

# Stanisław Kryński

---

## W poszukiwaniu samego siebie : dylematy tożsamości oraz inicjacji artystycznej w powieści Iwaszkiewicza "Księżyc wschodzi"

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 82/3, 98-119

---

1991

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

STANISŁAW KRYŃSKI

W POSZUKIWANIU SAMEGO SIEBIE  
DYLEMATY TOŻSAMOŚCI ORAZ INICJACJI ARTYSTYCZNEJ  
W POWIEŚCI IWASZKIEWICZA „KSIĘŻYC WSCHODZI”

Trzeba życie rozłamać w dwie wielkie połowy,  
Jedną godziną myśli — trzeba w przeszłość wrócić  
(J. Słowacki, *Godzina myśli*)

„O karierze po prawdzie nie marzyłem jak Lucien de Rubempré” — pisze Jarosław Iwaszkiewicz, wspominając swe pierwsze wrażenia po przeniesieniu się na stałe z Kijowa do Warszawy, a jednak i jemu wydawało się, gdy młody i „pewien swego rzemiosła” paździenikowym wieczorem 1918 r. wychodził z pociągu na warszawski dworzec z „ogromnym kufrem” pełnym literackich papierów, że bycie poetą „nie nastęczy większych trudności” (KM 156)<sup>1</sup>. Utworem o takich trudnościach, o niewystarczalności poetyckiego rzemiosła, zwłaszcza gdy ma ono rekompensować brak stabilnej postawy moralnej, jest *Hilary, syn buchaltera* (1923), powieść bilansująca doświadczenia pierwszych kilku warszawskich lat autora<sup>2</sup>. Narodziny głębszej świadomości artystycznej i moralnej, jej trudną krystalizację przedstawia Iwaszkiewicz w następnej powieści, *Księżyc wschodzi* (1925), w której losy głównego bohatera okazują się swoistą reminiscencją ukraińskiej fazy biografii autora, jego guwernerskich zatrudnień w latach gimnazjalnej i studenckiej młodości. Do tej przeszłości cofa się (30-letni w momencie ukończenia utworu) pisarz, kreując na tle wystylizowanej, tajemniczej przyrody oraz wzmagającego się na wsi ukraińskiej (przed 1914 r.) społeczno-narodowościowego fermentu duchową sylwetkę przewrażliwionego maturzysty. Ten sentymentalnie urzeczony wierszami Słowackiego młodzieniec, wypełniając podczas swych dłuższych niż zwykle wakacji obowiązki korepetytora w majątku ciotki, usiłuje, targany sprzecznościami, odpowiedzieć sobie na dręczące pytania egzystencjalne, znaleźć życiową drogę i *credo* poetyckie. Jest to powieść, jak nieraz zaznaczał autor, szczególnie mu bliska:

<sup>1</sup> W ten sposób odsyłam do: J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*. Warszawa 1975. Ponadto stosuję tu jeszcze skrót: K = J. Iwaszkiewicz, *Księżyc wschodzi*. Warszawa 1975. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

<sup>2</sup> Na jej misterne transformacje autobiograficzne nieraz już zwracano uwagę. O „materiale autobiograficznym” *Hilarego* pisze m.in. M. Jędrzychowska (*Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza*. Wrocław 1977), traktując badany utwór jako „powieść autotematyczną” (s. 98—101).

„do dziś dnia ulubiona moja książka, gdzie więcej zawarłem z mojej młodości niż w tych wspomnieniach” — pisze w *Książce moich wspomnień*. Źródłem tej szczególnej sympatii jest jeszcze i to, że wraz ze swym bohaterem dokonuje Iwazzkiewicz w *Księżycu*, co zresztą sam przyznaje, „obrachunków z całego dotychczasowego życia”<sup>3</sup>, a dotyczą one — dodajmy — tak problemów moralnych, jak estetycznych. Czar *Godziny myśli* działa niewątpliwie w powieści. Jak przekonamy się później — choćby jako ważny sygnał stylizacyjnych nawiązań, pozwalających bliżej określić sytuację ideową bohatera.

### Na rozdrożu

Czym jestem ja i skąd się tu znalazłem? Co mam zrobić, aby być naprawdę sobą? Czy mam uciec od życia i dokąd? I po co? [K 27]

O Antonim z *Księżycy* autor mówił:

jest to poeta na rozdrożu, przed najważniejszą wewnętrzną decyzją. Właśnie historia owej decyzji, której przeszkadzają poniekąd pewne ekstazy mistyczne i erotyczne, jest psychologiczną treścią mojego opowiadania<sup>4</sup>.

Wewnętrzna logika powieściowych zdarzeń domniemania takiego nie potwierdza. Sądzić można, że „ekstazy mistyczne i erotyczne” Antoniego nie tylko nie przeszkadzają, ale wręcz przeciwnie, są ważnym katalizatorem jego duchowego rozwoju. Przejściowo dezintegrując psychikę bohatera, tym wyraźniej uświadamiają mu potrzebę samookreślenia, ponownej ideowo-moralnej integracji, która uwzględnić będzie (w sposób świadczący już o psychicznej dojrzałości) skomplikowaną, tajemną strukturę świata. Antoni świadomy jest, że „to szarpanie się, nieokreślona walka ze wszystkim i z sobą samym”, znamienne dla wieku młodzieńczego, w który z niepokojem wkracza, odgranicza chwilę obecną od krainy niedawnego jeszcze dzieciństwa, gdzie się „nie stacza żadnych walk z sobą samym; po prostu nie przeczuwa się złożoności naszego ja” (K 83). Bilansując tę „zamykającą się część życia” staje Antoni wobec zagadnień związanych z tym, co Erich Fromm, tak w odniesieniu do społecznej historii człowieka, jak historii życia jednostki, nazywa indywiduacją, „narastającym procesem wyzwalaania się jednostki z jej pierwotnych więzów”. Zdaniem Fromma proces ten ma charakter dialektyczny. Z jednej więc strony prowadzi do coraz bardziej zintegrowanej osobowości, czego wyrazem ma być „wzrost poczucia własnej siły”,

<sup>3</sup> Zob. KM 257. Na tę relację między autorem a wykreowaną przez niego postacią wskazywał pisarz w jednym z wczesnych wywiadów (Kj., *U Jarosława Iwazzkiewicza. Laureat nagrody wydawców o swoich książkach*. „Wiadomości Literackie” 1925, nr 6, s. 1), gdy pytany, czy jest *Księżyc* „powieścią autobiograficzną”, odpowiadał: „Oczywiście. Nie mogę, niestety, zdobyć się na taki obiektywizm, aby nie utożsamiać się z bohaterem powieści”. Autobiograficzny wymiar tego utworu nieraz zapewne ujawni się w prowadzonych tu rozważaniach, lecz nie będzie to stanowić głównego przedmiotu naszego zainteresowania.

<sup>4</sup> Kj., *op. cit.*

z drugiej — rosnąca świadomość odrębności, „odseparowania od świata” staje się przyczyną poczucia „wzmagającej się samotności”, niemocy i niepokoju. Poszerzając opis zjawiska, można by dodać, że aby indywiduacja osiągnęła pożądany cel, a więc strukturyzowała osobowość na wyższym poziomie rozwoju, niezbędny wydaje się — zgodnie ze znaną koncepcją Kazimierza Dąbrowskiego — ferment psychiczny, prowadzący ku dezintegracji pozytywnej<sup>5</sup>.

Rozpoczęty proces indywiduacji nie zawsze jednak zmierzać musi ku pogłębionej świadomości własnego „ja”, dezintegracja psychiczna nie zawsze bywa pozytywna. Lęk przed odpowiedzialnością za własną egzystencję dynamizować może (opisane przez Fromma) „mechanizmy ucieczki od wolności”, wyrażające „dążność do wyrzeczenia się swej indywidualności i przewyciężenia uczucia samotności i beziły przez zupełne roztopienie się w świecie zewnętrznym”. Dla Fromma jedynym twórczym sposobem uniknięcia tych negatywnych stanów towarzyszących indywiduacji jest „spontaniczny związek z ludźmi i przyrodą, związek, który łączy jednostkę ze światem, nie eliminując jej osobowości. Ten rodzaj związku — którego najwyższym wyrazem jest miłość i twórcza praca”<sup>6</sup>.

Wydaje się, iż przywołane sady okażą się przydatne w badaniu interesującej nas powieści, zwłaszcza w odniesieniu do głównego jej bohatera, zarysowują bowiem ogólny sens sytuacji, w jakiej znajduje się Antoni. Znamienne dla adolescencji z wątpienia i rozterki, sprzeczności, ujawniające się w jego jednolitej dotąd wizji świata, niepokojące pytania o własny status w tym świecie sprawiają, iż Antoniego ogarnia „przeżalenie i lęk człowieka samotnego wśród przyrody, samotnego wśród ludzi”:

Przeraził się po prostu samotności człowieka — swojej samotności [...]. Samotność człowieka rzuconego pomiędzy drzewa i kamienie! Samotność człowieka pomiędzy ludźmi! [...] Odczucie osobności i niemożności wyjścia w nim poza samotność. [...] A potem przyjdzie śmierć: wszystko rozwiązując, niczego nie wyjaśni. [...] Odejdziemy tak, jakeśmy naprawdę żyli: osobno. Zawsze pomiędzy potwornie wielkim światem i potwornie wielkim niebem, samotni. [K 11]

Egzystencjalne doznania narastają wraz z lękiem przed pustką wewnętrzną. Pojawia się drążące bohatera uczucie braku samookreślenia. Antoni przestaje rozumieć siebie „i siebie nie może odnaleźć pośród złomowisk, które zasały dno jego pojmowania świata” (K 14). Sytuacja, w jakiej prezentowany jest bohater, w znacznej mierze uniwersalna, jest równocześnie sytuacją młodego artysty, poszukującego własnej drogi twórczej. Odnalezienie „klucza do swej duszy” staje się głównym zadaniem, warunkującym zarówno tożsamość artystyczną, jak psychiczną tego początkującego poety. Poszukiwanie tożsamości nie jest tu odrzucaniem innych postaw tylko dlatego, że „cudze”, ale nade wszystko poszukiwaniem wśród wartości wrodzonych, autentycznych tego, co najgłębiej wyraża własną niepowtarzalną osobowość, co zwielokrotnia sens istnienia.

<sup>5</sup> E. Fromm, *Ucieczka od wolności*. Przełożyli O. i A. Ziemiłscy. Przedmową opatrzył F. Ryszka. Wyd. 2. Warszawa 1978, s. 40, 44—45. — K. Dąbrowski, *Dezintegracja pozytywna*. Warszawa 1979.

