Ryszard Przybylski: „*Serenitas animi*. Karl Jaspers zestawiał ją z eudajmonią Arystotelesa, stanem duszy, który znamionuje dobro i piękno, i z chrześcijańską myślą, która znajduje oparcie w Bogu i nie ulega zniszczeniu przez żadne zewnętrzne «zrządzenie losu». [...] Łacińska *serenitas* oznacza jasną pogodę, niebo bez obłoków. Nie ma deszczowych chmur. Niczego złego nie należy się spodziewać. Woda w płynącej obok rzece jest przeźroczysta. *Serenitas vita* to życie spokojne, a nawet radosne” (R. Przybylski, *Myśląc- cy badył*, [w:] tegoż, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 75–76).

nieuchronnie ku spełnieniu się w śmierci — ku unicestwieniu²⁴. W ten sposób na zawarte w tym wypowiedzeniu wskazania, zachęcające do zachowania spokoju umysłu i pogody ducha podczas czekania na śmierć, nakłada się subtelna acz wyraźna sugestia, ukazująca daremność wszelkich starań o wewnętrzny ład — podkreślająca ich bezużyteczność wobec fatalnych wyroków losu. W finale *Arietty* rozbrzmiewa zatem dość dwuznaczna kołysanka, która łagodnie usypiając świadomość umierającego, jednocześnie boleśnie uzmysławia mu nieodwracalny kres istnienia.

Co zadecydowało o trawestowaniu Goetheańskiej myśli w zakończeniu wiersza Iwaszkiewicza? Wydaje się, że korygowanie leksyki zostało w tym wypadku podyktowane potrzebą dostosowania zapożyczonego wypowiedzenia do innego kontekstu — koniecznością powiązania go z innymi elementami utworu. Można przyjąć, że w tym konstruowanym na wzór muzyczny wierszu, pointa powinna być wnioskiem wysnutym z serii poprzedzających ją pytań; dobrze skomponowana cavatina jest bowiem zwykle konkluzją fraz tworzących wcześniejszy recytatyw.

Jakie przesłanie można więc odczytać z ostatniego, najważniejszego zdania *Arietty* — wiersza przedstawiającego zapis sytuacji granicznej? Wydaje się, że stary poeta śpiewa swoje końcowe *arioso* nie tylko po to, by zyskać pewny spokój — porządkiem umysłu zamaskować grozę umierania. Chce raczej wzbudzić w sobie odwagę, by heroicznie znieść konanie — mężnie przyjąć śmierć, uznając jej przewagę i bezowocność dążeń do jej przezwyciężenia. Zdania poprzedzające pointę wiersza ukazują ostatnią fazę krystalizacji tej postawy. Są one zapisem spekulacji, które powstały pod wpływem tajemniczych obrazów, obserwowanych przez poetę. Nie wiadomo, co zdołał on zobaczyć i usłyszeć (rzeczywistość ta jawiła się mu zarówno wizualnie, jak i akustycznie). Można przyjąć, że jego świadomość znalazłszy się na granicy percepcji, wędrowała tropem nieprzewidywalnych asocjacji od jednej wizji do drugiej (może tracił przytomność? doznawał halucynacji? był bliski śmierci?). Zadając pytania, z jednej strony, nie był on do końca pewien, co zostało mu przedstawione²⁵; natomiast z drugiej — chciał dociec prawdy ukrytej w „obrazach”, które nawiedziły jego umysł.

