

A photograph of Henryk Gradkowski, an elderly man with glasses, wearing a blue suit jacket over a dark sweater and a light blue shirt. He is seated at a wooden desk. In the background, a larger, semi-transparent image of him wearing glasses and a suit is visible. A potted plant is on the left side of the frame.

Henryk  
Gradkowski

**MÓJ IWASZKIEWICZ**  
– w stulecie niepodległości

Henryk Gradkowski

**Mój Iwaszkiewicz**  
– w stulecie niepodległości

*Córcze, Synom, Wnuczkom i Wnukom*





KARKONOSKA PAŃSTWOWA  
SZKOŁA WYŻSZA  
W JELENIJ GÓRZE

**Henryk Gradkowski**

**Mój Iwaszkiewicz  
– w stulecie niepodległości**

**Jelenia Góra 2019**

RADA WYDAWNICZA  
KARKONOSKIEJ PAŃSTWOWEJ SZKOŁY WYŻSZEJ  
Tadeusz Lewandowski (przewodniczący), Joanna Babczuk,  
Irena Bartusiak, Krzysztof Kowalczyk-Twarowski, Barbara Mączka,  
Kazimierz Stąpór, Józef Zaprucki

RECENZENT:  
Marian Ursel

PROJEKT OKŁADKI:  
Barbara Mączka

FOTOGRAFIA NA OKŁADCE:  
Fot. Jan Morek, PAP: Jarosław Iwazskiewicz  
Fot. Kazimierz Stąpór: Henryk Gradkowski

PRZYGOTOWANIE DO DRUKU:  
Barbara Mączka

DRUK I OPRAWA:  
ESUS Agencja Reklamowo-Wydawnicza,  
ul. Południowa 54, 62–064 Plewiska

WYDAWCA:  
Karkonoska Państwowa Szkoła Wyższa w Jeleniej Górze,  
ul. Lwówecka 18, 58–503 Jelenia Góra

Karkonoskie Towarzystwo Naukowe  
w Jeleniej Górze

ISBN 978-83-61955-58-0

Niniejsze wydawnictwo można nabyć w Bibliotece i Centrum Informacji Naukowej Karkonoskiej Państwowej Szkoły Wyższej w Jeleniej Górze, ul. Lwówecka 18, tel. 75 645 33 52

## Spis treści

Zamiast wstępu .....	str. 7
O sobie w trzeciej osobie. Autobiografia niepozorna „bohatera” wydarzeń .....	str. 9
Ja i Iwaszkiewicz .....	str. 19
Wśród skamandrytów .....	str. 23
Litwin czy Koroniarz? O przełomach w poezji Jarosława Iwaszkiewicza .....	str. 33
„Romantyczne” dramaty .....	str. 47
W sidłach szatana – <i>Słońce w kuchni</i> .....	str. 67
Ból – ku Iwaszkiewiczowi .....	str. 83
Prowokator czy skandalista? – na podstawie <i>Opowiadań muzycznych</i> .....	str. 103
Eros i Tanatos – <i>Młyn nad Utratą</i> Jarosława Iwaszkiewicza i <i>Zamienione głowy</i> Tomasza Manna .....	str. 117
Fryderyk Chopin w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza .....	str. 135

Aneks:

List Jarosława Iwaszkiewicza do autora .....	str. 149
Rozmowa z pisarzem .....	str. 150
Lęk przed wpływem a rozmowa tekstów; czytanie Tuwima .....	str. 153
Jeden wiersz Czesława Miłosza .....	str. 177
Autor <i>Doliny Issy</i> wobec autora <i>Pana Tadeusza</i> .....	str. 193
Indeks nazwisk .....	str. 215
Bibliografia (wybór) .....	str. 219
Fragmety recenzji profesora dr. hab. Mariana Ursela .....	str. 223

## Zamiast wstępu

Publikacja niniejsza ma szczególny charakter. Jest to próba połączenia opisu bardzo osobistych przeżyć piszącego te słowa, ze spojrzeniem na dzieło wielkiego pisarza z perspektywy różnych lat.

Rozległa i tak niezwykle różnorodna gatunkowo twórczość autora *Sławy i chwały* tkwi swymi korzeniami m.in. w takich atrybutach „regionalnej polskości” jak Sandomierszczyzna, a właściwie – szerzej – Kielecczyzna, z Opatowem i Ostrowcem. Wybitny pisarz z upodobaniem kroczy wzdłuż meandrów Kamiennej od Brodów Iłżeckich przez Kunów, Boksyckę ku Ostrowcu, a potem już z biegiem Wisły do grodu Henryka Sandomierskiego.

Piszący te słowa to ostrowianin a potem, krócej – opatowianin, stale odwiedzający Sandomierz. Jakże zatem nie poważać się na nieskromne wplecenie własnych doświadczeń w to dzieło pisarza, który np. Sandomierz cenił na równi z Palermo, jeśli nie więcej...

Toteż kilkadziesiąt pierwszych stron to taka, może nazbyt odważna, celowo nieco anegdotyczna autoprezentacja „w trzeciej osobie”.

Potem już, chciałoby się powiedzieć – „rozmowa z pisarzem” – od młodości po dziś dzień. Bo to naprawdę rozmowa – od wywiadu, który magistrant przeprowadził z ówczesnym redakto-



rem „Twórczości”, po dzisiejsze spostrzeżenia profesora, pedagoga, historyka i dydaktyka literatury...

Książką tą chciałbym uczcić stulecie niepodległości poprzez osobiste odczytanie niewielkiej części dorobku Autora, przynależnej do trzech, uświęconych przez antyczną tradycję, rodzajów literackich: liryki, epiki i dramatu.

Pewnego komentarza wymaga struktura całości. Praca składa się z dziesięciu rozdziałów różnej długości. Dwa z nich poświęcone są poezji Iwaszkiewicza, cztery – jego opowiadaniom, jeden – dramatom. Cykl zamyka rozdział poświęcony miejscu Chopina w twórczości autora „Lata w Nohant”.

Integralną częścią książki jest jej Aneks. Znajdują się w nim kserokopie – listu Jarosława Iwaszkiewicza do autora tej książki oraz rozmowy z pisarzem, a także trzy artykuły – o Tuwimie, Miłoszu oraz łączny – o Miłoszu i Mickiewiczu. Ich obecność nie jest przypadkowa. Iwaszkiewicz zawsze podkreślał wielkość Mickiewicza i ogromny wpływ na swe twórcze dokonania. Tuwim – w tym gronie – znalazł się nieprzypadkowo jako przyjaciel serdeczny pisarza z okresu Picadora i Skamandra. A Miłosz? Otóż autor *Traktatu moralnego* – to – od wczesnej młodości wielbiciel poezji Iwaszkiewicza i admirator tej niezwyklej osobowości ze Stawiska.

## O sobie w trzeciej osobie. Autobiografia niepozorna „bohatera” wydarzeń

Używa się tego terminu w cudzysłowie, bo to żaden *bohater*, to *alter ego* piszącego te słowa.

Najpierw jego wspomnienia.

Do najodleglejszych należą wojenne. Spanie w piwnicy w obawie przed nalotami. Ale są i miłsze. Zresztą i to spanie nie było niemiłe. Paroletni chłopcy baraszkowali na ziemi na przyniesionych siennikach. To była atrakcja. Były też i inne wesołości, przyćmione potem relacjami rodziców i starszych, ale tu nie będzie o tym mowy. Ani słowa np. o szczegółach egzekucji na rynku. Wywieszano kwiat inteligencji miasta. Na rozkaz i pod karabinami Niemców egzekucję wykonali Żydzi, sami potem unicestwieni. O tym po paru latach opowiedziała matka. A potem...

To już było po Stalingradzie. To byli już inni Niemcy. Wiadomo było, że Iwan przyjdzie; jego nadejście było tylko kwestią czasu. Nieodległego.

W Osadzie Cukrowni stacjonowała wojskowa niemiecka orkiestra. Na centralnym placu dawała koncerty. Przychodziło dużo ludzi. Orkiestranci mieli czarne mundury. Byli smutni i przyjemni. Jeden, młodzieńki wziął dziecko za rękę i oprowadził po Cukrowni! To była atrakcja! Także dla Mamy, która

dowiedziała się od sąsiadów, że paroletnie dziecko łązi z Niemcem. Wszystko skończyło się dobrze. Żołnierz – młodzik znał chyba tylko dwa słowa po polsku i powtarzał je często: moja matka. Miał na imię Martin. Potem wraz z całą jednostką ruszył na Zachód, bo front przybliżał się coraz bardziej. Czasem niemiecki żołnierz przysiadł na przyzbie po cywilnemu (mieszkali na kwaterach; komentowali to np. tak: *u Galowy – sąsiadki – kwatera szajse*), a zazwyczaj wieczorem, pojawiali się nielegalni handlarze. Oto kobieta podchodzi z taką „stolnicą” na szyi, pełną papierosów. Ostrożnie pyta: może pan papierosów kupi? A Hans odpowiada: *was ist das?* Na takie *dictum* baba ucieka, pozostawiając wyraźne ślady, w postaci paczek papierosów rozrzuconych na ziemi... Podczas spacerów z Mamą zdarzało się słyszeć świst kuli, to tak jakby nagle zakwiliła jaskółka. Kula przeleciała gdzieś obok. Pan Bóg ustrzegł... Widać też było samoloty ciągnące za sobą pióropusze dymu.

I *Iwan* przyszedł. Jak wyglądał? Nieciekawie. Zresztą małe dziecko nie widziało wiele. Więcej słyszało, bo było izolowane od bezpośrednich kontaktów z wyzwolicielami. Np. przyszła na górę (mieszkali w jednej z kamienic, wybudowanych przed wojną dla pracowników cukrowni) sąsiadka z dołu, daleka krewna, poradzić się Babci (Babcia była wyrocznią w sprawach rodzinnych i we wszelkich innych; bardzo ucierpiała od Niemców pobita kijami od szczotek do zamiatania), co ma robić – są u niej bowiem na kwaterze dwaj panowie, którzy wołają „wodki!”. A ja mam – powiada ciocia – w kredensie trochę spirytusu... Co robić? Rada Babci nie zapadła w pamięć, natomiast kołacze się przed oczyma postać zafrasowanej, młodej jeszcze, cioci z zaplecionymi rękami, którą posiadanie

okropnego płynu w takich okolicznościach wprawiało po prostu w strach. Potem dowiedzieliśmy się, że żołnierze ściągnęli serwetę ze stołu, usiedli na podłodze i tam spożyli kolację na leżąco-siedząco.

Natomiast łatwo zapamiętać trening Rosjan na niemieckim czołgu. To był porzucony wrak na polu, może 300 metrów od domu. Żołnierze rzucali w niego pięściami pancernymi. Po każdym rzucie wskakiwali do okopu, następował wybuch, dom drżał, leciały szyby z okien. Potem ten czołg wysadzono w powietrze i przez wiele lat urządzali tam chłopcy wojownicze zabawy.

Skończyła się wojna, panowała ogólna radość, przyćmiona dotkliwymi stratami, o których się nie pisze. Radość przejawiała się w tzw. przyjęciach. Rozległa rodzina spotykała się i, spożywając byle co, radowała się z końca wojny. Trzech lub czterech chłopaków – bardzo lubiło te spotkania, szaleli, wymyślali najgłupsze zabawy. Np. kiedyś przebrali się za dziewczyny (antycypacja *gender*?! ) ale występ się nie udał, bo po pokazaniu się starszym zaczęli się śmiać – i tyle... Próbowwała nimi kierować – na ogół bez skutku – starsza o parę lat siostra jednego z kuzynów, dziś szacowna pani profesorowa z Warszawy.

Była ogólna bieda. Nasz *bohater* pamięta, że nosił pończochy i spodnie, tzw. pumpy, które bardzo szybko przecierały się na kolanach. W piątej albo szóstej klasie miał za duże buty taty, co łatwo było zauważyć zwłaszcza na akademiach szkolnych, gdzie często deklamował wiersze. Jeden z nich nosił rosyjski tytuł „*Sowieckij prostoj czelowiek*”. Bardzo to pasowało do tych za dużych butów. Kierownik szkoły, nieźle wykształcony, inteligentny i dowcipny człowiek skojarzył (i poświadczył półgłosem) zgodność wyglądu recytatora z tre-

ścią wiersza. „Bohater” dosłyszał jak pan kierownik powtórzył, gryząc wargi w uśmiechu, ów tytuł i refren wiersza. Nie zdawał sobie sprawy, że była to może mimowolna aluzja polityczna. Jako dzieciak „przeżył” informację prasową i radiową o procesie księży oskarżonych o rzekomą współpracę z obcym wywiadem. Wśród oskarżonych byli ks. L. i ks. P. Nieco później wykryto kolejnych „szpiegów” już w rodzinnym mieście. Jeden z nich nazywał się Napoleon Robert I. Broniący go adwokat próbował dowodzić, że oskarżony nie może być zdrajcą polskiej ojczyzny, bo jest właściwie Francuzem. Był to jeden z pokazowych procesów czasów stalinowskich. Wszystko transmitowano przez radio i „szło” przez megafony umieszczone na stadionie sportowym. Komentowała te wydarzenia dziennikarka O. Mama nazywała ją żmiją, albo, trochę eufemistycznie, żmijką.

Zbrodnie stalinowskie były nieznane. Józef Stalin zmarł 5 marca 1953 o godzinie 9,50 wieczorem. Przedtem codziennie nadawano komunikaty o jego zdrowiu. Rodzice z pewną złośliwością zauważyli, że czytał te komunikaty spiker o szczególnym, grobowym głosie. Wśród zespołu lekarzy, który czuwał do końca przy właśnie przemijającym wodzu ludzkości znalazł się – to nazwisko zapamiętało dziecko jako charakterystycznie brzmiące – docent Iwanow-Nieznamow. Na pogrzebie Stalina przeziębził się przywódca bratniej Czechosłowacji Klement Gottwald i śmiertelnie zachorował. Do Pragi przyjechał ten sam zespół lekarski, który czuwał przy łożu generalissimusa. Nie udało mu się uratować pacjenta. W dwa lata później na XX Zjeździe KPZR Nikita Chruszczow objawił delegatom niektóre stalinowskie zbrodnie. Ów zjazd – obiegowo, ale wciąż półgębkiem – nazywano „huzia na Józia”.

12 marca 1956 umiera w Moskwie nasz prezydent – Bolesław Bierut. A październik tegoż roku to początek paroletniego okresu odwilży...

Wracając do przeżyć osobistych, trzeba by wspomnieć o pierwszej miłości. To było chyba w piątej klasie szkoły podstawowej. Wybranką była Wiesia S., koleżanka z klasy. (Już po trzydziestu może latach spotykała się z nią czasem Mama w kawiarni, którą Wiesia prowadziła; pamiętały się dobrze, wszak Mama była jej nauczycielką; Wiesia podobno pytała, co słyhać u jej dawnego adoratora). Wyznanie złożył Wiesi w osobliwy sposób. Tu trzeba sięgnąć do lokalnej topografii. W dawnym pałacu hrabiny Wielopolskiej były wówczas dwie szkoły, tzw. powszechne stopnia podstawowego. Jedna na piętrze – i „konkurencyjna” – na parterze. Potem ta druga wprowadziła się do oddzielnego budynku poza parkiem pałacowym; jej kierownikiem był przyszywany wujek Kwiatkowski, przez żonę spokrewniony z reżyserem Janem Rybkowskim. Słynny reżyser, autor m.in. telewizyjnej wersji *Chłopów* wkrótce po wojnie nakręcił w tym mieście swój film *Pierwsze dni*, na motywach powieści mieszkańca miasta Bogdana Hamery *Na przykład Plewa*, z główną rolą Jan Ciecierskiego. Odbył się nawet festyn a na nim spotkanie twórców i aktorów z publicznością.

Wróćmy jednak do manifestacji tej pierwszej miłości. Napisał list do Wiesi proponując jej zaręczyny. Miał jej wręczyć list, ale w ostatniej chwili zawstydzził się, list zmiął w kulkę i rzucił za balustradę pałacowych schodów. Spadł na korytarz szkoły „dolnej”. Niestety kulkę dobrze było widać z góry. Wiesia pobiegła okrężnymi schodami i znalazła liścik. Rozprostowuje go i czyta, zerkając do góry. Nazajutrz Wiesia z powa-

gą wręcza odpowiedź. A oto główną myśl jej listu: Co do zaręczyn, to może w przyszłości, ale teraz mam naukę – napisała. Kolejny raz okazało się, że dziewczyny są mądrzejsze od parodii ich gatunku, czyli mężczyzn.

„Bohater” jest pogrobowcem. Urodził się po wyruszeniu jego naturalnego ojca na front II wojny. Ojciec już nigdy nie powrócił. Zginął, pewnie zakopany w jakiejś zbiorowej mogile. Tak utrzymywał przynajmniej jego jedyny brat, prawnik, który dotarł do „bohatera” po dwudziestu latach. „Bohater” pamięta parę zdjęć ojca, Henryka, w mundurze oficerskim. Faktycznym jego ojcem, opiekunem, który go usynowił, był Lucjan, człowiek nadzwyczajnej dobroci, o wykształceniu technicznym, ale miłośnik książek i humanistyki. Obok stałej prenumeraty „Problemów”, jeszcze przed wojną ściągał z antykwariatów stare, dziś bezcenne wydawnictwa. Np. – dzieła Mickiewicza w opracowaniu Piniego, dwudziestotomową encyklopedię Gutenberga, pięciotomowe wydanie bogato ilustrowanej edycji *Wszystkich i człowiek*, „białą serię” *Walki medycyny ze śmiercią*, żywot ks. Józefa Poniatowskiego pióra Aszkenazego, tom opowiadań Mariusza Zaruskiego *Na morzach dalekich* i in. Matka, nauczycielka polskiego, francuskiego i historii wtopiła w dziecko miłość do literatury. Jej ulubioną lekturą były biograficzne opowieści o pisarzach i innych twórcach kultury. W domu panował też swoisty kult muzyki i to muzyki wokalnejszego wysokiego lotu, choć nikt (poza jednym z ciotecznych braci, zawodowo nie muzykował. Gdy Franciszek Arno śpiewał przez radio arię Jontka z *Halki* – wszyscy słuchali z zapartym tchem. Nieco później powstał kult arii Stefana ze *Strasznegu dworu*, której niekwestionowanym mistrzem wykonania był wówczas Bohdan Paprocki. Do rodzinnego miasta przyjeź-

dżali artyści warszawscy a też Opera Śląska – na spektakle wyjazdowe. Tam udało się obejrzeć *Halkę i Toscę*. „Bohater” pamięta odtwórców głównych tenorowych partii męskich, bo te najbardziej go interesowały. Józef Widera śpiewał partię Jontka, Sławomir Żerdzicki – Cavaradossiego.

Cioteczny brat Jaś dysponował pięknym tenorowym głosem. Technik-technolog z zawodu, dyrektor cukrowni, od młodości był solistą chóru miejskiego. W gronie rodzinnym często był proszony o zaśpiewanie jakiejś pieśni. „Bohater” pamięta te występy. Była to np. serenada *Poleć piosenka smętna...*, aria *Caton z Casanovy* Różyckiego (Jaś zaczynał, zmieniając rodzaj gramatyczny: *To dawna ma znajoma...* itd.). Był solistą w dwóch chórach. W mieście był chór męski, prowadzony przez pana Bronisława K. Był to muzyk i nauczyciel wychowania fizycznego. Jak dyrygował, robił to z takim zaangażowaniem, że o mało mu łopatki nie wyskoczyły. Np. w wykonaniu tego chóru z partią solową Jasia prezentowano słynnego walca *W lesie przyfrontowym*. Jaś śpiewał obie zwrotki, a chór wchodził w refrenie. Po polsku zaczynało się tak:

*Pożółkłych liści sphywał tren  
Ze smukłych białych brzóz,  
Gdy stary walc, jesienny sen  
Przez las się falą niósł.  
Wśród drzew harmonii błędził płacz,  
Wibrował w pieśni żal,  
Wsluchany siedział każdy z nas,  
Swych wspomnień słuchać chciał...*

Jaś śpiewał też w chórze kościelnym, a właściwie w dwóch chórach, w dwóch sąsiednich parafiach. Był mistrzem-solistą



w wykonywaniu jutrzni przed pasterką, a jeszcze większym podczas rezurekcji. To były oczywiście czasy mszy łacińskich. Najsłynniejszy i najtrudniejszy był fragment zaczynający się od słów „*noli te vivere*”. Jasio brał górne „c” bez większego trudu.

„*Bohater*” opowieści też dysponował niezłym głosem – najpierw sopranem, potem tenorem. A więc śpiewał i recytował. Miał dobrą dykcję i obsługiwał akademie szkolne i międzyszkolne, środowiskowe. Jednym z pierwszych tak recytowanych wierszy (zbiorowo, z partiami solowymi) było *Słowo o Stalinie* Broniewskiego, świetny warsztatowo wiersz, po roku 1955 naprędce usuwany z wszelkich antologii. Autor *Komuny Paryskiej* napisał ów poemat na siedemdziesięciolecie urodzin wodza ludzkości...

Przed występem zalecane było picie surowego jajka. Bodaj raz zdobył się na to – z wiadomym skutkiem. Mama, która generalnie nie popierała tych artystycznych występów (syn miał mieć przyzwoity zawód, a nie jakieś tam śpiewanie) doradzała jednak inny, rzeczywiście trochę działający specjał – suszone śliwki. Z tymi występami wiąże się zabawna historia, którą warto opowiedzieć, bo oddaje atmosferę ówczesnej dyscypliny szkolnej. W oczekiwaniu na egzamin wstępny do liceum kandydaci zgromadzili się w salce gimnastycznej (na szczycie adaptowanego z kamienicy niewielkiego budynku szkolnego). Tę samą szkołę kończyła przed wojną matka „*bohatera*”; było to wówczas gimnazjum żeńskie. Ciekawostką jest to, że woźną szkoły była ta sama pani S., która z lubością przypominała przedwojenne czasy, kiedy udostępniała odpłatnie paniąkom – uczennicom gimnazjum – łazienkę. Pani S. miała jedyne, dorosłego już syna, który przez cały tydzień remontował motocykl; w niedzielę jeździł nim do

kościół, a od poniedziałku – cierpliwie wznawiał remont. Pani S. dzwoniła elektrycznym dzwonkiem na przerwy i lekcje, nigdy nie patrząc na zegar, który zresztą wisiał nad drzwiami. Codziennie przed ósmą wpadał do szkoły sprężystym krokiem znakomity matematyk, człowiek żelaznych zasad, stary kawaler (potem już w słusznym wieku się ożenił), były żołnierz AK, i zerknąwszy na ów ścienny zegar komentował, np.: *spóźnia się o półtorej minuty*, lub *śpieszy się o minutę*. Ale wróćmy do sali gimnastycznej. Był tam fortepian firmy *Steinway e Sons*, o uszkodzonych pedałach, ale ogólnie sprawny. Kuzyn Janusz zasiadł do instrumentu a nasz „bohater” pociągnął *Wróc do Sorrento*. I właśnie w momencie szczytowym, gdy barwny sopran wołał *zostań w Sorrento!* – pojawił się wysoki, chudy i o stentorowym głosie osobnik (potem, jak się okazało, nauczyciel biologii i geografii, raczej pozbawiony słuchu muzycznego) i wyrzucił wszystkich z sali. Błady strach padł na biednych adeptów średniego kształcenia. Ale egzamin okazał się formalnością. Przyjęto z tej grupy wszystkich. A potem nastąpił podział na dwie klasy – z łaciną bądź francuskim. „Bohater” poszedł do 1 „b” – z łaciną. Miał wszak zostać lekarzem. Z Januszem, Andrzejem, Rajmundem założyli w czwórkę chór rewelersów – *Cztery serca* – na wzór wówczas bardzo modnego *Chóru Czejanda* (założycielem był Czesław Janiszewski). Repertuaru dostarczył wspomniany zespół (więc śpiewali między innymi piosenki: *Autobus czerwony*, *Trzej przyjaciele z boiska*), ale były też w repertuarze i pieśni ambitniejsze, np. *Asturia*. Po prymusowskiej maturze kolejne etapy – to studia. Ukończył z wyróżnieniem studium nauczycielskie, w którym nie uruchomiono jeszcze studium wojskowego. Rozpoczął pracę nauczycielską i po niespełna roku otrzymał powołanie do służby wojskowej. Odbywał ją w szkole oficerskiej. I był to

zupełnie przyjemny okres, obfity w występy artystyczne, jako że nasz bohater szybko został „rozpoznany” przez kapelmistrza. Śpiewał m.in. *Grenadę* Lary, *Nie zapomnij mnie* Curtisa, arie operetkowe, pieśni neapolitańskie. Był też konferansjerem zespołu i autorem wstępów do programów artystycznych. Po latach został przyjęty do stowarzyszenia żołnierzy radiotechników (podczas służby wojskowej zdobył patent radiooperatora), co uważa za swoisty splendor. Dawna jednostka wojskowa – wyższa szkoła oficerska, w której występował jako solista w cenionym w skali kraju zespole artystycznym (występującym m.in. w Teatrze Ateneum w Warszawie) – jest obecnie – po gruntownej modernizacji – siedzibą cywilnej wyższej uczelni. Po odbyciu służby wojskowej „bohater” studiował na Uniwersytecie Wrocławskim, gdzie też przeprowadzono jego przewód doktorski. Habilitację uzyskał na Uniwersytecie Śląskim, w kilka lat potem otrzymał tytuł profesora nauk humanistycznych z rąk prezydenta Rzeczypospolitej. Jest polonistą, dydaktykiem, promotorem edukacji polonistycznej w kształceniu pedagogów. Pracował we wszystkich typach szkół. Ma duże doświadczenia w pracy administracyjnej, jako wieloletni pracownik nadzoru pedagogicznego (inspektor i wizytator szkolny, dyrektor wydziału kuratorium), prorektor a następnie rektor wyższej uczelni.

Jego życie zatoczyło swoisty krąg. Przed pół wiekiem znalazł się na zachodnim krańcu Polski. Tu pozostał do dziś. Dwukrotnie wyróżniono go tytułem zasłużonego dla miasta, w którym zamieszkuje. Jest ojcem trójki dzieci i ma ośmioro wnuków. Wychowanie nie jest więc dla niego tylko kwestią teorii.

## Ja i Iwaszkiewicz

Zaczęło się od pracy magisterskiej. Właśnie wyszło zbiorowe wydanie *Opowiadań* a nieco wcześniej – *Wiersze zebrane*.

Postać była mi prawie obca. Owszem – wiadomo było, że to znany pisarz, ale jakoś tak – zanadto lojalny wobec władzy.

I przyszedł temat: *Epoka wieszczów w dramatach Jarosława Iwaszkiewicza: „Lato w Nohant”, „Maskarada”, „Wesele pana Balzaca”*. Praca wysoko oceniona przez promotora i recenzentkę. Ale oto i akt młodzieńczej odwagi: Napisałem do Iwaszkiewicza, prosząc o wywiad. Po jakimś czasie odpisał i zaprosił na spotkanie. Pojechałem do Warszawy; spotkaliśmy się w redakcji „Twórczości” na Wiejskiej. Wywiad opublikowałem po latach. Wcześniej został, oczywiście, załączony do pracy magisterskiej.

Rozmowa prawie godzinna... Jakie wrażenie na mnie zrobił mistrz słowa? Olbrzymi mężczyzna. Gdy podał mi rękę, sięgnęła poza nadgarstek.

Mówił, odmieniając zaimki jak przed 1936 rokiem: *o czym, o tamtem*. Nazwałem go profesorem, co natychmiast i gwałtownie zdementował. Głos miał z lekka skrzeczący. Po trzech – może – kwadransach – powiedział – *muszę kończyć*. Przed gabinetem czekał bodaj Jan Parandowski.

Redakcja zrobiła na mnie smutne wrażenie. Trzy pomieszczenia, sekretariat, poczekalnia, gabinet prezesa. Nieopodal gmach sejmu. Sam gabinet prezesa i naczelnego znanego miesięcznika dość obszerny, ale nie rozglądałem się. Wszystko przykryła ciekawość.

Opowiedziałem o spotkaniu memu promotorowi, na jego indagację: *No jakże to było; płonę z ciekawości... A list niech pan zachowa, sprzeda go pan drogo za 50 lat...* Nie sprzedałem.

Moje dzieciństwo, jak się rzekło, upłynęło w Ostrowcu Świętokrzyskim, potem parę lat młodości w pobliskim Opatowie. Później dowiedziałem się, że Iwaszkiewicz często jeździł do Sandomierza, najpierw pociągiem, potem już samochodem. Te podróże opisał dość późno w swych *Podróżach do Polski*. Zupełnie nie interesowałem się tymi faktami, choć w Sandomierzu bywałem często (to 30 km od Opatowa). Nie wiedziałem, że Iwaszkiewicz jest posłem z Ostrowca. Ostrowiec, ze słynną hutą żelaza i pobliską cukrownią Częstocice, podobno najstarszą w Polsce, był przedwojennym ośrodkiem COP-u. Opatów z zabytkową Kolegiatą to jeden z najpiękniejszych punktów geograficznych naszej historii kultury, z „Lamentem Opatowskim”, z nagrobkami Szydłowieckich. Przez Opatów do Sandomierza jedzie się obok tej Kolegiaty, widocznej poprzez bramę warszawską. Ten widok nazywał pisarz jedynym w świecie. Jadąc z Sandomierza na północ, na Radom, przez Ostrowiec właśnie, jedzie się do Warszawy. Po drodze mija się Kunów, Brody Iłżeckie, Iłżę. Nieco z boku są ukryte w Puszczy Świętokrzyskiej Marcule i dalej – Skaryszew, którego kościół jest miejscem akcji wstrząsającego opowiadania pisarza. Zresztą wszystkie te miejscowości „grają” w utworach Iwasz-

kiewiczza, zazwyczaj w nieco zmienionych nazwach. Przycupnęły w większości nad snującą się do Wisły Kamienną, rzeką mego dzieciństwa i młodości.

Podczas przygotowywania pracy doktorskiej o poezji międzywojennej przedstawiłem m.in. rozdział o poezji skamandrytów, akcentując mocniej dzieło dwóch najślawniejszych z tego kręgu twórców: Iwaszkiewicza i Tuwima.

Praca została zakwalifikowana do konkursu ogłoszonego przez Karkonoskie Towarzystwo Naukowe, uzyskała nagrodę oraz została opublikowana drukiem.

Niemal równocześnie (1985) ukazała się moja praca na temat obrazu Polski w liryce Iwaszkiewicza. Została wydrukowana jako pokłosie sesji naukowej na temat motywu ojczyzny w literaturze współczesnej. Ze znacznymi zmianami znalazła się w tej książce.

Potem nastąpił w mojej pracy naukowej zwrot do badań recepcyjnych nad poezją wieszczów, co wypełniło parę dziesiętków lat pracy i zaowocowało kilku książkami – o Mickiewiczu (5), Krasińskim (2), Słowackim (1).

Już po habilitacji wróciłem do Iwaszkiewicza. Odczytywałem go ponownie po raz kolejny, dojrzałszy – jak sądzę.

W tej sprawie nastąpiło coś, co można by było nazwać jakimś wtórnym *genius loci*. Te ponowne, bardzo późne narodziny związały się z miejscem szczególnym, gdzie od ponad dekady odbywają się „Humanistyczne Wiatry od Morza”. To Ustka, gdzie co roku w czerwcu Akademia Pomorska, pomyślam i rękoma – dosłownie! jej wykładowczyni – dr Grażyny Różańskiej – organizuje międzynarodowe konferencje naukowe. Każda ma stosowny interdyscyplinarny temat. Tam wielokrotnie występowałem z referatami, a większość z nich

poświęciłem Iwaszkiewiczowi. Znajdą się one w tej książce, oczywiście zmodyfikowane *sub speciae* całości i uzupełnione późniejszą literaturą.

Bo Iwaszkiewicz, jak rzadko który pisarz, dojrzeva pośmiertnie. Lista ukazujących się o nim prac badawczych jest żywa, spektrum badań wciąż się poszerza, a i pojawiają się jego zapoznane utwory. Ten wielki pisarz dwudziestego wieku wciąż utrwała swe miejsce w dziejach kultury. I co najważniejsze dalej ją tworzy dziełem – nie bójmy się tej nazwy – nieśmiertelnym.



Fot. Jarosław Iwaszkiewicz

<http://muzeumliteratury.pl/iwaszkiewicz-wloska-wyprawa-poety/>

## Wśród skamandrytów

Skamandrytów uznaje się na ogół za „grupę sytuacyjną”, w takim rozumieniu tego terminu, który zaproponował przed laty Michał Głowiński<sup>1</sup>. Spośród czynników integrujących grupę wyodrębniamy wspólną trybunę czyli „grupowe” czasopisma literackie („Skamander”, „Wiadomości Literackie”) oraz podobieństwo w zakresie sytuacji społecznej i poglądów politycznych. Historię grupy podzielić można na trzy fazy rozwoju (i schyłku). Faza wstępna (lata 1916-1918, czasy „pikadorczyków”, „Pro arte et Studio”, „Pro Arte”) – to etap, gdy znaczącym czynnikiem integracji była kawiarnia<sup>2</sup>, zastępująca dziewiętnastowieczny salon. Lata 1919-1926 – to faza druga, okres scalania się grupy na płaszczyźnie zarówno towarzyskiej, jak i artystycznej. Skamandryci stanowili bowiem taką właśnie grupę, która konsolidowała się na płaszczyźnie różnych form życia literackiego i towarzyskiego, a dopiero potem – programu<sup>3</sup>. Nie bez znaczenia

---

<sup>1</sup> M. Głowiński, *Grupa literacka a model poezji. Przykład Skamandra. Z problemów literatury polskiej XX wieku*, Warszawa 1965, t. II, s. 48-68.

<sup>2</sup> Do historii przeszła słynna „Ziemiańska”.

<sup>3</sup> Po latach, rzecz charakterystyczna, właśnie Jarosław Iwaszkiewicz, jeden z „wielkiej piątki” (obok: Jana Lechonia, Antoniego Słonimskiego, Juliana Tuwima, Kazimierza Wierzyńskiego) zakwestionował przysłowiową „programofobię” skamandrytów (termin Karola Irzykowskiego). Zob.: J. Iwaszkiewicz, *Ludzie i książki*, „Miesięcznik Literacki”, 1971, nr 4, s. 63-66, gdzie autor sugeruje istotne znaczenie więzi programowej w konsolidacji grupy.



był zapewne, a może nawet szczególniejszą rolę w formowaniu się grupy odegrał czynnik, jeśli tak rzecz można, edukacyjny, tzn. wspólna (choć nie dla wszystkich) uczelnia – Uniwersytet Warszawski. W tym czasie skamandryci są w zasadzie panami rynku wydawniczego. Zdobywają ogromną popularność i wysoką ocenę wybitnych postaci życia literackiego (np. Stefana Żeromskiego i Adolfa Nowaczyńskiego; stałym oponentem jest Karol Irzykowski). Po roku 1926 więzi grupowe słabną. Rozluźniają się więzy towarzyskie, różnicują coraz bardziej zainteresowania artystyczne.

Jarosław Iwaszkiewicz był poetą, który najmniej ze swej oryginalności złożył na grupowym ołtarzu ofiarnym. Jego młodzieńcze *Oktostychy* czy *Kasydy* są też w niewielkim stopniu skamandryckie. Natomiast bardziej reprezentatywne dla grupy wydają się być *Dionizje* i odczytajmy z nich dwa utwory: *Confiteor* oraz *Podróż po Warszawie*. Pierwszy z tych wierszy – wyznanie wiary – opiera się na antytezie liryki dawnej i nowej. Rozpoczyna się przypomnieniem stylu poezji starej, wyrosłej z romantycznego wzorca. Potem następuje gwałtowne przeciwstawienie się temu „krygowi” i projekcja nowej myśli poetyckiej, określonej jako „krzyk”. Z czego podmiot ów „krzyk” czerpie? Z terażniejszości, ze współczesnego rozmachu cywilizacyjnego, ze świadomości własnej ambiwalencji moralnej, z młodzieńczego witalizmu. Stylistycznym wyrazem niepokoju jest nagromadzenie zwrotów budujących strukturę dysharmoniczną. Przypomnijmy, że istnieją dwa warianty mitu dionizyjskiego. W wersji attyckiej Dionizos to bóg wina i bujnie rozwijającego się życia, prototyp Bachusa. Zaś Dionizos tracki to podstępny wróg ludzkości, któremu składano ofiary z ludzi. Bóstwo z wiersza Iwaszkiewicza jest obłąkane, ekstazyjne, a nawet apokaliptyczne, eksplodujące erotyzmem,

a poszukujące *złota dobroci*, w *blocie chwiejności*. Końcowy moment monologu to obraz sądu ostatecznego jako ukoronowania „wewnętrznej szarpaniny” podmiotu lirycznego.

W *Podróży po Warszawie* poeta poszukuje Dionizosa. Dionizosa miasta. Spotkanie jest dramatyczne, bo podmiot dokonuje zabójstwa boga, który w tym momencie symbolizuje *miłość nieznaną*. Spełnia się więc trackie misterium, ale na osobie samego Dionizosa. Bóg życia i śmierci ukazany tu został jako przedmiot nienawiści, ale zarazem jako potencjalny wyzwoliciel od *czarnej i ogromnej przepaści*.

Iwaszkiewicz, poeta, który w *Dionizjach* dał wyraz programowej dysonansowości nastrojów i języka, w późniejszej twórczości zmierza ku klasycznej integracji. Odczytajmy wybrane wiersze z jego kolejnych tomików: *Księga dnia i księga nocy*, *Powrót do Europy*, *Lato 1932*, *Inne życie*.

Oto wiersz *Noc w polu*. Już przy pierwszej lekturze uderza rytmiczność tego utworu pisanego trzynastozgłoskowcem o sześciu stałych miejscach akcentowych. Sylabotonizm wspierany jest przedziałem składniowym, przy czym zachowana została niemal symetryczna konsekwencja w zastosowaniu tego rodzaju powtarzalności. Tak ukształtowana struktura meliczna całości stwarza doskonały kontekst dla nocnej przygody bohatera lirycznego, zaczerpniętej z opowieści ludowych. Występujący tu motyw pogoni został zdynamizowany swoistą, „urywaną” retoryką – pytaniem, wykrzyknieniem, skrótami zdaniowymi. Sensualizm miesza się z idealizmem, kult konkretno graniczy z apoteozą abstrakcji.

Czwarty wiersz z *Księgi nocy* daje okazję do zwrócenia uwagi na kategorię „prywatności” w poezji Iwaszkiewicza:

*Prawdę pisał do mnie Ortwin*

*Za wiele wchłonąłem lewentyńskiego powietrza,*

*Miejskich smutków już mi nie trza,  
A na górski wiatr mam za ciasną aortę.*

Odnotujmy też pojawienie się odczucia „smugi cienia”, smutku przemijania, zaprawionego nutą rezygnacyjną. Nie jest to młodopolska „żądza nirwany”, ale raczej pragnienie duchowego powrotu do „kraju lat dziecińczych”.

Wybrane utwory z *Powrotu do Europy* przynoszą zmianę postawy podmiotu lirycznego; introwertyzm został zastąpiony obywatelnością i „mitem europejskim”. Obczytajmy dwa wybrane wiersze z tego zbioru. Obserwację tekstu, zatytułowanego *Europa*, rozpocznijmy od zwrócenia uwagi na strukturę językowo-brzmieniową, w tym zwroty orientalne (np.: *sorbety, kolibry, madera, bizony, kimono*), obok nazw, odnoszących się do europejskiej cywilizacji (np.: *czarne kominy, beton, żelazo, mosty, pary pióropusz*); tak powstaje kontrastowe zestawienie dwóch obrazów. W spokojnym toku wiersza snuje się opowieść o egzotycznej przygodzie w czasie i przestrzeni. Opowiadają ją jej bohaterowie – europejscy poeci, zbiorowy podmiot liryczny. Oni też określają miejsce Polski i jej kultury na tle europejskim:

*...popatrz, to niebo jest takie jak w Europie,  
Obłoki tak samo mijają i kwiaty jak w Polsce są.*

Europa – Polska czy Hiszpania – to wszystko ten sam stary ład. Tu nie ma różnic. Polska jest Europą. Europa to także Polska. Podmiot liryczny traktuje więc jednakowo, bez kompleksów – polskość i europejskość.

Natomiast ekspozycją różnic między poezją polską a europejską jest wiersz *Do Pawła Valery*, utrzymany w konwencji listu poetyckiego. Warsztat poetycki oraz semantykę twórczości poetów europejskich na wybranym właśnie, reprezentatywnym przykładzie – określił Iwaszkiewicz szeregiem epitetów:

oto ta poezja jest: *wonna, senna, niczym nie zmacona, wielka*. Wynika to stąd, że sytuacja poety (np. francuskiego) wolna jest od szczytnych ideałów walki narodowowyzwoleńczej. Iwaszkiewicz, poeta przekonany o synchronii wszelkich zjawisk poetyckich, podkreśla obywatelskość poezji naszej – od czasów Kochanowskiego. W nowej Polsce, gdy z *Litwy nikt nie woła*, inspiracją twórczą może być jedynie niepokój, wynikający ze smutnego przekonania, iż *nie wejdziem do królestwa, gdzie poezja czysta*. Wymowa utworu jest pesymistyczna, ale pesymizm łągodzi nadzieją, że *nowa praca* (?) może uzdrowić serca Polaków, stworzyć nowych ludzi. Poczucie obywatelskości jest, jak widać, dla poety-Polaka organiczną koniecznością.

Jeśli tonacja *Powrotu do Europy* jest majorowa, potrącająca nierzadko o retorykę, to następny tom – *Lato 1932* – zawiera cykl wierszy jakby ściszonych, których „głębia” wynika z najdosłowniej wyrażanej intymności. Jerzy Kwiatkowski nazwał ów tom „nocą symboliczną” i to określenie jest podwójnie trafne, jako że scenerią wielu obrazów jest właśnie noc, a po wtóre chwytów symboliczne stanowią podstawowy arsenał środków wyrazu. Rzecz znamienita – utwory tego tomu nie mają tytułów, są numerowane (od I do L). Już to charakteryzuje cykliczny charakter zbioru, a lektura całości napawa przekonaniem, że kolejność poszczególnych wierszy w tomie nie jest przypadkowa.

Do analizy wybierzmy dwa utwory: wiersz inicjalny oraz XXXVII.

Pierwszy wiersz zawiera obraz wiosny, ale jakiś nietypowy, wymodelowany pod refleksję, która się za chwilę pojawi. I *zimny wiatr*, i zastanawiający u progu lata zupełny brak kwiatów tworzy kontekst dla dominanty rezygnacyjnej:

*Olchom ręce ucięto, obnażono rdzenie  
Czerwone rany krwawią. To nic, za to potem  
Będą jeszcze ładniejsze. Ja w tym nic nie zmienię  
Jak nie zmienię w zielone drzew, co kąpią złotem*  
(podkr. HG).

Jest jednak w tej rezygnacji, w bezradności wobec przemijania – nutka nadziei. Przejawia się ona w motywie regeneracji życia i uszlachetniającej funkcji cierpienia (wyraża to podkreślony fragment).

Przed analizą wiersza XXXVII (incipit: *Ja tylko tak udaję*) sięgnijmy do elementów teorii Freuda, tych mianowicie, gdzie mowa jest o rodowodzie stanów lękowych. Według tego słynnego psychiatry lęk pojawia się m.in. jako reakcja na tłumienie popędów. Lęk przed nocą w tym wierszu można także odczytać symbolicznie, jako relację człowieka z pascalowską otchłamią bytu, napawającą jednostkę obawą i trwogą.

Większość wierszy z tego tomu ma podobny, konfesyjny charakter, a noc, noc w rozumieniu podwójnym – dosłownym i symbolicznym, jest owej konfesyjności nieodłącznym towarzyszem; widać ta pora szczególnie sprzyja ekspozycji monologu lirycznego.

Od klasycystycznego *Powrotu do Europy* i niezwykle osobistych wyznań *Lata 1932* linia rozwoju liryki Iwaszkiewicza zmierza w kierunku filozoficznych wierszy *Innego życia*. Ten ostatni przedwojenny tom zawiera najwięcej realizacji poetyckich na temat sztuki (np.: *Quintin Matsys, Brueghel, W Orvietto*, większość *Sonetów sycylijskich*).

Zwróćmy uwagę na wiersz tytułowy. Ten wiersz, skierowany do Pawła (Valery), to projekcja fenomenu głębi duchowej podmiotu lirycznego, ale i adresata. Czym jest to „inne życie”? Jego stałym atrybutem jest cierpienie, któremu – na szczęście! – towa-

rzyszy nieustanne, choć nieśmiałe marzenie o odpoczynku na [...] innym brzegu zielonym, kędy drzemią inne przyszłe życia.

Zamykając przegląd wierszy Iwaszkiewicza, powstałych w orbicie Skamandra, zajmijmy się szerzej utworem, jak się zdaje syntetyzującym jego ówczesne dokonania poetyckie i zarazem prognozującym kierunki ich dalszego rozwoju. To *Piosenka dla zmarłej*, wiersz napisany przed rokiem 1930., ale w wydaniu zbiorowym wierszy (1968), zamieszczony wśród *Elegii*, czyli bezpośrednio po *Innym życiu*. Oto tekst:

### ***Piosenka dla zmarłej***

*Wszystko jest bez sensu,  
 Wszystko pogmatwane  
 Jak te winorośle,  
 Gąszcze cmentarniane.  
 Wszystko, co się złączy,  
 Znowu się rozłączy,  
 Na kształt pogmatwanych  
 Na cmentarzach pnączy.  
 Wśród wielkiej miłości  
 Wszystko jest poczęte  
 I wszystko – bez sensu –  
 Lecz bardzo jest święte.  
 Która leżysz w trumnie  
 Pomiędzy kwiatami,  
 Wiedz, że Dionizos  
 Modli się za nami.  
 Wiedz, że przyjdzie święty,  
 Ramieniem ogarnie,  
 Wszystkie wy tłumaczy  
 Przebyte męczarnie.  
 Bo sens nie w szarpaniu*

*Ani jest w radości,  
Ale w cierpliwości  
I w wielkim czekaniu.  
Niech się więc nie zdziwią  
Obłoki ni zorze,  
Wszystko jest na chwilę  
I wszystko jak morze.  
Wszystko jest od Boga  
I do Boga drga  
Niby Jakubowa  
Drabina uboga.  
Niechże ciebie w grobie  
Nic nie niepokoi;  
Nocką mroźny miesiąc  
Nad mogiłą stoi.  
A wiosną – co wiosny –  
Przez lata i wieki  
Kwiaty na mogile  
Podniosą powieki.  
Wnet pogasną liście –  
Wszystko trwa tak krótko,  
Ja się też przytulę  
Do ziemi cichutko.  
Zapomnieni dawno  
Wyrośnięm kwiatami  
Bowiem Dionizos  
Modli się za nami.<sup>4</sup>*

To, co narzuca się odbiorcy po pierwszej lekturze *Piosenki dla zmarłej*, to „muzyczność” tego utworu, meliczność,

---

<sup>4</sup> J. Iwaszkiewicz, *Piosenka dla zmarłej*. W: tenże: *Wiersze zebrane*, Warszawa 1968, s. 417-418.

niewątpliwie ludowej proveniencji. Jest to bowiem stylizacja na ludową piosenkę, obejmująca zarówno warstwę językowo-brzmieniową, jak i semantyczną. Nie bez znaczenia dla genezy utworu była przyjaźń Iwaszkiewicza z Karolem Szymanowskim, kompozytorem wielu dzieł inspirowanych folklorem. Ludowa strofa, elementy słownictwa ludowego („nocka”, „wyrośnięm”) współgrają ze stylizowaną na ludowo fascynacją problemem rzeczy ostatecznych.

A jaki jest stosunek podmiotu lirycznego do zaprezentowanej w utworze ludowej postawy wobec spraw życia i śmierci? Wydaje się, że jest to perspektywa zbliżona do ludowej ontologii. Dodatkowe jednak wartości semantyczne przynosi postać Dionizosa, który *modli się za nami*. Bohater wcześniejszych *Dionizji*, symbolizujący fascynację życiem, miłością i śmiercią, został w omawianym utworze wpleciony w kontekst wierzeń chrześcijańskich, wspartych argumentem zaczerpniętym ze Starego Testamentu:

*Wszystko jest od Boga  
I do Boga drga  
Niby Jakubowa  
Drabina uboga.*

Można zaryzykować twierdzenie, że w tym wierszu autor powiązał w „cudowny” sposób motywy starożytnego mitu i dogmaty filozofii teistycznej.

*Piosenka dla zmarłej* jest odpowiedzią poety na problem najważniejszy, na pytanie o sens ludzkiej egzystencji. Trzy pierwsze zwrotki dają negatywną odpowiedź na to pytanie. Brzmi ona tym bardziej kategorycznie, że dotyczy *wszystkiego*. W dalszym ciągu następstwa linearnego tekstu odnajduje się jednak sens czy choćby strzęp sensu życia, razem z bezpośrednim wystąpieniem



podmiotu lirycznego, który jakoś dotąd dziwnie się ukrywał. Teraz się ujawnia – jest jednoosobowy i w formie Du-Lyrik zwraca się bezpośrednio do adresatki – tej wymienionej przecież już w tytule. Oczywiście mówi też i do nas, czytelników. Pokłady sensu są, czytamy w tekście – w *cierpliwości i wielkim czekaniu*; wreszcie w akceptacji prawa antynomii chwili i wieczności.

Kompozycja utworu eksponująca współgrę negacji i akceptacji stwarza możliwość odczytania wiersza jako zderzenia postawy rezygnacyjnej z perspektywą „akceptacyjno-konsolacyjną”<sup>5</sup>. Jawi się zatem dylemat, czy pociecha dominuje nad rezygnacją? Chyba możemy na to pytanie dać odpowiedź twierdzącą, jeśli potrafimy rozumować kategoriami starej mądrości ludowej...

*Piosenka dla zmarłej*, obok odniesienia do kwestii egzystencjalnych, zawiera również drugi motyw bardzo istotny dla twórczości Iwaszkiewicza. Jest to motyw piękna. Iwaszkiewicz jest przede wszystkim artystą. Oczywiście – głównie artystą słowa, ale nie tylko. Piękno – w analizowanym wierszu – pogłębia jego funkcję konsolacyjną – ma pocieszać. Jeśli przyjąć, że czeka nas „rozpłyniecie się”, nawet – zapomnienie, to i tak *wyrośniem kwiatami*”; przeniesiemy zatem radość i piękno, tak jak dziś je dają nam *oblaki i zorze*.

*Piosenkę dla zmarłej* można uznać za jeden z reprezentatywnych utworów Iwaszkiewicza, nie tylko z okresu dwudziestolecia międzywojennego.

---

<sup>5</sup> A. Kamińska: *Jarosław Iwaszkiewicz: „Piosenka dla zmarłej”*. W: *Czytamy wiersze*. Opracował J. Maciejewski, Warszawa 1973, s. 112.

## Litwin czy Koroniarz? O przełomach w poezji Jarosława Iwaszkiewicza

Jerzy Kwiatkowski<sup>6</sup> zestawia szereg układów antynomicznych obecnych w poezji autora *Sławy i chwały*. Są to [...] *kultura i prywatność, estetyzm i obywatelskość, pasja życia i fascynacja śmiercią, Wschód i Zachód*<sup>7</sup>.

Rozwińmy nieco te uogólnienia.

Jest w poezji Iwaszkiewicza silnie wyeksponowana tendencja do ukazywania różnorodnych przejawów antynomii sztuki i życia. Sztuka jako możliwość kontemplacji i tworzenia piękna zderza się nieoczekiwanie z przyziemnymi wymaganiami codzienności, marzenie rozmija się ze spełnieniem. Ale zarazem sztuka, będąca w końcu sama w sobie luksusem może spełniać funkcje terapeutyczne. Jej naturalna swoboda nosi jakby mimowolny ładunek dydaktyczny. Tak jest np. w tekstach *Powrotu do Europy*, najbardziej bodaj „obywatelskiego” świadectwa w dokonaniach międzywojennych Iwaszkiewicza z zakresu poezji. Tu – na marginesie przypomnijmy, o czym miałem okazję mówić na kolejnych „Wiatrach” o międzywojennej prozie pisarza. *Panny z Wilka, Brzezina, Młyn nad*

---

<sup>6</sup> J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 9.

