

# Jerzy Kwiatkowski

---

## Iwaszkiewicza księga przemian

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/3, 139-176

---

1969

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.

JERZY KWIATKOWSKI

IWASZKIEWICZA KSIĘGA PRZEMIAN \*

1

Trzy tomy: *Oktostychy*, *Kasydy*, *Dionizje* — zamykają w sobie młodość poetycką Iwaszkiewicza. Cztery tomy następne: *Księga dnia i księga nocy* (1929), *Powrót do Europy* (1931), *Lato 1932* (1933), *Inne życie* (1937) — to pierwszy okres jego poetyckiej dojrzałości, przeciętej wojną na dwie nierówne części.

W okresie tym, którego datę początkową wyznaczyć można mniej więcej na r. 1922 (*Księga dnia i księga nocy* to zbiór wierszy z długiego dość czasu), datę końcową na r. 1939 (efektywnym zamknięciem jest tu *Oda na Gdańsk*, drukowana w ostatnim, 31/32, numerze „Wiadomości Literackich”) — poezję Iwaszkiewicza cechuje swoista równowaga. Równowaga, polegająca na równomiernym, symetrycznym współgraniu dwóch kontrastowych elementów, dwóch kompleksów zjawisk, dwóch — nieomal — poetyk. Daje się ona dostrzec nie inaczej, jak tylko przy całościowym ujęciu omawianego okresu. Stąd konieczność wprowadzenia niniejszych uwag wstępnych, stanowiących pierwszy niejako plan: zarówno tej poezji jak dotyczących jej rozważań.

Punktem wyjścia, formą pierwotną, jest tu dualistyczna struktura wyłoniona przy badaniu *Dionizyj*. Dualizm — w *Dionizjach* synchroniczny, zatem: dramatyczny, konfliktowy — rozmieszcza się teraz przemiennie na osi czasu, staje się pokojową koegzystencją, układa się w schemat sztafety, daje asumpt do wprowadzania poetyckiego płodozmianu w miejsce nagromadzenia sprzeczności — istnieje jednak w omawianym okresie nadal. Dzieje się tu po trosze tak, jak gdyby zasiadali kolejno do pracy dwaj poeci: jeden — autor większości wierszy pierwszego i trzeciego z tych to-

---

\* Praca niniejsza stanowi fragment większej całości. Autor odwołuje się tu także do swojej wcześniejszej książki: *Eleuter. Szkice o wczesnej poezji Jarosława Iwaszkiewicza*. Warszawa 1966.

mików: *Ksiąg i Lata 1932*, drugi — autor większości wierszy drugiego i czwartego: *Powrotu do Europy i Innego życia*<sup>1</sup>.

A oto główne opozycje kształtujące owe obydwa nurty, owe obydwie — jak określić je można metaforycznie — osobowości poetyckie Iwaszkiewicza. Prywatność — przeciwstawiona kulturowości i obywatelskości. Bezpośredniość — dystansowi. Bierność — aktywności. Melicznosc — retoryczności. Stylizacja na pieśń — stylizacji na dyskurs. Muzyczność — malarzkości. Składnia prosta — składni rozwiniętej. Sylabotonizm — sylabizmowi.

*Księga dnia i księga nocy* oraz *Lato 1932* — to dominacja lewych stron wymienionych powyżej opozycji. *Powrót do Europy* i *Inne życie* — to dominacja stron prawych.

Opozycje te korespondują, łączą się w związki bardziej już skomplikowane z innymi parami pojęć, fascynujących poetę w sposób jeszcze trwalszy: w całym niemal przebiegu, i to całej, już nie tylko poetyckiej, dotychczasowej jego twórczości. Pierwsza z nich to opozycja życie — śmierć: zachłanne ukochanie życia i uparta obsesja śmierci. Druga — manifestująca się nierównomiernie — to, z jednej strony, zdobywczy maksymalizm duchowego rozrostu, wszechogarniającego przeżycia, tłumiony, ale też zdradzający się właśnie poprzez — drugi człon tej opozycji: poprzez dominantę rezygnacyjną. Wreszcie opozycja trzecia — to dwa wielkie pojęcia kulturowe: Wschód i Zachód, niekiedy zastępowane czy kamuflowane — przez Północ i Południe.

W ten sposób rysuje się — ujęta w największym skrócie — siatka opozycji kształtujących ową swoistą równowagę poezji Iwaszkiewicza tego okresu. Łaskawy Czytelnik zechce ową skrótowość wybaczyć. Tylko oglądany z dużej wysokości krajobraz zdradza plan, według którego został utworzony, i może zostać przeniesiony na papier. Przy zbliżeniu — zacierają się generalne linie, wyjątki zasłaniają regułę, szczegóły nie pozwalają dostrzec całości.

<sup>1</sup> Podobieństwa łączące *Księgi z Latem 1932*, a *Powrót z Innym życiem* narzuciły się już J. Błońskiemu w jego bardzo wnikliwym, choć krótkim szkicu *Poezja Iwaszkiewicza* („Życie Literackie” 1952, nr 20). Krytyk posunął się aż do przypuszczenia, że *Lato 1932* jest wcześniejsze od *Powrotu do Europy* i powstało w tym samym okresie co *Księga nocy*. Jeśli chodzi o główne zręby wszystkich tych zbiorów, przypuszczenie to nie wytrzymuje jednak krytyki. Świadczą o tym zarówno daty pierwodruków czasopiśmienniczych jak wgląd w rękopisy poety. Tak np. w notatniku zawierającym większość wierszy z *Powrotu* znajduje się na końcu kilka utworów z *Lata 1932*. Fakt ten wydaje się wskazywać na zgodność kolejności powstawania obydwu tomików z kolejnością ich druku. Przeczy też przesłance, z której Błoński wywiódł swój wniosek, a która polega na przekonaniu, że wiersze o różnych tonacjach nie mogły powstawać w tym samym mniej więcej czasie. (Notatnik, o którym mowa, znajduje się w zbiorach autora tego szkicu.)

Cóż to jednak za wiedza o krajobrazie, o kraju, nad którym przeleciało się tylko? Czas od techniki skrótu przejść do techniki zbliżenia. Nadmierna lakoniczność zostanie teraz powetowana, w sposób może i nadużywający cierpliwości Czytelnika...

## 2

Po dionizyjskim szoku w poezji Iwaszkiewicza następuje uspokojenie. Po aktywności — bierność. Po tragedii — elegia.

Skończyła się „*Sturm und Drang Periode*” tej poezji. Ze szczególną siłą (czy raczej bezsilą...) manifestuje się teraz, w *Księdze dnia i księdze nocy*, jej rezygnacyjna dominanta.

Jeszcze myślę o tobie... a już mi uciekasz. [38]<sup>2</sup>

Stoimy w progu. Dalej nie wejdziemy, [55]

Drzewa uwiędły, jesień len przędzie,

Niech mi się zdaje, że tak już będzie. [76]

Niesiesz to słabe światło. Młody!

Zgaś świecę, póki jeszcze można. [84]

Po cichutku, po cichu rozejdziemy się sobie [91]

Dlaczego nie mogę być bardziej współczesny? Trudno. Nie potrafię. [111]

Wiotkie powoje jak węże związały wczesną trawę

I gestem rezygnacji gałęzi gęstwa opada. [113]

— oto przeważająca tu tonacja uczuciowa, na ogół typowo depresyjna, przydająca bierności i bezwładności postawie wyrażonej przez *Piosenkę dla zmarłej*<sup>3</sup>, *Piosenkę*, którą autor przedrukował w tym tomie z *Kasyd*.

Przyszły biograf poety ukaze — być może — „zyciową”, „prywatną” genezę całej tej przemiany: zarówno ekstatyczno-dramatyczna tonacja *Dionizyj* jak elegijna tonacja *Książ* wiąże się niejednokrotnie z motywami miłości i utraty; z obydwu tych tomów dałaby się wywieść historia konkretnego uczucia, zrazu gwałtownego, z czasem słabnącego coraz bardziej i — co za tym idzie — coraz łatwiej poddającego się analizie, z coraz większym dystansem relacjonowanego przez poetę.

Z drugiej strony — owa przemiana tonacji wiąże się z doświadczeniem tzw. smugi cienia. Parokrotnie w wierszach tych pojawia się motyw uświadomienia sobie granicy wieku, poza którą kończą się pewne przywileje, przeżycia, szanse.

Więc już nigdy nigdzie się nie polecisz?

Już nie trysną wiosenne wyprawy i liście.

Wszystko, co się miało dopełnić, dopełniło się oczywiście.

Teraz się będą cieszyć nasze dzieci. [61]

— pisze poeta w fragmencie VI *Księgi nocy*. A w pierwszym:

<sup>2</sup> Cyfra arabska oznacza tu stronicę wydania: *Księga dnia i księga nocy*. *Poezje*. Warszawa 1929.

<sup>3</sup> Por. uwagi o tym wierszu w szkicu dotyczącym *Dionizyj*.

Stoimy w progu. Dalej nie wejdziemy,  
Może pojmie nasza córka Marysia. [55]

Inaczej mówiąc — mamy tu do czynienia z motywem „pożegnania młodości”.

Przełomowość tej książki przejawia się jednak także i na innych planach i w innych tonacjach. W wierszu, który poeta nazwie potem — właśnie: *Odwiedziny miejsc ulubionych w młodości*, czytamy:

Przeminęło. Zamknięte. Skończone. Na wieki.  
Nie wstrzymuję tej wody. Odpływa, odchodzi,  
Niechże bieży, gdzie giną wszystkie, wszystkie rzeki.  
Stary świat się pochylił, inny dzień się rodzi. [106]

Atmosfery „innego dnia” nie znajdziemy tu wprawdzie wiele. Cały ten tom jest jak gdyby chwilą p o m i ę d z y, przystaniem w drodze, momentem odpoczynku. Tym naturalniejsza jest fascynacja przemijaniem, obsesja śmierci, występująca w tym tomie z niezwykłą siłą. A także: uczucie nudy, pustki, bezwładu. Skończyły się tzw. porywy młodości, symbolizowane często przez motyw lotu<sup>4</sup>; kształtują się dopiero pasje wieku dojrzałego. Dokonują się różne przekształcenia, dokonuje się — na paru krzyżujących się ze sobą płaszczyznach — bardzo istotny wybór. Zapewne, krytyk operuje tu już raczej znajomością rzeczy *ex post*, wiedzą wynikłą z lektury tomów następnych. *Księga dnia i księga nocy* stanowi w rozwoju tej poezji moment — niemal — białej karty. W specyficznym języku Iwazskiewicza moment ten zostaje określony tak:

Wszystko, co mogły mi dać słowa,  
Jak pusty plac jest w dniu dzisiejszym.  
Spotkany w mieście nieznamy  
Mógłby się stać najserdeczniejszym.  
(*Nieznamy*, 43)

Niemniej — pewne sygnały przekształceń, przesunięć, „wyborów” dostrzec już przecież — *ex post* i nie tylko *ex post* — można.

Zanim jednak do spraw tych przejdziemy, parę słów o samej kompozycji *Ksiąg*. Jest to tom najbardziej spośród książek poetyckich Iwazskiewicza zróżnicowany, co za tym idzie: w twórczości tej dość odosobniony. Na ogół bowiem tomiki tego poety są raczej cyklami niż zbiorami wierszy. Są — świadomie organizowanymi<sup>5</sup> — całościami, których jednorodność wyznaczają nie tylko elementy filozoficzne, lecz także: wersyfika-

<sup>4</sup> Motyw ten pojawia się też (nadzwyczaj często) w *Hilarym, synu buchaltera* (1923).

<sup>5</sup> Specjalnego uwrażliwienia poety na te sprawy dowodzi — prócz, oczywiście, świadków koronnych, jakimi są jego tomiki — taka np. wypowiedź, zawarta w jednej z recenzji (J. I w a s z k i e w i c z, *Hafty i koronki*. („*Obrazy imion wró-*

cyjne, stylistyczno-językowe, tematyczne, te wreszcie, które decydują o przynależności do pewnych gatunków i konwencji. *Księga dnia i księga nocy* natomiast to kilka takiego rodzaju — niedużych rozmiarami — cyklów, cyklów, które spajają ze sobą więzi stosunkowo nieliczne.

Różnorodność ta — między innymi — wynika po prostu z włączenia do tomu wierszy z różnych epok; z utworami w owym czasie nowymi sąsiadują tu przedwojenne i wojenne *iuvenilia*: *Kareta pocztowa* opatrzona datą 1913, cykl *L'Amour cosaque* — 1916. Ale także i wśród tych wierszy „nowych” rozpiętość czasowa bywa znaczna: pierwodruki niektórych sięgają roku 1921<sup>6</sup>. Wreszcie — nawet i między wierszami, których daty napisania niewiele odbiegają od siebie, dostrzec można poważne różnice.

A oto pobieżny przegląd głównych, najbardziej wyrazistych spośród występujących tu form i konwencji. Zbiór „kołysanek” i drobnych wierszy nastawiony na śpiewność i kunsztowną strofikę. Cykl nowych oktostychów, o charakterze kontynuacyjnym, mniej jednak stylizatorskich, bardziej „współczesnych”, cykl, w którym wyróżnia się znakomita *Noc w polu*. Dwa cykle „notatek z poróży”: impresyjno-bezpretensjonalne *Bilety tramwajowe* (z Włoch) i, bardziej syntetyczne, wiersze „niemieckie”, przedrukowane potem w ramach *Podróży zimowej*. Szereg utworów, w których dominuje konwencja prozaizacji. Parę cyklów sonetowych, najbardziej tu może skamandryckich, wśród nich — odbiegające swoim stylizacyjnym i analitycznym charakterem *Przypomnienie*. Dyskretne stylizacje gatunkowe: na sielankę i elegię. Jak widać — znaczne materii pomieszanie.

Parę słów o pierwszej z tych konwencji. Nie tyle ze względu na jej wartości, ile ze względu na rolę jednego z poetyckich biegunów, jaką pełni ona w tym tomie. Można wyróżnić tu co najmniej dwa zjawiska ekstremistyczne: 1) maksymalną — w obrębie *Ksiąg* — meliczność; 2) maksymalne odchylenie wstecz, w stronę poezji minionej epoki. Wiersze te — kontynuacja *Piosenek* z tomu *Oktostychy* — należą do najmniej konkretnych w poezji Iwaszkiewicza, a jednocześnie: do najbardziej skonwencjonalizowanych. Ich słowa odwołują się nie tyle do rzeczy, ile do pojęć — umownie poetyckich. Nawet — znany nam już — chwyt intensyfikacji koloru, przydając tym wierszom oryginalności i znacząc je Iwaszkiewiczowskim

---

żebne” *Iłakowiczówny*). „Wiadomości Literackie” 1926, nr 35/36): „Wśród naszych młodszych liryków rzadko zdarza się poeta, który daje nam na wskroś przekomponowany tomik, gdzie każdy wiersz, stanowiąc osobną całość, jest jednocześnie kolorowym kamyczkiem w szerokim mozaikowym fresku. Zbyt często tomiki takie są przypadkowymi zlepkami wierszy o bardzo różnych nastrojach i bardzo nierównej wartości [...]”. Iłakowiczówna, oczywiście, stanowi tu przykład pozytywny.