Na początku tej sekwencji przywidzeń prawdopodobnie widzi i słyszy on naturę — istnienie, w którym można dostrzec łańcuch narodzin i umierania — kołowy cykl przemian życia w śmierć i śmierci w życie. Pyta bowiem

²⁴ Wykładnią tego przeświadczenia jest wiele utworów Iwaszkiewicza — m.in. opowiadania *Brzezina*, *Młyn nad Utratą* czy *Tatarak*. O pierwszym z nich pisał Ryszard Przybylski: „Tematem *Brzeziny* jest człowiek jako „byt-ku-śmierci”. Śmierć — zgodnie z filozofią egzystencjalną — jest ciągle obecna w samej strukturze ludzkiego życia, które może być dlatego nazwane bytem skazanym na zakończenie, „bytem-ku-śmierci”. Tak właśnie potraktowany został człowiek w *Brzezynie* Iwaszkiewicza, dla którego śmierć nie jest już ideą, lecz fenomenem egzystencjalnym. Jest to zresztą jedna z zasad jego świata” (R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Warszawa 1970, s. 178).

²⁵ Znakiem niepewnego przymierzania przez poetę słów do tego, co widzi, są nie tylko same zdania pytające, ale także uchybienia w zespalaniu ich składników (wypowiedzeń podrzędnych z nadrzędnymi) w drugiej i trzeciej strofoidzie wiersza: „[...] kawałek łąki w słońcu na którym się pasą skrzydlate siwki z twarzą Beethovena [...]”; „[...] morelowa zatoczka w Zatoce Biskajskiej w której igrają muszle [...]”. [podkr. J. W.].

niewielu naiwnie – „Co to się rodzi i co to umiera?” – wiedząc jednak z góry, jakie prawa kierują biegiem ujranej przezeń rzeczywistości²⁶. Patrząc wnikliwiej, upewnia się, że jedno z nich dominuje w świecie: zasadą bytu jest śmierć. „Kawałek łąki”, wygrzanej słońcem i grającej skrzypieniem pasikoników, przedstawianych jako „skrzydlate siwki z twarzą Beethovena”²⁷, oglądany pobieżnie może jawić się jako obszar wiecznych narodzin – pole bujnie rozkwitającego życia. W jego wnętrzu jednak odbywają się śmiertelne żniwa²⁸, których akustyczną figurą są dźwięki pasikoników, zapętlone kołowo w wielogłosowych brzmieniach, budzących skojarzenia z muzyką Beethovena – przypuszczalnie z jego późnymi kwartetami smyczkowymi²⁹. Opisująca z czułością „morelowa zatoczka”, w której szemrzących wodach „igrają muszle”, może zachwycać i uspokajać słodyczą swego idyllicznego obrazu. Dokładniejsze spojrzenie ujawnia jednak dwuznaczność jej piękna; muszle bowiem to szczątki nieżyjących organizmów – ich fantazyjne, barwne szkielety. Jest ona ponadto wycinkiem wielkiej oceanicznej zatoki – fragmentem krawędzi oceanu, symbolizującego niszczycielską, chaotyczną otchłąń³⁰. Studiowanie obrazów natury potwierdza prawdę o śmierci rządzącej istnieniem. Upewnia też poetę, że nie uniknie on swego przeznaczenia – ponad wszelką wątpliwość umrze. „Byt jest izbą straceń”³¹, a uwięzionemu w nim i skazanemu na unicestwienie człowiekowi pozostaje zatem albo pogodzić się z losem, albo przezwyciężyć fatalną konieczność – na przykład wierząc w istnienie pośmiertne. Czy jednak z pomocą takiej wiary można skutecznie pokonać śmierć? Kolejne obrazy, ujrane przez poetę, pozwalają mu zweryfikować podobne nadzieje.

Jego uwagę w stronę zaświatów kieruje „ukryty / ton”, brzmiały pod szumem „morelowej zatoczki” – głos *harmoniae mundi*, oznaczający ład

²⁶ Funkcjonowanie obu tych „praw” istnienia ukazuje fabuła opowiadania Iwaszkiewicza *Brzezina* (zob. R. Przybylski, *Eros i Tanatos...*, s. 178–179). Ich paradoksalność została także ukazana w wierszu ***[„I dzień nie dzień, i noc nie noc...”] z *Ciemnych ścieżek* (nr 59): „Bo życie to już prawie śmierć, / Bo śmierć to życie już”.