*Utratą* – to już pomniki światowej nowelistyki. My dziś wszelako idziemy nurtem poezji<sup>8</sup>.

Antynomia kolejnych atrybutów tej poezji; fascynacji życiem i obsesji rozpadu to kolejny „dysonans”. A trzecim zestawem niezwykle, wynikającym z uwarunkowań biograficznych jest zderzenie Wschodu z Zachodem. Polak z ukraińskiego Kalnika staje się „Koroniarzem”, czym się zajmiemy na końcu tej analizy. Ba, zwiedzi, niemal cały cywilizowany świat, zawsze powracając do ojczyzny. On jeden, spośród „wielkiej piątki Skamandrytów, nie wyjedzie z kraju podczas okupacji hitlerowskiej<sup>9</sup>. Stworzy w swoim Stawiszczu najdziwniejszy azyl dla twórców, a pisarzy w szczególności

\*\*\*

Najzupełniej zrozumiałą jest fakt, że ziemia rdzennie polska nie pojawia się w juveniliach poety. „Krajem lat dziecińczych” jest dla Jarosława Ukraina, świadomie wyodrębniana, a nawet przeciwstawiana Polsce. W takich wierszach, jak *Kareta pocztowa*, *Przypomnienie*, *Jesienne gwiazdy*, *Pięćdziesiąty pierwszy* – a są to utwory z różnych epok – obserwujemy stały kult mitu korzeni, fascynacji „starą Ukrainą”. W *Podróżach do Polski* Iwaszkiewicz napisze po latach:

<sup>8</sup> Tu przypomnijmy, że ten wielki pisarz uważał się przede wszystkim za poetę, choć ilościowo jego dorobek w mowie wiązanej nie może być porównywany z wielotomowym monumentem prozy. Ale znowu – dla przekory przypomnijmy ten passus Miłosza o więcej znaczącej potędze wersa nad ciężarem wielu pracowitych stronic. Iwaszkiewicz powiadał, że cała literatura jest **poezją**. Istnieje zatem: poezja liryki, poezja dramatu, poezja prozy. I dodawał, że ten pomysł zaczerpnął od Cocteau.

<sup>9</sup> Dla ścisłości odnotujmy, że Lechoń, Tuwim, Słonimski, Wierzyński uciekli przed ekstremizmem faszystowskiego rasizmu.

*Trzeba sobie zdawać z tego sprawę, że Polska była dla mnie krajem egzotycznym, że opowiadano mi o niej w dzieciństwie jako o czymś dalekim i nieosiągalnym, że chwilami przemieniała się dla dziecka w krainę baśniową, że jej onomastyka brzmiała ...jak onomastyka „Odysei” czy „Ramajany”<sup>10</sup>.*

Gdy w roku 1918 24-letni poeta odbył swa „trzecią podróż” tym razem na stałe do Polski –, gdy w Warszawie zaczął występować „Pod Picadorem”, a następnie w „Ziemiańskiej”, jednym słowem – gdy wszedł w środowisko skamandryckie, już wówczas dawał poetycki wyraz zainteresowaniom różnymi przejawami życia rodzinnego swej nowej, właśnie odradzającej się ojczyzny. Znamiennym przejawem zagubienia, połączonego z uporczywą próbą samoregulacji świadomości twórczej, może być wiersz „Jesień w Warszawie” (ze zbioru *Dionizje*), gdzie pisał m.in.:

*„Gdzież tu zasadzić wszystkie swoje kwiaty,  
Między Ziemiańską, Kruczą a belferką*

I dalej:

*Maj się mój gdzieś w Kijowie między oktostychy  
Płonący wydał, – zasię śmieszył w Picadorze<sup>11</sup>*

W cytowanych *Dionizjach* odnajdujemy akcenty zbliżone do skamandryckiego witalizmu i sensualizmu, i – rzecz szczególna – pojawiają się one często na tle przejawów pierwszych fascynacji polskością. Odnoszą się m.in. do stolicy niepodległej Polski, a ich świadectwem mogą być takie wiersze, jak

<sup>10</sup> J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Polski*, Warszawa 1977, s. 9-10.

<sup>11</sup> J. Iwaszkiewicz, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1968, s. 85.

*Podróż po Warszawie czy Bielany.* Ale te poetyckie świadectwa recepcji polskości są daleko szersze. W *Kasydach zakończonych siedmioma wierszami* znajduje się cykl zatytułowany *Skąd widzieliśmy Tatry* interesujący nie tylko ze względu na motywy tematyczne, ale także z uwagi na kształt formalny. Jest to, jak czytamy – *Plan sześciu sonetów* – plan, a nie realizacja – jako, że – wyznaje podmiot – [...] *nie napisalibyśmy tak pięknych wierszy, jak te, co błędzą w naszej głowie, skoro patrzymy na szczyty bardzo odległe*<sup>12</sup>

I tu kilka wierszy już o nowej ojczyźnie:

xxx

*Wietrze wiosenny, ty mi odślonisz  
Z mgieł i oparów piękny Sandomierz,  
Przedmuchasz kwiaty i bzy zapalisz  
I na Browarnej, i na Podwalu.*

*A znowu latem – bo w polu stoisz –  
Wozy kopiaste brną przez Sandomierz,  
I wozy złote – i złota Wisła  
Bo lato pali i Wisła wyschła.*

*A na jesieni w kurzawie liści  
Wszystko się zdaje nierzeczywiste,  
Mury katedry i dzwony z wieży,  
I miasto całe w tumanie leży.  
Dopóki zima nie zaśnie w śniegu  
Jak stado wilków zastygłe w biegu;  
Dachy i wieże, domy i doły  
Na poły płyną, drzemią na poły.*

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 165.

*Aż kiedy przyjdiesz – i znów odślonisz,  
Wietrze wiosenny, stary Sandomierz.*<sup>13</sup>

xxx

*Patrzę na rzeczkę jakby na wspomnienie  
Na życie moje jak z dzbana wylane*

*Na pola i na łąki za mgłami zaspane  
Wodne zapory i wierzby nad rowem*

*Owce się pasą na łąkach nad rzeką  
Nad Kamienną  
Nad Dunajem*

*Wieżyca dawno zrujnowana stoi  
Niespodziewana królowa miasteczka  
Dziedziczka nie istniejących tajemnic  
Co poniedziałek strzeże wozu  
z piernikami*

*jak dzban gliniany  
wypalony w Ilży  
jak zielona polewa  
na garnku ludowego mistrza  
jak moje słowo pęknięte w połowie.*<sup>14</sup>

xxx

*nie schowasz się w życie  
młodociane życie  
nie skryje już ciebie*

---

<sup>13</sup> Wiersz nr 52, z tomu „Ciemne ścieżki”, *Wiersze zebrane*, op. cit., s. 514.

<sup>14</sup> J. Iwaszkiewicz, „Jutro żniwa”, *Wiersze zebrane*, op. cit., s. 749.

*drzewo przezroczyście  
tylko to namysto  
jarzębin i kalin*

*drewniane dzwonnice  
i kopuł donice  
zielenią złożone*

*i wszystko wiadomo  
za siatką ruchomą  
gałęzi i witek*

*i gwiazdy na stawie  
i kwiaty na trawie  
jak wtedy w Kalniku.<sup>15</sup>*

xxx

Jeśli się jednak zmienia ojczyznę koło trzydziestki, to wiadomo, że nigdy to nie będzie praojczyzna, że to będzie przełom. Że uczyć się trzeba ojczyzny od nowa. Najpierw podchodzi się do tego z pogardą, potem z przymrużeniem oka, jak do tych ziemniaków z kwaśnym mlekiem, znanych tylko w Koronie.

I tu wiersz – *Koroniarz*...

### ***Koroniarz***

*Litwo ojczyzno moja  
Nie pamiętam ciebie  
Nie tęsknię do twoich  
Świerzopów gryk i dzięcielin.*

---

<sup>15</sup> J. Iwaszkiewicz, *Xenie i elegie*, Warszawa 1970, s. 24.

*Tęsknię do równiny mazowieckiej  
Nie szerokiej podzielonej  
To drzewkiem to domkiem  
To szlabanami*

*Tęsknię do wioski Koń  
Pomiędzy Grócem a Mszczonowem  
Tęsknię do kościoła  
W Radziejowicach w Nadarzynie  
W Raszynie*

*Wspaniali chłopcy  
I piękne panny  
Siedzą w „klubokawiarniach”  
Nad Bzurą nad Pilicą  
Ale mnie tam nie ma*

*Kiedy mieszkałem na Podolu  
Mówiliśmy; ci koroniarze  
Jedzą obrzydliwe rzeczy  
Kwaśne mleko z kartoflami*

*Nigdy nie myślałem, że będę koroniarzem.*<sup>16</sup>

*Koroniarz* to wiersz z tomu *Xenie i elegie* (1970r.). Sytuacja liryczna w tym utworze jest sytuacją wyznania, której bezpośredniość zyskuje na sile dzięki obecności konkretnego adresata. Jest nią „Litwa”, którą podmiot nazywa swoją „Ojczyzną” – i w zwrotce tej zawiera się nie tylko aluzja literacka, ale też projekcja autorskiego powrotu do kraju lat dziecińczych”. Iwaskiewicz, urodzony w Kalniku do dwudziestego czwarte-

---

<sup>16</sup> J. Iwaskiewicz, *Koroniarz*, [w:] *Xenie i elegie*, op. cit., s. 32.



go roku życia mieszkał na Ukrainie. Owszem bywał w tym czasie kilka razy „w Polsce”, co zresztą rzetelnie opisał w tomie wspomnień *Podróże do Polski*. Ta część Ukrainy wchodziła ongiś w skład Wielkiego Księstwa Litewskiego. W świadomości Polaków zamieszkujących na Podolu.

Pozostało na stałe poczucie odrębności od terenów rdzennej Polski, zwanej w języku potocznym – jeszcze przez wiele lat po upadku niepodległości Korona, tak jak jej mieszkańców nazywano na Ukrainie – nie bez odrobiny pobłażliwej ironii – „koroniarzami”. Autorski podmiot wiersza przenosi nas od wspomnień dzieciństwa dziwnie „zapomnianych” do najzupełniej innego miejsca; scenerii życia dzisiejszego, bez jego obcej choć i urodzivej subkultury „klubokawiarń” a w sam środek codzienności ściśle określonej już nie geografiami ale wręcz topografią miejsc: Grójca, Mszczonowa, Radziejowic, Nadarzy-na, Raszyna Radziejowic. A obiektami tęsknoty są konkrety: wioska Koń, trzy pobliskie kościoły; a wszystko na tle nie Podola bynajmniej, lecz równiny mazowieckiej, nie rozpostartej szeroko, jak to nieco wcześniej napisał Broniewski w poemacie *Wisła*; do czego autor *Sławy i chwały* przewrotnie nawiązuje. Jemu imponuje nie tło, ale obiekty. Taki wyróżnik wyobraźni poetyckiej. To miejsce, o którym przed laty napisze:

– u wzgórza wielki staw położę,  
A na górze młyn stary, ceglany:  
Stawiszcze<sup>17</sup>.

Przyjrzyjmy się teraz dokładniej treści wyznania podmiotu lirycznego; spróbujmy odczytać jej zaszyfrowany sens. Strofa pierwsza jest próbą zanegowania roli obrazu ziemi rodzinnej,

<sup>17</sup> J. Iwaszkiewicz, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1968, s. 101.

nurtującą świadomość autora. Wyznanie jest tak żywiołowo kategoryczne, tak niespójne z tonem innych pochodzących także z późniejszego okresu twórczości Iwaszkiewicza, wypowiedzi poetyckich, że jego treść nie może być brana na serio. Zresztą przekona o tym dalsza lektura tekstu. Od początku jednak podejrzewamy podmiot o „nieszczerość”, a trawestację Inwokacji z „Pana Tadeusza” odczytujemy jako celowy zabieg konstrukcyjny, obliczony na zaszokowanie odbiorcy, a zarazem wstępne zasygnalizowanie „dramatu podmiotu mówiącego”; tej jego z trudem przeżywanej sytuacji przełomu.

W dalszej części monologu tytułowego bohatera pojawia się wyznanie tęsknoty do nowej „najbliższej ojczyzny”. Zgodnie z sensualistycznym światopoglądem poetyckim autor szczególnie zainteresowaniem obdarza, jak już podkreśliłem, elementy polskiego obrazu, które są atrybutami polskości mocno osadzonymi w historii.

Najtrudniej zaś osadzić się w nowej scenarii ówczesnej subkultury; ryzykowne to będzie spostrzeżenie interpretatora, ale wypowiem je. Iwaszkiewicz tak wyczulony na piękno ludzi płci obojga (*wspaniali chłopcy i piękne panny*) oraz mowę przyrody (*nad Bzurą i Pilicą*) nie zasiądzie do wspólnego stołika w owych klubokawiarniach. I nie chodzi tu o zniżanie się do poziomu owej subkultury mas. Nie chodzi o to, że bywalec europejskich salonów, intelektualista goszczący koronowane głowy i artystów światowej sławy, ale przecież też choć najwyższy to i najbardziej nieśmiały uczestnik spotkań w Ziemiańskiej nie czuje łączności z tym nowym żywiołem młodości. Tu chodzi o to, że mimo wrastania w nową kulturę między Warszawą a wioską Koń, nie da się odwrócić głowę od wspomnień. Świat wczesnej młodości autora przynależy bowiem

do zasadniczo odmiennego kręgu kulturowego, który – poza wspomnieniami osobistymi, wielokrotnie utrwalanymi np. w Iwaszkiewiczowskich opowiadaniach, funkcjonuje już tylko w przekazie historycznym. I w tym miejscu narracji lirycznej podmiot odkrywa już wyraźnie ambiwalentny stosunek do swego inicjalnego wyznania, a zarazem wprowadza elementy „nuty elegijnej”<sup>18</sup>, która w sposób pozornie nieoczekiwany kładzie się ciemną smugą na jasnej tonacji wiersza.

Strofa końcowa jest natomiast próbą zniwelowania nastroju smutku przez wprowadzenie humorystycznych kolokwializmów dla równoczesnego podkreślenia sprawy niezmiernej wagi – oto dla kolejnej manifestacji faktu, że więzy z nowa „ziemią najbliższą” są już zdecydowanie silniejsze. Tak silne, że budzą zdziwienie samego bohatera, który i w tytule i w ostatnim słowie wiersza przyznaje się że teraz jest „koroniarzem”, choć przecie przez wiele lat „nigdy nie myślał, że będzie”.

Zastanówmy się teraz nad techniką wierszowa oraz metodą budowania zdania poetyckiego. Lektura tego wiersza skłania do podzielenia historycznej opinii Jerzego Kwiatkowskiego: *A Iwaszkiewicz dzisiaj? – Ten ukazuje się nam niespodziewanie – jako przynależny do pokolenia 1956*. Oszczędność słowa, co nie pozostaje w sprzeczności z wprowadzeniem elementów stylu kolokwialnego, wyeliminowanie ozdób stylistycznych poza celowym zastosowaniem paralelizmów składowych - oto znamiona tej wyrafinowanej prostoty, zaskakujące u uznanego estety.

Ale *Koroniarz* to nie tylko kluczowe dla autocharakterystyki autora wyznanie na temat tożsamości narodowej – Polaka uro-

---

<sup>18</sup> R. Matuszewski, *Z bliska. Szkice literackie*, Kraków 1981, s. 108-109.

dzanego na Podolu. Jest też próbą samookreślenia się autora na tle tradycji i współczesności literackiej. Zawiera dwie przejrzyste aluzje literackie. Pierwsza – bardziej czytelna to – jak już podkreślono – zanegowany” cytat z najśłynniejszej Inwokacji, „przewrotne” usytuowanie się w opozycji do największego polskiego poety. W zestawieniu z sytuacją tułacza – emigranta bohater „Koroniarza” może pozwolić sobie na luksus „zapomnienia” ziemi najbliższej czasów dzieciństwa, jako że zbudował sobie nowy dom w innej krainie, ale – w gruncie rzeczy – tej samej przecież ojczyzny.

Druga aluzja, pomieszczona w strofie:

*Tęsknię do ziemi mazowieckiej*

*Nie szerokiej*

*Podzielonej*

*To drzewkiem to domkiem*

*To szlabanem –*

Sytuuje się polemicznie wobec znane poetyckiej wypowiedzi niemal rówieśnika Iwaszkiewicza – Władysława Broniewskiego:

*Równino mazowiecka*

*Rozpostarta szeroko,*

*Po tobie błądzi moje serce dziecka*

*I męża oko.<sup>19</sup>*

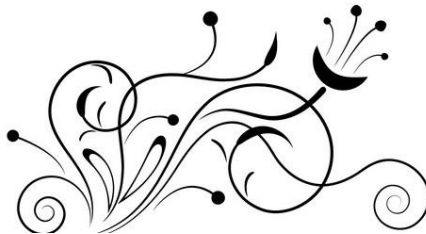
Przez to nawiązanie Iwaszkiewicz sugeruje odrębność własnej percepcji polskiego, mazowieckiego krajobrazu w którym bliskie są mu nie tylko ramy, ale także – w szczególności – realia. Jest to – by tak rzec – recepcja bardziej świadoma, bo rozpoczynająca się od czasów nie dzieciństwa lecz młodo-

---

<sup>19</sup> W. Broniewski, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1962, s. 440.

ści. Zatem – parafrazując zwrot Broniewskiego – nie „serce dziecka”, ale „męża oko” stanęły u podstaw przełomu – z „Litwina” na „Koroniarza”.

Akceptacja „nowej ojczyzny” – wrośnięcie w jej tradycję, aktywizm w roztrząsaniu jej problemów, fascynacja jej pejzażem (np. okolicami Sandomierza), patriotyzm lokalny – wszystkie te manifestacje obecne w twórczości Iwaszkiewicza – zwykle są owiane, i tak też jest w „Koroniarzu”, obecnością rezygnacji. Autor „Panien z Wilka” nie jest twórcą buntu, ale poetą pogodzenia się. Tak jest jego filozofia życiowa, filozofia akceptacji. *Czas dał, czas wziął, niech będzie jego imię umyte w muzyce*” – powie w wierszu *Muzyka nocą*, z tego samego tomu co *Koroniarz*. Tenże czas wziął mu starą i dał nową ojczyznę. I przyniósł sławę jednego z najznamienitszych poetów polskich.



## „Romantyczne” dramaty

O Iwaszkiewiczu pisze współczesny badacz: *Był jedynym, dla którego nie istniały ograniczenia gatunkowe, dla którego żadna forma nie była za trudna czy niewygodna, a przeciwnie, stanowiła zachętę i stwarzała pokusę, by wypełnić ją treścią własnej wyobraźni*<sup>20</sup>. Ten wybitny pisarz dwudziestego wieku, znany przede wszystkim jako poeta i prozaik, należy też do cenionych dramaturgów.

Rejestr dramatów Iwaszkiewicza jest wcale niemały. W latach 1918-1920 powstaje *Król Roger*, dramat muzyczny napisany wspólnie z kompozytorem Karolem Szymanowskim. W roku 1921 został napisany *Kwidam*, opublikowany dopiero w roku 1958 (w ósmym tomie *Dzieł*). Połowa dwudziestych lat ubiegłego wieku to czasy pierwszych prób na niwie prozatorskiej. Dwie powieści o elementach autobiograficznych: *Hilary, syn buchaltera* oraz *Księżyc wschodzi* – oto rezultaty tych poczynań. W roku zaś 1928 na łamach „Skamandra” drukowany jest nowy dramat Iwaszkiewicza – *Kochankowie z Werony*, wystawiony dwa lata później w Warszawie. W latach trzydziestych sławę Iwaszkiewiczowi – prozaikowi przynoszą *Panny z Wilka* (1932) oraz *Czerwone tarcze* (1934), natomiast ostatnie pięciolecie przed wybuchem wojny to sukcesy pisarza jako

---

<sup>20</sup> A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1994, s. 9.

autora dzieł scenicznych. To wtedy zostają udostępnione publiczności dwa utwory, będące przedmiotem szczególniejszych w tym artykule zainteresowań – *Lato w Nohant* i *Maskarada*. Pierwszy został wystawiony na scenie warszawskiego Teatru Małego w 1936 roku i w tym samym roku opublikowany na łamach „Skamandra”, a w roku następnym otrzymał edycję książkową. Ten najbardziej znany utwór dramatyczny Jarosława Iwaszkiewicza doczekał się wielu przekładów na języki obce (m.in. – na francuski, angielski, niemiecki oraz rosyjski).

W roku 1938 Teatr Polski w Warszawie zaprezentował nową sztukę Iwaszkiewicza. Była to czteroaktowa *Maskarada*. Premiery teatralne obu dramatów wzbudziły żywe głosy krytyki. Dla Antoniego Słonimskiego dom w Nohant stanowił *małą ambasadę polską, reprezentowaną przez Wodzińskiego i starego Jana*<sup>21</sup>. Recenzent zwrócił uwagę na szereg udanych efektów typowo teatralnych (np. wejście Chopina w akcie drugim, kompozycja finału i in.).

Znacznie obszerniejsza jest recenzja premierowego przedstawienia *Lata w Nohant* napisana przez Tadeusza Boya Żeleńskiego<sup>22</sup>.

Uznanie autora recenzji wzbudziła technika rysunku tła właściwego dramatu, tj. rozstania George Sand i Chopina po dziewięcioletnim związku. Ponadto recenzent zwrócił uwagę na ciekawie zastosowaną w odniesieniu do postaci Chopina zasadę kontrastu; Chopin w decydującej rozmowie z panią Sand jest oschły, zamknięty w sobie, ale ten sam Chopin za

---

<sup>21</sup> A. Słonimski, *Recenzja „Lata w Nohant” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Wiadomości Literackie”, r. 1936, nr 53/54, s. 19.

<sup>22</sup> T. Żeleński (Boy), *Ariel i pularda*. W: *Murzyn zrobił...*, Warszawa 1939, s. 11-18.

chwilę serdecznie rozmawia z rodakiem Wodzińskim, bratem Marii, o kraju rodzinnym i gronie najbliższych.

Karol Irzykowski<sup>23</sup> patrzył na premierę *Lata w Nohant* okiem realisty. Spośród kreacji osobowych imponowała mu pani Sand, Chopin zaś, jego zdaniem, wypadł słabiej. Co najwyżej można – zdaniem krytyka – podkreślić oryginalność tej postaci przez zastosowanie chwytu jej *nieobecności duchowej, absenteizmu*. Irzykowski nie eksponował roli symbolicznego zakończenia utworu. Uznawał je za szczęśliwe, ale niezbyt konsekwentne wybrnięcie z zagmatwanej sytuacji konfliktowej. Nieco ironicznie zapytywał, w jaki to sposób czar muzyki mógł nagle spłynąć na tych wszystkich, którzy *przez cały czas lekceważyli Chopina jako dławidudę?*

Słonimski i Irzykowski zareagowali też na premierę *Maskarady*. W ich recenzjach ujawniły się zasadnicze kontrowersje w ocenie kreacji Puszkina. Słonimski uznał ją za udaną i to od pierwszej sceny, w której poeta rozrzuca kartki na gorąco zapisywanego tekstu: [...] *wiemy na pewno* – pisał krytyk – *że przez zimny, zaśmiecony pokój Puszkina przeszedł przed chwilą wicher poetycki*<sup>24</sup>. Irzykowski – przeciwnie – uważał, że kreacja Puszkina jako poety się nie powiodła; jego zdaniem – Iwaskiewiczowi nie udało się wyeksponować cech *poetyckości* twórcy. Krytyczne uwagi o *Maskaradzie* odniósł też

<sup>23</sup> Recenzja Irzykowskiego została pomieszczona w „Pionie” z r. 1936, nr 51/52; przedruk w: J. Rohoziński, *Jarosław Iwaskiewicz, Materiały zebrał i wstępem opatrzył...*, Warszawa 1968, s. 156-160; poniższe cytaty z tej drugiej edycji.

<sup>24</sup> A. Słonimski, *Recenzja „Maskarady” Jarosława Iwaskiewicza*, „Wiadomości Literackie”, r. 1938, nr 52/53. Przedruk w: J. Rohoziński, op. cit., s. 160-161; K. Irzykowski, „Poeta jako temat dla poety”, Pion, r. 1938, nr 50.



do języka dialogów postaci. Według opinii recenzenta język *Maskarady* stanowi krok w tył w porównaniu np. z subtelną tkanką słowną *Kochanków z Werony*.

Okres wojny i okupacji, obfity w działalność literacką tego jedyne go skamandryty, który nie opuścił kraju, przyniósł, obok słynnych reminiscencji prozatorskich, jak nowele *Stara Cegielnia* czy *Młyn nad Lutynią*, jednoaktówkę pt. *Gospodarstwo*. Tę, zaprojektowaną jeszcze przed wojną a zakończoną w roku 1941, komedię wystawił teatr toruński w 1947 roku.

Dziesięciolecie 1941-1951 to etap płodnej pracy literackiej z dziedziny prozy, poezji, monografii artystycznej. Z tego właśnie okresu pochodzą *Nowele włoskie*, *Ody olimpijskie* oraz książka o Janie Sebastianie Bachu.

W roku 1951 odbyła się w Krakowie premiera nowej trzyaktowej sztuki Iwaszkiewicza pt. *W Błędomierzu*. Niemal równocześnie ukazało się wydanie książkowe tego dramatu zatytułowane *Odbudowa Błędomierza*. Ów utwór jest jedną z wielu ówczesnych realizacji tzw. zamówień społecznych.

W roku 1959 rejestr dramatów poety wzbogaciło *Wesele pana Balzaca*. To trzeci utwór, który będzie szczególnym przedmiotem niniejszych rozważań. Wypada dodać, że niemal równoległe z tym dramatem powstaje szeroka, wielowarstwowa interpretacja problemu: artysta – świat; jest to saga powieściowa pt. *Sława i chwała*, trytomowe dzieło, drukowane w latach 1956-1962.

Z drugiej połowy lat sześćdziesiątych pochodzi utwór sceniczny o silnie rozbudowanym wątku motywacji psychologicznej. Jest to *Kosmogonia*, opublikowana w numerze trzecim „Dialogu” z roku 1967, a wystawiana przez teatry w Warszawie, Krakowie, Katowicach; temu utworowi także poświęcimy

jeszcze nieco uwagi ze względu na uwypuklone tam kreacje męskie. Poza wymienionymi – trzeba wspomnieć o trzech jeszcze, mniej znanych, dramatach Iwaszkiewicza. Są to: *Złodziej Idealny*, *Noc czerwcową* (przeróbka opowiadania) i *Pod akacjami*.

Premiera *Wesela pana Balzaca* odbyła się na Scenie Kameralnej warszawskiego Teatru Polskiego w lipcu 1959 roku. Wywołała ona liczne wypowiedzi prasowe. Oto dwie spośród nich. Recenzent Andrzej Wirth<sup>25</sup> dostrzegł w tym dramacie literacką interpretację relacji między polskością i europejskością i swój artykuł recenzyjny zatytułował – *Europa po polsku*. Posłużył się w szczególności analizą rozmowy Balzaca z Darowskim, w tym konkluzją autora *Komedii ludzkiej* o niepodważalności faktu ludzkiej samotności. Zdawałoby się, że tak wiele dzieli luminarza kultury europejskiej od polskiego spiskowca! Okazuje się jednak, iż wyimaginowany kontrast *Europa a my*<sup>26</sup> jest antynomią pozorną. Wypowiedziana przez słynnego powieściopisarza w akcie drugim dramatu aforystyczna formuła *człowiek jest zawsze sam – sprawdza się –* pisze Wirth – *zarówno na losach Balzaca, jak i Darowskiego, podważając sens wyrażonej w sztuce antynomii*<sup>27</sup>.

Zdaniem recenzenta Henryka Berezy właśnie w *Weselu pana Balzaca* najostrzejszą formę przybiera problem antynomii artysty i świata<sup>28</sup>. O ile bowiem w dramatach o Chopinie i Puszkynie Iwaszkiewicz przedstawił *nieosiągalność tego*

<sup>25</sup> A. Wirth, *Europa po polsku*, „Nowa Kultura”, 1959, nr 40, s. 6.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> H. Bereza, *Dramat starości i komedia życia*, „Teatr”, 1959, nr 21, s. 4-5.

*co chciane*<sup>29</sup>, o tyle sztuka o Balzacu pokazuje *niemożność zachowania tego, co osiągalne*<sup>30</sup>. Najważniejszym bowiem problemem pokazanym przez Iwaszkiewicza jest *kłeska starości, straszliwa rozpacz utraty*<sup>31</sup>. To wszystko, czym w akcji dramatu została pokryta ta właśnie *rozpacz utraty* – to zaledwie *komedie pozorów*<sup>32</sup>. Tu trzeba zakwalifikować perypetie Hańskiej i Darowskiego, zachowania Sewerki i Dyzi, nawet spiskowe rozmowy Weryhy i Apollona Korzeniowskiego (ojca Conrada, wprowadzonego tu dla poszerzenia kontekstu politycznego akcji, a też zapewne jako ukłon w stronę autora *Zwycięstwa*). Właśnie przez wprowadzenie warstwy maskującej w postaci owej gry pozorów dramat zyskał, według Berezy, na sile wyrazu.

W roku 1958 wyszedł z druku tom ósmy zbiorowego wydania dzieł Jarosława Iwaszkiewicza, zawierający *Dramaty*. W tomie został zgromadzony dorobek dramaturgiczny sprzed roku wydania książki, a zatem utwory: *Kwidam, Kochankowie z Werony, Lato w Nohant, Maskarada, Gospodarstwo, Odbudowa Błędmierza*.

Posypały się recenzje oczekiwanego zbioru.

Zygmunt Greń na łamach „Życia Literackiego”<sup>33</sup> zamieścił recenzję dramatów, włączając do niej również uwagi nad *Weselem pana Balzaca. Kwidam* – zdaniem Grenia – *wprowadza od razu w całą problematykę późniejszego Iwaszkiewicza*<sup>34</sup>

<sup>29</sup> Ibidem, s. 4.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 4.

<sup>33</sup> Z. Greń, *Bez tytułu, czyli o dramatach Iwaszkiewicza*. „Życie Literackie” 7/1959, s. 3, 10.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 3.

przez *ostre przeciwstawienia witalności i szans duchowych człowieka*<sup>35</sup>. *Kochanków z Werony* uważa krytyk za skrajny przejaw zwątpienia we wszelkie wartości; tu bowiem Iwaszkiewicz stawia pod znakiem zapytania sens biologicznego życia człowieka. *Lato w Nohant* i *Maskarada* – są wzorem przystosowania się pisarza do gustu odbiorcy<sup>36</sup>. Zalicza je Greń do popularnej w latach trzydziestych *prywatnej biografii literackiej*<sup>37</sup>. Iwaszkiewiczowska filozofia daremnego działania jest dostrzegalna w obu tych dramatach; oczywiście – *zwątpienie, daremne próby pogodzenia świata uczuć i świata wyobraźni*<sup>38</sup> silniej zostały zaakcentowane w dramacie o Puszkynie. *Wesele pana Balzaca* – zdaniem Grenia najbardziej dojrzały utwór sceniczny Iwaszkiewicza – przynosi nową interpretację walki człowieka o zachowanie wartości. W konkluzji rozważań krytyk pozwala sobie na następujące uogólnienia: *[Iwaszkiewicz] jest przeciwko awangardzie i po stronie dramatu obyczajowego, przeciwko dramatom postaw intelektualnych i po stronie szeroko rozpisywanych konfliktów moralnych i psychologicznych*<sup>39</sup>. Zestawiając prozę i dramaty Iwaszkiewicza Greń podkreśla – w odniesieniu do epiki [...] *poszerzanie się nie tematów, lecz tonu, spojrzenia, widnokągu artystycznego*<sup>40</sup>; w dramaturgii zaś – [...] *ton zostaje poddany od razu na wstępie, potem następuje już tylko obudowanie go tkanką baśniową, jakby narracyjną [...]; tym tonem wydaje się konieczność*

---

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ibidem.

*i niechęć wyboru, witalna prężność i sceptyczna świadomość daremności wysiłku*<sup>41</sup>.

Już dawno zwrócono uwagę na fakt, że w twórczości (w tym także – w dramaturgii) Iwaszkiewicza w roli bohatera występuje z reguły artysta – faktyczny lub potencjalny. Tak np. utrzymuje Włodzimierz Maciąg<sup>42</sup> jeden z recenzentów tomu *Dramatów*. Mamy w tej wypowiedzi do czynienia z próbą syntezy dramaturgii oraz właściwie całej – do tego czasu – twórczości autora *Sławy i chwały*, z preferencją rozważań na temat kategorii bohatera. Maciąg cytuje wczesną powieść *Księżyc wschodzi* i późniejszego *Zygryda*, by wreszcie zwrócić szczególną uwagę na antynomię artysty i świata w *Lecie w Nohant*, *Maskaradzie* i *Weselu pana Balzaca*. Te trzy dramaty stanowią różne warianty wspomnianej antynomii, warianty o wznoszącej się sile narastania sprzeczności. Dramat zaś o Balzacu jest – zdaniem krytyka – szczytowym przejawem przeciwieństwa między artystą i otoczeniem. Koncepcja bohatera jako artysty w połączeniu ze sposobem prowadzenia akcji opartym na *kontemplacji, zadumie, stanie nasycenia*<sup>43</sup> to – jak utrzymuje Maciąg – istotne cechy nie tylko dramaturgii Iwaszkiewicza, ale całej jego twórczości. Krytyk stawia własną formułę tego dzieła; brzmi ona: *Świat jest tak piękny, że nawet smutek warto przeżyć i warto go opisać*<sup>44</sup>. Zdaniem Maciąga – całe pisarstwo Iwaszkiewicza tkwi korzeniami w poetyce modernistycznej.

---

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> W. Maciąg, *Dramaty Jarosława Iwaszkiewicza*. „Dialog”, 1959, nr 1, s. 96-107.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>44</sup> Ibidem.

Z takim stanowiskiem krytycznym podejmuje polemikę Ryszard Zengel<sup>45</sup>, wprowadzając pojęcie nowego okresu w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, tj. okresu od schyłku lat pięćdziesiątych. Materiałem służącym krytykowi do zilustrowania tej tezy jest – obok *Sławy i chwały, Wzlotu, Tataraku* – właśnie *Wesele pana Balzaca*. Analizując przebieg akcji tego dramatu Zengel koncentruje uwagę na postaci artysty – od momentu jego wejścia na scenę (przy końcu I aktu, kiedy to przekomarza się z kucharzem na tematy kulinarne), poprzez scenę kulminacyjną (z udziałem pani Hańskiej i Darowskiego w akcji II), aż do jego monologu z aktu III o bezlitosnym prawie przemijania. *Wesela pana Balzaca*, tak to ujmuje Zengel, jest krańcowo odmienną formą rozwiązania antynomii świata i sztuki niż to miało miejsce w dramatach o Chopinie i Puszkynie. Postacie bohaterów *Lata w Nohant* i *Maskarady* były bowiem stylizowane na artystów skazanych na nieśmiertelność, dla których świat jest płaskim, niewspółmiernym wobec ich dążeń, zawalidrogą. Dla Balzaca zaś – życie jest godnym partnerem walki, ba, jest nawet potencjalnym zwycięzcą. A zatem, utrzymuje krytyk, twierdzenie o ujmowaniu przez Iwaszkiewicza problemów sztuki i twórcy w konwencji modernistycznej odnieść można jedynie do przedwojennych dramatów Iwaszkiewicza.

*Dążenie do syntezy myślowej, wyprowadzonej z wielu analitycznych doświadczeń gdzie indziej przeprowadzonych, wydaje się ważną cechą dramatów Iwaszkiewicza*<sup>46</sup> – oto zdanie wyjęte z dwuczęściowego artykułu Marii Czernerle, poświęconego twórczości dramatycznej autora *Czerwonych tarcz*. Dokonując

---

<sup>45</sup> R. Zengel, *O Iwaszkiewiczu inaczej*. „Dialog”, 1959, nr.6, s. 96-103.

<sup>46</sup> M. Czernerle, „*Pan lubi ludzi, Panie Iwaszkiewicz...*” (Z „*Kwartetu Mendelshona*”). „Teatr” 1964, nr 20, s. 6.

w tym szkicu przeglądu dorobku pisarza z zakresu dramaturgii autorka zastanawia się nad obecnością dominującego motywu tych dzieł; jest to motyw miłości. Jako tęsknota za spełnieniem i zarazem tragizm spełnienia pojawia się ów motyw w *Kochankach z Werony*. W *Lecie w Nohant*, *Maskaradzie* oraz *Weselu pana Balzaca* następuje rewizja miłosnego mitu<sup>47</sup>. Artyści-kochankowie ponoszą tu klęski, po prostu nie są kochani. Postacie są zarysowane w specyficznym kontekście: Chopin jest na wskroś modernistyczny, ponadludzki, natomiast Puszkina – to osobistość zdeterminowana warunkami historycznymi, fatalistycznie zdążająca do zguby. Nieszczęśliwy kamerjunker Jego Cesarskiej Mości nie uprawia bynajmniej sztuki dla sztuki. Tylko niekiedy jest mu dane być artystą.

*Najmniej dramatem, a najbardziej uduchotworzoną nowelą*<sup>48</sup> nazywa Maria Czanerle *Wesele pana Balzaca*. Zestawia konstrukcję tego dramatu z akcją *Lata w Nohant* i dopatruje się pewnych analogii, np. w motywach miłości starzejącej się kobiety (pani Hańska – pani Sand), czy stosunku otoczenia do artystów. Kontrast narodowości, występujący też przecież w *Lecie w Nohant* został rozbudowany w *Weselu pana Balzaca* do rozmiarów konfrontacji dwu cywilizacji. Autorka szkicu sugeruje, że wydobywając ten potężny kontrast narodów czy nawet cywilizacji, Iwaszkiewicz może nierozmyślnie oskarżać [...] własną historię o to, że nie potrafiła nigdy nie tylko urodzić, ale nawet zrozumieć zjawiska takiego, jakim był Balzac<sup>49</sup>.

Związki Iwaszkiewicza z europejską myślą filozoficzną mają charakter romantyzujący; Schopenhauer, Bergson, Nietzsche,

---

<sup>47</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>48</sup> Ibidem, „Teatr” 1964, nr 21, s. 9.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 10.

Freud, egzystencjalizm – wszystkie te kierunki filozoficzne w pewnym stopniu bliskie autorowi *Sławy i chwały* mają trwałe miejsce w tradycji romantycznej albo też pozostają pod jej wpływem. Recepcja zaś tradycji romantycznej przez Iwaszkiewicza dokonuje się za pośrednictwem modernizmu. W tej zaś epoce przyjął się dwojaki model artysty. Model pierwszy to koncepcja artysty – histriona, który poświęcał życie dla sztuki. Do ekstremalnych granic rozbudował tę formułę Stanisław Przybyszewski, wyjaskrawiając w tym względzie idee Wagnera. Model drugi, oparty na nietscheanizmie, sytuował artystę w roli pocieszyciela ludzkości. Postawa autora w dwóch dramatach biograficznych – o Chopinie i Puszkynie – to rodzaj kontaminacji wykluczających się na pozór wpływów wagneryzmu i nietscheanizmu. Oczywiście – w każdym z dramatów obie płaszczyzny antynomiczne zostały ukazane w specyficznym, oryginalnym świetle.

Postacie świata przedstawionego w *Lecie w Nohant* to osoby rzeczywiste. Prezentacja baronowej Aurory Dudevant odbywa się już w I akcie – i to zarówno poprzez jej wypowiedzi jak i działanie. Niemal jako pierwsza dramatis persona – ukazuje się na scenie, występując od razu w roli właściwego organizatora codziennego życia w Nohant. Takie wprowadzenie George Sand jest konsekwencją autorskiej koncepcji tej postaci. W założeniu Iwaszkiewicza motywacja czynów pani Sand jest przeraźliwie realistyczna... Rysunek postaci Chopina na tym właśnie tle jest krańcowo odmienny. Pojawienie się Fryderyka – dopiero przy końcu drugiego aktu – jest przygotowane serią wypowiedzi na jego temat (Clesingera, Maurycego, także samej Aurory) – na ogół krytycznych. Chopin wchodzi niejako w sam środek wydarzeń dramatycznych, ale najzupełniej się od



nich odcina; kieruje się całkiem oderwanymi od codzienności kwestiami; on bowiem komponuje. *Wysechł mi atrament, nie mogę pisać*<sup>50</sup> – tłumaczy pannie Solange i zaraz *chce iść do swego pokoju*<sup>51</sup>, do komponowanej właśnie sonaty h-moll. Dźwięki tej sonaty – *przegrywane i opracowywane*<sup>52</sup> dochodzą do uszu widza od początku dramatu. Zastosował tu Iwaszkiewicz specyficzną formę uobecnienia postaci kompozytora, przebywającej przez większą część akcji dramatu poza sceną. Sposób kreowania osoby Chopina może się na pierwszy rzut oka wydać niekonsekwentny. Niekonsekwencja to jednak pozorna, bo Chopin z *Lata w Nohant* jest postacią o zamierzonej podwójnej strukturze. To mieszkaniec dwóch światów: świata rzeczy i świata sztuki. Struktura tej postaci oparta jest właśnie na tym kontraście. Ewokacja Chopina artysty jest zasadniczym elementem makrokosmosu teatralnego, czyli świata poetyckiego dramatu. Nie oznacza to całkowitej rezygnacji z ukazania zaangażowania uczuciowego Chopina. Oto znamieny fragment decydującej rozmowy z Aurorą, który to fakt przesądził ostatecznie o decyzji wyjazdu Fryderyka z Nohant. Zastosował tu Iwaszkiewicz znakomitą formę krótkich, niby zdawkowych, a właściwie nasyconych emocjonalnie, jednowyrazowych odpowiedzi artysty na wybuchowe wyrzuty dawnej kochanki:

*Chopin: Wydaliście Solange za tego grenadiera. To zbrodnia.*  
*George Sand: Większą zbrodnią byłoby wydać ją za ciebie.*  
*Chopin (bardzo dotknięty, zamykając się): Może...*  
*George Sand: Wodzińskiej już nie chcieli wydać za ciebie, bo byleś cherlakiem.*

---

<sup>50</sup> J. Iwaszkiewicz, *Lato w Nohant*, Warszawa 1949, s. 60.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 7.

*Chopin: Może...*

*George Sand: Pobyt wasz pod jednym dachem mógł się skończyć bardzo smutno.*

*Czy wiesz, do czego mogło dojść, gdyby ta dziewczyna zakochała się w tobie? Bo przecież cię nie kochała?*

*Chopin: Może...<sup>53</sup>*

Zasadniczy konflikt wewnętrzny postaci Chopina z *Lata w Nohant* uwidacznia się w żenującym zderzeniu „Ariela” – ze smakoszem białego mięsa z pulardy. Postawa autora dramatu wobec dualizmu: geniusz – człowieczeństwo – jest jednoznaczna. Świadczy o tym finalny triumf artysty nad codziennością egzystencji jednostki. Druga płaszczyzna antynomii – wzajemny stosunek artysty i świata – ma charakter specyficzny, bo antytezą artysty jest inny artysta. Ale, podkreślmy to, w dokonaniu twórczym Iwaszkiewicza artysta artyście nierówny. Geniusz muzyczny Chopina zaćmiewa wszelkie inne przejawy sztuki, a muzyka w tym dramacie urasta do schopenhauerskiej prazasady świata. Staje się miarą wszechwartości.

W *Maskaradzie* dwa zjawiska stanowią dominanty kompozycyjne. Są to mianowicie fabuła oraz postacie bohaterów.

Teleologiczny układ zdarzeń fabularnych ukształtował Iwaszkiewicz według zasady stopniowania emocji. Po prezentacji nastrojów w domu Puszkina (akt I) scenerią wydarzeń staje się pałac cesarski. Akt II, najlepszy scenicznie (świetna konstrukcja dialogów: Puszkina – Cesarz oraz Cesarz – Nathalie), stanowi bardzo istotny etap nasilania się konfliktu dramatycznego; konfliktu, który w akcie trzecim dojdzie do punktu kulminacyjnego, jakim

---

<sup>53</sup> Ibidem, s. 70.

będzie spoliczkowanie d/Anthesa przez Puszkina. Akt IV – to rozwiązanie konfliktu: pojedynek i śmierć poety.

Obok akcji dramatycznej ośrodkiem kompozycyjnym *melo-dramatu* (tak Iwaszkiewicz nazwał ów utwór w podtytule) są *dramatis personae*. Zwłaszcza dwie postacie, a są to właśnie mężczyźni, stanowią przedmiot zabiegów charakterystycznych autora: Puszkina i Cesarz. Kreacja wielkiego poety dokonuje się poprzez wypowiedzi samego bohatera, opinie innych osób, wreszcie – poprzez konkretne działanie. Przy pomocy tych środków udało się autorowi wydobyć wewnętrzne antynomie bohatera, jego fatalistyczny bieg ku śmierci. Wydaje się, iż rysunek osoby i sytuacji rodzinnej Puszkina został ukazany z dużą dozą realizmu i psychologicznej motywacji. Mniej celnie wypadł Puszkina jako poeta *in flagranti*. Jego poetyckie monologi nie dają pełnego obrazu aktu twórczego, procesu, który np. u Chopina z *Lata w Nohant* został nakreślony bardziej sugestywnie.

Iwaszkiewiczowski portret Cesarza Mikołaja I dają dialogi drugiego aktu *Maskarady*. Władca Rosji charakteryzuje się sam poprzez wypowiedzi z kolejnymi partnerami dialogu. Iwaszkiewiczowi udało się wydobyć całe *spectrum* cech osobowości imperatora. Oto egzemplifikacja – fragmenty wybranych rozmów, a wśród nich dialog z Puszkinem – poetą, a zarazem skrzywdzonym, lecz niepokornym człowiekiem:

1. Cesarz i Żukowski:

*Cóż tam, mój kochany Żukowski, jak tam twoje prace?*

*Żukowski (z ukłonem)*

*Bardzo dziękuję Waszej Cesarskiej Mości. Jako tako.*

Cesarz

*Pracuj, pracuj, Żukowskij. W tobie nadzieja naszej ojczyzny*<sup>54</sup>.

2. Cesarz do Natalie:

*Jakichże intryg musimy używać my, monarchowie, aby spojrzeć najzwyczajniej w twarz jednej z naszych poddanych. Ale co ja mówię! Pierwszej ze swoich poddanki. Pani jesteś pierwszą kobietą cesarstwa. Od buntowniczej Warszawy aż do zimnego Sybiru. Jak to powiedział pani mąż?*

*...od Permu do Taurydy,  
Od chłodnych fińskich skał  
Po skwarny brzeg Kolchidy.  
Od wstrząśniętego Kremlu wrót  
Po Chin znieruchomiłych ściany...*

*Czy tak? Dobrze umiem? Od morza do morza, od gór do oceanów – nie ma piękniejszej kobiety na moich ziemiach. Ty jesteś pierwsza – i jedyna*<sup>55</sup>.

3. Cesarz i Heeckeren

Cesarz o Heeckerenie:

*Nuda mnie chwyta na myśl o nim. Taki krokodyl europejski. Oczy ma fałszywe jak najfałszywszy z Anglików. A w gębie nie lepszy. Tyko słodki jak miód*<sup>56</sup>.

*Do Heeckerena (łaskawie): Witam waszą Ekscelencję (podaje mu rękę)*<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> J. Iwaszkiewicz, *Maskarada*. W: tenże: *Dramaty*. Warszawa 1958, s. 372.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 278-379.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 398.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 398.

#### 4. Cesarz i Puszkina

Puszkina

*Ale czy ty naprawdę myślisz, że tylko berłem można kierować losami narodu, chwiać nim w tę lub ową stronę? Czy tylko twoje słowo ma moc zaklęcia. A ja? A moje?*

Cesarz: *Przyznam że nie zastanawiałem się nad tym<sup>58</sup>.*

.....

Cesarz

*Chciałem się i ja zapytać, czy ty bardzo kochasz swoją żonę?*

Puszkina (splomieniał):

*Jak mam to rozumieć?*

Cesarz

*Bardzo po prostu: czy kochasz... Nathalie?*

Puszkina

*Nie odpowiem na to pytanie. Nie zmusi mnie do tego Wasza Cesarska Mość... nawet knutem (zaczyna się śmiać swoim wysokim śmiechem, cesarz zgorzony patrzy na niego. Puszkina powstrzymuje się od śmiechu).*

Cesarz

*Bezczelność! Precz!*

Puszkina

*Nawet... knutem...*

Cesarz

*Buntowszczyk!*

Puszkina (oddala się przepisowo z trzema ukłonami)

*Wasza Cesarska Mość (wychodzi).*

---

<sup>58</sup> Ibidem, s. 398.

*Cesarz* (przez chwilę szuka uspokojenia w chodzeniu po pokoju, zatrzymuje się, wzdycha, opanowuje się).

*Buntowuszczyk!*<sup>59</sup>

W *Maskaradzie* antynomia sztuki i świata występuje w postaci konfliktu geniusza z carem i jego poplecznikami. Ale to nie jedyna podstawa tragizmu bohatera. Ów tragizm polega także na szeregu antynomicznych powikłań wewnątrz osobowości samego poety. Postać Puszkina to swoista wersja poglądu autora na sztukę. Piękno w recepcji Iwaszkiewicza – tu widoczny wpływ wersji filozoficznych popularnych w modernizmie – ma charakter kategorii wyłącznie estetycznej. Nie oznacza dobra. Może być amoralne, a zatem nie podlegające ocenom etycznym. W kreacji Puszkina widać antynomiczność tej kategorii. Pięknem może być poezja i sam akt twórczy. Ale piękno eksponuje też natura. Jej doskonałym wytworem, jak to wyeksponował Cesarz, jest Nathalie Puszkina. Tragiczne starcie następuje wewnątrz osobowości bohatera; powołanie poetyckie pada ofiarą piękna ziemskiego: Puszkina ginie porażony urodą własnej żony.

Antynomiczna struktura osobowości postaci tytułowej *Wesela pana Balzaca* ma jeszcze inny charakter. Dramat osobisty Balzaca jest bardzo ludzki. Tragedią geniusza jest poczucie samotności i bolesna świadomość nieuchronnie zbliżającego się kresu egzystencji. Kreacja autora *Komedii ludzkiej* to wynik zastosowania przez Iwaszkiewicza kryteriów egzystencjalizmu wobec świata przedstawionego. Jest to zarazem zastosowanie poetyki opartej na teorii Freuda. Iwaszkiewiczowski Balzac to psycho-

---

<sup>59</sup> Ibidem, s. 404-405.

pata, nerwowo chory człowiek. *Balem się samego siebie...; mnie od dzieciństwa ogarniały strachy*<sup>60</sup> – powiada. Pamiętamy tę scenę, kiedy bojaźliwie reaguje na położenie kapelusza na łóżku – bo to zły znak... Twórczość jest dla Balzaca życiową koniecznością, sposobem pozbywania się neurozy oraz podstawą zachowania egzystencji. Bohater dramatu Iwaszkiewicza pozbywa się strachów przez obdarzanie nimi postaci swoich utworów. Stąd np. i Rastignac, i Luis Lambert są mu tak bliscy, tak mieszczą się w jego chorobliwej indywidualności. Egzystencjalizm oraz freudowska psychoanaliza zaważyły również na sposobie przedstawiania konfliktu artysty z otoczeniem. Mieszkańcy Wierchowni, przynajmniej ci bardziej inteligentni i czytani, cenią sztukę Balzaca. Darowski nawet pocałunkiem w rękę składa mu symboliczne podziękowanie za ów *zmarnowany talent*<sup>61</sup> (jak z goryczą podsumowuje swą drogę twórczą autor *Jaszczura*). Pani Hańska, znając Balzaca najlepiej, stwierdza, iż jest to [...] *człowiek, który żyje wiecznie w urojeniach*<sup>62</sup>. U otoczenia natomiast, np. u służby, wiele awersji budzi powierzchowność i zachowanie Balzaca. *Żre z przeproszeniem jak wilk* – powiada Mosiej. Złośliwa Dyzia uzupełnia to spostrzeżenie uwagą o zachowaniu pisarza przy stole: [...] *nos w serwetę uciera, nóż do gęby pakuje*<sup>63</sup>. Ta sama panielka aż nadto jednoznacznie ocenia konkurenta pani Hańskiej: [...] *indywiduum spod ciemnej gwiazdy*<sup>64</sup>. Córki pani Hańskiej nie mogą mu wybaczyć, iż jeszcze za życia ich ojca Balzac „polował” na mamę i jej majątek. Przedstawienie romantycznej anty-

---

<sup>60</sup> J. Iwaszkiewicz, *Wesele pana Balzaka*, „Dialog”, 1959, nr 1, s. 23.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>64</sup> Ibidem.

nomii sztuki i życia jest więc w *Weselu pana Balzaca* dalekie od modernistycznego pojmowania artysty i hasła „sztuki dla sztuki”. Balzac jest najbardziej spośród trzech Iwaszkiewiczowskich artystów postacią zdemitologizowaną. Chopin jest wszak całkowicie o władnięty tworzona muzyką, nad Puszkinem unosi się – przynajmniej od czasu do czasu „wicher” poezji; Balzac zaś, choć to neurotyk, jest całkowicie zanurzony w realiach codzienności; planuje swe wesele i dalsze życie. A przecież – my, czytelnicy, wiemy że przeżyje jeszcze tylko parę miesięcy<sup>65</sup>. Romantyczny ideał miłości nie wytrzymuje próby życia. Dotyczy to każdego z Iwaszkiewiczowskich bohaterów. To bez wyjątku nieszczęśliwi mężczyźni.