<sup>6</sup> Należą tu fragmenty *Księgi nocy*: XXVIII, XXX, XXXI, drukowane w „Skamandrze”.

piętnem, nie nadaje ewokowanemu przez nie światu konkretności, ciężaru, pewności istnienia. Wiersze to — w r. 1929! — zdecydowanie anachroniczne, zabłąkane tu z innej epoki.

Inna sprawa, że spod dobrego w epoce tej patronatu: Tadeusza Micińskiego. Dość zestawić następujące dwa fragmenty, by przekonać się o tym dowodnie.

Fioletowe góry  
zapadają w mgły,  
ciemnieją lazury —  
jakby w głębię szły.  
Złoty róg miesiąca  
sieje poblask mdły —  
lasów wiatr nie trąca,  
jakby do snu szły.

(\* \* (inc.: Fioletowe góry...) ?)

To Miciński. A Iwaszkiewicz:

Spokojne wody  
I ciche góry,  
Ptaki skończyły  
Swe fioritury  
Między wirchami  
Płyną obłoki,  
Odeszły w ciemność  
Zmęczone kroki  
Ogromna przychodzi cisza<sup>8</sup>.  
(*Kołysanka* 4, 75)

Tak więc jest to pogłos młodopolszczyzny wysokiej klasy, tej przy tym młodopolszczyzny, która wychylona była w przyszłość: zarówno dzięki swojej zwartości, jak — czego już w wierszu cytowanym nie widać — niezwykle śmiałej wyobraźni i rozluźnieniu związków logicznych. A oto inny jeszcze przykład tego wpływu:

Gdzie ty? — Daleko.  
Ktoś ty? — Ja kwiat.  
Białe kwiaty. Żółte kwiaty. Tak.  
Skąd ty? Od planet  
Płomienny dzianet.  
Moja miłość. Moja wina. Tak.  
(*Z księgi nocy* XXII, 81)

Tak czy inaczej jednak, wiersze te zdumiewają na tle zamieszczonych w tymże tomie *Biletów tramwajowych* czy staropolskich stylizacji.

<sup>7</sup> T. Miciński, *W mroku gwiazd*. Kraków 1902, s. 107.

<sup>8</sup> Oczywiście, bardzo wyraźnie brzmi tu także — *Über allen Gipfeln... G o e - t h e g o*.

W rezultacie *Księga dnia i księga nocy* nie jest tomem narzucającym krytykowi jakąś jednorodną, domagającą się dokładnej analizy, a jednocześnie atrakcyjną intelektualnie czy estetycznie — strukturę. Budzi natomiast zainteresowanie swoim przełomowym — w rozwoju poezji Iwaszkiewicza — charakterem. Z drugiej zaś strony — stanowić może dobry pretekst do uchwycenia pewnych ogólnych cech tej poezji, na których przedstawienie brak zazwyczaj miejsca przy analizie tomów stanowiących pewną strukturalną całość. Cech jednocześnie, które w tym właśnie, stanowiącym skrzyżowanie wielu różnych motywów i tendencji, tomie — rysują się niekiedy ze szczególną wyrazistością.

W tych zatem kierunkach — nie bez pewnych, koniecznych w tej sytuacji, nawrotów w przeszłość — potoczą się rozważania zawarte w niniejszym szkicu.

## 3

Z problemów ogólnych na pierwszy plan wysuwa się — zasygnalizowany powyżej — kompleks zagadnień: Wschód—Zachód.

Dwa były wielkie ogniska cywilizacji w Europie średniowiecznej: na wschodzie — Bizancjum, które karmiło się resztkami kultury starożytnych Greków, na zachodzie — Rzym, który odziedziczył cywilizację po starożytnych Rzymianach.

Iluż z nas Ignacy Chrzanowski wrył głęboko w pamięci te słowa, otwierające *Historię literatury niepodległej Polski* (Warszawa 1911).

Iwaszkiewicz należy do nielicznych w literaturze polskiej pisarzy, których twórczość inspirowały prądy płynące z owych dwu źródeł. Do pisarzy, u których Rzym spotyka się z Bizancjum. Spośród bogatej w talenty i dzieła polskiej „szkoły ukraińskiej” — bodaj on tylko (obok i za Micińskim) sięgnął w Ruś głębiej, nie zatrzymał się na kozacko-bałagulskiej powierzchni. Toteż jakkolwiek ogromnie ważna jest i dla jego twórczości, i dla omawianego w tym momencie problemu cała sfera ukraińskiej tematyki, w sensie: zrazu — opisów czy aluzji do pejzażu, potem — tęsknotą przenikniętych wspomnień tego kraju, nie ona jest tutaj najważniejsza, lecz zjawiska świadczące o wpływie głęboko pojętej kultury wschodnio-chrześcijańskiej.

Kultura ta najsilniej oddziaływała na prozę Iwaszkiewicza, prozę o charakterze poetyckim zresztą, na *Legendy* zwłaszcza. Wpływy jej znaczną rolę odgrywają jednak także i w poezji — tyle że są one w niej nie tak oczywiste i manifestują się w sposób nierównie bardziej skomplikowany. Niezwykle przy tym różnorodny. Może tu wchodzić w grę zarówno obsesja złotego koloru<sup>9</sup>, przywodząca na myśl ikony i bizantyjskie malarstwo,

<sup>9</sup> W międzywojennych tomikach poezji Iwaszkiewicza nazwa tego koloru występuje około 125 razy, zajmując trzecie miejsce: po czerni (około 145 razy) i tuż



jak — dominanta rezygnacyjna, o ileż bliższa duchowi prawosławia, a także — religiom Wschodu, niż katolicyzmowi<sup>10</sup>. Podobnie jak, dzięki gnostykom, nierównie bliższy wschodnio- niż zachodniochrześcijańskiemu kręgowi kulturowemu jest — stale u Iwaszkiewicza powracający — motyw dwuznaczności sakralno-erotycznej, mistycznie-erotycznej<sup>11</sup>, czy — „podejrzany” etycznie charakter Piękna<sup>12</sup>. O powiązaniach najważniejszych: o dionizyjskiej koncepcji chrystianizmu, nawiązującej do teorii Sołowio-wa i Iwanowa — była już mowa w szkicu dotyczącym *Dionizyj*. Dionizyjskość zaś, jak wiadomo, jako element wschodni, domagający się obła-skawienia przez klasyczną kulturę antycznej Grecji — odczuwana była także w starożytności. Przypomnijmy też i o tym, że ma ona w sobie pewne elementy „wschodniości” również i z polskiego punktu widzenia. Znany na Ukrainie obrzęd Kostrubonki wywodzi się przecież z tego samego kręgu wierzeń i mitów co obrzędy dionizyjskie. I jeśli Dionizosa i Demeter spotkać można na Iwaszkiewiczowskiej Ukrainie (w *Godach jesiennych* i *Demeter*) — nie jest to aż tak wielki „anachronizm”, jak można by to było przypuszczać.

---

za zielenią (około 130). Jak się zdaje, jest to stosunkowo — zważywszy na rzadkość tego koloru w przyrodzie — liczba bardzo wysoka. Warto też odnotować, że w *Oktostychach* i *Dionizjach* kolor złoty zajmuje miejsce pierwsze.

<sup>10</sup> Jeśli idzie o wielkie religie azjatyckiego Wschodu, rzecz wydaje się oczywista i nie wymagająca argumentacji. Wystarczy tu przypomnieć o wpływie budyzmu na Schopenhauerowski postulat zatrzymania — poprzez kontemplację — irracjonalnego pędu woli, pędu do działania. Na postulat — który leży przecież u filozoficznych źródeł Iwaszkiewiczowskiej dominanty rezygnacyjnej, jak o tym była mowa w szkicu o *Oktostychach*. Jeśli chodzi o wschodnie chrześcijaństwo, warto powołać się tu na rozprawę B. Jasińskiego pt. *O cywilizacji wschodniochrześcijańskiej* (w zbiorze: *Kultura i cywilizacja*. Lublin 1937). Jedną z zasadniczych różnic między chrześcijaństwem zachodnim a wschodnim Jasiński widzi w koncepcji jaźni (s. 157): „W patrystyce łacińskiej spotykaliśmy się z koncepcją jaźni woluntarystyczno-personalistyczną, tu, przeciwnie, spotykamy się z jaźnią kontemplacyjno-kwietystyczną [...]”.

<sup>11</sup> Zob. w cytowanej rozprawie Jasińskiego (s. 162—163) uwagi o pojawiającej się w gnostycyzmie „— wobec ostrego dualizmu ducha i ciała — tendencji monistycznej, idącej w kierunku wzajemnego ich zbliżenia, złagodzenia przeciwieństw, a to w drodze penetracji wzajemnej znamion ducha i ciała. Boga i seksualności. Następuje w ten sposób seksualizacja Bóstwa, równocześnie zaś pierwiastki płciowe w człowieku podniesione zostaną do wyżyn boskości, wobec czego zasadnicza antyteza Zła i Dobra, seksualności i Boga, ukaże się świadomości gnostyków już nie w odosobnieniu, ile raczej spowita w wizji seksualnie ujmowanej boskiej Pleromy” (czyli pełni bytu).

<sup>12</sup> Wśród „rysów szczególnie charakterystycznych dla patrystyki wschodniej” Jasiński (op. cit., s. 156) wymienia: „pewną tendencję do rozdziału dobra od piękna zmysłowego: dobro i świętość częstokroć zdają się być bliższe brzydocie, aniżeli pięknu kształtów zewnętrznych”.

Nie zatrzymując się już przy temacie związków ze współczesną poecię kulturą, a zwłaszcza literaturą rosyjską, o których była mowa w szkicu o *Oktostychach* — przejdźmy do sprawy drugiego Wschodu.

Dwa bowiem — co najmniej — istnieją pojęcia Wschodu jako wielkiego kompleksu kulturowego, przeciwstawionego — bardziej jednorodnemu — pojęciu Zachodu. Pierwsze to Wschód wywodzący się z Bizancjum. Drugie to Wschód rozumiany jako wspólny mianownik kultur azjatyckich.

I on wchodzi w zakres fascynacji Iwaszkiewicza: dość przypomnieć *Ucieczkę do Bagdadu* czy — w późniejszej twórczości — jerozolimskie epizody z *Czerwonych tarcz*. W poezji mamy tu do wymienienia niemały katalog. Stylizacja na japońskie uty w tomie *Oktostychy*, przewijanie się wschodnich motywów treściowych przez wszystkie młodzieńcze tomy, np.: motyw *chinoiseries* we właściwych oktostychach, *Arabian nights* w *Kasydach*, wreszcie — przejęty z poetyki arabskiej sam tytuł: *Kasydy*<sup>13</sup>. I nie tylko tytuł. Znany był powszechnie w owym czasie *Ogród pieaszczot*, zbiór prozatorskich, zatem nietypowych, anonimowych kasyd mauretańskich z w. X, odkryty, a być może... i napisany przez F. Toussainta. Tłumaczył je Michał Pawlikowski, w całości przełożył Staff<sup>14</sup>. I one też, być może, stanowią współwzorzec stylizacyjny *Kasyd* Iwaszkiewicza<sup>15</sup>.

W okresie *Ksiąg* związki te poszerzają się i pogłębiają dzięki zainteresowaniu poety mistyczną i miłosną poezją perską z epoki odpowiadającej naszemu późnemu średniowieczu. Sam już tytuł tego tomu wzorowany jest na poezji perskiej, w której roi się od „ksiąg”, a często także występują tytuły kontrastowe, typu: *Niebo i ziemia*. Istnieje też tytuł: *Spór dnia z nocą*, autorstwa Asadięgo<sup>16</sup>.

Zainteresowania poezją perską nie pozostają zresztą u Iwaszkiewicza bez związku z dionizyjskością. W szkicu o *Dionizjach* była mowa o mistycznej sublimacji erotyzmu, pojawiającej się w tym tomie. Tę samą tendencję odnajduje Iwaszkiewicz w utworach Dżelaledina Rumiego. Taki

<sup>13</sup> Właściwie kasyda jest gatunkiem poetyckim uwzględniającym rym i rytm.

<sup>14</sup> Zob. *Dywan wschodni. Wybór arcydzieł literatury egipskiej, asyro-babilońskiej, hebrajskiej, arabskiej, perskiej i indyjskiej*. Ułożył A. Lange. Warszawa 1921, s. 212—214. — L. Staff, *Ogród pieaszczot*. Przekład wg F. Toussainta. Warszawa 1919. Wyd. 2: Warszawa 1922.

<sup>15</sup> Nie od rzeczy może będzie wspomnieć, że i forma „prozowiersza”, występująca w czterech spośród „wierszy” *Kasyd*, nie była obca dawnej poezji arabskiej. Nosiła tam nazwę *sadz*; w X w. ukształtowała osobny gatunek literacki, tzw. *makamę*. Trudno jednak dopatrzeć się innych zbieżności między tymi utworami a „prozowierszami” Iwaszkiewicza. Zob. J. A. Święcicki, *Historia literatury powszechnej*. T. 3: *Literatura arabska*. Warszawa 1901, s. 228. — *Dywan wschodni*, s. 215—216.

<sup>16</sup> Zob. Święcicki, *op. cit.*, t. 5: *Literatura perska*, cz. 1 (Warszawa 1902), s. 188.

przynajmniej, dwuznaczny, erotyczno-mistyczny charakter mają jego tłumaczenia tego poety, zamieszczone w „Skamandrze” w lutym 1925, a w tomie *Księga dnia i księga nocy* przedrukowane w bardzo szczupłym wyborze.

Dżelaleddina Rumiego, poetę-mistyka, reprezentanta sufizmu, łączą także z dionizyjskością akcenty panteistyczne. W tłumaczeniach Iwaszkiewicza występują one zwłaszcza w czterowierszu:

Zatajon w wirydarzu, skryty w drzew ogrody,  
 Niezmierzony w obrazach, a w sobie jedyny,  
 On — ocean wszechrzeczy, żywe światło wody,  
 W którym inne się rodzą jako fal drobiny.

(Z *księgi nocy* XLIII, 109)

Na ogół jednak — nie problematyka filozoficzna wysuwa się na plan pierwszy w Iwaszkiewiczowskiej interpretacji (właściwie to chyba słowo na określenie tego typu tłumaczeń: wolnych, z drugiej ręki, fragmentarycznych). Jest ona niewątpliwie bardziej powierzchowna od — obejmującej szersze horyzonty myślowe, choć też, jak się zdaje, bardziej dowolnej — interpretacji dokonanej przez Tadeusza Micińskiego<sup>17</sup>.

Nazwisko to wypadaloby tu wypacjować. Tak się bowiem składa, że zarówno w fascynacji dionizyjskością jak w fascynacji mistyką perską — bezpośrednim poprzednikiem Iwaszkiewicza w polskiej literaturze był właśnie Miciński<sup>18</sup>. Niejednokrotnie już spotykaliśmy się przy omawianiu tej poezji z jego nazwiskiem i jeszcze z nim się spotkamy. Tymczasem — wypada, przełamawszy chronologię, przypomnieć pełen podziwu i sentymentu dla „maga” felieton Iwaszkiewicza z *Rozmów o książkach*. Poeta cytuje tam własną młodzieńczą notatkę, wpisaną kiedyś na egzemplarzu *W mroku gwiazd*. Brzmi ona: „Daj Boże, aby ktoś z równą miłością znał swym nazwiskiem moje ubogie książki. J. I.”<sup>19</sup>.

