

# Maria Woźniakiewicz-Dziadosz

---

## Kategorie muzyczne w strukturze tekstu narracyjnego : na przykładzie "Kotłów Beethovenowskich" Choromańskiego i "Martwej pasieki" Iwaszkiewicza

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/4, 191-212

---

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIA WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ

KATEGORIE MUZYCZNE W STRUKTURZE TEKSTU  
NARRACYJNEGO

NA PRZYKŁADZIE „KOTŁÓW BEETHOVENOWSKICH” CHOROMAŃSKIEGO  
I „MARTWEJ PASIEKI” IWASZKIEWICZA

Przedmiotem podjętych w tym szkicu rozważań będą utwory, w których odwołania do kategorii muzycznych występują w funkcji meta-językowej i pozwalają na ujawnienie literackiego porządku owych tekstów. Poza zasięgiem moich zainteresowań pozostanie ważna skądinąd kwestia tzw. syntezy sztuk, z jednej strony, z drugiej zaś — przekładu intersemiotycznego. Analiza nie uwzględni więc tych dzieł literackich, w których odwołania do muzyki służyć mają akcentowaniu swoistej jednorodności różnych rodzajów sztuk, mobilności dzielących je granic, czy też wskazaniu na możliwość realizacji funkcji estetycznej utworu literackiego przez imitowanie wartości właściwych sztukom sąsiednim bądź wreszcie — wynikają z intencji przełożenia wartości estetyczno-semantycznych kształtowanych w tworzywie dźwiękowym na tworzywo językowe. Pominięte zostaną również takie powieści, jak *Zazdrość i medycyna* Choromańskiego czy *Wniebowstąpienie* Konwickiego, w których kompozycyjne nawiązania do form muzycznych nie zostały wyraźnie odsłonięte w tekście.

Za materiał egzemplifikacyjny do tych rozważań posłużą dwa utwory wydane w bliskim sąsiedztwie czasowym (1970 i 1971), co zresztą nie ma istotnego znaczenia, ważne jest natomiast, że obaj — spowinowaceni z sobą — autorzy zetknęli się z tą samą atmosferą kultury muzycznej w kręgu Szymanowskich. Chodzi tu o powieść Michała Choromańskiego *Kotły Beethovenowskie* oraz o *Martwą Pasiekę* z tomu Jarosława Iwaszkiewicza *Opowiadania muzyczne*. Ten właśnie tom, zawierający sześć utworów, pisanych, z wyjątkiem przedwojennych *Przyjaciół*, w latach 1964—1970, wprowadza odwołania muzyczne w sposób niejednorodny. Najprościej — w planie tematycznym, poprzez postać bohatera-muzyka — realizują je *Mefisto-walc* i *Czwarta symfonia*. Tu fabuła motywuje muzyczną strukturę dzieła. W trzech opowiadaniach: *Przyjaciele*, *Notre-Dame-la-Grande*,

*Psyche*, „muzyczność” wpisana jest w głęboką strukturę tekstu, stanowi — mówiąc najogólniej — ich model kompozycyjny. Jedynie w *Martwej Pasiece* sugestie dotyczące zasad organizacji utworu przybierają kształt refleksji autotematycznej w autorskim komentarzu, przywołującym konkretne dzieła jako modele muzyczne dla wyjaśnienia porządku literackiego.

Tego rodzaju komentarz metodologiczny — w *Kotłach Beethovenskich* występujący w postaci wzmianek narracyjnych wtopionych w historię bohatera — odróżnia technikę pisarską właściwą obu analizowanym tu utworom od pozornie jej bliskich praktyk wyrastających z tradycyjnego przeświadczenia o wspólnocie zasad leżących u podstaw wszelkiej działalności artystycznej. Uporczywie wskazywano zwłaszcza na pokrewieństwo muzyki i sztuki słowa, z uwagi zarówno na ich brzmieniowy i linearny charakter, jak i na ich ekspresywność. Przekonanie to prowadziło do poszukiwania wspólnych reguł kształtowania formy, co w sposób znamieny wyraził Schumann twierdząc, że „od Jean Paula nauczył się więcej kontrapunktu niż od swego nauczyciela kompozycji”<sup>1</sup>.

Sięgnięcie w omawianych tekstach po struktury innowrodzajowe, mające stanowić podstawę organizacji dzieł literackich, wydaje się natomiast bliższe współczesnym doświadczeniom powieściowym, wynikającym z nieufności wobec literatury i jej możliwości interpretowania świata. „Muzyczność” staje się więc próbą poszukiwania innej niż utrwalone w literaturze zasady porządkowania rzeczywistości, w sytuacji gdy znaczeniowa nośność stereotypów fabularnych zaczęła się wydawać już nazbyt ograniczona.

Nieprzypadkowo fabuły obu omawianych utworów nawiązują do jednego z najbardziej skonwencjonalizowanych gatunków literackich, do powieści kryminalnej, w różny zresztą sposób podejmując jej reguły, zawsze jednak z intencją wykazania ich zawodności. To kwestionowanie literackich sposobów mówienia o świecie, przy jednoczesnym przeświadczeniu o niemożności całkowitego ich odrzucenia, przeświadczeniu wyrażającym się m. in. w ironicznym dystansie w stosunku do zastosowanych schematów, narzuciło konieczność sprobematyzowanego odwołania się do innego kodu, pozwalającego na ukazanie świata nie w pełni wyjaśnialnego czy wręcz absurdalnego.

Nawiązania muzyczne wprowadzają analizowane utwory w nietypowe dla literatury relacje. Klasyczny układ ciągów-struktur (żeby posłużyć się terminem Zarięckiego<sup>2</sup>): porządek dzieła — struktura języka — model rzeczywistości prototypowej, komplikuje się o dodatkową struk-

<sup>1</sup> Cyt. za: Z. Lissa, *Romantyzm w muzyce: definicja, kryteria, periodyzacja*. W zbiorze: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy XVIII wieku i wieku XIX*. Warszawa 1967, s. 28.

<sup>2</sup> W. A. Zarięcki, *Obraz jako informacja*. Przełożył L. Suchanek. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1.

ture, którą stanowi rzeczywistość pozaliteracka wprawdzie, ale nie „poza-artystyczna”, mianowicie model muzyczny, który dla tych tekstów staje się zasadniczą sferą odniesienia. Organizowanie narracji o świecie (jak w powieści Choromańskiego) bądź organizowanie świata przedstawionego (jak w opowiadaniu Iwaszkiewicza) w oparciu o modele muzyczne — komplikuje zadanie interpretatora. Narzuca konieczność odczytania sensu tych utworów, który współkształtowały aluzje do utrwalonego w tradycji „planu treści” muzycznych prototypów<sup>3</sup>, w kontekście znaczeń literackich realizujących się przez nawiązanie do tych dzieł. Taki to właśnie wpisany w tekst układ relacji, stwarzający grę napięć między różnymi porządkami poznawania i interpretowania świata, będzie przedmiotem rozważań w tym szkicu, a metodę analizy, odmienną dla każdego z omawianych utworów, wyznaczy sposób adaptacji kategorii muzycznych w strategii dzieła literackiego.

## 1

Szczególnie wyrazistymi nawiązaniem muzycznymi operuje Choromański w *Kotlach Beethovenowskich*, równie eksponowane są tam jednak także odniesienia do literackiego schematu fabularnego powieści kryminalnej. Stanowią one propozycję — ostatecznie odrzuconą — sposobu uporządkowania narracji o sensacyjnych zdarzeniach rozgrywających się w przygranicznej mieścinie. Sensacyjność ta wynika zarówno z faktu, że w nudnym i sennym życiu miasteczka wszystko staje się przedmiotem plotki wyolbrzymiającej proporcje realnych wypadków, jak i stąd, że miejscowość jest terenem działania siatki szpiegowskiej, jej zaś poczynania i zabiegi kamuflujące, poznawane fragmentarycznie, odcięte niejako od swych motywacji, wydają się szczególnie dziwne i niepojęte wplątaniem w nie bohaterowi. Naiwność, nieporadność życiowa, egotyzm i przewrażliwienie młodego pianisty są jeszcze dodatkowym czynnikiem wpływającym na zaciemnienie sensu i skrzywienie proporcji zdarzeń przez niego opowiadanych. Próbuje on więc przedstawić swe kontakty ze światem zbrodni i afer politycznych jako ciąg sytuacji niezwykle zagmatwanych, których nie może wyjaśnić literacki porządek powieści sensacyjno-kryminalnej, najwyraźniej jedynej jako tako mu znanej dziedziny literatury. Charakter opisanych wypadków stale narzuca mu potrzebę odwoływania się do schematów tego porządku, ale i ujawnia ich nieprzydatność wskutek niespotykanej, jak sądzi, zagadkowości obserwowanych zdarzeń i działań ludzkich.

Odrzucenie przydatności gatunkowych reguł „kryminału” dokonuje

<sup>3</sup> Współczesna muzykologia, nie zaliczając muzyki do tzw. sztuk przedstawiających, stoi jednak na stanowisku semantyczności muzyki, jakkolwiek jej „plan treści” uznaje za dość mobilny, mniej jednoznacznie określony bądź tylko zasugerowany w ramach znacznej swobody skojarzeń. Zob. Z. Liśsa, *O tak zwanym rozumieniu muzyki*. W: *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1975.

się w powieści Choromańskiego w sposób bardziej jednak wyrafinowany.