Dodajmy, że mężczyźni z dramatów Iwaszkiewicza to ludzie chorzy. Chopin jest śmiertelnie chory na płuca, Puszkina dręczy chorobliwa nerwowość, Balzac cierpi na hipertrofię serca i chroniczny bronchit. Te, historyczne zresztą, fakty zostały wykorzystane jako ilustracja Iwaszkiewiczowskiej filozofii życia i konstruowanych modeli miłości. W świecie Iwaszkiewicza [...] *miłość mężczyzny jest dziełem intelektu, [...] miłość kobiety natomiast czystym instynktem, zadowoleniem, koniecznością fizjologiczną* – powiada Ryszard Przybylski<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Ślub Honoriusza de Balzac z Ewelina z Rzewuskich Hańską odbył się 14 marca 1850 roku w kościele św. Barbary w Berdyczowie. W końcu kwietnia małżonkowie opuścili Wierchowinę i przez Drezno udali się do Paryża. Zamieszkali w „pałacu” urządzonym przez Balzaca dla jego Ewy przy ulicy Fortunee. Tam też pani Ewelina pielęgnowała śmiertelnie chorego małżonka przez ostatnie miesiące jego życia. Balzac zmarł 18 sierpnia 1850 roku.

<sup>66</sup> R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916-1938*. Warszawa 1970, s. 283.



Literackim urzeczywistnieniem teorii Schopenhauera o zamkniętym kręgu ludzkich pragnień i zaspokojen jest dramat *Kochankowie z Werony*. Nowoczesne dzieje Romea i Julii to tragedia miłości spełnionej. Niedoświadczenie młodości mści się tragicznie, zaspokojenie pragnień implikuje przesyty, rodzący niechęć. Kruche jest więc uczucie miłości, mit o jego soterycznym charakterze jest złudny. Spełniona miłość przeradza się w nienawiść, przekreślając sensowność życia. Taką wymowę ma tragiczny finał młodzieńczego dramatu Iwaszkiewicza.

*Kosmogonię* – dramat opublikowany już u schyłku życia poety – nazwał Wojciech Natanson [...] *czymś w rodzaju summy filozoficzno-artystycznej*<sup>67</sup>. Kreacje męskie w tym dramacie (choć Iwaszkiewicz rzecz przewrotnie nazwał w podtytuł *opowiadaniem*) stają wobec dylematu śmierci. To zjawisko ma być – w zamierzeniu głównej postaci utworu – Seweryna – próbą ocalenia bytu. Stawia tu Iwaszkiewicz i poddaje zaraz druzgocącej krytyce domniemanie jakoby byt istniał poza człowiekiem. Tak właśnie utrzymuje Seweryn i, zabijając Inia, wierzy, że ocala tym sposobem jego młodzieńczy obraz. Ale próba Seweryna kończy się całkowitą klęską. Nie tylko bowiem nie udaje mu się ocalić bytu, ale ponadto jego czyn zostaje potraktowany (jakżeby inaczej!) jako zwyczajna zbrodnia. Seweryn popełnia więc samobójstwo, ale już bez przekonania, że ocali czysty byt.

Przeciwieństwem postawy Seweryna jest światopogląd jego brata Wiktora, wyrażony w finalnym monologu dramatu:

---

<sup>67</sup> W. Natanson, *Mrowisko i tarcza zegara*. W: *Godzina dramatu*. Poznań 1970, s. 227.

*O, to bardzo łatwo ustanowić się sędzią świata i jego zawiąsów, to bardzo łatwo sięgać po mordercze pigułki, to bardzo łatwo usunąć się od wszelkiej odpowiedzialności i za siebie i za innych, i leżeć tak z założonymi rękami... A my, tak jak jesteśmy, nawet nie będziemy piękni, nawet nie będziemy nikogo zachwycać sobą, będziemy po prostu żyli. A to jest bardzo ciężkie zadanie... żyć!*<sup>68</sup>

W tej interpretacji życie jest więc dalekie od spekulacji filozoficznych. Składa się na nie codzienny trud, nieustanna przemiana w czasie, której się nie tylko poddajemy. My ją współtworzymy.

Dramatyczny los bohaterów – mężczyzn z dramatów Iwaszkiewicza to uporczywa walka z czasem – od początku skazana na fiasko. Ten obsesyjny temat czy komentowany ostentacyjnie – jak u egzystencjalistów, czy kamuflowany w misternych wywodach (jak u Schopenhauera czy Bergsona) – bywa poddawany różnym próbom, np. przez zatrzymywanie przeszłości drogą wspomnień. Nowożytny Romeo z *Kochanków...*, Chopin z *Lata...*, Puszkina – poeta kamerjunker, stary (duchowo) Balzac – próbują odtworzyć dobre czasy dawnej miłości. Do niczego to nie prowadzi; owszem – pogłębia tylko świadomość nadchodzącej utraty, która już się zaczęła.

Do dramatów Iwaszkiewicza można w pełni odnieść autodiagnozę własnej twórczości autora *Brzeziny: Zawsze czytelnikowi starałem się powiedzieć: Może rzeczywiście jestem smutny, ale patrz, jaki świat jest piękny*<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> J. Iwaszkiewicz, *Kosmogonia*. „Dialog” 1967, nr 3, s. 29.

<sup>69</sup> J. Iwaszkiewicz, *Wiersze zebrane*. Warszawa 1968, s. 7.

Warto też na koniec przytoczyć fragmenty wywiadu przeprowadzonego przez niżej podpisanego przed laty z wielkim pisarzem i opublikowanego w *Sprawozdaniach Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego*. Jarosław Iwaszkiewicz tak podówczas scharakteryzował usytuowanie środowiskowe bohaterów swych trzech najślawniejszych dramatów: [...] *Ja wydobyłem psychopatologię twórczości Balzaca, jego strach przed zamrozeniem, ustawiczne dążenie do pozbywania się neurozy. Bo antynomia artysty i świata jest zawsze. Z tym, że w przypadku Balzaca świat jest inny. W „Weselu pana Balzaca” jest on psychologiczny oraz pogłębiony przez różnice narodowe. U Chopina – erotyczny, natomiast w „Maskaradzie” – polityczny. Te trzy dramaty nie są żadną trylogią. Są realizacją oddzielnych pomysłów, opartych przede wszystkim na korespondencjach artystów, a wynikających z moich szczególnych zainteresowań epoką romantyzmu* (podkr. H.G.)<sup>70</sup>.



---

<sup>70</sup> H. Gradkowski, *Relacja z rozmowy z Jarosławem Iwaszkiewiczem przeprowadzonej 11 maja 1972 roku w siedzibie redakcji miesięcznika „Twórczość”*. W: *Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego*, 42(1987), Seria A – Dodatek 3, s. 156-158. Tekst rozmowy: – w Aneksie.

## W sidłach szatana – *Słońce w kuchni*<sup>71</sup>

Zacznijmy od ustaleń terminologicznych:

*Sacrum* – pojęcie filozoficzne, wprowadzone do badań religii świata. Podstawowe znaczenie wynika z samego źródłosłowu: sprawy związane z bóstwem, kultem, religią, i dlatego godne czci [...] <sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> *Kuchnia w duńskim mieszkaniu Iwaszkiewicza [...] została opisana w opowiadaniu „Słońce w kuchni”.* (J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911-1955*. Opracowanie i przypisy Agnieszka i Robert Papiescy. Wstępem opatrzył Andrzej Gronczewski, Warszawa 2007., s. 337, przyp. nr 3).

<sup>72</sup> *Człowiek dzielił świat na dwie przeciwstawne i wykluczające się wzajemnie dziedziny: to, co święte i to co świeckie [...] Stąd wywodzi się rozróżnienie: „sacrum i profanum”. [...] Odkryto i opisano we wszystkich religiach świata wspólne cechy „sacrum”, a przede wszystkim bóstwa: jest ono niewyraźne i tajemnicze (misteriosum), budzi lęk a nawet grozę (tremendum), przytłacza człowieka swoim majestatem (maiestas), ale równocześnie fascynuje, budzi zachwyt i przyciąga (fascinosum). W tym sensie „sacrum” jest pojęciem filozoficznym, abstrakcyjnym, ogólnym, które obejmuje zarówno wyżej przytoczone zjawiska, jak również zmysł Sacrum istniejący w samym człowieku, tzn. jego wewnętrzne wyczucie, zrozumienie i potrzebę spraw wielkich, niezwykłych, godnych uwielbienia, szacunku i czci dla świętych. [...] Pojęcie sacrum stoi w centrum religii objawionej [...] Bóg jest Święty, czyli [...] odmienny od wszystkiego, co stworzone. Jego świętość – to wielkość i wzniosłość, która budzi lęk i grozę, ale również uwielbienie i cześć. Wielkość i świętość Boga jest dla człowieka niewyobrażalna [...]. Bóg ofiaruje człowiekowi udział we własnej świętości: „Święci bądźcie, jak Ja jestem święty”. [...] Wcielenie Syna*

*Profanum* – rzeczy świeckie, sfera świecka w przeciwieństwie do rzeczy świętych, sfery świętości – *sacrum*. W naszym świecie *sacrum* przeplata się z *profanum*; łac. *profanum* – niepoświęcone, leżące poza świętym kręgiem; od *pro* – „za”, *fanum* – „świątynia”<sup>73</sup>.

*Sacrum* przejawia się także jako siła, jako moc. [Dla chrześcijan] *sacrum* **objawia się** (podkr. HG), a tym samym „ma granice nieskończony” [...] Bóg wcielając się w Jezusa przystaje na ograniczenie się i na „zstąpienie w historię”<sup>74</sup>.

Poszukajmy zatem opozycji *sacrum* i *profanum* w wymienionym w tytule artykułu utworze autora *Sławy i chwały*.

Najpierw jednak – dwa przykłady z innych małych form prozy Iwaszkiewicza<sup>75</sup>, gdzie profanacja świętości została ukazana w kategoriach klęsk totalnych i odpowiedzialności zbiorowej:

W *Opowiadaniu argentyńskim* młody, 24-letni, Karol Darwin polemizuje z likwidatorem Indian w Ameryce Południowej. Oto fragment tego dialogu:

*Widziałem Indian „ucywilizowanych” – ciągnął Darwin – widziałem w Carmen de Patagones. Widziałem, coście zrobili z miedzianego syna pampy, z syna Araukanii pełnej źródeł.*

*Bożego [...] jest źródłem naszej wielkości i godności Sacrum.* (W: *Bóg Człowiek Świat. Ilustrowana Encyklopedia dla młodzieży*, Katowice 1991, s. 250).

<sup>73</sup> A. Markowski, R. Pawelec, *Wielki słownik wyrazów obcych i trudnych*, Warszawa 2001, s. 611.

<sup>74</sup> M. Eliade, *Moc i sakralność w historii religii*. W: tenże: *SACRUM – MIT – HISTORIA. Wybór esejów*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył Marcin Czerwiński, Warszawa 1993, s. 161-163.

<sup>75</sup> Wszystkie cytaty z opowiadań Iwaszkiewicza według edycji: J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania zebrane*, Warszawa 1969; po cytacie podaje się w nawiasie numer tomu i strony.

*Przecież gdyby na nich nawet te łachmany zastygły w brąz, powstałyby najpiękniejsze posągi świata (przypis: Oryginalne słowa Darwina). To królewscy dziedzice... A wyście im dali lenistwo, choroby, wódkę, syfilis... I wreszcie śmierć.*

*De Rosas uspokoił się. Podszedł do biurka. – To jest konieczność, wyższa konieczność! To jest właśnie moja misja, obrona cywilizacji chrześcijańskiej. Tym „ucywilizowanym”, jak pan ironicznie powiada, niesiemy najcenniejszy skarb chrztu i wiary. (t. II, s. 726-727). Oto zderzenie świętości i profanacji w totalnym wydaniu!*

I przykład drugi:

Z tego samego roku, co *Słońce w kuchni* pochodzi opowiadanie *Voci di Roma*<sup>76</sup>. Bohater-narrator spotyka na jednym z rzymskich cmentarzy starą znajomą sprzed lat. Owa Manefa Witaliewna, niegdyś piękna w czasach ich młodości, kiedy to jeździł po kresowych dworach jako prywatny nauczyciel, odwiezła grób dawnej niani, która po rewolucyjnym pogromie 1917-18 roku uratowała część majątku rodziny swych państwa i uparcie namawiała ich do wyjazdu do Rzymu. Tylko tam. Tak opowiada o postawie tej kobiety z ludu Manefa:

*Ona nas bez przerwy parla w tym kierunku – w Odessie, w Konstantynopolu! Do Rzymu, do Rzymu....”. Jeżeli nam*

---

<sup>76</sup> Poświadczmy cytatem okoliczności powstania tego opowiadania: Pisze Autor: [...] wstaję i idę odwiedzić niedaleko położony Hotel Locarno, gdzie mieszkałem w 1937 i 1938 roku, i gdzie mi przyszedł do głowy pomysł noweli „Voci di Roma”. (J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911-1955*, op.cit, s. 347). I w przypisie: *W Podróżach do Włoch* (s. 13-14) Iwaszkiewicz pisze, że po raz pierwszy zamieszkał w hotelu Locarno w 1938 roku. Tam też, w tym samym roku, napisał opowiadanie „Voci di Roma”, które weszło w skład zbioru „Nowele włoskie” („Dzienniki...” przyp. 6, s. 348).

*papa rymkij nie pomoże – mówiła – to nikt nam nie pomoże”. Była na audyencji u papieża [...] z jakąś tam pielgrzymką. Wróciła cicha – i nigdy już nie mówiła o papieżu. [...] Chodziła do cerkwi i do świętego Piotra. Umarła ze strasliwym rozdwojeniem i rozpaczą w sercu* (t. I, s. 613).

I retoryczne pytania bohaterki spotkania o sytuacji na kresach po przewrocie rewolucyjnym:

*Jakże tak można, żeby nas odpędzić? Wszystkich? Cały naród odpędzić, odgrodzić. Przecież my wszyscy byliśmy Europejczykami. [...] Dlaczego nas wszystkich wydziedziczyli? I jak to się mogło stać? I czy my już nie powrócimy do Europy? Przecież jest jakaś jedność na świecie!* (t. I, s. 612).

Tę jedność kulturową Iwaszkiewicz wciąż buduje. W tym niewielkim objętościowo opowiadaniu (chodzi o *Voci di Roma*) przypomina przechadzki wielkich twórców po Rzymie – Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego; ale co najważniejsze – całą opowieść zamyka, jak klamrą, powtórzonym fragmentem o grobie niani Tatiany z *Eugeniusza Oniegina*. Z tego najsłynniejszego poematu dygresyjnego na świecie, którego autor nigdy nie był w Rzymie. Romantyczne miejsce – upamiętnione wspomnieniem starej Słowianki – staje się „kładbiszczem” (cmentarzem), nie tylko konkretnej osoby, ale i zbiorowości, narodu. Święta Ruś, Ukraina poda ofiarą krwawej rewolucji, serii strasliwych zbrodni.

**A oto i „przypadek jednostkowy” napięcia między *sacrum a profanum*, czyli właśnie „Słońce w kuchni”.**

Najpierw – świadectwo współczesnego zainteresowania tym właśnie tekstem jako materiałem do adaptacji teatralnej:

18 stycznia 2009 roku w Teatrze Nowym wystawiono „*Słońce w kuchni*”. Reżyser spektaklu, Marcin Brzozowski, tak mówił przed premierą:

– *Nie wybrałem Iwaszkiewicza ze względu na nazwisko. [...] Zainspirował mnie temat opowiadania. Poza tym znajduję w nim wyrazisty, niezwykle opis ludzi, przyrody, stanów emocjonalnych. Zwłaszcza, gdy spojrzymy na współczesnych emigrantów, odnajdziemy w nich część Ivne, jej samotne życie w kraju o innej kulturze. To jest tak, kiedy stajemy się trochę stamtąd, ale równocześnie nadal pozostajemy Polakami. W sztuce pobrzmiewa właśnie kwestia tożsamości narodowej. Ważnym aspektem jest też budowanie relacji z innymi ludźmi.*<sup>77</sup>

Analizowane opowiadanie to literackie przetworzenie dyplomatycznych doświadczeń autora *Sławy i chwały* sprzed drugiej wojny<sup>78</sup>. Trzy lata był Iwaszkiewicz sekretarzem ambasady polskiej w Kopenhadze w latach 1932-35. To był okres już po pełnieniu funkcji sekretarza w biurze marszałka sejmu, Macieja Rataja.

Zamierzał w Danii zostać dłużej, ale musiał być przy żonie, która z depresji leczyła się w szpitalu psychiatrycznym w Tworkach. Szerzej na ten temat pisze historyk Marek Radziwon, co odnotowujemy w przypisie<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> <http://warszawa.naszemiasto.pl/artukul/slonce-w-kuchni-iwaszkiew...>

<sup>78</sup> Zob.: Anna Król, *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie*, Warszawa 2015.

<sup>79</sup> *Duńskie opowiadanie „Słońce w kuchni” można byłoby zapewne opatrzyć komentarzem, jaki wiele lat; później Iwaszkiewicz umieścił we wstępie do „Zarudzia”: „splata się tu mnóstwo prawdziwych nazw, imion, faktów, nastrojów, które stanowią dowolną kompozycję. Ani topografia, ani chronologia ani faktografia nie odpowiada tu żadnej rzeczywistości. Chodzi tu o wywołanie atmosfery.” To atmosfera surowa i nieprzyjazna, z nieustannym przecuciem nieuchronnego nieszczęścia.*



*Słońce w kuchni* to niemal dokładnie stustronicowe opowiadanie z roku 1938. Rzecz wywiedziona z akt sądowych, o czym autor informuje w klauzuli tekstu<sup>80</sup>. Ale, jak to nieraz jest u Iwaszkiewicza, cała rzecz może być stylizacją czy mistyfikacją. Nas interesuje, jak w tym konkretnym przypadku kształtuje się opozycja – *sacrum* – *profanum*. Trzeba zatem podążać śladem fabularnych losów bohaterki.

\*\*\*

Ignasia Zielonko jest córką Polki, z którą przyjechała jako dziecko do Danii. Mama wyszła za mąż za Duńczyka, nie bardzo chce mieć przy sobie córki, a ta nie ma do kogo wrócić do Polski. Nie może też zostać w Danii, chyba że znajdzie pracę służącą. Sekretarz polskiej ambasady chce jej pomóc, ale albo nie umie, albo rzeczywiście jest w sidłach przepisów. Pewnie

---

*Wszystkie te wątki są być może dalekim echem wydarzeń prawdziwych, między innymi głębokiego załamania nerwowego, jakie podczas pobytu w Kopenhadze przeżyła Anna Iwaszkiewicz. Jej ciężki stan zmusił Iwaszkiewiczów do wcześniejszego powrotu do Polski, żona pisarza była wówczas w ciąży, już w kraju doszło w obawie o życie Anny do usunięcia płodu. Anna przeżywała wówczas stany wielkich uniesień religijnych, w konsekwencji wiele miesięcy spędziła w szpitalu psychiatrycznym w Tworkach koło Podkowy Leśnej. (M. Radziwon, Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie, Warszawa 2012, s. 112-113).*

<sup>80</sup> U Iwaszkiewicza nierzadko spotykamy celowe mieszanie fikcji i rzeczywistości. Sam pisze na ten temat: *Opowiadania najbardziej związane z rzeczywistością [...] są najdalsze od tego, co autor zamierzał wyrazić; [...] przeciwnie, całkowite fikcje [...] osiągają to, co dla autora najważniejsze – autonomiczny żywot dzieła sztuki.* (Od autora. W: J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania zebrane*, Warszawa 1969, t. I., s. 5).

jutro będzie musiała odpłynąć do kraju. Tak rozmyśla, patrząc na ruch portowy w Kopenhadze.

I wtedy pojawia się Torben Nielsen, wesoły młodzieniec z Jutlandii. Rozmawiają o sytuacji bohaterki. Ignasia lepiej mówi po duńsku niż po polsku. W końcu – wychowała się w Danii. Od razu przypadli sobie do gustu. Ze strony Ignasi jest to miłość od pierwszego wejrzenia. I zarazem rodzi się perspektywa pracy u państwa Nielsenów. Nazajutrz Torben odpływa do Grenlandii; wszyscy go żegnają, w tym mama i młoda, szczupła ciocia Gunvor; ona żegna młodzieńca bukiem róż... To niewątpliwie kochanka i cicha opiekunka Torbena, pozująca na bóstwo opiekuńcze całej rodziny Nielsenów.

Ignasia płynie ze swoją nową panią, matką Torbena, do domu Nielsenów w Agaard. Na statku spotyka znajomego Polaka, który znalazł pracę w okrętowym barze. Od tegoż Józia dowiaduje się, że w mieście Agaard działa niejaki Sercarz.

*[...] To dobry człowiek – powiada ów znajomy. – Niech pani do niego pójdzie. On się panią zaopiekuje. Bo może te Duńczyki to panią skrzywdzą (t. I, s. 423).*

U państwa Nielsenów Iwne (tak ją nazwał Torben) ucieszyła się, że z jej pokoju widać ulicę a nie morze. Nie lubiła morza; to jeden z jej lęków, o czym jeszcze będzie mowa. Ale najbardziej podobała się jej kuchnia, gdzie miała głównie pracować. Oto cytat:

*[...] W kuchni nagle wszystko wydało się jej zalane słońcem..*

Bo [...] w ścianach widniały jedne obok drugich szafki i półki, wypełniające całą przestrzeń. Pomalowane one były olejno, na jaskrawy żółty kolor. Gdy się rzuciło okiem, wydawało się, iż na ścianach odbija się słońce (t. I, s. 426).

Potem po wielokroć słońce odgrywa ważną rolę w wydarzeniach. W jego promieniach, nawet wówczas, gdy pokrywają je chmury, odbija się świat. Morze widać dobrze z salonu państwa Nielsen. Ignasia, choć nie lubi morza, wpatruje się często w fale, przedzielone fiordami, za którymi gdzieś leży Grenlandia. Tam jest Torben.

A codzienność toczy się monotennie. Niby monotennie. Obraz Torbena jakby się zaciera.

I wtedy zaczyna się historia z Sercarzem. Mówi on tylko po polsku, a słucha go młodzież polska z pochodzenia, ale już lepiej mówiąca po duńsku. Ów wdowiec jest dawnym bojowcem PPS, który musiał *uciekać z Łodzi przed moskiewskimi żandarmami* (t. I, s. 432). Ma nawet pamiątkę z tamtych czasów – ukryty pistolet. Na spotkaniach opowiada młodzieży o ojczyźnie, czyta pismo święte. I gra na flecie. Okropnie. Przypomina czasy, kiedy po pracy w Polsce uczył się muzyki. Grywał pieśni rewolucyjne. W wojsku też był muzykantom. Chłubił się, że miał kolegę, który ukończył konserwatorium. Sercarz, 50-latek, pracuje w Danii jako kowal w fabryce i walczy z duńskimi księżmi katolickimi, którym mocno zależało na wyciszeniu ducha polskości w emigrantach, z równoczesnym usiłowaniem przysporzenia wyznawców tutejszemu, słabemu kościołowi katolickiemu.

Ignasia związała się z Sercarzem. Czytamy: *[...] nie kochała go, tego „starego dziada”, jak sobie go w myśli nazywała, ale fascynował ją ogromnie [...]. Najwięcej miał w sobie uroku, gdy czytali razem Pismo święte* (s. jw.)

Czytali – ale jak! Sercarz wpadł na pomysł, że księża fałszują święte księgi. Czytał słowo po słowie, z odstępami, czekając, czy mu podpowie natchnienie, że właśnie w tym miejscu

pismo zostało sfalszowane. I wówczas zmieniał tekst, padał na kolana i Bogu dziękował, że we właściwym miejscu go oświecił. Czasem zdanie z pisma zmieniał zupełnie. Np. w miejsce zdania: *Piękniejszyś urodą nad syny człowiecze*<sup>81</sup> – wymyślił: *Mądrością twoją zwyciężysz mnie, Panie, i wywyższysz pomiędzy wszystkimi mieszkańcami ziemi* (t. I, s. 462).

Na pierwszoplanowe wydarzenia fabularne kładzie się cieniem historia Kaia, młodszego brata Torbena. Jest to dziesięcioletnie dziecko, na poły autystyczne, o niezwyklej wrażliwości i wybujałej wyobraźni. Chłopiec lubił Ignasię, łączyła ich miłość do Torbena. Kai wysłuchiwał jej opowieści o bracie i sam dodawał swoje. Ale, co najgorsze – wziął na poważnie jej wymysł, iż wybiorą się żaglówką do Grenlandii. Uświadomiony przez dziewczynę, że jest to pomysł *na niby*, wpadł w szal. Wybiegł z domu, usiłował uruchomić łódź ojca i, jak się okazało, utonął.

Ignasia obwinia się o śmierć chłopca. I wciąż wspomina Torbena, choć unika tych wspomnień. Patrząc na jego fotografie wzdycha: *Ja już teraz nie dla niego* (t. I, s.461)

Szatan – powiadają egzorcyści – gdy upatrzy ofiarę, używa przeróżnych sposobów dla jej duchowego załamania. *Ten upadły anioł toczy nieustanny spór z Tym, któremu chciał dorównać. Którego chciał przewyższyć. Stosuje najprzeróżniejsze metody, wśród których jedną z tysięcy jest wzbudzanie w człowieku poczucia nadmiernej wartości; zwodzenie przekonaniem o jakoby naturalnej potrzebie wywyższania się nad innych*<sup>82</sup>. Tak właśnie

---

<sup>81</sup> To zdanie szczególne, pojawia się jak leitmotiv w najbardziej dramatycznych wydarzeniach akcji.

<sup>82</sup> H. Gradkowski, *W poszukiwaniu tożsamości (pedagogika-filozofia-literatura*, Jelenia Góra 2014, s. 28.

u Sercarza, który usiłuje wmówić sobie a także Joasi, że oto posiadał szczególny dar prostowania ścieżek Kościoła, poprzez własną interpretację świętych pism.

Ignasię zaś szatan chwyta w sidła lęku. Przed jutrem, przed przyszłością, a też właściwie nie wiadomo przed czym. W całym opowiadaniu znajdziemy kilkadziesiąt opisów stanu niepokoju, bojaźni, strachu, chęci ucieczki. Na to się nakładają szczegółowe obrazy obawy z byle powodów. Zgromadźmy nieco objawów tego lęku – już wprowadzonych w samej narracji odautorskiej:

*Ignasia [...] lękała się portowego miasta i nieznanjomej, dawno zapomnianej Polski [...] Bała się i tej wielkiej, wesolej Kopenhagi, jaka szumiała wokół niej [...] Fale morza wobec jasnego nieba wydawały się ciemne i nieprzyjemnie ołowiane. Napęlniały one zawsze Ignasię strachem... (t. I, s. 409). Przestraszyła się tych gór lodowych (t. I, s. 422) – które znaleźć się mogą na trasie przepływu „łupinki” Torbena do Grenlandii*

Napływ strachu towarzyszył Ivne po lekturze Biblii w interpretacji Sercarza. Przed snem ogarniał ją szczególnie ciężki do wytrzymania rodzaj strachu: *[...] jak tylko położyła się do łóżka, przychodził do niej strach, ale tak wielki, że pot występował na czoło i pokrywał całe jej ciało. Nie wiedziała czego i dlaczego się boi (t. I, s. 449). Jest i przyczyna „rodzinna”, związana z mglistym wspomnieniem ojca: [...] Stary Zielonko był alkoholikiem i pijany bijał matkę i dziecko – jego głos został jej w uszach (s. jw.)* Strach powiększa jeszcze, jak to zaznaczyliśmy, obwinianie się o śmierć Kaia.

W końcu Ignasia chce uciekać, nawet do Polski, choć nie ma tam nikogo bliskiego. Jest w ciąży z Sercarzem. Po zabiegu u jakiejś babki znów wpada w rozpacz. Tymczasem Sercarz

oświadczył się jej. Na razie nie zgodziła się i przyznała, że myśli o Torbenie. Sercarz ją wyśmiał: gdzieżby syn bogatego kupca ożenił się ze służącą. A ona odpowiedziała: *Ja nie chcę, żeby on pomyślał, że ja o nim zapomniałam* (t. I, s. 467).

Wciąż czekała na Torbena. I wreszcie doczekała się.

Nastąpiło eksplozja miłości. Czytamy: *Szczęście [...] było w niej samej. Wyrastało w sercu jak roślina, która coraz częściej zieleniła się i zarastała swoim cieniem wszystkie wspomnienia. [...] Z czytania Biblii śmiała się teraz i opowiadała czasami o tym Torbenowi. Wtedy lekki dreszcz przechodził przez jej ciało, przypominała sobie plagi Egiptu i wszystkie nieszczęścia Izraela, jakie zsyłał Pan za grzechy* (t. I, s. 481). Więc i tu wkraadał się jad niepokoju, który w konsekwencji doprowadzi do opętania<sup>83</sup>.

Torben obiecywał, że się pobiorą. Dziewczyna żyła wciąż w niepokoju. Nie wierzyła w pomyślny finał. Znów chciała uciekać, choćby do nieznannej Polski. Wreszcie pani Nielsen zdecydowała się na rozmowę ze służącą. Oto fragment tej rozmowy:

– *Moja droga Ignasiu –Torben chce się z tobą żenić. Nie mamy nic przeciwko temu. Ale sama przecież widzisz, że to niemożliwe.*

*[...] – Dlatego, że jestem służącą?*

– *Ach, i to także jest przeszkoda, prawda? – powiedziała ze słodkim uśmiechem pani Nielsen. – Ale chyba najważniejsza jest ta, że ty jesteś Polką.*

*Ignasia uśmiechnęła się i odwróciła głowę.*

---

<sup>83</sup> *Ekstremalne zjawiska opętania nie są tylko przedmiotem badań historycznych, dziś nierzadko wydrwiwanych. A co ważniejsze nie jest od tych zagrożeń wolny i współczesny człowiek* (H. Gradkowski, op. cit., s. 28).

– *A prawda – powiedziała – jeszcze o tym nie pomyślałam.*

– *Widzisz sama przecie, to zupełnie niemożliwe. Jakże Torben ożeni się z Polką?*

– *Oczywiście, że nie – powiedziała z przekonaniem Ignasia (t. I, s. 497).*

I teraz już sprawy zmierzają do tragicznego finału. Znow *sacrum* miesza się z *profanum*. Zrozpaczona Ignasia biegnie do swego dawnego, znienawidzonego kochanka, właściwie już zapomnianego. Krzyczy: *Panie, panie Sercarz [...] oni mnie wygnali, bo nie chcą, aby Torben ożenił się z Polką. Oni mnie skrzywdzili* (t. I, s. 498).

Sercarz niby zamyślił się i zaraz przeszedł do swych zwykłych czynności. Najpierw zagrał coś na flecie, potem zacytował fragment z pisma świętego, oczywiście, wykoślawiony. I w tym momencie pojawił się Torben. Oznajmił Ignasi, że jego rodzice zgadzają się na ślub. Ba, nawet zgadza się ciocia Gunwor. A Ignasia milczy. Zrozpaczona odwraca się od ukochanego. Tymczasem Sercarz oświadcza: *Panna Ignacja jest i była moją żoną. A to że jeszcześmy nie odbyli formalności, to nie ma żadnego znaczenia* (t. I, s. 500).

W ratuszu szybko zalegalizowano ślub Ignasi i Sercarza. A Ignasia jest znowu w ciąży. I znowu z Sercarzem. Przeklina to. Że to tak jest z tym starym dziadem, a nie z ukochanym Torbenem. Po dwóch miesiącach nieszczęśliwego małżeństwa bohaterka dowiaduje się, że Torben ma wyjechać do Szwecji. Wydobywa z zasobów Sercarza browning. Biegnie za Torbenem do portu, wyznaje mu miłość i prosi, by ją zabrał. Torben wyśmiewa tę *głupią Polkę* (t. I, s. 503). Ignasia wydobywa pistolet i strzela cztery razy. Spogląda po raz ostatni na ukochanego: *Na szafirowym trykocie, na mokrej politurze kajaka*

rozmażywała się czerwona krew. Jeszcze nigdy Torben i jego ciało nie wydały się jej tak pożądane. „Piękniejszyś urodą nad syny człowiecze...” – pomyślała (t. I, s. 504).

I tym wydarzeniem kończy się tekst główny opowieści.

Lęk, opętanie miało swe przyczyny także w poczuciu profanowania *sacrum*. Bohaterka broniła się przed wciąż powracającą myślą, że za lekceważenie świętych tekstów, odpędzanie spraw wielkich będą „plagi egipskie”. I jak zwykle u tego znakomitego poety opalizują różne oblicza miłości. Brak odwzajemnionego uczucia kanalizuje się u Ignasi w stosunek z Sercazrem. Usunięcie niechcianego płodu zostawia ślady w psychice. Lęk, poczucie niespełnienia, poszukiwanie prawdziwej miłości, pragnienie uspokojenia prowadzi do zbrodni.

W pył obróciły się te słowa wyjęte z Biblii, które Joasia niegdyś stosowała do Torbena i przywoływały jej wspomnienia dzieciństwa: *Wydało serce moje słowo dobre, śpiewam pieśń moją królowi: język mój – pióro pisarza prędko piszącego! Piękniejszyś urodą nad syny człowiecze, rozlany jest wdzięk na wargach twoich... W śliczności twojej i w piękności twojej nadciągnij... a poprowadzi cię przedziwnie prawica twoja*<sup>84</sup>.

Trzy zacytowane opowiadania, a zwłaszcza „*Słońce w kuchni*” należą do – jakby to określił Stefan Melkowski<sup>85</sup> – czarnego nurtu w dziełach małej prozy Iwaszkiewicza. A przecież i tu nie mamy do czynienia ze skrajnym pesymizmem. Wciąż się nasuwa ta dewiza tego pisarstwa – syntezy etyki

---

<sup>84</sup> Trzykrotnie przytaczany jest ten tekst w opowiadaniu, s. 485, 445; bardzo skrótowo – na s. 440.

<sup>85</sup> S. Melkowski, *Świat opowiadań. Krótkie formy w prozie Jarosława Iwaszkiewicza po roku 1939*, Toruń 1997.



z estetyką, którą wyłożył przed laty w zbiorowym tomie „*Wierszy*”. I warto ją znowu przytoczyć: *Moje dzieło pisarskie było zawsze dialogiem: czytelnik zabierał w nim ów „głos wewnętrzny” – innere Stimme – który dźwięczy utajony w niektórych dziełach Schumanna. Zawsze czytelnikowi starałem się powiedzieć: „Może rzeczywiście jestem smutny, ale patrz, jaki świat jest piękny!”*<sup>86</sup>. W jeden wieniec splatają się u tego twórcy ciernie i kwiaty. Jak w miłości.

### Dopowiedzenie

Kontekstem dla Iwaszkiewicza jest przede wszystkim sam Iwaszkiewicz. Daliśmy już temu wyraz przywołując w tym artykule dwa opowiadania sąsiadujące (chronologicznie i systemowo według uporządkowania samego autora). Chodzi o *Opowiadanie argentyńskie* i *Voci di Roma*. Są jednak specjalne dla piszącego powody, aby na koniec odnieść się do jeszcze jednego, tym razem naprawdę małego (objętościowo) opowiadania z pierwszego tomu „*Opowiadań zebranych*”.

Chodzi o *Koronki weneckie I*.

Rzecz powstała w drugim roku wojny, choć Iwaszkiewicz podkreśla, że daty pod tekstem, jakkolwiek ważne – nie muszą być ściśle. U tego estety maleńka fabuła prowadzona jest od obserwacji *Assunty* Tycjana. To właśnie swoiste *sacrum*, bo podpierając się antyczną wykładnią o kologatii – piękne jest zarazem dobrym. Oto cytat:

*Podniosłem głowę i w blasku przedpołudnia – widocznie niebo się rozchmurzyło – ukazała mi się wizja czerwona leżącej Madonny. Nie wiem, czy Słowacki widział ten obraz, ale*

---

<sup>86</sup> J. Iwaszkiewicz, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1968, s. 6-7.

przypomniat mi się on w tej chwili jego widzenia, na pół krwawe, a na pół błogosławione. W czerwonym obłoku, w płomieniach wniebowstąpienia, w czerwonych purpurowych szatach, piękna dojrzała kobieta, matka, leciała w niebo. Zastona odsłoniła się tak nieoczekiwanie; z miejsca gdzie siedziałem, nie spodziewałem się widzieć obrazu w całym blasku; oświetlenie przesiane przez chmury czy załamane w kroplach deszczu było tak niezwykajne, że się zląkłem, jak gdyby przed jakimś objawieniem. [...] „Assunta” płonęła przede mną przez chwilę jeszcze. [...] Zastona pomalu zasunęła się i czerwony pożar „Assunty” zgasł. (t. I, s. 638-639).

Piękno zgasło. A na dobrą sprawę zostało przytłumione tragiczną, ale i banalną rzeczywistością. Bo oto narrator miał w kieszeni otrzymaną przed chwilą depezę o śmierci młodego poety, Stasia. *Więc Staś nie żyje?*<sup>87</sup> [...] *Jeszcze mógł pisać. [...] Te parę tomików wierszy! Jakaż to realizacja? I czy po to się żyje? te same słowa? Może i piękne. Ale nie jest to tak wielkie jak „Assunta” i nie trwa tak długo [...] Nie przemienię tego w weneckie koronki...* (t. I, s. 640). Tak właśnie rezonuje narrator w swym monologu wewnętrznym. Myśli o tym patrząc na piękną kobietę, Polkę, która z mężem przyjechała do Wenecji i w oknie wystawowym ogląda najpiękniejszy na świecie wyrób koronkarski: koronki weneckie. Polkę, którą autor monologu zapewne kochał przed laty. Thanatos i Eros. Jak zazwyczaj u Iwaszkiewicza. Ale to już temat na oddzielny esej.

---

<sup>87</sup> To już monolog wewnętrzny narratora.



## Ból – ku Iwaszkiewiczowi

*Na percepcję bólu wpływa wiele czynników natury genetycznej, fizjologicznej, anatomicznej, nerwowej, hormonalnej, psychologicznej oraz społecznej. Do najważniejszych czynników o charakterze psychologiczno-społecznym należą: wcześniejsze doświadczenia bólowe, przewidywalność i czas trwania bólu, cechy osobowości związane z postawą wobec bólu, adaptacyjność strategii radzenia sobie z bólem, stan emocjonalny, katastrofizowanie, odporność na stres, wywołane w wyniku działania bólu ograniczenia ruchowe i ograniczenia czynności dnia codziennego, styl życia, różnego typu zmiany na przestrzeni życia jednostki oraz, przypadku bólu klinicznego, czynniki związane z chorobą<sup>88</sup>. Tyle fizjologowie.*

Ból po niewyobrażalnej stracie jest nieznośny. To cierpienie, ale i próba wykonania testamentu: *Masz żyć!* przywiały mnie tu z szóstym wiatrem i zaprowadziły do Iwaszkiewicza. Wziąłem do ręki *Serenite*. I odłożyłem. Za wcześnie na tę lekturę.

Z masochistyczną rezerwą zajrzałem tedy do *Kochanków* z *Marony*. Odkładało się ten tekst i do niego wracało. Przed oczyma majaczyły twarze Horawianki i chudego Antkowiaka

---

<sup>88</sup> Karolina Świder, Przemysław Bąbel, *Ból a pleć. Różnice międzypleciowe we wrażliwości na ból i podatności na analgezję*. W: *Ból i cierpienie*. Pod red. Grażyny Makiełło-Jarży. Acta Academiae Modrevianae, Kraków 2013, s. 11.

w tym sprzed lat czterdziestu biało-czarnym filmie, który mówił tekstami Iwaszkiewicza. Jego słowami specjalnie stworzonymi dla filmu, wyjętymi, rzecz jasna, z noweli.

Bohaterowie utworów Iwaszkiewicza to przede wszystkim artyści. *Hilary, syn buchaltera* – to poeta. Bohater powieści *Księżyc wschodzi* – kandydat na pisarza. W *Zmowie mężczyzn* – też artyści i artystki. W *Pasjach błędmierskich* – pisarz (Zamoyłło) i poeta (Kanicki), w *Młynie nad Utratą* – bohater ma osobowość poety, w *Straconej nocy* – zawodowy pisarz a obok gospodarz – poeta z usposobienia. *Sława i chwała* – to plejada artystów, z Edgarem Szyllerem na czele, którego pierwowzorem był Karol Szymanowski. Do tego wypadłoby dodać dramaty – o Chopinie Puszkynie, Balzaku, w których występuje fikcyjność szczegółu i prawdziwość ogółu<sup>89</sup>. To też autorowi nie wystarcza, więc pojawia się esej biograficzny: *Wspomnienia o Szymanowskim, Chopin, Jan Sebastian Bach, Petersburg* (tu zaś eseje o Mickiewiczu, Puszkynie, Radiszczewie, Dostojewskim, Witkacym). Zawsze pojawi się tło historyczne, koloryt lokalny, a w szczegółach: – uwarunkowania zdrowotne, sprawy osobiste, na granicy intymności. Są też eseje wchodzące w skład większych całości, a więc o przyjaciółach – skamandrytach (Lechoniū, Tuwimie), o Stanisławie Wysockiej i jej teatrze *Studya*, o Wilamie Horzycy, Antonim Słonimskim, Adolfie Szyfmanie i in. Iwaszkiewicz zresztą sam podkreśla, że cała jego twórczość opiera się na biografii. Sformułował to tak: *W mojej twórczości prawie wszystko było biografią, jeśli nie zewnętrzną, to wewnętrzną*<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> A. Zawada, op. cit., s. 72.

<sup>90</sup> Nina Andrycz, *Jarosław Iwaszkiewicz w mojej biografii teatralnej*, „Miesięcznik Literacki” 1980 nr 3, s. 43.

A o roli artyzmu w tej twórczości napisał Włodzimierz Maciąg:

*Dla Iwaszkiewicza artyzm jest wartością dostępną powszechnie, lecz dany jest tylko tym, którzy umieją, którzy są w stanie odczuć jakości egzystencjalne. Nie chodzi tu o twórczość, lecz o aparat wrażliwości duchowej. [...] Artystą jest to dla Iwaszkiewicza człowiek duchowo zwielokrotniony, ten człowiek, którego stać na luksus uznania przeżyć egzystencjalnych za przeżycia najważniejsze. [...] Wszystkie wartościowe przeżycia bohaterów Iwaszkiewicza mają zawsze pretekst estetyczny, piękno koronuje idee naszego świata, bohaterowie pisarza świadomie lub nieświadomie do niego dążą<sup>91</sup>.*

Ale po *Zenobii*. *Palmurze*, po *Hilarym* udaje się Iwaszkiewiczowi przewyciężyć tę modernistyczną literackość tworzenia. Odchodzi też od kreowania artysty na głównego bohatera swych utworów. Pojawia się realizm, jakkolwiek podskórny nurt poszukiwania piękna nigdy go nie opuści. Wtedy pojawia się, w miejsce młodzieńczych powieści ta nowa, do mistrzostwa doprowadzona forma, o której celnie napisał Kazimierz Wyka:

*Wypracował Iwaszkiewicz pewien kanon własny formy pisarskiej. Długie opowiadanie, u dna swego mieszczące zawsze wyraźny sens filozoficzny – ściślej – światopoglądowy; opowiadanie, które wyraża ten sens w wyraźnym biegu zdarzeń, nie w komentarzu czy wstawce myślowej; opowiadanie gęściej utkane z obrazów wszystkimi zmysłami doznawanej rzeczywistości aniżeli z ogniw zanurzonych we wnętrzu człowieka; opowiadanie o konturach wyrazistych, a przecież tak*

---

<sup>91</sup> Cyt za: A. Zawada, op. cit, s. 81.

*drgających i niepochwytnych, jak w bardzo upalny dzień za drzeniem powietrza ukryty krajobraz – oto, najogólniej charakteryzując, ów kanon własny Iwaszkiewicza*<sup>92</sup>.

Trzy tytuły tu się narzucają: *Brzezina*, *Panny z Wilka*, *Matka Joanna od Aniołów*. Powojenni *Kochankowie z Marony* to właśnie przykład takiego realizmu, który wciąż w kreowaniu głównych problemów – też nie może się pozbyć trudniej dostrzegalnego, ale przecież obecnego nurtu poszukiwania piękna. Impresjonizm zanika na rzecz opisowości, a przede wszystkim pojawia się dialog, który, choć nie tylko on, nadaje tekstom rysy dramatu i ułatwia przygotowanie adaptacji filmowych czy teatralnych.

Na drugą połowę lat dwudziestych ubiegłego wieku przypadała praca Iwaszkiewicza nad *Kochankami z Werony*, nową, psychologiczną wersją dziejów Romea i Julii. Dramat ów dotarł do odbiorcy poprzez „Skamandra”, drukowany na jego łamach w 1928 roku. W osobnym wydaniu książkowym ukazał się w roku 1929. W rok później przemówił do warszawskiej publiczności ze sceny.

*Kochankowie z Werony* są planową polemiką z szekspirowską tragedią *Romeo i Julia*. U Szekspira kochanków zabija nadmiar uczucia – świadomość, że jedno nie może żyć bez drugiego. W międzywojennej tragedii Iwaszkiewicza tragedię przynosi przesyt miłości. Ten dramat to literackie urzeczywistnienie teorii Artura Schopenhauera o zamkniętym kręgu ludzkich pragnień i zaspokojeń. Iwaszkiewiczowskie zaś dzieje Romea i Julii to tragedia miłości spełnionej. Niedoświadczenie

---

<sup>92</sup> Za: Maciej Chrzanowski, *Opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza*. W: *Lektury licealisty*. Szkice pod red. Wojciecha Pykosza i Leszka Bugajskiego, Wrocław 1986, s. 58-59.

młodości mści się tragicznie, zaspokojenie pragnień implikuje automatycznie przesyty, rodzący z kolei niechęć. Kruche jest więc uczucie miłości, mit o jego soterycznym charakterze jest złudny. Spełniona miłość przeradza się w nienawiść, przekreślającą sens życia. Taką wymowę ma tragiczny finał dramatu. A zatem motyw miłości – naczelny obok motywu cierpienia i śmierci – w twórczości Iwaszkiewicza pojawia się w tym młodzieńczym dramacie jako tęsknota za spełnieniem i zarazem tragizm spełnienia. Nie brak zresztą takiego opracowania owego motywu w epice z różnych okresów twórczości tego pisarza, np. we wczesnej powieści *Księżyc wschodzi* (1925) i powieści rzece – *Sławie i chwale* (1956 – 1962). W opinii jednego z krytyków, wyrażonej po wielu latach, Iwaszkiewiczowski dramat o kochankach z Werony jest skrajnym przejawem zwątpienia we wszelkie wartości; tu bowiem Iwaszkiewicz stawia pod znakiem zapytania sens biologicznego życia człowieka<sup>93</sup>.

Zazwyczaj, jak się rzekło, bohaterami Iwaszkiewicza są artyści. W *Kochankach z Marony* tytułem przekornie nawiązującymi i do Szekspira, i do własnej twórczości nie ma artystów. Bohaterowie to ludzie prości, naturalni. Wiemy o nich niewiele, albo nic. W tej twórczości jednak wszyscy bohaterowie choćby mimowolnie poszukują piękna. Jeśli nie są zawodowymi artystami, to mają zdolność łączenia piękna z egzystencją. Dodałbym: egzystencja w nich jest dążeniem do piękna. Tak Ola Czekaj, gdy zobaczyła Janka zachwyciła się jego pięknem, choć wydawało się, że jest w tym trochę sztuczności, jak w obrazku. Bo w sztuce zawsze musi być nieco przesady,

---

<sup>93</sup> Z. Greń, *Bez tytułu, czyli o dramatach Iwaszkiewicza*, „Życie Literackie” 7/1959.



powiadają niektórzy – kłamstwa. Jego wygląd wszak był kłamstwem wobec jego stanu organizmu. Może jednak tym bardziej piękno, na razie zewnętrzne, rzucało się w oczy. Ale zakochała się od razu, właśnie z powodu tego piękna, które natychmiast odkryła w skurczonym w lesie młodzieńcu. Ale pamiętajmy, że Iwaszkiewicz, mieszkaniec Stawiska przez 60 lat, piszący wiele swych tekstów za granicą (np. *Panny z Wilka* u stóp Etny, a *Kochanków z Marony* w Rzymie – instynktownie tęsknił do polskiej prowincji, polskiej naturalności, zawsze ją uniwersalizując.

*Kochankowie z Marony* – to rok 1961. Wtedy utwór ukazał się jako oddzielna powieść nakładem wydawnictwa „Iskry”. Później był przedrukowywany w tomach opowiadań pisarza. Zatem utwory o *Kochankach*, w naturalny sposób „rozmawiające” ze sobą, dzieli ponad 30 lat.

Utwór to obszerny jak na ten gatunek (ok. 140 stron), większy niż około stustronicowy *Młyn nad Utratą* i najśłynniejsze nowele tego pisarza – *Brzezina*, *Panny z Wilka* liczące około 80 stron. Ta ostatnia, jak wiadomo, cieszy się sławą czołowej pozycji tego gatunku w skali światowej. Objętościowo większa jest, o parę stron, tylko *Matka Joanna od aniołów*. Lęk i ból, miłość i śmierć – to też ogólnie rozpoznane, jako najbardziej eksponowane, zagadki tej twórczości. Już dawno prozę Iwaszkiewicza nazwał wszak Ryszard Przybylski – *Eros i Thanatos*.

I jeszcze oświadczenie samego autora: *Jeśli sam sobie zarzucam nikłość mojego trudu – to jedno muszę sobie przyznać: nigdy nie pisałem bez myśli o czytelniku. Moje dzieło pisarskie było zawsze dialogiem: czytelnik zabierał w nim ów „głos wewnętrzny” – innere Stimme – który dźwięczy utajony w niektórych dziełach Schumanna. Zawsze czytelnikowi starałem się*

*powiedzieć: „Może rzeczywiście jestem smutny, ale patrz, jaki świat jest piękny!”<sup>94</sup>*

W *Kochankach z Marony*, jak w *Brzezynie* śmierć się czai od początku. Od początku tekstu otrzymujemy częste zapowiedzi nadchodzącego nieszczęścia. Miłość jest niezbędna dla pokazania tragedii śmierci. A śmierć ma być pokonana nie tyle przez miłość, ile przez afirmację życia. Nie ma wątpliwości, że nastąpi. Ale w omawianej tu noweli ukazana została, jakby w postępie arytmetycznym, cena ofiary ponoszonej w imię miłości.