Nie we wszystkim jednak, jak zobaczymy za chwilę, Iwaszkiewicz zgadzał się z Micińskim.

Fascynacja Wschodem w różnych jego odmianach kulturowych i geograficznych nie kończy się na *Księdze dnia i księdze nocy*. W okresie tym dokonuje się jednak znamienne przesunięcie akcentów. Wschód — z part-

<sup>17</sup> „Chimera” t. 9 (1905), s. 375—400. Znamienne, że przekłady te są podpisane: „Tłumaczył i tworzył Tadeusz Miciński”.

<sup>18</sup> W obu wypadkach dzieląc się rolą inspiratora z K. Szymanowskim, którego indywidualność wywarła — jak wiadomo — bardzo silny wpływ na Iwaszkiewicza. Jeśli chodzi o mistykę perską, obydwaj te nazwiska zbiegły się ze sobą blisko: Szymanowski jest przecież autorem *III Symfonii* napisanej do słów Dżelaleddina Rumiego we — wzmiankowanym powyżej — przekładzie autora *W mroku gwiazd*.

<sup>19</sup> J. Iwaszkiewicz, „W mroku gwiazd”. W: *Rozmowy o książkach*. Warszawa 1961, s. 113.

nera równouprawnionego, w pewnych nawet momentach wysuwającego się na plan pierwszy — zaczyna ulegać degradacji do roli zdecydowanie pobocznej, zaczyna pozostawać w tyle za Zachodem, coraz bardziej wciągającym twórczość Iwaszkiewicza w swoją orbitę. Przesunięcie to, widoczne zrazu głównie w warstwie tematycznej, zamanifestuje się niebawem na planie filozoficzno-historiozoficznym. Że zaś dokonuje się w sposób świadomy, dowodzą tego następujące słowa:

Polska obrała swą dolę i zespolona jest z Zachodem. Czy dobrze się stało, czy źle — inna sprawa. Alć nie odmienisz już jej doli i kazania Bossueta bliższe zawsze będą jej katolickiej kulturze niż fascynujące tajemnice prawostawia, góry, która ma jedno zbrocze zwrócone ku Indiom i Buddzie<sup>20</sup>.

— pisze Iwaszkiewicz w jednej z recenzyj pochodzących z owego przełomowego okresu. W recenzji — *Wity*, w polemice z postawą — Tadeusza Micińskiego.

## 4

Zwrot, o którym mowa, tłumaczy się dość jasno na planie biograficznym. Lata 1924—1929 to przecież okres, w którym mieści się osobiste odkrycie Zachodu przez poetę. Pierwszy pobyt w Paryżu (1925), pierwszy pobyt we Włoszech (1924), Wiedeń (1926), Berlin (1926), Heidelberg, Kongres Pen Clubów, zjazdy Unii Intelktualnych. Audiencje i spotkania ze sławami: Claudelem, Valéry, Cocteau. Zapoznanie się — poprzez jednego z wielbicieli „*des Dichters*” — z poezją Stefana Georgego.

Przez cały ten okres Iwaszkiewicz prowadzi życie jednocześnie: literata-dyplomaty i dziennikarza-intelektualisty. Pojawiające się w latach tych, głównie na łamach „*Wiadomości Literackich*”, jego korespondencje z Zachodu — świadczą nie tylko o dziennikarskiej rzutkości, świadczą także o coraz rozleglejszym odczytaniu, coraz gruntowniejszej znajomości ówczesnych prądów literackich, zwłaszcza francuskich. Związki poezji Iwaszkiewicza z literaturą francuską były i dotychczas dość bogate; dotyczyły jednak raczej zjawisk zakorzenionych już w przeszłości i tradycji (jakkolwiek słowa te w odniesieniu do Rimbauda będą zawsze brzmiały zaskakująco i dziwacznie). Teraz — w poezji tej pojawiają się ślady lektur współczesnych i aktualnych prądów literackich. Pojawiać się też zaczynają świadectwa wpływów, które określić można jako ideologiczne. Wpływy te znajdują jednak właściwy wyraz w następnym tomie: w *Powrocie do Europy*, skomponowanym właśnie z myślą o tzw. micie europejskim.

W *Księdze dnia i księdze nocy* „Europa” przedstawia się w sposób bardziej impresyjny, notatkowy. To raczej liryczny pamiętnik-reportaż

---

<sup>20</sup> Eleuter, „*Wita*” Tadeusza Micińskiego. „*Wiadomości Literackie*” 1926, nr 16.

z podróży niż cokolwiek innego. Dwa są tutaj tego rodzaju pamiętniki-reportaże, pamiętniki-notesy: jeden z Włoch — *Bilety tramwajowe*, drugi z Niemiec — fragmenty XXV i XXXIV—XXXIX *Księgi nocy*. W obydwu wypadkach — podróż po kraju łączy się z podróżą po literaturze; odkrycie nowego pejzażu z odkryciem nowego poety. Na Włochy — patrzy Iwaszkiewicz przez odwróconą lornetkę Jeana Cocteau. Na Niemcy — zaczyna patrzeć przez teleskop Stefana Georgego.

W obydwu wypadkach mamy do czynienia z przejawem zainteresowania trwalszego. W sumie — George odegrał poważniejszą rolę w twórczości Iwaszkiewicza. Świadczy jednak o tym — znów — dopiero *Powrót do Europy*, tom, w którym przedrukowano zresztą większość „niemieckich” wierszy z *Ksiąg*. I my także wrócimy jeszcze do nich przy omawianiu *Powrotu*.

Inaczej ma się rzecz z oddziaływaniem poezji Cocteau. Do cyklu *Bilety tramwajowe* (1924) poeta napisał — w innej ze swoich książek — bardzo interesujący aneks. Potwierdza się tam „wpływologiczna” geneza cyklu; potwierdzają się też rezygnacyjne założenia poezji Iwaszkiewicza. Chodzi o jeden ze szkiców zawartych w *Pejzażach sentymentalnych* (1926), o szkic zatytułowany *List o piesku naczelnika stacji w Conegliano*. Zacytowaawszy *Rawennę*, ostatni z „biletów tramwajowych”, Iwaszkiewicz pisze:

Cóż miałem innego myśleć, mówić, pisać, ja, syn XX wieku, czytujący Cocteau, czego ślady zresztą w tym wierszyku Pani odnajdzie [...].

To wpływy. A rezygnacyjna dominanta? — Nieco dalej w tymże szkicu czytamy:

Nie można Italii opisać słowami. Świata nie można opisać słowami. I trzy zadania poety: poznać, zrozumieć, odtworzyć — są mrzonką, jak szklana góra, jak pałac lodowy. Nie da się ująć świat, owa rozhukana sfera, tabun, pełen czarniawych ogierów; nie da się zamknąć w złote oprawy słów [...]. Więc zrezygnowałem z pejzaży włoskich i napisałem o piesku i kocie.

I, w innym miejscu:

Nie można słowami oddawać ani żółtego nalotu na marmurach Rzymu, ani bielistej pienistości marmurów Wenecji, ani błękitu wzgórz otaczających Florencję, [...] zaledwie można poigrać słowami i napisać o Wenecji:

„Pytałem wczoraj, jakie  
Najpiękniejsze są kolory.  
Rzekł portier w Lunaparku:  
Żółty, biały, różowy”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> J. Iwaszkiewicz, *Pejzaże sentymentalne*. Warszawa 1926, s. 112, 115—116, 114—115. Nawet mimo tej wskazówki — żaden, o ile mi wiadomo, z dotychczasowych krytyków nie zwrócił uwagi na związki poezji Iwaszkiewicza z poezją Cocteau.

*Nota bene*, cały ten szkic o zabawnym tytule przynosi ważne treści autointerpretacyjne. Potwierdza się w nim — omawiana przy analizie *Kasyd* — rola drobnego, pozornie nic nie znaczącego konkretnego jako bodźca wywołującego przeżycia metafizyczne; pojawiają się pogłosy panteizmu.

Wróćmy jednak do *Biletów tramwajowych*. Warto poświęcić im nieco uwagi. Poetyckim punktem zaczepienia jest dla tego cyklu pewien rodzaj czterowierszy Cocteau, w większości zgrupowanych pod wspólnym tytułem: *Le Mirliton d'Irène*, częściowo — w cyklu *Cartes postales*<sup>22</sup>.

Pierwszym sygnałem jest tu „melodia” wiersza, podobieństwo wersyfikacyjne. Porównajmy z zacytowanym powyżej wierszem o Wenecji następujący czterowiersz Cocteau:

*Naples, ses tarentelles  
Montrent son joli pied;  
Mais la belle en dentelles  
Fume comme un troupier.  
(Vesuve)*

Określając podobieństwo to w sposób impresyjny, nazwać je można podobieństwem chropowatej melodyjności. Wynika ona z operowania wierszem tonicznym, takim jednak, który wyraźnie jest nastawiony na przełamywanie, czy pseudoprzełamywanie, różnorodnych regularności. Wrażenie owej nieregularności wywołane zostaje bądź wskutek zmniejszenia ilości akcentów w jednym z wersów, bądź wskutek niespodziewanego *enjambement*, bądź wreszcie — i chyba: przede wszystkim — dzięki „imitatorskiej” zbieżności tego typu wiersza z wierszem sylabicznym czy sylabotonicznym, zbieżności niekonsekwentnej oczywiście, tak zaś wyraźnie — dzięki krótkości wersów — odczuwanej, że niekonsekwencję tę odbiera się jako nieregularność. (W obrębie polskiej tradycji — odczuwa się tu bliskość linii: Orkan — Kasprowicz, linii, na którą oddziałał niewątpliwie wpływ Heinego.)

Przywołane przez sygnał poetyckiej „melodii” — pojawiają się teraz podobieństwa innego rodzaju. Więc, naturalnie, sam temat i — zaraz potem — specyficzny sposób, w jaki traktuje się go tutaj. Cocteau parokrotnie w formę podobnego jak zacytowany powyżej czterowiersza zamyka impresyjno-wyszukane „obrazki” miast: Naples, Trouville, Aix. Podobnie u Iwaszkiewicza: Rzym, Wenecja, Florencja, Rawenna. Impresyjność i wyszukaność — u obydwu poetów w znacznej mierze wynikają zapewne z przekory wobec baedekerowskich hierarchii i podróżopisarskich konwencji. (Przekory — w owych zwłaszcza latach — dość łagodnej, dodać wypada...) I tak u Cocteau: Wezuwiusz zostaje porównany do „pięknej”

<sup>22</sup> Korzystam tu z wczesnego wydania zbiorowego: J. Cocteau, *Poésies*, 1916—1923. Paris 1925. Obydwa wymienione cykle znajdują się tam w dziale: *Poésies*, 1920.

(kobiety), która jednak — „kopci jak żołdat” (bardziej to, jak się zdaje, adekwatne tłumaczenie niż „pali jak żołnierz”). W rezultacie — zarysowuje się tu wyraźna tendencja do odpatetyzowania, „pomniejszenia”, a nawet pewnego zwulgaryzowania uświęconego oleodruku. Podobnie dzieje się u Iwaszkiewicza: Dante umiera w butelce wina, a nieśmiertelne topole włoskie wyciągają do góry „łapska”. (W dodatku sonet o nich — jak czytamy — „napisze pani Rabska”, której Iwaszkiewicz nie znośił...) Ani u Cocteau, ani u Iwaszkiewicza owa depatetyzacja nie ma jednak charakteru pryncypialnie programowego: obydwaj poeci traktują całą rzecz przede wszystkim — jako dobrą zabawę, chwilami *sensu stricto* żartobliwą, nieobowiązującą i pozbawioną — tak nas przynajmniej zapewniają — zarówno poważniejszych ambicji jak poważniejszej wartości. Te zapewnienia to już same nazwy cyklów: „*cartes postales*”, „*le mirliton*” (fujarka, dawna nazwa pewnego rodzaju refrenu, w tym jednak sensie raczej aluzja do zwrotu „*vers de mirliton*” — liche, jarmarczne wiersze), „bilety tramwajowe” — coś zatem najbardziej ulotnego, jednorazowego.

Zabawa jednak nie wyklucza, rzecz jasna, kunsztu. Może nawet z niego właśnie czerpać swoje satysfakcje. Tak też dzieje się często u Cocteau, zonglującego skomplikowanymi, „barokowymi” pomysłami, w rodzaju:

*Accordéon, cheval de fiacre,  
Le dernier soupir arraché,  
Tu meurs, en riant de la nacre,  
Sur les genoux de ton cocher.*  
(*Accordéon*)

Podobnie „sztuczną” i konsekwentną metaforyzację spotkać można i u Iwaszkiewicza:

O modlitewni Franciszkanie,  
Jak talia kart jest wasz ogródek.  
Zrzucacie róż czerwone tuzy,  
A ja mam pełne ręce miódek.  
(*Fiesole, 44*)

— o ileż jednak wiersz to prostszy w swym obrazowaniu i mniej artystowski w swych założeniach.

I tu właśnie zaczynają się zdecydowane już różnice. U Cocteau koncept jest warunkiem niemal nieodzownym, u Iwaszkiewicza — jedną z dróg wiodących do celu. Jako wspólny cel (nie w sensie domniemanej intencji twórców, lecz w sensie „obiektywnej wymowy” utworu) — zarysowuje się tu: zaskoczenie czytelnika. Tak przecież działa zarówno obraz: anioł stróż jako biały kominiarz (niejako kominiarz w negatywie) (*Minuit*) czy splecenie akordeonu z koniem, jak — przestrzegana przez obydwu poetów — zasada pisania o sławnych miastach „zupełnie inaczej”. Otóż Iwaszkiewicz do owego celu, do zaskoczenia, a nawet zaskoczenia czytel-

nika, dochodzi nie tylko pomawiając „kopułę świętego Piotra” o spożywanie pszczoł, a Dantego o śmierć w butelce, lecz także — pisząc:

Poeta Juliusz Słowacki  
Mieszkał na Via dei Banchi.  
Chodziłem tam do lombardu,  
Chciałem zastawić brylanty.

(Z *Florencji*, 51)

Mamy tu do czynienia ze swoistą odmianą „anty-poezji” czy „prozaizacji”, w której efekt zaskoczenia polega na tym, że efektu, jakiego czytelnik się spodziewa, ma prawo się spodziewać — brak<sup>23</sup>. Ma prawo się spodziewać, bo przecież zarówno sam poeta jak przedstawiciele najbliższej mu grupy literackiej uprawiają ówczasnie poezję respektującą kanony tradycyjnej kompozycji wiersza, kładą silny nacisk na rolę pointy, dbają o stworzenie „poetyckiej atmosfery”. Tu zaś zwersyfikowano dwa „prozaiczne” stwierdzenia, wywołujące w sumie wrażenie wielostronnej non-szalancji autora: wobec poezji, czytelnika, Słowackiego... Nic też dziwnego, że ten właśnie rodzaj „biletów tramwajowych” i na podobnych zasadach oparte wiersze z innych cyklów tego tomu — spotkały się z atakami krytyki niekiedy zresztą bardzo niewybrednymi<sup>24</sup>.