*Kotły Beethovenowskie* pozornie realizują klasyczną według Stanka Lasicia formę narracji linearno-powrotnej<sup>4</sup>. Budowana na zasadzie inwersji opowieść zaczyna się odkryciem morderstwa i relacjonuje prowadzone w tej sprawie śledztwo, kierując uwagę czytelnika na zdarzenia, które zachodziły w domu bohatera przed paroma miesiącami. Wydawałoby się, że czytelnik dysponuje szansą rozwikłania zagadki, zna bowiem informacje, jakie sędzia śledczy uzyskuje w trakcie przesłuchania bohatera, ale i fakty zatajone przez podejrzanego, a ujawnione w relacji powieściowej. Wiadomości zebrane przez sędziego zdają się niewdużnacznie wskazywać na udział Janka w aferze szpiegowskiej i w morderstwie ciotki. Z narracji retrospektywnej wynikać może, że zaszło tu dramatyczne nieporozumienie, że stał się on nieświadomym narzędziem w rękach graczy politycznych z obu stron. Wbrew oczekiwaniom śledztwo niczego jednakże nie wyjaśnia, a zakończenie powieści, pełne przemilczeń i niedopowiedzeń motywowanych koniecznością zachowania tajemnicy państwowej, pozostawia czytelnika wśród nie rozwiązanych a irytujących zagadek. Nie dowie się on więc, kto i po co zabił ciocię Brzewuską ani kim były owe dwa „swojskie demony”, które wybrały ustronny domek Pod Pelargoniami jako teren potajemnej walki. Tylko wzmianki o bliskości granicy niemieckiej, o przesyłkach z Gdańska, o wypadkach w hitlerowskich Niemczech — pozwalają się domyślać charakteru owego „trzeciego demona obcego”, który z tej sytuacji skorzystał.

Choromański nawiązał do tego typu odchodzącej od reguł klasycznego „kryminału” powieści sensacyjno-kryminalnej, który cechować może fabularna „otwartość” i dwuznaczność problematyki moralno-filozoficznej<sup>5</sup>, ale też wyostrzył karykaturalnie te jego cechy, które w powszechnie akceptowanych czytelniczo realizacjach pozwalały na komplikowanie warstwy światopoglądowej utworu bez naruszania poetyki gatunku. Niemożliwe do wyjaśnienia okazują się nie tylko zagadki kryminalno-polityczne, osad niepewności pozostawiają także niezrozumiałe zjawiska określone przez generała Sztona jako parapsychiczne. Nie wszystkie bowiem w perspektywie narracji można uznać wyłącznie za środki kamuflujące działalność organizacji dywersyjnej — tak np. tybetańska „pamiątka”, będąca niewątpliwie znakiem rozpoznawczym siatki szpiegowskiej, dla Janka jest ponadto magicznym talizmanem, pozwalającym przezwycięzać obsesyjny lęk przed okaleczeniem rąk.

W zakończeniu powieści ofiara szpiegowskich machinacji, ale także nietolerancji, małostkowej złośliwości, fanatyzmu otoczenia, rezygnuje z prób zrehabilitowania się, a nawet wyjaśnienia i dopowiedzenia czego-

<sup>4</sup> S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*. Przełożyła M. Petryńska. Warszawa 1976, s. 13.

<sup>5</sup> Zob. S. Barańczak, *Poetyka polskiej powieści kryminalnej*. „Teksty” 1973, nr 6, s. 12.

kolwiek do końca — nie tylko ze względu na nakazy władz i z lęku przed atmosferą hysterii politycznej. Nadciągające nieuchronnie kalectwo, decydujące o ostatecznej ruinie życiowej początkującego pianisty, sprawia, że zagadki zostają usunięte na dalszy plan przez „przepaście” i tajemnice. Tajemnice ludzkiego sumienia i tajemnice losu samego bohatera, symbolizowane obrazem przeklętej i świętej, przyciągającej pioruny „wierzby gromowej”. W ich obliczu ujawnia się bezradność literatury wobec komplikacji, jakie niesie „życie”. Młody muzyk sięga więc po bliższy mu, a zarazem bardziej wieloznaczny, mniej zrationalizowany język, wprowadza inny porządek, muzyczny właśnie, jako zasadę organizującą jego opowieść.

Uwydatniają ten porządek przede wszystkim aluzje terminologiczne, które wskazują na sferę muzyki jako podstawową płaszczyznę uzasadniającą reguły powieściowej narracji, jakkolwiek ów prototypowy model nie jest ani jednolity, ani jednoznaczny. Powieść bowiem zarówno odwołuje się do założeń strukturalnych formy sonatowej, przywoływanej w narracji w dwu odmianach — koncertu i symfonii — jak też realizuje utrwalone przez tradycję normy zachowań w sytuacjach uczestniczenia w kulturze muzycznej. Zasadniczą płaszczyzną odniesienia *Kotłów Beethovenowskich* jest model koncertu, przy czym Choromański wykorzystuje dwuznaczenie tego terminu, dotyczącego pokrewnych wprawdzie, ale nie tożsamy sfer muzycznej rzeczywistości. Porządek narracji odwołuje się do koncertu jako sytuacji kulturowej. Rozgrywa się ona według utrwalonego ceremoniału — w wydzielonej przestrzeni, składającej się z części dla wykonawców muzyki i części dla słuchaczy, oraz w czasie, który wypełniają określone z góry zachowania uczestników w poszczególnych fazach, takich jak przygotowanie instrumentów, wykonanie, skonwencjonalizowane reakcje potwierdzające odbiór dzieła lub dzieł, ewentualna przerwa i wreszcie końcowe opuszczenie miejsc przez wszystkich obecnych, sygnalizujące ich powrót do codzienności. Ale narracja przywołuje także założenia strukturalne koncertu, wykorzystując przede wszystkim jego najistotniejszą cechę — przeciwstawienie instrumentu solowego orkiestrze oraz podporządkowanie zespołu rygorom narzuconym mu przez instrument prowadzący. Ta właśnie, niejednoznaczna już w założeniu autorskim, struktura muzyczna stanowi w powieści Choromańskiego właściwą rzeczywistość modelującą zarówno tzw. „życie”, jak i narrację o nim, czyli „powieść”. Nietypowa dla literatury sytuacja decyduje o swoistym ukształtowaniu sensów utworu, nazwanym tu muzycznym widzeniem świata, wyznacza też jego założenia narracyjne.

Założenia te są sygnalizowane w autokomentarzu narratora, który określa opisywane wydarzenia jako „życiową IX Symfonię” (462)<sup>6</sup>,

<sup>6</sup> Cyt. według: M. Choromański, *Kotły Beethovenowskie. Powieść*. Poznań 1970. Liczba w nawiasie wskazuje stronicę.

a swoje zmagania z ciotką, kojarzącą mu się z nielubianym przezeń Wagnerem, nazywa „grą na cztery ręce” (395). Nawet sędzia śledczy zeznania Janka kwituje ironicznym komentarzem: „Niech pan lepiej dokończy tę swoją sonatę” (423), czyniąc w ten sposób aluzję zarówno do profesji przesłuchiwanego, jak i do własnej oceny jego opowieści jako „gry”. Perspektywa muzyczna motywuje skomplikowany system relacji znaczeniowych, który jest konsekwencją faktu, iż osobowy narrator jest muzykiem-pianistą, dla którego świat instrumentów jest jedyną realną i zrozumiałą rzeczywistością, a „istnienie w sztuce” — usprawiedliwieniem przyjętej przezeń postawy izolacji od problemów życia.

Muzyka jest dla bohatera ucieczką przed sprawami nieprzyjemnymi i kłopotliwymi, argumentem przeciwko zewnętrznym próbom narzucenia mu postawy bardziej aktywnej, uzasadnieniem niedojrzałości, której przejawem są historyczne decyzje, niechęć do wzięcia jakiegokolwiek odpowiedzialności. Na poły świadoma stylizacja bohatera na artystę — wiecznego młodzika, wyrażająca się w stereotypowym przeświadczeniu, że wybrańcy bogów późno dojrzewają (138), na istotę o kobiecej wrażliwości i usposobieniu, a więc przyznającą sobie prawo do pasywności bądź niekonsekwencji w działaniu, odgrywa zasadniczą rolę w uwierzytelnianiu czy — słuszniej byłoby powiedzieć — podważaniu wiarygodności fabuły przekazywanej wyłącznie w zwierzeniach Janka Fiłomadzkiego. Nie wiadomo, na ile sytuacja nieorientowanego, bujającego w obłokach artysty przeszkadza we właściwej ocenie zdarzeń, a na ile staje się dogodnym parawanem dla jego ewentualnej „pozaartystycznej” działalności. Zasada rekonstrukcji świadomości bohatera nie pozwala na obiektywizację zjawisk, zaledwie sugerując ambiwalentne możliwości interpretacyjne.