²⁷ W głowie pasikonika rzeczywiście można dostrzec rysy „końskiej” twarzy Beethovena – szczególnie tej przedstawionej na portrecie olejnym Josepha D. Stieler’a z 1819 roku. Pasikonik do wydawania charakterystycznych, „szorstkich” dźwięków używa narządów strydulacyjnych, znajdujących się na pierwszej parze skrzydeł; „koncertuje”, trąc skrzydłem o skrzydło, w słoneczne, letnie dni – popołudniami oraz nocą.

²⁸ Metaforą procesu „mielenia” istnień, obejmującego całą naturę, jest obraz z wiersza Iwaszkiewicza ***[„Koło się obraca...”] ze *Śpiewnika włoskiego* (1978): „Młyn młyn / koło obraca się / niepowstrzymanie // Miele ziarno / bez przerwy / spod młyńskich kamieni / wyskakują jak myszy / małe czarne / trumienki”.

²⁹ „Muzyka” pasikoników może budzić skojarzenia z polifonicznymi fragmentami pięciu ostatnich kwartetów smyczkowych Beethovena – *Es-dur* Op. 127, *B-dur* Op. 130, *cis-moll* Op. 131, *a-moll* Op. 132 i *F-dur* Op. 135. Na marginesie warto wspomnieć, że przedostatnia część kwartetu Op. 130 to *cavatina*.

³⁰ Ocean „jako stwórca potworów jest idealną otchłanną siedzibą, kotłującym się źródłem, z którego ciągle wyłania się to, co niższe, niezdolne żyć w formach subtelniejszych, wyższych. [...] Niszczycielski wpływ wody słonej na wyższe formy życia lądowego sprawia również, że staje się ona symbolem jałowości” (zob. hasło *Ocean*, [w:] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 279–280).

³¹ To sformułowanie użyte przez Ryszarda Przybylskiego w komentarzu do wiersza Iwaszkiewicza *Izba straceń* w eseju *Myślący badyl* (s. 83).

istnienia, ale także sygnalizujący obecność umarłych³². Jeden z nich – Jerzy Liebert – pojawi się w następnym widzeniu poety, inicjującym rozważania o pośmiertnym bycie. Kształt „żywota przyszłego wieku” – w przeciwieństwie do fenomenów natury – może być jedynie przedmiotem wyobrażeń spekulacji. Niewykluczone zatem, że idea życia wiecznego jest tylko tworem zrozpaczonego umysłu, próbującego pokonać bolesny nonsens śmierci budującymi wizjami szczęśliwego losu umarłych i tryumfu mocy niebieskich nad złem. Poeta, zaglądając w zaświaty i obserwując apokaliptyczne znaki pojawiające się na niebie, odkrywa niepokojącą dwuznaczność obrazów istnienia pośmiertnego. Z jednej strony, byt umarłych to szczęśliwy sen, spokojny i wieczny dzięki anielskiej opiece, wszakże niepozabawiający śpiących tożsamości oraz więzi z żyjącymi. Jurek Liebert pozostaje nadal – tak jak w życiu ziemskim – troskliwym pocieszycielem, który zdruzgotanemu śmiercią poecie powtarza to samo, co przed laty: „nie płacz, / Jarosławie”³³. Obraz jego snu w zaświatach to wyobrazeniowy epilog losów bohatera lirycznego *Kotysanki jodłowej* – ostatniego tomu wierszy Lieberta³⁴. Z drugiej strony, ten harmonijny dom spokojnej wieczności wydaje się rzeczywistością niepewną i tymczasową. Można przypuszczać, że jest zagrożony zagładą, skoro w wizji przyszłego nieba strzegące pałacu i tronu Boga cherubiny³⁵ „stoją [...] pobite”³⁶ i „całe w łzach”³⁷. Nie wiadomo jednak,