Gdy tymczasem owe — pozornie tak błahe — utwory stanowią przejaw dwu zjawisk o charakterze ogólniejszym, dwu prawdziwie interesujących i godnych analizy tendencji. Pierwsza z nich — nazwa jej została już wyżej wymieniona — to „prozaizacja”. Druga — to „prywatność”<sup>24a</sup>.

Natrafiamy tu na trop, z którym niejednokrotnie już spotykaliśmy się, czy też: mogliśmy się byli spotkać, w dotychczasowym przebiegu tych wywodów. Na trop sprawy bardzo dla poezji Iwaszkiewicza istotnej, należącej do spraw kluczowych.

W tym momencie wypada zatem opuścić zarówno problematykę coraz ściślejszych związków poety z Zachodem, jak temat: Iwaszkiewicz — Cocteau. Opuszczając je — na czas niedługi — trzeba jednak przytoczyć jedno jeszcze z lat tych pochodzące zdanie, otwierające perspektywy na dalszy

<sup>23</sup> Jest to mechanizm nieco podobny do mechanizmu pewnego rodzaju dowcipu, tego mianowicie, który śmieszy dlatego właśnie, że brak w nim spodziewanej pointy. Zob. A. Sandauer, *Poeta „świętej powszedniości”* [o Gałczyńskim]. W: *Poeci trzech pokoleń*. Wyd. 3. Warszawa 1966, s. 158.

<sup>24</sup> Zob.: anonimowa wzmianka w „*Myśli Narodowej*” 1929, nr 10. — J. Sokolicz Wroczyński, „*Rzeczpospolita*” 1929, nr 51. — A. Gerard [A. Łaszkowski], „*Linia*” 1931, nr 2. Pierwszy i trzeci z tych głosów odznaczały się tonem niesmacznie napastliwym. W tym samym mniej więcej czasie (lata 1928—1929) bliskie „*Kwadrydze*” pismo „*Głos Literacki*” prowadziło całą — także nie zawsze wybredną — kampanię przeciw Iwaszkiewiczowi.

<sup>24a</sup> Jako — bodaj — pierwszy terminu tego w stosunku do poezji Iwaszkiewicza użył — w innym nieco odcieniu znaczeniowym — R. Kołoniecki („*Pamiętnik Warszawski*” 1931, nr 5).



ciąg tych zagadnień. „Ostatnie jego książki dyszą już neoklasycyzmem” — pisze Iwaszkiewicz o Cocteau w jednym z artykułów zamieszczonych w „Wiadomościach Literackich”<sup>25</sup>.

## 5

Prywatność. Śledząc tę kategorię — musimy zacząć od cofnięcia się wstecz.

Wielu charakterystycznych przykładów dostarcza tu tom *Kasady zakończone siedmioma wierszami*, zwłaszcza zaś owe „siedem wierszy”, a wśród nich cztery pierwsze, pisane po trosze paul-fortowską, prozo-wierszową manierą: *Horyń*, *Klanki*, *Złote wirchy*, *One-step*. Parę cytatów:

Nie gramy już w tenisa, panno Dorymeno [...] [*Horyń*, 49<sup>26</sup>]

W ogromnym zamyśleniu spogląda pan Konstanty. [...] Ostrożnie z nim, miss Mary. [*Złote wirchy*, 54]

Ostatnio taką ptaszynę zastrzelił pan Hipolit. [*Klanki*, 52]

Na balu pani Dawydów miała pióro pawie z szafirów i szmaragdów. [*Barkarole w Tymoszwówe*, 13]

Czytelnik pojęcia nie ma, kim są ci państwo, autora zaś owa niewiedza najzupełniej wydaje się nie interesować. A sprawa dotyczy nie tylko osób. Zarówno w *Kasydach* jak i w paru wierszach z *Dionizyj* — Iwaszkiewicz wprowadza całe sytuacje dla czytelnika niezupełnie zrozumiałe, niejasne. Owa niejasność — acz nigdy nie czyniąca utworu niezrozumiałym — jest jednak „absolutna”, z założenia nie daje się wyjaśnić w ramach utworu. Wynika z aluzji do spraw dziejących się poza tekstem.

Te i inne, podobne im sygnały, takie np. jak odwołania się do jakiejś konkretnej grupy znajomych, przyjaciół:

Każdy z was mówi mi: pozostań, słuchaj.

Każdy z was mnie chce wciąż mieć tu w mieście.

(*Przyjaciele*, 18)

— czynią z wielu wierszy Iwaszkiewicza jak gdyby pisarstwo prywatne, towarzyskie, przeznaczone dla jakiegoś kółka bliskich osób. Zasadę tę poeta — w wiele lat później — w pewnym sensie potwierdzi, w *Albumie tatrzańskim*:

Pisałem je tylko dla ciebie,  
Zaprzeczyć temu nie sposób,  
Dla ciebie i dla kilku innych  
Wiadomych tobie osób

(*Ciemne ścieżki*, 76, 86)

<sup>25</sup> J. Iwaszkiewicz, *Jean Cocteau*. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 3.

<sup>26</sup> Cyfra arabska oznacza w tej grupie cytatów stronicę w: *Kasady zakończone siedmioma wierszami*. Warszawa 1925.

Zjawisko to doczekało się już interpretacji socjologicznej. Między innymi krytykami zwrócił na nie uwagę także i Artur Sandauer w swoim znakomitym, nie pozbawionym jednak zbyt pochopnych uogólnień eseju *Od estetyzmu — do realizmu*. „Zwroty do określonych osób”, „aluzje do konkretnych — nie znanych czytelnikowi — zdarzeń” — podporządkował on „klanowości” i zjawisko to wywiódł ze społecznej sytuacji środowiska, w którym Iwaszkiewicz obracał się jako początkujący pisarz: ze społecznej sytuacji ziemiaństwa ukraińskiego zatem. Tu właśnie, w tym środowisku, istniały odpowiednie warunki do tworzenia sztuki elitarnej: przeznaczonej raczej dla klanu (tych, którzy rozumieją aluzje) niż dla szerokiej publiczności, „i do głośnej lektury raczej niż do druku”<sup>27</sup>. W interpretacji tej jest niewątpliwie spora doza słuszności. Inna sprawa, że owego klanowego, powiedzmy: towarzyskiego charakteru poezja Iwaszkiewicza pozbawiona jest niemal zupełnie w niewątpliwie „ukraińskich” *Oktostychach*, nabiera go natomiast w pisanych już — częściowo lub całkowicie — po przyjeździe do Warszawy *Kasydach* oraz w *Dionizjach*, z całą pewnością powstałych w etnicznej Polsce. A w książce tej spotykamy także i tego rodzaju, absolutnie niejasne dla czytelnika aluzje:

Zośka kare uploty spuści warkoczami,  
[ . . . . . ]  
Inna Zośka w czerwonej a greckiej tunice  
Usiądzie pod topolą w zadumy sciszeniu.  
[ . . . . . ]  
Kochanie? Panno Jadziu? Jestem bardzo błądy.  
Tak. Raz tylko, nad Dnieprem zmiękło moje serce.  
(*Melancholia. Dionizje*, 30<sup>28</sup>)

Interpretację Sandauera należałoby więc z kolei interpretować w ten sposób: sytuacja społeczna oddziaływała na poetę z opóźnieniem: wiersze przeznaczone dla towarzystwa („klanu”) zaczął pisać przede wszystkim właśnie wtedy, gdy stał się członkiem grupy poetyckiej, która pragnęła zdobyć (i zdobyła) — szeroką publiczność.

Mimo pozorów — słowa te nie są wyrazem zasadniczego sprzeciwu wobec interpretacji Sandauera. Poprzedzające zarówno Freuda jak Webera przysłowie: „Czym skorupka nasiąknie za młodu...” — staje się w tej sytuacji walnym argumentem przemawiającym za nią. Interpretacja ta nie wydaje się niesłuszna. Wydaje się natomiast niewystarczająca, jednostronna.

Konsekwencje jej spychają Iwaszkiewiczowską „prywatność” w poe-

<sup>27</sup> A. Sandauer, *Od estetyzmu — do realizmu*. W: *Poeci trzech pokoleń*, s. 61.

<sup>28</sup> Cytaty z *Dionizyj* według wyd.: Warszawa 1922. Cyfra po tytule oznacza stronicę.

tycką przeszłość, w epigonizm. Gdy tymczasem — prywatność ta współgra z nowymi tendencjami w liryce dwudziestolecia.

Traktując sprawę szerzej, Iwaskiewiczowską „prywatność” umieścić należy wśród tych wszystkich — bardzo niekiedy różnorodnych — zjawisk, w których przejawiała się ówczesna tendencja — najogólniej rzecz określając — z jednej strony: do odkonwencjonalizowania, z drugiej: do odidealizowania poezji. Rzecz — po okresie panowania symbolizmu — dość zrozumiała...

Była już mowa o ucodziennieniu, ukonkretnieniu, urzeczowieniu liryki Iwaskiewiczza. Tu jednak chodzi o inny aspekt tego zagadnienia. Nie tyle o ukonkretnienie, ile o uautentycznienie. Napisaliśmy powyżej o aluzjach do spraw dziejących się poza tekstem. Wypada teraz zapytać: dziejących się zatem — gdzie?

Jak można przypuszczać — w „rzeczywistości”, by tak rzec: w konkretnej biografii autora wierszy. Słowa: „jak można przypuszczać”, sygnalizują tu, co następuje: w wierszach tych mamy do czynienia z konwencją, która polega na stworzeniu pozorów zacierania granic między fikcją a „rzeczywistością”, między literaturą a „życiem”. Czy owe pozory są nie tylko pozorami, inaczej mówiąc: czy owe aluzje dotyczą istotnie spraw autentycznych — to już rzecz inna. Niejednokrotnie przekonać się można, że tak. Ale odpowiedź na to pytanie bynajmniej nie jest tu najbardziej interesująca.

Najbardziej interesujący jest fakt dokonywania się na tej drodze pewnego przesunięcia na planie ontologii dzieła literackiego. Przesunięcia, polegającego na zbliżeniu sposobu istnienia świata, którego fragmenty poeta przedstawia — ze sposobem istnienia świata, który przedstawia np. pamiętnikarz.

Jedną z form, w jakich przesunięcie to się dokonuje, jest odwołanie się do konkretnych faktów z własnej twórczości, lub — nazywanie samego siebie po imieniu. Np.:

*Mał się mój gdzieś w Kijowie między oktostychy  
Płonący wydał — zasię śmieszył w Pikadorze.  
(Jesień w Warszawie. Dionizje, 48)*

*Samiśmy, Jarosławie,  
Samiśmy sobie winni.*

*(Modlitwa. Dionizje, 87)*

I oto — w obrębie przesunięcia pierwszego — przesunięcie drugie: podkreślenie tożsamości „ja” lirycznego autora, odejście od owej „jakiejś idealnej, wyimaginowanej istoty, która służy nam za uosobienie tych konkretnych procesów, jakie w algebraicznej, abstrakcyjnej swej formie liryka

konstruuje” — jak to ładnie sformułował Ostap Ortwin<sup>29</sup>. Odejście — niezupełne, oczywiście, dokonujące się w niektórych tylko wierszach i w niektórych tylko wierszach manifestujące się w sposób widoczny. Niemniej jednak: ważne i znamienne.

Zapewne, całe to przesunięcie nie stanowi w dziejach literatury jakiejś rewelacji. Inaczej jednak rzecz się przedstawi, jeśli ograniczymy się tu — jako do najbardziej niejako naturalnego tła porównawczego — do zestawienia z poezją minionej epoki. Proszę tylko wyobrazić sobie Leopolda Staffa, który nawet w wierszach-epitafiach strzegł się umieszczania imion i nazwisk, nie żadnych tam prywatnych znajomych, lecz największych polskich pisarzy, proszę sobie zatem wyobrazić Leopolda Staffa, gdy pisze:

*Kował mój gdzieś we Lwowie pomiędzy sonety  
Iskier z kruszcu dobywał — zasię zbladł w Warszawie*

lub:

Samiśmy, Leopoldzie, to serce wybrali

— czy coś w tym rodzaju. Cóż dopiero mówić o Micińskim, Ostrowskiej czy Leśmianie.

Ówczesnej ogólnoeuropejskiej tendencji do owego przesunięcia, tendencji przejawiającej się zresztą na ogół poprzez realizacje znacznie różniące się od realizacji Iwaszkiewiczowskich — patronuje Blaise Cendrars, poeta, który potrafił tak poplątać życie z literaturą, pamiętnik z liryką, że do niedawna jeszcze krytycy francuscy, pisząc biografię podmiotu lirycznego jego wierszy, przekonani byli, że piszą biografię realnej postaci. Oczywiście, jest to przykład w skrajności swej dość wyjątkowy. W wielu jednak nowatorskich kierunkach przed- i tuż powojennych zjawisko to powtarza się — w sposób bardziej umiarkowany, lecz uporczywy. Poeci przedstawiają się osobiście, z podaniem rysopisu i adresu (Wat), aktualnego stanu posiadania (Wittlin), oceny własnej poezji (Jasieński). Włączają w tekst wiersza nazwiska przyjaciół (Appollinaire, Soupault, Desons), notują nazwy ulic, opisując nadrealistyczne wydarzenia, w których „uczestniczyli” (Breton)<sup>30</sup>. Zjawisko to ma niekiedy charakter depatetyzacyjnej zabawy

<sup>29</sup> O. Ortwin, *O liryce i wartościach lirycznych*. W: *Próby przekrojów*. Lwów 1936, s. 201.

<sup>30</sup> A. Wat, *Autoportret*. W: *Ja z jednej strony i ja z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*. Warszawa 1920. — J. Wittlin, *Scherzo*. W: *Hymny*. Poznań 1920. — B. Jasieński: *But w butonierce*. W: *But w butonierce*. Warszawa 1921; *Trzy książki*. Z cyklu: *Bajki pożyteczne*. „Szczutek” 1929, nr 31. — G. Apollinaire: *La Petite auto*; *Veille*. W: *Calligrammes*. Paris 1918. — P. Soupault, *Litanies*. „Cannibale” 1920, nr 1. — R. Desnos, *En Attendant Breton...* W: P. Berger, *Robert Desnos*. Paris 1953. „Poètes d’aujourd’hui”. — A. Breton, *Tournesol*. W: *Clair de terre*. Paris 1923.

lub „antyliterackiego” buntu. W zasadzie jednak wiąże się, stanowi niejako szczególny wypadek ogólnej tendencji konkretyzacyjnej, tendencji, za którą kryją się — mniejsza o to, czy i w jakim stopniu uświadamiane sobie przez poetów — skłonności ku indywidualizmowi i nominalizmowi, a chyba także — materializmowi. Chwył zbliżenia czy identyfikacji pojęcia „podmiot liryczny” z pojęciem „realna osoba autora” — odgrywa tu rolę szczególnie wyeksponowaną. Poeta jak gdyby rezygnował z jakiegokolwiek reprezentatywności, jak gdyby stawiał pod znakiem zapytania istnienie filozoficznych podstaw, które usprawiedliwiałyby ową reprezentatywność. Przemawia — tylko i wyłącznie — we własnym, konkretnym imieniu. W obrębie polskiej filozofii sprawa ta kojarzy się także — choć z pewnością nie na zasadzie wpływu — z Witkacowskim monadyzmem, z fascynacją prawem tożsamości. Typowego przykładu dostarcza tutaj Tuwim:

Idzie człowiek naprzeciw wiatrowi,  
 Śród miliarda „człowieków” — jedyny,  
 Bowiem imię ma swoje i wygląd  
 I nikt w świecie nie jest taki sam!  
 A na imię ma ten młody Julian,  
 A po ojcu i po dziadach Tuwim,  
 Więc to o n jest, o n, a nie kto inny!<sup>31</sup>

Ta „jedyność” jest dla poety lat dwudziestych sprawą dużej wagi. Jest też sprawą niezwykle istotną dla Iwaszkiewicza. Każdy przejaw własnej, niepowtarzalnej indywidualności jest ważny i wart zapisu — choćby kosztem artystycznych wartości<sup>32</sup>. To konsekwencja owego indywidualizmu, a jednocześnie to przecież jedno z ekspresjonistycznych przykazań. To, które w poezji Iwaszkiewicza o wiele lat przeżyło jej ekspresjonistyczny epizod. I to, które niejednokrotnie narażało ją na kolizje z krytyką operującą kryteriami technicystyczno-estetycznymi.