Introdukcja ma charakter topograficzny. Poznajemy usytuowanie sanatorium w Maronie, poznajemy tamtejszą szkołkę, z panią kierowniczką Hornową, pojawia się główna bohaterka – Ola Czekaj, nauczycielka tejże szkoły, jezioro, do którego przylega sanatorium przeciwgruźlicze, wreszcie postacie godzinami wystających nad wodą z wędkami kuracjuszy, [...] *którzy obok gruźlicy mieli zapewne źle w głowie – bo mogli stać zupełnie nieruchomo przez całe godziny, nie wyciągając z wody żadnej zdobyczy i nawet ich wędziska wyglądały, jak gdyby nigdy nie miały przyczepionej wędki* (s. 200). To już był cytat.

Pierwszym znakiem cierpienia i zagłady jest niespotykany wysyp muchomorów. Już w powietrzu wisi trucizna, a wygląda pięknie. Mały Józio pokazuje je pani Oli, gdy ją wyciągnął na przechadzkę. To pierwszy zakochany w tej noweli, zakochany w pani nauczycielce:

*Pani patrzy... – mówił.*

---

<sup>94</sup> J. Iwaszkiewicz, *Wstęp*. W: *Wiersze zebrane*. Warszawa 1968, s. 6-7

*Rzeczywiście pomiędzy brzozaami tu i ówdzie, pojedynczo lub grupami, stały wysokie, piękne muchomory. Niektóre były czerwone jak lak, inne żółtawe, a nawet zupełnie cytrynowej barwy z białymi kropkami na kapeluszach. Wplątane w wątłe trawy, pomiędzy cętkami opadłych już listów brzozowych wyglądały, jakby były tu sztucznie skądś przyniesione i ustawione. Nie miały nic z bezpośredniości innych roślin.*

*– Tam dalej jeszcze więcej – powiedział Józek.<sup>95</sup>*

I za chwilę nastąpi pierwsze spotkanie przyszłych kochanków. Ola wówczas dostaje przyływu uczucia od pierwszego wejrzenia, czyli romantycznej miłości, której się nikt nie spodziewa. To ona, już w momencie pełnej tragedii, wyzna to otwarcie. Na razie spotyka wymizerowanego gruźlika, który uciekł poza druty sanatorium i zaszył się w krzakach. Oto pierwsza ich rozmowa:

*Niech pan tak nie siedzi na trawie. Jest już wilgotno. A pan pewnie uciekł z sanatorium...*

*[...] Po pierwsze nie uciekłem, ale urwałem się. A po drugie, nic mi nie będzie (s. 203).*

Potem pojawia się przyjaciel Janka, Arek, figura zagadkowa, o wyglądzie Cygana, były lub przyszły kryminalista. Młodzieniec dojeżdżający do przyjaciela motocyklem z Warszawy. I u Oli jest pierwsza herbata. Janek prezentuje się jako nałogowy palacz, Arek próbuje imponować piosenkami, Józio zapartyzony w niego nasłuchuje. Choć przez chwilę ukaże się oddziaływanie sztuki, choćby jarmarcznej. Tego nie może zabraknąć u Iwaszkiewicza. Ola zadziwiona nagłą interwencją

---

<sup>95</sup> J. Iwaszkiewicz, *Kochankowie z Marony*. W: tenże, *Opowiadania zebrane*, t. III, Warszawa 1969, s. 202. Z tej edycji dalsze cytaty z podaniem w nawiasach numerów stron.

obcych w jej nudne, codzienne życie jest zdziwiona ale i *zachwycona* (s. 213). Przenosi swe zainteresowanie z przyrody na nowo poznanego młodzieńca. To bardzo zirytowało małego Józia, który Olę uważał dotąd za swoją panią. Wyładował się w sposób bardzo dziecięcy; połamał kijem wszystkie piękne muchomory. *Dlaczego to zrobił* – pyta Ola. *Bo chciałem – powiedział zuchwale. A pani co. – Nawet Pani nie popatrzyła się na te muchomory. To pani wszystko jedno* (s. 204-205) – odpowiedział mały zazdrośnik.

Zaczyna się miłość. Ale Ola jakby objawia większe zainteresowanie tym czarnym „Grekiem” – Arkiem. To oczywiście pozór. Tak samo tylko kontekstem tej prawdziwej miłości jest zainteresowanie Jankiem Eufrozyny – dawnej pielęgniarki, starej panny zakochanej beznadziejnie i tę beznadziejność okazującej:

*Wszystkie kobiece uczucia, żony, siostry, matki, łączyły się tu w sposób wyraźny. Zresztą Eufrozyna, uważając, że w tym wieku i ze swoją powierzchownością nie może stanowić jakiegoś losu dla Janka – nie ukrywała bynajmniej swych uczuć. Mówiła wciąż o nim – o rzeczach zupełnie przelotnych lub nieinteresujących; to o tym, co zjada na pierwsze śniadanie, albo o tym, co mu powiedział doktor zakładu, i widać było, że mówi to wszystko jedynie po to, aby wymawiać jego imię, aby mieć go przed oczyma wyobraźni, aby skierować uwagę rozmawiających nie na kogo innego, tylko na niego* (s. 220).

A reakcje Oli? Oto subtelny kamuflaż narratorski cieniujący przecież jej prawdziwe uczucie, które się rozwinie i pokonywać będzie wszystkie życiowe przeszkody. Otóż dowiadujemy się z tekstu – w nawiązaniu do poprzednio zacytowanej sytuacji Eufrozyny:

*Ołę to trochę niecierpliwiło. Cała jej przeszłość utkana była z tak innego materiału, tak mało miała miękkości w sobie – i zupełnie nie odpowiadało jej to sentymentalne rozczulanie się. Chory, no to chory. Daleko więcej interesował ją ten drugi, czarny jak diabeł i podobno z pochodzenia Grek (s. 220-221).* To ostatnie zdanie komentarza narratora, to oczywiście celowy kontrapunkt.

Ale podczas rozmowy – już w mieszkaniu Gulbińskiej, w którym wcześniej zakotwiczył się Arek, podczas więc tej pierwszej uczt z winem, gdy Janek z przyjacielem stawili się z opóźnieniem, bo chory dostał ataku kaszlu i chciał to ukryć, Ola spojrzała na chorego i:

*[...] przypatrywała się uważnie twarzy Janka. Był bardzo piękny, ale tak jakoś za bardzo, właśnie jak obrazek. Miał olbrzymie niebieskie oczy, które rozjaśniały się, ale chłodnym blaskiem. I te lalkowate rzęsy. Usta miał zbyt wąskie, co go czyniło nieprzyjemnym. Dopiero gdy rozchyłały się w uśmiechu, stawały się czarujące. [...] I nagle zrozumiała, że mogłaby pójść za tym człowiekiem na kraj świata (s. 223).*

Jak zwykle u Iwaszkiewicza musi być szerszy kontekst sympatii i powikłanie uczuciowe. Więc gdy Ola wraca z Arkiem (odprowadzają ją wraz z Józkiem), ten ją chce pocałować, ona mu się wrywa, a za chwilę sama go prowokacyjnie całuje, aby podkreślić, że ona to nie taka znów gęś. Arek całuje ją w rękę i wraca. Ona zaś zachodzi ze swego pokoju w szkole do przyległej klasy i snuje wspomnienia o nauce w czasie okupacji na Kielecczyźnie, o śmierci swego dobrego nauczyciela – konspiratora, o powrocie do rodzinnego Pleszewa, gdzie skończyła szkołę. A w rogu klasy zastaje Józka, który nie chce iść do domu, bo ojciec go wygonił, powiadając, że nie jest jego

synem. Daje Józiowi pled do spania i każe mu rano czmychnąć, by go nikt nie zauważył, a zwłaszcza pani Hornowa. Tak się kończy rozdział pierwszy. Sprawa Józia poszerza tło, imituje początek dodatkowego wątku i bardzo się przyda w kodzie opowiadania.

Akcja w tej noweli nie ma żywego charakteru.

Właściwie nic się nie dzieje poza oczekiwaniem na to, co w końcu ma się stać. Pisarz wybitny, o wielkim doświadczeniu, spowalnia akcję, ale czytelnik tego nie czuje, bo autor bazuje na dialogach. Dialogi zajmują ponad 50 procent tekstu i ciągną się całymi stronicami. I one wypełniają główną część opowieści, górują nad narracją. Dialogi dobrze się czyta. Ale ich rola jest jeszcze inna. Do przebiegu wydarzeń wnoszą niewiele – do charakterystyki, osób i głównego problemu – niemal wszystko. Te dialogowe wypowiedzi skrzą się od niedomówień. Tak jakby interlokutorzy mówili nie do końca to co myślą. Jakby coś zatajali lub celowo nie precyzowali myśli wyraźnie. Nadto nader często zmieniają zdanie. Celuje w tym Janek. Nie wiadomo, kiedy mówi prawdę, kiedy kłamie. On mówi bardziej do siebie niż do kogokolwiek. Ostrzega przed sobą innych i siebie. On się po prostu boi. Wciąż. Kamufluje to w różnorodny sposób.

Z rozmowy Oli z Hornową okazuje się że Janek co dzień prawie odwiedza nauczycielkę. Czasem z Arkiem, częściej bez. No i, że *cała wieś o tym mówi* (s. 231). A Janek po prostu ucieka z sanatorium, łamie dyscyplinę, a co ważniejsze krzywdzi samego siebie, bo nie przestrzega zasad leczenia. Ola odpowiada, że nieraz prosiła go, by przestrzegał regulaminu sanatoryjnego ale – powiada o młodzieńcu – *Jest bardzo uparty* (s. 232). Rozmówczynie nawiązują do przykrego wydarzenia:

mały Józio utopił pieska Picusia. Ten chłopiec mści się na naturze za swój rodzinny los, za brak zainteresowania ze strony Oli, do której tak jest przywiązany, a i ona go też lubi. Hornowa nie przejmuje się ani – *takim tam pieskiem* – jak powiada, ani Józkiem – dla niej *prawdziwym chuliganem*. Ona ma inny problem – położenie Oli, której trochę matkuje. Ostrzega ją, że jej sytuacja – nauczycielki wiejskiej przyjmującej liczne wizyty dwóch młodzieńców – Janka co dzień a Arka (z nim lub bez niego) w każdą prawie niedzielę – jest podejrzana. Kierownik szkoły Horn ma *staroświeckie zapatrywania, zupełnie pojęcia zeszlowieczne* (s. 233) – powiada jakoby bardziej nowoczesna pani kierownikowa. A więc to co się dzieje *może się smutno skończyć* – konkluduje (jw.). Pani Hornowa wykłada karty na stół. Powiada do Oli, że *Arek to nie jest taki człowiek, co mógłby się z panią ożenić* (s. jw.). Choć Ola powiada: *Nie myślę o małżeństwie*, kierownikowa wygłasza sentencję dziś już chyba nieaktualną, choć aktualna była przez wieki: *Każda dziewczyna myśli o małżeństwie. Nawet gdy ma najzupełniej nowoczesne poglądy na życie* (s. jw.).

I pojawia się Arek, z dużą złowioną rybą, niby dla pana kierownika Horna. Rozmowa tej trójki toczy się dalej. Arek nie cierpi Hornowej, ale się do niej przymila, wiedząc, że nie jest jej obojętny, co irytuje Olę...

Za chwilę mają wypłynąć na jezioro: Ola Arek, no i Janek, jeśli za chwilę przyjdzie. Ola, która dotąd nigdy nie pływała po jeziorze, a mieszka tu dwa lata, ucieszyła się z tej propozycji. Hornowa poczęstowała Arka knedlami. Nadszedł Janek. I on dostał knedli, ale Hornowa przyniosła mu specjalną, dla niego zarezerwowaną łyżeczkę; odsunął jednak od razu potrawę

oświadczając: *jestem zadżumiony*. Wciąż ma świadomość swego losu, widocznego także w zachowaniach najbliższych.

Popłynęli na jezioro w starej łajbie, wiosłował Arek, Janek z otuloną pledem Olą siedzieli obok siebie.

Na jeziorze Arek łamie wiosło. Muszą dryfować na łódce. Toczy się rozmowa, z której wiemy, że Arek z Jankiem przyjaźnią się dziesięć lat. Nie wyczuwam tu akcentów homoseksualnych, które wydobyła w swej ekranizacji Cywińska, o czym jeszcze będzie mowa. Z najważniejszych wypowiedzi warto zacytować taki dialog Arka z Jankiem w obecności Oli:

*Nie chce ci się żyć? – spytał Arek bez żartu*

*Chce mi się. Ale nie będę – równie poważnie odpowiedział Janek*

*Właśnie wschodził księżyc. Ola odczuła boleśnie samotność. – Jacy samotni jesteśmy – powiedziała.*

*– Jak zawsze – zauważył Arek.*

*Janek ścisnął pod frędzlami szala palce Oli: że niby nic, że on jest, że nie trzeba odczuwać samotności. Ola uśmiechnęła się w ciemności, takie to jej się wydało po męsku naiwne (s. 247).*

Potem długa rozmowa Oli z Jankiem, krótkie wartkie dialogi. I nagłe wyznanie, które zresztą nietrudno przewidzieć: Ola do Janka:

*Wiesz dlaczego nie chcę mieć nic z tobą? Nawet nie chcę się z tobą pocałować? Bo ciebie kocham.*

Potem Janek odchodzi. Pojawia się Józio, który, jak się okazuje ukradł 300zł z kancelarii i przez okno w pokoju Oli wyskakuje. A po pewnym czasie w oknie ukazuje się Janek. Nie ma jak wejść do sanatorium, zostaje u Oli. I tak to już będzie. Ola się broniła, bo dowiedziała się, że Janek jest żonaty. Wziął



ślub, gdy miał 19 lat. Czy kochał? A bo to się wie, jak ma się tyle lat – dowiadujemy się z ich rozmowy. Tak mu się zdawało. Czy kocha Olę? Najpierw nie kochał, ale potem myślał, że taka starsza kobieta mu pomoże. Wiadomo w czym. W znoszeniu bezustannego cierpienia. Więc pewnie pokochał.

W kolejnym, już trzecim, rozdziale Arek z Olą wymieniają zdania na temat sytuacji Janka. Wyrzucili go z sanatorium, bo rażąco nie przestrzegał regulaminu. Wychodził, uciekał, nie wracał na noc. Już mieszka u Gulbińskiej. I rozmawiają o źródle choroby Janka. Okazuje się, że on bardzo koloryzuje, że nabył jej w więzieniu. Opowiada tylko głupstwa, by zainteresować kobiety, których pono wiele ubiegało się o jego względy.

Ola brnie dalej w beznadziejną miłość, choć Arek jej bardzo odradza. Trochę przez zazdrość, ale głównie, bo wie że z Jankiem nie należy się wiązać. Jest jego przyjacielem. Wreszcie odbywa się decydująca rozmowa nauczycielki z Hornem i Ola przenosi się do Gulbińskiej, tam, gdzie teraz Janek pomieszkuje. Ola cierpi i kocha. Wie o beznadziejnej przyszłości, ale nie przyjmuje tego do wiadomości. Tak właśnie jest, jeśli się bezgranicznie kocha.

Ciekawa scena z kolbami trzciny. Janek je trącił i poleciały nasionka. Powiada Janek, co Arek uważa za dziwactwo: *Podoba mi się taka rozrzutność natury. Ile ziarenek musi zginąć, zanim jedna trzcina znowu zakwitnie* (s. 276). Z ludźmi to samo, chce się dodać. Iluś tam się wyleczy, innym przedłuży żywot, uśmierzy mękę. A jeden, drugi, trzecia – padnie. Statystycznie nie jest najgorzej. Ta, która przegra, ten, który zostaje... No tak, to przecież tak jest. Żona odchodzi, mąż zostaje. Albo na odwrót. I potem nic już nie jest tak jak było. A wygląda, że jakoś to będzie. Jakoś... To jakoś jest niczym. Powiada Ola:

*Głupi jesteś, Arku. Czy kocha się za coś? Ja go pokochałam na ślepo. [...] Ten Janek nieprawdziwy, sztuczny i taki trudny wystarczał mi. Będę go wspominać.* (s. 327).

Arek z Jankiem toczą dalej tę jedną z bezsensownych rozmów; „Cygan” ma jechać do Mińska Maz., tam ma jakąś budowę; to znów zapowiada wyjazd do Tyńca, bo tam mu każe jechać jego szef. Do końca nie wiadomo, co on robi, z czego żyje, jak żyje, tak myśli Janek, myślimy my i Arek podobno też. W każdym razie do stycznia zapłacił mieszkanie u Gulbińskiej i tam się Ola wynosi i tam będą mieszkać z Jankiem, bo go ostatecznie wyrzucili z sanatorium. Hornowa jej odradza. Powiada: *Mężczyzna niewart jest tego, żeby dla niego tak się męczyć* (s. 279) *Co pani będzie z tego miała* (– pyta dwa razy-j.w). A Ola: *Ja się o to nie pytam ani jego, ani siebie [...] Tak musi być.* I przeprowadzają się. Arek im pomaga. *To wielki przyjaciel ten Arek – powiedziała Ola z przekonaniem* (s. 282). A Hornowa o niej i do niej – *szalona* (s. 280, 278). *Niby to taka spokojna i zrównoważona – a mieszka w pani jakiś niespokojny duch* (s. 278) – to Hornowa.

Gdy już są u Gulbińskiej, w swej nowej kwaterze, rozmawiają kochankowie; Ola powiada, że wie, iż on ma żonę i dziecko, że porzucił ich, a nimi opiekuje się jego bogata ciotka.

I Janek w pewnym momencie nieoczekiwanie mówi:

*Widzisz, ale kiedy nie śpię w nocy i myślę o tym wszystkim, to czasem ogarnia mnie lęk – no, boję się po prostu. [...]* (s. 287). I potem Janek odważa się mówić o śmierci (s. 289).

Potem trwa długa, długa rozmowa. Przez 15 stron. Kończy się krwotokiem Janka. I zastrzykiem, który mu podaje Eufrozyna. Ile jeszcze takich nocy, myśli Ola: *Ale się zreflektowała: Chyba już niewiele.* Mówili o jego małżeństwie, o synku

czteroletnim, który jak go żegnał przed sanatorium, to go mało nie przewrócił, że się ożenił, bo założył się z Arkiem.

Z Jankiem coraz gorzej. Ola poszła po jakieś lekarstwa do miasteczka, które przepisał litościwy doktor, bo Janek jest już wykluczony z sanatorium. Gulbińska, właścicielka tego pokoju, co to wynajmuje u niej Arek, a teraz mieszka Ola z Jankiem, rozmawia z Eufrozyną. Komentują przyjazd żony Janka i ich ciotki w porządnym futrze. Wezwał je Arek. Ola wraca i obserwuje przez uchylone drzwi, jak one się modlą przy Jan-ku. Ola dość nieoczekiwanie zwraca się do Arka, aby ją zabrał, bo co tu z nią będzie. On odmawia, bo nie może się ożenić. Jest w ruchu, był w kryminale i pewnie będzie. Janek odchodzi.

I pojawia się Hornowa. Zapowiada, że wszystko wróci do normy. Że przekona męża, planowana zastępczyni nie przyjedzie, Ola przejmie znowu lekcje. Józio przeniesie jej rzeczy znów do izdebki przy klasie. Bo Józio wrócił, po rzeczy posłemy Józia (cudownie ocalał, jak go wyrzucili z pociągu w Wałbrzychu i nawet oddał te trzysta złotych co zabrał). *Jak się te dzieci odmieniają* – zauważa kierownikowa. *A mnie się zdaje* – powiada Ola, *że właśnie się nic nie zmienia* (s. 334). Hornowa dla spokoju przyznaje jej rację. W pewnym sensie to tak jest. *Wszystko będzie po staremu* (s. 334). To wypowiedziane z sarkazmem. Czyżby to było *serenite*?

W *Kochankach z Werony* Iwaszkiewicz bardziej nawiązuje do Szekspira niż do własnej literackiej krytyki pierwowzoru. Tu mamy także miłość bezinteresowną, zdolną do krańcowych wyrzeczeń. Ale są też poważne różnice. Np. realia czasowe i topograficzne. Marona, choć nazwa tak przewrotnie naśladuje romantyczny tytuł, to zwyczajna, zapadła wioska.

Odłóżmy na chwilę szkielecko i oko historyka literatury. Czasem i nam należy się próba naturalnego odbioru czytelniczego. Rzecz zaczyna się niepozornie, banalnie nadto realistycznie. A potem pozornie nabiera cech dramatycznych. Zaczyna się dziać coś niezwykłego. Czy jest to książka o miłości, która chce przezwyciężyć śmierć? Czy oświadczenie bezgranicznie oddanej Jankowi Oli, że teraz Ciebie pokocham Arku, no bo nie mam wyjścia, jest przekonujące? A oświadczenie Arka, że on tu przyjeżdżał tylko dla Janka, a potem uzupełnienie, że nie tylko, jednak i dla niej – jak rozumieć? Od razu wywierała mu skłonność do Oli, która w chwili tragedii ma w sobie tyle sił żywotnych, żeby od razu pomyśleć o tym, by się jakoś urządzić. Tu właśnie jest przeciwieństwo idei tak podkreślanej w *Kochankach z Werony*. Tu jest akcentowanie siły biologicznej człowieka. Ola zdaje się ostatecznie na propozycję Hornowej. Ona wie, że to nie będzie tak jak było, a jednak głośno wyraża tę tezę. Wmawia sobie. Tak też można.

No, ale czy do końca jest to rzecz o miłości i śmierci? Czy miłość zwycięża śmierć? Można wątpić. To raczej vis vitalis zwycięża śmierć. Człowiek – ten właśnie, chodzi oczywiście o Olę Czekaj – zdolny jest odradzać się po stracie. Co robić w takiej sytuacji? Egzystencja musi być zapewniona. Ale jakie to będzie życie. Wcale już nie będzie tak jak było. Dla Oli – ona będzie wspominać, ale jeszcze młoda jest – i jakoś jej się ułoży. Dla starego – po półwieczu innego życia – normalnego życia już nie będzie. Pojawiają się tylko elementy łagodzenia, zajmowania się czymś, bez przekonania, z niepewnością. A chwilami uderza jak to pisał Żeromski – piorun żalu. Jak w Wicka *Obalę z „Zapomnienia”*. Tyle, że zapomnienia nie będzie.

*Kochankowie z Marony* to rzecz dwukrotnie sfilmowana; w 1966 przez Jerzego Zarzyckiego z dialogami Iwaszkiewicza i w 2005 przez Izabellę Cywińską. Główne role kobiece odtwarzały Barbara Horawianka (w wersji pierwszej) i Katarzyna Gruszka (w drugiej).

Utarło się przekonanie o łatwości adaptacji filmowych dzieł Iwaszkiewicza. Może nie tyle łatwości, co o powodzeniu tych filmów. Sfilmowane zostały m.in. następujące opowiadania: *Stracona noc*, *Róża Brzezina*, *Panny z Wilka*. W Filmie Zarzyckiego w roli Janka wystąpił, jak wspominałem, Andrzej Antkowiak; Arka zagrał Józef Łotysz. Para głównych aktorów grała znakomicie; świetną epizodyczną rolę kierownika Horna stworzył Jan Świdorski.

Następna adaptacja filmowa pochodzi z 2005 roku. Scenariusz przygotowali Cezary Harasimowicz i Izabella Cywińska. To pierwszy film Cywińskiej z przeznaczeniem na szeroki ekran. Podstawą scenariusza był nie tylko tekst opowiadania, ale również *Dzienniki* pisarza. Cywińska wyeksponowała wątek homoseksualny. Ukazała jak o miłość Janka współzawodniczą Ola i Arek. Miłość Oli jest destrukcyjna, ale szalona. Janek świadomy schyłku życia też szaleje z miłości. Oboje jakby nie przyjmują do wiadomości finału. Męskie role zegrali: Krzysztof Zawadzki i Łukasz Simlat. Podobno ta adaptacja miała bardziej odzwierciedlić ducha opowiadania Iwaszkiewicza niż wcześniejsza Zarzyckiego.

I jeszcze kwestia tego homoseksualizmu. Pani Cywińska oświadczyła – zupełnie w duchu czasu – a w przekazie internetowym opraviono to w ramkę:

*Ten film to takie laboratorium miłości. Powstała historia o uniwersalnej miłości, na którą nie ma monopolu żadna opcja*

*seksualna, bo to jest uczucie skierowane nie tyle do kobiety czy mężczyzny, co do człowieka. Miłość jest dla nich jedynym ratunkiem – także w ich zmaganiach ze śmiercią. Dane jest im dotknąć miłości wiecznej, bezwzględnej, która buduje świat, nadaje życiu sens, jest zdolna do wszystkiego*<sup>96</sup>.

Imputować, że Janek i Arek byli kiedyś kochankami, że teraz żyją w blasku, raczej cieniu dawnej namiętności, a film Cywińskiej to jednoznacznie sugeruje – to już przesada.

Nie jest to zgodne z pointą opowiadania: Arek się zmywa, Ola z sarkazmem powiadając, że nic się nie zmieniło, wraca do pracy. Ona będzie pamiętać. A Arek? Wyjeżdża, by robić nie wiadomo co i nie wiadomo gdzie. Ola pamiętać będzie, ale wkrótce zasypią ją zeszyty uczniowskie i sprawy takich Józiów, którzy właśnie nawracają się na dobrą drogę. Powiedziałbym, że miłość nie pokonuje śmierci; śmierć zostaje pokonana przez życie. Codzienne, smutne, powikłane. Ale trwające.

Arek zakochany w Janku? To jest cieniutko zaznaczone. Kochanek czy przyjaciel? Cywińska w filmie to pierwsze akcentuje. Odwołując się do listów Iwaszkiewicza znajduje pierwowzór Janka. A Arkiem miałby być zakochany, powiedzmy przejściowo, sam Autor. Wiadomo o seksualnych zainteresowaniach Iwaszkiewicza. To stara sprawa, teraz po wielokroć potwierdzana. W jego tekstach aż nadto przejawów tych zainteresowań. Ale nie szukajmy aż nadto głęboko, bo dochodzimy do absurdu. I w końcu nie będziemy wierzyć ani w męską przyjaźń, ani we wzajemną przyjaźń kobiet. A dlaczego Achilles rozpaczał po Patroklesie i zdecydował się go pomścić? Bo to był kochanek czy przyjaciel? Dochodzimy do granicy absur-

---

<sup>96</sup> <http://culture.pl/pl/dzieło/kochankowie-z-marony>

du. Bądźmy normalni. Biologia powiada, że w każdym pokoleniu rodzi się około 5 procent pragnących inaczej. No ale istnieje jeszcze te 95 procent.

Niektórzy krytycy docenili szersze pokazanie problemu przez Cywińską. Były też takie głosy internautów o drugiej wersji: *Skopali Iwaszkiewicza; wersja z 1966 to było coś...!!!* Osobiście też wolę starą, czarno-białą wersję, z Andrzejem Antkowiakiem jako Jankiem, świetnie ucharakteryzowanym na dogasającego pensjonariusza sanatorium. Ale najznakomitsza była Horawianka jako Ola Czekaj. Dodajmy, że Gruszka w nowej wersji też zagrała znakomicie i została nagrodzona za tę rolę na gdyńskim festiwalu.

Wziąłem jednak w końcu do ręki „*Serenite*”? To ma być *uspokojenie*? Jakie tam *uspokojenie*.... A co to jest *serenite*. Zacytujmy wyjaśnienie autora: *Serenite oznacza łagodną pogodę zewnętrzną i wewnętrzne rozjaśnienie, uspokojenie [...]*. Dodaje do tego w finale opowiadania jego bohater-narrator August: *I nie wiem, kto mnie przyjmie na swoje łono: nicość, materia czy Bóg? I niezupełnie konsekwentnie: [...] w tej świadomości, że będziemy spali w niezmienniej nicości, jest obraz zachwycającej serenite*<sup>97</sup>.

Niežnośny ból i próba wykonania testamentu: *Masz żyć!* tym razem zaprowadziły mnie znów do Iwaszkiewicza.

---

<sup>97</sup> J. Iwaszkiewicz, *Sny, ogrody, serenite*. Warszawa 1985, s. 108.

## Prowokator czy skandalista? – na podstawie *Opowiadań muzycznych*<sup>98</sup>

Iwaszkiewicz od pisarskiej młodości po wiek dojrzały wplata elementy swej biografii w tok układu fabularnego. W *Zenobii Palmurze* występuje np. student filozofii Jarosław Iwaszkiewicz, w opowiadaniu *Kościół w Skaryszewie* przypomina, że jest posłem z Ostrowca Świętokrzyskiego, pisze o swoich wrażeniach z częstych podróży przez Iłżę do Sandomierza, o Kamiennej, (którą zmienia na Kamionną w Młynie nad Kamionną a z Kunowa robi Kurów), w *Kwartecie Mendelsohna* przytacza zwrot rozmówcy z autorem: *Pan lubi ludzi panie Iwaszkiewicz*<sup>99</sup>, w *Opowiadaniu z psem*<sup>100</sup> zasypia bohater (Iwaszkiewicz) na progu domu na Stawisku i śni zapewne cały ów tekst rozmowy bohatera ze starym człowiekiem itd. Niekiedy we wstępach i tytułach tłumaczy się z tej mieszanki fikcji i rzeczywistości. Upredza nawet, że tych parabiograficznych rozważań nie należy traktować w kategoriach relacji

---

<sup>98</sup> J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania muzyczne*, Warszawa 1971. Z tego tomu wszystkie cytaty z poszczególnych utworów, z podaniem w nawiasach numerów stron.

<sup>99</sup> *Kwartet Mendelsohna*, [w:] J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania zebrane*, Warszawa 1969, t. II, s. 686-703.

<sup>100</sup> *Opowiadanie z psem*, [w:] J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania zebrane*, Warszawa 1969, t. III, s. 474-492.



z autentycznych wydarzeń, a z drugiej strony tym podobieństwem fikcji i rzeczywistości wręcz kokietuje.

I dystans, swoisty dystans prozaika realisty i ...poety. Przede wszystkim – poety!!!

W jednym z wywiadów telewizyjnych Iwaszkiewicz stwierdził, że dla niego każdy rodzaj twórczości literackiej jest poezją. Zresztą, jak dodał, tę typologię przejął od Cocteau, że zatem istnieje poezja prozy, poezja dramatu poezja liryki itd. Celnie tę postawę twórcy ujął Andrzej Gronczewski we wstępie do *Dzienników*:

*Jarosław Iwaszkiewicz, poeta absolutny, był nim nie tylko we wszystkich odmianach liryki, we wszelkich formach prozy czy dramatu, w obszarach epiki, w kameralnych przestrzeniach opowiadań, w eseju, gawędzie, w komentarzu krytycznym, w lapidarnej glosie, w doraźnym editoriale. Był także poetą we własnym diariuszu, poezję dziennika łącząc z poezją życia, kształtując ją bez przerwy – pośród obrotów wielu dni i godzin*<sup>101</sup>.

Zatem wciąż mamy do czynienia z poezją. Choćby stylizowała się na relację, na dydaktyzm narratora wszechwiedzącego czy naiwność opowieści pierwszoosobowej. Jednego nie można temu twórcy odmówić: upartego dążenia w tych *próbach*, jak chętnie nazywa swe dzieła za Montaigne'm [...] *do zatrzymywania chwil i nadawania im trwałości*<sup>102</sup>.

U Iwaszkiewicza skandal pojawia się sporadycznie, nie brak zaś sensacji i prowokacji. Oczywiście wyłączamy kontekst biograficzny. O, tu dałoby się wyliczyć dziesiątki skandali.

<sup>101</sup> J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911-1955*. Opracowanie i przypisy Agnieszka i Robert Papiescy. Wstępem opatrzył Andrzej Gronczewski, Warszawa 2007. Wstęp: *Ciemne ścieżki i jasne polany*, s. 12-13.

<sup>102</sup> J. Iwaszkiewicz, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1968, Wstęp, s. 7.

Rzecz jednak dla historyka czy hagiografa, a nie historyka literatury. Zwracamy uwagę na motywy, kreację postaci, sposoby prezentacji świata przedstawionego.

Bo co to jest skandal?

*W etymologii pojęcia skandalu zawiera się ambiwalentny wymiar zjawiska, którego charakterystyczną cechą jest jednocześnie wzbudzanie emocji dwojakiemu rodzajowi – skandal przyciąga uwagę i w tej samej chwili ją poraża; wabi odbiorcę, aby go zgorszyć i oburzyć<sup>103</sup>.*

*[...] Skandal przybiera [...] różnorakie oblicza. Raz jest rezultatem zaplanowanej przez twórcę strategii artystycznej. Innym razem stanowi atrakcyjny dla artysty temat. Wreszcie – dany wytwór kultury lub zachowanie artysty zostają określone przez pewne grupy społeczne jako skandaliczne, bo przekraczają – zdaniem odbiorców – pewne normy lub godzą w wyznawane przez nich wartości. W związku z czym dla refleksji nad skandalem istotny jest nie tylko przedmiot skandalu i podmiot go wywołujący, ale również, a może przede wszystkim, osoba odbiorcy i jego reakcje [...]<sup>104</sup>.*

A więc skandal jako wydarzenie fabularne wystąpi u tego pisarza rzadko.

<sup>103</sup> Agnieszka Gawron, *Skandal nie-myślenia – o prozie Manueli Gretkowskiej*, [w:] *Skandal w tekstach kultury*. Redakcja: Marian Ursel, Magdalena Dąbrowska, Joanna Nadolna, Małgorzata Skibińska. *Tabu – Trend – Transgresja*, tom 2, Warszawa 2013, s. 281. Autorka artykułu powołuje się na pracę: Henryk Szabała, *Skandal w kulturze*, [w:] *Wobec kryzysu kultury. Z filozoficznych rozważań nad kulturą współczesną*, pod red. L. Grudzińskiego, Gdańsk 1993, s. 97 i n.

<sup>104</sup> *Skandal w tekstach kultury*. Redakcja: Marian Ursel, Magdalena Dąbrowska, Joanna Nadolna, Małgorzata Skibińska. *Tabu – Trend – Transgresja*, tom 2, Warszawa 2013, *Wstęp*, s. 9-10.

A czy można mówić o prowokacji czy tylko o sensacji u Iwaszkiewicza? Jest w jego twórczości nurt ciemny czy czarny. *Mefisto – walc*, a zwłaszcza *Martwa pasieka*, a wcześniej *Matka Joanna od aniołów*, także *Wzlot*, należą do tego czarnego nurtu.

Albo takie opowiadanie jak *Cienie*. Przedstawia rewolucyjny kocioł na Ukrainie w małym miasteczku (pewnie Elizawetgrad), gdzie żywiły: polski, ukraiński, żydowski, grecki przenikają się, są zantagonizowane, a w latach 1917-1919 (bo wtedy toczy się akcja) wrze tam domowa wojna, kolejne, co parę tygodni, co parę dni przejmowanie władzy. I sugestywny obraz narastania ambicji osobistych, jak głównej postaci – Jury Iwanowa (prototypem był przyjaciel z lat młodości Mikłucho-Makłaj), który zaprzysiągł, że się nie zwiąże z żadną kobietą, póki nie zdobędzie całkowitej władzy. Piękny jak posąg (Iwaszkiewicz zna się na tym!), w końcu zawisa na szubienicy.

A *Kościół w Skaryszewie?*. Pisarz zastrzega, że to opowieść zasłyszana. Rzecz dzieje się podczas okupacji. Pewien młodzieniec ma wykonać wyrok na domniemanym zdrajcy. Ale chce spowiedzi. Ksiądz wikary postanawia zastąpić go w tej misji. Dokonać zbrodni i wziąć na siebie potencjalną winę chłopca.. Spotyka się z nim w kościele. Ale ten młodzieniec zamienia się nagle w potwora. Ksiądz strzela w tę potworną twarz i trafia.... w figurkę Chrystusa Frasobliwego... To tylko próbki sensacji, zawsze dodajmy z kontekstem filozoficznym. I jeszcze dwa przykłady zanim przejdziemy do wybranych *Opowiadań muzycznych*.

Chodzi o dwa teksty, które zostały wydane późno, bo pośmiertnie w tomie *Utwory nieznanne*<sup>105</sup>, utwory napisane w zu-

---

<sup>105</sup> J. Iwaszkiewicz, *Utwory nieznanne*, Warszawa 1986.

pełnie innych epokach. Świadczą o wykorzystaniu w tej twórczości obrazów wizyjnych. Są to dwie *Legendy*. Pierwsza z nich sygnowana zapisem: Kijów 13/IX 1918r., to *Legenda o walcu Bramsa*. Pojawia się tam duch Bramsa, ale będący zarazem Chrystusem, który błogosławi zebrany gestem ojcowskim i powoduje nawrócenie prostytutki, bo trzeba dodać, że rzecz się rozgrywa w domu publicznym i to w czasie, gdy narrator gra na fortepianie właśnie walce Bramsa. A druga rzecz – to *Legenda petersburska*, sygnowana datą: *Rabka 14 luty 1953*. Dwaj studenci chcą się zabawić spędzeniem nocy w opuszczonym pałacyku, w którym były właściciel popełnił niegdyś samobójstwo a teraz podobno straszy.... Wieczorem spotykają się na jednym z mostów nad Newą, ale ów kolega – Wojtek Ż. – zachowuje się dziwnie: *jest bardziej milkliwy niż zazwyczaj*<sup>106</sup>. A rzecz rozgrywa się w roku 1913, właśnie w czasie gdy rozbito atom. Tenże rzekomy, jak się okaże, Wojtek Ż., dowodzi, że przeniesienie elektronu do innego atomu stwarza nową jakość w tym na nowo odkrytym świecie; pojawiają się nowi ludzie, bo i dusza też ma strukturę stricte materialną... Mówi: *Dusza składa się jak atom z jądra i kilku czy kilkunastu elektronów. Gdy jakaś potężna siła rozbija atom duszy, odwróci bieg jednego z elektronów, dusza uboższa o jeden elektron staje się inną duszą, duszą innego, całkiem innego człowieka, który tęskni do oderwanego elektronu i nigdy, nigdy go już nie może odzyskać...*<sup>107</sup>. Okazuje się, że tego

---

<sup>106</sup> Ibidem, s. 153.

<sup>107</sup> Jw., s. 156-157. Można to odczytać jako zakumulowany sprzeciw wobec jedynie słusznej, w stalinowskiej odmianie, materialistycznej koncepcji życia ludzkiego. Gdy ten tekst Iwaszkiewicz pisał w Rabce, właśnie zaczynała się śmiertelna choroba Stalina (zmarł 5 marca 1953 o 9,50 wieczorem, jak głosił oficjalny komunikat). Stefan Melkowski sugeruje,

wieczoru rozmówca narratora to nie kolega student, to wcieleny weń upiór i to jakiegoś [...] *zupełnie obcego człowieka* [...], który nagle pojawia się na przewróconym krześle z [...] *wielką otwartą raną, oddzielającą prawie podbródek od szyi*<sup>108</sup>.

*Cały Iwaszkiewicz jest zawarty w ironicznych zakrętach i pułapkach tego niezwykłego opowiadania*<sup>109</sup> konkluduje wytrawny czytelnik prozy Iwaszkiewicza Stefan Melkowski.

Z *Opowiadań muzycznych*<sup>110</sup> wybieramy do lektury:

*Mefisto – walc* (napisane 1964, Roma), *Czwarta symfonia* (Roma, kwiecień 1970), *Martwa Pasięka* (Roma, 9 kwietnia 1970), *Psyche* (Palermo-Roma 1968, 1969).

### ***Mefisto-walc***

Jedyny to utwór, którego mottem jest nie tekst, lecz fragment partytury i to partytury utworu Liszta. To już zapowiada sensację z dreszczykiem demonizmu.

Bohater opowieści, niezwykle uzdolniony uczeń klasy fortepianu, ma zdawać egzamin końcowy w średniej szkole muzycznej w Miasteczku, na południu Polski. Szkołą kieruje niejaka pani Klara, nauczycielka Michała, matka zakochanej w nim Lusi. Pani Klara chce zapewnić swemu ulubionemu

---

że to opowiadanie było swoistym protestem wobec *tryumfalistycznego materializmu*, dowodzącego, [...] *że nawet dusza ludzka istnieje i działa według zasad i modelu współczesnej fizyki* (S. Melkowski, *Świat opowiadań. Krótkie formy w prozie Jarosława Iwaszkiewicza po roku 1939*, Toruń 1997, s. 74).

<sup>108</sup> J. Iwaszkiewicz, *Utwory nieznanne*, op. cit., s. 158.

<sup>109</sup> S. Melkowski, op. cit., s. 74.

<sup>110</sup> J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania muzyczne*, Warszawa 1971. Z tej edycji pochodzą wszystkie cytaty z poszczególnych utworów, z podaniem w nawiasach numerów stron.

uczniowi jak najlepszą przyszłość. Wie o dziewczęcym uczuciu córki, ale ma pewne zastrzeżenia jako do ewentualnego kandydata do ręki córki. Postrzega – oględnie mówiąc – złożoność tej osobowości.

Nazajutrz – egzamin i oto fragment rozmowy poegzaminacyjnej pana Feliksa, warszawskiego profesora-eksperta, z Michałem:

*Wszystko bardzo dobrze. Tylko ten „Mefisto”! Czy ty w ogóle orientujesz się, kto to był Mefisto?*

*– No, szatan. [...]*

*Tak, szatan. Ale jaki? Rozumiesz, demon pokusy. [...]*  
*U ciebie nie było nic z demoniczności. [...]*  
*To musi być takie zmysłowe i niepokojące. [...]*  
*To nie był „Mefisto-Walc”, to była jakaś etiuda (s. 157-158).*

Bohater od początku żywi, oprócz podziwu, ukrytą niechęć do pana Feliksa. Chmurnie reaguje na jego, uwagi np. na kuszącą propozycję wyjazdu do Warszawy odzywa się trochę bezczelnie: *Naucz mnie pan demonizmu?* (s. 159). Decyduje się jednakże wyjechać, a pani Klara go nie zatrzymuje.

W Warszawie ćwiczy pod okiem profesora i rozczytuje się w kryminalnych powieściach. Nurtują go wspomnienia ostatnich rozmów z przyjacielem, Karolem i wyznania Lusi – przy pożegnaniu. On nie odwzajemnia tej miłości. Narasta w nim dramat, budzi się ów demon, jak to sam ironicznie wyprorokował. Towarzyszy temu świadomość dewaluacji pozycji artystycznej pana Feliksa. Ów szacowny profesor wspomaga bowiem swe dochody przez komponowanie piosenek dla szansonistek. Współautor tych utworów, totumfacki profesora, wyciąga bohatera do podrzędnej restauracyjki. Tam odbywa się suto zakrapiany wieczór z udziałem niejakiej Dżulii. W opa-

rach alkoholu poczyna się pierwsza, żywiołowa i jak się okazuje zbrodnicza miłość. Ona doprowadzi do rabunkowego mordu na profesorze. Już jako przestępca Michał wyznaje pani Klarze:

*[...] Ja się tak strasznie zakochałem [...]. [...] Ja go nie chciałem zabić, chciałem go tylko ogłuszyć. Ale zabiłem (178-179). [...] Nie trzeba mnie było puszczać do Warszawy. [...] Bo pani wie, co mi Karol powiedział na zakończenie? Że jestem Żydem [...] Okazałem się Żydem. [...] Siedziałem przy fortepianie i myślałem tylko o tym. Żyd...wszyscy się nim brzydzą. (s. 181). I powoli wszystko zmieniało się we mnie. Nienawidziłem. I okazało się, że rabunek się nie udał. W skrytce pana Feliksa nie było pieniędzy. Był [...] tylko jeden list Chopina. (s. 179.)*

*Podarłem go – mówi Michał (s. 179). I dodaje:*

*[...] Jakie nuty miał przed sobą stary rozłożone na pulpicie pianina? [...] Nigdy pani nie zgadnie, ale to nigdy. Miał tam nuty „Mefisto-walca”; [...] chciał to przerobić na jazz. A ja tego nie rozumiałem, nie czułem. Cha, cha, cha. Nie czułem, a on to, cholera, przerabiał na jazz. On to czuł (s. 187.)*

W historii Michała demon drzemie w *Mefisto-walcu*. Zaiste – w nim jakby tkwi wykładnia tragicznego losu. Towarzyszy mu od początku do końca. Niewidzialny, ale zapewne wyczuwalny demon każe mu tego walca grać na egzaminie za szybko – jak etiudę, jak znakomicie sfinalizowaną wprawkę techniczną. Pani Klara, która w liście – epilogu wyzna to swej córce, zakochanej w Michale – celowo dała mu na egzamin dzieło Liszta, bo posądzając ucznia o drzemiące w nim złe skłonności, pragnęła, aby wyładował się w tej kompozycji wielkiego romantyka. Potem po wielekroć Michał ćwiczył w Warszawie,

ale *do Mefisto-walca nie wracał*. Ale gdzieś w podświadomości bohatera ów demon się błakał. Podsycany jeszcze lekturą powieści kryminalnych.

I odnaleźli się. Zaatakowany przez Michała, siedzący przy fortepianie pan Feliks, miał przed sobą nuty tegoż walca. Demon jednakże zstąpił nisko: To była praca nad przeróbką dzieła wielkiego kompozytora na jazz..., rzecz jasna w celach zarobkowych

Los Michała – zbrodniarza i ofiary narastającego demonizmu został dodatkowo uwierzytelniony tekstem poety już młodszego pokolenia, który cytuje pani Klara:

*Dawniej  
Bardzo bardzo dawno  
Bywało solidne dno  
Na które mógł się stoczyć  
Człowiek.  
A on czasem dźwigał się  
Podnosił  
Splamiony ociekał.* (s. 193).

Ale holokaust – nawet po latach – całym pokoleniom pozostawił ten nieszczęsny los w postaci *niesolidnego dna*. Tak to rozmowa wybitnych poetów – Różewicza i Iwaszkiewicza posłużyła jako rama filozoficzna opowieści.

### *Czwarta Symfonia*

Opowiadanie zostało napisane w 1970 roku w Rzymie. Rzecz cała to wspomnienie Rosjanina Pieti. Snuje on te rozmyślenia w roku 1902. Jest w R., miasteczku swej młodości, położonym gdzieś między Petersburgiem a Moskwą i opowiada



historię niby dotyczącą komponowania kolejnych symfonii. Po ukończeniu konserwatorium zamieszkał w Petersburgu i zaprzyjaźnił się w tym czasie z Wierą, późniejszą znaną śpiewaczką, i skomponował kilka pieśni dla niej. Dali m.in. prywatny koncert u hrabiny Woroncovej. I tam pojawił się ów fatalny książę Witalij Bieriezowski-Biełosielski, piękny gwardyjski oficer, entuzjasta śpiewu Wiery, ale głównie, jak się wydawało, zafascynowany Pietią – kompozytorem. Zaczęła się iście sensacyjna przyjaźń. Wielka fascynacja, niby wzajemna. Wkrótce się okaże, że to zupełne nieporozumienie. Mówienie innymi językami, zupełna odrębność – w kwestiach filozoficznych, obyczajowych, moralnych, przynależność do obcych zupełnie światów. Na to nakłada się konflikt damsko-męski. Pietia kocha Wierę nie uświadamiając sobie tego. Jest bowiem wciąż zajęty Witalijem. Ów książę to inspiracja jego właśnie tworzonej czwartej symfonii. Na balu u Wołkowskiej dochodzi do skandalu. Piotr przypadkiem podsłuchuje rozmowę Witalija z Wierą. To rozmowa kochanków. Mocno już doprawiony winem, rzuca się na księcia. Staczają się z wielkich schodów w reprezentacyjnym holu salonu księżny. Piotr wrzuca Witalijowi na głowę otrzymaną od niego szubę i w samym fraku dobiega do domu. Po tym skandalu towarzyskim opuszcza Petersburg. Wraca do rodzinnego miasteczka, gdzie dopada go tyfus. Długie sześć tygodni w łóżku. Pielęgnuje go Wasia, „łaziebnik” z pobliskiej „bani”. To on przywraca do sprawności schorowane ciało bohatera. A Piotr wciąż myśli o Witaliju (Talii) – tej dziwnej przyjaźni-miłości. Wspomina:

*Czasami zamykałem oczy i wyobrażałem sobie, że to Talia przyjechał mnie pielęgnować i trzyma mnie za nogi, i moje pięty dotykają jego epoletów i akselbantów. [...] Kiedyś zdrzemnąłem się widać w tej pozie, bo już zupełnie myślałem,*

że to Talia trzyma mnie za nogi. Było mi z tym bardzo dobrze, czulem ulgę w moich potyfusowych cierpieniach [...] (s. 282). Wszystko kończy się szczęśliwie. Piotr poślubia kuzynkę Zulę. Kończy swoją czwartą symfonię; wysyła spisany tekst nutowy do Petersburga. Wykonują go z powodzeniem. Ale na ów koncert nie jedzie. I nie chodzi już nad niegdyś ulubione jezioro. Wyrzuca przeszłość ze świadomości Jest *bardzo szczęśliwy* (s. 286).

Zmysłowa miłość bohatera *Mefisto-walca* całkiem opanowała jego psychikę; odczuwał rozkosz wykonywania wszystkich poleceń kobiety. Z wyprawą na rabunek do pana Feliksa, zakończoną zbrodnią – włącznie.

Michał padł ofiarą demona, który doprowadził do zbrodni i paradoksalnie sięgnął bruku, gdy arcydzieło romantyczne miało być przerobione na jazz. Pietia zakochał się w Witaliju; czy była to miłość platoniczna?! Też otarł się o czary. Służąca Dunia od razu przejrzała Witalija, jego nieszczerłość, pańską przewrotność i literalnie go nie znosiła. Ona zakwalifikowała ów dar dla Pieti w postaci szuby: *Wytarte wiewiórcze futerko. Ale się strzeż, w takim futrze mogą być czary* (s. 254).

*Czwarta symfonia* kończy się charakterystycznym dla białego nurtu w nowelistyce Iwaszkiewicza pogodnym optymizmem codzienności.

Zbrodnia nie znajduje usprawiedliwienia w czarnym „*Mefisto-walcu*”. Ale i tu doczytamy się zapowiedzi uspokojenia. Czas, a z nim ludzka skłonność do zapominania stwarzają szansę dalszej egzystencji. W końcu – *zapomina się przecież o największych zbrodniach...* (s. 198). Tak to słowami listu pani Klary do córki w zakończeniu opowiadania napisanego w swoje siedemdziesiąte urodziny (*Roma, listopad 1964*) autor *Sławy i chwały* podsumował porządek rzeczy tego świata.

*Martwa pasieka*

Opowiadanie pochodzi, jak i *Czwarta symfonia*, z 1970 roku i też zostało napisane w Rzymie. Jest to utwór szczególny. Autor zamieszcza do niego wstęp, w którym bagatelizuje fabułę, nazywa ją wręcz *absurdalną*. Ale przed wstępem jest i motto, niby cytat z Diogenesa z Synopy, czołowego przedstawiciela szkoły cyników: *Jeżeli udaję mądrość, to właśnie to jest filozofia*<sup>111</sup>. Cynicy negowali wszelką wiedzę wypracowaną przez pokolenia, apoteozowali skrajności. Roi się od tych skrajności w *Martwej pasiece*. Opowiadanie zaczyna się bardzo spokojnie, niby jest pisane w konwencji realistycznej, a nawet pojawia się *quasidokumentaryzm*; dokładnie można ustalić czas akcji – rok 1960 (dziesięć lat przed napisaniem). W tym tekście autor rezygnuje z subtelnych, charakterystycznych dla tego pisarza, opisów przyrody, kreślenia kolorytu środowiskowego, psychologicznej analizy postaci. Tym ostatnim brak bogactwa osobowego; to nie są indywidualności – to są typy: małych przestępców, w tym zdeprawowanej dziewczyny – gangsterki, wydziedziczonego obszarnika – lenia, wreszcie – notorycznego mordercy, nihilisty. Grześ – wynaturzone „dziecię kwiatów” morduje bestialsko byłego dziedzica Domaniewskiego, który spóźnia się na spotkanie organizacji podziemnej. To jest w końcu egzekucja wyroku. Ale dusi przedtem niewinnego chłopca, jak *kurczaka*. Jest w nim i mściwość, i nihilizm, i bojaźń. Szalony. Kończy w domu wariatów. A jednak jeden z młodocianych przestępców nawraca się; ten siedemnastolatek

---

<sup>111</sup> Diogenes (ok.413-323 przed Chr.) reprezentant cyników odrzucał wszelkie nakazy państwa, kultury, choć niezwykle cenił cnotę, ducha prawdy. Mieszkał podobno w beczce, odrzucając wszelkie usankcjonowane przez społeczność wygody świata. Nie znał bojaźni, podobno Aleksandrowi Wielkiemu zwrócił uwagę, że zasłania mu słońce.