³² W innych utworach cyklu *Muzyka na kwartet smyczkowy* zostały ukazane podobne, pochodzące spoza świata doczesnego, sygnały: „kwinta w powietrzu” – „dźwięki [...] skaleczone” (z wiersza *W setną rocznicę urodzin Leopolda Staffa*) czy tajemnicze „stukanie” (z *Apassionaty*); kontakt z duchami dawno zmarłych przyjaciół umożliwia poecie również muzyka koncertu fortepianowego Sergiusza Rachmaninowa: „Wszak przecieście umarli, Kola, Lena, Julku! / Więc dlaczego na stawie takie żywe blaski? / Leżycie pod krzyżami na jałowym pólku, / A tu okna otwarte, bzy kwitną kiściami” (*Koncert Rachmaninowa upalnym latem*).

³³ Wypowiedź ta to reminiscencja rzeczywistej rozmowy Iwaszkiewicza z Liebertem, odbytej krótko po śmierci matki poety: „Podczas długotrwałej agonii mojej matki Jurek towarzyszył mi, jak tylko mógł. Po jej śmierci wracaliśmy do Warszawy, pociągami z Milanówka, pierwszej cudownej, majowej niedzieli, w tłumie powracających z letniska warszawiaków. Byłem na pół przytomny ze zmęczenia. Długotrwałe czuwanie przy łóżku mojej matki, jej śmierć i wszystkie bolesne przygotowania do pogrzebu zabiły we mnie wszelkie odczuwanie. I nagle w spojrzeniu Jerzego na mnie, w jego dotknięciu ręki, w jego paru słowach, które wtedy do mnie wypowiedział, odczułem coś niezwykłego. Nigdy mnie tak jak wówczas nie uderzyła bliskość modlitwy i poezji, graniczenie tych dwóch światów, do których jedynie możemy przenikać dzięki momentowi sublimacji. W świetle różowym zachodzącego nad wyraz pogodnie słońca ukazał mi się Jurek jak anioł pocieszenia, wierzący naprawdę, iż anielska dusza mojej matki odnalazła „spokój wieczny” i że naszym jedynym dążeniem winno być staranie się dla siebie o ową szczęśliwość (J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Kraków 1968, s. 323). O dziejach znajomości Lieberta z Iwaszkiewiczem i jego żoną Anną oraz o światopoglądowych sporach obu poetów pisał P. Mitzner w książce *Na progu. Doświadczenie religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2003 – w rozdziale *Rozmowa z Liebertem* (s. 136–146).

³⁴ Bohater początkowych wierszy tego tomu, opublikowanego w 1932 roku – już po śmierci Lieberta – to nieuleczalnie chory na gruźlicę pensjonariusz szpitala, żegnający się ze światem ziemskim i oczekujący na przejście do krainy życia wiecznego: „Poprzez wonność jodłową / Pójdą, każde w swą stronę, / Ciało – w ziemię lipcową, / Dusza w góry zielone” (*Kotysanka jodłowa*).

³⁵ „Cherubiny biblijne są [...] stróżami sakralnych ośrodków życia. Po upadku pierwszych ludzi «postawił Pan przed ogrodem Eden cherubinów i połyskujące miecza, aby strzec drogi do drzewa życia (Rdz 3, 24). Stróżami Świętego Świętych były również cherubiny o dwóch obliczach, z których jedno przypominało człowieka a drugie lwa. Czuwały one przy wejściu i przy