<sup>6</sup> Fromm, *op. cit.*, s. 45.

„Cudze” może bowiem służyć naszej tożsamości o tyle, o ile zostanie zinterioryzowane i — jako własne — przestanie „uwierać”.

Psychomachie Antoniego to próba pokonania w sobie tej „wiecznej samotności”, którą uświadamia mu nieraz ciemny ogrom ukraińskiej nocy, to ciągle ponawiana próba usensowienia własnej znikomości wobec wszechogarniającej natury i tajemnych, niezgłębionych praw rządzących miłością i śmiercią. W takiej aurze psychicznej realne staje się niebezpieczeństwo samobójczej decyzji. Wystarczy wtedy choćby moment zawiedzionego uczucia, by jak Antoni rzucić się konno w przepaść. Wspomnienia Iwaszkiewicza dowodzą, jak bliska mu była ta problematyka, wyraźnie zaznacza się (choć w ogólnym tylko zarysie) autobiograficzny wymiar związanych z nią motywów, sens powieściowej transformacji.

Był to dzień (25 kwietnia 1911 roku), kiedy stałem najbliżej — w całym życiu — samobójstwa. Pokusa dobrowolnej śmierci otarła się wówczas o mnie jak przelatujący nietoperz. Pojąłem wtedy samobójstwa młodości nie mogącej się zdobyć na przekroczenie progu dojrzałości życiowej, samobójstwa z samego lęku przed istnieniem. Myślę, że i Jura<sup>7</sup> — którego zabiłem w ten sposób w *Księżycu* — rozumiał i znał tę pokusę, chęć uczynienia tego, co nazywał „maleńkim samouniczkożeniem” (malutkim samounicestwieniem) — ale nieco przerażony siłą mojego afektu próbował mi tłumaczyć bezcelowość wszelkich patetycznych gestów. [KM 65—66]

*Leitmotiv* argumentacji Jury — tak jak przedstawia ją pisarz — to: „nie warto”, ponieważ „wszystko dokona się samo, na przebieg zdarzeń wpływu mieć nie można” (KM 66). Proweniencja tego poglądu, dość bliskiego mrocznym ideom Przybyszewskiego czy też rosyjskiemu nihilizmowi, jest wyraźnie modernistyczna. Nie wnikając głębiej w tradycję filozoficzną znać można to stanowisko za przejaw tego, co Kazimierz Wyka nazywa fatalizmem deterministycznym, znamienym — jak dowodzi — dla przemian literackich schyłku XIX wieku. Skoro wszystko dokonywa się „samo” i nie mamy żadnego wpływu na zdarzenia, nie może być zatem odpowiedzialności i nie mają sensu — zgodnie z argumentacją Jury — „patetyczne gesty”, żaden „tragiczny protest”<sup>8</sup>. W ten sposób można było rozładować groźbę tragizmu, pozbawić go złowrogiego „pocisku”, albowiem „nie ma tragedii tam, gdzie nie ma woli i walki”. Zdaniem Wyki „fatalizm deterministyczny unicestwia tragedię, ponieważ zabija odpowiedzialność”<sup>9</sup>.

Jakkolwiek w przywołanej wyżej sytuacji ten typ myślenia okazać się mógł skuteczny, pisarz zdaje się temu zaprzeczać, wspominając, iż pogodziło go z życiem i przez trudny próg przeprowadziło nie to wszystko, co mówił wtedy Jura, ale widoczne w usiłowaniach przyjaciela zaniepokojenie i troska. Świadczyły bowiem, że mimo duchowej samotności każdego z nas „istnieje jakiś telegraf bez drutu, bez słów, bez treści nawet”, dzięki któremu ludzie porozumiewają się jednak i pomagają sobie zdobywać życie. Było to dla pisarza tym bardziej istotne, iż od dłuższego już czasu przyjaźniąc się z samotnym i wyobcowanym Jurą, na przemian podziwiając go i nie akceptując, podlegać musiał — jak

<sup>7</sup> Mikłucho-Makłaj (powieściowy Knabe) — bliski przyjaciel Iwaszkiewicza z lat gimnazjalnej edukacji w Kijowie.

<sup>8</sup> Termin Z. Adamczewskiego (*Tragiczny protest*, Warszawa 1968).

<sup>9</sup> K. Wyka, *Młoda Polska*, Wyd. 1. T. 1. Kraków 1987, s. 56—57.

sam przyznaje — męczącym wpływom kolegi, wyznającego skrajnie pesymistyczne koncepcje, negujące wartość życia.

Zatrzymanie się przy tym fragmencie biografii pisarza wydało się celowe o tyle, że ślady owego młodzieńczego przeżycia, na progu dojrzałości, rok przed maturą, widoczne są niewątpliwie na kartach *Księżycy*. Zetknięcie się z indywidualnością Mikłucho-Makłaja ocenia Iwaszkiewicz jeszcze po latach jako „głęboki wstrząs” dla swej osobowości. Niechcący także — jak można niejednokrotnie zauważyć — dla twórczości przyszłego autora *Zenobii Palmury*. „Przez słowa śmierci, które wychodziły z jego ust — stwierdza w *Książce moich wspomnień* — poznałem, czym jest życie”. Konkluzja ta wyraża tę samą refleksję, co wypowiedziane przez Antoniego w *Księżycu* sformułowanie, odrzucające pokusę nihilistycznej abnegacji. W dialogu z Knabem Antoni mówi:

nie masz pojęcia, jak mi świetnie robi twój nihilizm [...]. Przed chwilą właśnie myślałem, że się powieszę, a teraz myślę, że mam jeszcze dużo pięknych rzeczy do przeżycia. [K 18]

Jego powieściowe utarczki z porucznikiem Knabem żywo przypominają relacje między autorem a Makłajem. Pisarz wspomina:

Przypuszczam, że stykając się z „samotnością” Jury, zrozumiałem w ogóle po raz pierwszy wieczną samotność człowieka i ból towarzyszący *principium individuationis*. Odczucie tej samotności, pojęcie bezsensu istnienia, niezrozumiałości bytu — „lęk metafizyczny”, który rodzi się w poczynającej rozumować istocie, jest największym przeżyciem młodości. [KM 65]

Przed tym samym doświadczeniem staje w *Księżycu* autorski sobowtór, Antoni. Problem rozwoju jego osobowości jest osią kompozycyjną utworu.

Reprezentowana przez Knabego postawa nie jest w powieści jedyną pokusą, jaką napotyka w swych duchowych zmaganiach Antoni. Odrzuca on również, jak to nazywa Andrzej Gronczewski, „wilde’owsko-arystokratyczną koncepcję życia i sztuki”, głoszoną tu przez Izidora, wyznawcę „religii piękna”. Jej wysublimowany narcyzm poddany został w utworze druzgocącej krytyce<sup>10</sup>. Zdaniem Antoniego, konwencjonalnie pojmowane piękno („róża, puchar wina, muzyka, elegia, piękny rytm, piękne rymy”) w zderzeniu z szarą codziennością ujawnia całą swą bezduszność i martwość. Nie wyraża bogactwa i głębi życia, fałszuje rzeczywistość. Dyskurs Antoniego zawiera, sformułowaną z nie spotykaną już później w twórczości Iwaszkiewicza ostrością, polemikę z uzurpacjami estetyzmu, których źródeł upatrywać można w skrajnie rozumianej doktrynie Wilde’a. Malutka półeczka w mieszkaniu Izidora, „zamieniona na domowy ołtarz, poświęcony bogom manom Oskara Wilde’a”, i stojący na niej posążek wyzwalają w głównym bohaterze szczególny sarkazm. Po *Zenobii Palmurze* i *Hilarym* kolejny to już, najważniejszy może, rozrachunek z młodzieńczym zauroczeniem pisarza owym „bóstwem ze sztucznego marmuru”. Z *Książki moich wspomnień* wiemy, iż takim egzaltowanym wyznawcą Wilde’a był inny gimnazjalny kolega i przyjaciel Iwaszkiewicza, Mikołaj Niedźwiedzki, którego wtajemniczeniu estetycznemu zawdzięczał pisarz — jak wspomina — wiele ze swej ówczesnej edukacji artystycznej. „Szkołą estetyki u Niedźwiedzkiego” nazywa po

<sup>10</sup> Zob. A. Gronczewski, *Jarostaw Iwaszkiewicz*. Warszawa 1974, s. 162.

latach te inspiracje. I w tym przypadku autobiograficzny charakter wątku przyjacielskich dysput zaznacza się w powieści równie wyraźnie<sup>11</sup> jak w związku z kreacją postaci Knabego.

Wakacyjny wyjazd z Kijowa na wieś zdaje się uwalniać Antoniego od alternatywy, którą uosabiają obaj jego przyjaciele. Zresztą zaczyna sobie zdawać sprawę, że ani nihilizm, ani epigoński estetyzm nie zaspokajają jego potrzeby samookreślenia, nie są fundamentem ideowym, na którym mógłby budować swą tożsamość. Poczucie wewnętrznej pustki nie wygasa jednak, lecz wzmagą się jeszcze podczas pobytu Antoniego w posiadłości ciotki, gdzie poddaje go autor kolejnym próbom istotnej, a nie tylko poświadczonej maturą, dojrzałości. Zmusza to bohatera do ciągłego poszukiwania wartości i konfrontowania ich z zastanymi tu wzorcami postaw i zachowań. W lojalnym wobec zabójcy środowisku kresowego ziemiaństwa znajdzie się nieoczekiwanie Antoni w wirze polemiki o przyszłość tych ziem. Odrzucana do tej pory przez niego stanowczo tradycja powstańcza, której uosobienie widział w weteranie walk roku 1863, stryju Hipolicie, wymagać będzie ponownego przemyślenia. Metafizyczny niepokój, *Weltschmerz* bohatera, zderzony zostanie z ideami niepodległościowego zrywu, którego szansę powodzenia głoszący je „doktor” i młody Kalinowski upatrują jedynie w polsko-ukraińskiej ugodzie. „To nie sprawa Polski, do licha, to sprawa mojego ducha! Co się oni wtrącają? — buntuje się w myślach przeciw tym narodowym problematom Antoni. — To ja sam, sam muszę zdecydować się, dokąd iść” (K 40).

W kontekście tych ideowych propozycji szczególnie niebezpieczne okazać się dla Antoniego manowce strywializowanego nietzscheanizmu, ku którym pragnie zepchnąć go kuzyn Jerzy, oraz — romantycznie upozowane w scenerii kresowych dworków — doświadczenie nieodwzajemnionej miłości.