Tolo w końcu chciałby mieć jakąś miarę wartości, obrusza się na wszystkie grzechy świata, których i sam jest współsprawcą. Dopiero ciotka na koniec uświadamia mu, jaki ten świat jest. Jeśli ktoś nie pogodzi się z tym, że tu jest zło, ale i dobro – to trzeba go zabrać do domu wariatów. – *Jak Grzesia?* pyta Tolo, – *Jak Grzesia*, powiada pani Karolina (s. 388). I to jest koniec. Skrajny naturalizm *Martwej pasieki*, to obraz świata, gdzie człowiek człowiekowi jest wilkiem. Realizuje się to też w języku, który oto nagle odbiega od wyważonej narracji pozytywistycznej i pogrąża się w pokładach mowy z więzienia czy poprawczaka.

### *Psyche*

*Psyche* to parabola snuta na tle starogreckiego, tylekroć opracowywanego literacko mitu.

Bohaterka pochodzi oczywiście z Arkadii. Jest sierotą, dobiega osiemnastki i ciocia urządza jej jubileuszowy bal. Osiemnastolatka robi furorę. Z podziwu i zazdrości wyjść nie mogą jej dwie starsze, zamężne siostry: Wiara i Nadzieja. Pojawia się też tajemniczy wysłannik boga Erosa, który poleca jej spokojnie przyjmować koleje losu. Ciotka nazajutrz wiezie ją do upatrzonego przez nią narzeczonego Psysi, niejakiego pana Natręckiego. I wówczas zaczynają się cuda. Karetą zanoszą ich do zaczarowanego pałacu i tam każdej nocy pojawia się u bohaterki tajemniczy kochanek. Nie może go jednak zobaczyć. Ale w końcu Psysia którejs nocy za namową sióstr zapala świecę, a gorący wosk parzy śpiącego kochanka i budzi go. I teraz wydarzenia potoczyły się lawinowo. Kochankowi wyrosły motyle skrzydła i odleciał w noc. Pałac zapadł się pod ziemię, a Psyche uniesiona przez Boreasza ostała się *na skalistej drodze raz po raz oświetlanej piorunami* (s. 414). I wówczas po raz pierwszy i jedyny spotkała wielką i piękną

Wenus, która obwieściła zemstę za uwiedzenie jej młodziutkiego syna. I zakomunikowała wyrok: Jeśli Psyche zachowa w tajemnicy, kto jest ojcem właśnie poczętego dziecka – urodzi boga, jeśli zaś podczas uciążliwej ciąży pochwali się, czyje dziecko nosi – urodzi tylko człowieka. Nader pesymistyczny obraz rodzi się z tej przepowiedni. Bo urodzić nie da się bez jakiegokolwiek pomocy. A każdy z niosących pomoc spyta o ojcostwo. A może jednak...

Czy liczyć na pomoc ludzi, bliższych, dalszych? *Nie szukaj przyjaciół. Nigdzie.* – powiada narrator. Wśród młodych – nie ma sensu – oni weselą się, ale to pozór, [...] *wydzierają się, śpiewają, ale to dlatego, że nie mają o czym mówić między sobą, nie mają innego porozumienia prócz głupich słów piosenki.* (s. 417). *Starzy pragną miłości(jw.),* ale nie ma ich co podejrzewać o dobroć. Nie ma co szukać pomocy nawet u filozofów. Ci ostatni nie wierzą w sens życia, ale i tak nie oderwą się od swoich ksiąg.. Nie ma co chodzić na koncerty, *bo już Platon powiedział, że muzyka działa demoralizująco* (s. 419). Nie pomogą dwie stare baby siedzące w kawiarni, może to przemienione przez Erosa siostry Wiara i Nadzieja. One triumfują choć niby współczują. W końcu – lepiej chyba poskarżyć się choćby jakiemuś żebrakowi i urodzić człowieka. To wcale nie jest trudniejsze niż urodzić boga.

Otóż to – urodzić i wychować człowieka!

Prowokacja, sensacja!?. I tak, i nie. Życie. Jak zawsze u Iwaszkiewicza, który kiedyś napisał o swym pisarstwie w dedykacji do każdego czytelnika. *Może rzeczywiście jestem smutny, ale patrz jaki świat jest piękny.*<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> J. Iwaszkiewicz, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1968, Wstęp, s. 7.

## Eros i Tanatos – *Młyn nad Utratą* Jarosława Iwaszkiewicza i *Zamienione głowy* Tomasza Manna

Akcja utworów prozatorskich Iwaszkiewicza toczy się z reguły w świecie realnym. To co „wymyśla” w swych nowelach wydaje się niekiedy banalne.

Przy wnikliwszej lekturze okazuje się jednak, że mamy do czynienia z dramatami. Poetyckimi dramatami.

Gdzie więc rozgrywa się nieustanna polemika wydarzeń i zjawisk w jego prozatorskich tekstach? Otóż nie jest to przechadzka po gościńcu jak w tradycyjnej opowieści. Akcja toczy się właściwie w duszach bohaterów. W ich – jeśli kto woli – świadomości, zazwyczaj przytłumionej nalotem emocjonalnym. Autor wciąż szuka odpowiedzi na pytanie – kim jest człowiek? W jak wielkie skrajności wpada? Wodząc korowód setek postaci z różnych epok (choć to jest zawsze różnie ustylizowana współczesność) pisarz walczy z szatanem i zarazem go prowokuje. Teraz ukazuje się wiele prac krytycznych – o życiu Iwaszkiewicza, co właściwie nie powinno bezpośrednio interesować historyka literatury. Ale jak oderwać życie od twórczości? Jak oderwać twórczość od życia? Bo Iwaszkiewicz – czy działacz społeczny, czy rzecznik środowiska literackiego, czy poseł – jest przede wszystkim twórcą. Autorem utworów przynależnych do trzech rodzajów literackich, ale też artykułów krytycznych, opowieści biograficznych (w tym autobiograficz-

nych), wspomnień, tekstów krytycznych itd. A przede wszystkim jest poetą. Zawsze jest poetą, choć pisze tomy prozy. Wyznaje zasadę wziętą od Cocteau, że istnieje: poezja liryki, poezja prozy, poezja dramatu. Wśród tego, zaiste, *silvae rerum* – jest autorem niekiedy ponad stustronicowych opowiadań, z których najlepsze powstały w okresie międzywojennym, a ściślej – w latach trzydziestych dwudziestego wieku.

Andrzej Zawada:

*Narrator najlepszych opowiadań Iwaszkiewicza [...] nie wstydzi się konserwatywnej anonimowości, ale też nie stara się komentować i oceniać postępowania swoich bohaterów. On opowiada* (podkr. Andrzeja Zawady), w najlepszym sensie tego słowa. „Panny z Wilka”, „Brzezina”, „Młyn nad Utratą” *trafiają w złoty środek formy narracyjnej [...]. Międzywojenne opowiadania Iwaszkiewicza pozostają jednym z najwyższych osiągnięć polskiej prozy.*<sup>113</sup>

Ryszard Przybylski:

*Świat Iwaszkiewicza jest jednocześnie piękny i rozpaczliwy, uroczy i smutny [...]. Jest to XX-wieczne Soplicowo, które powstało na krótko przed końcem Drugiej Rzeczypospolitej i ponieważ ów świat mieści się w trzech<sup>114</sup> arcydziełach, trwać będzie wiecznie jako paradygmat sztuki, która umie pocieszać, mówiąc jednocześnie rozpaczliwe prawdy<sup>115</sup>.*

<sup>113</sup> A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1994, s. 130.

<sup>114</sup> Chodzi o *Panny z Wilka* (Syrakuzy, kwiecień 1932), *Brzezina* (Zakopane, Atma, 1932), *Młyn nad Utratą* (Lipiec 1936).

<sup>115</sup> R. Przybylski, *Eros i Tanatos, Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916-1938*, Warszawa 1970, s. 263. (Z tej edycji dalsze cytaty z podaniem w nawiasach numeru stron. Jeśli przez Przybylskiego przywołany jest cytat z „*Młyna nad Utratą*”, dodaje się skrót MU).

Spójrzmy na pierwszy z Iwaszkiewiczowych „Młynów”.<sup>116</sup>

Trzej bohaterowie *Młyna nad Utratą* to ludzie niby zwyczajni, a jednak nietuzinkowi. Julek jest poetą, poznajemy go jako człowieka niezwykle silnej wiary. Karol – przedsiębiorca, obieżyświat, szuka prawdy i ten swój ideał odnajduje w chwili śmierci. Staje się przecież bohaterem – ratuje ludzkie życie i to życie dziecka kochanki swego przyjaciela. A przedtem – jemu właśnie – „zlecił” autor odebranie porodu u dworskiej uwiedzionej przez dworskiego kucharza dziewczyny. On widzi narodziny i – razem z nami - widzi śmierć. Własną śmierć.

A Desmond? Z tą swoją podniesioną do niebios ręką? Któż to jest? Jakiś duński przybłąda a przy tym Murzyn... Ten – jak to wówczas sądzono – z niższej rasy.

Zajmiemy się tymi postaciami jeszcze poniżej. Tymczasem zauważmy, że w trzecim opowiadaniu Iwaszkiewicza (po *Pannach z Wilka i Brzezynie*) mamy do czynienia z *tragedią świętości*.<sup>117</sup>

Odwołajmy się – za Przybylskim do dwóch aforyzmów Nietzschego:

*Człowiek nie dąży do szczęścia. Do szczęścia dąży tylko Anglik* (s. 270). I drugi: *Czy pragnę szczęścia? Chcę czynu* (s. jw.).

Iwaszkiewicz w latach 30-tych podważył tę tezę<sup>118</sup>. Pokazał, zwłaszcza w tych trzech arcydziełach nowelistycznych, że tzw. życie zasługuje na krytykę *wielu zjawisk sfery ducha* (s. 271).

Prawda, że dla Iwaszkiewicza szczęście to specyficzny stan eudajmonii<sup>119</sup>. Ale on nie przyjmował tego pojęcia tak jak

<sup>116</sup> Trzy opowiadania Iwaszkiewicza o „młynach”: *Młyn nad Utratą, Młyn nad Kamionką, Młyn nad Lutynią*.

<sup>117</sup> R. Przybylski, *Eros i Tanatos*, op.cit., s. 270 i dalej.

<sup>118</sup> Wcześniej uczynił to Stanisław Brzozowski.



hedoniści. Ci bowiem interpretowali eudajmonię jako doznanie *ziemskiego dosyту* (s. 271). Jego pogląd nie pokrywał się również z interpretacją chrześcijańską *utożsamiającą ów stan poprzez wartości transcendentalne* (s. 271). U Iwaszkiewicza eudajmonia, oparta na nowej interpretacji tomizmu, została już w pewnym stopniu „skażona” przez freudyzm.

Z częstych dyskusji trzech mężczyzn z *Młyna nad Utratą* wynika, że dla człowieka najważniejsza jest religia. A jeśli nie ma silnej wiary – to zostaje sztuka, przyroda, miłość. Tak pisał Iwaszkiewicz do żony (w 1931 roku, w liście wysłanym z Genewy):

*Poczułem inne powietrze i atmosferę – znowu – rzeczy najważniejszych. Oczywiście dla osób, które mogą sobie na to pozwolić – jest świętość; dla nas pozostają inne: przyroda, sztuka i miłość*<sup>120</sup>.

Mimo wątpliwości religijnych, które trapiły Iwaszkiewicza, był on, we własnym mniemaniu, pisarzem katolickim.

O związkach światopoglądowych Iwaszkiewicza ze współczesną filozofią katolicką czytamy:

*(Iwaszkiewicz) zetknął się z pismami Leona Bloy. [...] Bloy, twórca nowoczesnego humanizmu chrześcijańskiego [...] nie był w latach trzydziestych obcy polskim kręgom intelektualistów [...] Anna Iwaszkiewiczowa należała do „Koła” ks. Kor-*

---

<sup>119</sup> Eudajmonia – w filozofii „szczęście”: Termin „eudajmonia” jest różnie rozumiany przez różnych filozofów. Eudajmonia, w rozumieniu Greków, była to doskonałość jednostki, czyli osiągnięcie tego optimum, jakie człowiek przy swej naturze osiągnąć może (Tatarkiewicz). (A. Markowski, R. Pawelec, *Wielki słownik wyrazów obcych i trudnych*. Warszawa 2001, s. 222).

<sup>120</sup> J. Iwaszkiewicz, *Listy do żony (1922-1935)*, maszynopis. List z 25. IX. 1931. Za: A. Zawada, op.cit., s. 147.

*niłłowicza [....] Sam Jarosław natomiast, choć pilny czytelnik filozofów katolickich i artysta otwarty na metafizyczny wymiar rzeczywistości, nie osiągnął tego co żona stopnia praktycznej dyscypliny religijnej.*<sup>121</sup>

Erich Fromm zauważył, że współczesny człowiek zabił w sobie ideę eudajmonii w tym starym, greckim znaczeniu. Zamiast *być* zaczął preferować – *mieć*. Nastąpiła reifikacja człowieka. Zaczął myśleć nie o sobie, ale o rzeczach, które mógłby mieć. Jak Karol Hopper z *Młyna*. Ale Karol jest zarazem postacią kryzysu. Nie fascynuje go *mieć*, ale nie potrafi *być*. Szuka prawdy ze świadomością, iż nigdy się nie dowie, gdzie ona jest. Zazdrości Julianowi jego świętości (jak się okaże nader kruchej). Właściwie to nie jest zazdrość, to fascynacja, połączona z przekonaniem, że on przyjacielowi nie dorówna. Patrząc na Juliusza przed jego nieszczęsną metamorfozą jest przekonany, że harmonia eudajmonistyczna istnieje. Że prawdziwe szczęście oparte na wielkim ideale jest możliwe. On czuje, – i tu ujawnia się kompleks tego posiadacza dóbr materialnych – że jest głęboko poniżej poziomu doskonałości.

A Juliusz? Dawny Juliusz to ten co miał w sobie spokój i szczęście. Niestety Julek okazał się ewerymanem, każdym. Potwierdził zasadę, że żaden człowiek nie dorósł za życia do świętości. I to jest tragedia.

Już dawno zauważono, że Julek Zdanowski przypomina Jerzego Lieberta. Jeśli się pojawia ta postać, to oczywiście nie oznacza, że zobaczymy jakiś choćby fragment biografii autora *Litanii do Marii Panny*. Znane są rozterki duchowe tego bardzo zdolnego, przedwcześnie zmarłego poety, przyjaciela Iwasz-

---

<sup>121</sup> A. Zawada, *ibidem*.

kiewiczza, ale nie można utożsamiać ich z rozmyślaniami Julka, czy jego romansem z młynarką.

Pisze o tym Jacek Łukasiewicz:

*W „Młynie nad Utratą” Iwaszkiewicza bohater opowiadania, Julek, ma pewne rysy Lieberta, choć nie jest to portret i takie odczytywanie byłoby wobec obu poetów bardzo niesprawiedliwe<sup>122</sup>. Ale poniżej decyduje się krytyk umieścić taki fragment wiersza Lieberta *Romantyczność*:*

*Zamarł, zastygł, nie rusza się na krok,  
Na pytania ich nie odpowiada –  
Jakby dziwo jakieś ujrzał, zoczył cud  
I ku szczęściu ogromnemu się podkradał.  
– ocknij się mówią mu, najwyższy czas,  
Od Kościoła, powiadają, odpadniesz...<sup>123</sup>*

Ten tekst koresponduje z dziejami młodszego bohatera *Młyna nad Utratą*.

Dla trzech rozmówców szczytem są wartości religijne. Juliusz przed transformacją utrzymuje, że *świętość to po prostu ofiara*. Ale zarazem oddanie czegoś Najwyższemu pomnaża duszę; zatem ona daje, a w istocie dostaje. To Paradoks sacrum.

Pani Łowiecka daje zaś Juliuszowi inicjację w erotyzm i zarazem w życie. Od pierwszego pocałunku. I oto bohater znalazł się w antynomii między eudajmonią a życiem, utożsamionym z erotyzmem.

Pisze Przybylski:

---

<sup>122</sup> J. Łukasiewicz, *Ruch i trwanie – Jerzy Liebert*. W: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. Pod red. Ireny Maciejewskiej, Warszawa 1982, s. 537.

<sup>123</sup> Jw., s. 538.

[...] doświadczenie erotyczne zmieniło zupełnie dotychczasową hierarchię wartości. Doznania mistyczne przestały cokolwiek znaczyć, na szczęście złożyły się tylko wartości doczesne, „miłość ziemską”. Runęła zupełnie filozoficzna podstawa XX-wiecznego chrześcijańskiego eudajmonizmu, schelerowska fenomenologia wartości (s. 285). Freudowska seksualność zniszczyła ideę eudajmonii i szczęściu Juliusza nadała charakter hedonistyczny. Przejście miłosne stało się dla niego dobrem, którego posiadanie przynosi zadowolenie uzasadnione, ale nietrwałe. We freudowskim świecie całkowitej niepewności i niestabilności, nie istnieje pojęcie trwałości dóbr. (s. 286).

Ale po odrzuceniu Boga pojawił się niesamowity lęk. Poczucie klęski, niestety – nieodwracalnej. A jednak nie zawrócił z tej samooszukańczej drogi. Cóż mu dawała ta prosta kobieta, wyrazicielka natury czy – inaczej – życia?: *Rozumiał, na czym polegał jej czar: dawał mu złudzenie, że można przewyciężyć nieodwołalną samotność, jaka ciąży nad człowiekiem* (s. 287, s. 288 MU). Soteryczny, zbawczy charakter miłości ziemskiej, erotycznej okazał się kolejnym mitem. Upada w duszy Julka – chrześcijański eudajmonizm, a po nim także, zdawałoby się zbawienny, ale, jak się okazuje – kłamliwy freudowski hedonizm.

Czy poezja może zastąpić świętość? *Według Schopenhauera każdy człowiek dobry jest w jakiejś mierze artystą i jednocześnie świętym. Dlatego i tylko dlatego sztukę traktuje on jako pomost do świętości. Schopenhauer był wyznawcą śródziemnomorskiego ideału kalokagatii, który łączył w sobie piękno i dobro. Tylko dlatego, że piękno i dobro stanowią jedność,*

*poezja, jak każda sztuka, ma u niego charakter sakralny. Świętość albowiem jest stanem doskonałości moralnej* (s. 293).

Ale piękno może się połączyć nie z dobrem, ale z wiedzą. I to jest przypadek Desmonda Kinga. Poezja – jako przejaw wiedzy, odwagi. Poeta Julek przebił zasłonę Mai, bo samotnie zajrzał śmierci w oczy. Z tym nie godzi się Hopfer. Dobro jest czymś najwyższym. Sprawiedliwość, miłość, szlachetność to pozbycie się egoizmu. Zasłonę Mai – według buddyzmu, czy w interpretacji tegoż zagadnienia przez Schopenhauera można rozedrzyć tylko pokonując *principium individuationis*; pokonać właśnie różnicę między swoim a obcym, tym drugim indywiduum.

Jest wiersz Iwaskiewicza pod takim właśnie, znamionym, tytułem:

***Principium individuationis***

*Gdzie jest ten owoc granatu*

*Którego jestem ziarnkiem?*

*Gdzie jest ten melon*

*Którego jestem płatem?*

*Ostrze srebrnego noża*

*Po co mnie odkroiło?*

*Czy z ziarna wyrośnie drzewo?*

*Czy w płacie ukryte nasienie?*

*Nóż mnie przesywa co chwila.*

*Na krzyk odpowiada milczenie<sup>124</sup>.*

A no właśnie!: Znieśmy różnice między poszczególnymi: ziarnami, płatami; niestety wciąż moje *ja* odkłada poszczegól-

---

<sup>124</sup> J. Iwaskiewicz, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1968, s. 787.

ne płaty. Gdybyż z każdego ziarna wyrosło drzewo?! Ale do tego potrzeba uniżenia woli, ascezy, rezygnacji – właśnie z *principium*. Wówczas nie będzie „zasady oddzielania”, nazwijmy to – wywyższania. Mistyk czy buddyjski kapłan dojdzie do tego stanu przez torturę ćwiczeń. Zwykły śmiertelnik – przez wyzbycie się egoizmu. Komuż z naszych bohaterów się to uda? Nie „świętemu” Julianowi z akcentem na cudzysłów w wyrazie święty. Nie Desmondowi, który – w istocie jedyny naprawdę wierzący z trzech przyjaciół – pozostanie w kokonie wartościowej, ale własnej wiary, pełnej, lecz hermetycznej. Tylko Karol za cenę bohaterskiego czynu, okaże się niezwykle śmiertelnikiem. On przetnie tę symboliczną zasłonę Mai.

Lecz Iwaszkiewicz nie byłby sobą – smutnym optymistą, epatującym nas mniej lub bardziej subtelną ironią, gdyby nie stworzył na koniec noweli parodystycznego obrazu anioła Apokalipsy. I to z kogo – z pajaca, ale głęboko wierzącego we własne posłanie i porządek świata. Chodzi o ten gest Desmondada ku niebu: ku trzeciemu żywiołowi, skoro już odegrały swoją rolę dwa poprzednie: woda (Karol), ziemia (Julek).

Trzy najlepsze międzywojenne opowiadania Iwaszkiewicza, napisane niemal jedno po drugim, to bodaj najpełniejsze w tej twórczości świadectwo bezwzględного związku, paradoksalnie antynomicznego, między miłością i śmiercią. Wszystko to trwa w naturalnym, pozornie realistycznym, związku czasowym. Pozornym. Bo czymże jest ludzkie życie – jedną chwilą, w której spierają się prawa przyrody i bezskuteczne usiłowania rozumu i serca. Zwycięży i tak natura, a spośród ludzi tylko ten ich rodzaj, który wydaje z siebie życie – kobieta. Ona nie kieruje się wzniosłymi a umownymi przecież prawami opracowanymi przez męskich intelektualistów. Ona jest samym życiem.

A życia się nie sądzi. Życie jest, dopóki jest. Tu się schodzą: Freud, Fromm, ich patron Shopenhauer, jego przeciwnik, a przecież kontynuator – Nietzsche. A spośród polskich pisarzy dwudziestego wieku – nikt może tak przenikliwie tego nie ukazał jak właśnie Jarosław Iwaszkiewicz.

Toczą się dyskusje czy np. *Sławę i chwałę* można postawić na półce obok *Czarodziejskiej Góry*, a nowelistykę Iwaszkiewicza obok nowel Manna. Otóż można! I może by nominacja do Szwedzkiej Akademii Nauk popłynęła z nazwiskiem tego wszechstronnego polskiego pisarza, gdyby nie przyjął, gdyby mógł nie przyjąć, Nagrody Leninowskiej.

Tymczasem spójrzmy na literackiego noblistę z 1929 roku:

**Tomasz Mann, „Zamienione głowy”.**

Cóż może znaczyć ten drobiazg prozatorski z roku 1940, kiedy to emigrant uchodzący z Niemiec przed nazizmem hitlerowskim (od 1933 w Szwajcarii, potem w Stanach Zjednoczonych Ameryki), autor *Buddenbroków* (1901), *Tonia Krogera* (1903), *Królewskiej wysokości* (1909), *Śmierci w Wenecji* (1911), *Pana i psa* (1918) – w porównaniu z tymi arcydziełami? A jednak ten wielki konserwatywny realista już w *Czarodziejskiej Górze* (1924; nagroda Nobla – 1929) zwraca się ku obrazom alegorycznym. Wszak ta najbardziej znana powieść Tomasza Manna jest diagnozą choroby cywilizacji europejskiej, proroctwem katastrofy, która nastąpi po dziesięciu latach. A przecież i *Józef i jego bracia* (1933), i – zwłaszcza tuż wojenny – *Doktor Faustus* (1947) – to świadectwa sporów o tolerancję i poszukiwania dobra pośród otchłani zła poprzez analizę przekazów wielokulturowych. Archetyp dążenia do doskonałości, choćby przez pakt z diabłem, poszukiwania

szczęścia poprzez przewrotne nawracania porządku rzeczy – to wciąż dylemat wielkiej literatury.

O opowiadaniu, które będzie przedmiotem poniższej analizy pisze współczesny historyk literatury:

*„Zamienione głowy” podejmują [...] problematykę mitologii i folkloru różnych narodów, głosząc, że miłość i śmierć łączy wspólna więź, stąd też częste powiązanie tych pojęć. Nowela Manna wyraźnie nawiązuje do tego zagadnienia, łącząc intymny związek dwojga ludzi z ekstazą śmierci<sup>125</sup>.*

W tej noweli wydarzenia konsekwentnie zmierzają od ekspozycji do punktu kulminacyjnego, a potem – do rozwiązania akcji. Ten stereotyp fabularny, o strukturze „sokoła” – nie występuje bynajmniej w formule prymitywnej. Właściwy początek dramatycznych wydarzeń został poprzedzony „przedmową narratora”. Nie inaczej czynił Iwazkiewicz, np. właśnie w *„Młynie nad Utratą”*, gdy nas zaznajamiał jakoby z przyczyną tej opowieści o dwóch przyjaciółach niemal równocześnie zmarłych.

Owa *Przedmowa narratora* w *„Zamienionych głowach”*, jest obudowana serią dialogów-tyrad obu przyjaciół, podkreślając różnice intelektualne, ale też fizyczne, tych głównych postaci. Przed wydarzeniem szczytowym, ową tytułową zamianą głów, będzie jeszcze kilka innych zdarzeń, istotnych dla rozwoju akcji. A więc – wesele Sity ze Szridamanem, ujawnienie jej wcześniejszej znajomości z Nandą, podróż poślubna do rodziców – w trójkę.... Później się okaże, że działanie wbrew naturze jest skazane na niepowodzenie, a nawet zemści się okrutnie.

---

<sup>125</sup> T. Mann, *Wybór nowel i esejów*. Opracował Norbert Honsza, Wrocław 1975, s. LXXXV.



Główne postacie obu nowel poznajemy poprzez różne sposoby przedstawienia. Charakteryzuje je narrator (charakterystyka bezpośrednia), prezentują się wzajemnie w dialogach, wreszcie dają o sobie świadectwo przez własne czyny. Od narratora dowiadujemy się np., że [...] *młodzieniec Szridaman był kupcem oraz synem kupca, natomiast Nanda – kowalem i pastuchem jednocześnie*<sup>126</sup> (s. 9). Pierwszy odebrał pewne wykształcenie: [...] *nie obyło się bez tego – komunikuje narrator – by jako chłopiec pod opieką pewnego guru i duchowego mistrza nie poświęcił kilku lat gramatyce i astronomii, a także podstawowym elementom nauki o bycie* (s. 10), gdy tymczasem Nanda [...] *nie usiłował nigdy z uwagi na tradycję oraz związku krwi zajmować się sprawami ducha* (s. 10). Z tego samego źródła dowiadujemy się o wyglądzie przyjaciół. Otóż Nanda [...] *miął kształtne ciało, [...] harmonizujące z jego miłą twarzą bez zarostu, aczkolwiek [...] nos Nandy przypominał trochę kozi nos a wargi były nazbyt grube* (s. 10). Szridaman zaś [...] *miął jaśniejszy odcień skóry, a także inne rysy twarzy. Miął nos cienki niczym ostrze noża, powieki i źrenice nadawały oczom łagodny wyraz, zaś policzki okalała wachlarzowata broda* (s. 11). Czyli: *Jeśli o Szridamana chodzi, ciało stanowiło tak jakby dodatek – uzupełnienie szlachetnej mądrej głowy [...], natomiast u całego Nandy ciało stanowiło, można by powiedzieć główną rzecz, a głowa ów tylko miły dodatek* (s. 11). Jak widać, w prezentacji głównych postaci konsekwentnie zastosowano zasadę kontrastu. Ale to dopiero wstęp do kreacji bohaterów. Okazuje się bowiem, że tak

---

<sup>126</sup> T. Mann, *Ostatnie nowele*. Tłumaczyli Walentyna Kwaśniakowa, Andrzej Dołęgowski. Warszawa 1958, s. 148. Wszystkie cytaty z tej edycji, z podaniem w nawiasach numerów stron.

różnicujące przyjaciół cechy – także umysłu i charakteru – są przedmiotem ich wzajemnego zainteresowania. Szridaman i Nanda imponują sobie nawzajem, choć w duchu podrwiwiają z ułomności. Obaj wszakże odczuwają coś na kształt *pragnienia żłudy* (s. 12), potrzebę stałego kontaktu dla dopełnienia. Potwierdzi to w kulminacyjnym punkcie akcji Nanda: *Głowy nasze zawsze rozmawiały ze sobą – mądra twoja i moja taka prosta* (s. 66). Motywację ich postępowania uznać należy za psychologiczną. Zarówno samobójczy czyn Szridamana, jak i podobny Nandy, podyktowane są skrajną determinacją, a też swoistym poczuciem sprawiedliwości. Obaj dadzą też temu wyraz w swych wystąpieniach tuż przed śmiertelną walką.

Współczesny badacz tak określa wizerunki mężczyzn i kobiet w pisarstwie tego noblisty:

*U Tomasza Manna mężczyźni są w sprawach miłości zazwyczaj pasywni, a kobiety – aktywne. Ucieleśniają one potęgę życia brutalnie niweczając istoty wątłe, kruche, kalekie. Ale zarazem są nosicielkami głębszej, empirycznej, przede wszystkim jednak intuicyjnej wiedzy o misterium płci*<sup>127</sup>. Nie inaczej u Iwaszkiewicza!

Przyjrzyjmy się zatem postaci kobiecej z noweli Manna: Sita, zamieniająca głowy, jest skończeniem pięknym tworem natury. *Pięknobiodra* – jak ją często nazywa narrator, a też i dwaj partnerzy, ukazuje się przyjaciołom podczas kąpieli w świętej sadzawce. *Nie mogła być inaczej zbudowana Pralmonsza, to niebiańskie dziewczę, które Indra wysłał do wielkiego pustelnika*

---

<sup>127</sup> A. Rogalski, *Ujęcie fundamentalnego zjawiska*, [w:] Tomasz Mann w oczach krytyki światowej. Wyboru dokonał Aleksander Rogalski. Warszawa 1975, s. 461.

*Kandu, aby przez niebywałą swą ascezę nie nabral równych bogom sił* (s. 28). Sita zdaje się być biernym przedmiotem uwielbień młodzieńców. Ale to tylko pozór! Zwierza się bogini śmierci z nachodzącą ją zdradliwych myśli o pożądaniu Nandy, o odsunięciu się od niej małżonka. A po tej spowiedzi potrafi przejść do czynów. Gdy pojawia się możliwość wskrzeszenia dawnych przyjaciół, skwapliwie z niej korzysta. Niestety – ze skutkiem wzbudzającym grozę. Jej czyn, zamianę głów, piętnuje sam narrator:

*Coś ty zrobiła Sito? Albo – co się stało? Albo, coś zrobiła przez swój pośpiech, że się to stało? [...] Jest całkiem zrozumiałe, żeś działała w podnieceniu, lecz czy nie mogłaś mimo to podczas wykonywania swoich czynności otworzyć trochę szerzej oczu* (s. 87). Sita gorąco przeprosza obu przyjaciół za pomyłkę. Motywuje ją pośpiechem. Uzyskuje przebaczenie... Ale – po zamienieniu głów – nie potrafi wybrać męża, odpowiedzieć na pytanie: *Co może mi dać większe szczęście i zaspokojenie – ciało czy też głowa?* (s. 98). Na podstawie wyroku *świętego męża* wybiera Szridamana, prawowitego małżonka (tj. głowę Szridamana osadzoną na ciele Nandy, niegdyś tak pożądanym!). Zdawałoby się, że oto zostaną spełnione warunki pełnego szczęścia. Nic bardziej zawodnego!. Głowa kupca osadzona na ciele kowala-pastucha wywarła fatalny wpływ na to dotychczas kształtne ciało, bo uległo ono nagłemu zwiotczeniu. I Sita poczęła znów marzyć o Nandzie – tym nowym, sądząc, że jego ciało odrodzi się – od nowej głowy – w pożądanym kierunku. Wyruszyła na poszukiwanie kochanka, odnalazła go, ale ich [...] *małżeńskie szczęście trwało zaledwie jeden dzień i jedną noc* (s. 137). Przed śmiertelnym pojedynkiem przyjaciół – mężów Sita uzyskała (znów!) u obu przebaczenie i zapowiedziała, że po

ich śmierci podda się całopaleniu – głównie ze względu na los dziecka. I tak się też stało: *Dla upamiętnienia ofiarnego czynu Sity na miejscu owym stanął ku jej czci obelisk* (s. 147) – czytamy w zakończeniu opowiadania. A synka, *Dhakę*, czekała kariera; jak czytamy – ich synkowi [...] *wiodło się na ziemi doskonale*<sup>128</sup>. Nawet odziedziczona po grzesznych rodzicach przypadłość (niedo-widztwo) stanie się dla niego szansą na wzmożony rozwój intelektualny. Mroczna tragedia bohaterów *Zamienionych głów* ma zatem optymistyczną puentę.

Na strukturę opowieści zdaje się mieć wpływ szczególny jakość przekazu. Tu narrator prowadzi bezpośredni dialog z czytelnikiem. Na wstępie przygotowuje go do przyjęcia tej niesamowitej opowieści. Mówi: *Niezwykłe krwawe, mącące zmysły dzieje pięknobiodrej Sity [...] oraz obydwu jej małżonków (jeśli tak wolno się wyrazić) wymagają od słuchacza najwyższego hartu duszy, aby zdołał on duchowo stawić czoło okrutnym, kuglarskim sztuczkom maji* (s. 7). Narrator solidaryzuje się zarazem z czytelnikiem, dodając: *Byłoby przy tym pożądane, aby odporność narratora stała się przykładem dla słuchaczy, bowiem większego chyba męstwa trzeba do opowiadania takich dziejów niż do ich wysłuchania* (s. jw.). Narrator przy tym stara się nie ingerować w rozwój wydarzeń. Ogranicza się do relacji; z reguły podkreśla, że to nie on (to, oczywiście, autorska kokieteria) stworzył tę historię, ale po prostu do niej dotarł. Taką autorską grę spotykamy też u Iwaszkiewicza, np. w opowiadaniu *Słońce w kuchni*. Pod powierzchnią relacji u Manna kryje się wszakże dydaktyzm. Nauki opowiadającego nie są jednak pozbawione autodystansu.

---

<sup>128</sup> Tak czytamy w zakończeniu noweli.

Narrator formułuje ów dystans niekiedy już na granicy dobrego smaku, nigdy jednak, mamy wszak do czynienia z prozaikiem wybitnym, jej nie przekraczając. Oto np. tego właśnie typu wypowiedź, w której rezoner... spycha odpowiedzialność za pewne fakty na tradycyjny przekaz. A chodzi o finalne wydarzenie *Zamienionych głów*, scenę spłonięcia na stosie. Czytamy zatem:

*[...] Jeśli zaś piękna Sita nawet trochę pokrzyczała, albowiem ogień sprawia straszliwy ból, jeżeli człowiek nie jest martwy, to głos jej został zagłuszony przeraźliwym odgłosem rogów z muszli i łoskotem bębnow, toteż odnosiło się wrażenie jak gdyby wcale nie krzyczała. Historia głosi jednak, a my uwierzmy jej, że radość Sity z połączenia się ze swymi kochankami ostudziła żar płomieni (s. 147).*

Potrafi też ten genialny pisarz wprowadzać elementy komiczne celnie rozświetlające obrazy ludzkiej tragedii.

Oto np. fragment monologu pustelnika Kamadamany, który miał rozsądzić prawa adoratorów pięknobiodrej Sity w *Zamienionych głowach*:

*Dzień dobry ci niewiasto! Na twój widok mężczyznom z żądzą jeżą się na ciełe włosy, prawda? Wasze życiowe troski są niewątpliwie twoim dziełem, ty pułapko, ty przynęto. Z prawdziwą przyjemnością zapraszam was do siebie przed moje wspaniałe drzewo i chętnie poczęstuję was jujubą. Jagody te zebrałem w liście nie po to, by je zjeść, lecz po to, żeby zrezygnować z nich i przyglądając się im jeść ziemiste bulwy...* (s. 105). A po wysłuchaniu niezwykłej historii kochanków czcigodny mędrzec dodał: *Gdyby nie biel popiołu, dostrzeglibyście czerwony żar, jaki historia wasza rozpalila w trakcie ascetycznego jej słuchania na moich należycie*

wychudzonych policzkach, a raczej na moich naleźycie wychudzonych kościach policzkowych (s. 110).

Jak widać, hiperbolizacja wypowiedzi, zabieg stosowany konsekwentnie dla odtworzenia cech języka Wschodu, zyskała tu dodatkowy walor przez zderzenie z akcentami parodystycznymi.

Usytuowanie narratora, modelowanie czasu i przestrzeni wydarzeń, wreszcie tematyka prezentowanego tu opowiadania są charakterystyczne dla potoczystej prozy Manna. W analizowanym tekście autor dał świadectwo zainteresowania problemem odwiecznym. Eros i Thanatos to dwa zjawiska pozornie tylko przeciwstawne; w istocie – sugeruje Mann – to dwa stany połączone stosunkiem bliskiego sąsiedztwa, a niekiedy implikacji. Wywodom swym nadał kształt obszernej noweli – gatunku popularnego w prozie europejskiej dwudziestego wieku, w tym także w literaturze polskiej. Wymienić by tu należało przede wszystkim właśnie Jarosława Iwaszkiewicza, jako autora takich nowel, jak: *Brzezina*, *Panny z Wilka*, *Młyn nad Utratą*, *Kochankowie z Marony*.

Korzystając z przemyśleń Schopenhauera, Nietzschedo, Bergsona, Freuda, z dwudziestowiecznej filozofii egzystencji, wreszcie z własnych odkryć – tworzy autor *Czarodziejskiej góry* system wartości artystycznych, czytelnych jednak nie tylko w planie estetycznym. To ważny przyczynek do monografii człowieka, próba określenia jego miejsca w ramach egzystencji i kultury. W tym też obszarze mieści się znakomita proza Iwaszkiewicza.



## Fryderyk Chopin w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza

Rok 2010 był obchodzonym na całym świecie Rokiem Fryderyka Chopina. Dla uczelni zrzeszonych w ACC Euroregionu Nysa było to wielkie wydarzenie, także dlatego, że wybitny kompozytor koncertował w Polsce, Czechach i Niemczech, a najprawdopodobniej odwiedził też Kotlinę Jeleniogórską. Niniejsza wypowiedź ma na celu przybliżenie sylwetki kompozytora, głównie poprzez analizę utworów wybitnego polskiego pisarza – Jarosława Iwaszkiewicza, szczególnie zafascynowanego muzyką i osobowością Chopina.

\*\*\*

Fryderyk Chopin urodził się w roku 1810 w Żelazowej Woli pod Warszawą, a zmarł w 1849 roku w Paryżu. Jest pochowany w stolicy Francji, a jego serce, przywiezione do kraju przez siostrę, spoczywa w kościele Św. Krzyża w Warszawie.

Od dziecka uczył się gry na fortepianie. Jego pierwszym nauczycielem był Czech Wojciech Ziwny. To on, po pewnym okresie nauki cudownego dziecka, złożył rezygnację podobno uzasadniając autoironicznie, iż śmiesznie wygląda kaczor uczący lotów orła. Studia muzyczne odbył Chopin w warszaw-



skiej Szkole Głównej Muzyki pod kierunkiem prof. Józefa Elsnera. Od ósmego roku życia Fryderyk występował w salonach warszawskich; jako szesnastolatek koncertował charytatywnie w Dusznikach Zdroju, a jako dziewiętnastolatek – w Wiedniu. Na kilka tygodni przed wybuchem powstania listopadowego (1830) wyjechał z kraju. Według niektórych źródeł miał przejeżdżać przez Jelenią Górę, zatrzymując się na kilka godzin w Warbrumm i korzystając z cieplickich źródeł. Koncertował we Francji, Czechach, Niemczech, Anglii. Osiadł w Paryżu. Był pianistą-wirtuozem, nauczycielem muzyki, ale przede wszystkim – kompozytorem. Skomponował: 2 koncerty fortepianowe z orkiestrą, wariacje na temat motywu z opery „Don Juan” Mozarta oraz kompozycje solowe: – 3 sonaty, – 2 fantazje, – 27 etiud, – 26 preludiów, – 16 polonezów, – 58 mazurków, – 17 walców, – 21 nokturnów, – 4 ballady, – 4 scherza, – 4 impromptus, – 1 kołysankę, – 1 barkarolę, – 19 pieśni (do utworów m.in. Mickiewicza, Krasińskiego, J. B. Zaleskiego), czyli ponad 200 kompozycji.

Chopin to twórca polskiej muzyki narodowej o wielkim oddziaływaniu w skali europejskiej. Wywarł wpływ na takich twórców, jak Ferenc Liszt (z którym się przyjaźnił, obok Roberta Schumana, Honore de Balzaca, Eugene Delacroix), czy Richard Wagner. Wzbogacił zasób środków harmonicznym, udoskonalił melodykę kantylenową. Korzystał z motywów ludowych, zwłaszcza mazowieckich, pieśni narodowej i polskiej pieśni religijnej, np. kolęd. Przyjaźnił się z Mickiewiczem i Norwidem. Dość specyficznym splotem się jego losy ze Słowackim, którego był niemal rówieśnikiem (był do niego podobny fizycznie, a pewnym okresie czasu obaj „aplikowali”

o względy Marii Wodzińskiej, której Fryderyk był przez pewien okres czasu narzeczoną).

\*\*\*

Partnerka Chopina – George Sand (właśc. Aurore Dupin, baronowa Dudevant; 1804, Paryż – 1876, Nohant) to wybitna pisarka francuska. Była absolwentką paryskiej szkoły klasztornej. Debiutowała pod męskim pseudonimem w 1832 r. powieścią *Indiana*. Inne powieści to: *Wędrowny czeladnik* (społeczno-mistyczna), *Diabelska kałuża* (o tematyce wiejskiej). Jest też autorką powieści romansowych. Była zaprzyjaźniona z Mickiewiczem i bardzo ceniła jego twórczość, zwłaszcza „Dziady”. Znana też jako emancypantka i gorszycielka; rozwiedziona; do historii przeszły m.in. jej romanse z Chopinem i de Mussetem.

\*\*\*

Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980) interesował się muzyką od dzieciństwa. Urodzony w Kalniku na Ukrainie był częstym gościem w nieodległej Tymoszwówce, majątku Szymanowskich. Ze starszym o parę lat Karolem był zaprzyjaźniony. Utrwalił jego postać w *Sławie i chwale* jako Edgara Szyllera. Była to też współpraca twórcza. Razem napisali operę *Król Roger*. Jarosław, niezły pianista, zastanawiał się nawet czy poświęcić się muzyce, czy literaturze. Myślę, że powinniśmy się cieszyć, że wybrał to drugie wyjście.

Chopinem był poeta zafascynowany od lat. Przed wojną (1938) napisał pierwszą książkę o Chopinie, rozszerzoną po

wojnie (1947). Ale już w roku 1936 wystawiono w Warszawie *Lato w Nohant*. Ciekawostką jest, że jedną z ważnych ról dramatu, postać młodej Solange, córki Aurory, kochanki Chopina, grała Nina Andrycz.

Ten właśnie utwór będzie przedmiotem naszego bliższego zainteresowania. Rzecz dzieje się w Nohant, posiadłości pani Sand. Chopin, kolejny raz korzysta z gościny u kochanki. Pani Sand, obok córki na wydaniu (jej narzeczonym jest rzeźbiarz Clesinger, późniejszy autor rzeźby nagrobkowej na grobie kompozytora, skrytykowanej zresztą przez Norwida), ma też dorosłego już syna, Maurycego. Solange jest skrycie zakochana w Chopinie i stąd także m.in. jej konflikty z matką. Osią akcji jest zachowanie Chopina. Najpierw otrzymujemy charakterystyką pośrednią artysty. Nie jest on wcale pieszczochem salonów, przynajmniej w Nohant. Wszyscy mają go po trosze dosyć. Pani Sand jest nim wyraźnie zmęczona. Chopin pojawia się dopiero pod koniec II aktu, wchodzi na scenę, bo wysechł mu atrament, a on cały czas komponuje. Za sceną jest fortepian. Całej akcji towarzyszą dźwięki komponowanej muzyki, uporczywie poszukiwanych motywów i fraz. Dalsze wydarzenia pozwalają widzieć ariela w akcji. Kluczową sceną jest spór o pularkę. Chopinowi podano przy obiedzie udko zamiast pierś z kurczaka, a jada on tylko białe mięso. Uważa, że zrobiono mu na złość i wybucha. Postanawia wyjechać. Scena końcowa to scena pożegnania kompozytora opuszczającego Nohant. Chopin już wszedł do powozu i nagle powraca do salonu i siada przy fortepianie. Gra, odnalazł szukaną frazę. Salon wypełnia się powoli słuchaczami; już nie ma oponentów. Wszyscy są urzeczeni. Tak kończy się ten dramat, hołd artysty słowa dla wielkiego artysty muzyki.

„Lato w Nohant” zostało wystawione na scenie warszawskiego Teatru Małego i niemal równocześnie opublikowane na łamach „Skamandra”; w rok później (1937) dramat wyszedł z druku w oddzielnym wydaniu książkowym. Utwór był przed inscenizacją teatralną znany jako słuchowiska radiowe. Tę ostatnią wiadomość uzyskałem od samego autora<sup>129</sup>.

Premiera teatralna wzbudziła żywe głosy krytyki. Dla Antoniego Słonimskiego<sup>130</sup> dom w Nohant stanowił „małą ambasadę polską, reprezentowaną przez Wodzińskiego i starego Jana”. Recenzent zwrócił uwagę na szereg udanych efektów typowo teatralnych (np. wejście Chopina w akcie drugim, kompozycja finału i in.). Swoje spostrzeżenia odniósł też do scenicznego opracowania spektaklu, podkreślając, iż tekst dramatu został właściwie odczytany i odpowiednio zinterpretowany przez wykonawców, zwłaszcza przez grającą panią Sand Marię Przybyłko-Potocką. Dodajmy przy okazji, że tej aktorce zadedykował Iwaszkiewicz ogłoszony drukiem tekst „Lata w Nohant”.

Znacznie obszerniejsza jest recenzja premierowego przedstawienia „Lata w Nohant”, napisana przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego<sup>131</sup>.

Uznanie autora recenzji wzbudziła sytuacja rozstania George Sand i Chopina po dziewięcioletnim związku. Najważniejszy element tła wydarzeń – atmosfera domu pani Sand – został, zdaniem krytyka, przedstawiony z dużą sugestywnością

<sup>129</sup> H. Gradkowski, *Rozmowa z pisarzem. Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego*, 42 (1987). Seria A – Dodatek 3, s. 158. Vide – Aneks.

<sup>130</sup> A. Słonimski, *Recenzja „Lata w Nohant” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Wiadomości Literackie”, r.1936, nr 53/54, s. 19.

<sup>131</sup> T. Żeleński (Boy), *Ariel i pularda*. W: *Murzyn zrobił...*, Warszawa 1939, s. 11-18.

i prawdą psychologiczną. Ponadto recenzent zwrócił uwagę na ciekawie zastosowaną w odniesieniu do postaci Chopina zasadę kontrastu; Chopin w decydującej rozmowie z panią Sand jest oschły, zamknięty w sobie, ale ten sam Chopin, „zapięty na wszystkie guziki”<sup>132</sup>, za chwilę bardzo serdecznie rozmawia z rodakiem Wodzińskim o kraju rodzinnym.

Karol Irzykowski, wnikliwy krytyk, imponujący rzeczowością a zarazem stroniący od oglądów intuicyjnych, patrzył na premierę „Lata w Nohant”<sup>133</sup> okiem badacza-realisty. Spośród kreacji osobowych imponowała mu pani Sand, Chopin zaś, jego zdaniem, wypadł słabiej. Co najwyżej można – zdaniem krytyka – podkreślić oryginalność tej postaci przez zastosowanie chwytu jej „nieobecności duchowej, absenteizmu”<sup>134</sup>, ale, ogólnie biorąc, jej wyrazistość stoi pod znakiem zapytania. Zauważmy, że krytyk nie docenił roli muzyki, wszechobecnej przecież w dramacie i będącej istotnym środkiem kreacyjnym, a nie tylko przyczynkiem do charakterystyki bohatera. Irzykowski za mało też eksponował rolę symbolicznego zakończenia utworu. Uznawał go za szczęśliwe, ale niezbyt konsekwentne wybrnięcie z zagmatwanej sytuacji konfliktowej. Krytykował – tak wychwalany np. przez Boya finał – właśnie za brak konsekwencji. Z właściwą sobie skłonnością do ironizowania zapytywał, w jaki to sposób czar muzyki mógł nagle

---

<sup>132</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>133</sup> Recenzja Irzykowskiego została pomieszczona w „Pionie” z r. 1936, nr 51/52; przedruk w: J. Rohoziński, Jarosław Iwaszkiewicz, Materiały zebrał i wstępem opatrzył..., Warszawa 1968, s. 156-160; poniższe cytaty z tej drugiej edycji.

<sup>134</sup> Ibidem, s. 158.

spłynąć na tych wszystkich, którzy „przez cały czas lekceważyli Chopina jako dławidudę”<sup>135</sup>.

Krytyk nie docenił roli muzyki w utworze oraz głębi analizy psychologicznej postaci i środowiska. Iwaszkiewicz bowiem bierze na warsztat znane wydarzenia historyczne i, nie modelując bynajmniej ich przebiegu, docieka źródeł losów postaci przede wszystkim w uwarunkowaniach osobowościowych.

Akcja „Lata w Nohant” rozgrywa się, jak czytamy w didaskaliach, „w r. 184...”. Z treści dowiadujemy się, że to zapewne ostatni letni pobyt Chopina w majątku pisarki. Pani Sand jest już tylko opiekunką ciężko chorego artysty, Solange ma wyjść za mąż za rzeźbiarza Clesingera, Maurycy jest już dorosły i coraz bardziej nie znosi Chopina. Pojawia się też Wodziński, a jego udział w akcji jest pretekstem dla przypomnienia Marii, a zarazem okazją do wspomnienia utraconej ojczyzny. Tu motyw nieszczęśliwej miłości łączy się z nutą patriotyczną, wspartą cichym marzeniem – wizją romantyka:

*Warszawska ulica, fiakry jadą. A Marynia taka elegancka... i mama z okna wygląda..., ojciec od Loursa wraca... [...]. Warszawa wielka, wolne miasto... wielkie sale koncertowe, orkiestry lepsze od paryskiej, parki, piękne ogrody, na Woli, gdzie mnie żegnano, budowle, pałace”<sup>136</sup>.*

Fryderyk, którego tłumiona skłonność do Solange jest lekko zaznaczona, a wzajemne uczucie córki pani Sand – mocno wyeksponowane, nie jest tak naprawdę obecny w wiejskim zakątku. „Jego kochanka to muzyka”<sup>137</sup> powie pani Sand i to

<sup>135</sup> Ibidem s. 159.

<sup>136</sup> J. Iwaszkiewicz, *Lato w Nohant. Komedia w 3 aktach*, Warszawa 1949, s. 64.

