

Jan Prokop

"Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza. 1916-1938", Ryszard Przybylski, Warszawa 1970, Czytelnik, ss. 368, 2 nlb. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 63/2, 349-352

1972

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ryszard Przybylski, *EROS I TANATOS. PROZA JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA. 1916—1938*. Warszawa 1970. Czytelnik, ss. 368, 2 nlb.

Książka Ryszarda Przybylskiego o prozie Jarosława Iwaszkiewicza obejmuje lata 1916—1938. Poza zasięgiem uwagi badacza pozostaje twórczość wojenna i powojenna. Po wnikliwych studiach Jerzego Kwiatkowskiego¹ o wczesnych poezjach Iwaszkiewicza obraz pisarza z czasów młodości i dojrzwania dopełnia i pogłębia piękna monografia Przybylskiego. Jest to już jego trzecia książka. Przybylski jednak, mimo zmiennych zainteresowań tematycznych: Eliot, Różewicz, Dostojewski, wszędzie manifestuje tę samą postawę badacza idącego od dzieła ku jego kulturowemu podłożu, dbałego o głębię tradycji, w którą dzieło wrasta, która je żywi i osłania. I wszędzie ujawnia równy kunszt krytycznoliteracki i rozległą erudycję.

Przybylski pokazuje, jak pierwszy okres twórczości Iwaszkiewicza (1916—1924) upływa pod znakiem walki z odziedziczoną po romantyzmie antynomią ducha i życia, antynomią, którą autorowi *Zenobii Palmury* narzuciła estetyka modernizmu. „Pod wpływem Oskara Wilde'a pojawiła się ona [tj. antynomia ducha i życia] najpierw jako przeciwieństwo piękna i życia i określiła tematykę, styl, formy narracji takich utworów pisarza, jak *Ucieczka do Bagdadu*, *Legendy i Demeter*, *Zenobia Palmura*, *Siedem bogatych miast nieśmiertelnego Kościeja* i *Wieczór u Abdona*” (s. 7). Przybylski pokazuje następnie, jak autor *Hilarego*, *syna buchaltera* przezwycięża tę antynomię, demaskuje jej pozorność, gdyż tylko pseudosztuka i niby-życie wchodzi w konflikt:

„Nowe spojrzenie na życie wymagało zniszczenia mitu estetycznego modernistów. W *Hiarym* nastąpiło rozwiązanie modernistycznej antynomii, ponieważ Iwaszkiewicz zakwestionował dotychczasowe pojmowanie jej obu członów i zdjął z niej patos tragizmu. Ze sfery najgłębiej przeżywanej tragedii przesunął ją w sferę obrzydliwego pozorów. Dlatego świat *Hilarego* jest antytezą *Próchna*. Sztuka na pewno nie jest w nim wartością transcendentalną, a często bywa mieszczańskim towarem. Na życie nie składają się świecidełka cenione przez eskapistów, lecz wartości istotne dla narodu znajdującego się w przełomowej chwili dziejowej. Te nowe treści przypisane obu członom wykluczały zupełnie myśl o ich antynomii” (s. 81—82).

Wydana w 1925 r. powieść *Księżyc wschodzi* stanowi następny etap rozwoju pisarza. Jest ona odejściem od suchego intelektualizmu, przekreśleniem świata abstrakcji filozoficznej, inspirowanym przez bergsoński witalizm. Zadaniem artysty jest utrwalanie „potoku doznań najprostszych i bezpośrednich” (s. 123). Przybylski pisze:

„Postulat opisu i apoteozy życia, stanowiący fundamentalną zasadę estetyki Iwaszkiewicza, pociągnął za sobą pewne znamienne konsekwencje. [...] Najbardziej może filozoficzny współczesny pisarz polski otwarcie i dość długo [...] ostentacyjnie oświać, że nie interesują go zagadnienia filozoficzne [...]” (s. 126). Ale autor dodaje zaraz: „Ucieczka od intelektualizacji życia nie oznacza wcale ucieczki od wiecznych problemów. Umysłowość artystyczna przeżywa te pytania szczególnie intensywnie. W tych namiętnych przeżyciach kultura ludzkości odbija się niekiedy z większą wyrazistością aniżeli w spekulacjach filozofów, w zintelektualizowanych systemach światopoglądowych. Nic tedy bardziej złudnego niż prostota i naiwność bohaterów Iwaszkiewicza. Nic bardziej fatalnego niż zredukowanie ich mentalności do potocznych przeżyć” (s. 134).

Oćwrot od pojęciowości, postawa przeżywania życia, doznawania raczej niż

¹ J. Kwiatkowski, *Eleuter*. Warszawa 1966.

abstrakcyjnego, zrationalizowanego poznawania zjawisk wiążą się z uznaniem *sui generis* wyższości kobiety. „Kobieta, która jest życiem, trwa [...] jako zwycięska przasada świata. Nie jest bynajmniej niemoralna. Jak Malina z *Brzeziny*, jest nieco ordynarna i całkowicie amoralna. Zasada trwania i życia wznosi się bowiem ponad etyką, która należy do sfery wartości intelektualnych i jest domeną mężczyzny” (s. 291). Jeśli już poznajemy świat, to czynimy to nie rozumem, ale w przeżyciu estetycznym. Ten estetyzm ma jednak znamiona heroizmu, albowiem podejmuje cały ciężar okrucieństwa świata, całą tragiczność ludzkiego losu. I tragiczność tę przekształca w sensowną budowlę. „Doznanie estetyczne pełni [...] tutaj rolę przede wszystkim poznawczą. Ale w żadnym wypadku nie jest to poznanie rozumowe, racjonalne. Bohaterom [...] rąbek istoty świata odsłania się w uniesieniu mistycznym, które spada na nich niespodziewanie w momencie odczucia irracjonalnej więzi z naturą, mitycznej łączności z ziemią, z życiem. Wówczas prawda, traktowana przez bohatera jako konieczny i błogosławiony podarunek przeznaczenia, splywa na niego jak łaska uświęcająca” (s. 260—261).