Przyjęcie perspektywy pianisty w przedstawianiu zdarzeń stanowi uzasadnienie dla zaproponowanej w narracji dość szczególnej wizji świata. Zwłaszcza dźwiękowa i ruchowa sfera rzeczywistości kojarzona jest, często dość humorystycznie, z układami muzycznymi — siekanie kotletów przez złośliwą kucharkę przypomina „*staccato*” (262), beczenie owcy odbierane jest jako „*andante cantabile e doloroso*” (284), natomiast zreumatyzowana była primabalerina stąpa „kulejącymi synkopami” (50).

Daleko bardziej istotne odniesienia narzucają jednak tytuły części powieści: pierwszej — *Strojenie instrumentów*, oraz ostatniej — *Coda*. Są to sugestie na tyle wyraziste, że chociaż pozostałe rozdziały nie nawiązują już bezpośrednio do układu koncertu, a nawet nie wszystkie tytuły mają charakter muzyczny, kompozycyjne założenia sonatowego allegra i koncertu stają się dominującą zasadą układu fabuły.

Rozdział pierwszy, zgodnie z tytułową zapowiedzią, wprowadza postacie-instrumenty, które odegrają rolę w opowiedzianej historii, wielowątkowej „symfonii życia”. Zostali tu zaprezentowani wszyscy bohaterowie, zarówno ci, którzy są bezpośrednimi uczestnikami niejasnej

gry polityczno-kryminalnej, jak i ci, których losy nie są z nią związane, ale z innych powodów wydają się ważne w życiu Janka Fiłomadzkiego, jak nauczycielka rysunku Klara i weterynarz Marcinkiewicz. Już w tej wstępnej prezentacji zarysowują się pewne znaczące relacje między postaciami — nosicielami określonej, sobie tylko właściwej tonacji politycznej czy emocjonalnej. Nie przypadkiem centrum zainteresowania wszystkich przedstawionych osób stanowi postać barona Sztona, inspiratora afery Janka. Wśród innych fabularnych sygnałów, dotyczących roli afektowanego barona w opowiedzianej historii, występuje w utworze swoisty kalambur muzyczny, oparty na fonetycznej zbieżności używanej przez narratora zbitki frazeologicznej „generał-baron” z określeniem podstawy harmonicznego dzieła muzycznego — *basso continuo*, mianowicie „generał-bas”. Kalambur ten wskazuje przede wszystkim na fakt, iż okazjonalne czy wręcz przypadkowe poczynania muzyka szamocącego się dość bezradnie w sieci własnych głupstw, krętaństw i lęków uzyskują porządkującą perspektywę przez odniesienie do nie ujawnionych w sposób bezpośredni działań Sztona, który prowadzi własną grę, wikłając bohatera w ponurą aferę polityczną.

Partia powieści nazwana *Coda* wprowadza, zgodnie z zasadą muzyczną, już bardzo skrótowe zamknięcia wątków, a przede wszystkim informacje o zakończeniu pianistycznej kariery bohatera, którą poza innymi przeciwnościami przekreśla nieodwracalny proces zaniku mięśni ramion. Kilkakrotnie powtórzony w tej części utworu wyraz „coda”, stanowiący interpretację losu bohatera i zarazem narratorski komentarz metatekstowy, odsłania sytuację wewnętrzną bohatera, oznaczając koniec nadziei i zmagania związanych ze sztuką, rozpad jedyne go dostrzeganego przezeń ładu. Manifestowane wcześniej historyczne fobie Janka nabierają ironicznego sensu w perspektywie „cody”, odsłaniając tragiczną sytuację człowieka, przed którym zamknął się jedyny bliski mu świat. To zamknięcie świata jest jakby podwójnie ironiczne, ponieważ nasuwa analogię z głuchotą Beethovena, kilkakrotnie przywoływaną w opowieści pianisty. Kulturowy wymiar nieszczęścia obu muzyków jest jednak nieporównywalny, toteż zapóźniony w nauce uczeń profesora Żurawlewa, prowincjonalny nie doceniony talent, okazuje się także i nieco śmieszny w swych pretensjach, w celebrowaniu swej artystycznej odmienności. Odniesienia muzyczne stanowią więc m. in. formę dystansowania się autora wobec świata przedstawionego, a zwłaszcza wobec bohatera, stają się jakby chwytem parodystycznym. W każdym razie granice między perspektywą *serio* a ironiczną optyką powieści są dość płynne.

Język muzyczny wskazuje jednak przede wszystkim na zasady kompozycyjne powieści, ułatwia czytelnikowi orientację w jej skomplikowanej, wielowątkowej, obrośniętej epizodami strukturze fabularnej, zagmatwanej dodatkowo tokiem narracji, w którym mieszają się plany czasowe i występują powtórzenia sytuacji już raz wprowadzonych. Te zawiłości fabularne wynikają z faktu, że narracja dotyczy dwu co naj-



mniej wersji zdarzeń, opowiedzianych w dwu różnych perspektywach czasowych. Wariant „dla sędziego” odtwarza zarazem stan świadomości bohatera, który mozolnie konstruuje swą opowieść w trakcie wypełniającej całą noc śledczej „campanelli”, będącej punktem dojścia wydarzeń. Wariant „dla czytelnika” stanowi próbę zrekonstruowania działań i przeżyć pianisty w ciągu kilku miesięcy poprzedzających śledztwo. Ten meandryczny tok narracji określony jest w powieści jako „*con variazioni*” — co odnosi się zwłaszcza do zasady modyfikacji wątków, sugeruje jednak także pewne sensy metafizyczne wynikające z powtarzalności niejasnych dla bohatera zjawisk, śmiesznych i tajemniczych, odczuwanych jako demoniczne pogwałcenie reguł bezpiecznej codzienności.

Dosłowne niemal powtórzenie pod koniec utworu partii tekstu otwierającej zarazem powieść nazywane jest „reprzyzą”, co stanowi wyraźne nawiązanie do konstrukcji formy sonatowej. „Reprzyzami” nazywa też Janek swe kilkakrotne próby mające wyjaśnić stany wytrącenia z równowagi, jakie przeżywał w toku opisywanych zdarzeń. Każda z tych prób bowiem wprowadza nowe motywy epizodyczne. W narracji poprzez muzyczną terminologię zostały wyeksponowane pewne całości kompozycyjne, dość luźno związane z zasadniczą dla powieści sprawą barona Sztona, a dotyczące jedynych cenionych przez Janka mieszkańców miasteczka: nauczycielki rysunku i lekarza weterynarii. Określone jako „*intermezzo*” refleksje narratora o stosunku Klary do pieniędzy, uwydatniające jej prawość i niepolską skrupulatność w gospodarowaniu skromnymi dochodami, okażą się ważne dla późniejszej opowieści o nadużyciach popełnionych przez Klarę z miłości dla umierającej siostry i tam dopiero ujawnią swój liryczny sens. Podobnie o emocjonalnym zaangażowaniu bohatera w sprawę doktora Marcinkiewicza świadczą dwie dygresje — określa się je terminem „*obligato*”, wyjaśnionym: „w muzyce oznacza część utworu, której nie można opuścić z całości” (323) — na temat miłości i poświęcenia dla zwierząt weterynarza umierającego na nosówkę. Epizody te, ukazujące postawy bezinteresownego współczucia oraz ofiarności w stosunku do istot słabych i bezbronnych, stanowią kontrast wobec egotyzmu i uczuciowej niedojrzałości bohatera, ale są również i doświadczeniami moralnymi, których sens pojmie on dopiero pod koniec powieści.

Muzyczne określenia dotyczące sposobu wykonania dzieła: „*retardare*”, „*retenuto*”, „*a tempo*”, zaznaczające zmienność przepływu czasu w poszczególnych partiach tekstu, podkreślają zarazem stałą obecność narratora. Manifestując muzyczną świadomość piszącego — który kształtuje „opus”, a nie „powieść” — uwydatniają przede wszystkim czynności opowiadawcze, ponieważ ich głównym zadaniem jest ułatwić odbiorcy, ale właśnie „czytelnikowi”, orientację w zawiłościach kompozycyjnych utworu. Paradoksalnie bowiem sam narrator przekłada terminologię muzyczną na wskazówki wyraźnie literackie. Z perspektywy

późniejszych nawiązań do sytuacji fabularnej scena otwierająca powieść określona jest jako „*anteludium*”, który to termin, nie mając charakteru ściśle muzycznego, jedynie sugeruje „muzyczność” — ale i porządek literacki zarazem, w tekście występuje bowiem informacja: „(Patrz księgę pierwszą, wstępne strony, ten rodzaj anteludium.)” (367).