<sup>137</sup> Ibidem, s. 65.

jest celna, lakoniczna charakterystyka osobowości artysty. Chopin – artysta, zwłaszcza po kłótni o pularde, dusi się już w gościnnym domu pisarki. Daje temu upust w rozmowie z Wodzińskim, jedynym rozmówcą, któremu może powierzyć swe szczere odczucia. Mówi:

*Mój drogi, co to za dom, przecież tu się dzieją takie rzeczy... Tego małego Russa nabili po twarzy... choć to u tych Francuzów to nie takie wielkie nieszczęście. I jeszcze mu wytłumaczyli, że to dla jego dobra. Fernanda odstawili, bo to porządny chłopiec. Ta dziewczyna ginie za Maurycym i matka patrzy przez palce na wszystko... A teraz tę małą wydają za Clesingera. Sami kwaszą się w złości. Starzeją się w tych kwasach<sup>138</sup>.*

Tu nieco dygresyjnie wypadnie odnieść się do filozoficznych podstaw kreacji świata przedstawionego w dramatach i nie tylko dramatach Iwazkiewicza, bo i w tomach jego poezji, w bogatej nowelistyce, powieściopisarstwie, eseistyce. Oto i patronowie filozofii autora „Sławy i chwały”: Schopenhauer, Nietzsche, Wagner, Bergson, Freud. Współtwórcy lub „dzie-dzice” romantycznej projekcji świata.

Artura Schopenhauera uważa się za czołowego twórcę woluntaryzmu. Głosił on prymat poznania intuicyjnego nad refleksyjnym. Wyprowadzał stąd wniosek o szczególnym uprzywilejowaniu sztuki, która jest w stanie uchwycić istotę bytu, stając się zasadą percepcji świata. Ściślej biorąc, za taką przasadę uznawał Schopenhauer muzykę.

Fryderyk Nietzsche poszedł krok dalej za swym mistrzem; negując możliwość poznania świata, a zatem wyznając agnastycyzm jako jedynie uprawnioną postawę poznawczą, szcze-

---

<sup>138</sup> Ibidem, s. 64.

gólnie promował jednak sztukę, jako że ona tylko dostarczyć może „błogosławionej fałszywej wiedzy o egzystencji”<sup>139</sup>.

Chopin z „Lata w Nohant” to właśnie artysta z pism Nietzschego. Kapłan sztuki, który sam w sobie jest sprzecznością. W tym człowieczym *universum* mieszczą się bowiem dwa zjawiska z natury przeciwstawne: życie i twórcze działanie.

Ale przecież pesymizm ujęć Nietzschego, tak jak to ukazuje Iwaszkiewicz w kreacji Chopina, zostaje złagodzony widocznym wpływem integracyjnej koncepcji Ryszarda Wagnera. Autor „Parsifala”, uważając życie artysty za miarę życia w ogóle, romantycznie wierzył w możliwość zapanowania królestwa sztuki, czyli utożsamienia sztuki z życiem. I w tym kontekście filozoficznym możemy spojrzeć na scenę finałową „Lata w Nohant”, na konsolacyjną rolę arcydzieła sztuki muzycznej, które – właśnie powstając – w sposób wręcz cudowny uśmierza konflikty i integruje zwaśnione strony.

Ale i wpływ Henryka Bergsona nie jest tu bez znaczenia. Teoretyk „sztuki dla sztuki” utrzymywał, jak wiadomo, że warunkiem koniecznym rozwoju każdego talentu jest wyrzeczenie się interesu praktycznego i zdolność ucieczki w świat indywidualnych przeżyć. Jesteśmy świadkami znakomitego wykorzystania tej zasady w dwóch pierwszych aktach dramatu o Chopinie. Bohater nie pojawia się na scenie (a jeśli już się pojawi – to po atrament do zapisywania nut), natomiast od początku jest obecna jego muzyka; słyszymy dźwięki fortepianu, artysta jest wyalienowany z otaczającego świata, tkwi we własnym „strumieniu świadomości”.

---

<sup>139</sup> R. Przybylski, *Eros i Tanatos*, Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916-1938, Warszawa 1970, s. 49.



Artysta ma jednakże też coś z neurotyka. Tu już zbliżamy się do koncepcji Zygmunta Freuda. Posłużmy się cenną interpretacją Ryszarda Przybylskiego:

*Według Freuda artysta jest osobnikiem chorym nerwowo, który szuka w sztuce zastępczego zadośćuczynienia dla swych nie spełnionych pragnień. Artysta usuwa destruktywność neurozy uwalniając się od ciężaru swego „ja” w publicznie akceptowanych fantazjach. W ten sposób dzieło sztuki jest objawem neurozy w podwójnym sensie. Stabilizuje ją raczej, niżli rozwiązuje, stając się trwałą częścią psyche artysty. I jednocześnie powstrzymuje neurozę od sprowokowania czegoś stokroć gorszego<sup>140</sup>.*

Znów odwołajmy się do finałowej sceny „Lata w Nohant”. Chopin już pożegnał się z domem pani Sand. I oto wraca; nie zdejmując nawet płaszcza siada przy fortepianie. Gra i tworzy równocześnie. Odnalazł nareszcie formę doskonałą. Cały ten świat codzienności – od fascynacji uczuciowych po awanturę o pularde – okazuje się tylko pretekstem dla wydarzenia końcowego, dla sfinalizowania kompozycji.

\* \* \*

O Iwaskiewiczzu napisał współczesny badacz:

*Nie tylko międzywojenne dwudziestolecie, ale już niemal cały, bo zmierzający ku zakończeniu literacki wiek XX nie miał drugiego równie jak Iwaskiewicz wszechstronnego reprezentanta. Miał wielkich prozaików, jak Żeromski, Kaden albo Gombrowicz, miał poetów, jak Staff, Leśmian, Tuwim albo Miłosz, wielkich dramaturgów, jak Witkacy albo Mrożek. Iwaskiewicz był jedynym, dla którego nie istniały ograniczenia*

---

<sup>140</sup> Ibidem, s. 314.

*gatunkowe, dla którego żadna forma nie była za trudna czy niewygodna, a przeciwnie, stanowiła zachętę i stwarzała pokusę, by wypełnić ją treścią własnej wyobraźni. [...] Każda forma literacka musiała zostać wypróbowana*<sup>141</sup>.

A na „bogactwo i skomplikowanie”<sup>142</sup> tej twórczości składają się, jak to określił Jerzy Kwiatkowski, „[...] kultura i prywatność, estetyzm i obywatelskość, pasja życia i fascynacja śmiercią, Wschód i Zachód”<sup>143</sup>.

Ten właśnie pisarz, który w każdym z uprawianych przez siebie gatunków literackich i paraliterackich czuł się przede wszystkim poetą, stworzył w dramatach szczególne obrazy biografii dwóch twórców na antypodach Europy – w Nohant i Petersburgu, bo w roku 1838 ukazała się druga sztuka Iwaszkiewicza o twórcy romantycznym, mianowicie – „Maskarada” – o Aleksandrze Puszkynie. Po drugiej wojnie pisarz dorzucił do tej „dylogii” jeszcze pozycję trzecią – „Wesele pana Balzaca” (1959), w jakimś stopniu dopełniającą ewolucję poglądów autora na wielkie postacie epoki romantyzmu. Twórców – o powikłanych życiorysach, skłóconych ze światem, ale przede wszystkim antynomicznych wewnętrznie i dążących do przezwyciężania tych antynomii w jeden tylko sposób – poprzez nieustannie podejmowane „dzieło tworzenia”.

A wśród twórców romantycznych – szczególnie cenionych przez tego pisarza – na pierwszym miejscu znajduje się Chopin, arcy mistrz, kapłan królowej sztuk – muzyki.

---

<sup>141</sup> A. Zawada, Jarosław Iwaszkiewicz, Warszawa 1994, s. 9.

<sup>142</sup> J. Kwiatkowski, Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego, Warszawa 1975, s. 9.

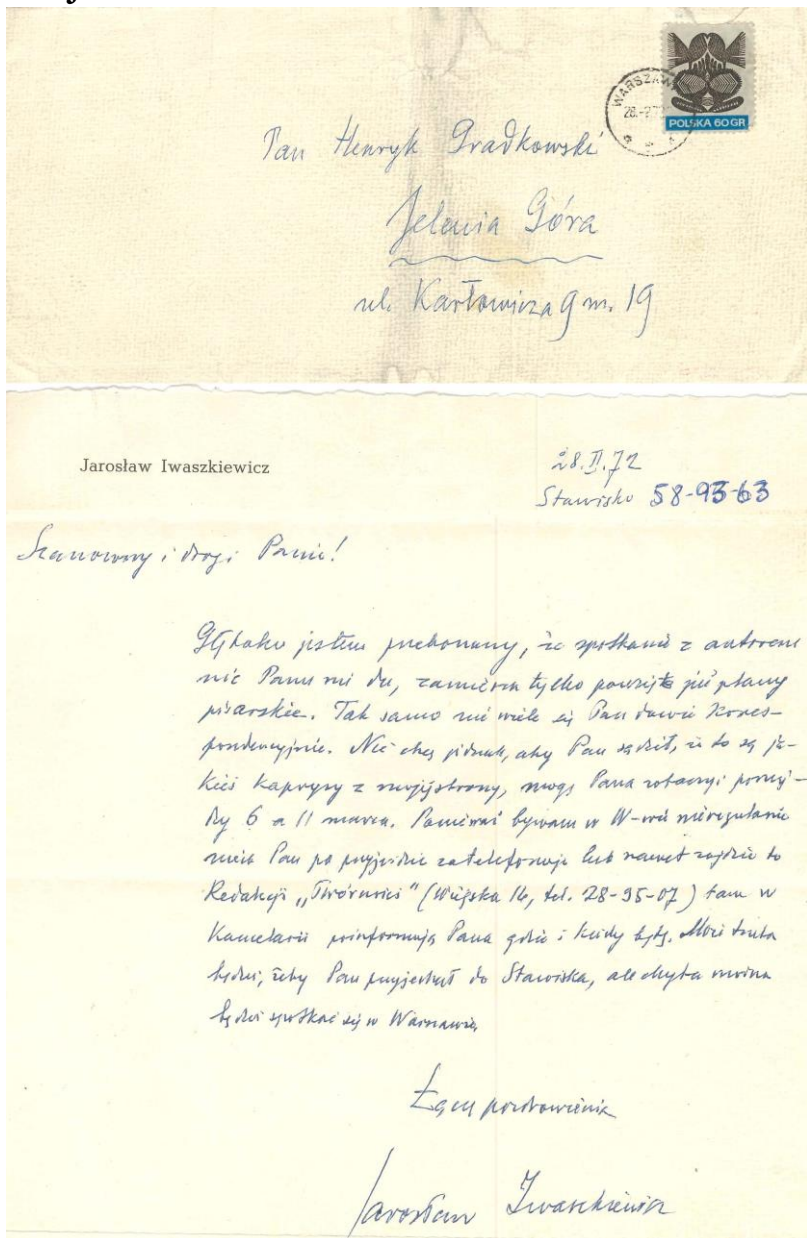
<sup>143</sup> Ibidem.



**ANEKS**



## List Jarosława Iwaszkiewicza do autora



Pan Henryk Gradkowski

Jelcowa Góra

ul. Kartanizy gm. 19

Jarosław Iwaszkiewicz

28. II. 72  
Stawisko 58-93-63

Szanowny i drogi Panie!

Gdyżaku jestem przekonany, że spotkanie z autorem nie Panu mi się, zamierzam tyżko powrócić już ptany piarskie. Tak samo mi miło są Pan dawci Korespondencyjne. Nie chce pisać, aby Pan sobie, iż to są jakieś kaprysy z mojej strony, moją Pana rotacyj. prony-ny 6 a 11 marca. Pamięni bywam w W-wie nieregularnie miia Pan po przyjęciu za telefonyjnie list namet rozprze to Redakcyi „Dziennik” (Więjska 16, tel. 28-95-07) tam w Kancelarii informuj, Pana gościć i kiedy tyż. Alboi tutaj kseru; żeby Pan przyjeżdżał do Stawiska, ale dyleta miwia Łzy powroćmi się w Warmiania

Łzy powroćmi

Jarosław Iwaszkiewicz

## Rozmowa z pisarzem

### SPRAWOZDANIA

#### WROCŁAWSKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO

42 (1987), Seria A – Dodatek 3

#### ANEKS

#### Rozmowa z pisarzem

Relacja z rozmowy z Jarosławem Iwaszkiewiczem, przeprowadzonej w dn. 11 maja 1972 roku w siedzibie redakcji miesięcznika „Twórczość” (Warszawa, ul. Wiejska 16)

P.: Znane jest pana zainteresowanie życiem i dziełem Fryderyka Chopina. Świadectwem tego zainteresowania są, między innymi, pana książki o Chopinie. Jest wśród nich i utwór dramatyczny *Lato w Nohant*. Co natomiast legło u podstaw stworzenia dramatów biograficznych o Puszkynie i Balzacu?

I.: Autorowi trudno odpowiedzieć na większość pytań, dotyczących przyczyn powstania konkretnego dzieła. Upraszczając sprawę mogę powiedzieć, że to kwestia pomysłu. *Lato w Nohant* i *Maskaradę* oraz *Wesele pana Balzaca* – dzieli znaczna przestrzeń czasu. Pomysł *Lata* powstał już w 1925 r., choć zostało napisane dopiero w 1936 r. *Maskarada* – to rok 1938, *Wesele* zaś powstało dwadzieścia lat później.

P.: Dramaty o Chopinie, Puszkynie i Balzacu wiążą problem i epoką. Czy w zamierzeniu autorskim miały stanowić one pewną całość?

I.: Nie. Nie było to żadne zamierzenie całościowe. Te trzy dramaty nie są żadną trylogią.

P.: Czy pana wizja epoki wieszczów bliska jest spojrzeniu Boya-Żeleńskiego na tę epokę?

I.: Moje ujęcie jest odmienne. Na przykład – to wszystko, co zostało zawarte w drugim akcie *Wesela pana Balzaca* – to coś, czego zupełnie nie ma u Boya. Ja wydobylem psychopatologię twórczości Balzaca, jego strach przed zamroczeniem, ustawiczne dążenie do pozbywania się neurozy. Boy tego nie rozumiał.

P.: Jak pan ocenia stan badań nad swoją dramaturgią?

I.: Uważam, że jest on nikły, bardzo nikły. Brak właściwie ujęć syntetycznych. Rozproszone w czasopiśmie uwagi na temat moich dramatów to przeważnie recenzje konkretnych przedstawień teatralnych.

P – pytanie autora niniejszego artykułu, I – odpowiedź Jarosława Iwaszkiewicza.

P.: Jakie jest pana zdanie o książce Maurois *Prometeusz, czyli życie Balzaca*?

I.: Maurois, oczywiście, splyca. Lekceważy polski element – sprawy pani Hańskiej, Hańskiego, Mniszców. Element ukraiński nie odgrywa u niego żadnej roli. Stosunki polsko-rosyjskie na tle ukraińskim nie znalazły w tej książce żadnego wyrazu. Natomiast Maurois znakomicie przedstawia francuskie początki Balzaca. To właśnie jest zrobione bardzo interesująco. Ja przeczytałem *Prometeusza* dopiero po napisaniu *Wesela pana Balzaca*. Natomiast przed napisaniem tego dramatu czytałem piąty tom listów autora *Komedii Ludzkiej*. Z tego to właśnie tomu świat dowiedział się o przedwczesnych narodzinach Wiktora-Honoriusza, dziecka Balzaca i Hańskiej, które zaraz po urodzeniu zmarło. Motyw ten wykorzystałem w *Weselu*. Korespondencje artystów były zresztą dla mnie podstawowym materiałem źródłowym również podczas pracy nad *Latem w Nohant* i *Maskaradą*.

P.: Antynomia artysty i świata została, zdaniem krytyków, np. Maciaga, najsilniej wyeksponowana w *Weselu pana Balzaca*. Czy tak jest w odczuciu pana jako autora?

I.: Antynomia jest zawsze. Z tym, że w przypadku Balzaca świat jest inny. W *Weselu pana Balzaca* jest on psychologiczny oraz pogłębiony przez różnice narodowe. U Chopina – erotyczny, natomiast w *Maskaradzie* – polityczny.

P.: Czy wprowadzenie postaci Darowskiego do *Wesela pana Balzaca* było zabiegiem konstrukcyjnym? Jest to przecież uczestnik wydarzeń wszystkich wątków.

I.: Tak. Postać Darowskiego w kontekście dramatu spełnia rolę konstrukcyjną i jest w tym sensie fikcyjna. Oczywiście Weryha-Darowski to znana postać historyczna, działacz narodowy i powstaniec 1863 roku. W scenerii Wierchowni jest również fikcyjny Apollo Korzeniowski. Ale najprawdopodobniej wokół fantastycznej fortuny pani Hańskiej krążyli jacyś spiskowcy, usiłując uzyskać środki finansowe na cele powstania. A fortuna była rzeczywiście wielka; w przeważającej części zrobił ją Hański na dostawach wojskowych dla armii napoleońskiej w roku 1812.

P.: Czy, pana zdaniem, *Maskarada* ma największy spośród trzech dramatów biograficznych tzw. nerw sceniczny?

I.: Dwa pierwsze akty *Maskarady* są bardzo dobre. Natomiast dwa ostatnie – bardzo słabe. Pierwszy akt *Maskarady* był przed napisaniem całości słuchowiskiem radiowym. *Lato w Nohant* było zresztą też najpierw słuchowiskiem radiowym. Akt drugi *Maskarady* jest wzorowany na dramacie francuskim, głównie na Sardou. Także i dialogi aktu drugiego *Lata w Nohant* – zwłaszcza zaś rozmowa Solange z matką – oparte są na wzorach francuskich.



P.: *Lato w Nohant* i *Wesele pana Balzaca* – nazwał pan komediami. Natomiast *Maskarada* nosi podtytuł melodramatu. Dlaczego?

I.: Bo *Maskarada* to rzeczywiście melodramat, to rzecz lekko przesadzona, podkolorowana. Konflikt w tym utworze ma charakter melodramatyczny. Ale koncepcja stworzenia właśnie politycznego kontekstu tragedii Puszkina znalazła po latach potwierdzenie. Świadczy o tym treść niedawno opublikowanego w „Forum” raportu pośta holenderskiego, następcy Heeckerena.

P.: Co pan sądzi o ostatnich spektaklach telewizyjnych *Lata w Nohant* i *Maskarady*?

I.: *Lato* uważam za bardzo dobre. Natomiast w *Maskaradzie* popełniono zasadnicze błędy obsadowe.

Chciałbym jeszcze zaakcentować bardzo istotną sprawę. Wszystkie moje wypowiedzi w tej rozmowie – to sądy bardzo subiektywne – i proszę o tym koniecznie pamiętać. Pisarz bowiem nie jest zdolny do obiektywnego, analitycznego spojrzenia na własne dzieło.



## Lęk przed wpływem a rozmowa tekstów; czytanie Tuwima

*Gra konwencjami, repetycja wzorów, ludyczna tautologia, autoironia i parodia*<sup>144</sup> bywa nader często udziałem sztuki współczesnej. Wrażenie wyczerpania się repertuaru aksjologicznego przekazów literackich prowadzi do narastania zjawisk nacechowanych polifonicznie. I – na odwrót – wielogłosowość i relatywizm przekazu sprzyja zakłóceniu klarowności obrazu kreowanego świata wartości.

Z drugiej strony podkreślić należy, iż zjawisko dialogu międzytekstowego nie jest bynajmniej wynalazkiem nowym. Ostatnie ćwierćwiecze minionego stulecia pogłębiło jedynie świadomość i zakres dokonywanych wyborów, uczyniło z poetyki nawiązań swoistą metodę twórczą. Pojawiły się też we współczesnej teorii badań literackich – za granicą<sup>145</sup>, a także

---

<sup>144</sup> E. Kraskowska, A. Legeżyńska, *O intertekstualności i innych pojęciach literaturoznawczych*. W: *Kompetencje szkolnego polonisty. Szkice i artykuły z metodyki*. Pod red. B. Chrząstowskiej. Warszawa 1995, s. 139.

<sup>145</sup> H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opr. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2. Kraków 1996, s. 250-263. Tenże: *Na mapie błędzenia*. Jw., s. 264-288. M. Riffaterre, *Podejście formalne w badaniach historycznoliterackich*. Jw., s. 288-315. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Jw., s. 317-366.

w Polsce<sup>146</sup> próby zdefiniowania i opisanie zjawiska intertekstualności. Wreszcie – i w programowaniu nauczania szkolnego zostało to zjawisko dostrzeżone.

Pojęcie „*intertekstualności*” czy „*transtekstualności*”<sup>147</sup>, bo kwestie terminologiczne są nadal otwarte, służy, jak wiadomo, do wyznaczania wielostronnych relacji międzytekstowych, a w szczególności uwarunkowań: między dwoma lub większą ilością tekstów literackich, między tekstem a systemem kanonów porządkujących (np. gatunkiem czy rodzajem literackim), wreszcie – między kontekstem, mieszczącym się w przestrzeni kultury a niekoniecznie bezpośrednio związanym ze sztuką słowa<sup>148</sup>.

W relacje między utworami literackimi w naturalny sposób wpisuje się jakość odbioru czytelniczego; obserwujemy zresztą w tej dziedzinie swoiste sprzężenie zwrotne: od doświadczenia czytelnika zależy stopień wychwycenia palimpsestowości wypowiedzi, dostrzeżenie – i wykorzystanie w analizie – obszarów wspólnoty, które dotyczyć mogą różnorodnych elementów językowych i kompozycyjnych – od motywu, bohatera – po tematykę (czy ideę), typ wypowiedzi (np. styl, układ rytmiczny) – aż do formy gatunkowej. Zakres owego „żywołu dialogiczności” jest zróżnicowany i rzadko obejmuje wszystkie wyszczególnione elementy. Częściej mamy do czynienia z odniesieniem do węższego pola semantycznego, czy też struktural-

<sup>146</sup> M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 78-79. R. Nycz, *Tekstowy świat*. Warszawa 1995. S. Balbus, *Między stylami*. Kraków 1996.

<sup>147</sup> Zob. G. Genette, op. cit, s. 317.

<sup>148</sup> Zaznaczmy, że dla niektórych badaczy – np. Michaela Riffettere’a – „*historia literatury zachowuje swoją wartość tylko wówczas, kiedy staje się historią słów*”, op. cit, s. 315.

nego, pierwowzoru – poprzez np. cytaty, reminiscencję, czy stylizację. Formy nawiązania nie wyczerpują przy tym jakości owego „dialogu”. Równie istotne jest kwestia akceptacji (bądź jej braku) dla wzorca. Zatem relacja międzytekstowa przebiega między biegunami – naśladownictwa i kontestacji, a rozwiązaniami pośrednimi mogą być np. modyfikacja czy polemika.

Pora na przykłady. Będzie to analiza dwu wierszy Juliana Tuwima – „*Dziesięciolecie*” i „*Pogrzeb Słowackiego*”, poprzedzona szerszym spojrzeniem na intertekstualne odniesienia jego poezji do romantyzmu.

Z genologicznego punktu widzenia poezja Juliana Tuwima sytuuje się w modelu postromantycznym. Ów model zakłada wprawdzie polemiczny stosunek wobec dotychczasowego systemu sytuacji komunikacyjnych, niemniej jednak przyjmuje dorobek minionych epok za punkt wyjścia aktu kreacyjnego. Obszarem twórczych kontynuacji lub polemicznych przekształceń staje się często wielka literatura romantyczna lub neoromantyczna. Tak właśnie jest np. w słynnej „*Wiośnie*” Tuwima i to bynajmniej nie ze względu na problematykę, lecz konstrukcję językowo-stylistyczną, upozowaną przekornie na „antydytyramb”, w przeciwieństwie do zapowiedzi pomieszczonej pod tytułem wiersza<sup>149</sup>.

Nam jednakże – w tym artykule – nie będzie chodziło o nawiązania czysto warsztatowe. Postaramy się wykazać po-

---

<sup>149</sup> Por. E. Balcerzan, *Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce lat 1918-1928*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, pod red. H. Kirchner i Z. Żabickiego, seria II, Wrocław 1974, s. 137 i nast. Zob. także: H. Gradkowski, *Ugrupowania poetyckie 20-lecia międzywojennego wobec tradycji romantycznej – cz. I*. „*Język Polski w szkole Średniej*”, nr 3 z r. 1994/95, s. 21.

winowactwa głębsze – ideowe, oparte z reguły o motywy czy wątki tematyczne.

Debiutując (chodzi o debiut książkowy) tomem „Czyhanie na Boga”, w najdłuższym wierszu, zamykającym ów tom, manifestie zatytułowanym „Poezja” – napisał „*pierwszy w Polsce futurysta*”<sup>150</sup>.

– „*Poezja – jest to, proszę panów, skok,  
Skok barbarzyńcy, który poczuł Boga*” (t. I, s. 105).

Abstrahując – na razie – od Tuwimowego rozumienia futuryzmu, przypomnijmy, że gdy w latach 1822 i 1823 młody nauczyciel kowieński ogłaszał dwa pierwsze tomy „Poezji”, wykonał, zamiast hołdowania dobrze mu znanej poetyce klasycznej, największy skok w dziejach polskiej literatury, a być może i naszego języka<sup>151</sup>. To była w istocie rewolucja, której wartość poznać można było po sile oporu. Pisał nieprzejednany wróg romantyzmu, Kajetan Koźmian, o Mickiewiczu: „*ten geniusz złego, ten antychryst naszej oświaty, ten duch piekielny*”<sup>152</sup>. A o Lelewelu, duchowym patronie młodzieży wileńskiej dodawał: „*zatrąwszy mózgi młodzieży litewskiej z pomocą i udziałem Adama Mickiewicza, z Wilna usunięty przez Nowosilcowa tu (tj. do Warszawy – H. G.) dotruć młodzież polską przybył*”<sup>153</sup>. Jednym słowem – wybuch romantyzmu – już w oczach ówczesnego środowiska literackiego wyglądał na

<sup>150</sup> J. Tuwim, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1975, t. I, s. 107. Z tej edycji następne cytaty z podaniem w nawiasach numerów tomów i stron.

<sup>151</sup> Zob.: *Adam Mickiewicz czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*, Warszawa 1994, passim.

<sup>152</sup> K. Koźmian, *Pamiętniki*, Wrocław 1972, t. I, s. 148.

<sup>153</sup> Tamże, t. III, s. 261.

„spisek” i to z udziałem „szatana” i użyciem „trucizny”<sup>154</sup>. Oczywiście, przełom skamandrycki, dokonany m.in. za sprawą Tuwima, nie może być porównywalny z romantycznym. Przecież jednak skamandrytom należy zawdzięczać ów nowy powiew radosnego witalizmu, który zbiegł się z odzyskaniem niepodległości, a był zauważalny nawet dla grup konkurencyjnych. Pisał „papież” awangardy krakowskiej, Tadeusz Peiper:

*„Zadaję sobie pytanie, jakie sposoby poetyckie wnieśli poeci Skamandra? Stać mnie na bezstronność, więc przyznam im, że byli pierwszymi pisarzami, którzy umieli powitać Polskę Niepodległą. Uczynili to bez nadętych słów, uczynili to ruchem radości, uczynili to właściwie nogą: tupnęli...”*<sup>155</sup>.

Skamandryta Tuwim w pierwszych tomikach („Czyhanie na Boga”, „Sokrates tańczący”) ostro polemizuje z dziedzictwem romantyzmu. Podkreślny – z dziedzictwem, a nie z bezpośrednim przesłaniem romantyków. Nie odżegnuje się od wielkich tamtej epoki, nawet od romantycznego nastroju, ale widzi obecnie szersze zadania dla poezji, zadania wynikające przede wszystkim z postępu techniki i inwazji kultury masowej. Oto charakterystyczny passus z cytowanej już „Poezji”:

*„Nie stracił czaru romantyczny smęt*

*Róż i słowików, rusalek i goplan.*

*Lecz coraz szybciej warczy życia pęd:*

*Tam, gdzie jest księżyc, jest i aeroplan!”* (t. I, s. 106)

Co zaś do zamieszczonej, a przywołanej już, deklaracji przynależności do futurystów, to trzeba dodać, że młody poeta

<sup>154</sup> M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 43. Zob. także: H. Gradkowski, *Adam Mickiewicz w szkole. Próba umiaru*, Jelenia Góra 1998, s. 8-9.

<sup>155</sup> T. Peiper, *Tędy*, Warszawa 1930, s. 348.

nie uważa tradycji >za spluwaczkę<, jak czołowi koryfeusze tej grupy; odwołuje się wszelako do olbrzymów, a wydrwiwa epigonów. W tym samym programowym wierszu stwierdza *expressis verbis*:

„Wpływy?” *Ja wpływów nie wstydę się wcale!*  
*To duma moja, że Bożych olbrzymów*  
*Uczniem się stałem! Że wśród moich rymów*  
*Znajduję echa, co dźwięczą wspaniale!*  
*Że dusza moja znalazła Patronów*  
*Śród lat minionych, śród ofiarnych dymów*  
*Wielkich Kapłanów – nie pośród histrionów,*  
*Mimów i mydlków, zdobnych w póz blachmale,*  
*Nie wśród wymoczków, nędznych epigonów!”* (t. I, s. 108).

Po paru latach „nędznych epigonów” obdarzy Tuwim nie lepszym epitetem – już odnoszącym się do pewnego modelu młodopolskiej obyczajowości; nazwie ich mianowicie „*dur-niami w pelerynach*”. To w jubileuszowym „*Dziesięcioleciu*”, któremu to utworowi poświęcimy główną uwagę.

Tymczasem, zachowując układ chronologiczny, zauważmy, że w pierwszym tomie poetyckim Tuwima znalazły się dwa przejrzyste odwołania do wielkich romantyków. Oto pięciowrotkowy, napisany sylabowcem (7+6), wiersz pt. „*Dusza*”, w którym jako motto pojawia się cytat ze Słowackiego. Ów znamienity zwrot – „*apokaliptycznego nosim w sobie zwierza*”, przywołany ponownie w klauzuli, świetnie się mieści w układzie rytmicznym trzynastozgłoskowca, a zarazem odzwierciedla wymowę ideową przesłania. Rzecz to bowiem o drugim dnie wydarzeń, o panteistycznym spojrzeniu na świat, nade

wszystko zaś o cierpieniach duchowych, wynikających z poczucia nieustannego, apokaliptycznego właśnie, zagrożenia.

Kolejne nawiązanie odnosi się do wybitnego romantyka drugiego pokolenia. Fragment z pism Norwida, zamieszczony jako motto i z równą konsekwencją powtórzony w zakończeniu wiersza (acz w nieco zmienionej formie), brzmi: „*Zmówiłem na nim pacierz potężnym milczeniem*”. Tekst opatrzony incipitem „*Przetrwam...*”, o znamionach erotyku, nawiązuje do romantycznego modelu miłości, przynoszącej cierpienie, ale domagającej się też ekspijacji i przebaczenia. Uciszenie przebytych burz może przynieść tylko modlitwa – ta najwymowniejsza, najcichsza, modlitwa „*ogromnym milczeniem*” (t. I, s.16).

W tomiku „*Sokrates tańczący*”, w którym już wiersz inicyjalny zapowiada ogólny ton całości – preferencję humoru o zabarwieniu lekko ironicznym, pojawiają się w bezpośrednim sąsiedztwie dwa dłuższe wiersze, sygnowane analogicznym epitetem. Są to: „*Epistola sentymentalna*” oraz „*Piotr Płaksin. Poemat sentymentalny*”. Pierwszy poemacik jest wyznaniem podmiotu lirycznego; ma wszak formę epistoły, czyli listu. Ustylizowany jest na romantyczną opowieść spod znaku Lenartowicza, czy Syrokomli, ale z zaznaczeniem wyraźnego dystansu wobec świata przedstawionego. Znamionujące nastrój smutku zwroty o rozstaniu opatrzone zostały nadmiarem zdrobnień, co stwarza atmosferę czułościowości i zapowiada autoironiczny finał:

„*Przypomniał mi się twój pokoik  
Tak dawno, dawno nie widziany:  
Pianinko, sofka, etażerka  
I obrazeczków pełne ściany.  
Śliczne kwiateczki, poduszcзки*”



*Książeczki (zwykle nie rozcięte)*  
*I lustreczka, firaneczki,*  
*Dalekie wszystko, drogie, święte...*  
*I krzeselczka i stoliczek,*  
*Mały stoliczek z szufladeczką,*  
*Gdzie stos olbrzymi moich listów*  
*Pod różowiułką spał wstążeczką.*  
*... Kiedy podejdziesz do stolika,*  
*Ustyszysz, jak szuflada z cicha*  
*Ze stosem listów, strasznych listów*  
*W wielkiej tęsknocie ciężko wzdycha! (t. I, s.157).*

„Piotr Plaksin” zaś – to ballada, rzecz o nieodwzajemnionym uczuciu, przypieczętowanym klęską bohatera, który zapewne, jak o tym świadczy i jego nazwisko, zapłakał się na śmierć z miłości... Groteskowy obraz został rzucony na szeroki obszar rosyjskiej ziemi, choć sama tragedia rozegrała się w miejscu określonym: „na stacji Chandra Unyńska, gdzieś w mordobijskim powiecie” (s. 160). Cała historia Piotra, który, niestety, nie był artystą, lecz telegrafistą, jest przekorną polemiką z romantycznym modelem nieszczęśliwej miłości, polemiką wzmocnioną jeszcze dodatkowo wprowadzaniem sentencjonalnych uogólnień, przywołujących na pamięć np. „Marię” Malczewskiego, gdzie, jak wiadomo, roi się od pesymistycznych aforyzmów na temat ludzkiego losu. Oto więc, zapowiadająca tragedię, Tuwimowa refleksja egzystencjalna:

*„Smutne jest życie... Zdradliwe...*  
*Czasem z najbłahszej przyczyny*  
*Splata się w cichą tragedię,*  
*W ciężkie cierpienie – bez winy (t. I, s. 160).*

Przedstawione w ironiczno-groteskowej konwencji dzieje zakochanego w Polce telegrafisty Płaksina stają się wypełnieniem, egzemplifikacją tej egzystencjalnej oceny.

Trzeci tomik poety – „*Siódma jesień*” (1921) – przynosi dwa bardzo znane teksty, spopularyzowane, jak wiadomo, przez interpretacje wokalne Czesława Niemena i Ewy Demarczyk. To – „*Wspomnienie*” i „*Przy okrągłym stole*”. Nie można ich w opracowaniu niniejszym pominąć, stanowią bowiem wariantne interpretacje romantycznego modelu miłości.

Oto początek pierwszego wiersza:

*„Mimozami jesień się zaczyna*

*Złotawa, krucha i miła.*

*To ty, to ty jesteś ta dziewczyna,*

*Która do mnie na ulicę wychodziła.*

*Od twoich listów pachniało w sieni,*

*Gdym wracał zdyszany ze szkoły,*

*A po ulicach w lekkiej jesieni*

*Fruwały za mną jasne anioły”* (t. I, s. 216).

Kontekst, czy jak to dzisiaj zwykło się mówić – archetektst – tej wypowiedzi poetyckiej tkwi w dokonaniach wielkiej poezji romantycznej. Przychodzi na myśl np. taki *passus* z najsłynniejszego w naszej literaturze poematu dygresyjnego:

*„Kłębami dymu niechaj się otoczę,*

*Niech o młodości pomarzę półsenny.*

*Czuję, jak pachną kochanki warkocze,*

*Widzę, jaki ma w oczach blask promienny;*

*Czuję znów smutki tęskne i prorocze,*

*Wtóruje mi znów szumiąc liść jesienny”*<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> J. Słowacki, *Beniowski*, W: *Poematy*. Opr. J. Krzyżanowski, Wrocław 1979, s. 147.

Wydaje się, że analiza porównawcza zakłóciłaby tu naturalną rozmowę tekstów...

W drugim wierszu, przynależnym liryce sytuacyjnej, niedokończona rozmowa „*Przy okrągłym stole*” domaga się spotkania... Potrzebny byłby choćby jeden dzień widzenia się, a właściwie zobaczenia się w określonym miejscu, dokładnie tam, gdzie nastąpiło rozstanie – dramatyczne dla osoby wyposażonej w atrybuty podmiotu lirycznego, a nader chłodne ze strony partnerki:

„*Jeszcze ci wciąż spojrzeniem śpiewam:*

>*Du holde Kunst<...i serce pęka!*

*I muszę jechać...więc mnie żegnasz,*

*Lecz nie drży w dłoni mej twa ręka”.*

*I wyjechałem, zostawiłem,*

*Jak sen urwała się rozmowa,*

*Błogosławiłem, przeklinałem:*

„*Du holde Kunst! Więc tak? Bez słowa?*” (t. I, s. 221).

Byłoby przesadą, gdybyśmy obojętność partnerki sprowadzili do zwrotu „*Precz z moich oczu!*”. Jest jednakże pewien ważny motyw, który łączy ów znany wiersz Tuwima z jeszcze bardziej znanym tekstem Mickiewicza. Oto zjawisko pamięci (podkr. H.G.) o przeżyciach. Nie podlegają one wymazaniu – właśnie przez skojarzenia z banalnymi na pozór rekwizytami, które stanowią nieodłączną ich oprawę. Każdy przedmiot może przywołać atak przypomnienia przeżytych uczuć, ale są przedmioty mające jakby do tego szczególne prawo; te, które kojarzą się bezpośrednio ze scenerią rozmów, decydujących rozmów, jak np. stół czy... kominek. Oto dwa utrzymane w odmiennej tonacji uczuciowej, ale przecież korespondujące ze sobą poprzez model niespełnionej miłości, fragmenty:

„Do dzisiaj przy okrągłym stole  
Siedzimy martwo jak zakłęci!  
Kto odczaruje nas? Kto wyrwie  
Z nieubłaganej niepamięci?” (t. I, s. 220).

„Czy to na balu w chwilach odpoczynku  
Siedziesz, nim muzyk tańce zapowiedział,  
Obaczysz próżne miejsce przy kominku,  
Pomyślisz sobie: on tam ze mną siedział”.<sup>157</sup>

Pisząc o wierszu Mickiewicza Czesław Zgorzelski skonstatował:

„Jego romantyczność zaznacza się przede wszystkim w wyrażaniu osobowości ludzkiej i jej intymnych, niepowtarzalnych, jednostkowych doznań.<sup>158</sup> To w okresie wstępującego romantyzmu było widomym znakiem nowej epoki.

Przywołany erotyk Tuwima sytuuje się więc na obszarze wykorzystania tych wpływów, które sam poeta nazwał oddziaływaniem Wielkich Kapłanów.

Przejdźmy zatem do odczytania dwóch wybranych tekstów, akcentując na tej podstawie zjawisko intertekstualności. Najpierw słów kilka o genezie „*Dziesięciolecia*”, tej, jak to określił Jerzy Kwiatkowski, „*spóźnionej polemiki – pamfletu na Młodą Polskę*”<sup>159</sup>.

<sup>157</sup> A. Mickiewicz, *Do M\*\*\**. Wiersz napisany w roku 1823. W: A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*. Tom pierwszy. Opr. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1986, s. 212.

<sup>158</sup> Ibidem, s. LVIII.

<sup>159</sup> Ibidem. Dodajmy, że jest to – wśród skamandrytów – polemika dość odosobniona. Tak ostro nie krytykowali oni poezji poprzedniego pokolenia. Przypomnijmy, że np. autora „*Kowala*” uważał Tuwim za swego mistrza i wspominał o nim jako o „*moim Staffie*”. To nasuwa spostrzeżenie, że jednak w tej polemice było przynajmniej trochę awersji osobistej do prof. Kallenbacha.

Tekst „*Dziesięciolecia*” został ogłoszony – bez tytułu – 1 maja 1928 roku w „*Republice*”, piśmie codziennym, wydawanym w Łodzi. Okazja była szczególna, bo Tuwim został właśnie uhonorowany nagrodą swego rodzinnego miasta, więc dziennik zamieścił, obok tekstu wiersza, wywiad z poetą oraz komentarz redakcyjny. Tytuł całej ekspozycji – „*Poeta pracującej Łodzi*” – znakomicie korespondował z dniem święta pracy. Bez wątplenia poecie znane były wyniki głosowania w komisji konkursowej, która przyznała mu nagrodę, wybierając go spośród trójki kandydatów, którą dopełniali Wacław Berent i Tadeusz Zieliński. Przewodniczącym komitetu był właśnie Józef Kallenbach, znany monografista wieszczów, a w tejże komisji zasiadali jeszcze, m.in. profesorowie: Ignacy Chrzanowski, Józef Ujejski oraz pisarze: Jan Lechoń i Karol Irzykowski. Tuwim uzyskał niewielką przewagę w liczbie głosów, przy zdecydowanym sprzeciwie kadry profesorskiej z Kallenbachem na czele.

Znajomość okoliczności ukazania się pierwodruku wiersza daje możliwość głębszej interpretacji jego wymowy jako manifestu nowej poezji. Posłużmy się spostrzeżeniami współczesnego badacza:

*Wiersz „Dziesięciolecie” był odpowiedzią poety: miał rozwiązać wszelkie wątpliwości co do słuszności decyzji i przekonać o rzeczywistych zasługach autora, czy skromniej i ogólniej: nowej poezji. Przeciwstawia więc Tuwim ostro i przesadnie poezji młodopolskiej – poezję nową. [...] Dzisiejsza Polska to według poety kraj wytężonej pracy, budowy lepszej przyszłości, której nowa poezja dotrzymuje kroku, włączając się w rytm pracy ojczyzny „muskularną mową” i „śpiewną roboczną”.*

[...] *Jest ten wiersz niewątpliwie pisany „pod Łódź”, w której przecież o pracy mówi się znacznie więcej niż o sztuce*<sup>160</sup>.

A oto fragment tekstu wiersza:

*„Dziesięciolecie”*

*Było wam, panowie, witrażowo i seledynowo.*

*Było „jakoś dziwnie” w „osmętach” i „tęsknicach”.*

*Jak pięścią między oczy uderzyło Słowo*

*I poszli starzy zrzędzić po kawiarniach i ulicach.*

*Całe lata się w Polsce gędziło o duszy,*

*Piszcząc hymn do Księżycy na poetyckich okarynach,*

*Aż się w sercu czerwonym żywy śpiew rozjuszył*

*I huknął, i przepędził durniów w pelerynach.*

*W Paryżu, nad absyntem, marzył się Królewicz*

*Długowłosym próżniakom, warszawskim Verlaine’om*

*A jak słońce nad światem stał nad Polską Mickiewicz,*

*W teleskop nań patrzyły Kallenbachy jeno.*

*Roily się wam senne faramuszki w dali,*

*Miriady i miriamy, chramy i rapsody,*

*My – z Ody do Młodości, wiecznie młodej Ody,*

*Porwaliśmy się w życie, jak z porywem fali.*

*Jeszcze by dziś ze słówek pitrasili swojskie*

*Malowanki, kilimki i freblowskie wzorki,*

*Kwiląc „wiązaną mową”, że to „takie polskie”,*

*I kwitłyby rodzinne poetyckie Tworki.*

*Trzaskiem strof pękających walić w tych matolów*

<sup>160</sup> T. Januszewski, „Dziesięciolecie”, Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza XXXVIII/2003, s. 55.

*I gradem strzał skrzydlatych prażyć w ich kilimy!  
A na strzałach osadzać świszczące wesolo  
Ostrza słów rozpalonych, palające rymy!*

.....  
*Tak się przyszłość buduje – muskularną mową.  
Tak się życie pcha naprzód – śpiewną roboczną.  
Młodości, daj nam skrzydła! Boże, ześlij słowo!  
W pęd sławy, w dzieje swoje, porwij nas, ojczyzno!*<sup>161</sup>

Obszary nawiązań kontekstualnych w wierszu Tuwima – można dostrzec w trzech płaszczyznach: polemiki z obrazem poety utrwalonym w świadomości literackiej przez Józefa Kallenbacha, pamfletu na młodopolską generację poetów, wreszcie – w nawiązaniu afirmatywnym do „*Ody do młodości*”. Przypomnijmy w tym miejscu dzieło Kallenbacha, z którego jeszcze uczono o Mickiewiczu przez pierwsze dziesięciolecie międzywojenne<sup>162</sup>. Książka ta stanowiła typowy przykład metody monograficznej, stosowanej na przełomie wieków; odegrała ona też istotną rolę w formowaniu kultu Mickiewicza – „duchowego wodza narodu”. Była to właściwie pierwsza naukowa monografia tego poety – typowy przykład młodopolskiej manieri stylistycznej, a zarazem kontynuacja hagiograficznych opracowań postpozytywistów, powstałych w latach szczególnych, bo w okresie sprowadzenia prochów Mickiewi-

<sup>161</sup> Fragmenty tekstu wiersza na podstawie edycji: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*. Opr. M. Głowiński. Wrocław 1986, s. 113-114.

<sup>162</sup> J. Kallenbach, *Adam Mickiewicz*, t.I i II, Poznań 1918; pierwodruk 1897; trzykrotne wznowienia.

cza na Wawel (1890)<sup>163</sup>. O dziele Kallenbacha napisał po latach Henryk Markiewicz, że należy ono do opracowań, w których „szczegółowo rejestrowano informacje życiorysowe, a zarazem stosowano ujęcie apologetyczne: wielkich pisarzy ukazywano jako wzory osobowościowe, skrywając czy tuszując to, co w przekonaniu monografistów z tymi założeniami się nie godziło”<sup>164</sup>. To u Kallenbacha pojawiają się nader monumentalne określenia poety, zapewne irytujące Tuwima, jak np. „*duch prosty a silny*”; „*rozum społeczny i towarzyszące mu, ale nie wyprzedzające uczucie*”; „*męczennik miłości*”<sup>165</sup>. Cechą książki Kallenbacha były widoczne próby przekucia idei dzieł Mickiewicza na moralistyczny model szkolnej kultury literackiej<sup>166</sup>. O „*Odzie do młodości*” – pisze ten uczony, że jest hymnem na cześć „*miłości duchowej wyzwolonej z bytu ziemskiego*”,<sup>167</sup> nie podkreślając jej walorów patriotycznych i tonując, oszałamiającą przecież, krytykę świata starego.

Polemika z generacją poetów młodopolskich i ich epigonami służy w rocznicowym wierszu Tuwima określonej motywacji aksjologicznej i odbywa się na kilku płaszczyznach. Po pierwsze realizuje się w języku. Autor zastosował poetykę cytatu, używając jej w dwóch celach. Najpierw – dla efektu

<sup>163</sup> Wymienić tu można prace: Józefa Tretiaka, *Mickiewicz w Wilnie i Kownie*, Piotra Chmielowskiego, *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki*, Adama Belcikowskiego, „*Adam Mickiewicz*”, Władysława Mickiewicza (syna poety), „*Żywot Adama Mickiewicza*”.

<sup>164</sup> H. Markiewicz, *Polska nauka o literaturze. Zarys rozwoju*, Warszawa 1981, s. 107.

<sup>165</sup> J. Kallenbach, op. cit., t. II, s. 439.

<sup>166</sup> Zob. H. Gradkowski, *Mickiewicz w polskiej szkole XIX i pierwszej połowy XX wieku. Strategie lektury i style odbioru*, Jelenia Góra 2001, s. 56-58.

<sup>167</sup> J. Kallenbach, op. cit., t. I, s. 168.



satyrycznego. Ujmując w cudzysłów trzy obieguowe zwroty zaczerpnięte z poezji młodopolskiej („*jakoś dziwnie*”, „*osmęty*”, „*tęsknice*”) – zdewaluował na wstępie modernistyczną manierę stylistyczną. W podobnym celu zostały przywołane w dalszych strofach „*chramy i rapsody*”, nadmiernie ekspozowane zwroty w wierszach dekadentów. Ale – i to już realizacja celu drugiego, ważniejszego – polemiczny dialog został przeniesiony z płaszczyzny języka na teren wyższych układów znaczeniowych i dotyczy kwestii ideowych, a ściślej – pewnych typowych postaw, znamionujących sztukę modernistyczną.

Są to – zbiorowy podmiot wiersza nie pozostawia tu żadnych wątpliwości – zachowania zużyte i szkodliwe. Nadmiar „*ględzenia*” o duszy, bezideowość, bezpłodne marzenia, czy, po prostu, zwykłe próżniactwo – owocowały, z jednej strony, bezkrytycznym naśladownictwem cudzych wzorów, z drugiej – produkowaniem subkultury, ustylizowanej na swojskość i prymityw.

W „*Dziesięcioleciu*” mamy więc do czynienia z kilkoma piętrami odniesień intertekstualnych. Potępiając młodopolskie „*tworzydła*”(tu trudno nie użyć poręcznego terminu adwersarza skamandrytów, Tadeusza Peipera), nie omieszkał Tuwim ukazać szkodliwości interpretowania przez modernistów dzieła Mickiewicza. Skrytykował bowiem, jak to ukazaliśmy „*teleskop Kallenbacha*” jako już mocno zużyty, a wciąż preferowany, dodajmy – także w ówczesnym szkolnictwie – przyrząd przekazujący obraz wieszczca, a zarazem odniósł się, w imieniu młodego pokolenia, do arcydzieł Mickiewicza – inaczej, na przykładzie „*Ody do młodości*”, jak czytamy – „*wiecznie młodej ody*”.

Tu zaznaczamy bezpośrednie nawiązania między „*Dziesięcioleciem*” a „*Ody do młodości*”<sup>168</sup>. Wiadomo, że wiersz Mickiewicza dzieli ówczesną rzeczywistość – duchową i kulturową – na świat „stary” i „młody”. Pierwsze słowa „*Ody*” odnoszą się do tego, właśnie krytykowanego, świata starego. To świat *bez serc, bez ducha*, zamieszkiwany przez *szkieletów ludy*, to *martwy świat*. Jego ogólny obraz zostanie niebawem uszczegółowiony przez przykład jednostkowy. Ukazuje się jeden spośród tych *szkieletów, płaz w skorupie*, czyli zamknięty w sobie egoista-samolub, nie kontaktujący się ze społecznością, oderwany od ludzi i sam przez nich nie akceptowany, nikomu nie bliski. Tak jak żył, tak zginął – bez śladu. Czym innym jest młodość, uskrzydlająca przyjaźnią i miłością, jednocząca i zdolna, w tym zbiorowym pochodzie entuzjastów, popchnąć bryłę świata *nowymi torami*. Potrafi pogodzić przeciwieństwa *żywiółów chęci*, jeszcze skłóconych, a przeszkody pokonać przez miłość wszechogarniającą, która wyzwoli prawdziwy *świat ducha*, oparty na wolności, wyzwalający *jutrzenkę swobody*, zwiastującą szczęście ogólne – *zbawienia słońce*.

W wierszu Tuwima krytyczny obraz świata starego nakreślony jest z podobną pasją, ale już przy użyciu zwrotów satyrycznych. Świat nowy budować się będzie innymi środkami – *muskularną mową, śpiewną roboczną*, w sposób zasadniczo odmienny od rzępolenia na poetyckich okarynach. Pojawia się też bezpośredni akcent patriotyczny: wiersz kończy się apoteozą *ojczyzny*, której nowa poezja ma służyć. To odpowiednik zakończenia „*Ody do młodości*”, w której Mickiewicz

---

<sup>168</sup> Nie zamieszczamy tekstu „*Ody*”, ze względu na jego ogólną znajomość lub przynajmniej – dostępność.

tak przejrzystej aluzji nie mógł zamieścić, a i tak wiersz padł ofiarą cenzury<sup>169</sup>.

Można więc powiedzieć, że w „*Dziesięcioleciu*” pojawia się zjawisko wielopłaszczyznowej intertekstualności. Przedstawiono tu, po pierwsze, dwa spolaryzowane sposoby odczytywania innego tekstu. Po wtóre – nastąpiło krytyczne ukazanie przestarzałej interpretacji oraz jej kontekstu (także obyczajowego); po trzecie wreszcie – zmanifestowano odczytanie nowe, aktualne, skłaniające do czynu na miarę nowej epoki. To ostatnie – wyraził Tuwim w zakończeniu wiersza, znów wykorzystując poetykę cytatu:

*Młodości, daj nam skrzydła! Boże, ześlij słowo!*

*W pęd sławy, w dzieje swoje, porwij nas, ojczyzno!*

Dodać wypada, że druk omawianego wiersza – już z podaniem tytułu – nastąpił w rok później, w tomie „*Rzecz czarnoleśka*”, zawierającym 39 tekstów poetyckich, z których przynajmniej dwa wypada uznać za okolicznościowe, właśnie „*Dziesięciolecie*” oraz poprzedzający je „*Pogrzeb Słowackiego*”, arcydzieło sztuki poetyckiej, upamiętniające uroczystości wawelskie 1927 roku. Ten dwugłos czci ma szczególniejsze znaczenie dla rozumienia przez Tuwima narodowej roli wielkiej poezji romantycznej.