Osnute wokół motywu adolescencji wątki, które określić by można jako romansowo-awanturniczy, artystyczno-filozoficzny, konspiracyjno-patriotyczny, wyznaczają zakres doznań głównego bohatera, umożliwiając jego „wielowymiarowy” portret. Chociaż ze sobą powiązane, wątki te nie są wobec siebie równorzędne. Najważniejszy jest — jak to określa Maria Jędrzychowska — „wewnętrzny, psychologiczno-biograficzny porządek powieści”, któremu podporządkowany został, współlistniejący z nim, „schemat romansowy”<sup>12</sup>.

### Jerzy i Konstancja

Spotkasz tam pewnie tak zwanego kuzyna Jerzego [...] — nazywa się tak, *parce qu'il est cousin de tout le monde* [...]. [K 19]

Oczywiście musi się zakochać w jednej z córek domu, tylko w której? [K 80]

W schemacie romansowym *Księżycy* odnaleźć można — co trafnie zauważył Artur Sandauer — nieco anachroniczne już w okresie dwudzie-

<sup>11</sup> Świadectwem tego jest m.in. list Izydora do Antoniego, nieomal kopia pierwszego listu, jaki Iwazskiewicz otrzymał od Niedźwiedzkiego. Zob. K 73—74; KM 84—85.

<sup>12</sup> Jędrzychowska, *op. cit.*, s. 121.

stolecia (przypomnijmy chociażby Magdaleny Samozwaniec *Na ustach grzechu*) stałe motywy powieści ziemiańskiej:

jest przeżarty analizą młodzian, który kończy samobójstwem; jest swawolny Dyzio, aranżer zabaw i dusza towarzystwa; jest młoda dziedziczka, dumna i nieprzystępna; jest porwanie.

Jest również w charakterze gościa „korepetytor na dworze”, ulegający „leniwo-zmysłowej aurze” środowiska, wplątany w sieć erotycznych intryg<sup>13</sup>. Jakże przypomina się tu w roli nauczycielki w arystokratycznym domu młodzianka Stefcia Rudecka z osławionej powieści Mniszkówny. Oczywiście ze względu na fabularną funkcję postaci, a nie skalę artystycznej kreacji. Zważywszy na to, widzieć można w Iwaszkiewiczowym Antonim, *mutatis mutandis*, krewnego „trędowatej”.

„Konstancja czy Jadźka?” — zastanawia się w *Księżycu* nad zdawkowym pytaniem Jerzego Antoni.

Uśmiechnął się raz jeszcze do tej myśli, tak mu się wydała niedorzeczna. Właśnie ta sytuacja, tak zazwyczaj nadużywana w romansach i powieściach, stwarzała niemożliwość zakochania się. To postanowione od razu, że „korepetytor” musi się zakochać w siostrze swego ucznia, sprawiało w nim baczne uważanie na siebie i wycofanie się od razu na z góry uplanowane pozycje. [K 80; podkreśl. S. K.]

Przezorny manewr się nie udał, a „miłość” (mniejsza o to, że przez Jerzego manipulowana) zwieńczona została, tak jak w *Ferdynurce*, „porwaniem”. Jakże jednak odmienna jest w obu powieściach artykulacja artystyczna tej samej świadomości zniewolenia formą. Zresztą w *Księżycu* świadomość ta wcale nie jest trwała. Nie da się w całości sprowadzić do niej miłosnych zapałów Antoniego, które stały się możliwe skutkiem ewolucji: od nieokreślonej bliżej niechęci poprzez obojętność i coraz cieplejsze wobec partnerki uczucia po stan „zakochania”. Dzięki usilnym staraniom bohatera, zbuntowanego do niedawna przeciw presji stereotypów, konwencjonalny schemat „miłości korepetytora” zwycięża, choć spoza fabularnej konstrukcji prześwieca czasem dyskretna ironia autora. Nieprzypadkowo chyba przecież uświadamia sobie Antoni swą miłość do Konstancji właśnie wtedy, kiedy z objaśnień Jerzego dowiaduje się o statusie majątkowym panny.

Ten dość konkretny, ukryty jednak w cieniu innych motywów, ekonomiczny aspekt romansu Antoniego nie przeszkadza autorowi w roztafczaniu wokół miłosnych złudzeń bohatera romantycznej aury. Tworzy ją z pewnością aluzyjny krąg odwołań do *Godziny myśli* i biografii Słowackiego. Wzorem młodzieńczej miłości Słowackiego do starszej od niego o lat siedem Ludwiki Sniadeckiej szuka duchowego powinowactwa Antoni, durząc się w 26-letniej Konstancji — powieściowej rówieśnicy Ludwika. Konstancja ma tyle samo lat co Ludwika, gdy pod koniec czerwca 1828 żegnał się z nią „na zawsze” Słowacki. Również Antoni znajduje się mniej więcej w tym samym wieku (jest o rok młodszy) co autor *Godziny myśli*, gdy po ukończonych studiach opuszczał Wilno. Zwróćmy uwagę na jedną z końcowych scen powieści, ukazującą milczące quasi-

<sup>13</sup> A. Sandauer, *Od estetyzmu do realizmu*. W zbiorze: *Jarosław Iwaszkiewicz*. Materiały zebrał i wstępem opatrzył J. Rohoziński. Warszawa 1968, s. 243.



-pożegnanie Antoniego u rozstaju dróg z wyjeżdżającą za granicę Konstancją. W scenie tej da się — jak sądzę — usłyszeć, powiedzmy może, nie echo, ale zinterferowany literacko pogłos tego fragmentu wspomnień Słowackiego, gdzie zawarty jest opis ostatniego widzenia poety z Ludwiką Śniadecką. Gdyby nawet przyjąć, że powtarzające się w obu sekwencjach słowo (zresztą bardzo znamienne) to zbyt mało, by mówić o ich podobieństwie, to jednak przecież jeszcze pozostaje ten sam łączący je klimat emocjonalny. Bohater jest mimowolnym, przypadkowym świadkiem przejazdu panny Konstancji. Z daleka, przez szybę powozu, poznaje jej ulubiony woal.

Antoni oczu oderwać nie mógł od okienka karety. Wybornie zauważył, że siedzą tam dwie damy. Jedna, zdawało mu się nawet, owinięta jest zielonobrazowym woalem, koloru dymu. Ale trwało to chwilkę; kareta przejechała i, rzecz prosta, było to tylko złudzenie, doleciał do Antoniego lekki zapach znajomych perfum wraz z echem francuskiego wyrazu. [K 218]

A teraz fragment zwierzeń Słowackiego, mogący stanowić dla owej sceny aluzyjny układ odniesienia.

konie ruszyły, wyszedłem na ulicę i patrzałem za odchodzącym powozem; widziałem jeszcze *voile* od jej kapelusza, potem powóz się na chwilę zatrzymał, zapewne dla poprawienia uprząży... i znów ruszył dalej... zniknął... i wszystko...<sup>14</sup>

Nawiasem mówiąc, u Iwazkiewicza również się coś „poprawia”, chociaż nie uprząż, lecz багаż. Zajmuje się tym panna Klementyna, która „poprawiała coś w stosie kuferków, ułożonym na przednim siedzeniu” bryki jadącej za powozem.

Oczytana we francuskich powieściach i nowościach współczesnej filozofii, tajemnicza, zamknięta w sobie Konstancja<sup>15</sup> zdaje się być dla Antoniego — choć nie jest wobec niej zupełnie bezkrytyczny (dostrzega np. jej brak rozeznania w literaturze polskiej) — wcieleniem „dziewicy” z *Godziny myśli*. Niby „drugie dziecię [...] przy stopach dziewicy” czyta Antoni Konstancji ten poemat, pragnąc w niej widzieć, na wzór romantyczny, powierniczkę swych duchowych tęsknot. Konstancja jest wobec nich równie sceptyczna jak wobec czytanych jej wierszy, a jednak aluzyjny dialog z *Godziną myśli* nie rysuje się przez to w powieści mniej wyraźnie. Tak Antoni, jak „drugie dziecię” z poematu Słowackiego doświadcza kryzysu indywidualności, poszukują własnej tożsamości, marzą

<sup>14</sup> Z *pamiętnika Juliusza Słowackiego*. „Przegląd Polski” t. 53 (1879), s. 40. Por. Z. Sudolski, *Słowacki*. Warszawa 1978, s. 55—56.

<sup>15</sup> Do wykreowania tej postaci (jak zresztą wielu innych w omawianej powieści) niewątpliwie przydały się autorowi doświadczenia jego młodzieńczych gwernerskich peregrynacji z lat 1914—1916 po dworkach polskich na Ukrainie. Istotny był z pewnością pobyt w Stawiszczu, zwłaszcza znajomość z Jadzią Haničką, córką administratora w tamtejszym majątku Branickich, która, jak Iwazkiewicz sam przyznaje (KM 137), „powraca w coraz to innej postaci” (Ania z *Hilarego*, Alinka ze *Zmowy mężczyzn*, Anna Grazi z opowiadania pod tymże tytułem) na kartach jego książek — także jako Konstancja. Niewykluczone, że swych rysów użyczyła tej postaci również panna Rena Czechel z *Piatyhory* (KM 126) — zgłębiająca, jak bohaterka powieści, Kartezjuszową *Rozprawę o metaoizie* (zob. K 92).

o poetyckiej sławie. Zapytać wszakże można, kim jest w sferze stylizacyjnych odniesień powieści owo „pierwsze” z dwojga „dzieci”. Otóż wydaje się, że samobójstwo Knabego nie jest tylko aktem zastępczym wobec — jak dowiodła Małgorzata Czerwińska — ciemnej strony życia „Ja autobiograficznego”<sup>16</sup>. Umożliwia bowiem autorowi również sugestię analogii, tak w odniesieniu do biografii Ludwika Spitznagla, jak do świata literackich postaci *Godziny myśli*. Nie chodzi, rzecz jasna, o pełną analogię, dokładne kopiowanie wzorca — wystarcza sygnał zbieżności motywów. Głęboką przyjaźnią związany z Antonim, utalentowany, lecz cierpiący na niedowład woli, porucznik Juryj von Knabe przypominać może właśnie „pierwszego” z ukazanych w *Godzinie myśli* młodzieńców, tego, który nie znajdując dla swego życia sensu, przekreśla je samobójczą śmiercią.