kto je zwyciężył i czy płaczą one z powodu klęski swego Mocodawcy. Nie wiadomo także, czy podczas apokaliptycznych potyczek zostali pobici pozostali mieszkańcy nieba – umarli. Jaka zatem może być prawda o zaświatach? Czy domysły na jej temat mogą być użyteczne w przewyciężaniu grozy śmierci? Treść obu obrazów, ujranych przez poetę, nie tworzy koherentnego komunikatu. Przez swą niepokojącą dwuznaczność odbiega wyraźnie od krzepiących wyobrażeń „żywota przyszłego wieku”, podważając ich zasadność: są niepotrzebnymi usiłowaniami umysłu – rzeczywisty obraz istnienia pośmiertnego może być bowiem zupełnie inny. Spekulatywność wizji eschatologicznych sprawia, że nie mogą być one pewnym oparciem dla zatrwożonego śmiercią człowieka; co więcej – mogą go niepokoić równie mocno, jak perspektywa bliskiego końca życia. Można przypuszczać, że oplakujący swoją śmierć poeta został pocieszony słowami Lieberta, płynącymi z niebieskich wyżyn („nie płacz, / Jarosławie”). Ujrawszy jednak na niebie tajemniczy prognostyk dni ostatecznych („Czy to stoją cherubiny pobite / Całe w łzach?”) prawdopodobnie odczuł dodatkowy paroksyzm lęku; jego wypowiedź została bowiem przerwana przez pojedynczy szloch lub spazm – co sugeruje przerzutnia i początkowa majuskuła w drugim wersie przedostatniej strofoidy³⁸.

Stary poeta, upewniwszy się co do nieuchronności własnej śmierci i daremności jej przewyciężania wątpliwymi ideami, śpiewa więc swoją ariettę: „Warte nun balde / Ruhest du auch” – „Poczekaj teraz wkrótce / Spocznieś ty też”. Chce się nie tylko uspokoić, ale – co najważniejsze – przygotować na bliską śmierć: heroicznie oczekiwać na wyrok losu – nabrać odwagi, by mężnie znieść konanie. Bezpośrednim przygotowaniem do tego

wszystkich ścianach świątyni (Ez 41, 17–20). [...] Cherubiny były oznaką bliskości albo obecności Boga. Bóg zasiada na nich jak na koniach (2 Sm 22, 11) albo jak na tronie (2 Krl 19, 15). W wizji Ezechiela cztery cherubiny o wyglądzie ludzi, czterech twarzach i skrzydłach tworzyły tron Boży na czterech kołach (Iz 14, 29). [...] Cztery istoty apokaliptyczne, otaczające tron Boży, «są pełne oczu z przodu i z tyłu» i uchodzą za twory kosmiczne (Ap 4, 6). Oczy symbolizują ciała niebieskie. Sposób ich ukazania przypomina cztery istoty żywe z wizji Ezechiela. [...] W *Liście do Hebrajczyków* (9, 5) jest mowa o cherubinach, «które zacieśniały przebłągalnię». Są one – podobnie jak świecznik i złoty ołtarz kadzenia – symbolem świata niebieskiego [...]. Starochrześcijański bizantyjski motyw etimazji, czyli wywyższonego Chrystusa (sam Chrystus nie jest zresztą na tych obrazach przedstawiany, bywa na nich tylko tron z poduszką do siedzenia i emblematami Chrystusa), ma też wygląd cherubina stojącego na straży, choć nie ma o tym wyraźnej wzmianki w źródłach literackich (Ps 9,8). W XII wieku na wyobrażeniach Trójcy Świętej jako tronu łaski tron ów utrzymuje się na skrzydłach dwu cherubinów” (M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań, 1989, s. 31–32).

³⁶ Piotr Mitzner krótko komentując zagadkowe obrazy aniołów w *Ariettie* Iwaszkiewicza, napisał: „Poeta u schyłku życia nie potrafi powiedzieć nic pewnego ani o końcu świata [...], ani o tym, jak jest po drugiej stronie [...]. Pobite anioły? Może w walce z Jakubami?” (P. Mitzner, *Na progach...*, s. 343–344).

³⁷ W drugim wydaniu *Muzyki wieczorem* (Warszawa 1986) przedostatnia strofoida *Arietty* (s. 29) została wydrukowana błędnie (zamiast „łez” pojawiają się „łazy”): „Czy to stoją cherubiny pobite na niebie / Całe w łazach”.