Wskazówki muzyczne sygnalizują też zmiany emocjonalnego napięcia. Takie określenia, jak „*decrescendo*” i „*fortissimo*”, zastępują literacką analizę stanów psychicznych bohatera:

Przez moment tak się tym przejąłem, że zdało mi się, iż wszystko wokół zacichło. Orkiestra, doszedłszy do finałowego *ff* z rozszalałymi kotłami i talerzami, urwała się. Nie sposób ciągle być windowanym, wytrzymałość nerwów ma swój kres — ma swoje kanony kompozycji — i oto dookoła mnie było teraz *piano*, prawie *pianissimo*. *Allegro furioso* skończyło się i rozpoczynało *andante cantabile*. Byłem tak wyczerpany mymi przeżyciami, że nie starczyło mi sił, by w całości ogarnąć znaczenie mego odkrycia [...]. [283]

Wprowadzenie kategorii muzycznych odsłania jednakże pewne specyficzne właściwości strukturalne powieści. I znów paradoks — utwór literacki manifestacyjnie zrywający z tradycyjną techniką narracyjną i równie manifestacyjnie uwydatniający swą muzyczność, realizując w kompozycji trzy podstawowe zasady integracyjne dzieła muzycznego: powtarzalność, wariacyjność, kontrastowość<sup>7</sup>, w rezultacie spełnia zarazem wymogi kompozycji powieściowej. Porządek fabularny nawiązuje natomiast do założeń sonatowego allegra, opartego na harmonijnym współzawodnictwie bądź na przeciwstawianiu tematów. Tę zasadę stosuje Choromański nie tyle przez układ znaków, jest to bowiem niewykonalne z powodu linearności ich porządku, ile w sferze zdarzeń fabularnych i ich sensów. Najbardziej uchwytnym przejawem takiego układu jest wspomniana „gra na cztery ręce” między ciotką-Wagnerem a pianistą, dość wyraźnie sugerująca wzajemne, trochę sadomasochistyczne sprzężenie „współzawodniczących” bohaterów. Strukturalizacja sonatowa odgrywa jednak nierównie ważniejszą rolę jako model porządku metafizyczno-moralnego rzeczywistości. Odsłania go dwuwarstwowość i wewnętrzna antytetyczność wątków oraz ich ambiwalentne znaczenie we wszystkich planach powieści — począwszy od sfery języka, którego wieloznaczność podkreślana jest nieustannie zabiegami paronomastycznymi czy choćby aliteracyjnymi, jak np. aluzja do orientacji politycznej Sebastiana Sztona zawarta w inicjałach generała. Plan zdarzeniowy organizuje zasada przeciwstawiania działań jawnych bohatera jego poczynaniom utajonym, ale ważnym z perspektywy finału. Dotyczy to zwłaszcza postaci Sztona: jego manifestacyjny dandyzm i nie ukrywana perwersyjność obyczajowa pozwalają na zakamuflowanie politycznej gry, której jedynym dowodem jest wyłudzenie podpisu Jan-

<sup>7</sup> Zob. Z. Lissa, *O procesualnym charakterze dzieła muzycznego*. W: *Szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1965, s. 327.

ka pod zręcznie sformułowanym potwierdzeniem otrzymania przesyłki imienninowej — a ten właśnie dokument uzupełniony o jednoznaczne okoliczności polityczne posłuży w śledztwie za dowód sprzedajności pianisty. Podobnie na poły żartobliwy, ale ostentacyjny mistycyzm generała, utwierdzający muzyka w przeświadczeniu o istnieniu tajemniczych sił demonicznych, okazuje się w perspektywie narracji starannym zacieraaniem śladów całkiem racjonalnych poczynań szpiegowskich generała.

Oparcie ciągu wydarzeń na współwystępowaniu skontrastowanych wątków kształtuje charakterystyczną dla powieści aurę dwuznaczności etycznej. W wątku romansowym autentyczność uczuć Janka do starościny rozmywa się w działaniach będących zarówno konsekwencją tych uczuć, jak i strachem przed szantażem — w kłamstwach, kradzieży zegarka, a wreszcie w uwikłaniu bohatera w sprawę śmierci pani Natowskiej. Dwuznaczny jest przede wszystkim jednak baron, godzący afektowaną poetyczność, ale i rzeczywistą kulturę literacką, z działalnością szpiegowską i wątpliwą moralnie rolą, jaką odegrał w stosunku do pianisty. Utwierdzając go bowiem w niedojrzałości podsuwaniem wygodnych usprawiedliwień, odsłania zarazem przed nim ciemne strony życia, głównie w sferze erotyki, poprzez aluzje do Oskara Wilde'a, lorda Douglasa i do postaci Gilles de Raisa, oraz wikła zakochanego egotyka w moralną odpowiedzialność za śmierć Marysinej ciotki. Mistrz — deprawator i cyniczny pozer — odsłania jednak przed muzykiem inne horyzonty, dotąd niedostępne jego hermetycznej postawie, kierując jego uwagę w stronę problemów metafizycznych, które zresztą staną się bliższe artyście dopiero w momencie przeżywania prawdziwego cierpienia.

W planie filozoficzno-metaforycznych znaczeń powieści napięcie między jawnym a utajonym wskazuje na ironię jako strukturalną podstawę porządku metafizycznego. Fabuła sugeruje ją głównie przez wątek dotyczący artystycznych fobii bohatera, wątek, którego rozwiązanie odkrywa — bardzo zresztą już nieodkrywczą — ambiwalencję sytuacji artysty: śmiesznego pozera i tragicznego twórcy. Postawione w związku z opowiedzianymi historiami o zniweczonych przez los wysiłkach człowieka, dotyczącymi Janka, Klary i doktora Marcinkiewicza, pytanie o zasady tego ironicznego porządku i jego sens zyskuje — pośrednią i niejednoznaczną — odpowiedź w aluzyjnych nawiązaniach do sprawy tytułowych kotłów *IX Symfonii*. Kilkakrotnie przywoływana przez narratora historia wprowadzenia przez Beethovena „ordynarnych *timpani*” jako instrumentów zdolnych do podjęcia melodii stanowi ważny element muzycznej struktury powieści, pełni funkcję tematu głównego pojawiającego się w ważnych momentach rozwoju fabuły, jest czynnikiem nastrojotwórczym i integrującym, podobnie jak motyw wiatru w *Zazdrości i medycynie*<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Jako „*sinfonia ventoza*” określił ją P. Hulka-Laskowski (*Sinfonia ventoza con formenti di gelosia*. „Wiadomości Literackie” 1933, nr 6).

Motyw kotłów użytych w *Scherzo* ostatniej symfonii Beethovena funkcjonuje w powieści Choromańskiego jako metaforyczna, ale i z dystansem ironicznym traktowana, transpozycja tezy moralnej Janka. Fakt, że nieszczęście nauczycielki i weterynarza przełamało rygorystyczny moralny osób, które wobec Janka okazały się najbardziej bezwzględne, tj. sędziego śledczego i ordynatora-klerykała, że lęk pianisty o jego własne ręce znalazł zrozumienie u oficera polskiego wywiadu, prowadzi do przeświadczenia o istnieniu choćby iskierek ludzkich odruchów nawet w fanatykach i zwykłych kanaliach. Janek zaczyna wierzyć, że w momencie wstrząsu, pod wpływem strachu, zdziwienia, cierpienia cudzego, nawet oni zdolni są do bezinteresownego uczucia, choćby litości. Podkreślona w utworze rewolucyjność pomysłu kompozytorskiego Beethovena i opis niezwyklej reakcji odbiorców wiedeńskiego prawykonania na fragment, w którym kotły stają się instrumentem prowadzącym melodię, to aluzyjne ujawnienie narratorskiej idei „nadłomu” moralnego. Zasklepiony w swoim świecie muzyk, uciekający od problemów i nieszczęść innych ludzi, pod wpływem uczestnictwa w przerastającym go splocie wypadków i przede wszystkim pod wrażeniem wyroku losu, zamykającego przed nim drogę do sztuki, zaczyna się interesować otoczeniem, zaczyna rozumieć, że jego własne sprawy nie muszą być najważniejsze dla innych.

Ta osobliwa „wiara w człowieka” w połączeniu ze znaczeniami, jakie tradycyjnie przypisuje się *IX Symfonii* w związku z wprowadzeniem do niej Schillerowskiej *Ody do radości*, kontrastuje pesymizm wynikający z losów bohatera i podkreślanej przezeń wielokrotnie analogii jego biografii do sytuacji „wierzby gromowej”, niejasnego i niechcianego „talentu do przyciągania nieszczęść” (366). Pytanie Janka o „dyrygenta świata” i o to, czy coś kryje się za pustką, będące pytaniem o istnienie gwaranta sprawiedliwości i zarazem o jej kryteria, pozostaje w powieści bez jednoznacznej odpowiedzi. Jedynie ład sztuki przeciwstawia się chaotyczności świata odbieranego w kategoriach absurdu.

Powracający w toku narracji motyw głuchoty Beethovena i wzmianki o jego bezradności podczas premierowego koncertu sugerują i taką interpretację, że sztuka — także muzyka — nie może jednak stanowić wyjaśniającego porządku dla rzeczywistości, w której splatają się działania organizowane i przypadkowe i nie wszystko tłumaczy się w jednoznacznych, przyjętych normach moralnych. Skoro jednak zachodzi konieczność opisu świata, model muzyczny wydaje się bardziej odpowiedni od literackiego ze względu na swą większą ekspresywność i szerszy margines semantycznej tolerancji, na swą daleko idącą niejednoznaczność, analogiczną do wieloznaczności świata.