Przechodząc do spojrzenia na „*Pogrzeb Słowackiego*”, przypomnijmy, mając na uwadze także adres dydaktyczny tego artykułu, kontekst historyczny napisania utworu.

---

<sup>169</sup> Jak wiadomo, z pierwszego tomu „*Poezji*” Mickiewicza wyeliminowano tylko ten jeden tekst. Nie ma w nim ani jednego słowa o ojczyźnie czy patriotyzmie, ale wyeksponowany tam duch odrodzenia, także narodowego, został bezbłędnie przez carskiego cenzora odczyty.

14 czerwca 1927 roku dokonano ekshumacji prochów Juliusza Słowackiego z cmentarza Montmartre. W uroczystościach żałobnych w paryskim kościele Wniebowstąpienia uczestniczyli: prezydent Francji, arcybiskup Paryża, dyplomaci. Kanońniczka „Wilia”(!) przewiozła zwłoki poety z francuskiego Cherbourga na polskie Wybrzeże Bałtyku, odzyskane przed dziewięćmi laty. Statek „Mickiewicz”(!) zawiózł Prochy do Warszawy. Tam w katedrze Św. Jana odbyło się uroczyste nabożeństwo i żałobne czuwanie. Nazajutrz – był to dzień 26 czerwca – wagon-kaplica wyruszył w drogę do Krakowa, wioząc na Wawel trumnę Słowackiego. Pisze o tym jeden ze strażników czcigodnych Prochów, wielki poeta, prozaik i dramaturg już naszych czasów:

*Stoję spokojnie na warcie przy trumnie prostej,  
czarnej, drobnej... [...]. Nad trumną Matka Boska, czarniawa  
i łagodna, podobna do Ostrobramskiej, uśmiechnięta.  
W purpurowych drzwiach wagonu-kaplicy ucieka Polska. [...]  
Wszędzie tłumy. [...] Oto jest Częstochowa. Armaty walą wpobok  
pociągu. Fabryki zbiegły się do toru kolejowego i ryczą  
ogłuszająco. Gdy cichną chwilami, słysząc dzwonięcie wszystkich  
jasnogórskich dzwonów [...]. [...] W Katowicach [...] wzru-  
szające olbrzymie tłumy.. [...] Wszystko to jest niczym  
w porównaniu z przyjazdem do Krakowa. [...] Schodzimy  
z wagonu ze srebrnym wieńcem literatury w rękę. [...] Muzyka  
cichnie, robi się jak makiem zasiał i stromymi schodami spelza  
czarna, ciężka trumna. [...]. W tej ciszy walą armaty. I nagle  
odzywa się Zygmunt<sup>170</sup>.*

---

<sup>170</sup> J. Iwaszkiewicz, *Z Warszawy do Krakowa*. W: *Podróże do Polski*, Warszawa 1977, s. 47- 48; tekst sygnowany datą: 1927.

A oto fragmenty wiersza:

*Pogrzeb Słowackiego*

*„Witaj, trumno wążiutka!  
Co tam stuka w popiele?  
Czaszka, wyschłe piszczele,  
Paryskiej ziemi grudka,  
Nie wiem co, ale niewiele...  
Dzień dobry, biedny aniele.*

*Biją dzwony i działa  
Zmurszałym szczątkom ciała,  
Kłaniają się ministrowie,  
Kroczą osoby przednie.  
Ulica patrzy i słucha. –  
Wiozą ci – ach! Krakowie!  
Wiozą ci Króla Ducha.*

.....  
*A co się stało? Co było?  
Szczupły brunecik. Syn Sally.  
I nagle – Ogień – Idea:  
Polska – On – Salomea.  
I już się wszechświat pali!  
Sam płonie w nim! Spalił się ! Spalił*

.....  
*Spopielił się, zatracił!...  
Potem grób rozkopali,  
Świat się matce odplacił:  
Odniósł proch.*

.....

*A tu się działo i działo  
To, za czym serce pękało,  
Za czym wyl – obłąkaniec:  
Na śmierć szli po kolei  
Jak kamienie  
Przez Boga  
Rzucane  
Na szaniec!  
A potem stało się, wstało  
Słowo Ognia – Idei...  
I teraz tłum stoi niemy,  
Ulica zastygła we dnie.  
Prezydent mówi – i blednie,  
Marszałek mówi – i blednie.  
A wszyscy jednak nie wiemy,  
Gdzie słowo i gdzie ciało?  
Słowo? Dzwoni i błyska,  
Słowo pioruny ciska,  
Jak dawniej – szumnie, dumnie!  
Ciało? Próchnicą przeżarte,  
Ciało na popiół starte  
Kołace w czarnej trumnie.  
Niewiele tego, niewiele,  
Czaszka, zeschnięte piszczele  
I obcej ziemi grudka...  
Matki nie ma w kościele,  
Dobranoc, biedny aniele!  
Żegnaj trumno wążiutka!..<sup>171</sup>*

---

<sup>171</sup> Fragmenty tekstu wiersza na podstawie edycji: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, op. cit., s. 111-113.

Czytając utwór, bez trudu dostrzegamy nawiązania międzytekstowe. Do „*Króla Ducha*”, z którym utożsamiany jest i sam Słowacki, ale i do *aniola*, autora „*Anhellego*”<sup>172</sup>. Ale najczęściej nawiązań jest do „*Testamentu mojego*”<sup>173</sup> Juliusza Słowackiego i to w kontekście walki narodowowyzwoleńczej. Słowacki, jak wiadomo, *zaklinał żywych*, aby *nie tracili nadziei* i w razie potrzeby oddali życie za ojczyznę. Tuwim przypomina, w poetyckim skrócie, dzieje walk narodowowyzwoleńczych – od powstania listopadowego po odzyskanie niepodległości. Jest jeszcze jedna bardzo czytelna aluzja do „*Testamentu mojego*”. Chodzi o następujące słowa: *Świat się matce odplacił: Odniósł proch*. To prawie dosłowny cytat z wiersza Słowackiego o oddaniu przez przyjaciół spalonego w aloesie serca poety – matce. „*Matki nie ma w kościele*”, więc trzeba ów proch serdecznie oddać matce-ojczyźnie. I taki akt dokonał się właśnie w momencie umieszczenia szczątków poety w najszczytniejszym miejscu Polski, w grobach królewskich na Wawelu – obok sarkofagu Mickiewicza.

Ten 67-wersowy tekst jest mistrzowskim przykładem stylizacji romantycznej. Utwór napisany jest wierszem nieregularnym, krótkim, 3-8 sylabowym, o dokładnym, lecz urozmaiconym rymowaniu, częściowo sąsiadującym, częściowo przeplą-

---

<sup>172</sup> „*Anhelli*” (bohater tytułowy to „*człowiek anielski*” – od białoruskiego: *anhel*, czyli *anioł*) to utwór bardzo ceniony przez Zygmunta Krasińskiego, jednego z niewielu admiratorów poezji Słowackiego za życia autora. Krasiński twierdził, iż na grobie Słowackiego należałoby umieścić napis *Autorowi „Anhellego”*, a byłby to wystarczający dowód jego wielkości poetyckiej.

<sup>173</sup> Nie zamieszczamy tekstu „*Testamentu mojego*” z powodów analogicznych jak przy „*Odzie do młodości*”.

tanym. Obecność zwrotów retorycznych: pytań, wykrzyknień, zdań zakończonych wielokropkami – czyniłaby z niego rodzaj ody czy hymnu. Jest to jednak, jak często u Tuwima, hymn przewrotny, utwór, którego obrazy oparte są na opozycji między wielkością a ubóstwem, wzniosłością a przyziemnością.

Już sama inicjalna apostrofa – *Witaj, trumno wążiutka!* (powtórzona w klauzuli z zamianą słowa *Witaj* na *Żegnaj*) utwierdza nas w przekonaniu, że nie spotkamy się tu z pompatycznym wyrazem myśli i uczuć. Że możemy oczekiwać miniaturyzacji obrazu. W istocie pierwsza strofa zaskakuje nas stwierdzeniem, że *niewiele* pozostało z Juliusza. I ten motyw czegoś niewielkiego, *co stuka w popiele* powtarzać się będzie w kolejnych obrazach, pełniąc rolę kontrastu wobec scen monumentalnych.

W kolejnej już bowiem strofie mamy akcenty wielkości: *Biją dzwony i działa*, a Juliusz to już nie *biedny anioł* (niewątpliwe, podkreślmy raz jeszcze, nawiązanie do „*Anhellego*”) z pierwszej strofy, ale równy królom Król Duch, któremu kłaniają się, blednąc ze wzruszenia, najwyżsi dostojnicy państwowi – prezydent i marszałek; ten ostatni to, jak wiadomo, szczególny miłośnik poezji Słowackiego.

W poetyckim skrócie kreśli Tuwim ideę poezji Juliusza, eksponując pojęcia, symbolicznie inspirujące to dzieło: *Polska – On – Salomea* i dodając jeszcze jedno: *Ogień*, jako alegorię żarliwości przesłania autora „*Kordiana*”. Ów ogień, który zapłonął w jego obrazach *wszechświata* i w którym sam *Syn Sally – spopielił się, zatracił*. Był bowiem wieszczem. Przepowiedział nie tylko swoją przyszłość – oto: *Świat się matce odplacił: Odniósł proch*, ale i wolność narodu, wywalczoną przez tych, którzy – jak rozkazał, powtórzmy to:



*„Na śmierć szli po kolei  
Jak kamienie  
Przez Boga  
Rzucane  
Na szaniec!”*

Pozostaje odpowiedzieć na pytanie, jak w procesie dydaktycznym utrwalić przekazane tu przejawy rozmowy tekstów wybitnego poety wieku dwudziestego z dwoma Wieszczami. Jest tylko jeden sposób, dziś, niestety już albo całkowicie zarzucony, albo stosowany nader rzadko. Sposób, który tu – na koniec zalecamy: opanowanie pamięciowe i recytacja arcydzieł poezji polskiej, a chodzi tu konkretnie o „*Odę do młodości*”, „*Testament mój*” i dwa analizowane wiersze Tuwima.



## Jeden wiersz Czesława Miłosza

### Czesław Miłosz: *Bramy arsenału*

*Bramy arsenału* to wiersz opublikowany w tomie *Trzy zimy* z 1936 roku.

Oto tekst:

#### ***Bramy arsenału***

*Czule zwierzęta wierne, milcząc, ze spokojem  
Obszar parków śledziły, mrużąc lekko szpary  
swoich oliwnych oczu. Posągi zbierały  
liść kasztanów na głowy i z kamiennym zwojem  
praw dawno przemienionych albo śladem miecza  
szły, oblepione nowych jesieni wawrzynem  
nad wodę, gdzie okręcik papierowy płynął.  
Spod ziemi rosło światło, zimny blask przeświecał  
przez sierść czujnie leżących zwierząt pręgowaną,  
przez piwnice budowli zbryzganych dnia pianą,  
I widać było skrzydła drzew, lecące w dymie.*

*Płomieniu, o płomieniu, muzyki olbrzymie  
rozlegają się, wieczny ruch zamąca gaje,  
z rękami związanymi, konno, na lawetach,  
pod nieruchomym wichrem, to na niemych fletach  
dmący, krążą podróżni, mijając się kołem,*

*ukazując nawzajem usta mrozem skute,  
wykrzywione w wołaniu, albo brwi rozprute  
mądrością, albo palce szukające żeru  
w piersi odartej z wstążek, sznurów i orderów.*

*Szum burzliwy, huk fali, fortepianów wianie  
Odzywa się z przepaści. Tam, czy stada brzoź  
dzwonią w drobne obłoczki, czy gromady kóz  
białe brody nurzają w pieszczotliwym dzbanie  
zielonego wąwozu, czy może zastawy  
grają strumieniem dolin pogodnej orawy  
i jadą pełne wozy, wieczór mając z boku,  
a dogasają rzyńska, śmiech ludzi, chrzęst kroków?*

*Ogrody lunatyczne, snów głuchych mocarstwa,  
z sercem dobrym przyjmijcie tę, która przychodzi  
ze świata, gdzie wyrasta wszelka piękność żywa.  
Chociażby marna była, zebranego garstka  
popiołu, na niedługie jak lot słońca trwanie  
weźcie ją, niech miłości nigdy nie przyzywa.*

*W siną dalekość alei, w połyski pochodów  
dąży, nie znając głębi zamglonych ogrodów,  
młoda kobieta, oczy przesłaniając ręką.  
Zwierzęta obracają pyski znad trawników  
i brodacz stróż kłusuje na krzywym koniku,  
na złotej strzale niosąc cięciwę napiętą.  
Żwir pod stopą, w fałszywej stąpającej ciszy,  
szeleści i kłęb włosów kasztanowych sphywa  
z czoła podniesionego jak mała planeta.  
Srebro sączy się w usta, lęk rumieńce ściera,*

*piers stężała w dwa sople niespokojnie dyszy,  
blask tnie. Od światła wszystko, co żywe, umiera.*

*Suknie spadną zetłale, krzak włosów zgorzeje  
i brzuch goły odłoni jak koło z mosiądzu,  
uda ruchliwe odtąd marzeniem nie rządzą,  
nagie i czyste dymią jak rude Pompeje.*

*A jeśli dziecko zrodzi się z tej krwi słowiańskiej,  
patrząc bielmem, łbem ciężkim na stopnie potoczy  
i z czworgiem łap w powietrzu w dzień będzie i w nocy  
spać jak koń martwy w runi wypalonych pastwisk.*

*Korowody i wieńce zaplotą się na niej,  
Wieczór ciernie cieniste położy na czoło,  
i takie będzie wieczne burz odpoczywanie,  
z ręką, sypiącą ziarno garbatym aniołom.*

*Tocząc żółte obręcze, żaglowe okręty  
naładowane wojskiem blaszanych żołnierzy  
niosąc, szli chłopcy z placów, deszczyk padał świeży  
i śpiewał ptak, a chmurką na dwoje przecięty  
księżyc wschodził powoli. Oczami mokrymi  
jeźdźcy patrzyli prosto na zachód. Psów rody  
goniły się na klombach. Nad złotawe schody  
siadali zakochani. Spokój był na ziemi,  
tylko orkiestra, w zmierzchu zanurzona wrota,  
milkła w długiej ulicy i na żywopłotach  
stygły krzaki mimozy kłaniając się nocy<sup>174</sup>.*

*Paryż, 1934*

<sup>174</sup> C. Miłosz, *Bramy arsenału*. W: tenże, *Poezje*. Warszawa 1988, s. 12-14.

Dla celów analitycznych podejmiemy próbę odczytania wiersza w różnych stylach odbioru<sup>175</sup>.

Zacznijmy od spojrzenia na tekst w **stylu mimetycznym**, czyli punktując podobieństwo obrazów poetyckich do świata realnego.

Oto „sygnały rzeczywistości” następujące w porządku linearnym:

- wieczorny park jesienią; w nim posągi zwierząt; w pobliżu – tafla wody, po której pływa *okręciik papierowy*,
- zimny blask, wydobywający się *spod ziemi*; być może blask wschodu księżycy,
- dymiące w wieczornych oparach drzewa,
- dziwna zbiorowość ludzka, bezładnie spleciona, skłócona, wyczerpana jakąś klęską (apokalipsa?),
- nagła antyteza: w rozpadlinie czy wąwozie *gromady kóz*, pluskający *strumień*, *śmiech ludzi*, *chrzęst kroków*, stukot *pełnych wozów* (sielanka?); być może jakieś festynowe obchody,
- tajemnicza postać kobiety przemierzającej aleje parku,
- pojawienie się dziwnego parkowego stróża,
- śmierć kobiety-matki,
- potencjalne narodzenie się dziecka Słowianki,
- wschód księżycy przy *świeżym deszczu*,
- widok smutnych jeźdźców zapatrzonych na zachód,
- znaki powrotu „normalności”: obrazy dziecięcych zabaw (toczenie obręczy, ustawianie blaszanych żołnierzy), widok gromady psów goniących się po parkowych klombach, pojawienie się w parku zakochanych par,
- akcent końcowy: odmaszerowująca przyległą do parku ulicą orkiestra.

---

<sup>175</sup> M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*. W: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 116-137.

Ów zabieg zestawienia rekwizytów ze świata realistycznego, „uwzględnionych” w tekście, jest punktem wyjścia do analizy dostrzegającej w utworze nieustanną obecność autora. Zatem – do odczytania wiersza w **stylu ekspresyjnym**.

Miłosz pisał omawiany utwór w Paryżu w 1934 roku. To był już drugi pobyt poety w kulturalnej stolicy Europy. Codziennie niemal, jak to odnotowano<sup>176</sup>, młody stypendysta przechodził przez Ogród Luksemburski. Mógł ów widok odcisnąć w jego świadomości uogólnienie twórcze, zrealizowane następnie w *Bramach arsenału*. Skład broni, wyważenie jego bram i uzbrojenie się tłumu – to już reminiscencje charakterystyczne dla polskiego twórcy i polskiego czytelnika. Spacer po Ogrodzie Luksemburskim wywołuje w wyobraźni inne miejsce, brzemienne w wydarzenia polityczne. Przypomina się noc w Parku Łazienkowskim, noc nieudanego zamachu na Wielkiego Księcia Konstantego 29 listopada 1830 roku. Ale w Paryżu mogło powstać jeszcze inne skojarzenie: tu, w Bibliotece Arsenału, pracował przecież Mickiewicz, po usunięciu go z uniwersytetu, a przed skierowaniem na misję wschodnią. A rok 1934, czas powstania utworu, to rok szczególny. To rok stulecia wydania *Pana Tadeusza*. To zarazem okres jubileuszowej edycji poematu i powstania, dziś już legendarnej, pracy Stanisława Pigonia: „*Pan Tadeusz*” – *wzrost – wielkość i sława*.

Tymczasem „idźmy śladem” autora *Bram arsenału*. Oto zbliża się do Ogrodu Luksemburskiego i przecina park. Zainteresowały go posągi, zasypane jesiennymi liśćmi kasztanów. Wydaje się, że te kamienne zwierzęta patrzą w kierunku stawu, na którym jakieś dziecko zostawiło papierowy okręciak. Poeta

---

<sup>176</sup> R. Gorczyńska, *Paryże Czesława Miłosza. W rocznicę śmierci poety*, „Przegląd Polski” (Nowojorski Tygodnik Kulturalny), 12 sierpnia 2005.

ma 23 lata. Jest w wieku belwederczyków. Dziwnie wyglądają kamienice przy zmierzchu, który rozświetla blask wschodzącego księżyca. Park, jak się rzekło, podobny jest do Łazienkowskiego. Można by też znaleźć w apostrofie do *plomienia* nawiązanie do konkretnego wydarzenia historycznego. Wybuch pożaru miał być wszak dla spiskowców, sygnałem do ataku. Druga grupa powstańców podpaleniem starego browaru na Solcu miała bowiem „poinformować” o rozpoczęciu walki, w tym szturmie właśnie *bram arsenału*. Sygnał nie zadziałał, pożar bowiem ugasiła straż ogniowa... Oto groteskowy, nieszczęśliwy znak przyszłej klęski. *Plomień*, dymiące drzewa, kołujące postacie, to może być obraz upadku powstania, ale w tekście młodego katastrofisty – także obraz klęsk ludzkości i kryzysu wartości. Zamierają zatem w wyobraźni podmiotu elementy sielankowe (*flety stają się nieme*), a złowroga muzyka ogromnieje i towarzyszy niesamowitemu spektaklowi pogromu głównych aktorów obrazu – *mędrców* (tu np.: przywódców) i żołnierzy. W przepaści słyhać najpierw niesione wichrem dźwięki *fortepianów*, potem ludzkie śmiechy i *chrzęst kroków*. To obraz – nieudanej zresztą – próby odrodzeńczej.

Następnie autor-podmiot kreuje się na demiurga lunatycznego obrazu. Wkroczy do niego niezwykła postać kobieca. Wzbudza ona zainteresowanie zwierząt-posągów i dziwnego strażnika(nocnego stróża!?), który odgrywa też rolę wypuszczającego strzałę Amora. Kobieta stąpa niepewnie po żwirowanej ścieżce parku. Cisza jest podejrzana. Bohaterka kroczy z podniesioną głową, ale czegoś się lęka. Ten dziwny blask, zapewne księżycowy, srebrem ogarnia najpierw jej usta: *blask tnie; światło*, zamiast ożywiać – unicestwia. Rozpad bohaterki czyni autor skutkiem nieoczekiwanego pożaru: *suknie* stają się

*zetalale, włosy* – płoną, ciało dymi jak zasypane płynem wulkanicznym starożytne miasto. Autor decyduje się teraz na warunkowy tok opowieści. Dowiadujemy się tedy, że być może zaistnieje potomek tej Słowianki. Ale potomek niezwykle, konsolidujący w sobie wszelkie skutki dziejowej katastrofy narodu i klęsk ludzkości: dziecko otrzymuje złowieszczą postać zwierzcłəkoupiora. Ale przedstawiona następnie wizja grobu Słowianki łączy się już z obrazem odpoczynku po dziejowych burzach. Ofiara będzie bowiem skarbnicą ziarna dla przyszłych pokoleń. Nie całkiem doskonałych, obarczonych bowiem *garbem* dziedzictwa. Otworzy im wszakże *bramy arsenału* możliwości; czy jednak z nich umiejętnie skorzystają? Mają w sobie bowiem coś z anielskości (ślad Bożej ręki), ale też dźwigają diabelskie brzemie – doświadczeń, prześladowań, klęsk, ludzkich i narodowych kompleksów.

Ale na koniec autor (dostrzegamy wówczas jego nieco sarkastyczny uśmiech!) da szansę odrodzeniu się codzienności: Niech przyszłe pokolenia *chłopców* bawią się: *obręczami, okręcikami, blaszanymi żołnierzami*. Niech niezniszczalna przyroda zaprezentuje się w śpiewie ptaków i we wschodach księżycy. Ale nie da się wyciąć wspomnień przeszłości. Pozostanie jej ślad, jak dźwięk odmaszerowującej orkiestry – po wieloletnich bojach.

Czytając tekst w **stylu mitycznym** można dopatrzeć się w nim jakiegoś tonu panteistycznego. Bogiem staje się tu bowiem nieustanna zmiana. Mityczność tego zjawiska, jego ponadczasowy charakter sygnalizują liczne informacje, wspierające tę zasadniczą o *wiecznym ruchu*. Cały zespół obrazów poetyckich ma charakter niezwykle dynamiczny. Wymieńmy tu niektóre z charakterystycznych sygnałów tej dynamiki, od-



noszące się do różnych czasów „akcji” – i tej realistycznej, i tej onirycznej: *posągi szły, światło rosło, okręciak płynął, krząca podróżni, jadą pełne wozy, dąży młoda kobieta, stróż kłusuje, srebro sączy się, suknie spadną itd.* Na ów bezmiar ruchu nakłada się, po apokaliptycznym obrazie potencjalnych narodzin potomka, czas zasłużonego odpoczynku. Nie ostatni to jednak obraz tworzenia, zanikania i regeneracji. Finalna bowiem strofa to powrót z wyobraźni onirycznej do rzeczywistości. Pojawia się mit spokoju i sygnał żywotności matki natury. Po walkach, burzach oraz martwej ciszy odpoczynku – powraca życie. Katastrofista pokazuje ludzką twarz pogodzenia się z porządkiem świata. Wydaje się, że zagładę przemógł na koniec mit witalności, tu sygnalizowany zwrotem o odrodzeniu się *rodów* – ludzkich i zwierzęcych. Dodajmy, że mit zwierząt jest znany od starożytności. Były one uosobieniem tajemniczości i demonizmu; działały bez wątpienia na człowieka – dobrze lub źle. W *Bramach arsenału* pojawiają się one w kilku miejscach, jako zakłète w pomniki świadkowie toczącego się koła historii, następujących po sobie w zagadkowej powtarzalności wieczorów i świtów. Mają багаż doświadczeń; znają obrazy przeszłości, ale też patrzą na wydarzenia teraźniejsze. Obserwują ludzi; są im bliskie – *czułe* i *wierne*. Jak w starożytności, patrolują człowieczeństwo. Potomek krwi słowiańskiej zachowuje się jak zwierzę; duch „wpuszcza” do jego istoty naturę. Na koniec pojawiają się zwierzęta ze współczesności. To już nie pomniki, nie czułe i wierne „świadki”, ale manifestacja żywotności: *Psów rody gonili się na klombach.*

W nieodległej czasowo, a i wchodzącej do tego samego tomiku (*Trzy zimy*) *Elegii* mamy trochę podobny nastrój i jakby te same *dobre zwierzęta*, współlistniejące z porządkiem natury, od której niewiele uczy się człowiek.

Zacytujmy ten trzywrotkowy wiersz:

*Ni zapomnieniem wiecznym, ani pamiętaniem,  
mgłą gór, ni stolic wrzawą świat nie uspokoi.  
Aż po latach bojowań krzyż albo i kamień,  
i ptak zaśpiewa na nim jak w ruinach Troi.*

*Miłość, jadło, napoje towarzyszą w drogach,  
ale nie ku nim bystre zwróciły się oczy.  
Ciężkie, senne powieki światłość pali sroga  
i czas ostrzega cicho, nim ciało przekroczy.*

*Dobre zwierzęta wierne, ludzie krótkotrwali  
Szarpiają na próżno ręce skrzepłe w zachwyceniu.  
A z ziemi głos powstaje: potomku nasz, cieniu,  
Czyżbyśmy darmo ciebie tak długo wołali?<sup>177</sup>  
Paryż, 1935*

Tak to wygląda człowiek wobec upływu czasu. Wobec potęgi historii, która przemawia wydatnie dziejami znaków do dziś niezniszczalnych: krzyża i kamienia. Sposób egzystencji ludzkiej nie jest tu istotny. Istotne są te, pojawiające się przez wieki, czytelne sygnały, niosące przesłanie dla następnych pokoleń i kultur – ostrzeżenia dla potomków, niestety lekceważone.

Ale wróćmy do „czytania mitycznego” *Bram arsenału*.

Druga zwrotka rozpoczyna się powtórną apostrofą do *płomienia*. Poprzedza ją obraz uskrzydłonych drzew – *lecących w dymie*, poddanych dwu żywiołom – powietrzu i ogniewi. Pojawiający się też żywioł wodny pogłębia skłonność czyteln-

---

<sup>177</sup> Cz. Miłosz, op. cit., s. 17.

ka do odczytywania tekstu w stylu mitycznym. Posągi, znaki czasu i historii kierują się nad wodę. Wystąpi ona jeszcze jako hucząca *fala*, i jeszcze raz jako *strumienie*. Jak u Talesa z Miletu, jest to woda życiodajna i życiu nieodmiennie towarzysząca. To na wodzie pojawia się ślad obecności *homo ludens*, genialnie skontrastowany z rolą człowieka w historii, o czym jeszcze będzie mowa. Bo w dziejach ludzkość pozostawiła przekłętą odcisk, wypaczając zasady z kamiennych tablic, posługując się *mieczem*, czyli „prawem” siły.

Gdyby usiłować dopatrzeć się w tekście **alegorii**, można by założyć, że wiersz jest obrazem ludzkości w jej pochodzie ku katastrofom i nieustannym próbom ich przewycięzania – obejmującym narody i jednostki ludzkie. Katastrofizmu, który zostanie jednak pokonany przez witalność natury, w tym – ludzkości, jako jej przynależnego gatunku.

Poszukiwanie czystej alegorii w analizowanym utworze byłoby jednakże uproszczeniem. Więc spróbujmy odczytać tekst w **stylu symbolicznym**.

W świadomości Polaków „*Bramy arsenału*” będą się kojarzyć, jak to już zaznaczono, z patriotycznym zrywem uciemionego narodu. Tak też wieloznacznie, symbolicznie apeluje do świadomości odbiorcy i obraz z drugiej zwrotki, gdzie z *rękami związanymi* pojawiają się jeńcy, pozbawieni insygniów wojskowych i *orderów*.

Zestaw znaków symbolicznych składających się na obraz zbiorowości dotyczy przede wszystkim jednak każdej jednostki. To symboliczny obraz pascalowskiego losu człowieka zamkniętego w piwnicy życia. W walce o zatrzymanie czasu i kształtowanie przestrzeni stawia się pomniki. Mogą to być pomniki zwierząt. Bo człowiek wychowany jest – jak w biblij-

nym raj – wśród przyrody. Na te kamienne posągi pada cień historii. Mijają wieki, zmieniają się prawa, przemijają wojny. Czym jest poszczególny epizod dziejów zwany ludzkim życiem? *Papierowym okręcikiem* miotanym przez fale egzystencji. Oto i podskórna wymowa tego tekstu literackiego.

Park, jako powrót do utraconego raj, zdawałby się miejscem ciszy, gdyby go nie burzyła wyobraźnia podmiotu mówiącego. Obrazy nakładają się jak we śnie; adresowane są do różnych zmysłów: oglądając przestrzeń „akcji” słyszymy *muzyki olbrzymie, wołania*; zmysł wzroku, ale i dotyku porażają nam *palce szukające żeru w piersi*. Ludzie kotłują się w przestrzeni – zmarznięci, krzyczący, zmęczeni mądrością i walką. W kolejnej zamieci dziejowej widać – i słyszać – *fortepianów wianie*; jest to dla czytelnika obraz budzący natychmiast skojarzenie z – jak to określił Norwid – *sprzętem podobnym do trumny*, wyrzuconym z mieszkania Chopina na Krakowskim Przedmieściu w przededniu powstania styczniowego. A może dochodzą nas dźwięki *Etiudy rewolucyjnej*?

Strofy – druga, trzecia i czwarta – to domena wyobraźni onirycznej, którą podmiot operuje symbolicznie: W płomieniach słyszać głośną muzykę, wszystko maćci ruch w wyśnionych gajach. Przemierzający ów obszar, *podróżni*, bezwolni, jadą *konno*, ale i *na lawetach*<sup>178</sup>; krzyk owych bohaterów i mędrców – zamiera na ich ustach (*mrozem skutych*).

W trzeciej strofie sen się rozwija: W *szumie burzliwym*, w odgłosie huczącej *fali* otrzymujemy dziwny obraz przepaści: byłaby to Arkadia? Dużo tu obrazków jak z poezji bukolicznej, jak z sentymentalnych powieści: *stada brzoź, drobne ob-*

---

<sup>178</sup> Wiadomo, że na lawetach armatnich wozi się zasłużonych umarłych.

*loczki, gromady kóz, zielony wąwóz, strumień*; wreszcie: obraz dobrobytu i radości: *pełne wozy, śmiech ludzi*. Ale całość opatrzona znakiem zapytania... Dziwna to jakaś Arkadia; sielanka łamie się tu z apokalipsą. Nad „przepaścią spokoju” unosi się duch katastrofizmu.

W następnej strofie symbole układają się w kształt przygotowania do jednostkowej tragedii. W dalszym ciągu poetyckiej wypowiedzi pojawi się bowiem jej indywidualna bohaterka – *młoda kobieta*. Wnieście tu *piękność*, choć w istocie zamieni się w proch. Jej duszy trzeba dać to, czego człowiek wciąż *przyzywa* – miłości. Niech więc ją przyjmą *lunatyczne ogrody*.

Kolejna zwrotka robi wrażenie realistycznego opisu. Ale przy głębszej lekturze okazuje się, że symbolika i tu ma miejsce. *Młoda kobieta* nie zna bowiem scenerii, w której się znalazła. Wpatruje się w nieznaną dal, *oczy przesłaniając ręką*. Mityczne zwierzęta ożywiają się na jej widok. Pojawia się też *brodacz stróż*, konno i to ze *złotą strzałą*. To jakby krzyżówka Centaura z Amorem<sup>179</sup>. A ta kobieta to może symbol Polski czy Słowiańszczyzny? A może to Matka-Polka<sup>180</sup>? W każdym razie – postać i zagadkowa, i demoniczna... Rozpada się w symbolicznym całopaleniu jak wybuch wulkanu. Przecież może jednak być matką. Taka jest potencjalność obrazu. Może urodzi się z niej dziecko – *z tej krwi słowiańskiej*, Matki-Polki – z dzieł Mickiewicza, z obrazów Grottgera, a może zapłodnionej przez popioły bohaterów Rozy Wenedy z dramatu

---

<sup>179</sup> Zob.: J. Olejniczak, *Bramy arsenału Miłosza*, W: *Słownik literatury polskiej*, Red. nauk.: M. Piechota, M. Pytasz, P. Wilczek, Katowice 2006, s. 629.

<sup>180</sup> Zob.: Z. Zarębianka, *Obrazy przeszłości w międzywojennych wierszach Czesława Miłosza*, *Recogito* 30 (<http://www.recogito.pologne.net/recogito-30/dookoła.htm>), s. 2-4.

Słowackiego? W każdym razie będzie to dziecko naznaczone dziwnym piętnem zwierzęcości, znamionującym nieustanny kierunek powrotu każdego życia – do matki-natury. Na pewno nie będzie to *wskrzesiciel narodu*; to raczej antyteza bohatera z *Widzenia księdza Piotra*. Choć nastrój tajemniczości, grozy zbliżony jest do kolorytu arcydzieł romantycznych, do *Dziadów* Mickiewicza w szczególności.

Otrzymujemy też symboliczny obraz grobu tej Matki-Słowianki i jej testamentu, a właściwie pozagrobowej „działalności”. Będą w nim znaki cierpienia, jak stygmaty raniących czoło cierni. Ale też pozostanie funkcja karmicielki: *sypiącej ziarno* – podkreślmy to znowu – całym pokoleniom, *aniołów*, ale obciążonych garbem niemocy i klęsk.

Ostatnia zwrotka rozpoczyna się długim, ciągnącym się przez niespełna cztery wersy, zdaniem wieloczlonowym, którego kolejnymi podmiotami są: *chłopcy, deszcz, ptak, księżyc*.

Ów pierwszy człon wypowiedzi zdawałby się nawiązywać do motywu *papierowego okręcika* ze strofy pierwszej. Będzie o tym jeszcze mowa przy próbie ludycznego spojrzenia na tekst. Ale to tylko poetycki pozór, kolejna rozbudowana metafora... Bo wyraźnie nie chodzi tu tylko o chłopięce zabawy. Niegdysiejsi *chłopcy* są już *jeźdźcami*. Oni najwyraźniej płaczą i *patrzą na zachód*. W tej metaforze mieści się bogata treść symboliczna. Zapatrzenie na Zachód owocowało nie tylko modą. Jeśli pociągnąć nieco dalej wątek polityczny związany z rewolucją (tak ją nazywano!) 1830 roku, to przypomina się liczenie na interwencję państw zachodnich; oczekiwanie bezcelowe, ale brzemiennie w skutki polityczne, pozytywne, lecz – niestety! – nie Polski dotyczące. Bo przecież wiadomo, że rewolucja polska pośrednio uratowała powstanie belgijskie.

I skok z historii do teraźniejszości. Na miejsce dramatu wchodzi współczesna codzienność: *rody psów* i pary zakochanych. W parku naszpikowanym monumentami, dziełami, w końcu, rąk ludzkich znów triumfuje natura. Po wojnach przychodzi spokój. Zostaje jednakże sygnał wydarzeń historycznych: odchodząca w zmięch orkiestra. Scenerią wydarzeń tego ostatniego aktu są *żywoploty z krzaków mimozy*, układających się do snu. Te zachowują się niezmiennie, niezależnie od ułomności tych, co to starają się uczynić ziemię sobie poddaną.

Gdybyśmy spojrzeli na wiersz w **stylu estetyzującym** i zaproponowali konkretyzację respektująca jego odczytanie w kategoriach np. ludycznych, można by się rozkoszować chwytami stylistycznymi. Cóż za znakomita animizacja zwierząt – posągów! Są nadal *czule i wierne*. To na ich oczach – tyle już widziały! – rozegra się dziejowy, kolejny dramat. By jednak uniknąć wyłącznie monumentalizacji obrazu – wprowadza się element najzupełniej ludyczny – tylekroć wymieniany w analizie *okręciak papierowy*, igrający na parkowym stawie. Kunsztem języka i wyobraźni jest też obraz wzrostu światła – od dołu, jakby wbrew naturze; dzień osiada, ale pojawia się światło – zapewne księżycowe; to *zimny blask*, przy którym jeszcze powoli wygładza się i ucicha dzienny ruch (przedmioty są *zbryzgane dnia pianą*; drzewa jakby *lecą w dymie*). Tak został wytworzony „smak” wieczoru. Ale podmiot, jak wiemy, rozrywa ten spokojny obraz. Najpierw przez apostrofę do płomienia. Potem przez uruchomienie wyobraźni – skrzyżowanej, bo realistycznej i onirycznej. Luna – księżyc – jest wciąż patronem tych obrazów. Metafora *piękności żywej*, która wszak się stanie (może stać!) *garstką popiołu*, czas

odmierzany *lotem słońca* – zapowiada naszą przygodę z bohaterką. Kobieta młoda, piękna, o *kasztanowych włosach*, pojawia się – i już oczekujemy jakiejś manifestacji erotyzmu. Nic bardziej mylnego. Owszem, być może, to jest potencjalna matka. Ale kobieta zaraz się spali, rozsypie; jeśli zaś będzie mieć potomka – to niezwykle zagadkowego.

Ostatnia strofa programowo zachęca do uruchomienia odbioru ludycznego. Byłoby tak do końca, gdyby nie to zdanie o płaczących jeźdźcach spoglądających na zachód. Bawimy się z chłopcami – jakby z Placu Broni, bawią nas, a w każdym razie mogą wprowadzić w dobry nastrój widoki zakochanych par zawsze ciągnących do parku, czy psich rodów, odprawujących gonitwy po *klombach*. Uśmiech, nieco ironiczny, narratora to jednak uśmiech przez łzy. Odnosi się do każdego spokoju na tej ziemi, noszącego – paradoksalnie – zarzewie nowych zmagania i upadków.

Czy ten wiersz można by było wykorzystać dla celów np. moralizatorskich, w służbie jakiejś bliżej sprecyzowanej idei? Czy można go zatem odczytać w **stylu instrumentalnym**? Chyba – gdyby się dopatrzeć w nim elementów kontestacji, np. ówczesnej władzy. Miłosz należał wówczas do poetów lewicujących. Zresztą cały zespół „Żagarów” miał takie nachylenie. Poeta daleki był od pompatyzmu hucznie obchodzonych w międzywojniu rocznic narodowych. Mógł nieco pokpiwać z tromtadracji rocznicowych obchodów z *korowodami i wieńcami*, był bowiem raczej po stronie tych, którzy odczuwali wybuch niepodległości jako radość „z odzyskanego śmietnika”, jak to aforystycznie określił Kaden. Więc może nie będzie nadużyciem, jeśli w omawianym wierszu dostrzeżemy i polemiczne akcenty? Gałczyński, kwadrygant i satyryk, pozwalał sobie na kpiny z władzy w rodzaju *Zimy z wypisów szkolnych*;



katastrofista Miłosz operował dystansem oszczędniej i dostojniej. Przecież jednak finałowi tego arcytekstu nie odmówimy, jak to już kilkakrotnie sygnalizowano, akcentów ironicznych, czy choćby pewnej aury ironizującej, która zawsze się pojawia w momencie zderzenia dwóch przeciwstawnych kategorii estetycznych: wzniosłości i przyziemności.

Jako podsumowanie niniejszego odczytania, przytoczmy spostrzeżenia Józefa Olejniczaka, autora przywołanej już interpretacji *Bram arsenалу*, będącej celną próbą uogólnienia szczególnych wartości tego tekstu poetyckiego:

*Ten utwór jest bodaj pierwszym w całej twórczości Miłosza, w którym wyartykułowany jest najważniejszy dramat, jaki się w niej stale toczy – dramat niepogodzenia człowieka z niszczącą siłą historii, przemieniającej się w momencie współczesności w tradycję, znajdującą z kolei groteskowy wyraz w obyczaju i obrzędzie społecznym. A także dramat i trud odnajdywania w tak rozpoznanym(a może raczej: przeczutym) świecie roli dla poety i poezji, roli dla indywidualnej wyobraźni<sup>181</sup>.*



---

<sup>181</sup> J. Olejniczak, op. cit., s. 630.

## **Autor *Doliny Issy* wobec autora *Pana Tadeusza***

Biografia i twórczość Mickiewicza inspirowała Czesława Miłosza nieustannie. Zaobserwujemy to w jego deklaracjach oraz w praktyce poetyckiej. Analogie życia i twórczości obu poetów są też zastanawiające, co odnotowuje dyskretnie sam autor *Traktatu moralnego*.

Sięgnijmy najpierw do uwarunkowań biograficznych oraz obszarów tematycznych dorobku Czesława Miłosza, następnie udzielmy głosu Miłoszowi-eseiście, wypowiadającemu się o twórczości Pierwszego Wieszczu, następnie przeanalizujemy miejsce Mickiewicza w Miłoszowej *Historii literatury polskiej*, by na koniec ukazać „rozmowę” dwóch wybranych wierszy obu poetów.

### **1. Meandry życia i twórczości**

Dworek rodzinny Miłoszków w Szetejniach przypominał dworek Mickiewiczów w Nowogródku. Podobno Czesław, podobnie jak Mickiewicz, został jako dziecko ofiarowany pod szczególną opiekę Matce Boskiej i, jak utrzymywała rodzina, dzięki temu orędownictwu przeżył dyfteryt. Jak Mickiewicz, zyskał Miłosz od młodości wielokulturowość doświadczenia, choć sytuacja narodowościowa w jego rodzinnym powiecie

kiejdańskim była inna niż w Nowogródku. Nowogródek był bowiem etnicznie białoruski, nie litewski. Natomiast w Kiejdanach i okolicy nie było Białorusinów. Pisze współczesny badacz: *Właściwie wszyscy wywodzący się z „Kresów” polscy pisarze stale odwoływali się i odwołują do swego wielojęzycznego doświadczenia, ponieważ nawet przeciwstawiając je uboższej monokulturowości [...] ziem tak zwanego Królestwa. Czynili tak Mickiewicz, Słowacki, Malczewski, Orzeszkowa i Sienkiewicz. Rodziewiczówna i Iwaszkiewicz. Czynią tak nadal Odojewski i Konwicki. I nie inaczej jest w twórczości Miłosza*<sup>182</sup>.

Jako jeden z ostatnich twórców – Miłosz mógł o sobie powiedzieć: *gente Lituanus, natione Polonus*. Poczuciu swej tożsamości dawał wyraz wielokrotnie, między innymi w *Dolinie Issy*, a także w *Rodzinnej Europie*. Czytamy w tej drugiej książce: *Rzeka Niemen, niedaleko swego ujścia do morza Bałtyckiego, przyjmuje kilka małych dopływów z północy, ze środka półwyspu. Nad jednym z nich, Niewiaźą, przypadło mi rozpocząć wszystkie przygody. [...] Był rok 1911. [...] Otrzymałem chrzest i zostałem przyjęty na łono Rzymsko-Katolickiego Kościoła. [...] I autor stwierdza: Każde dziecko, dodane do wielomilionowej masy narodów podbitych, było dzieckiem kłeski*<sup>183</sup>. To wyznanie współbrzmii z Mickiewiczowskim określeniem własnej przynależności do pokolenia zniewolonych: *urodzony w niewoli, okuty w powiciu*<sup>184</sup>.

Od dziesiątego roku życia Czesław Miłosz przebywał w Wilnie. Tam też studiował – polonistykę (krótko!) a potem

<sup>182</sup> A. Zawada, *Miłosz*, Wrocław 1996, s. 15.

<sup>183</sup> C. Miłosz *Rodzinną Europą*, Paryż 1980, s. 18-19.

<sup>184</sup> A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1995, s. 309.

prawo. Tu podczas studiów animował zespół STO<sup>185</sup>, jak niegdyś Mickiewicz Filomatów. Pisał po latach o tym okresie życia: *Z krótkich chwil radości, zaznanych w gronie kolegów, prawie jak Filomatów, układałem sobie później latami życie imaginacyjne, jakie mogłoby być, wśród swojskich widoków i swojskich twarzy, tam, gdzie nikomu nie trzeba tłumaczyć, kim się jest i co się robi*<sup>186</sup>. Na uniwersytecie Wileńskim należał do opozycji wobec prawicowych związków burszowskich. Taką opozycją był Akademicki Klub Włóczęgów, preferujący sporty i wycieczki. Wstępując do grupy poetyckiej żagarystów odrzucał linię Skamandra, ale wyjątek czynił dla Iwazskiewicza. *Poemat o czasie zastygłym* (1933) – debiut książkowy Miłosza – jest mocno estetyzujący. Ale to już zapowiedź ciągłej oscylacji między „płaszczem Gustawa” a „płaszczem Konrada”. Bo – jak Mickiewicz, Miłosz to romantyk klasycyzujący. Jego styl ma od młodości charakter polifoniczny. Jan Błoński<sup>187</sup> zwrócił uwagę na pozorną przystępność, a właściwie zagadkowość tej poezji. Chodzi o *Trzy zimy*, *Ocalenie* oraz *Gucia zaczarowanego*. Błoński utrzymuje, że w latach trzydziestych były jakby dwie drogi rozwoju poezji; jednej przewodził konstruktywista Julian Przyboś, drugą łączono w jakimś

<sup>185</sup> Oto poetycki komentarz do tego skrótu:

*Wiosła niosą kije liśćmi owinięte  
i znad Jezior Zielonych bukiety.  
Coraz bliżej ulicą Zamkową –  
i już nic, to tylko stoi obłok  
nad Sekcją Twórczości Oryginalnej  
Koła Polonistów.*

(C. Miłosz, *Miasto bez imienia*. W: tenże: *Miasto bez imienia. Poezje*, Paryż 1969, s. 13).

<sup>186</sup> C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 253.

<sup>187</sup> J. Błoński, *Lęki, sny i prorocstwa – Czesław Miłosz*. W: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. Pod red. Ireny Maciejewskiej, Warszawa 1982, s. 559-583.

stopniu z „metafizykiem Miłoszem”. *Tak więc można powiedzieć, że w poezji trzydziestolecia istniały jakby „strona Przybosa” i „strona Miłosza”, nie zawsze wyraziste, ale przecież obecne i dyskretnie skłócone*<sup>188</sup>. Czy autor *Poematu o czasie* zastygłym był katastrofistą? Warto tu zacytować opinię Kazimierza Wyki, przytoczoną przez Błońskiego: (*Kazimierz Wyka*) *mówił o opozycji „ogrodów lunatycznych” i „ogrodów pasterskich”, w których błąka się na przemian muza poety*<sup>189</sup>. Poszerzając tę konstatację Błoński dochodzi do następującej konkluzji, która miałaby stanowić *credo* – nie tylko młodzieńczej – twórczości Miłosza: *Niechże więc poezja zestawia i jednoczy wszelkie odmiany ludzkiego doświadczenia, niech stara się zawsze wyrazić całość ludzkiego zachwyty*<sup>190</sup>. Wiadomo, że jest to dukt wytyczony przez Mickiewicza.

Miłosz, wychowany w tyglu kultur, tę wielokulturowość będzie wciąż pielęgnował. Już na początku twórczości porównywano go z Mickiewiczem. Tak utrzymywali Stefan Kisielewski, Ludwik Fryde, po opublikowaniu przez poetę drugiego tomiku – *Trzy zimy* (1936). Miłosz potrafił wyobraźniowo funkcjonować w różnych epokach – od czasów biblijnych – po współczesność. Odcinał się od nadmiernej warsztatowości Awangardy Krakowskiej, cenił natomiast lidera II Awangardy – Józefa Czechowicza. Kolejny tom – *Ocalenie* (1945), zawierający wiersze z okresu przedwojennego i z czasów wojny to przykład klasycystycznego ujmowania rzeczywistości. Brak

---

<sup>188</sup> Ibidem, s. 560-561.

<sup>189</sup> K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, „*Twórczość*” 1946, nr 5, s. 135-147. Cyt za: J. Błoński, op. cit., s. 569.

<sup>190</sup> Ibidem, s. 581.

tam romantycznego ekshibicjonizmu; charakterystyczne jest ściszenie. Tym zbiorem Miłosz wpisuje się jakby w nowy spór romantyków z klasykami<sup>191</sup>, lecz, paradoksalnie, po stronie klasycyzmu. Ten bowiem dziedzic epoki wieszczów miał odwagę odciąć się od nurtu martyrologicznego i w tuż powojennym wierszu *W Warszawie* apelował: *Zostawcie Poetom chwilę radości, Bo zginie wasz świat*<sup>192</sup>.

Jak wiadomo, Miłosz został emigrantem z wyboru. Znowu – jak Mickiewicz. To nie był łatwy wybór. Po latach wspomni, jak źle, on, twórca pomawiany o kosmopolityzm, znosił oddalenie od kraju: *A mój los, wygnanie, znosiłem źle*<sup>193</sup> – napisze po latach. Jako poeta pisał po polsku i ten język pozostał dla niego podstawą wypowiedzi, mimo posługiwania się, także w pracy uniwersyteckiej, na co dzień angielszczyzną. Nagonek na Miłosza po jego pozostaniu za granicą ze strony pisarzy krajowych nie warto wspominać, może poza wierszem Jarosława Iwaszkiewicza, zaliczanego przez Miłosza do jego patronów poetyckich, który w poetyckim liście do poety zarzucił mu odcięcie się od korzeni. To była diagnoza w jakimś stopniu trafna. Los emigranta był ciężki, zwłaszcza dla pisarza. Miłosz oparł się najpierw w Paryżu, znowu jak Mickiewicz. Tam, w majowym numerze *Kultury* z 1951 roku umieścił swój słynny protest – (*Nie*) – przeciw komunistycznemu zniewoleniu pisarzy w Polsce i tym samym wybrał status emigranta. Ale chłodne podejście cechowało też przyjęcie Miłosza w kołach emigracyjnych. Niektórzy mieli go wręcz za wtyczkę komunistyczną, biorąc pod uwagę jego niedawną przeszłość – pracę

---

<sup>191</sup> A. Zawada, op. cit., s. 102 i nast.

<sup>192</sup> C. Miłosz, *W Warszawie*, W: tenże, *Poezje*, Warszawa 1988, s. 106.

<sup>193</sup> C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit. s. 253.

w dyplomacji rządowej. Tym więcej warto wymienić tych intelektualistów, którzy darzyli sympatią i wspomagali pomocą emigranta – od pierwszych dni jego dramatycznej decyzji. Byli to, związani z paryską „Kulturą”: Jerzy Giedrojc, Józef Czapski, Zygmunt Hertz oraz wojenny jeszcze uchodźca – Melchior Wańkowicz. Reminiscencje z tego pobytu w Paryżu zawiera wiersz pt. *Paryż 1951*. Oto jego fragment:

*Miasto mojego żalu,*

*Okrutne, słodkie i ludzkie,*

*Różo co palisz serce*

*Za cenę mięsa i wina,*

*Za cenę poniżenia, za cenę łez i nadziei*<sup>194</sup> – czytamy w tym tekście.

I mimowolnie nasuwa się smutna refleksja z *Epilogu „Pana Tadeusza”*: *O tym-że dumać na paryskim bruku...*<sup>195</sup>

Zarzucanie Miłoszowi „zdrady” przez pisarzy krajowych, które rozgorzało ponownie po ukazaniu się w Paryżu *Zniewolonego umysłu* (1953), nasuwa analogię do paszkwilanckich nagonek na młodzieńczą poezję Mickiewicza, jakoby apoteozującą właśnie zjawisko „zdrady”. Celował w takim oświeceniu młodzieńczej twórczości Mickiewicza znany poeta ukraiński i pracownik Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie Iwan Franko<sup>196</sup>, dziś patron tego, ukraińskiego już, uniwersytetu.

W latach 1955-56 powstaje *Traktat* poetycki (wyd. – Paryż 1957), w którym Mickiewiczowi zostało w dziejach poezji pol-

<sup>194</sup> C. Miłosz, *Paryż 1951*. W: tenże, C. Miłosz, *Poezje*. Warszawa 1988, s. 197.