Przez swe fabularne antecedencje śmierć Knabego włączona została w wątek awanturyczny powieści i powiązana ściśle ze sprawą bajronicznie upozowanej postaci „kuzyna Jerzego”<sup>17</sup>. Właśnie ten mile widziany w okolicznych dworkach *bon viveur*, „zachwycający młodzieniec”, niezastąpiony inicjator towarzyskich zabaw i atrakcyjny ich uczestnik wyreżyserował starannie samobójstwo Knabego, żądając od niego nie cofającej się przed ostatecznym krokiem konsekwencji poglądów. Osnutą na moralnym szantażu intrygę przeprowadził Jerzy niczym laboratoryjny eksperyment, czyniąc Antoniego widzem, a poniekąd i aktorem demonicznego spektaklu, w którym na przykładzie klęski życiowej nihilisty Knabego (przesądzonej z góry alternatywą: życie albo wierność sobie) wykazać chciał wyższość swej *quasi*-nietzscheańskiej koncepcji życia, pojętego jako pozbawione wszelkich skrupułów „bawienie się ludźmi”. Pragnie on również eksperymentować na Antonim starając się zaszczerpić mu swą żywiołową i zachłanną wobec życia postawę, swój „immoralny — jak powiada Ryszard Przybylski — hedonizm”<sup>18</sup>. Psychiczna zaborczość i drapieżność, nonszalancja w igraniu cudzym życiem budzą w Antonim moralną czujność i zastrzeżenia, z trudem jednak przyjdzie mu się wydobyc spod zniewalającego wpływu silnej osobowości Jerzego. Dostrzegając analogię mannowską Gronczewski nazywa tę postać „demonicznym kusicielem”, „prototypem mefistofelicznych partnerów ludzkiej egzystencji” w twórczości Iwaszkiewicza, nękającym dotkliwie jej bohaterów

<sup>16</sup> M. Czerwińska, *Autobiografia i powieść*. Gdańsk 1987, s. 110. Jak wynika z relacji pisarza (KM 67), pierwowzór postaci Knabego, Jerzy Mikłucho-Makłaj, zginął podczas zamieszek w swym rodzinnym Malinie pod Kijowem w 1918 roku.

<sup>17</sup> Pomysł wykreowania tej postaci wiąże się również ze wspomnieniami Piątyhory. Impulsu artystycznego dostarczyło zetknięcie się z przebywającym tam 19-letnim wówczas Jasiem Zaleskim, które zalicza autor do „niewielu bardzo ważnych spotkań” w swoim życiu. „Mieliśmy jedną czy dwie rozmowy — pisze Iwaszkiewicz — i nie widzieliśmy się nigdy więcej. Ale w tym spotkaniu zawierało się ziarno tylu moich utworów [...]. Przecież to i kuzyn Jerzy, i Janek ze *Straconej noccy*, i samotny poeta Janusz ze *Stawy i chwały* wychodzili do mnie w tym momencie z zapuszczonego piatyhorskiego ogrodu” (KM 128). Warto w tym miejscu zauważyć, że spore wrażenie swą „nieprawdopodobną siłą witalną” wywarł na Iwaszkiewiczu jego kijowski znajomy, Witold Hulanicki — „wiecznie tajemniczo uśmiechnięty jak »kuzyn Jerzy«” (KM 133).

<sup>18</sup> R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916—1938*. Warszawa 1970, s. 101.

„wzorem” diabła<sup>19</sup>. Jest to stwierdzenie trafnie określające funkcję postaci Jerzego, choć wydaje się, że ma on, uwzględniając oczywiście istniejące różnice, swego poprzednika<sup>20</sup> w może mniej demonicznym, lecz jednak mefistofelicznym „kusicielu” wcielonym w postać redaktora „Gońca” z powieści *Hilary, syn buchaltera*. W rozmowie z Gronczewskim Iwaszkiewicz przyznaje: „ciągle wraca w moim pisaniu taki reżyser życia, taki diabeł, który pracowicie reżyseruje i którego obecność z ironią muszę tolerować”<sup>21</sup>. Dodajmy — bywa, że ów „diabeł-reżyser” nie materializuje się w żadnej literackiej postaci, a wszakże mamy wrażenie jakby jego stałej obecności i skrytego manipulowania ludzkimi losami, co — jak się wydaje — sprawia, że świat przedstawiony u Iwaszkiewicza pograża się wtedy jeszcze bardziej w niedocieczonej tajemnicy istnienia. Nie wzywa wcale do jej zgłębiania faustyczna na pozór dewiza „Poznać świat”, którą kusząc Antoniego, pragnie Jerzy uzasadnić swą nieodpowiedzialną pasję „zabawy ludźmi”. Faustowy „trud wieczystego dążenia” zastąpiony został innym nadrzędnym celem — niską przyjemnością smakowania efektów, jakich dostarczyć może „organizowanie życia” za pomocą szantażu. Ma zatem rację Przybylski, gdy sądzi, że postać ta nie wyznaje, lecz kompromituje się „spotwarza ideał faustyczny”, zawarty w dziele Goethego<sup>22</sup>.

Demoniczność Jerzego zaznacza się nie tylko w podejmowanych przez niego intrygach, pozostawia także ślady w stylistycznej warstwie wizerunku postaci. Ten wychowany w Anglii (*nb.* ojczyźnie powieści gotyckiej) „zachwycający” rudy młodzieniec ujawnia niekiedy nieoczekiwane te rysy fizjonomii, które kojarzą się Antoniemu ze światem upiórów. Szczególną rolę pełnią postrzegane u Jerzego „dwa błyszczące zęby, świecące w sennym rozchyleniu warg”, przypominające Antoniemu „grozę dziecinnych snów” (K 58). Takiej właśnie stylizacji zdaje się służyć zwykła na pozór, realistycznie prawdopodobna (a równocześnie koherentna z demoniczną mitologią) informacja: „wszystkie psy boją się Jerzego” (K 77), o czym zdawkowo wspomina w liście do Antoniego Knabe. „Uśmiech perwersyjny i okrutny kuzyna Jerzego” (K 203), jego oczy jakby „zupełnie bez źrenic” (K 212), rozrzucone „miedziane” włosy, przypominające Antoniemu „głowę Meduzy” (K 194), dopełniają wizerunku postaci o rysy niepokojące, nieobojętne w systemie demonicznych odniesień.

Bardziej w powieści widoczny, trzeba to jednak zaznaczyć, jest psychologiczny wymiar immoralności Jerzego, której istotę wyrażają słowa, równie dobrze charakteryzować mogące niejednego z bohaterów Dostojewskiego: „chciał się przekonać, czy jest dostatecznie silny, aby namówić człowieka do samobójstwa” (K 132). Odnieść je można (uwzględniając oczywiście różnice w planie motywacji) zwłaszcza do *Biesów*, gdzie przypominać mogą pokrętne, kryminalne wręcz, zabiegi Wierchowieńskiego wokół Kiryłowa. Skompromitowana „biesowość” Jerzego zdaje się sygnalizować, w niższym przeciwieństwie niż u Dostojewskiego rejestrze metafizycz-

<sup>19</sup> Gronczewski, *op. cit.*, s. 165.

<sup>20</sup> Starąłem się to wykazać w swoim szkicu: S. Kryński, „Lot — znaczy ucieczka”. (O „*Hilarym, synu buchaltera*” Jarosława Iwaszkiewicza). „Ruch Literacki” 1989, z. 6.

<sup>21</sup> O *godności i powołaniu artysty*. Z J. Iwaszkiewiczem rozmawia A. Gronczewski. „Współczesność” 1969, nr 15, s. 14.

<sup>22</sup> Przybylski, *op. cit.*, s. 102.

nych napięć, ową znamionną dla tego pisarza strefę „przeklętych problemów”, które wszakże tutaj nie są główną domeną utworu. Śmierć Kna-bego, będąca udanym sprawdzianem wspomnianej już cynicznej tezy, przekonuje i rozzuchwala Jerzego, prowokuje go do poszukiwania kolejnych ofiar. Stają się nimi Aleksander i Marusia. Uwikłanie Aleksandra w nieodpowiedzialne działania nastawiające ludność ukraińską przeciw polskim ziemianom dostarcza Jerzemu dogodnego pretekstu, by nie stro-niąc od szantażu „zabawić się” obojgiem, szczególnie Marusią. Dopro-wadzanie do nierozwiązywalnych konfliktów, od których jedyną ucieczką bywa samobójstwo, to właśnie specjalność Jerzego. Przedmiotem swych eksperymentów pragnie uczynić także Antoniego, wplątując go w aferę zakończoną porwaniem Konstancji. Dwuznaczność moralna tej intrygi staje się dla Antoniego nie do zniesienia, gdy uświadamia sobie swą rolę bezwolnego pionka w grze erotycznej, prowadzonej przez Jerzego i Kon-stancję. „Uczuł, że jest osaczony, za nim Konstancja, przed nim kuzyn Jerzy, straszne kleszcze” (K 199). Kierowana impulsem chwili jego samo-bójcza decyzja, by rzucić się konno z urwiska, potwierdza skuteczność wspomnianych machinacji Jerzego.

Na tym tle widziana postać Konstancji zdaje się wypełniać funkcje, które najogólniej traktować by można jako sygnał toposu Salome<sup>23</sup>. Zauważmy, że wyreżyserowana przez Jerzego, nie bez zgody Konstancji, afery miłosna ma w powieści jakby symboliczną prefigurację w scenie jego maskaradowego tańca, parodystycznie zaimprovizowanego w trak-cie *quasi*-kabaretowych zabaw.

spowinięty w szale, welony, zasłony, muśliny i czafece roztańczył się [Jerzy] jak derwisz. Miał to być niby to taniec Salome [...]. [K 136]<sup>24</sup>

Scena ta wydaje się niezwykle trafną metaforą przygotowywanego dopiero spektaklu — zdarzeń, które boleśnie wstrząsnąć miały Antonim.