Płytczny metafizyki powieściowej, opartej na niezbyt odkrywczych, ale zrecznie wprowadzonych sugestiach istnienia zjawisk niewyjaśnialnych w kategoriach racjonalizmu, kompensować może autoironiczny dystans narratora wobec własnej opowieści, rozwijającej się na granicy

autentycznego zwierzenia i stylizacji artystycznej. Muzyczność okazuje się jednak przede wszystkim — podobnie jak nawiązanie do schematu powieści kryminalnej — elementem „gry” z czytelnikiem, którego snobizmy kulturalne są uwzględniane i aprobowane, ale zostają też wykpione, którego kokietuje się „trudną” formą po to, by zanegować jej sens, którego prowadzi się w sposób dość wyrafinowany ku rozszyfrowaniu tajemnicy, ażeby w końcu ją zlekceważyć.

## 2

Inaczej niż Choromański, który muzycznie kształtuje przede wszystkim narrację o świecie przedstawionym, Iwaszkiewicz — mimo sugestii autokomentarza — poprzez struktury muzyczne organizuje w *Martwej Pasiece* głównie właśnie rzeczywistość opowiadaną. Informacje metatekstowe zawiera wyodrębniony wyraznie z partii fabularnych komentarz-przedmowa, wskazujący na muzyczną kompozycję opowiadania: Iwaszkiewicz podkreśla wagę muzycznych założeń konstrukcyjnych utworu, nawiązującego do sonaty fortepianowej C-dur Strawińskiego. Deprecjuje zarazem znaczenie fabuły, „która jest absurdalna i nie ma wielkiego sensu” (289)<sup>9</sup>. Jedyne więc „sens” opowiadania zawiera się, według autora, w muzycznym porządku narracji. Przedmowa wskazuje na dwie cechy tego porządku, analogicznego wobec muzycznego pierwowzoru: komponowanie przez „oddzielne dźwięki” oraz sonatowość jako pewien typ kompozycji nawiązujący do tradycyjnych sposobów organizowania tworzywa dźwiękowego.

Tu mają znaczenie elementów kompozycyjnych nie poszczególne opisy lub okresy, ale każde zdanie, każde słowo nawet, ma obmyśloną specjalną pozycję w utworze. Tym samym to moje opowiadanie, jak wiele innych, ma pewną formę muzyczną. [289]

Punktem wyjścia moich rozważań jest właśnie autorska informacja o bezsensowności fabuły, a więc o odrzuceniu tradycyjnego w literaturze nośnika znaczeń i zastąpieniu go sposobami pozaliterackimi, sugestią, że znaczenia *Martwej Pasieki* realizują się wbrew konwencji literackiej: nie przez odniesienie do jakiegokolwiek rzeczywistości zewnętrznej, lecz na sposób znamieny dla nowej muzyki bądź plastyki — wyłącznie jako typ uporządkowania tworzywa.

Wbrew jednak wyznaniom autora narzucają się uwadze czytelnika zarówno wzorce literackie — utwór realizuje bowiem zmodyfikowany schemat fabuły kryminalnej — jak i odniesienia do świata realnego. Te ostatnie wynikają głównie z założeń narracyjnych tekstu. Narrator przyjmuje rolę osobistego znajomego mieszkańców Chaty, zorientowanego w ich przeszłości, a także w ich późniejszych losach („Ale to do-

<sup>9</sup> Cyt. według: J. Iwaszkiewicz, *Martwa Pasieka*. W: *Opowiadania muzyczne*. Warszawa 1971. Liczba w nawiasie wskazuje stronicę.

piero potem i nie będzie to nas zajmowało”, 291), uwierzytelnia opowieść poświadczając, wbrew autorskiemu wstępowi, parokrotnie jej autentyczność. Ta gra sprzecznych intencji nadawczych dodatkowo wskazuje właśnie na „literackość” tekstu. Mistyfikacja to dość daleko posunięta, ponieważ fabuła wykorzystuje najbardziej jaskrawe przejawy naszego powojennego życia społecznego, aczkolwiek niemożliwa jest ich jednoznaczna lokalizacja czasowa. Informacje narratora wyznaczają rok mniej więcej 1960 jako czas wydarzeń, ale sytuacje fabularne odwołują się zarówno do wypadków tużpowojennych (sabotaże gospodarcze, nieumiejętność wytworzenia produktów, które w latach sześćdziesiątych nie stanowiły już problemu technologicznego), jak i wprowadzają realia charakteryzujące schyłek lat sześćdziesiątych (młodzieżowe gangi, obyczajowość dzieci-kwiatów), natomiast bohaterowie przeżywają lęki i niepokoje znamienne dla okresu powstania utworu. Rozpoznanie poszczególnych elementów świata realnego w tekście nie wydaje się więc kłopotliwe, jednakże nie pozwala na jego zrozumienie w optyce realistycznych konwencji literackich.

W planie zdarzeniowym, mimo niewielkich rozmiarów opowiadania, *Martwa Pasięka* jest utworem dość zawiłym ze względu na niezupełnie jasno ukazane związki między przedstawionymi faktami. Można je zrekonstruować następująco: Do zamieszkałej przez Karolinę, Marię i Ludwika chaty w lesie przybywają dwaj nowi mieszkańcy — Tolo, bratanek Ludwika, i Kazik, syn poprzedniego właściciela owej Chaty. Chłopcy, o czym nikt na razie nie wie, przebywali razem w domu poprawczym za przynależność do młodzieżowego gangu i po odbyciu wyroku planują wznowienie działalności na innym już terenie — napadem rabunkowym na plebanię księdza Andrzeja. Po kilku miesiącach do gminy przyjeżdża w charakterze pielęgniarki Emilka, dawna przywódczyni gangu, a córka zmarłej znajomej Karoliny, i to zgromadzenie prawie wszystkich już członków grupy budzi niepokój władz i księdza. W okolicy przebywa również ukrywający się w Martwej Pasięce Grześ — hippis. Nawiązuje on kontakt z inżynierem Lińskim, który pracuje w zakładzie wytwarzającym płyty gramofonowe, ale w istocie prowadzącym jeszcze jakąś inną, tajemniczą produkcję. Z niejasnych powodów płyty się nie udają i Tolo, również zatrudniony w zakładzie, podejrzewa Lińskiego o sabotaż. Nocna rozmowa inżyniera z Grzesiem wskazuje na jakieś wzajemne powiązania wynikające z prowadzonej przez nich już dawniej nielegalnej działalności. Wreszcie — do księdza Andrzeja przyjeżdża na krótki pobyt jego dawny uczeń, a były właściciel tutejszego majątku, hrabia Pius Mastai-Domaniewski, powracający ze Stanów, gdzie nie umiał i nie chciał „się urządzić”. Wbrew oznajmionej księdzu decyzji wyjazdu do Warszawy — Domaniewski idzie do Martwej Pasięki, w której oczekiwał go Grześ, i zostaje przez chłopca zamordowany, a niezupełnie poczytalnego hippisa ujmuje w kościelnej krypcie grobowej ksiądz Andrzej.

Przedstawione zdarzenia układają się w pewne ciągi fabularne jedynie dzięki występującym w dialogach aluzjom, czytelnik jest bowiem mniej zorientowany niż niektóre uczestniczące w zdarzeniach postacie, jak ksiądz, przewodniczący Gminnej Rady czy komendant milicji. W przytaczanych dialogach i w zarysowanych sytuacjach odbiorca styka się z gotowymi rezultatami obserwacji i przemyśleń tych postaci, z informacjami o posunięciach, które w danym momencie narracji są dla niego niejasne, a tworzą domyślne linie działań postaci dopiero z perspektywy zakończenia. Zakończenie to narzuca optykę głównie literacką, zmuszając niejako do odbiorczej aktywizacji popularnych schematów fabularnych — jakkolwiek trudno o ich jednoznaczną klasyfikację. Ze względu na aliaż wątków sensacyjno-kryminalnych z produkcyjnymi opowiadanie Iwaszkiewicza mogłoby się wydawać bliskie modelowi powieści milicyjnej<sup>10</sup>. Natomiast sposób wykorzystania wyróżnionych przez Lasicia sekwencji klasycznych dla powieści kryminalnej jako gatunku<sup>11</sup> sytuowałby *Martwą Pasiekę* na granicy obszaru literatury uznanego przez jugosłowiańskiego teoretyka za prozę kryminalną.

W utworze Iwaszkiewicza odnajdujemy zasadnicze dla kryminału bloki sekwencyj:

- 1) przygotowanie zbrodni — Tolo i Kazik planują napad na plebanie,  
— Liński i Grześ prowadzą działalność dywersyjną w zakładzie;
- 2) śledztwo — Grześ przygotowuje morderstwo Domaniewskiego,  
— Tolo próbuje rozszyfrować działalność inżyniera,  
— władze gminne podejmują obserwację chłopców,  
— ksiądz Andrzej próbuje zgłębić tajemnicę nieudanych płyt i zwraca uwagę na Grzesia;
- 3) odkrycie zbrodni — ukazanie przebiegu morderstwa dokonanego przez Grzesia na Domaniewskim;
- 4) pościg } — zredukowane do jednego zdarzenia: ujęcia mordercy  
5) kara } przez księdza i oddania go w kaftanie bezpieczeństwa do zakładu psychiatrycznego.