Wróćmy jednak do zagadnienia prywatności w jej czytelniczo-społecznym aspekcie. Sandauer traktuje ją jako wyraz elitaryzmu. Niezrozumiałe dla czytelnika aluzje nie dotyczą jednak spraw skomplikowanych ani hermetycznych, nie stwarzają sytuacji wywyższania się poety nad czytelnikiem. Wprowadzając go natomiast *in medias res* spraw traktowanych jako prywatne, osobiste — przyczyniają się do zmniejszenia psychicznego dystansu, współtworzą atmosferę zażyłości, fikcję dalszego ciągu zwierzeń, których nie ma już potrzeby dokładnie wyjaśniać. Jest to poezja kameralna. Ale pokój, w którym poeta czyta swoje wiersze — mieści w sobie nie jakieś wybrane grono wtajemniczonych, lecz — po prostu — każdego czytelnika. Autorzy reklam typu: „Czy zaopatrzyłeś się już w margarynę

<sup>31</sup> J. Tuwim, *Symfonia o sobie*. W: *Czyhanie na Boga*. Warszawa 1918, s. 36.

<sup>32</sup> Podobnie ujmuje te sprawy S. Lichański w cennym szkicu *Iwaszkiewicz — poeta i prozator* (w: *Literatura i krytyka*. Warszawa 1956, s. 162).

»Planta«?» — nie mają przecież na myśli jakiegoś jednego adresata. Wiedzą, że za ową „drugą osobę” każdy uzna — samego siebie. W podobny sposób zyskuje cechę uniwersalności Iwaszkiewiczowska prywatność.

*Księga dnia i księga nocy* to tom, na którym odcisnęła ona najsilniejsze bodaj piętno. I tak — znaleźć tu można liczne aluzje do postaci spoza tekstu, aluzje, których czytelnik albo nie potrafi w ogóle umiejscowić personalnie („Stas mówi, że podobna śmierć do niebieskiego balu”, 112), albo też umiejscowić je może — wyłącznie jednak w sposób „transcendentny”: sięgając do swojej wiedzy spoza tekstu („O nowym obrazie na Fiesole / Napisze sonet pani Rabska”, 45; „Prawdę może pisał o mnie Ortwin”, 61). Jakkolwiek zaś nazwiska osób tu wymienionych są — w pewnych przynajmniej kręgach — znane, „sławne”, poeta powołuje się tu na nie jako na nazwiska swoich znajomych bądź jako na fakty ze swojej biografii, nie zaś jako na stanowiące powszechną własność „imiona sławnych ludzi”. Na specjalną przy tym uwagę zasługuje przykład drugi. Identyfikacja „ja” lirycznego i autora dokonuje się tu poprzez nawiązanie do wypowiedzi krytyka, poprzez niemal-cytat. W całości brzmi on u Iwaszkiewicza:

Prawdę może pisał o mnie Ortwin:  
Za wiele wchłonałem lewentyńskiego powietrza

— a u Ortwina, przeprowadzającego porównanie poety z Małaczewskim:

Ale Iwaszkiewicz wchłonał z południowego Wschodu zbyt wiele już lewentyńskiego powietrza [...] <sup>33</sup>.

I oto jeszcze jeden przykład świadczący o Iwaszkiewiczowskim „autentyzmie”. Prywatność „autentystyczna” dzięki znacznemu nasileniu i specyficznemu, kameralnemu charakterowi stanowi jedną z cech wyróżniających Iwaszkiewicza z tła współczesnej mu poezji. W okresie następującym bezpośrednio po *Księgach* nieco przygasa — w odpowiednim czasie łatwo wyjaśni się, dlaczego — później jednak znów zacznie się wzmacniać.

Nie tylko jednak dzięki tej odmianie — prywatność odgrywa tak dużą rolę w *Księdze dnia i księdze nocy*.

## 6

Także dlatego, że, po pierwsze: w tomie tym pojawia się pewna nowa, dotychczas (poza jedną bodajże *Słotą*) prawie zupełnie w poezji tej nie występująca postać; że, po drugie, zarówno ewokowany przez te wiersze rodzaj przeżyć, jak, po trzecie, pewne elementy poetyckiego języka — w sposób najbardziej w poezji tej adekwatny — odpowiadają sygnalizowanemu przez pozatekstowe aluzje pojęciu prywatności.

<sup>33</sup> O. Ortwin, *Poezja. Eugeniusz Małaczewski: „Pod lazurową strzechą”*. „Przegląd Warszawski” 1923, nr 18, s. 406.

Owa postać, to — milcząca — druga osoba dialogu, adresat (czy adresatka) kilku spośród tych wierszy, adresat jednak w szczególnym tego słowa znaczeniu.

— Patrz, kochana, jak bardzo staje się znów wonną  
Lipa stara kwitnąca nad polną madonną.

(*Wakacje*, 19)

Zielono jest nie w mieście; przyjacielu, patrz na  
Zielone winne niebo, na kochanków w budzie

(*Wiosna*, 23)

Wiesz, nie o tym chcę mówić w złociste niedziele,  
Co się dzieje na niebie (patrz z mojego okna)

(*Niedziela*, 27)

Utworky, z których wyjęto te cytaty, nie realizują żadnej z najbardziej rozpowszechnionych, występujących często także w poezji Iwazkiewicza, form „*Du-Lyrik*”. Owej drugiej osoby nie czynią ani właściwym przedmiotem, właściwym celem wyrażonych w wierszu emocji, ani odbiorcą na konwencji listu wzorowanych wypowiedzi, ani współuczestnikiem jakiejś konkretnej sytuacji, konkretnego wydarzenia. Przede wszystkim zaś — nie wydaje się, by były do owej osoby adresowane w całości. Ów jednostronny dialog miesza się tu z monologiem, „*Du-Lyrik*” — z „normalną” liryką bezpośrednią. Drugą osobę tych wierszy określić można najpierw jako świadka. To ktoś usytuowany niejako obok lirycznego przeżycia, informowany tylko o jego przebiegu. Ktoś jednak, kto na taką informację zasługuje, ktoś zatem spełniający funkcję bliskiego znajomego, powiernika, przyjaciela.

Ta konwencja świadka-przyjaciela, wzbogacając treść i poszerzając zakres Iwazkiewiczowskiej poetyki prywatności poprzez samą tylko formę podawczą, w jaką zacytowane wiersze zostały ujęte — znajduje także swoje odpowiedniki w przedmiotowej warstwie tych i innych utworów, jednocześnie zaś: w ich słownictwie, po prostu.

Bodaj jeszcze tylko w *Powrocie do Europy* słowo „przyjaciel” pojawia się z podobną częstością. Jeśli jednak tam cały ten motyw nabiera — dramatycznej niekiedy — powagi, patosu, z drugiej zaś strony — poprzez problematykę narodową — symbolicznej niemal reprezentatywności, tu — ewokuje właśnie prywatność, stosunek do ludzi nieoficjalno-poufały, pewną „miękką” uczuciową, potrzebę serdeczności:

Więc daj mi twoje ręce .  
I ty, i ty

(*Młodzieniec mówi.*, 89)

Kategoria „przyjacielskości” zwraca tu zaś na siebie uwagę nie tylko swoją częstością, także — wagą, jaką poeta do niej przywiązuje. Zyskuje tu ona nawet — by tak rzec — wymiar metafizyczny.

Czekam. Może powiesz mi słów kilka,  
Ty, Boże-Przyjacielu

(*Przyjaciele*, 18)

W przyjacielskich rozmowach, zwierzeniach nie obowiązuje — rzecz jasna — „górnny styl”, patos „poetyckości”. Nie obowiązuje także dbałość o hierarchię wyrażanych przeżyć.

Była już mowa o tym, że *Księga dnia i księga nocy* jest tomem, w którym rezygnacyjna dominanta występuje w wersji biernej, bezwładnej, depresyjnej. Napięcie psychiczne — w zestawieniu z *Dionizjami* — obniża się tu nie do poznania, amplituda stanów emocjonalnych maleje, waha się wokół punktu zerowego. Tom ten jest domeną zmęczenia, znużenia, nudy. Jeśli zaś dwa pierwsze uczucia występują w ogóle w poezji Iwaszkiewicza często, nuda — modna zresztą wówczas, zwłaszcza w poezji skamandrytów<sup>34</sup> — stanowi niejako specjalność tego tomu. I to nie tyle nuda

<sup>34</sup> Przypomnijmy:

Co noc, gdy już nas nuda bezbrzeżna ogarnia,  
Gdy czczość jałową w myśli, w sercu pustkę mamy  
(Lechoń, *Co noc...* W: *Srebrne i czarne*. Warszawa 1924, s. 13)

O, nudo, nudo, nudo! O, natrętna damo  
Kancelaryjnych stołów i stacji kolei!  
O, beczynie, znużony męczącym „to samo!”  
O, nudo, nudo, nudo wyblakłych nadziei!  
(Tuwim, *Nuda*. W: *Sokrates tańczący*. Warszawa 1920, s. 45)

Dnie całe spędzam wśród ludzi,  
Opowiadam wszystkim, jaki jestem sławny,  
A naprawdę to mi się bardzo nudzi  
(Słonimski, *Wspomnienie*. W: *Z dalekiej podróży*. Warszawa 1926, s. 9)

To nie śmierć widzisz w oczach: gorzej — widzisz nudę.  
(*Lato w Warszawie*. W: jw., s. 11)

Nudzi mnie własny wygląd, obrzydło mi ciało,  
[ . . . . . ]  
Pora jest już zakończyć tę nudę przewlekłą.  
(*Modlitwa*. W: jw., s. 51)

Panny, co tęsknią z pustego peronu,  
Skąd wieje dusza prowincji i spleenu.  
(Wierzyński, *Dworzec*. W: *Wróble na dachu*. Warszawa 1921, s. 65)

Skamandrycka nuda, a także znużenie, zmęczenie, obojętność, poczucie błahości własnych przeżyć: bo i tych motywów u poetów owych nie brak — wszystko to (pomijając tu sprawę wpływów literackich — por. szkic o *Dionizjach*) daje się, oczywiście, interpretować w sposób socjo- i kulturologiczny. Skamandryci stanowili ostatnią w dziejach polskiej literatury grupę poetycką o charakterze czysto inteligencko-mieszczanśkim. Dotyczy to zarówno — mniej ważnej — sprawy pochodzenia, jak — istotnej — sprawy formacji kulturowej, która ich ukształtowała.



wzniosła, metafizyczna, romantyczno-baudelaire'owski *spleen*, ile raczej nuda bardzo banalna, pospolita, prywatno-prozaiczna, taka, o jakiej słyszy się częściej w nieobowiązujących kawiarnianych rozmowach niż w poezji:

Coraz rzadziej chodzę do teatru,  
 Coraz bardziej mnie to nudzi.  
 [. . . . .]  
 Jestem jak mrówka w zasypiającym na zimę mrowisku;  
 Jakże mnie ta Warszawa nuży.

(Z *księgi nocy* VI, 61)

Wszystko mi tu już zbrzydło: kadzidlane dymy  
 I zbyt rozkwitłe kwiaty, i zbyt wdzięczne rymy

(*Wakacje*, 19)

Wiesz, nie o tym chcę mówić w złociste niedziele,  
 [. . . . .]  
 Nie o tym, że śnieg pada, że nuda okropna

(*Niedziela*, 27)

W kawiarnianych, nieobowiązujących rozmowach mówi się też w taki właśnie sposób: używa się słów pospolitych, wytartych, łatwo układających się w utarte kolokwialne zwroty, często — banalnie przesadne; chętnie operuje się też opartymi na impresjach i nastrojach uogólnieniami. „Nuda okropna”, „wszystko mi zbrzydło”, „to mnie nic nie obchodzi” (94), „zrobił się człowiek” taki a taki (zacięty, dumny) (93), „My ludzie nic nie wiemy” (88), „Część życia [...] diabli wzięli” (28). Składnię kształtuje tu nie tyle dyskursywny tok myśli, ile zmienny rytm emocji; nadmierna dbałość o urozmaicenie form gramatycznych mogłaby być poczytana za nieszczerłość, za „zimne” obmyślanie efektów. Dlatego wolno powiedzieć:

(*Nb.* — stąd gwałtowna *hossa* ich książek na giełdzie czytelniczej w dwudziestoleciu, przez warstwę tę zdominowanym, i *bessa* — po ostatniej wojnie: w społeczeństwie gruntownie przekształconym). Nuda, znużenie sygnalizowały poczucie schyłku — zarówno warstwy społecznej, do której poeci ci należeli, jak reprezentowanego przez nią typu kultury. Być może zresztą, motywy te wystąpiłyby w sposób mniej widoczny, gdyby nie jednoczesna świadomość — także, co prawda, warunkującej ową schyłkowość — stagnacji gospodarczej kraju. Nuda małych miasteczek, w których nic się nie dzieje, to przecież jeden z ulubionych skamandryckich tematów. — Iwaszkiewicz i w obrębie tego przekroju tematyczno-problemowego ma swoje własne, odrębne miejsce. Jest o wiele bardziej znużony niż znużony, przy czym, jak przekonamy się za chwilę, występująca w jego wierszach nuda ma specyficzny, odmienny na ogół niż u innych skamandrytów charakter. Natomiast Iwaszkiewiczowskie — największe bodaj w tym kręgu — znużenie, tym wyraźniejsze, że w mniejszym stopniu niż u innych poetów grupy równoważone gwałtownymi napięciami emocjonalnymi czy patosem — zdaje się wynikać m. in. z tego, że Iwaszkiewicz reprezentuje kulturę rozleglejszą, bardziej skomplikowaną i uwarstwioną, jak gdyby starszą, bardziej zmęczoną...

Kiedyś to się tęskniło  
 — To nawet było miło —  
 Czekano się — oczy były łez pełne,  
 Patrzyło się na Wisły wełny.