### Antoni i księżyc

Co jest we mnie naprawdę? [...] Jaką lampą oświetlić mam swoje wnętrze, abym wreszcie ujrzał, co tam się na-prawdę dzieje? [K 37]

Poszukiwanie prawdy o sobie nabiera w tej powieści wymiaru me-tafizycznego. Szczególnym „rodzajem lustra, w którym przeglądają się”

<sup>23</sup> Przypomina to nacechowanie stylizacyjne Wildy z powieści *Hilary, syn buchaltera*. Zob. Kryński, *op. cit.*

<sup>24</sup> Podobne amatorskie przedstawienia odbywały się — jak wynika ze wspom-nień J. Iwaszkiewicza (*Spotkania z Szymanowskim*. Kraków 1986, s. 31) — u państwa Szymanowskich w Tymoszwówce. W czasie jednego z nich (latem 1912) bawiono się w „kabaret artystyczny”, którego *clou* stanowił „taniec Salome z opery Straussa w wykonaniu Feliksa Szymanowskiego”. Bratu akompaniował Karol Szymanowski, zastępując Rubinsteina, który jadąc na tę imprezę ugrzązł gdzieś samochodem w ulewnym deszczu. „W pewnym momencie tańca ustawiono na scenie półmiskę z głową Johanaana, zgrabnie wykonaną z dyni przez Nulę Szy-manowską. Feliks w kruczej peruce, w pięknym stroju, który w znacznej części był dziełem Nuli, przejął się swoją rolą i przypominam sobie, że taniec ten nie zrobił na mnie wrażenia karykatury — przeciwnie, bardzo mi się podobał”.

niepokoje głównego bohatera, jest tu przeciwstawione ziemi niebo. „W skłonnej do antytez twórczości pisarza — zdaniem Ireny Maciejewskiej — jakby obrazowy wyraz opozycji: duchowość—cielesność”. Badaczka pisze:

Gwiazdy, obłoki, niebo — owi stali świadkowie ludzkiego losu, w dziele Iwaszkiewicza pojawiają się w aurze metafizycznego lęku. Ale — także zachwyty. Są piękne, nawet jeśli są „straszne” [...]. Kontaktują one bohaterów — świadomie lub bez ich świadomości — z nieskończonością<sup>25</sup>.

Są niby pomostem między jednostką a nieogarnionym kosmosem, skrywającym tajemnicę wszechistnienia, którego nieubłaganym prawom jako jego drobna cząstka podlega także człowiek. Epifanią owej tajemnicy staje się dla Antoniego symbolika nocnego nieba, nade wszystko księżyc. Ma rację Maciejewska, gdy sądzi, iż to doznanie „metafizycznego uczucia jedności ze światem”, ewokowane „dziwnością”, „strasznością” istnienia, jest właśnie „jednym z istotnych wyróżników bohaterów Iwaszkiewicza”<sup>26</sup>. Zauważmy, że o ile w liryce Tetmajera czy w powieściach Przybyszewskiego wnioski wysnute z determinizmu biologicznego, usprawiedliwiając jako konieczne bierność i pogodzenie się z losem, napawały smutkiem, lękiem i beznadziejnością, o tyle u Iwaszkiewicza podobne przesłanki myślowe prócz tych uczuciowych konsekwencji przynoszą równocześnie — za cenę zgody na porządek natury — konsolację, a nieraz nawet gorzko zaprawioną radość. W tym kontekście wart jest bliższej uwagi tytułowy „wschodzący księżyc”.

Metafora wschodu księżyca objawia się Antoniemu w wiejskim kościółku<sup>27</sup> podczas uroczystości Bożego Ciała, gdy wpatrzony w „gwiazdę monstrancji” postrzega w niej „blady miesiąc hostii [...] w półkolistym melchizedeku jak wschodzący nad chmurą księżyc” (K 46—47). Pod wpływem tej poetyckiej transpozycji jego estetyczno-mistyczne doznania zabarwiają się panteistycznie.

Odwrocił się ku drzwiom otwartym i ponad głowami tłumu zobaczył niebo. Niebieski kwadrat! Jak gdyby po raz pierwszy w życiu spojrzął w ten niebieski kwadrat ponad głowami ludzi. Uczuł, że jest to jeszcze głębsza, jeszcze wyższa modlitwa to jedno spojrzenie. [K 47]

Bardziej niż walory estetyczne obrzędowego zinstytucjonalizowanego kultu ceni sobie wrażliwy na nie bohater metafizyczną możliwość bezpośredniego kontaktu z Absolutem, jaką daje fascynacja transcendencją niedosiężnego nieba, tajemnicą nocy, pięknem codziennym przyrody. Ta forma obcowania z Bogiem wydaje mu się bardziej autentyczna, bo pier-

<sup>25</sup> I. Maciejewska, „Pociecha mieszka w pięknie”. (Jarosław Iwaszkiewicz: „*Spiewnik włoski*”). W zbiorze: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Kraków 1983, s. 100—101.

<sup>26</sup> *Ibidem*. Dodajmy — jest to również istotny problem twórczości Witkacego, choć podjęty przez niego w inny, osobliwy sposób.

<sup>27</sup> Na jednym z przenośnych ołtarzyków znajduje się tu postać św. Antoniego Padewskiego (K 44), który w potocznej świadomości religijnej jest Bożym orędownikiem zwykłych, codziennych ludzkich utrapień, zajmując się m.in. zarówno rzeczami zagubionymi, jak miłosnymi kłopotami. Wewnętrzne zagubienie głównego bohatera oraz jego perypetie miłosne stanowiące mogą zamierzony kontekst stylizacyjnego nawiązania do wymienionych atrybutów świętego z Padwy.

wotna i spontaniczna, tak jak bliska mu jest prosta, wiejska (choćby nawet z rodowodu pogańska) religijność. Wschodzący księżyc, przedzierający się swym bladym światłem przez chmury i mroki nocy, przypominający podniesioną podczas mszy hostię, wyzwala w Antonim nie określone bliżej przeczucie sądzonych mu przeznaczeń. Wcześniejsze skojarzenie „hostia jak ogromny księżyc” ulega odwróceniu. „Ogromna twarz księżycza” nabiera bowiem znaczenia „bladej hostii, tkwiącej w złotym melchizedeku” (K 52). Jeśli snuć dalej tę metaforę, dopowiadając to, co w cytowanych zestawieniach zostało poetycko zasugerowane, noc okaże się kosmiczną mszą, w czasie której na ołtarzu nieba dokonuje się poprzez wschód księżycza rytuał ofiarowania.

O ile wschód księżycza budzi w Antonim ambiwalentne odczucia lęku i zachwytu, o tyle księżyc zachodzący napawa go już tylko grozą metafizycznego osamotnienia.

Noc owa wydała mu się ścianą ogromną, niebotyczną, która go odgrodziła i skazywała na wieczną samotność. Usiadł na kamieniu. Na zawsze sam i na zawsze zbłąkany pomiędzy obojętnością żywiołów, wielkich jak potwory. [...] Wszystko, co go otaczało, przerastało go niebotycznie: noc, ziemia, śmierć. Czuł się jak w olbrzymim i dzikim wąwozie. [K 102]

Poczucie własnej znikomości i bezradności wobec powszechnego zderzenia nie wzmacnia jednak u bohatera, lecz osłabia mogącą się rodzić z takich myślowych przesłanek refleksję o bezsensie istnienia. Pomocne jest tu przeświadczenie o braku odpowiedzialności jednostki za to, co się dzieje bez jej woli:

Czyż mógł wstrzymać Jerzego od wyprawy na futor, czyż mógł wstrzymać Knabego od samobójstwa, czyż mógł zatrzymać zachodzący księżyc i otrzeć go z tej przerażającej rudej barwy? Strach wobec wielkości świata wydał mu się zrozumiałą, ale przytłaczającą. [K 103]

Dla wyrazistości powiedzmy: „przytłaczający, ale zrozumiały”. *Nb.* „przerażająca ruda barwa” zachodzącego księżycza pojawia się nieprzypadkowo w scenerii tej właśnie nocy, w czasie której szatańska intryga miedzianowłosego Jerzego przywiodła Knabego do samobójczej śmierci.

„Intensywny liryzm *Księżycza* był [...] ekspresją i przełamaniem wstępnej fazy Iwaszkiewiczowskiej prozy” — pisze Alina Brodzka, uznając jako istotne dla tego procesu „zmienne funkcje zdania tytułowego, które wielokrotnie powraca” w powieści, punktuując momenty zwrotne narracji. W konkluzji badaczka stwierdza:

„Księżyc wschodzi” to aluzyjne nawiązanie do romantyki *Godziny myśli*, to — w przeżyciu religijnym Antoniego — metafora wzniesionej hostii, to sygnał trwogi przed zderzeniem kosmicznym i zapis chwili, która nie budzi już lęku, w finale, gdy ocalony bohater wkracza w nowy etap doświadczeń<sup>28</sup>.

Romantyczną aurę ewokuje w powieści również, choć na inny oczywiście sposób, motyw odbitego w stawie księżycza („Nad drzewami na niebie i w wodzie malutki sierp księżycza” — K 34; „twarz miesiąca odbita podpłynęła ku niemu złotymi półksiężycami fal” — K 223), co zdaje się funkcjonować jako aluzyjne nawiązanie tym razem do Mickiewiczowskiej *Świtezii*, gdzie czytamy:

<sup>28</sup> A. Brodzka, *Jarosław Iwaszkiewicz. W zbiorze: Literatura polska 1918—1975*. T. 1. Warszawa 1975, s. 621.

Jeżeli nocną przybliżysz się doba  
I zwrócisz ku wodom lice,  
Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą,  
I dwa obaczysz księżycy.

Warto zauważyć, że motyw ten, przywołujący romantyczną konwencję balladową, niby kłamra spina cały utwór, inną wszak wymowę ma na początku powieści, gdzie stanowi dyskretną uverturę do romansowej czułości Antoniego, a inną w zakończeniu, którego ideowy kontekst zaświadcza odrzucenie przez bohatera złudnych uniesień oraz zdecydowany wybór drogi życiowej.

Słusznie podkreśla Maria Jędrychowska, że „księżyc” w powieści Iwazkiewicza „nie jest po prostu stylizowanym elementem sztafażu”, nabiera bowiem znaczeń, które czynią zeń „symboliczny ekwiwalent metafizycznego niepokoju, religijnych, mistycznych i erotycznych wzlotów, wreszcie światopoglądowego punktu dojścia bohatera”. Odczytana z perspektywy sceny finałowej tytułowa metafora staje się „prefiguracją niepokoju poszukującej młodości, w której wszystko wyjaśni ostatecznie »wschód księżycy«, jego pełnia” — odnalezienie przez Antoniego „swojego miejsca» w życiu poprzez konkretyzację celów estetyczno-moralnych”<sup>29</sup>. Na sposób romantyczny wiedzie bohatera do tego punktu dojścia dramat miłosny, zakończony nieudaną próbą samobójstwa. Otarcie się o śmierć, ocalenie z otchłani (w dosłownym i metaforycznym sensie) sprawia, iż nacechowane w znacznej mierze estetycznie doznania metafizyczne Antoniego zyskują prawdziwą głębię doświadczeń religijnych, gruntujących jego poczucie tożsamości. Istotne znaczenie dla tej przemiany, dojrzewającej zresztą w bohaterze na długo przed jego samobójczą próbą, miały „skłonności panteizujące”, które przejąwszy z myśli religijnej Bergsona, uczynił pisarz — jak dowodzi Przybylski — „podstawą światopoglądu Antoniego”, nadając im jednocześnie „charakter doznań mistycznych”<sup>30</sup>. Zbliża to niewątpliwie tę właśnie linię inspiracji filozoficznej do, równie ważnej w „doświadczeniu religijnym” głównego bohatera, Jamesowskiej „psychologii religii”, szczególnie wyraźnie rysującej się w utworze w kontekście wysublimowanych mistycznie uczuć miłosnych Antoniego oraz w sekwencjach jego przemyśleń po desperackiej próbie „ucieczki od życia”.