<sup>195</sup> A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Warszawa 1985, s. 382.

<sup>196</sup> I. Franko, *Poeta zdrady*. W: Tenże, *O literaturze polskiej*. Wyboru dokonał i opracował M. Kuplowski, Kraków 1979, s. 60-70. Zob. także: H. Gradkowski, *Mickiewicz w polskiej szkole XIX i pierwszej połowy XX wieku. Strategia lektury i style odbioru*. Jelenia Góra 2001, s. 181.

skiej, będących tematem tego niezwykłego utworu, poświęcone oddzielne miejsce. Do Mickiewicza nawiązuje Miłosz także w swym zawodzie – jak to sam określa – *szkolarza*, czyli (od roku 1960) funkcji wykładowcy literatur słowiańskich na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley.

Gdyby wskazać na słupy milowe dojrzalej twórczości Miłosza, należałoby jednym tchem wymienić takie tytuły tomów poetyckich, jak: *Światło dzienne* (1953; tu m.in. – *Traktat moralny*), wspomniany *Traktat poetycki* (1957), *Miasto bez imienia* (1969), *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974) powieść *Dolinę Issy* (1955) oraz – z zakresu eseistyki – *Zniewolony umysł* (1953), *Zdobycie władzy* (1953), *Prywatne obowiązki* (1972), *Ziemię Ulro* (1977).

Miłosz, poeta, eseista – przejawia jednak pewną nieufność do literatury. Może to też wpływ Mickiewicza, który „zamilkł” jako epik i dramaturg po roku 1834, zamieszczając w nieco późniejszych *Zdaniach i uwagach* ów słynny dwuwiersz – dewizę dalszego życia:

*W słowach tylko chęć widzimy, w działaniu potęgę,  
Trudniej dzień dobrze przeżyć niż napisać księgę*<sup>197</sup>.

## 2. Miłosz-eseista o Mickiewiczu

W tej części wypowiedzi oddamy głównie głos samemu Miłoszowi, zwracając uwagę na deklaracje poety odnoszące się do Mickiewicza.

---

<sup>197</sup> A. Mickiewicz, *Słowo i czyn*. W: *Zdania i uwagi z dzieł Jakuba Bema, Aniola Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena*. W: tenże: *Wiersze*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1993, s. 380.



Od dziecka był autor *Doliny Issy* zafascynowany Mickiewiczem jako poetą. Wspomina po latach: *Poezja romantyczna jest samym rdzeniem literatury polskiej [...] Wyrosłem i studia odbyłem w mieście Wilnie, gdzie, chyba nieprzypadkowo narodził się polski romantyzm, zważywszy na szczególny charakter tej stolicy Litwy [...] Moi starsi koledzy – starsi o sto lat - zakładali tam tajne organizacje [...]. Jeden z nich stał się najważniejszym polskim poetą i oczywiście uważam się za jego ucznia [...] Wiersz (Mickiewicza) streszcza niejako całe dzieje polskiego wiersza [...]*<sup>198</sup>.

I tu blok wypowiedzi Miłosza na temat *Pana Tadeusza*, jego ukochanej książki:

– [...] „*Pan Tadeusz*” korzysta ze wszystkich przywilejów dystansu, który, zdaniem Schopenhauera – i Simone Weil – jest duszą sztuki<sup>199</sup>.

– *Zadziwiające, jedyne w swoim rodzaju osiągnięcie w poezji światowej, pozostaje ten poemat książką podręczną każdego polskiego poety...*<sup>200</sup>

– „*Pan Tadeusz*” (to) pieśń o błogosławieństwach ziemi<sup>201</sup>.

– *Że ojczyzna jest pojęciem z tego zakresu co baśń i mit, powinniśmy wiedzieć jako czytelnicy „Pana Tadeusza”, który to utwór, paradoksalnie, może tylko w warstwie socjologicznej, powieściowej, coś tam „odtworzyć”. Jako uczeń gimnazjum byłem wrażliwy na mnóstwo w nim odstępstw od prawdy*

<sup>198</sup> Cz. Miłosz, *Zaczynając od mojej Europy*. W: *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1990, s. 17.

<sup>199</sup> Cz. Miłosz, *W Wielkim Księstwie Sillicianii*, w: *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1996, s. 89.

<sup>200</sup> Cz. Miłosz, *Zaczynając od mojej Europy*, op. cit., s. 5-24.

<sup>201</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 267.

w przedstawieniu litewskiej przyrody, aż wreszcie zgodziłem się, że to baśń urealniona<sup>202</sup>.

– [...] Wbrew pozorom, a także wbrew świadomym zamiarom autora „Pan Tadeusz jest poematem na wskroś metafizycznym”<sup>203</sup>.

– [...] Towarzyszący mi bez ustanku „Pan Tadeusz” Mickiewicza, (to) poemat, w którym najzwyczajniejsze wydarzenia codziennego życia, ponieważ są opisywane jako dawniej minione, przemieniają się w wątek baśni, a ból jest nieobecny, jako że dosięga on tylko nas, żywych, nie postaci przywołane we wszechprzebaczącym wspomnieniu<sup>204</sup>.

Duży akapit w *Ziemi Ulro* poświęcony jest też *Dziadom* i w ogóle – Mickiewiczowi – myślicielowi, ale i artyście. Tu znajdujemy nieco myśli krytycznych: Miłosz, deklarując się mimowolnie jako klasyk, przyznaje się, iż nie wie [...] *co znaczą duchy i widma w jakimkolwiek utworze literackim*<sup>205</sup>, a w *Dziadach* się od nich roi... Toteż wypowiadając się o *Dziadach* zwraca uwagę właśnie na kreacje postaci spoza świata realnego. Pisze: [...] *Takie sprzężenie(duchów) jak w „Dziadach” jest wyjątkowe: duchy rozszerzają teatralną przestrzeń i uczestniczą w Świętych Obcowaniu, które z kolei pokonuje zarówno przestrzeń, jak i czas, tzn. staje się obcowa-*

<sup>202</sup> Jw., s. 91.

<sup>203</sup> Jw., s. 132-133. I jeszcze uzupełnienie tego cytatu: *Pan Tadeusz*” powstał w tym samym ciągu poezji metafizycznej i religijnej co liryki rzymskie i „*Dziady*” część III-cia, tuż po tych ostatnich (jw., s. 133). [...] *Opór polskich czytelników wobec przyziemności tego utworu (Pana Tadeusza – przyp. mój) prowadził do szukania „głębi” u Słowackiego, Krasińskiego, czy, jak ostatnio, u Norwida, choć nie są to poeci, którzy mogą być obok Mickiewicza postawieni* (jw., s. 134, podkr. H.G.).

<sup>204</sup> Czesława Miłosza *autoportret przekorny*, op. cit., s. 110.

<sup>205</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 119.

niem pokoleń w historii. Literatura światowa nie zna równie wybuchowego związku, bo dwa składniki, „nadprzyrodzoność” i historyczność, wzmacniają się w nim wzajemnie<sup>206</sup>.

I interesujące, polemiczne jednakże, stwierdzenie: *Niemal logicznym następstwem [...] staje się następny poemat Mickiewicza, „Pan Tadeusz” jako swoista teodycea, czyli usprawiedliwienie Stwórcy – bo jest Stwórcą Ziemi – ogrodu*<sup>207</sup>.

Zdaniem Miłosza-eseisty Mickiewicz nie był byronistą, nie ironizował jak Byron. *Zresztą – odnotujmy z pewnym zaskoczeniem tę uwagę – Byron w porównaniu z nim jest tylko gadanią*<sup>208</sup>. Następna interesująca uwaga Miłosza to stwierdzenie, że Mickiewicz jest duchową jednością. Towiańszczyzna nie wniosła właściwie nic nowego do jego świadomości; wszystko to znajdziemy wcześniej w *Dziadach*. Po odstąpieniu od Towiańskiego autor *Pana Tadeusza* właściwie też się nie zmienił. Gombrowicz nazywał filozofię Mickiewicza, *filozofią zabobonnego dziecka*<sup>209</sup>. Miłosz sugeruje, że bardziej adekwatne byłoby uznanie Mickiewicza za dziedzica wielu wieków świadomości chrześcijańskiej.

Mickiewicz to współtwórca „Trzeciej polszczyzny”<sup>210</sup>, którą, zdaniem Miłosza, tworzą: [...] *Krasicki, Trembecki, Fredro, Mickiewicz – ale już nie Słowacki, który wybiera boczny nurt, ożywiany przez pozostałości Baroku, już nie Krasiński i z pewnością nie Norwid*<sup>211</sup>. ***Mickiewicz jest tak ważny dlatego, że w całej literaturze polskiej nie ma pisarza, który mógłby***

<sup>206</sup> Jw., s. 142.

<sup>207</sup> Jw., s. 138.

<sup>208</sup> Jw., s. 118.

<sup>209</sup> Jw., s. 119.

<sup>210</sup> Cz. Miłosz, *Mickiewicz*. W: Tenże: *Ogród Nauk*, Lublin 1991, s. 141.

<sup>211</sup> Ibidem.

**się z nim równać, a zarazem ten największy dostarcza wzorca trzeciej polszczyzny**<sup>212</sup> (podkr. H.G.).

Miłosz podkreśla, że zawdzięcza Mickiewiczowi [...] *każdą swoją linijkę [...] i że żaden z nowoczesnych poetów, czy polskich, czy francuskich, czy angielskich, czy rosyjskich nie dorównuje mu prostotą i potęgą słowa?*<sup>213</sup> (podkr. H.G.)

### 3. W oczach historyka literatury

Oto jak przedstawia się sylwetka Mickiewicza, prezentowana przez Miłosza obcokrajowcom<sup>214</sup>:

Mickiewicz urodził się w Wielkim Księstwie Litewskim w trzy lata po upadku niepodległości. Ziemie etnicznie niegdyś litewskie, w momencie dzieciństwa poety opanowane były językiem białoruskim, którym się lud powszechnie posługiwał. W okresie dzieciństwa poety dominowały na tym terenie w środowiskach inteligenckich tradycje grecko- i rzymskokatolickie. Mickiewicz był uczniem przeciętnym, ale swoją aktywność kierował też na zajęcia pozalekcyjne, np. na teatr szkolny. Już wtedy miał, jak to określił Miłosz *dar przyjaźni i życia w grupie* (s. 245). Opisując ruch filomacki podkreśla Miłosz rolę Kontryna, bibliotekarza uniwersyteckiego, byłego żołnierza Kościuszki oraz jego wpływu na patriotyczny charakter zgromadzeń młodych „sternian”, tak nazywanych, jako że rozczytujących się w książkach Laurence Sterne.

<sup>212</sup> Ibidem, s. 143.

<sup>213</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 131.

<sup>214</sup> Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*. Przeł. Maria Tarnowska, Kraków 1993. Z tego wydania cytaty, z podaniem w nawiasach numerów stron.

Podstawy swej klasycznej dyscypliny poetyckiej oparł Mickiewicz na Trembeckim. Debiut poetycki – *Zima miejska* (1818) już wskazuje na [...] *energiczną konkretność stylu, która jest główną zaletą Mickiewicza*” (s. 247), a sławna *Oda do młodości* to według Miłosza *pieśń masońska* (s. 247). Ale – zauważa historyk literatury – w tym samym czasie (1820) pisze Mickiewicz *Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi*; co pozwala, jego zdaniem, dostrzec złożoność wczesnego romantyzmu – pod piórem jego twórcy – *jako prądu polityczno-mistycznego* (s. 247). Dla omówienia przełomu romantycznego Miłosz uważa za stosowne przytoczenie i omówienie całego tekstu „*Romantyczności*”, a analizując młodzieńcze uczucie poety stwierdza, iż *miłość do Maryli Wereszczakówny miała stać się jakby romantycznym archetypem w literaturze polskiej* (s. 248). Rewolucja dokonana przez Mickiewicza w sferze języka polegała, zdaniem Miłosza, na autorskiej świadomości zmiany adresata: klasycy pisali dla uczonych, czy wykształconych, młody zaś romantyzm, czyli Mickiewicz – dla niższych warstw: ludzi ledwie umiejących czytać (pokojowe, lokaje etc.) *Ballady* wiele zawdzięczały Owidiuszowi; od niego w znacznym stopniu pochodzi ich cudowność i żartobliwość. A *Grażyna* (imię bohaterki utworzone przez Mickiewicza, z litewskiego – „wdzięczna”) to utwór zawierający motywy romantyczne (koloryt – historyczny i lokalny); pojawił się tu *metaliczny rytm wiersza* (s. 250) oraz kobieta – *bohaterka nie erotyczna, lecz żona i wódz* (s. 251). Romantyczny charakter tego klasycznego przecież poematu sprowadza się głównie – podkreśla profesor Miłosz – do jego wymowy politycznej oraz pomysłu zakończenia akcji. Znaczną uwagę poświęca Miłosz *Dziadom*, w tym kowieńsko-wileńskim. „*Dziady*” – *dzieło rozwijające się*

(s. 251), to najlepszy utwór teatralny Mickiewicza i najbardziej typowy tego rodzaju utwór polskiego romantyzmu. Tu jako nowość w polskiej dramaturgii została podkreślona rola nastrojowości oraz kreacja postaci. O pobycie Mickiewicza w Rosji otrzymujemy garść skondensowanych uwag. Interesujące są opinie o *Sonetach*, które – zdaniem poety-profesora z Berkeley – należą, jak wiersze rzymskie i lozańskie, do wyżyn liryki polskiej. Cykl miłosny – jak uważa Miłosz – pozbawiony jest romantycznej eteryczności, natomiast *Sonetów krymskich* są tytułem do nazywania Mickiewicza, „poetą przeobrażeń”; mamy tu przykłady posługiwania się dwoma symbolami: morzem jako życiową nieogarnioną przestrzenią oraz górą jako drogą do wewnętrznego wznoszenia się. Tej oceny Miłosza dopełniają stosunkowo liczne cytaty z tekstów cyklu. Podkreślona też została preferencja orientalizmu, a także rola nastroju. Odnotował też Miłosz rolę Karoliny Jaenisch-Pawłow, tłumaczki sonetów na język niemiecki.

Analizując *Konrada Wallenroda* historyk literatury nawiązał do problemu zniewolenia Indian przez białych. Pamiętajmy, że praca była przeznaczona w szczególności dla Amerykanów.

Omawiając zaś liryki rzymskie Miłosz podkreślił, że pozwalają one dotrzeć do istotnych sprzeczności tkwiących w Mickiewiczu: antynomii między dumą poety wychowanego w epoce oświecenia a pokorą człowieka wierzącego, zatem między rozumem a wiarą.

Pisząc o *Dziadów* części III uznał utwór za moralitet i dramat prometejski, ale zarazem *poemat nocy (snów)* (s. 260); podkreślił wymowę ideową tego utworu, w tym *Wielkiej Improwizacji*. Uznał ją za zapowiedź działalności i poglądów przyszłego chrześcijańskiego socjalisty. Podkreślił obecność

w utworze trzech wizji, zastosowanie elementów osiemnastowiecznego iluminizmu i kabalistyki, czego śladem jest konstrukcja *wyzwoliciele narodu* o imieniu czterdzieści i cztery. To utwór napisany szybko, jakby „pod dyktando” (w ten sposób zasugerował Miłosz potęgę natchnienia poetyckiego czy nawet iskry Bożej u Mickiewicza). Podkreślił, że utwór był traktowany jako poemat dramatyczny i na scenie został wystawiony dopiero w 1901 roku (inscenizacja Wyspiańskiego). Z czasem osiągnął status jakby świętego dramatu narodowego. Dość dużo miejsca poświęcił Miłosz omówieniu *Ustępu Działów* części III i reakcji poetyckiej Puszkina, wyrażonej w *Jeźdźcu miedzianym*. O *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* napisał, że stylizowane są na Skargowe imitacje opracowań ewangelicznych. Dodał, że źle zostały przyjęte i przez Kościół, i przez demokratów; dużo im zawdzięczał natomiast francuski pisarz i działacz religijny ks. Felicite Lamennais.

Zachodniemu czytelnikowi najdociekliwiej przedstawia Miłosz *Pan Tadeusza – dzieło czystej poezji* (s. 264), utwór, który *jest czymś jedynym w literaturze światowej* (jw.). Podkreśla, że ciężko go zaklasyfikować genologicznie; przełożony prozą byłby powieścią na kształt dzieł Waltera Scotta. Poemat jest świadectwem zdumiewającego zjawiska literackiego: ukazuje, jak pozornie mało znaczące szczegóły mogą stanowić materiał dla wielkiej poezji. Poeta zdecydował się na swoistą kreację postaci: bohaterowie to mierni ludzie wtopieni w zbiorowość; nie ma tu problemu wynoszenia się ponad środowisko czy konfliktu z otoczeniem (co charakteryzowało przecież wielkie poematy romantyczne); wręcz przeciwnie – panuje wewnętrzna harmonia, jak w eposie starożytnej. Zatem *Pan*

*Tadeusz* to ostatni epos w literaturze światowej. Ale zarazem jest to epika heroikomiczna. Mickiewicz, wychowany jeszcze w epoce oświecenia, idzie śladem tamtejszych poematów. Jego postaci to jak „osoby” z komedii Zabłockiego czy Niemcewicza; trochę „byroniczny” jedynie jest Robak Ale przecież w utworze znajdziemy i elementy sielanki Reja. Całość zaś – w trosce o czytelnika – stała się upraszczającą baśnią, z szeroką panoramą świata szlacheckiego. Tajemnica zaś wielkości tego arcydzieła mieści się w talencie poetyckim mistrza, a ściślej w stylu wypowiedzi, który cechuje niewymuszona, jakby wypracowana przez wieki dziejów języka polskiego, zwięzłość.

Miłosz próbuje też odnieść się do zjawiska zamilknięcia poety po napisaniu arcypoematu. Przypuszcza, że Mickiewicz chciał, być może, mocniej kształtować historię, a do tego nie nadawała się poezja. A może przyczyna zamilknięcia to kwestia warsztatu? Może, inaczej niż Puszkina, Mickiewicz nie chciał lub nie mógł pisać powieści prozą? Odniesienia do Puszkina są w tej rozprawie dość częste. Miłosz pisze wszak dla czytelnika anglojęzycznego i wykładając literaturę polską i rosyjską w Berkeley nie unika komparatystycznych zestawień. Jego zdaniem – Mickiewicz czekał na zasadniczą zmianę w dziejach ludzkości, w tym własnego narodu. Wiązał to nieodmiennie z pojawieniem się „męża opatrnościowego”. Za nim tęsknił już przecież od drezdeńskich *Dziadów*. Był nim dla niego niegdyś Napoleon; jako twórcę *Dziadów* być może miał na myśli i siebie; wreszcie – Towiańskiego, „osobowość magnetyczną” i, jak się okazało, niezwykle wpływową.

Jeszcze dwukrotnie podkreśla poeta wielkość swego protoplasty: przy okazji omawiania *Liryków lozańskich* oraz *Zdań i uwag. Liryki lozańskie* – to arcydzieła, to czysta poezja grani-



cząca z milczeniem; *Zdania i uwagi*, gnomiczne teksty – dają pojęcie o głębokości przemiany duchowej autora.

Mickiewicz jako działacz patriotyczny – twórca legionu oraz współtwórca legionu żydowskiego antycypuje, według Miłosza, rzeczywistość skutków I wojny światowej; to wówczas dopiero zmaterializuje się jego idea upadku Cesarstwa Austriackiego i wskrzeszenia Polski. Jako działacza społecznego i politycznego, autora *Składu zasad*, Miłosz uznaje Mickiewicza za socjalistę chrześcijańskiego.

Podsumowując analizę życia i twórczości poety w podręczniku, przypomnijmy, przeznaczonym dla studentów na Zachodzie, nie omija Miłosz sprawy rzekomego żydowskiego pochodzenia Mickiewicza. Przypomina, że niektórzy uczeni je eksponowali. Miałoby to być pochodzenie po kądzieli. Majewska to nazwisko popularne wśród frankistów, ale brak dowodów na identyfikację pani Barbary, matki poety, z tym religijnym ruchem bezpośrednio. Natomiast odnotowuje Miłosz duże uczucia prożydowskie Mickiewicza. Utrzymuje, że Mickiewicz był zafascynowany osiemnastowiecznym iluminizmem i kabbalistyką; oba te nurty nosiły na sobie wpływy żydowskie.

W klauzuli tego opracowania pozwala sobie Miłosz na pewne zestawienia porównawcze, które zagranicznemu czytelnikowi mogłyby dać pojęcie o skali talentu autora *Pana Tadeusza*. Otóż stwierdza, że Mickiewicz jest dla Polaków tym, czym dla Niemców Goethe a dla Rosjan Puszkina. Ale Mickiewicz pełni też w historii inne jeszcze role szczególne: jest pielgrzymem, przywódcą, wieszczem narodu. Jako twórca epoki „rozumnych szaleń” zadziwia trzeźwością swej twórczości; wychowanie odebrał jeszcze w epoce oświecenia i może to zaważyło na fakcie, iż jego dyscyplina poetycka jest wielka.

To pogrobowiec I Rzeczypospolitej. Jego *genius loci* stworzył Litwę jako siedzibę muz, tak jak niegdyś Kochanowski uczynił Czarnolas czymś na kształt greckiego Parnasu.

**IV. Dwa utwory:** *Odbicia* Miłosza oraz *Nad wodą wielką i czystą...* Mickiewicza

***Odbicia***

*Mrówka zdeptana a nad nią obłoki.  
 Zdeptana mrówka a nad nią kolumna błękitu.  
 A w dali znaczy niebieskie swe kroki  
 Wisła czy Dniepr na łożu z granitu.  
 Taki obraz odbija się w wodzie:  
 Miasto zburzone a nad nim obłoki.  
 Zburzone miasto a nad nim kolumna błękitu.  
 A w dali mija niebieskie swe progi  
 Dziejów ostatek, albo wiosna mitu.  
 Mysz polna martwa i żuki – grabarze  
 Na ścieżce, którą biegnie radość siedmioletnia.  
 W ogrodzie tęcza piłki, roześmiane twarze  
 I żółty pada blask maja albo kwietnia.  
 Taki obraz odbija się w wodzie:  
 Plemię pobite, pancerni grabarze,  
 Drogami biegnie radość tysiącletnia,  
 Pole bławatków kwitnie po pożarze  
 I cisza jest niebieska, powszednia.  
 Taki obraz odbija się w wodzie<sup>215</sup>.*

Warszawa, 1942 – Washington D.C., 1948

<sup>215</sup> Tekst wiersza wg: Cz. Miłosz, *Wiersze*. Kraków 1984, t. I, s. 202.

***Nad wodą wielką i czystą***

*Nad wodą wielką i czystą  
Stały rządami opoki,  
I woda tonią przejrzystą  
Odbiła twarze ich czarne;  
Nad wodą wielką i czystą  
Przebiegły czarne obłoki,  
I woda tonią przejrzystą  
Odbiła kształty ich marne;*

*Nad wodą wielką i czystą  
Błysnęło wzdłuż i grom ryknął,  
I woda tonią przejrzystą  
Odbiła światło, głos zniknął.  
A woda, jak dawniej czysta,  
Stoi wielka i przejrzysta.  
Tę wodę widzę dokoła  
I wszystko wiernie odbijam,  
I dumne opoki czoła,  
I błyskawice – pomijam.  
Skalom trzeba stać i grozić,  
Obłokom deszcze przewozić,  
Błyskawicom grzmieć i ginąć,  
Mnie płynąć, płynąć i płynąć<sup>216</sup>.*

W Lozannie [1839-1840]

---

<sup>216</sup> Tekst wiersza wg: A. Mickiewicz, *Dziela*. Wydanie Narodowe, t. I: *Wiersze*. Warszawa 1948, s. 376.

Bożena Chrzęstowska<sup>217</sup> proponuje, skierowaną do nauczycieli i uczniów, formułę odczytywania tekstów autora *Doliny Issy*, którą nazywa *Być z Miłoszem*. Chodzi o, jeśli nie stałe, to przynajmniej częste, nieokazjonalne sięganie do jego twórczości. Wówczas ujawni się preferowana przez Miłosza postawa [...] *walki o formowanie światopoglądów w imię sprostania moralnemu obowiązkowi artysty*<sup>218</sup>. Bo Miłosz [...] *epoce wielbiącej relatywizm – przeciwstawia Wartości*<sup>219</sup>. Dotyczy to całego przesłania, nie tylko poetyckiego, pisarza, ale szczególnie te wartości są eksponowane w *Traktacie poetyckim i Traktacie moralnym*<sup>220</sup>. „Ja” Miłosza pyta o *Zasadnicze Problemy Bytu* [...]. *Dla Miłosza [...] pisanie jest grą metafizyczną*<sup>221</sup>. Zawiera też – bardziej lub mniej zakamuflowany ładunek dydaktyczny, co wiąże się też pewnie z faktem, że Miłosz, jak to sam wielokrotnie podkreślał, dobrze się czuje w roli *szkolarza*<sup>222</sup>.

<sup>217</sup> B. Chrzęstowska, *Poezje Czesława Miłosza*, Warszawa 1982, s. 50.

<sup>218</sup> M. Zaleski, *O Traktacie poetyckim Czesława Miłosza*. W: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Pod redakcją naukową J. Kwiatkowskiego. Kraków-Wrocław 1985, s. 359.

<sup>219</sup> J. Prokop, *Antynomie Miłosza*. W: *Poznanie Miłosza*, op. cit., s. 239.

<sup>220</sup> Zob. H. Gradkowski, *Wybrane wiersze Czesława Miłosza*. W: tenże: „*Taki obraz odbija się w wodzie...*”. *Analiza wybranych tekstów literackich*, Jelenia Góra 1994, s. 78.

<sup>221</sup> J. Prokop, op. cit., s. 239.

<sup>222</sup> Zob. A. Zawada, op. cit., s. 153. Oto stosowny fragment tego studium: *[Miłosz] chętnie mówi o sobie szkolarz [...]. Ma zresztą w polskiej literaturze znakomitych mistrzów łączenia poezji z profesorską katedrą. Oczywiście jest wskazać w tym miejscu na paryskie wykłady Adama Mickiewicza i do analogii życia Miłosza z biografią Wielkiego Litwina, dostrzeganej przez poetę i zarazem nieco skrywanej, dodać następny składnik (s. 153).*

Przejdźmy do oglądu wybranych tekstów poetyckich Miłósza i Mickiewicza, w kontekście uwarunkowań intertekstualnych<sup>223</sup>.

*Odbicia* Miłósza zostały zamieszczone w tomie *Światło dzienne* (1953).

Jest to wiersz powstały w kilkuletnim przedziale czasowym, a także odległym przedziale geograficznym (czytamy pod tekstem: Warszawa, 1942 – Washington D.C., 1948). Tytuł sugeruje, że mamy do czynienia z odbijaniem rzeczywistości; jest to podstawowa funkcja literatury, poddawana wszakże prawom kreacji<sup>224</sup>. W warstwie znaczeniowej tekstu da się wyłowić układy antynomiczne, które można by przyporządkować do dwóch zjawisk: chaosu i porządku. Ten pierwszy ciąg sygnalizują motywy: zdeptanej mrówki, martwej myszy, zburzonego miasta, pożaru, wreszcie *plemienia pobitego*. Jest to zarazem kwintesencja pesymistycznej wizji świata. Ale jest i obraz optymistyczny, który sygnalizują: *roześmiane twarze* dzieci, biegających za piłką w ogrodzie, pod *kolumną błękitu*, w sąsiedztwie *pola bławatków*. Jak zauważa Krzysztof Dybciak: *W rzeczywistości przedstawionej w dziełach Miłósza spotykamy wiele cierpienia, zła, brzydoty, umierania. Ale dobre jest w świecie to, że jest. [...] Dobre jest w nim szczególnie to, że istniejąc stwarza szansę przewyciężenia aktualnego stanu*<sup>225</sup>. Miłosz ukazuje w tym wierszu zderzenie natury z historią. *Żuki* –

<sup>223</sup> Zob.: H. Gradkowski, *Wobec „zjawiska intertekstualności”*. *Rekonosans i egzemplifikacja*. W: *I Dydaktyczny Wiatr od Morza. Różnorodne aspekty kształcenia kompetencji kulturowej w edukacji polonistycznej*, Ustka 2009, s. 67-80.

<sup>224</sup> H. Gradkowski, *Wybrane wiersze Czesława Miłósza*. W: tenże: *„Taki obraz odbija się w wodzie...”*. *Analiza wybranych tekstów literackich*, s. 73-75.

<sup>225</sup> K. Dybciak, *Poezja pełni istnienia*. W: *Poznawanie Miłósza*, op. cit., s. 202.

*grabarze*, są tu wymienione obok *pancernych grabarzy*. Te ostatnie, czyli czołgi z drugiej wojny (choć słowo wojna nie pojawia się w tym wierszu) nie zniweczyły wszystkiego. Świat się odrodzi. Ma płynąć, jak ta woda, która świat odbija, fotografuje, ale i zachęca do podejmowania współistnienia z naturą i pokonywania upadków historii człowieka, do których należą m.in. zniszczenia wojenne.

Wydaje się, że jest to przemyślane nawiązanie do wiersza Mickiewicza *Nad wodą wielką i czystą*. W tym liryku lozańskim mamy opis przejrzystej tafli jeziora, odbijającej zjawiska materialne, ale i „kosmiczne”. Nadto, co najważniejsze – symboliczne odbicie świadomości ludzkiej, w tym twórczej świadomości poety. Tu błyskowi i grzmotowi przypisuje się sygnały zjawisk szczególnych, które jednakże na przepływ dziejów nie mają większego wpływu. Woda będzie nadal czysta i przejrzysta. To żywioł, który niezwykle opalizuje treścią symboliczną. *Woda stanowi podstawowy pierwiastek życia, dlatego jest też prasymbolem ludzkości* – czytamy w pismach współczesnego filozofa<sup>226</sup>.

Tak i u Miłozza: Zakłócenia natury przez historię – w dłuższej perspektywie – nie mogą jej pokonać. Zwycięży natura. Jej przemijające elementy, jak te dotykane erozją opoki, zmieniają kształty, ale tylko w ramach ogólnej niezmienności świata, upostaciowanej właśnie w obrazie wody – *czystej i przejrzystej*. Człowiek, a zwłaszcza twórca, ma prawo, a i obowiązek, pomijać te elementy świata, które są nietrwałe, a opierać się w swym rozwoju na tych podstawach, które są nienaruszalne. Ma więc *płynąć, płynąć i płynąć*. Zatem – nie dać się bezwiednie unosić fali życia, lecz

---

<sup>226</sup> Joseph Ratzinger – Benedykt XVI, *Jezus z Nazaretu*. Część 1: *Od chrztu w Jordanie do Przemienienia*, Kraków 2007, s. 202.

czynnie uczestniczyć w porządku natury, wzbogacając ją kulturą. A uczestnictwo poety polega na dążeniu do doskonałego kształtu tworzonych dzieł. Bo to właśnie [...] wiersz [...] jest układem zamkniętej harmonii, która zapewnia mu trwanie ponad przypadłościami zmiennych zjawisk<sup>227</sup>. Jak dwa wybrane tu wiersze – Mickiewicza i Miłosza.



---

<sup>227</sup> J. Prokop, *Adam Mickiewicz: Nad wodą wielką i czystą*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Pod redakcją J. Prokopa i J. Sławińskiego, Kraków 1971, s. 130.

## Indeks nazwisk

- Andrycz Nina 84,138,  
Antkowiak Andrzej 83-84,  
100,102  
Arno Franciszek 14  
Aszkenazy Szymon 14  
**B**ach Johan Sebastian 48,84  
Balbus Stanisław 154  
Balcerzan Edward 155  
Balzac Honore 49,55,84,136  
Bąbel Przemysław 83  
Bełcikowski Adam 167  
Berent Waclaw 164  
Bereza Henryk 49  
Bergson Henri 65, 126, 143  
Bierut Bolesław 13  
Bloom Harold 153  
Bloy Leon 120  
Błoński Jan 195  
Brahms Johannes 107  
Broniewski Władysław 16,43  
Brzozowski Marcin 71  
Bugajski Leszek 86  
Byron Gordon George 202  
**C**hmielowski Piotr 154,167  
Ciecierski Jan 13  
Cocteau Jean 34,104,118  
Chopin Fryderyk 3,35,46,47,  
55-57,84,135,137-145  
Chruszczow Nikita 12  
Chrzanowski Ignacy 164  
Chrzanowski Maciej 86  
Chrzastowska Bożena 153,211  
Curtis Ernesto 18  
Cywińska Izabella 100  
Czamerle Maria 53  
Czapski Józef 198  
Czechowicz Józef 196  
Czerwiński Marian 68  
**D**arowski Weryha Aleksander  
50,54,151  
Darwin Karol 68  
Dąbrowska Magdalena 97,193  
Delacroix Eugene 136  
Demarczyk Ewa 161  
Diogenes z Synopy 114  
Dołęgowski Andrzej 128  
Dostojewskij Fiodor 84  
Dybciak Krzysztof 124,212  
**E**liade Mircea 68  
Elsner Józef 136  
**F**ranko Iwan 198  
Fredro Aleksander 202  
Freud Sigmund 29,65,141,142  
Fromm Erich 121  
**G**ałczyński Konstanty Ildefons  
191  
Gawron Agnieszka 105  
Genette George 152,154  
Giedroyć Józef 198



- Głowiński Michał 22,154,166,  
180  
Goethe Johan Wolfgang 208  
Gombrowicz Witold 144,202  
Gorczyńska Renata 181  
Gottwald Klement 12  
Gradkowski Henryk 66,75,  
139,151,157,167,198  
Greń Zygmunt 50,87  
Gretkowska Manuela 97  
Gronczewski Andrzej 67,104  
Grudziński Leon 97,194  
Gruszka Katarzyna 100,102  
Gutenberg Johannes 14
- H**  
Hamera Bogdan 13  
Hańska Ewelina (de Balzac),  
z Rzewuskich 53,62  
Harasimowicz Cezary 100  
Hertz Zygmunt 198  
Honsza Norbert 190  
Horzyca Wilam 84  
Horawianka Barbara  
83,100,102
- Irzykowski Karol 23, 47, 48,  
140,154,164  
Iwazskiewicz Jarosław, *passim*
- Jan Kazimierz Waza, król 198  
Janion Maria 157  
Janiszewski Czesław (Czejand)  
12  
Januszewski Tadeusz 165
- K**  
Kaden-Bandrowski Juliusz 144  
Kallenbach Józef 163,165  
Kamieńska Anna 32  
Kirchner Helena 157  
Kochanowski Jan 27,208  
Konwicki Tadeusz 194  
Korzeniowski Apollo 53  
Kozmian Kajetan 156  
Krasicki Ignacy 207  
Krański Zygmunt 21,136,  
174,201,  
Kraskowska Ewa 153  
Król Anna 71  
Krzyżanowski Julian 164  
Kupłowski Michał 198  
Kwaśniakowa Walentyna 190  
Kwiatkowski Jerzy 27,145,211
- L**  
Lammenais Felicite 204  
Lara Agustin 18  
Lechoń Jan (wł. Serafinowicz  
Leszek) 23,34,84,164  
Legeżyńska Anna 153  
Leśmian Bolesław (wł. Les-  
man) 144  
Liebert Jerzy 122
- Łotysz Józef 100  
Łukasiewicz Jacek 122
- M**  
Maciąg Włodzimierz 52,84  
Maciejewska Irena 122  
Maciejewski Janusz 32  
Makiełło-Jarża Grażyna 83  
Malczewski Antoni 151,178  
Mann Tomasz 2,5,17,126-129  
Markiewicz Henryk 153  
Markowski Andrzej 68,120  
Matuszewski Ryszard 42  
Melkowski Stefan 79,107,109

- Mickiewicz Adam 5,8,21,136,  
156-167,193-214
- Mickiewicz Władysław, syn  
i biograf poety 167,194
- Mickiewiczowa Barbara (z Ma-  
jewskich), matka poety 208
- Mikłucho-Makłaj Nikoła 106
- Mikołaj I Romanow, car rosyj-  
ski 58-60
- Miłosz Czesław 5,8,34,144,  
164,176-192,193-214
- Mrożek Sławomir 144
- Musset Alfred de 137
- Nadolna Joanna 97,193,  
Natanson Wojciech 64
- Niemen Czesław (wł. Wy-  
drzycki) 161
- Nietzsche Friedrich 65,126,143
- Norwid Cyprian 136,187, 201
- Nowaczyński Adolf 24
- Odojewski Włodzimierz 194
- Olejniczak Józef 188, 192
- Ortwin Ostap (Or-Ot) 25
- Owidiusz Publiusz Naso 204
- Orzeszkowa Eliza 178
- Papieska Agnieszka 198
- Papieski Robert 198
- Paprocki Bohdan 14
- Parandowski Jan 19
- Pawelec Roman 68,120
- Peiper Tadeusz 157,168
- Piechota Marek 188
- Pini Tadeusz 14
- Poniatowski Józef, książę 111
- Poprawa Adam 156
- Prokop Jan 183,185,190,211
- Przybyłski Ryszard 63,88,118,  
119
- Puszkina Aleksandra Siergieje-  
wicz, 46,50,55-57,84,145-  
176,204,208
- Puszkina Natalie, żona poety  
(z domu: Gonczarow, duo  
voto: Łanskaja) 64
- Przybyłko-Potocka Maria 84,  
139
- Pykosz Wojciech 86
- Pytasz Michał 188
- Radiszczew Aleksandr 78
- Radziwon Marek 71,72
- Rataj Maciej 71
- Ratzinger Josef – papież Bene-  
dykt XVI 184,192,213
- Rej Mikołaj 207
- Riffaterre Michael 152,154
- Rodziewiczówna Maria 194
- Rogalski Aleksander 129
- Rohoziński Janusz 47,48,140
- Romaniuk Radosław 203
- Różewicz Tadeusz 111
- Różycki Ludomir 15
- Różańska Grażyna 21
- Rybkowski Jan 13
- Rymkiewicz Jarosław Marek  
156
- Sand George (wł. Aurora Dupin  
baronowa Dudevant) 46,55,  
139,141
- Sardou Michael 151

- Schopenhauer Arthur 64, 65, 8,  
123,126,143  
Schumann Robert 136  
Scott Walter 206  
Sienkiewicz Henryk 178  
Simlat Łukasz 100  
Skibińska Małgorzata 97,193  
Sławiński Janusz 190  
Słonimski Antoni 46,47,84,139  
Słowacka Salomea („Sally”),  
matka poety 172  
Słowacki Juliusz 21,136,158-  
176,201  
Staff Leopold 144, 163  
Stalin (wł. Dżugaszwili Josif  
Wissarionowicz) 107  
Sterne Laurence 203  
Syrokomla Władysław (wł.  
Konradowicz Ludwik) 159  
Szabała Henryk 97  
Szekspir (Wiliam Shakespeare)  
86  
Szyfman Adolf 84  
Szymanowski Karol 31,45,84  
Świder Karolina 83  
Świdorski Jan 100  
  
Tarnowska Maria 203  
Towiański Andrzej 202,207  
Trembecki Stanisław 207  
Tretiak Józef 167  
Tuwim Julian 5,8,84,144,154-  
176  
Tycjan (wł. Tiziano Vecelli) 80  
Ujejski Józef 164  
Ursel Marian 5,219  
Valery Paul 26,28  
Wagner Richard 138,143  
Wańkowicz Melchior 198  
Wereszczakówna Maria (po  
mężu – Puttkamerowa) 203  
Widera Józef 15  
Wierzyński Kazimierz 23,34  
Wilczek Piotr 188  
Wirth Andrzej 49  
Witkacy – Stanisław Ignacy  
Witkiewicz 84,144  
Włodek Ludwika 204  
Wodzińska Maria 136  
Wodziński Antoni 139  
Wyka Kazimierz 84,195  
Wysocka Stanisława 88  
Zaleski Józef Bohdan 136  
Zaleski Marian 211  
Zarębianka Zofia 188  
Zaruski Mariusz 14  
Zarzycki Jerzy 100  
Zawada Andrzej 42,84,118,  
121,141,194,197  
Zawadzki Krzysztof 100  
Zengel Ryszard 53  
Zgorzelski Czesław 163  
Zieliński Tadeusz 157  
Ziwny Wojciech 136  
Żabicki Zenon 157  
Żeleński Tadeusz (Boy) 46,139  
Żerdzicki Sławomir 15  
Żeromski Stefan 24,99,144  
Żukowskij Wasilij 64

## Bibliografia (wybór)

1. Rymkiewicz J. M., Poprawa A., *Mickiewicz czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*, Warszawa 1994.
2. Andrycz N., *Jarosław Iwaszkiewicz w mojej biografii teatralnej*, „Miesięcznik Literacki” 1980 nr 3.
3. Balbus S., *Między stylami*. Kraków 1996.
4. *Bóg Człowiek Świat. Ilustrowana Encyklopedia dla młodzieży*, Katowice 1991.
5. Bereza H., *Dramat starości i komedia życia*, „Teatr”, 1959, nr 21.
6. Chrzastowska B., *Poezje Czesława Miłosza*, Warszawa 1982.
7. Czernerle Maria, „Pan lubi ludzi, Panie Iwaszkiewicz...” (Z „Kwartetu Mendelsona”). „Teatr” 1964, nr 20.
8. *Czytamy wiersze*. Opracował J. Maciejewski, Warszawa 1973.
9. Eliade M., *SACRUM - MIT – HISTORIA. Wybór esejów*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył Marcin Czerwiński, Warszawa 1993.
10. Głowiński M., *Grupa literacka a model poezji. Przykład Skamandra. Z problemów literatury polskiej XX wieku*, Warszawa 1965, t. II, s. 48-68.
11. Głowiński M., *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.
12. Gradkowski H., *Adam Mickiewicz w szkole. Próba umiaru*, Jelenia Góra 1998.
13. Gradkowski H., *Mickiewicz w polskiej szkole XIX i pierwszej połowy XX wieku. Strategie lektury i style odbioru*, Jelenia Góra 2001.
14. Gradkowski H., *Pedagogika, terapia, edukacja literacka (poradnik metodyczny)*, Jelenia Góra 2017.
15. Gradkowski H., *Relacja z rozmowy z Jarosławem Iwaszkiewiczem przeprowadzonej 11 maja 1972 roku w siedzibie redakcji miesięcznika „Twórczość”*. W: *Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego*, 42(1987), Seria A – Dodatek 3, s. 156-158.

16. Gradkowski H., *„Taki obraz odbija się w wodzie...”. Analiza wybranych tekstów literackich*, Jelenia Góra 1994.
17. Gradkowski H., *W poszukiwaniu tożsamości (pedagogika-filozofia-literatura)*, Jelenia Góra 2014.
18. Greń Z., *Bez tytułu, czyli o dramatach Iwaszkiewicza*. „Życie Literackie” 7/1959.
19. Irzykowski K., *„Poeta jako temat dla poety”*, Pion, r. 1938, nr 50.
20. Iwaszkiewicz J., *Dramaty*. Warszawa 1958.
21. Iwaszkiewicz J., *Dzienniki 1911-1955*. Opracowanie i przypisy Agnieszka i Robert Papiescy. Wstępem opatrzył Andrzej Gronczewski, Warszawa 2007.
22. Iwaszkiewicz J., *Kosmogonia*. „Dialog” 1967, nr 3.
23. Iwaszkiewicz J., *Lato w Nohant*, Warszawa 1949.
24. Iwaszkiewicz J., *Ludzie i książki*, „Miesięcznik Literacki”, 1971.
25. Iwaszkiewicz J., *Opowiadania muzyczne*, Warszawa 1971.
26. Iwaszkiewicz J., *Opowiadania zebrane*, Warszawa 1969.
27. Iwaszkiewicz J., *Petersburg*, Warszawa 1981.
28. Iwaszkiewicz J., *Podróże do Polski*, Warszawa 1977.
29. Iwaszkiewicz J., *Sny, ogrody, serenite*. Warszawa 1985.
30. Iwaszkiewicz J., *Xenie i elegie*, Warszawa 1970.
31. Iwaszkiewicz J., *Utwory nieznanne*, Warszawa 1986.
32. Iwaszkiewicz J., *Wesele pana Balzaka*, „Dialog”, 1959, nr 1.
33. Iwaszkiewicz J., *Wiersze zebrane*, Warszawa 1968.
34. Janion Maria, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
35. Kallenbach J., *Adam Mickiewicz*, t. I i II, Poznań 1918.
36. *Kompetencje szkolnego polonisty. Szkice i artykuły z metodyki*. Pod red. B. Chrzastowskiej. Warszawa 1995.
37. Król Anna, *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie.*, Warszawa 2015.
38. Kwiatkowski J., *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975.
39. *Lektury licealisty*. Szkice pod red. Wojciecha Pykosza i Leszka Bugajskiego, Wrocław 1986.
40. *Liryka polska. Interpretacje*. Pod redakcją J. Prokopa i J. Sławińskiego, Kraków 1971.
41. Maciąg W., *Dramaty Jarosława Iwaszkiewicza*. „Dialog”, 1959, nr 1.

42. Mann T., *Wybór nowel i esejów*. Opracował Norbert Honsza, Wrocław 1975.
43. Mann T., *Ostatnie nowele*. Tłumaczyli Walentyna Kwaśniakowa, Andrzej Dołęgowski. Warszawa 1958.
44. Markowski A., Pawelec R., *Wielki słownik wyrazów obcych i trudnych*, Warszawa 2001.
45. Matuszewski R., *Z bliska. Szkice literackie*, Kraków 1981.
46. Markiewicz H., *Polska nauka o literaturze. Zarys rozwoju*, Warszawa 1981.
47. Melkowski S., *Świat opowiadań. Krótkie formy w prozie Jarosława Iwaszkiewicza po roku 1939*, Toruń 1997.
48. Mickiewicz A., *Wiersze*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1993.
49. Mickiewicz A., *Dzieła*. Wydanie Narodowe, t. I: *Wiersze*. Warszawa 1948.
50. Mickiewicz A., *Pan Tadeusz*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1995.
51. Mickiewicz A., *Wybór poezyj*. Opr. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1986.
52. Miłosz C., *Historia literatury polskiej do roku 1939*. Przeł. Maria Tarnowska, Kraków 1993.
53. Miłosz C., *Miasto bez imienia. Poezje*, Paryż 1969.
54. Miłosz C., *Ogród Nauk*, Lublin 1991.
55. Miłosz C., *Poezje*. Warszawa 1988.
56. Miłosz C., *Rodzinna Europa*, Paryż 1980.
57. Miłosz C., *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1996.
58. Miłosz C., *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1990.
59. Miłosz C., *Wiersze*. Kraków 1984.
60. Miłosz C., *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982.
61. Natanson W., *Godzina dramatu*. Poznań 1970.
62. *O literaturze polskiej*. Wyboru dokonał i opracował M. Kupłowski, Kraków 1979.
63. *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. Pod red. Ireny Maciejewskiej, Warszawa 1982.
64. *Poznanwanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Pod redakcją naukową J. Kwiatkowskiego. Kraków-Wrocław 1985.

65. *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, pod red. H. Kirchner i Z. Żabickiego, seria II, Wrocław 1974.
66. Przybylski R., *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916-1938*. Warszawa 1970.
67. Radziwon M., *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*, Warszawa 2012.
68. Ratzinger J. – Benedykt XVI, *Jezus z Nazaretu*. Część 1: *Od chrztu w Jordanie do Przemienienia*, Kraków 2007.
69. Rohoziński J., *Jarosław Iwaszkiewicz, Materiały zebrał i wstępem opatrzył...*, Warszawa 1968.
70. Romaniuk R., *Inne życie, Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2012-2017.
71. *Skandal w tekstach kultury*. Redakcja: Marian Ursel, Magdalena Dąbrowska, Joanna Nadolna, Małgorzata Skibińska. *Tabu – Trend – Transgresja*, tom 2, Warszawa 2013.
72. Słonimski A., *Recenzja „Lata w Nohant” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Wiadomości Literackie”, r. 1936, nr 53/54.
73. Słonimski A., *Recenzja „Maskarady” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Wiadomości Literackie”, r. 1938, nr 52/53.
74. Słowacki J. *Poematy*. Opr. J. Krzyżanowski, Wrocław 1979.
75. *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*. Wyboru dokonał Aleksander Rogalski. Warszawa 1975.
76. Tuwim J., *Wiersze wybrane*. Opr. M. Głowiński. Wrocław 1986.
77. Tuwim J., *Wiersze zebrane*, Warszawa 1975.
78. Wirth A., *Europa po polsku*, „Nowa Kultura”, 1959, nr 40.
79. Włodek Ludwika, *Pra. O rodzinie Iwaszkiewiczów*, Kraków 2012.
80. *Wobec kryzysu kultury. Z filozoficznych rozważań nad kulturą współczesną*, pod red. L. Grudzińskiego, Gdańsk 1993.
81. Zengel R., *O Iwaszkiewiczu inaczej*. „Dialog”, 1959, nr. 6.
82. Zawada A., *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1994.
83. Zawada A., *Miłosz*, Wrocław 1996.

## **Fragmety recenzji profesora dr. hab. Mariana Ursela**

Iwaszkiewicz, jak wyjaśnia Autor, należy do grona jego szczególnie ulubionych twórców. Wynikiem tych fascynacji jest swoista wieloletnia „rozmowa z pisarzem”, trwająca od czasów młodości aż po dzisiaj. Jej wyrazem są właśnie zamieszczone teksty. [...] W tomie znajdzie Czytelnik np. interesujące rozważania na temat „przełomów w poezji Iwaszkiewicza”, jego „dramatów romantycznych”, czy motywu Erosa i Tanatosa w kontekście porównawczym „Młyna nad Utratą” Iwaszkiewicza i „Zamienionych głów” Tomasza Manna. Bardzo interesujące i instruktywne są konstatacje poświęcone Chopinowi w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza.

[...] Bardzo dobrze się czyta tekst pod tytułem *Iwaszkiewicz – prowokator czy skandalista na podstawie „Opowiadań muzycznych”*. Ujawnia się w tych rozważaniach zamiłowanie Gradkowskiego do muzyki i jej szeroko rozumianych aspektów. Cechą charakterystyczną pisarstwa Autora są język i styl wypowiedzi będące dodatkowym uatrakcyjnieniem gawędowo nacechowanej narracji. Jest owa gawędowość niezbywalnym ich walorem.

Książka Gradkowskiego wzbogacona jest o aneks, zawierający m.in. list Iwaszkiewicza do Autora książki – dodajmy – odręczny, co tym cenniejsze oraz tekst wywiadu przeprowadzonego z autorem *Sławy i chwały* w dniu 11 maja 1972 roku w Warszawie.





Prof. dr hab. Henryk Gradkowski jest profesorem zwyczajnym w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej im. Angelusa Silesiusa w Wałbrzychu i dyrektorem Instytutu Społeczno-Prawnego.

W latach 2007-2015 był rektorem Karkonoskiej Państwowej Szkoły Wyższej w Jeleniej Górze. Uhonorowany tytułem „Zasłużony dla KPSW” i statusem Rektora Seniora. Nadal jest profesorem tej uczelni.

Jest autorem osiemnastu książek oraz ponad dwustu artykułów, z zakresu literaturoznawstwa (głównie – dydaktyki literatury), a także pedagogiki i etyki.

Wśród książek na szczególną uwagę zasługują:

1. „tryptyk monograficzny” o trzech wieszczach:

- *Mickiewicz w polskiej szkole XIX i pierwszej połowy XX wieku. Strategie lektury i style odbioru;*
- *Szkolna recepcja Słowackiego w XIX i pierwszej połowie XX wieku;*
- *Zygmunt Krasiński – dzieje recepcji (na podstawie dzieł literaturoznawców i autorów podręczników szkolnych);*

2. *Czym jest literatura dziecięca? Poradnik metodyczny.*

3. *W poszukiwaniu tożsamości ... (pedagogika – filozofia – literatura).*

4. *Etyka pracownika administracji publicznej.*

5. *Pedagogika – terapia – edukacja literacka.*

Niniejsza publikacja jest próbą spojrzenia na dzieło wielkiego pisarza z perspektywy różnych lat ...

ISBN 978-83-61955-58-0