³⁸ Obecność graniczących z płaczem zacięć w monologu poety – łamania tempa wypowiedzi przed jej końcem – sygnalizują także dwie schodkowo rosnące przerzutnie w 3 i 4 strofoidzie-pytaniu wiersza. Mogą one wskazywać, że płacz stanowi tło wyznania poety już w chwili, gdy opisuje on „morelową zatoczkę”.

arioso jest wspomniany pojedynczy szloch (lub spazm), który, będąc sygnałem przerażenia, jednocześnie pełni funkcje kompensacyjne – pozwala płaczącemu otrząsać się z „czarnych myśli”³⁹. Rozpatrując jeszcze inne przenośne znaczenia tej nagłej pauzy w wypowiedzi poety, można uznać ją za jeden z głębokich oddechów, które są niezbędne, by dobrze rozpocząć ważną wypowiedź – również niełatwy, kunsztowny śpiew.

Końcowe *arioso* starego poety jest zatem nie tylko łagodną, uspokajającą kołysanką; jest także śpiewem o zabarwieniu bohaterskim – solennym wyznaniem gotowości pojedynczego ja na przyjęcie tego, co konieczne i ostateczne. Jest jednak również zachętą do zachowania pokory – wezwaniem do cierpliwego oczekiwania na wyjaśnienie zagadek bytu, które stały się przedmiotem wcześniejszych dociekań. Jest wyrazem nikłej nadziei, że w chwili śmierci będzie można tajemnice te poznać definitywnie, skoro nie można było ich zgłębić, żyjąc w tym pięknym i zarazem przerażającym świecie.

Summary

Jerzy Wiśniewski

Arietta by Jarosław Iwaszkiewicz

Arietta, written in the final months of Iwaszkiewicz's life (1894–1980), is one of a cycle of poems *Music for a String Quartet* from his posthumously published volume of poetry *Music in the Evening* (1980). Like all the poems from this cycle, it is a short poetic “narration” the central them of which is an image of an old man waiting for death. However, the structure of *Arietta* distinguishes the poem from other works. Unlike other poems consisting mostly of two four-line rhymed stanzas, *Arietta* is the only free verse, which is decidedly different from the metrical scheme used by Iwaszkiewicz in this part of the volume. In order to express one of the most crucial experiences in life, the poet crosses the borders of the formerly used model of communication (a poem-song), creating a new unique form of a poem-arietta and imitating the basic structural pattern of a musical *arietta* – a *cavatina*. An excerpt from Goethe's *Wanderers Nachtlied*, slightly changed when quoted at the end of *Arietta* (“Warte **nun** balde / Ruhest du auch”), can be read as an encouragement to experience patient, fear-free waiting for the end of life, but it can also be understood as a kind of “singing” which gives you courage to face death. This final “arioso” in Iwaszkiewicz's poem is not only a pacifying lullaby but also an expression of heroic waiting for irrevocable death.

³⁹ Na tę funkcję szlochu zwrócił uwagę Ryszard Przybylski, analizując relację o ostatnich dniach życia Iwaszkiewicza umieszczoną przez Olę Watową w książce *Wszystko, co najważniejsze*: „I nagle, kiedy w świętym współczuciu ucałowała tę «biedną głowę», «on zaszlochał. To nie był płacz, nie pozwolił wyrwać mu się ze ściśniętego gardła. Dlaczego tak przejmujący jest płacz mężczyzny?». Może dlatego, że w bardzo wielu przypadkach jest nie tyle ekspresją, ile informacją. Ten szloch był bowiem reakcją na «czarne myśli», którymi starość zatruwa umysł odchodzącego z życia człowieka. [...] Słumienie szlochu jest sakralne i heroiczne. [...] Ten szloch Starego Poety, gwałtowny i niespodziewany, w geście, w mowie ciała, w języku pozawerbalnym, przekazał nam wiedzę o intymnym i tajemnym doświadczeniu starości” (Ryszard Przybylski, *Myślący badyl...*, s. 72–73).