### W stronę Bergsona i Jamesa

Istnieć! Ale jak? Oto jest pytanie [...]. [K 62]

Poszukiwania właściwego imienia dla nocy to dzieje poezji, tak jak dzieje filozofii to poszukiwanie właściwej nazwy dla ja. [K 41]

Przełom, jaki następuje w życiu duchowym Antoniego podczas jego rekonwalescencji, ma charakter augustiańskiej iluminacji. Niby św. Augustyn, słyszący tajemny głos w ogrodzie: „*Sume, lege*”, i bezładnie otwierający na to wezwanie *Biblię*, bohater trzyma w ręku „jakąś książkę” i zupełnie przypadkowo otwiera ją „na któreś tam stronie”. Książką w ten sposób dotartą, na co dotąd — o ile mi wiadomo — nie zwrócono uwagi, są Williama Jamesa *Doświadczenia religijne*. Jest to zresztą jesz-

<sup>29</sup> Jędrychowska, *op. cit.*, s. 127—128.

<sup>30</sup> Przybylski, *op. cit.*, s. 119.

cze jeden, szczególnie może wyrazisty, dowód na oczywiste — jak kompetentnie dowiódł tego już dawno Przybylski — istnienie w tej powieści inspiracji Jamesowskiej. Właśnie we wspomnianej książce amerykańskiego filozofa i psychologa mógł przeczytać Antoni cytowane w niej wyznanie transcendentalisty Thoreau o doznaniach wszechogarniającej mistycznej sympatii w sytuacji bliskiego, ufnego kontaktu z naturą. W tym miejscu „otwiera się” bohaterowi ta, nie określona w powieści bliżej, „jakaś książka”. Znajduje w niej słowa, które okazują się wiernym przytoczeniem przywołanej przez Jamesa relacji Henry’ego Thoreau.

W każdej kropli padającego deszczu i we wszystkim, com widział i słyszał dookoła, było tyle niewypowiedzianej i nieskończonej przyjaźni, że poczułem się jakby otoczony nią, była to jakby atmosfera, w której unosiłem się. [...] Każda igła sosnowa przyjaźnie się wyciągała ku mnie i serdecznie mię pozdrowiała. Tak wyraźnie zdałem sobie sprawę z obecności czegoś przychylnego mi, że wydało mi się, jakoby żadne miejsce nie mogło mi być odtąd obce. [K 205]<sup>81</sup>

Reakcja psychiczna bohatera związana z lekturą owego tekstu, który staje się dla Antoniego w tym momencie silnym impulsem duchowej przemiany, przypominać może opisane przez Jamesa stany wzmacniania i jednoczenia rozszczępionej „jaźni wewnętrznej”. Przełomowa iluminacja św. Augustyna należy do nich, zdaniem Jamesa, jako przykład klasyczny<sup>82</sup>. Czytamy o Antonim:

Zastanowił się, jak bardzo fragment tej książki odpowiadał nastrojowi chwili. I nagle doznał uczucia nieopisanego, zalewającego go swą siłą, aż się pochylił, a nie mogąc z powodu chorych nóg uklęknąć, ukorzył się w sobie przed mocą, która nim wstrząsnęła. Było to tak dotkliwe i realne przekonanie o istnieniu Boga, jak myśl o istnieniu otaczających przedmiotów. Więcej, przekonanie bardziej rzeczywiste. Prawda ta stała się nagle niczym nie zachwianą wiarą. [K 205—206]

O takim „poczuciu rzeczywistości” pisze w swej książce James w rozdziale *Rzeczywistość niewidzialnego*, gdzie m.in. przywołuje, w charakterze argumentów zaświadczających podobne stany, dwie wypowiedzi, rozpoczynające się słowami: „Bóg jest dla mnie bardziej rzeczywisty niż jaka bądź myśl, rzecz lub osoba”; „Bóg jest dla mnie czymś zupełnie rzeczywistym”<sup>83</sup>. Byłoby zbyt prostym uproszczeniem rekonstruowanej linii rozwoju bohatera, gdybyśmy sądzili, że doznań takich nie doświadczył wcześniej, przed samobójczym zamachem, jednakże dopiero teraz, czytując się w ową fascynującą go „książkę”, Antoni zaczyna rozumieć ich mistyczny sens, umożliwiając mu reintegrację własnej osobowości, zagrożonej w depresji. Poprzez znamienne dla stanów mistycznych ekstazy narasta w nim poczucie „obcowania bezpośredniego” z bliską i przyjazną mu wszechogarniającą całością, poczucie tajemnego z nią związku jako z „Bogiem-Wszechświatem”.

<sup>81</sup> Por. W. James, *Doświadczenia religijne*. Przełożył i przedmową zaopatrzył J. Hempel. Warszawa, 1918, s. 255. O wrażeniach tych pisze H. D. Thoreau w jednym ze swych esejów opublikowanych w tomie *Walden, czyli życie w lesie* (Przełożyła, przedmową i przypisami opatrzyła H. Cieplińska. Warszawa 1991, s. 168). W przekładzie rosyjskim dzieło amerykańskiego transcendentalisty (powst. 1854) znane było od 1910 roku.

<sup>82</sup> James, *op. cit.*, s. 157.

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 63—64.



Sam zresztą uważał się za całość i swoją świadomość za świadomość całości, która zlewała się z Bogiem, tak iż już rozpoznać nie można było, gdzie jest wszechświat, gdzie owa najwyższa, najbardziej przyjacielska Istota. [K 206]

Zapowiedzi tych stanów mistycznych znajdziemy w powieści choćby we wspomnianej już scenie kościelnych uroczystości Bożego Ciała, kiedy to zagubiony duchowo Antoni odczuwa wręcz fizycznie, „jak zawsze w gorącej modlitwie”, obecność Boga przy sobie (K 47)<sup>34</sup>. Owe antecedencje mistyczne występują w utworze w wyraźnym powiązaniu ze „skłonnościami panteizującymi” Antoniego. Ma on tego świadomość, gdy swoje wcześniejsze przeświadczenie, „że miłość jest uczuciem panteistycznym” (zob. K 144, 206), rozważa teraz z perspektywy doznanych wtajemniczeń mistycznych, jako ich „przecucie”. Wysublimowana tęsknota miłosna stawała się dla niego wtedy „esencją przepajającą byt cały”, a Konstancja symbolem, „jakoby była światem, duszą, Bogiem” (K 166—167).

„Przezwycięzenie »lęku istnienia« ma w *Księżycu* charakter religijny” — stwierdza Ryszard Przybylski i słusznie zauważa, że wpływy Bergsona i Jamesa stopić się tu mogły „w jedno »doświadczenie religijne«”, bliższe jednak „filozofii życia” niż religijności ortodoksyjnej<sup>35</sup>. Świat wokół nadal jawi się bohaterowi „tajemniczy jak dawniej i nieprzenikniony”, ale świadomość wplątania „w to koło nieskończone” (K 217) „Tajemnicy Istnienia oraz zgodnego z rytmem natury uczestnictwa w kosmicznym „nieustającym tworzeniu”<sup>36</sup> daje Antoniemu teraz upragnione wyciszenie duchowe, poczucie ładu i spokoju, pozwala uwolnić się od trwogi przemijania. Doznania te okazują się niekomunikowalne, ponieważ „żadnego uczucia nie można wytłumaczyć” (K 207).

Los Knabego zatem musiał się dopełnić — nie można było powstrzymać tragedii, tak jak ostatni dyskurs z Jerzym nie zmieni niczego w pojmowaniu życia przez kuzyna. Rozmowa ta pozwoli wszakże Antoniemu — i to jest właśnie świadectwem przebytej drogi rozwoju — utwierdzić się w poczuciu nieredukowalnej odrębności swego, dopiero co wykrystalizowanego, programu życiowego; uświadomić sobie własną tożsamość. Może on teraz zdecydowanie przeciwstawić się życiowej strategii Jerzego, odrzuca więc i jego najnowsza, egzotyczną „pokusę” — wspólnej wyprawy do Italii i Ameryki Południowej w pogoni za „bogactwem życia”<sup>37</sup>. Nie da się bowiem, jak sądzi, zrozumieć „życia, a cóż dopiero nim zawładnąć, odbywając najbardziej nawet fascynujące podróże, pełne osobliwych i niezwykłych przygód, jeśli nie będzie ono stanowić dla człowieka wartości najwyższej w każdym swym, choćby najdrobniejszym i najprostszym przejawie. Zachłannemu kolekcjonowaniu „mocnych”

<sup>34</sup> Zebrana przez Jamesa dokumentacja „doświadczeń religijnych” zawiera niejedno świadectwo takiego właśnie przeżycia kontaktu z Bogiem.

<sup>35</sup> Przybylski, *op. cit.*, s. 117, 122. Zob. też J. Kwiatkowski, *Miejsce Iwaszkiewicza w poezji polskiej XX wieku*. W zbiorze: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, s. 32.

<sup>36</sup> Zob. H. Bergson, *Ewolucja twórcza*. Przełożył F. Znaniecki. Warszawa 1957, s. 212.

<sup>37</sup> Mefistofeliczny, rodem z *Fausta*, rys tej pokusy ujawnia się, gdy Jerzy, podważając sens przyszłych studiów uniwersyteckich Antoniego, nakłania go do porzucenia tych planów: „Co to znaczy uniwersytet wobec niesłychanej potęgi życia?” (K 209).

podejrzanych moralnie wrażeń przeciwstawia afirmację każdego momentu egzystencji i motywowany mistycznie „ciągły zachwyty” nad codziennym „cudem” rzeczywistości, objawiającym się tak w brzozywym listku, jak w srebrzystych kroplach rosy na lewadach<sup>38</sup>. Antoni polemizuje z Jerzym: „bawisz się wszystkim, a nie przeżywasz nic. Mówisz, że kochasz życie. Przepraszam cię, ale to nieprawda” (K 210). Wywiedziona trywialnie z Nietzscheańskiego immoralizmu postawa poznawcza kuzyna jest dla Antoniego nie do przyjęcia, nie godzi się on na postulowane przez Jerzego życie bez sankcji moralnych, na to, by świat „kochać bardziej niż Boga” (K 65). Jerzego „recepta na życie” już dawno niepokoiła Antoniego swym minimalizmem.