(Z *księgi nocy* XXVIII, 90)

We wszystkich tych wierszach pojawiają się — niejednokrotnie już zwracające naszą uwagę — tendencje prozaizacyjne. Najwyraźniej — w paru najwcześniejszych fragmentach z cyklu *Z księgi nocy*, zwłaszcza we fragmencie XXX i XXXI.

W nocy ktoś gra jednym palcem.

Choć to trzecia.

Jemu jest bardzo smutno

I pewnie płacze.

Jeszcze jest taki głupi

Jak ja przed kilku laty.

(XXX, 92)

W ramach prozaizacji skamandryckiej, w pewnym zaś sensie w ogóle w ramach prozaizacji z okresu dwudziestolecia — fragment ten to jeden z punktów skrajnych, jedna z najbardziej konsekwentnych prób maksymalnego „odpoetyzowania” języka. Wypowiedź to już nie tyle nawet sprozaizowana, co sprymitywizowana: jak gdyby uchwycenie momentu, w którym myśl, wrażenie, emocja zaczynają dopiero szukać dla siebie odpowiednich formuł słownych, znajdując na początku — najbardziej elementarne, na pół dziecinne. Prymitywizm to artystycznie funkcjonalny — zarówno ze względu na rodzaj emocjonalnej atmosfery wiersza jak na wstępny motyw tematyczny: prymitywną grę na fortepianie, która wierszowi temu niejako akompaniuje, pojawiając się i w dalszym jego przebiegu. W toku naszego wywodu ważniejsza jest jednak sama „nieoficjalność”, antykonwencjonalność języka, jakim fragment ten został napisany. Na pojęcia te składają się zarówno elementy leksykalne i składniowe jak brak jakiegokolwiek chwytu językowo-stylistycznego z rodziny figur i tropów.

*Księga dnia i księga nocy* wprowadza wyjątkowe, nawet w tej poezji wyjątkowe, nasilenie — splecionych ze sobą — motywów prywatności i prozaizacji. W dwudziestolecu Iwaszkiewicz nie miał już ani razu tak daleko posunąć się w tym kierunku. Z drogi tej cofnął się: można przypuszczać, że pewną rolę odegrała tu szczególnie napastliwa krytyka. Prywatność będzie już teraz przybierała inne formy w jego wierszach.

Zresztą — na pewien czas — przycichnie. *Powrót do Europy*, następny tom poetycki Iwaszkiewicza, stanie się bowiem wyrazem poezji nie prywatnej właśnie, lecz, by tak rzec, publicznej. Przeciwstawi się też — zgod-

nie z wyłożoną powyżej zasadą naprzemianległej dwutorowości poezji Iwazskiewicza — biernej postawie *Ksiąg*. Stanie się — drugim po *Dionizjach* — tomem, w którym dominuje aktywność. Jeśli jednak aktywność *Dionizyj* kształtowały kanony ekspresjonizmu — aktywność *Powrotu* ukształtuje się według praw najzupełniej odmiennych. Sygnałów — i w tym także wypadku — doszukać się można już w *Księdze dnia i księdze nocy*.

Sprawa to tym ważniejsza, że owa opozycja: szeroko potraktowanych poetyckich zasad, prądów, jakim poeta kolejno podporządkowywał się, zdecydowała — jak się to miało niebawem okazać — o przełomie trwalszym niż opozycja postawy biernej i postawy aktywnej. Powracamy tu do zagadnienia przełomowego charakteru wierszy zgrupowanych w *Księgach*. Paralelnie do przesunięć dokonujących się na osi Wschód—Zachód dokonują się tu przesunięcia na osi nowatorstwo—tradycjonalizm. Inaczej mówiąc, zwrot ku Zachodowi jest tu współbieżny ze zwrotem ku tradycji. Rzecz wydaje się paradoksalna. Przy bliższym jej rozpatrzeniu — stopień owej paradoksalności zmniejszy się znacznie. To już jednak temat następnego tomu tej poezji i następnego szkicu.

Tymczasem przypomnijmy sobie pokrótce — i uzupełnijmy — sprawę dotychczasowego stosunku Iwazskiewicza do tzw. „nowoczesnej poezji”. Iwazskiewicz zbliża się do niej w *Kasydach* i *Dionizjach*. Była tu już mowa o skrótowej, asyndetycznej, postrimbaudowskiej składni *Kasyd*, o związkach *Dionizyj* z ekspresjonizmem i o pojawiających się w nich elementach symultaneizmu. A także o — dotyczącej obydwu tomów — fascynacji „nowoczesną” tematyką. Wypada tu przypomnieć i specjalnie podkreślić jeden moment jeszcze: mieszczącą się w obrębie ekspresjonizmu, ekspresjonizmu nie każdego jednak — „śmiałość wyobraźni”: znaczną odległość, niekiedy luźność skojarzeń, pewną enigmatyczność obrazowania — zjawiska występujące zwłaszcza w niektórych wierszach *Dionizyj*, takich jak *Confiteor* czy *Do Dionizosa*, nieobce jednak i *Kasydom* (*Arabian nights*), a nawet *Oktostychom*.

*Księga dnia i księga nocy* do katalogu tego wnosi — pojawiającą się już zresztą i w dwu poprzednich tomach — prozaizację. To wszystko.

Jednocześnie zaś — w tomie tym znajdujemy znamienne słowa:

Dlaczego nie mogę być bardziej współczesny? Trudno. Nie potrafię.

[. . . . .]

Dlaczego jestem z innego wieku i żyję teraz, gdy wszystko moje umiera powoli?

(Z *księgi nocy* XLV, 111—112)

Słowa te nie dotyczą — bezpośrednio — poezji. Ale zawarte w nich wyznanie, zawarty w nich autoportret — mają charakter integralny. Mieści się w nich także autoświadomość postawy i możliwości — poetyckich.

Z wyznaniem tym współgra, umieszczone w *Księdze dnia*, wyznanie poetyckiej wiary:

Poezja jest jak lustro: Hłakowiczówna  
Konkretność każdej rzeczy słowem białym pieści,  
I lampy, lalki z laki w labirynt słów zmieści.  
I to jest tajemnica — ale nie ta główna.

Ta leży na dnie cichym w zamarym jeziorze:  
Któż rozpozna staw czarny zamarzyły o zimie?  
Nikt nie wie, że na głazie na dnie ryte imię,  
Bo nikt lodu jak płótna gwałtem nie rozporze,

I nie wie nikt, w czym śniegu leży tajemnica,  
Jak nikt nie wie, w czym leży czar dzikiej poezji.  
— Na saniach nam bogowie ją niegdyś przywieźli,  
I oto po czas końca wszystkich nas zachwyca.

(Zima, 26)

Zarówno tajemnica główna jak tajemnica nie-główna: obydwie poetyckie definicje pojęcia poezji — stanowią przeciwieństwo ówczesnych, polskich zwłaszcza, teorii nowatorskich. Pomijając już fakt, że w języku nowatorów samo słowo „tajemnica” zabrzmiałoby podobnie jak nieprzyzwoity wyraz na salonach — awangardziści, bo o nich tu przede wszystkim chodzi, *primo*: zawsze dokładnie wiedzieli, „co to jest poezja”, *secundo*: nie „w słowach, ale w wiązaniach słów” widzieli istotę poetyckiego języka, a na formułę: „Konkretność każdej rzeczy słowem białym pieści” — mieli gotową następującą odpowiedź: „Błędem epigonów symbolizmu jest pieszczanie się samym tylko słowem, uwypuklanie jego rzekomych walorów »zmysłowych«”<sup>35</sup>.

Tak więc w *Księdze dnia i księdze nocy* dokonuje się definitywne zerwanie z wszelkimi formami poetyckiego nowatorstwa, dokonuje się — po okresie pewnego zainteresowania „nową sztuką” (Iwaszkiewicz podpisywał przecież przez jakiś czas pismo pod tym właśnie tytułem<sup>36</sup>) — zdecydowany już wybór.

Najważniejszą jego konsekwencją jest zwrot ku poetyce stylizacji<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Wypowiedź anonimowa w „a. r.” 2. (Biuletyn wydawany przez W. Strzeмиńskiego w Łodzi. Z poetów brali w nim udział J. Brzękowski i J. Przyboś. Publikacja bez daty — prawdopodobnie r. 1932). Cyt. i informacje za: J. Przyboś, *Wyjątki z pism teoretyków awangardy*. „Przegląd Humanistyczny” 1958, nr 1, s. 87.

<sup>36</sup> Wspólnie z A. Sternem, w latach 1921—1922. Co prawda, wyszły tylko dwa numery...

<sup>37</sup> Uwzględniając, co za każdym razem zostaje odnotowane, także i inne poglądy teoretyczne — autor opiera się tu jednak zasadniczo na definicji i koncepcji stylizacji zawartych w *Zarysie teorii literatury* M. Głowińskiego, A. Okopień-Sławińskiej i J. Sławińskiego (wyd. 2, zmienione. Warszawa 1967): „O stylizacji mówimy wtedy, gdy pisarz kształtuje język swojego utworu na wzór stylu określonego dzieła, typu dzieła lub określonego gatunku literackiego”

## 8

W gruncie rzeczy — nie tyle zwrot, ile nowy przypływ, nowa wersja poetyki zawsze Iwaszkiewiczowi bliskiej, wzmocnienie się jej, pogłębienie i poszerzenie. I — w rezultacie — początek nowej zupełnie drogi, której wcześniejsze stylizacje nie wydawały się zapowiadać. Zatem — nie ma rady — musimy tu dokonać jednej jeszcze retrospekcji: przyjrzeć się pokrótce owym wcześniejszym stylizacjom, przeprowadzić przekrój, dla którego teraz właśnie przypada najwłaściwsze miejsce.

W „ukraińskiej” twórczości Iwaszkiewicza stylizacja odgrywa rolę ogromną. Zapewne: przede wszystkim w prozie, w tomie *Legendy i Demeter*, gdzie pojawia się nawet pastisz, i to nie byle jaki — listu Słowackiego. Ale i poezja jest nią przesiąknięta. Dotyczy to zarówno — co oczywiste — (wchodzących w skład tomu *Oktostychy*) *Ut*, jak i właściwych oktostychów. Jakkolwiek w obydwu wypadkach mamy do czynienia z formami stylizacji najzupełniej odmiennymi.

Uty, napisał ich Iwaszkiewicz pięć, to — młodopolska nieco, w guście Antoniego Langego — próba wypowiedzenia się poprzez ściśle ukanonizowany gatunek poezji lirycznej, zgoła nie istniejący w rodzimym kręgu kulturowym poety. Iwaszkiewicz wywiązał się z próby tej rzetelnie pod względem formalnym<sup>38</sup>, *nb.* o wiele rzetelniej niż taki specjalista w tej dziedzinie jak Remigiusz Kwiatkowski, który swoimi trioletami rozmazał uty i nadmiernie zeuropeizował, a przecież tłumaczył czy trawestował, nie — stylizował. Jednak — aczkolwiek uty Iwaszkiewicza nie są pastiszami, aczkolwiek poeta potrafił nadać im piętno własnego stylu — rzecz ma raczej charakter poetyckiej zabawy, stanowi nie tyle próbę wypowie-

(s. 138). Z dalszych uwag wypada przytoczyć następujące sformułowanie: „Celem stylizacji [...] nie jest tylko naśladowanie czyjegoś stylu, ale stworzenie poprzez to naśladowanie nowej wartości artystycznej” (s. 138). „Stylizacja obejmuje nie tylko sferę językową. Pisarz, stylizując, może nawiązywać do określonego sposobu ujęcia tematu bądź wyrażanej postawy wobec świata” (s. 139).

<sup>38</sup> Uta (inaczej tanka), narodowa regularna strofa-gatunek dawnej poezji japońskiej, istniejąca już w V w. n.e., ma ustalony kanon wersyfikacyjny: składa się zasadniczo z 31 zgłosek ułożonych w następujący schemat (zob. J. Kurth, *Japanische Lyrik*. München 1943):

5	— — — —	
7	— — — — — —	<i>kami no ku</i> [górna strofa]
5	— — — —	
7	— — — — — —	
7	— — — — — —	<i>shimo no ku</i> [dolna strofa]

— Iwaszkiewicz wiernie zachowuje ten schemat wersyfikacyjny, raz tylko skracając ostatni wers (w ucie 2) do 6 zgłosek. Ta wierność wersyfikacyjna, obok pewnej sztuczności składniowej, zmusza poetę do samowolnej zmiany kanonu leksykalnego („międz” zamiast „między” w ucie 1). R. Kwiatkowski, tłumacz ut na formę trioletową, pisze w artykule *Chiakunin — Izszu, czyli ze stu poetów po jednej*

dzenia się, ile próbę sztukmistrzowską. Wzór stylizacyjny był zbyt obcy i zbyt sztywny, by mogło stać się inaczej.

Odmienne zarysował się element stylizacji we właściwych oktostychach. Przede wszystkim — zabiegi stylizacyjne dotyczą tu w mniejszej mierze warstwy stylistyczno-językowej, w większej — świata przedsta-

*pieśni* („*Museion*” 1912, z. 9—10) o braku rymu i rytmu (pojętego prawdopodobnie jako rytm akcentacyjny) w tych wierszach i o kombinacji powtarzających się dźwięków jako o ich zasadzie poezjotwórczej. Wygląda to w sposób następujący:

WERSJA ORYGINALNA

*Aszibiki no*  
*jama dori no o no*  
*szidori — o no*  
*naga — naga szidjo wo*  
*chidori ka mo nen*

(Kakinomoto-no-Chitomaro, w. VIII)

DOSŁOWNE TŁUMACZENIE

Jak rozpuszczony  
ogon pawia — noc  
jakże długo  
(trzeba) tęsknić, zasypiając  
na łożu samotnym

(Kwiatkowski, *op. cit.*, z. 9, s. 50)

Iwazskiewicz stosuje się i do tego prawa. Rymy końcowe istnieją u niego wprawdzie (przeplatane z asonansami), główną zasadą wierszotwórczą wydaje się jednak eufonia jakościowa. Oto przykład:

Rozkwitła róża  
Z podróży mnie powita,  
Ni to wód kruża.  
Syta podróży ręka  
Palce w róży zanurzy.

(*Uty*, 3)

Podobnie sprawa wygląda i w pozostałych utach. Pierwsza oparta jest na temacie *-ak-*, druga na temacie *-dzie-*, czwarta — w sposób mniej już wyraźny — na temacie *-at-*, dopiero w piątej zasada ta załamuje się. — Podobieństwa istnieją także w tematyce. *Uty* japońskie są poezją pięknego drobiazgu przyrody, kwiatów, ptaków, owadów, stających się często symbolami pewnych prawd życiowych, oraz — najczęściej — miłosnych uczuć. Tematyka ut Iwazskiewicza jest na ogół zgodna z tym typem realiów. Polski poeta nie podporządkowuje ich prowerbialnym uogólnieniom ani emocjom erotycznym, w podobny jednak sposób czyni je symbolami stanów psychicznych „ja” lirycznego. Niektóre jego *uty* możemy nawet nie bez pożytku zestawić z japońskimi, np. utę zacytowaną powyżej z utą *Powrót* poety Ki No Tsurayuki (882—946) (tłum. B. Richter. Cyt. za: *Wielka literatura powszechna*. T. 5, cz. 1. Warszawa 1932, s. 25):

Serce człowiecze  
Nie wie, co to jest stałość.  
Tylko kwiateczki  
W mej wiosce po powrocie  
Całują mnie jak ongi.