Szkopuł polega jednak na tym, że rozbudowana sekwencja „przygotowania” i zaledwie zaznaczony blok „śledztwa” kształtują trzy różne możliwości rozwinięcia wątków, natomiast pozostałe sekwencje kontynuują w zasadzie tylko jeden z nich, i to nieoczekiwany, bo niemal nie podejmowany wcześniej. Opowiadanie, oparte na klasycznym dla literatury kryminalnej zamkniętym układzie przestrzenno-osobowym, nie wyjaśnia w pełni związków między poszczególnymi postaciami ani też nie ujawnia motywów działań głównych bohaterów. System sugestii fabularnych wskazuje na istnienie tajnej organizacji szpiegowsko-sabota-

<sup>10</sup> Termin zaproponowany przez Barańczaka (*op. cit.*).

<sup>11</sup> Lasić, *op. cit.*, rozdz. *Schemat podstawowy kompozycji powieści kryminalnej*, zwłaszcza s. 66—70.

zowej wykorzystującej młodzieżowe gangi dla swych celów, natomiast zbrodnia Grzesia wynika z ujawnionych w jego psychice skłonności patologicznych.

Z poetyką powieści policyjnej wiąże *Martwą Pasiekę* konstrukcja narracji linearno-powrotnej, opartej na takim systemie antecedenji, które zarówno antycypują przyszłość — w opowiadaniu Iwaszkiewicza wyjątkowo silnie, bo fabuła oparta jest na narastającej atmosferze niepokoju, zagrożenia i oczekiwania na dokonanie morderstwa — jak i powracają do przeszłości, która powinna wyjaśnić działania bohaterów. Jednakże w analizowanym opowiadaniu przeszłość — wbrew regułom gatunku — jest wprawdzie przywoływana, ale jakby w swoich momentach mało znaczących dla sensu zdarzeń, albo też odbiorca nie potrafi powiązać ukazanych mu ogniów. Stąd zagadkowość, jedna z istotnych cech „kryminału”, zbliżająca *Martwą Pasiekę* do odmian wyróżnionych przez Lasicia jako „forma zagrożenia” i „forma akcji”<sup>12</sup>, występuje w omawianym utworze w wyjątkowo dużym stężeniu, uniemożliwiającym w zasadzie jednoznaczne jego odczytanie. Wynika to m. in. ze wskazanej już niepełnej przystawalności wątków i niepełnej wyjaśnialności motywów działań oraz ze zmienności ról postaci. Pierwotnie ofiarą miał być ksiądz, a mordercami chłopcy z Chaty. Tymczasem ksiądz staje się ścigającym, ofiarą — postać pozornie wyizolowana ze społeczności gminnej, a chłopcy — mało znaczącymi figurami, nie biorącymi poważniejszego udziału w akcji.

Charakterystyczne dla analizowanego przez Lasicia gatunku podsuwanie czytelnikowi fałszywych tropów przekracza w opowiadaniu Iwaszkiewicza reguły gry intelektualnej z czytelnikiem. Staje się sugestią kwestionującą możliwość poznania świata ujmowanego ze zbyt bliskiej perspektywy uczestnika.

Jak się więc wydaje, struktura „kryminału” jest płaszczyzną odniesienia dla planu fabularnego *Martwej Pasieki* w tym tylko sensie, że popularny i utrwalony w czytelniczej świadomości wzorzec pozwala na uzupełnienie i uporządkowanie przedstawionych faktów, których fabularna spójność nie jest zbyt oczywista. Nie jest to fabuła kryminalna w ścisłym znaczeniu ani też anti-„kryminał”, można raczej mówić o aluzji do schematu gatunkowego, ułatwiającej rozpoznanie logicznego porządku świata przedstawionego oraz jego sens filozoficzno-moralny. Aluzyjność ta jest strukturalną cechą opowiadania kształtowanego w systemie dwojakich odniesień: literackich i muzycznych, wzajemnie się uzupełniających i zdialogowanych. Nawiązanie do powieści sensacyjno-kryminalnej ujawnia sztuczność tego „literackiego” porządku, w którym wszystkie klocki wprawdzie się złożyły, ale nie bardzo wiadomo, dlaczego. Paradoksalnie — porządek ten ujawnia niewyjaśnialność swia-

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 73.



ta uproszczonego do postaci powieściowego schematu. Okazuje się wyrazem bezradności literatury wobec konieczności opisu rzeczywistości realnej. W sytuacji gdy zawodzi literatura, Iwaszkiewicz podejmuje próbę organizacji świata na innych zasadach i nieprzypadkowo — ze względów światopoglądowych — odwołuje się do muzyki.

Model kryminalny rozpada się w *Martwej Pasiece* głównie z powodu zastosowanej tam konstrukcji czasu. Nie chodzi nawet o inwersje czasowe, które nie są osobiwością także i w prozie realistycznej, ale o zabieg swoistego ustatycznienia czasu czy jego „uprzestrzennienia”. Charakterystyczna dla konstrukcji czasu w powieściach Iwaszkiewicza stadijalność ma bowiem w analizowanym opowiadaniu nieco inny sens. Wydzielone i oznaczone kolejnymi numerami (od 1 do 28) części utworu atomizują czas, wybierając kilka tylko momentów opisanych w ich złożoności czasoprzestrzennej. Części 3—15 rejestrują czynności i zachowania bohaterów w piękną marcową niedzielę (i w narracji istnieją nawiązania wskazujące na tę równoczesność), ale rozdziałek 12 dotyczy jakiegoś innego, nieokreślonego letniego dnia, a jego dopełnieniem czasowym są części 16 i 17. Narracja ostatnich dziesięciu partii dotyczy późniejszego jeszcze dnia katastrofy.

Taka konstrukcja czasu nie tłumaczy się dostatecznie ani przez założenia narracji, realizującej w zasadzie realistyczną konwencję wiarygodności historii, ani w ramach porządku fabularnego. W obu porządkach mamy bowiem do czynienia z tendencją, którą można by określić jako rozbitcie ich *quasi*-czasowej struktury — w narracji poprzez nieoczekiwane zmiany dystansu, w fabule przez różnego typu zabiegi retencyjne. Takie dążenie do likwidacji procesualności czy *quasi*-czasowości jest natomiast bliskie nowej muzyce, realizującej raczej założenia przestrzenne, w sensie malarskim, niż czasowe. Dotyczy to zwłaszcza dodekafonii opartej na tzw. tropach, czyli kompleksach 12-tonowych, organizującej przestrzeń brzmieniową na zasadzie zautonomizowanych, chociaż współwystępujących dźwięków, potencjalnie odwołujących się do danej serii.

Poszczególne skomplikowane akordy nabiera zdolności skupiania w sobie sił muzycznych, które dawniej wymagałyby całych linii melodycznych lub całych konfiguracji harmonicznyc<sup>18</sup>.

Taka przestrzenno-płaszczyznowa koncepcja muzyki cechuje zwłaszcza twórczość autora *Święta wiosny*. Analizujący ją Theodor W. Adorno podkreśla przede wszystkim charakter atomowy modeli melodycznych Strawińskiego jako zasadę konstrukcji dzieła. Podobne zjawisko: rozbitcie na poziomie elementów kompozycji fabuły i narracji, a spójność poniżej tych układów, tj. w planie znaczeniowym języka, oraz powyżej, na po-

<sup>18</sup> Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*. Przełożyła F. Wayda. Warszawa 1974, s. 123.

ziomie związków logicznych fabuły, cechują *Martwą Pasiękę*. Jest to konsekwencją zasady „komponowania utworu przez oddzielne dźwięki”, czyli w dziele literackim — przez oddzielne znaki językowe i fabularne.

Trzy pierwsze części wprowadzają kolejno w autorskiej prezentacji bohaterów — uczestników zdarzeń, bez wyraźnego zaznaczania fabularnych relacji między nimi. Przekazywane przy tej okazji informacje dotyczące postaci nabierają znaczenia dopiero z perspektywy całości — jak fakt powiązań między ojcem Tola a inżynierem Lińskim czy między Lińskim a hrabią Domaniewskim lub też, częściej, nie dotyczą bezpośrednio zdarzeń późniejszych — jak informacja, że Emilka została niegdyś powierzona przez umierającą matkę opiece Karoliny (opiece nigdy zresztą nie dopełnionej). Te — wydawałoby się — mało istotne, drobne fakciki okażą się znaczące właśnie jako sygnały związków między poszczególnymi „*dramatis personae*”, zastępującymi nie dopowiedziane w narracji ogniwa fabuły, okażą się też ważne jako przesłanki do rekonstrukcji wpisanej w tekst interpretacji świata.

Od początku jednak z każdą postacią wiąże się swoista dla niej atmosfera czy raczej tonacja emocjonalno-moralna, kształtowana za pomocą gromadzonych wokół niej, nielicznych zresztą oznak, wprowadzonych w sposób pozbawiony literackich sygnałów ważności. Takie kształtowanie „ekspozycji” nasuwa dość wyraziste analogie z praktyką muzyki 12-tonowej, wychodzącej od ustalenia materiału brzmieniowego w postaci serii i dopiero od tego momentu operującej właściwymi sobie, matematycznymi niemal regułami przekształcania owej serii w obrębie utworu. Każdy dźwięk jest tu „oddzielny” — bo o jego miejscu w serii nie decydują związki tonalne — ale zarazem ściśle przyporządkowany 12-tonowemu szeregowi w ramach dopuszczalnych zastosowań wariacyjnych. Taka właśnie logika następstw cechuje fabułę *Martwej Pasięki*.