Poznać, po prostu poznać... i to wszystko? Poza tym nic? Wszak brakuje tu jeszcze czegoś, jakiegoś dalszego ogniwa, jakiejś konsekwencji. [K 62]

Doświadczenie wszechogarniającej mistycznej jedności, a właściwie możliwe dzięki niemu „rozumienie”, okazuje się teraz tym poszukiwanym „brakującym ogniwem”, dopełniającym sens egzystencji, którego wbrew przeświadczeniom Jerzego nie może zastąpić „konceptja władania życiem, istnieniem własnym, ale zwłaszcza cudzym, w imię wykorzystania szans, jakie daje witalność bez norm, afirmacja każdego działania” wyzwalającego intensywność doznań<sup>39</sup>. Taki *modus vivendi* to paradoksalna w swych konsekwencjach ucieczka przed tym, co jest dla Antoniego istotnym „bogactwem życia”. „Życiu bogatemu” w liczne immoralnie wyreżyserowane zdarzenia przeciwstawia on „życie bogate”<sup>40</sup> w pogłębiające i zarazem integrujące osobowość doznania, co zbliża go, jak sądzę, ku myśli Bergsona:

<sup>38</sup> W owej „fali ukochania wszystkiego i przyjaznej ze wszystkim harmonii” (K 206—207) zauważyć można wpływ poezji Whitmana — jednego z „patronów duchowości skamandryckiej”, jak pisze T. Burek (*Krytyka literacka i „duch nowoczesności”*. W zbiorze: *Literatura polska 1918—1975*, t. 1, s. 144). W roku 1916 przekłady tej poezji ukazywały się w „Pro arte et studio”, ale szczególne nią zainteresowanie zaznacza się w Polsce po roku 1920. Śladem prowadzącym do poematu *Żdźbła trawy* zdaje się w *Księżycu* Antoniego „kontakt wewnętrzny z lasem, z polem, z trawą” (K 34), a także te znamienne „żółte żdźbła” (K 130), „żdźbła trawy na drodze”, w których się „zakochiwał” (K 49), myśląc, „że to jest modlitwa, takie spojrzenie na drzewa i pola” (K 128).

<sup>39</sup> Brodzka, *op. cit.*, s. 620.

<sup>40</sup> Motyw ten, osadzony w innym kontekście, pojawia się w powieści wcześniejszej — w uduchowionych rozważaniach Antoniego podczas wieczornej przejażdżki łódką po jeziorze:

„— Niebo napełni życie bogactwem, a życie przede wszystkim musi być bogate.

— Zwłaszcza materialnie — dodał głupawym tonem Koczorowski, rozbijając nastrój” (K 93).

Warto zauważyć, że scena, której fragment został tu przytoczony, stanowi literacką transformację rzeczywistej sytuacji, przypomnianej przez pisarza w związku z jego wakacyjnym pobytem w Stawiszczu. „Pamiętam, jak mi mówiła na tej łódce Jadzia w ciemną bezksiężycową noc sierpniową, kiedy gwiazdy zasypywały złotym pyłem czarne dno ukraińskiego nieba: »Panie Jarosławie, niech pan pamięta, najważniejsze jest to, żeby życie było bogate...« — »Tak, to najważniejsze« — odpowiadałem — »i zrobię wszystko, co jest w mej mocy, żeby je pomnożyć«. A jakiś krótkowzroczny wielbiciel, który wiosłował poza mną w milczeniu,

dla istoty świadomej istnieć — znaczy zmieniać się, zmieniać się — znaczy dojrzewać, dojrzewać — znaczy tworzyć nieograniczenie samego siebie<sup>41</sup>.

Tak rozumiane „bogactwo życia” jest, wedle Bergsona, konsekwencją ciągłego rozwoju — zgodnie z przysługującym wszelkiemu bytowi nadrzędnym prawem twórczej ewolucji. Każdy moment naszego życia staje się w ten sposób „rodzajem dzieła twórczego”.

Jeśli więc we wszystkich dziedzinach triumfem życia jest twórczość, czyż nie mamy powodu przypuszczać, że życie ludzkie ma swoją rację istnienia w takich procesach twórczych, które mogą — w odróżnieniu od twórczości artysty i uczonego, dokonywać się w każdym momencie i u wszystkich ludzi: tworzeniu siebie przez samego siebie, powiększaniu osobowości dzięki wysiłkowi, który wytwarza wiele z małego, coś z niczego i nieustannie pomnaża istniejące bogactwo w świecie?<sup>42</sup>

Śladów inspiracji Bergsonowskiej jest w powieści z pewnością więcej, można by tu choćby wymienić ujawniony w dyskusji z Jerzym intuicjonizm Antoniego, jego krytykę fałszów myślenia pojęciowego, a także wcześniej już zaznaczony w utworze problem relacji między wspomnieniami a doznaniem terażniejszości (K 82—83). Irracjonalizm postawy poznawczej głównego bohatera zdaje się przypominać znamienne dla Bergsona opozycję wobec orientacji kartezjańskiej, na co zwraca uwagę tak polemika z Jerzym, jak scena na łódce, kiedy zapatrzony w gwiaździste niebo Antoni nader niechętnie słucha Konstancji, streszczającej „uczenie” *Rozprawę o metodzie*. Skojarzony z pragmatyzmem bergsonizm<sup>43</sup> jest tu, jak widać, wymierzony zarówno w wulgarną recepcję nietzscheanizmu, jak w zbytne zadufanie kartezjańskiego racjonalizmu.

Iwazskiewicz zwierzał się w liście do żony:

Wczoraj mojemu Antoniemu urządziłem ten skok z koniem do przepaści, tak się zdenerwowałem pisząc tę scenę — nie masz pojęcia jak [...]. Rozumiesz, ale to jest papierowe zrealizowanie tego straszliwego pociągu do przestrzemi, jaki muszę opanowywać na każdym balkonie i w każdym oknie. Tak samo jak wszystkie religijne przeżycia jego są zrealizowaniem tego, czego mi życie moje wewnątrznie nie chce dać.

Fragment tego listu przytaczam nie po to, by eksponować zawarte w nim „bardzo ciekawe fakty dla psychologii twórczości” (jak to zresztą określa sam autor)<sup>44</sup>, ale by zwrócić uwagę, że religijno-moralnych rewe-

---

przysłuchując się naszej rozmowie prowadzonej w tak wysokim stylu, mruknął: »Tak, bogate, bogate... Ale skąd wziąć pieniędzy, jeżeli się ich nie ma?» (KM 138).

<sup>41</sup> Bergson, *op. cit.*, s. 20.

<sup>42</sup> H. Bergson, *Świadomość i życie*. (1919). Przełożyła I. Wojnar. W: I. Wojnar, *Bergson*. Warszawa 1985, s. 282.

<sup>43</sup> Po raz pierwszy zetknął się Iwazskiewicz z filozofią Bergsona dość wcześnie, bo jeszcze w okresie gimnazjalnej edukacji w Kijowie (KM 59). *Évolution créatrice* czytał nieco później (KM 132). W tymże gimnazjalnym okresie poznał przyszły pisarz *Doświadczenia religijne* Jamesa. Po latach uznał je za „jedną z najważniejszych książek” swego życia — świadomy, że „echa” tej lektury „zjawiają się [...] od czasu do czasu” w jego twórczości (KM 81—82).

<sup>44</sup> Jarosław Iwazskiewicz do żony Anny o sobie i swojej twórczości. Zestawiła M. Iwaszkiewicz. „Twórczość” 1985, nr 11, s. 68 (list z 10 X 1924).

lacji głównego bohatera nie wolno zbyt pochopnie interpretować w kategoriach powieściowego autobiografizmu. Chyba że za Cyprianem Fałnem z *Motorów* Zegadłowicza powiemy: „wszystko, co się pisze, jest autobiografią względnie przetrzudem autobiograficznym”<sup>45</sup>. Jeśli bowiem zawierzyć świadectwu owego listu, mistyczne iluminacje Antoniego stanowią swoistą rekompensatę autorskiego „głodu” takich właśnie przeżyć. Wydaje się, że i wspomniany skok w przepaść, będący, jak wyznaje pisarz, zadośćuczynieniem ambiwalentnej jego skłonności ku otwartej przestrzemi, rozumieć można w tym kontekście jako prefigurację tęsknoty za transcendencją absolutnej nieskończoności, czego wyraz znaleźć można choćby w omawianych już fascynacjach Antoniego niedosiężnym niebem.

Przewycięzeniem kryzysu indywiduacji, odnalezieniem własnej suwerennej tożsamości kończy się w utworze poszukiwanie przez głównego bohatera „właściwej nazwy dla ja”, powiązane ściśle ze sprawą jego orientacji estetycznej, z samookreśleniem jako poety (odnalezienie „właściwego imienia dla nocy”). W finale utworu ideowo-moralny program Antoniego, określany przez „dwa konieczne żądania”: poznać — zrozumieć, dopełniony zostaje trzecim, znamionującym już wyraźnie postawę artysty: „wyrazić”. Ten trzeci autopostulat okazuje się naturalną konsekwencją dążności bohatera do twórczej samorealizacji, artystycznego uzewnętrznienia. Całość zaś tego programu wyraża nie tyle nie pozbawioną swoistej pokory prostotę, co maksymalizm młodzieńczych celów. Sztuka staje się tu bowiem i miłością, i pracą, i Bogiem; ekspresją szeroko pojętego życia.

Zrozumiał [...], że niczego mu już w świecie nie trzeba, ani miłości, ani pracy, ani może Boga, tylko te najpiękniejsze, codzienne chwile ujmować w dłonie, przytrzymywać. Poznać, zrozumieć i wyrazić. Dawać im nowe życie, tym chwilom — i życie wieczne. [...] „Zatrzymywać momenty życia, zamyślać się nad nimi i dawać im trwanie, oto moje odnalezione zadanie — myślał. — To już wszystko. Nic więcej”. [K 223; podkreśl. S. K.]