W tłumaczeniu W. Kotańskiego (*Dziesięć tysięcy liści. Antologia literatury japońskiej*. Warszawa 1961, s. 343) uta ta brzmi co prawda zupełnie inaczej, ale taki to już los przekładów, zwłaszcza z języków w tym stopniu od polskiego odmiennych... — Sam Iwazskiewicz nie zwraca nigdzie uwagi na fakt ścisłego związku swych ut z poezją japońską. Także, o ile mi wiadomo, nie czynią tego kry-

wionego<sup>39</sup>. Po drugie — znaczną rolę odgrywa stylizacja pojmowana nieco inaczej, niż dzieje się to zazwyczaj w odniesieniu do utworów literackich, szerzej, w sposób przyjęty raczej przy omawianiu sztuk plastycznych, lub — po prostu — w mowie potocznej. Używając terminologii Mieczysława Wallisa: stylizacja nie „na coś”, lecz stylizacja „czegoś”<sup>40</sup> — świadome przekształcenie intersubiektywnie sprawdzalnej rzeczywistości w celu osiągnięcia pewnej „stylowej” jednolitości. Nie tyle styl stylizacyjny, ile styl stylizatorski. W tym wypadku — owa jednolitość stylowa to uestetycznienie, ukulturowienie, usztuczniczenie świata, nastawione na kategorie ładności, wdzięku, *préciosité*. Daje się tu zauważyć — jak była już o tym mowa — pewne pokrewieństwo z kulturą rokoka, bardzo zresztą modną w drugim dziesięcioleciu w. XX — trudno jednak mówić o jakimś wyraźnym wzorcu stylizacyjnym, raczej już — by posłużyć się terminologią Stefani Skwarczyńskiej<sup>41</sup> — o skomplikowanym układzie wzorców perspektywicznych, w których Orient ogląda się poprzez rokoko, rokoko zaś poprzez Wilde’a czy — jak na to niedawno wskazał Jarosław Marek Rymkiewicz, a dawniej Karol Wiktor Zawodziński<sup>42</sup> — Verlaine’a.

Większą jednak rolę odgrywa tu chyba — strasznie to wszystko skomplikowane! — secesja: secesyjne malarstwo (współgrające, jak pamiętamy, z impresjonizmem), które wydaje się stanowić w *Oktostychach* wzorzec podwójny: 1) jako jak gdyby przedmiot opisu (wiele z oktostychów można sobie „przetłumaczyć” na secesyjne, symbolistyczne, prerafaelickie obrazy, np. *Serenadę*, *Quattrocento*, *Ogrodniczki*, Beardsleyem trącające *Indes galantes*, Wojtkiewiczem — *Zabawki*); 2) jako formalny przykład samego mechanizmu „przekształcania” świata w celu osiągnięcia stylowej jednolitości, jako przykład stylizacji nie „na coś”, lecz „czegoś” — co właśnie było specjalnością secesji.

---

tycy, nawet J. Łoś, przytaczający w *Wierszach polskich* dwie jego uty. Iwaszkiewicz — nie wykluczam tu, rzecz jasna, innych źródeł — mógł zapoznać się z utami poprzez wymieniony tu już artykuł (i małą antologię) R. Kwiatkowskiego, a także poprzez — również zawierający przekłady — artykuł M. Stattler-Jędrzejowiczowej *Poezja japońska* („Tygodnik Polski” 1912, nr 4).

<sup>39</sup> Używając terminologii S. Skwarczyńskiej (*Stylizacja i jej miejsce w nauce o literaturze*. Warszawa 1960 [skrypt]. Wersja francuska w: *Poetics. Poetyka. Ποэмυκα*. Warszawa 1961) mówić by tu, jak się zdaje, wypadało o stylizacji tematycznej, konstrukcyjnej lub tematycznej i konstrukcyjnej jednocześnie.

<sup>40</sup> M. Wallis, *Secesja*. Warszawa 1967, s. 15.

<sup>41</sup> Skwarczyńska, *Stylizacja i jej miejsce w nauce o literaturze*, s. 13—14.

<sup>42</sup> J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*. Warszawa 1968, s. 81 n. — K. W. Zawodziński, *Iwaszkiewicz wczoraj, dziś i jutro*. „Glossy” 1939, nr 3. Przedruk w: *Wśród poetów*. Kraków 1964, s. 276. Tamże bardzo ciekawe i wnikliwe uwagi o wpływie epoki secesji i stylizacji na poezję Iwaszkiewicza.

Z drugiej strony — rokoko, jako epoka historyczna, bynajmniej nie odgrywa tu roli dominującej. Uestetycznienie, ukulturowienie, „sztucznie- nie świata odbywa się w *Oktostychach* równie dobrze poprzez zabawę (bo jakże inaczej to nazwać?) w średniowiecze (*Średniowiecze*), w wyobraźnię renesansowego polskiego poety (*Las*), w mitologię germańską (*Tor i Tjoldi*), także — w ludowość (*In modo d'una canzona* (tak!), *Obertas*).

Wszystkim tym zabiegom towarzyszy niekiedy lekka archaizacja języka (o ludowej stylizacji językowej trudno mówić, tak jest — w *Obertasie* — nieznaczną). I w niej jednak nacisk pada nie na staropolskość czy „starodawność”, lecz na wytworną wyszukaność i walory foniczne słownictwa („dzianet”, „paiż”, „obież”, „pawężę”) — wskazując przede wszystkim na stylizatorski charakter przedstawionego świata, czasem zaś („kruża”, „kontyna”) — na kontynuacyjny związek z poezją Młodej Polski.

Skłonności stylizacyjne i stylizatorskie są u Iwaszkiewicza tak silne, że nie opuszczają go całkiem — nawet w okresie pewnego zbliżenia się do poezji nowatorskiej. I w tym wypadku zresztą — pojawiając się w zmiennych i różnorodnych formach i funkcjach. W *Kasydach*: jako zjawisko dość nietypowe, mianowicie jako stylizacja na poezję — prekursora nowoczesności (wzbogacona zresztą, jak wiemy, pewnymi elementami stylizacji orientalnej). W *Dionizjach* — mowa o stylizacjach na pseudoklasycyzm — jako jeden z elementów dysharmonii, współkształtującej ekspresjonistyczną strukturę tego tomu.

Tak więc, aczkolwiek skłonności stylizacyjne i stylizatorskie nie opuściły Iwaszkiewicza całkiem — mogło się jednak ówczesnemu obserwatorowi tej poezji wydawać, że grając w niej coraz mniejszą rolę, występując w coraz mniej typowych, problematycznych realizacjach (bo czy stylizacja na Rimbauda to w ogóle stylizacja?), przechodząc na marginesy — znikną zupełnie.

Stało się jednak inaczej. Począwszy od *Księgi dnia i księgi nocy* — znów przybierają na sile.

## 9

Wśród stylizacyj tego tomu na pierwszy plan wysuwają się dwa utwo- ry: *In modo pastorale* i *Przypomnienie*. Powiedzmy od razu: należą one do tych, wcale licznych w *Księgach* wierszy, które z łatwością rehabilitują poezję Iwaszkiewicza w oczach krytyki „estetycznej”, wartościującej literaturę z punktu widzenia jej osiągnięć czysto artystycznych. Rehabilitują — po *Dionizjach*, w których poeta nagrzeszył przeciw bóstwom Piękna, Harmonii, Dobrego Smaku...

W wierszu *In modo pastorale* — sielankowo-pasterskie, konwencjonalne motywy treściowe stanowią tło dla akcji, stylizowanej po trosze na umowną nierealność pieśni ludowej („przyplniemy”, „odlecimy”, „do



czarnych stolic”), a prowadzącej — w nieodrodnie Iwaszkiewiczowskim duchu — ku poincie rezygnacji, potraktowanej z odmienną nieco od całości wiersza, niespodziewaną powagą. Elementy te stapia w artystyczną jedność zarówno wersyfikacja i instrumentacja głoskowa, które nadają temu wierszowi melodyjność zupełnie niezwykłą, bliską osiągnięcia rangi jakiejś samoistnej wartości (o tyle, o ile to możliwe w poezji), jak — charakterystyczny dla „wczesnego” zwłaszcza Iwaszkiewicza styl deminutywny. Wiersz organizują dodatkowo elementy składniowe: powtórzenia i paralelizmy, a specyficznego uroku dodaje mu posłużenie się dźwiękonaśladowczym, pozaznaczeniowym „zapisem” szumu dębowych liści: „sssss!”, chwyt, który trochę przydaje niesamowitości, a trochę — zabawowego charakteru wierszowi. W sumie — ta stylizacja, nawiązująca do jednej z najbardziej zbanalizowanych konwencji (spośród wszystkich „pastoralności” najbliższa chyba sentymentalnej wersji z epoki stanisławowskiej), zwraca na siebie uwagę nie tylko celnością użytych tu artystycznych środków, lecz także — oryginalnością. Co wydaje się w niej najważniejsze, to umiejętność znalezienia optymalnych bodaj proporcji między stylizacyjną sztucznością, grą, zabawą, a tonem serio, konwencją (bo to w końcu także konwencja) wypowiedzi ewokującej przeżycie autentyczne, poważne, głębokie. W ten sposób estetyczne plany wiersza wzbogacają się i komplikują: spoza poezji „czystej” urzekających brzmieniem formuł wyłania się stylizacyjna gra, przywołująca bogatą sferę kulturowych skojarzeń, spoza niej z kolei — bezpośrednia prostota głębokiego wzruszenia.

*In modo pastorale* nie odbiega daleko od zasad stylizacyjnych czy stylizatorskich występujących w *Oktostychach*. Inaczej — *Przypomnienie*. Pojawiają się tu dwie cechy nowe, o przełomowym znaczeniu dla stylizacyjnej poetyki Iwaszkiewicza. Pierwsza z nich to poszerzenie i pogłębienie stylizacji: obejmuje ona teraz i warstwę stylistyczno-językową (raczej stylistyczną zresztą niż językową), i warstwę skonwencjonalizowanych motywów treściowych, i sferę duchowych fascynacji epoki — układając się już w pewną strukturę. *Novum* drugie to analityczno-opisowy charakter stylizowanego wiersza.

Spytajmy najpierw: jakie są wzorce stylizacyjne *Przypomnienia*? (A raczej — jego czterech pierwszych sonetów, w dalszych czterech bowiem autor odstępuje od wyraźnej konwencji stylizacyjnej.) Sprawa to skomplikowana i — również — „uwarstwiona”<sup>43</sup>.

Iwaszkiewicz odwołuje się tu przede wszystkim do „poezji dawnej”, najlepiej byłoby powiedzieć: „staropolskiej”, gdyby nie fakt, że sięga raczej do współczesnych tej poezji twórców obcych. Ale o tym dowiaduje-

<sup>43</sup> Mamy tu do czynienia z typowym przykładem układu wzorców skupionych (zob. Skwarczyńska, *Stylizacja i jej miejsce w nauce o literaturze*, s. 14).

my się „później”. Chwilowo — sama warstwa stylistyczno-językowa upoważnia do podtrzymania określenia: archaizacja „staropolska”, pozwalając nawet dalej — z pewną jednak ostrożnością, tym bardziej że nie dotyczy to warstwy tej w całości — na oznaczenie dokładniejsze: morsztynowski barok. O takim właśnie umiejscowieniu przekonuje zarówno ogólna tendencja concettystyczna cyklu, przejawiająca się głównie w wielkiej metaforze: dusza—dom, jak konkretne sformułowania w rodzaju:

Ani też nie strząsałem, które jak dwie studnie  
Ciepłe, wytryskały lekko [II, 33]

— co przypomina np. Morsztynowskie „oko, płaczu studnicę”<sup>44</sup>, czy — w rodzaju:

O, żarliwa radości, o, słodka żałobo [IV, 35]

Jeśli jednak na terenie staropolszczyzny i concettizm, i stylistykę oksymorowaną skłonni jesteśmy natychmiast wiązać z barokiem — inaczej sprawa wygląda, jeśli rozpatruje się ją w skali europejskiej, gdzie zasięg tych stylów jest nierównie szerszy — wstecz. Skali zaś tej, jak się zaraz okaże, nie sposób przy omawianiu tego cyklu pominąć.

Konfrontacja to i mniej sprawdzalna, i bardziej dla komentatora niebezpieczna. Padać tu już muszą nazwiska i tytuły konkretnych dzieł, w czym zawsze łatwo pobłądzić. Z drugiej zaś strony: pojęcie stylizacji zbliża się czasem do granicy pojęcia aluzji literackiej i niekiedy — być może — granicę tę przekracza.

Przejdźmy jednak *ad rem*. Jeśli chodzi o nazwiska, byłoby może rzeczą słuszną wymienić Dantego, jako autora *Boskiej komedii* (opis snu z bardzo dantejskim „w śnie moim” (I)), jest natomiast rzeczą konieczną wymienić Petrarke<sup>45</sup> i św. Teresę z Avila. Iwaszkiewiczowski petrarkizm daje się dostrzec zarówno w warstwie stylistyczno-obrazowej jak w warstwie motywów treściowych. W pierwszej z nich, by poprzestać na paru przykładach, przejawia się poprzez skłonność do „łagodnych” oksymoronów, takich jak zacytowany powyżej (to dla Petrarke właśnie typowe były oksymoronowe apostrofy rewelujące dwuznaczność uczuć, to Petrarke właśnie, nie czekając na barok, pisał: „o śmierci żywa, radosna rozpaczy”<sup>46</sup>), da-

<sup>44</sup> J. A. Morsztyn, *Irresoluto* (ze zbioru *Lutnia*). W: *Wybór poezji*. Opracowała i wstępem opatrzyła M. Bokszczanin. Warszawa 1963, s. 58. W wydaniu P. Chmielowskiego (*Poezje oryginalne i tłumaczone*. Warszawa 1883, s. 160) wiersz ten nosi tytuł *Niepewność*.

<sup>45</sup> Widzianego zresztą po trosze poprzez Mickiewicza. Na wpływ Mickiewicza zwrócił tu uwagę S. Napierski (*Czysta poezja*. „Wiadomości Literackie” 1929, nr 18).

<sup>46</sup> F. Petrarca, *Sonet* 132. W: *Sonetny do Laury*. Wybór. Przełożył J. Kurek. Warszawa 1955, s. 32. W oryginale (*Il Canzoniere e i trionfi*. Milano 1924, s. 174): „O viva morte, o dilectoso male”.

lej — poprzez obrazy typu „studnia łez” i „brama świadomości” (II), przypominające Petrarkowską „bramę łez”<sup>47</sup>, wreszcie — poprzez chwyt powołania się na przysłowie (Iwaszkiewicz: „Wszak powiada przysłowie:” (VII), Petrarca: „Mówi przysłowie:”<sup>48</sup>). W warstwie drugiej — główną rolę odgrywają: sam motyw wspomniania zmarłej ukochanej osoby, podobieństwa w scenerii, tendencje analityczne, ambiwalentny stosunek uczuciowy do powracających wspomnień. *Nota bene*, zwraca też na siebie uwagę stylizatorska przekora czy „dyskusja” z wzorcem. I tak, jeśli u Petrarcki sen nazywa się tradycyjnie „bratem śmierci”<sup>49</sup>, u Iwaszkiewicza występuje on jako „brat życia” (VII).