Działania bohatera utworu — nie do końca jasne — wydają się konieczne i niemożliwe do uniknięcia, bo są jakby wyeksplikowane z wcześniej zaprezentowanych cech, są jakby jedynym repertuarem zachowań, jaki może z nich wynikać. Taka zasada rozwijania fabuły nie jest, oczywiście, osobliwością w literaturze, w opowiadaniu Iwaszkiewicza staje się jednak bardziej wyrazista, występuje niemal w postaci „czystej” — z powodu wskazywanego już pomijania motywujących te działania ogniwi fabularnych. Redukcje te kompensuje kunsztowny system antycypacji, występujących na różnych poziomach tekstu, a podkreślających logikę układu fabularnego. Pośrednio wprowadza je jako reguły gatunkowe nawiązanie do schematu „kryminału”, a bezpośrednio — i to zjawisko będzie już bardziej istotne dla założeń tej analizy — ukształtowanie dialogów. Porządek narracji sprawia jednak, że semantyka aluzji antycypacyjnych nie jest początkowo dostatecznie zrozumiała. Tak np. zainteresowanie się księdza podczas jego odwiedzin w szpitalu kaftanem bezpieczeństwa oraz pytanie przewodniczącego GRN o inżyniera Lińskiego

występują w sytuacji, gdy fakty przedstawione czytelnikowi nie wskazują jeszcze na znaczenie owych pytań w logice fabuły. Wyraziście rysuje się jedynie fakt konieczności realizacji zdarzeń o charakterze zbrodniczym, trudno natomiast wywnioskować, których bohaterów będą dotyczyły.

Zasadniczą rolę w tej niejasności odgrywa zasygnalizowana przez Iwaszkiewicza „atomizacja” tekstu, dokonująca się m. in. wskutek podziału na części. Zwłaszcza ukształtowanie dialogów w ich obrębie nasuwa analogię z zasadą „czystego” kontrastowania dźwięków w kompozycjach dodekafonicznych, w których seria „zapewnia [...] najściślejsze powiązanie głósów: kontrast”, spełniając w ten sposób dosłownie „dezyderat stawiania nuty przeciw nucie”<sup>14</sup>. W *Martwej Pasięce* zasada ta realizuje się jako „stawianie” wyrazu przeciwko wyrazowi, jako powtarzające się w dialogach, często dość nieoczekiwane, kontrastowanie występujących w różnych synonimicznych wariantach opozycji słów „miłość” i „śmierć”, a więc: „kochać” — „zabijać”, „strzelać”, „dusić”; „życie” — „martwota”; „miłość” — „nienawiść”; „erotyka” — „rewolucja”; „rój pszczeł” — „martwota”; itp., często połączonych oksymoronicznie w jednym wyrażeniu.

To przeciwstawianie motywów słownych oraz wskazane wcześniej antycypacje wiążą się z innym jeszcze aspektem muzycznej struktury *Martwej Pasięki*, a mianowicie ze wskazaną w komentarzu autorskim jej sonatowością. W opowiadaniu muzycznym Iwaszkiewicza nawiązania do allegro sonatowego dotyczą podstawowej dla tego gatunku muzycznego zasady kontrastowania tematów w obrębie wydzielonych i także skonstrastowanych części. Tradycyjne w teorii literatury rozumienie tematu jako „zespołu motywów stanowiącego ośrodek świata przedstawionego utworu, jego główny składnik, najwyższy w hierarchii wyróżnialnych w nim jednostek konstrukcyjnych”<sup>15</sup>, okazuje się mało przydatne wobec praktyki utworu, którego podstawowym elementem kompozycyjnym są motywy słowne. Temat kształtuje się więc poprzez najmniejsze znaczeniowo segmenty tekstu, które na ogół w obszerniejszych rozmiarach utworów prozatorskich takiej roli nie pełnią, choć stanowią zasadę organizującą utworów poetyckich.

Kluczowymi motywami *Martwej Pasięki* są wprowadzone w różnych wariantach leksykalnych słowa „śmierć” i „miłość”, występując jako sygnały przeciwstawnych postaw bohaterów zawsze obok siebie — albo w obrębie tego samego dialogu, albo w wypowiedziach sąsiadujących z sobą w porządku następstwa kompozycyjnego lub też w czasie przedstawionym. Wzajemne uwikłania tych słów stanowią podstawę interpretacji tekstu oraz wprowadzają charakterystyczny dla utworu rytm

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 134.

<sup>15</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1976, s. 475 (s.v. „Temat”).

przemienności w porządku narracyjnym. W fabule natomiast, realizując się jako mniej lub bardziej uwyraźnione działania postaci, stwarzają sytuację „rywalizacji” i zarazem współwystępowania podstawowych sił sprawczych świata. Interesujące nas słowa-klucze często wydają się wprowadzane bez związku z uzasadniającą dialog sytuacją fabularną, jako gwałtowne zwroty rozmowy, tym bardziej znaczące, że nieoczekiwane. I tak w dyskusji księdza z hrabią Domaniewskim dotyczącej kłopotów życiowych byłego właściciela Wyrwidębów pojawia się motyw zabijania:

— [...] Byłeś w Ameryce... raz i drugi. Ale to już jest inna Ameryka. Nie taka, jaką znałeś przed wojną. Byłeś wtedy na polowaniu w Alasce. Wam, wielkim panom, już Afryka nie wystarczała, pojechałeś na Alaskę strzelać do niedźwiedzi. Teraz najwyższej możesz strzelić do niedźwiedzia z zielonym oczkiem na karku, w jakiejś jarmarcznej strzelnicy. I brak ci owych niedźwiedzi. Zmiłuj się, Pius, teraz nie jest czas na strzelanie do niedźwiedzi. Toteż nie strzelałeś.

— Może trzeba strzelać do czego innego.

— O, to, to, to, to. Tylko tego brakowało. Nie możesz znaleźć innego punktu widzenia, tylko ten wzrok przymierzania się ze sztucera. A do ludzi strzelać nie umiesz i nie chcesz. A może nauczyłeś się? Została ci praca. A pracować? Nie wiesz, jak się wziąć do takiej rzeczy... [314—315]

Rozmowa ta ma swoje dwa jakby dalsze ciągi. „Strzelanie do ludzi” okazuje się bowiem później umiejętnością księdza Andrzeja, który w czasie wojny bronił miasteczka przed bandami UPA, a wprowadzony motyw śmierci uzyskuje swoje tematyczne dopełnienie w scenie rozmowy między księdzem a przewodniczącym GRN, będącej logiczną i czasową kontynuacją cytowanego dialogu. Scenę zaczyna, pozornie pozbawione tu uzasadnienia, opowiadanie snu przewodniczącego o wojnie, a kończą rozważania na temat miłości jako życiowej siły człowieka.

— [...] Kogóż by on mógł pokochać?

— Co on by mógł pokochać — z naciskiem powiedział ksiądz.

— Choć tyle, co my z księdzem kochamy.

— O, to, co my kochamy, to jest bardzo dużo. Nie każdy się na to zdobędzie.

— Co ksiądz gada! Nie święci lepią garnki. A co to trudnego: ten kawałek ziemi, ten kawałek lasu... ta szosa, ten zakręt za domem. Czy to tak trudno?

— Miłość jako wytłumaczenie egzystencji?

— Ja tego nie rozumiem. Ale tak myślę, że można żyć, jeżeli się kocha. A jeżeli się nie kocha... [323]

Tę znaczącą opozycję tematyczną egzemplifikuje również rozmowa Karoliny z księdzem o śmierci syna, którą to śmierć Karolina zawsze usiłuje przedstawić obcym jako naturalną, mówiąc o zapaleniu wyrostka, choć Janka rozstrzelali Niemcy. Słowa Karoliny: „Śmierć dziecka to zawsze śmierć” (306), interlokutor jej za chwilę komentuje nieoczekiwanie: „Droga pani, miłości człowiek nie powinien nigdy skąpić” (307).

Skontrastowane motywy-wartości zostają połączone w utworze kilkakrotnie, i to dosłownie: w aluzji Grzesia do uduszenia chłopca, którego kochał, i jako swoisty montaż ikoniczny — w obrazie Chrystusa - Che

Guevarry z cukierkowo słodkim, odpustowym obliczem i żołnierskim karabinem. Znamienne jest przy tym, że każda z tych dwóch skontaminowanych postaci mitycznych symbolizuje pogodzenie przeciwstawianych w opowiadaniu sił-tematów, oznaczając śmierć ofiarną — albo inaczej: realizację miłości poprzez śmierć.