W tak sformułowanym *credo* artystycznym widzieć by można ślady fundamentalnych dla „filozofii życia” Diltheyowskich kategorii, takich jak: przeżycie, ekspresja, rozumienie, ale istotniejsze wszakże zdaje się w nim marzenie o sztuce ocalającej przed przemijaniem zarówno owe powszednie „cuda” istnienia, jak — pośrednio — samego twórcę w jego dziełach, o sztuce powstrzymującej, niby na mocy Faustowego zaklęcia („*Verweile doch, du bist so schön*”), nieubłagane prawo czasu. Byłaby to może ta sama, inaczej tylko wyartykułowana tęsknota za transcendencją, za wiecznością. Uwiecznione w twórczości „chwile” okazać się wszak mogą (choć wiemy przecież, że nie zawsze) „trwalszym od spiżu” pomnikiem tak „przemijającej postaci świata”, jak — przynależnego doń — przeżywającego „ja” artysty.

Chwytać chwile, zatrzymywać je, uwieczniać — to zadanie faustyczne<sup>46</sup>. Takiego też wymiaru nabiera dążenie bohatera ku „bogactwu”

<sup>45</sup> E. Zegadłowicz, *Motorzy*. Łódź 1981, s. 272.

<sup>46</sup> „Czasami wydaje się — pisze J. Iwaszkiewicz („*Słowo o Tołstoju*”. „*Twórczość*” 1961, nr 1, s. 74) — że najważniejszą sprawą w twórczości Tołstoja jest to pragnienie zatrzymania (jak u Fausta) przemijającej chwili i przekazanie

życia, ku jego „pełni”, zapowiadanej symbolicznie tytułową metaforą. Za Heleną Zaworską skłonny byłbym w tym widzieć „wielki mit Iwaszkiewiczowskiej twórczości”<sup>47</sup>. I choć prawie równocześnie w *Pejzażach sentymentalnych* (1926) sceptycznie dowodzi autor:

świata nie można opisać słowami. I trzy zadania poety, poznać, zrozumieć, odtworzyć — są mrzonką, jak szklana góra, jak pałac lodowy<sup>48</sup>

— to jednak przecież ten program zdaje się stale aktualny w pisarstwie Iwaszkiewicza, podejmującego ciągle na nowo, z tą samą zachłanną zmysłowością oraz zadumą nad dziwną tajemnicą istnienia, trud utrwalenia tego, co przemijalne. Potwierdza to autor *expressis verbis* we wstępie do *Wierszy zebranych* (1968), w którym wracając raz jeszcze do „mrzonek” z *Księżycą*, stwierdza:

wszystkie te trzy postulaty stawiane pisarzowi są w gruncie rzeczy niewykonalne. [...] A jednak mimo wszystko — chociaż w miarę jak miały zielone trawy i opadały żółte liście, zdawałem sobie coraz bardziej sprawę z bezsiły człowieka wobec świata i czasu — starałem się jak najwięcej poznać, jak najwięcej wyrazić. [...]

Takim to więc sposobem pisarz mimo wszystko pozostaje wiernym dewizie: „poznać, zrozumieć, wyrazić”, chociaż wie, że wielkość świata, skomplikowanie życia ludzkiego, przebieg dziejów człowieczeństwa — przerasta możliwości jego wyrazu. [...] Bo właśnie moc zatrzymywania chwil i nadawania im trwałości — walka z przemijaniem — jest najgłębszym zadaniem artysty<sup>49</sup>.

W tak rozumianym powołaniu artysty nie ma już miejsca na opozycję Sztuka—Życie, nadrzędnym bowiem staje się problem ocalenia przez sztukę tego, co podległe uniwersalnemu prawom natury.

Zapytać można na koniec, czym jest w dorobku twórczym oraz biografii duchowej Iwaszkiewicza *Księżyc*, ta — jak podkreślał autor — „ulubiona” przez niego, najbardziej nasycona wspomnieniami młodości spośród jego książek. W roku 1925, kiedy została opublikowana, to, co dla Antoniego było prognozą, ledwo przecutym projektem, dla autora stawało się spełnieniem, literacką weryfikacją programu bohatera. Podczas kiedy bohater powieści przekraczał próg dzielący wczesną młodość od dorosłego życia, autor zmierzał już ku pełni lat dojrzałych, przechodząc — jak by to określił Gombrowicz — „Rubikon nieuniknionego trzydziestaka”. Obaj jednak, i bohater, i autor, znajdują się w tym przełomowym punkcie swej biografii, w którym „spojrzenie wstecz” jest nieodzowne, by uczynić „krok naprzód”. Pisząc tę powieść „w plusku deszczu” tętniącego o podkowińską „Aidę”, czynił Iwaszkiewicz — jak

---

czytelnikowi opisu całego tej chwili piękna”. O faustyzmie w utworach Iwaszkiewicza z lat 1932—1968 pisze E. Łoch: *Pierwiastki mityczne w opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza*. Rzeszów 1978. Interesujące studium poświęciła problematyce faustycznej M. Janion w swej książce *Wobec zła* (Chotomów 1989), dostępną mi już po ukończeniu niniejszego szkicu.

<sup>47</sup> H. Zaworska, „Opowiadania” *Jarosława Iwaszkiewicza*. Warszawa 1985, s. 12.

<sup>48</sup> J. Iwaszkiewicz, *Pejzaże sentymentalne*. W: *Proza poetycka*. Warszawa 1980, s. 296.

<sup>49</sup> J. Iwaszkiewicz, *Wiersze zebrane*. Warszawa 1968, s. 6—7.

sam wspomina — „obrachunki z całego dotychczasowego życia” (KM 257), będące również próbą określenia dróg ideowych pokolenia, do którego należał<sup>50</sup>. Ten sam typ autorefleksji reprezentuje główny bohater.

Rozumiał bowiem, że to stałe dążenie do zrobienia rachunku sumienia i wypowiedzania się jest po prostu bilansowaniem pewnej zamykającej się części życia. [K 83]

Stąd też tak istotne znaczenie mają w *Księżycu* aluzyjne nawiązania do *Godziny myśli*, które towarzysząc indywiduacyjnym niepokojom bohatera, nadają tej powieści, kiedy postrzega się ją w kategoriach autorskiej biografii, szczególnie, ciepły ton zegnania się z młodością<sup>51</sup>. Rysujący się tu system literacko-biograficznych nawiązań do poematu Słowackiego pozwala w nich wszakże widzieć coś więcej niż tylko stylizowany romantycznie sztafaż. Komplementarne wobec tytułowej metafory utworu oraz przebiegu powieściowych zdarzeń, zdają się równocześnie pełnić w *Księżycu* funkcję dyskretnego komentarza. Tak więc „drugie dziecię” sugeruje symbolicznie u Iwaszkiewicza przeznaczenia poetyckie Antoniego, co staje się szczególnie istotne, zważywszy na autobiograficzny charakter powieści, której narrator z sympatią i akceptacją odnosi się do głównego bohatera. Nieliczne próby dystansowania się wobec niego poprzez trudno nieraz uchwytną ironię, podejmowane przez autora w roli podmiotu czynności twórczych, nie zmieniają tej aprobatywnej w gruncie rzeczy optyki, choć mogą ją nieco modyfikować.

Taki właśnie pobłażliwy dystans autorski do Antoniego daje się zauważyć zarówno wtedy, gdy nieoczekiwanie dowiaduje się on o nader korzystnym stanie majątkowym panny, mało do tej pory interesującej go erotycznie, jak i wtedy, gdy ujawnia ona chłodną, krytyczną niecierpliwość (np. podczas wspólnego czytania *Godziny myśli*) wobec jego usiłowań, by łączące ich emocje upodobnić do romansowo-sentymentalnego wzorca. Tę konwencjonalną matrycę ostatecznie kompromituje nieudane (w wymiarze obiektywnym wręcz tragikomiczne) porwanie oraz małżeństwo porwanej z Koczorowskim, którego słowa w scenie na łódce (o „bogactwie życia”) nieprzypadkowo zdają się uwydatniać ekonomiczną motywację tego związku. Autoironia wygasa jednak wszędzie tam, gdzie duchowe zmagania Antoniego prowadzą ku wartościom autentycznym.

Spokrewniony gatunkowo z powieścią adolescencyjną, „prześiąknięty liryzmem, czułością”, jest *Księżyc* równocześnie „zobiektywizowanym obrazem duchowego dojrzewania artysty”, poszukującego siebie wśród „złomowisk” modernizmu<sup>52</sup>. Główny bohater odrzuca postawy będące objawem modernistycznego syndromu „ucieczki od życia”. A jest nią zarówno estetyzm Izydora, jak nihilizm Knabego. Tak zresztą jak (trywialnie wypaczony) nietzscheanizm Jerzego, którego hałaśliwie głoszona fascynacja żywiołem życia okazuje się w końcu — by określić to w ka-

<sup>50</sup> Zob. S. Burkot, *Kontemplacja i pasja życia — Jarosław Iwaszkiewicz*. W zbiorze: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1972, s. 249.

<sup>51</sup> Jakże odmienny, mimo autoironicznych nutek, od prześmiewczo-groteskowego tonu *Ferdydurke* W. Gombrowicza (Warszawa 1956, s. 8), gdzie 30-letni bohater, autorski sobowtór — któremu nie udało się „przyczesać i w miarę możliwości wyjaśnić” — również dokonuje swego „bilansu wejścia pomiędzy dorosłych”.

<sup>52</sup> Zob. Przybylski, *op. cit.*, s. 84—85, 89.

tegoriach Frommowskich — „ucieczką od wolności”, próbą zagłuszenia, poprzez liczne podróże oraz aranżowane sadystycznie skandalizujące awantury, lęku przed poznaniem samego siebie, przed ciężarem odpowiedzialnego istnienia.

„Jako ostateczna konkluzja, liryczne zwieńczenie dotychczasowych poszukiwań twórczych, a przede wszystkim jako rozstrzygnięcie sytuacji, w której zindywidualizowane »ja« twórcy przeciwstawione zostało światu, jak w twórczości romantyków” — zamyka *Księżyc* okres młodości pisarskiej Iwazkiewicza. „Jest podsumowaniem, ale i ujawnia dalsze drogi rozwoju, jest zamknięciem »epoki lirycznej« pisarza, ale wskazuje także na wyjście poza liryzm”<sup>53</sup>.

Jedną z takich dróg prowadzić będzie w stronę „zatajania liryzmu w codzienności”<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Jędrzychowska, *op. cit.*, s. 102, 103.

<sup>54</sup> Brodzka, *op. cit.*, s. 622.