*Przypomnienie* jest wnikliwą i wielostronną analizą takich procesów psychicznych, jak budzenie się pamięci po przebudzeniu się ze snu, powrót spraw zapomnianych, ukrytych w podświadomości, powolne zapominanie spraw bolesnych, obrona przed pamięcią o nich. Stanowi cykl „trenów”, wchodzi w skład licznych w tym okresie wierszy Iwaszkiewicza o tej tematyce. Stylizacja petrarkowska wydaje się tu więc jak najbardziej zrozumiała, naturalna. Zaskoczyć natomiast może — stylizacja terezańska. Sygnalizuje ona zarówno potrzebę stylizacyjnego wzorca, stylizacyjnego partnera o znacznej, większej niż Petrarkowska dociekliwości psychologicznej, jak — uparcie powracający w tej poezji — motyw splecenia mistyki z erotyzmem.

I ta stylizacja opiera się na warstwie stylistyczno-językowej. Petrarkowską „bramę” wolno tu — w kontekście innych metafor — zreinterpretować. Bo oto spotykamy się w *Przypomnieniu* z następującym szeregiem metafor i konceptów: „cielesny kościół” (I), „świadomości brama” (II), „kąć serca”, „serca piwnica”, „gospodarz duszy” sprowadzający „nowe meble [...] do starego domu” (III). Metafora-koncept: dusza—dom, brzmi w polskich uszach — jak to już mówiliśmy — bardzo barokowo. Ale przecież — właściwym jej źródłem jest tu książka należąca do renesansu, tyle że hiszpańskiego. Mowa o *Castillo interior o las moradas* (1577)<sup>50</sup>, sławnym dziele wielkiej mistyczki, w którym wnętrze dążącej do świętości duszy ludzkiej przedstawione zostało jako — szczegółowo opisa-

<sup>47</sup> Petrarca, *Sonet 3*, s. 17. W oryginale (raczej „drzwi”) w zdaniu (jw., s. 5): „*Ed aperta la via per gli occhi al core / Che di lagrime son fatti uscior*”.

<sup>48</sup> Petrarca, *Sonet 122*, s. 30. W oryginale (jw., s. 146): „*Vero è'l proverbio*”.

<sup>49</sup> Petrarca, *Sonet 226*, s. 59. W oryginale (właściwie „krewny”) w zdaniu (jw., s. 262): „*Il sonno è veramente, qual uom dice, / Parente de la morte*”.

<sup>50</sup> W polskich przekładach tytuł ten brzmi: *Zamek wewnętrzny abo Gmachy dusze ludzkiej* (tłum. ks. S. Nuceryn, 1633); *Twierdza wewnętrzna, czyli mieszkania duszy* (Twierdza duchowna, czyli mieszkania duszy) (tłum. ks. H. P. Kossowski, 1903); *Zamek wewnętrzny, czyli siedem komnat* (M. Strzałkowa, *Historia literatury hiszpańskiej*. Wrocław 1966, s. 91).

ny — zamek o licznych komnatach, zgrupowanych w siedem mieszkań, zamek, którego „Gospodarzem” jest Bóg.

Stylizacja Iwaszkiewiczowska nie ogranicza się do statycznego ujęcia. W *Przypomnieniu*, podobnie jak u św. Teresy, ów model duszy zostaje pokazany w ruchu, co więcej: w ruchu w podobny sposób autonomizującym poszczególne elementy ludzkiej psychiki. I tak św. Teresa pisze, pocieszając dusze, które obawiają się roztargnień:

może właśnie w tym czasie dusza cała złączona jest z Nim w skrytości Mieszkań wewnętrznych, myśl zaś i wyobrażenia w zewnętrznych zagrodach twierdzy cierpi srogie z mnóstwem dzikich i jadowitych gadzin potykanie się —<sup>51</sup>

U Iwaszkiewiczza podobnie — w ramach mieszkalnej metaforyki — autonomizują się składniki życia psychicznego, tyle że inne: świadomość i podświadomość. „Gospodarz duszy”, na nowo meblujący dom, i — „rzeczy, które zapomnieć na zawsze pragniemy” i umieszczamy je „w serca piwnicy”, a które niekiedy „powstają i ku ustom, oczom idą w górę”.

I wreszcie — już nie stylistyka, już nie „teoria”, „model” ludzkiej psychiki, lecz stylizowane świadectwo konkretnych przeżyć psychofizycznych: zawarty w sonecie I *Przypomnienia* opis ambiwalentnego doznania, porównanego przez samego poetę do mistycznych doznań św. Teresy:

Ból i słodycz gwałtowną, jak święta Teresa,  
Uczułem na przemiany w swym uśpionym ciele,  
I krwią spłynęła w piersi żywa rany kresa.

A oto, dla potwierdzenia słów poety, jeden z odpowiednich fragmentów wyjęty z pism św. Teresy. Mowa o duszy:

Wyraźnie ma uczucie rany jej zadanej, rany nad wyraz słodkiej, [...] jest to wielkie dla niej cierpienie, choć słodkie przy tym i wdzięczne...<sup>52</sup>

I tu jednak — i w o wiele większym stopniu niż przy stylizacji petrarkowskiej — mamy do czynienia z elementem „dyskusji”, „przekory”, odwrócenia motywu. Jeśli bowiem w pismach mistycznych św. Teresy dokonuje się sublimacja sytuacji erotycznej, stanowiącej, częściowo świadomie, częściowo podświadomie, wzorzec dla przeżycia mistycznego, tu — stylizacja na mistyczne przeżycie wiąże się ze wspomnieniem najzupełniej świeckim, kierunek jest przeciwny: z „góry” na „dół”.

*Nota bene*, wspomnieć teraz — na zasadzie dygresji — wypada, że motyw terezjański *Przypomnienia* nie jest w poezji Iwaszkiewiczza tych lat czymś odosobnionym. W tymże tomie, wśród *Biletów tramwajowych*, znajduje się cykl czterowerszy zatytułowany *Święta Teresa Berniniego*.

<sup>51</sup> *Twierdza wewnętrzna [...]. Pisma Świętej Teresy*. Z oryginału hiszpańskiego przełożył H. P. K o s s o w s k i. T. 3, cz. 2. Warszawa 1903, s. 62.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 123—124.

Zatem — „bilet tramwajowy” z Rzymu. Mówiąc nawiasem, cyklík to bardzo interesujący z punktu widzenia formalnego: składa się bowiem właściwie nie tyle z czterech utworów, ile z czterech wariantów na pewien temat, z czterech jak gdyby wersji jednego utworu. Tak przynajmniej traktuje go poeta, umieszczając pomiędzy poszczególnymi czterowierszami spójnik „albo”. Przypomina się tu cykl *Skąd widzieliśmy Tatry. (Plan sześciu sonetów)*, oparty na podobnej, choć zupełnie inaczej realizowanej, zasadzie: ukazywania czytelnikowi „warsztatu” twórcy, prefabrykatu, „szkicu do”. Oczywiście — fakt ukończenia pracy na tym właśnie etapie wskazuje, że raczej niż z prefabrykatem mamy tu do czynienia ze szkicem, traktowanym jako osobny, pełnoprawny gatunek. Jest w takim postawieniu sprawy niemała śmiałość, a jednocześnie — dziwnie paradoksalne połączenie bezpośredniości wobec czytelnika z deziluzją, podkreśleniem umowności, „fakultatywności” utworu literackiego. *Święta Teresa Bernini*ego jest zaś przy tym i kunsztowna: poszczególne warianty tego cyklu układają się w pewien — wstępujący — ciąg, u którego początku leży „laicka” interpretacja rzeźby, w zakończeniu natomiast — interpretacja mistyczna i zgodna z symboliką, jaką operowała sama Święta (symbol wody)<sup>53</sup>.

Wróćmy jednak, zamknąwszy dygresję, do *Przypomnienia*. Wielość wzorców, zawsze traktowanych z umiarem i dyskrecją, bogactwo aluzji literackich i kulturowych — takich np., jak pojawiające się w śnie z pierwszego sonetu „drzewo boleści”: aluzja i do drzewa Krzyża św., i do drzewa żywota, i do drzew śpiewających, motyw o charakterze symbolu-archetypu, który otwiera perspektywy niezwykle rozległe — wszystko to sprawia, że *Przypomnienie* jest dzięki swemu charakterowi stylizacyjnemu utworem gęstym, wielowymiarowym. Na to jednak, by wróżba ta się spełniła — warunkiem wystarczającym nie wydaje się najciekawsza choćby i najbardziej funkcjonalna stylizacja, jeśli nie współgra z nią jakiś element kontrastujący, o niewątpliwie współczesnej pisarzowi proveniencji. W *Przypomnieniu* funkcję tę pełnią nie tylko — pojawiająca się w dalszych zwłaszcza sonetach — pewna skłonność do „prywatności” i prozaiзации. Pełni ją przede wszystkim bardzo już nowoczesna — być może, zainspirowana pierwszym rozdziałem Proustowskiego dzieła, bliska też zainteresowaniom Cocteau — szeroko uzględniająca podświadomość analiza psychologiczna, zwłaszcza analiza stanów towarzyszących budzeniu się ze snu.

I oto już sprawa owego drugiego *novum*, jakie — razem z *Przypomnieniem* — pojawiło się w stylizacyjnej poetyce Iwaszkiewicza: styl analityczno-opisowy. Dysekretne, nie nazbyt narzucające się terezańskie personifikacje, petrarkowskie odwołania się do pejzażu, archaizacyjna pole-

<sup>53</sup> Zob. *ibidem*, s. 65—68.

wa stylizacyjna — wszystko to, stwarzając dystans w stosunku do emocjonalnej sfery przeżycia, zostaje jednocześnie sfunekjonalizowane, podporządkowane zobiektywizowanemu, wnikliwemu, toczącemu się w zwolnionym tempie opisowi tego przeżycia. Opisowi, który w pewnym momencie, w sonecie III mianowicie, zbliża się do konwencji stylu popularnonaukowego czy eseistycznego, dzięki uogólniającej liczbie mnogiej, sygnalizującej tu przecież nie wypowiedź w imieniu jakiejś wspólnoty, lecz — ogólnoludzki charakter referowanych praw psychologicznych. Warstwa poetyckiego obrazowania odgrywa w tym wypadku wyraźnie już rolę służebną: ma unaozcnić wewnętrzne skomplikowanie ludzkiej psychiki. Jednocześnie zaś — współbieżnym zabiegom ulega składnia: zdania wydłużają się i komplikują, stają się podatne do przewodzenia precyzyjnego toku myśli.

W ten sposób rodzi się nowy styl Iwaszkiewicza: stylizacja opisowo-dy-skursywna.

I oto jesteśmy na przeciwległym biegunie młodopolskich *Kołysanek*.

## 10

Napisaliśmy powyżej: przesunięcie na osi nowatorstwo—tradycjonalizm. Ale to niezupełnie jest prawda. Nie tylko dlatego, że nowatorstwo Iwaszkiewicza może się wydać problematyczne, a współopozycjonistką wobec poetyki stylizacji jest — obok nowatorstwa — poetyka mocno jeszcze młodopolska. Także dlatego, że Iwaszkiewiczowski tradycjonalizm, poprzez tę stylizację właśnie zaczynający się w *Księgach* przejawiać, okazuje się poetyką otwartą tyleż na przeszłość co — na przyszłość. Dziś, *anno* 1968, dowodzi tego co drugi wiersz drukowany w czasopismach literackich...

Nowa stylizacyjna poetyka Iwaszkiewicza stanowiła w gruncie rzeczy znalezienie trzeciej drogi, ominięcie alternatywy: nowatorstwo—tradycjonalizm, alternatywy, która pojawiła się przed poetami tej generacji. Poetyka ta bliższa jest tradycjonalizmowi ówczesnego Słonimskiego czy Wierzyńskiego niż nowatorstwu Przybosia — to pewne. Ale od tamtych tradycjonalizmów dzieli ją różnica zasadnicza: nierównie większa, większa także niż u Lechonia, najbliższego tu Iwaszkiewiczowi — świadomość posiadania się stylami minionych epok, gry z nimi. Nie jest to tradycjonalizm kontynuacyjny, styl, który udaje, że nic się w dziejach poezji nie zmieniło i że pisać tradycyjnie, pisze się współcześnie, nowocześnie, w jedynie możliwy sposób. Ani też — nie jest to stylizacja nawiązująca do wzorców, które — ze względu na swoje znaczenie dla kultury narodowej — nigdy właściwie nie utraciły roli bezpośredniego, naturalnego niejako inspiratora następujących kolejno epok (mowa o stylizacji romantycznej). Ani także — nie jest to stylizacja, której wzorzec tak się

stał w krótkiej, lecz intensywnej służbie literackiej, że stał się synonimem pewnego typu — bardzo już umownej — poetyckości (mowa o stylizacji parnasistowskiej).

Iwazskiewiczowskie stylizacje z *Ksiąg* cechuje stylizacyjna ostrość: stylizacyjny naddatek gry, zabawy, jest tu natychmiast widoczny. Jednocześnie zaś — zarysowuje się, przeciwstawna do powyżej zasygnalizowanej opozycji, opozycja wobec pastiszowości, nieobcej polskim poetom zarówno w okresie museionowskiego klasycyzmu, jak pierwszej połowy dwudziestolecia. Korzystając ze — starannie i wyszukanie dobranych — dawnych stylów, mówi się tu rzeczy własne, nowe, głęboko przeżyte. Stylizacyjny odsyłacz przeżycia te tonuje i obiektywizuje, a zarazem różnorodnie pogłębia: i wzbogacając sferę asocjacyjną wiersza, i przydając mu — błogosławieństwa wieków.

Tradycja jest dla Iwazskiewicza nie poprzednikiem, nie wzorcem, lecz tworzywem, z którego powstają nowe wartości.

## 11

Temat „smugi cienia”, o którym była mowa na początku tego szkicu, świadczy o przeżywaniu przez poetę — jako człowieka, po prostu — psycho-biologicznego fenomenu dojrzałości. Umiejętność stworzenia — poprzez dyskursywną stylizację — dystansu wobec własnego przeżycia, dystansu, o który było tak trudno w *Dionizjach* — świadczy i o znalezieniu właściwego wyrazu poetyckiego dla tego fenomenu, i o osiągnięciu dojrzałości poetyckiej, w sensie daleko posuniętej świadomości pisarskiej.

Pierwszą próbą owego poetyckiego „wieku męskiego” będzie *Powrót do Europy. Księgi* przygotowały tomowi temu grunt poprzez potrójne przesunięcie: na linii Wschód—Zachód, na linii nowatorstwo (ale i tradycje młodopolskie) — stylizacja, na linii styl ekspresyjno-wrażliwy — styl opisowo-intelektualny.

W ten sposób dokonało się podporządkowanie poezji Iwazskiewicza pod nową formułę poetycko-światopoglądową. Wchodząc na tereny *Księgi dnia i księgi nocy* — zwłaszcza „od strony” *Dionizyj* — opuszczamy ekspresjonizm. Opuszczając je — wkraczamy w domenę klasycyzmu.