Ta dążność kompozycyjna do zharmonizowania w końcowych partiach tematów przeciwstawianych w obrębie utworu nawiązuje dość wyraziście do funkcji reprzyzy sonatowej. Założenia kompozycji sonatowej decydują również o kształcie całego utworu. Początkowe rozdziały 1—3 wprowadzają motywy-postacie, stanowiąc jakby ekspozycję, w której — w autorskich informacjach lub dialogach — sygnalizowane są już główne tematy. Części 4—15 zarysowują wątki podporządkowane motywom tematycznym, stanowiąc analogię sonatowego przetworzenia. W języku fabuły jest to skontrastowanie działań unicestwiających i twórczych, czy raczej — akceptujących życie. Z jednej więc strony mamy przygotowanie przez Tola i Kazia napadu na plebanię, sabotaż w fabryce płyt, psychopatyczne morderstwo Grzesia, a z drugiej zabiegi przewodniczącego i księdza o utrzymanie porządku w gminie, wcześniej zaś ich udział w walce z okupantem. Czytelnik otrzymuje tylko aluzyjne sygnały dotyczące zdarzeń, uczestniczy jedynie w nieoczekiwanych spotkaniach motywów, i te właśnie styki tematyczne nabierają znaczenia z perspektywy całości. Charakterystyczne zwłaszcza są tu wszystkie formuły słowne zawierające wewnętrzną sprzeczność, począwszy od tytułu — który w kontekście fabuły nabiera symbolicznej i złowieszczej wymowy, skoro wychodzi na jaw, że członkowie młodzieżowego gangu zwali się „pszczołkami” — po wspomnianego Chrystusa z karabinem lub refleksję księdza w rozmowie z Piusem:

— Nie znasz wszystkich atrybutów Boga. Może właśnie jest tym, co niemądry ludzie nazywają okrucieństwem. [351]

Takie na sposób muzyczny kształtowane wiązania kompozycyjne zagęszczają atmosferę tej części opowiadania, wprowadzając niepokój, nastrój zagadkowości i oczekiwania, kontrastujący ze spokojną atmosferą codzienności ekspozycji. Nagromadzone w tych partiach napięcia rozładują się w „reprzyzie”, i to na wszystkich planach utworu — fabularnym jako zakończenia wątków oraz interpretacyjnym w refleksji Karoliny:

— Widzisz tylko jedną stronę tego świata: okropną. Ale świat ma inną stronę — piękną. Popatrz, jaki las jest piękny. A człowiek jest po to człowiekiem, ażeby przyjąć jedną i drugą. [388]

Nawiązanie do struktury allegra sonatowego z jego znamieną rywalizacją skontrapunktowanych, w tradycyjnym znaczeniu, tematów otwiera więc perspektywę interpretacji świata jako terenu walki i sprzecznych sił we wszystkich sferach tej rzeczywistości: politycznej (nawiązania do czasów wojny, stale przewijających się we wspomnieniach star-

szych bohaterów), społecznej (aluzje do sabotażu w fabryce), psychicznej (ujawniające się u Grzesia zarówno popędy zbrodnicze, jak też potrzeba modlitwy i bezpieczeństwa). Współwystępują one w ramach jakiegoś nadrzędnego porządku, jednającego te konflikty. Jednakże ów ład, w którym człowiek skazany jest na kompromis, nie tłumaczy wszystkich sprzeczności. Pozostają pewne zasygnalizowane w fabule sytuacje moralnie niejednoznaczne. Bunt przeciwko porządkowi świata, w którym ludzie rodzą się „na nową wojnę” (379) i w którym trzeba zabijać, żeby żyć, niezupełnie daje się zamknąć w klasycznej formule harmonijnego pojednania. *Allegro* sonatowe — muzyczny model takiego etycznego ładu — okazuje się nieprzystające wobec świata, w którym ujawniły się sprzeczności tragiczne i odczuwane jako nieprzewidywalne. Stąd też ze zrationalizowaną formą sonatową polemizuje nakładający się na nią w obrębie utworu model muzyki dodekafonicznej, w której założenia kontrapunktu zrealizowane są w postaci czystej, jako autonomicznie prowadzone głosy, pozbawione harmonicznym powiązań. Adorno zwraca uwagę na leżącą u podstaw twórczości dodekafonicznej filozofię rozpacz i cierpienia — rezultat rozpadu tradycyjnego porządku moralnego.

Dreszcze niezrozumiałstwa, które budzi technika artystyczna w epoce swojej bezsensowności, odwracają swój kierunek: rozjaśniają bezsensowny świat.

Temu właśnie rozjaśnianiu służy nowa muzyka. Wzięła ona na swe barki całą mroczność świata i całą jego winę. Swe jedyne szczęście widzi w poznaniu nieszczęścia; całe piękno — w rezygnacji z fikcyjnego piękna. [...] Nowa muzyka jest najprawdziwszym SOS<sup>16</sup>.

Rozważania dotyczące gatunkowych wzorców literackich i muzycznych *Martwej Pasięki* zmierzają do wykazania, że autorska sugestia komentarza jest prowokacyjnie zwodnicza, ponieważ opowiadanie nie realizuje nazbyt wyraziście i w sposób jednoznaczny formy sonatowej, można w nim bowiem odnaleźć — i to w oparciu o te same elementy tekstu — założenie kompozycji dodekafonicznej. Struktury muzyczne przywoływane w sposób aluzyjny i niepełny, podobnie jak omówiony literacki schemat gatunkowy, potwierdzają przewrotne motto utworu: „Jeżeli udaję mądrość, to właśnie to jest filozofia” (287). Muzyczne i literackie aluzje są więc „udawaniem”, że utwór nawiązuje do struktur znanych i znaczących, i stanowią ważny element taktyki pisarskiej polegającej na igraniu z artystycznymi doświadczeniami czytelnika, który poszukuje porządku i sensu nawet wbrew autorskiemu komentarzowi. I sens taki jest odbiorcy podsuwany przez przywołanie układów tradycyjnie znaczących, jak forma sonatowa, ale zarazem kwestionowany przez zasugerowanie możliwości odmiennego porządkowania elementów utworu: w schemacie „kryminalnym” lub modelu kompozycji 12-tomowej. „Muzyczność” *Martwej Pasięki* jest więc równie dwuznaczna jak jej „literackość”. Utwór staje się tak dalece formą otwartą, że jego elementy mogą być ustrukturuwane według kilku różnych zasad organizujących, pa-

<sup>16</sup> Adorno, *op. cit.*, s. 179—180.

radoksalnie zmierza jakby ku usztywnieniu porządku, odwołując się do modeli wzajemnie heterogenicznych, z których każdy jednak realizuje dość rygorystyczne reguły kompozycyjne.

Analiza obu — tak przecież różnych — tekstów prowadzi do podobnych wniosków, co wskazywałoby, że przyjęta w nich muzyczna perspektywa opisu świata jest nie tylko wynikiem estetycznych upodobań autorów, ale przede wszystkim metodą interpretacji rzeczywistości dostrzeganej w kategoriach absurdu i grozy, której nie potrafi obłąskawić w zasadzie ani literatura, ani muzyka. Wbrew bowiem przywołanym w tych tekstach porządkom, literackiemu i muzycznemu, sytuacje fabularne odsłaniają okrutną nielogiczność „życia”. Dyskwalifikacji podlega zwłaszcza jednoznaczny porządek etyczny literatury — przynajmniej w reprezentatywnym tu dla niej schemacie powieści kryminalnej, tak dalece skonwencjonalizowanym, że przestaje on już być nośnikiem jakości metafizycznych. Wieloznaczność struktury muzycznej pozwoliła uniknąć nazbyt oczywistych i banalnych konstatacji moralnych i światopoglądowych. Rozszerzając i rozluźniając potencjał interpretacyjny literackich konkretnów sugeruje możliwość pogłębienia planu filozoficznego utworów. „Muzyczność” stwarza przeciwwagę dla fałszywych tropów prowadzących czytelnika do przyjęcia z dobrą wiarą sugestij bezsensowności fabuły lub narracji czy też absurdalności kryteriów ocen etycznych. Skłania ku interpretowaniu rzeczywistości oraz ku wyjaśnianiu odmiennej zasady organizacji tworzywa, a więc odsłania literackość i kusztowność utworów.

Podobny kierunek eksperymentu pisarskiego sytuuje *Kotły Beethovenowskie* i *Martwą Pasiekę* w obszarze literatury podejmującej wysiłki znalezienia nowego języka na określenie świata, który utracił harmonijny i jednoznaczny sens, świata, którego znaczenia zakwestionowało odrzucenie „idei wszelkiego przedustawnego porządku”<sup>17</sup> i który narzuca czytelnikowi konieczność rozszyfrowania swych wielowarstwowych kulturowych znaczeń.

Zastosowany w omawianych utworach system wielorakiej strukturalizacji rzeczywistości w ramach modeli artystycznych polemicznych wzajemnie przydaje tym modelom dodatkowo funkcję metodologicznych uzasadnień konstrukcji tekstu. Zwłaszcza operowanie kategoriami muzycznymi staje się oryginalnym wariantem mniej lub bardziej bezpośrednio wprowadzonej refleksji autotematycznej. Paradoksalnie jednak: zakwestionowanie reguł literatury jako sposobu desygnowania świata i zastąpienie ich regułami muzycznymi wymagającymi wyjaśnienia w obrębie tekstu — manifestuje właśnie literackość utworów, ujawniając mechanizm narracyjnej gry. Tak więc owo odrzucenie porządku literatury ujawnia swój dwuznaczny sens: negacji, ale i zafascynowania konwencjami literackimi.

<sup>17</sup> A. Robbe-Grillet, *Natura, humanizm, tragedia*. Tłumaczył J. Błoński. „Życie Literackie” 1959, nr 10, s. 8.