Zdaniem Przybylskiego *Panny z Wilka*, *Brzezina* i *Czerwone tarcze* stanowią punkt kulminacyjny twórczości prozatorskiej Iwaszkiewicza. Tutaj osiąga on harmonię. Świat ukazuje mu się jako całość sensowna, jest piękny i pełen ładu, choć może i bolesny. Jest to świat ukształtowany w myśl ideałów kultury śródziemnomorskiej. „Piękny i harmonijny świat Iwaszkiewicza powstał w dziwnym, krótkim momencie, kiedy pisarz zdołał już wznieść się ponad pesymistyczną wizję świata, stworzoną przez modernizm, a nie uległ jeszcze katastrofizmowi lat trzydziestych. Był to w jego twórczości niewątpliwie epizod. Ale przecież właśnie ów epizod — tak mi się przynajmniej zdaje — stanowi o niezwykłości pisarza” (s. 269).

Jednak już następne utwory z drugiej połowy lat trzydziestych, jak *Młyn nad Utratą* i *Pasje błędniarskie*, świadczą o klęsce owego kręgu kultury, o rozpadzie harmonii i ładu. „Kiedy rozpadł się sensowny świat, dzieło kultury afirmatywnej, Iwaszkiewicz powrócił do modernistycznych rozterek. Bo w pewnym sensie jego proza jest świadectwem ciągłego kryzysu kultury, który trwa nieustannie od czasów modernizmu aż do dzisiaj” (s. 268—269). „Podstawowe mity soteriologiczne naszej kultury: eudajmonia, metafizyczna estetyka uduchowionego piękna i mit natury straciły już moc oddziaływania” (s. 327). Przybylski stwierdza: „proza ta stała się świadectwem czasu, w którym konał model kultury humanistycznej” (s. 327). A więc dzieła ostatnich lat przedwojennych będą dokumentem nastrojów katastroficznych, wyznaniem klęski, oczekiwaniem śmierci, jawiącej się nie jako nauka umiłowania życia (jak w *Brzezynie*), ale jako jedyne wybawienie. Przybylski konkluduje:

„Po rozpadnięciu się świata heroicznego estetyzmu, który nadawał życiu sens, chaotyczna rzeczywistość utworów z lat 1936—1938 stała się niepewna, groźna i niegościnna. Wszyscy bohaterowie czują się w niej źle. Nikt nie może znaleźć swego miejsca. Każdy gdzieś ucieka [...]. W tym rozpadającym się świecie człowiek nie może znaleźć swego miejsca. Każde miejsce, które wyznaczył mu los, jest nieznośne [...]. Czas, który w harmonijnym świecie ujawniał człowiekowi jego charakter, w rozpadającej się rzeczywistości pozwala tylko zademonstrować szereg rozpaczliwych gestów rozhisteryzowanego indywiduum. Śmierć, która uczyła miłości do życia, jest teraz lekcją ukochania niebytu, nirwany” (s. 326—327).

Już to streszczenie, mimo że niepełne i nadmierne upraszczające, winno pozwolić czytelnikowi zorientować się w osobliwości książki Przybylskiego. Rozpatruje on teksty Iwaszkiewicza nie w aspekcie ich ścisłej „literackości”. Gdy mówi o temacie dzieła, to interesuje go raczej „fabuła”, a więc świat przedstawiony, nie jego artystyczne ukształtowanie, a więc „siuzet”. Na dalszy plan odsuwa kategorie rodzajowe

czy stylistyczne. Nie próbuje ograniczyć opisu dzieła do opisu w terminach stworzonych przede wszystkim dla zjawisk literackich, a więc w terminach genologii czy stylistyki. Jak gdyby rezygnował ze sprawdzania funkcjonowania literackich mechanizmów dzieła, po prostu zakładając ich artystyczny charakter jako próg zainteresowań badawczych, jako warunek z góry przyjęty, o którym nie zamierza rozprawiać zrationalizowanym językiem literaturoznawstwa.

Michał Głowiński, którego *Powieść młodopolska* jest odwrotnością, ale i dopełnieniem postawy badawczej Przybylskiego, pisał:

„Gdyby plemię Hopi wydało językoznawcę, który chciałby opisywać języki europejskie, tak jak Benjamin Whorf opisał język tego plemienia, doszedłby on prawdopodobnie do wniosku, że dla Europejczyków nieistotne są różnice pomiędzy realnymi ludźmi a postaciami będącymi tworamii ludzkiej imaginacji [...]. Można więc powiedzieć, że nie tylko Balzac przebywał w Paryżu, w Paryżu przebywali jego bohaterowie, Lucien de Rubempré czy Baron de Nucingen [...]. Język, jakim mówi się o utworach fabularnych, przede wszystkim o powieści, świadczy o szczególnym pomieszaniu. Sugeruje on więc — to bodaj najważniejsze — że świat przedstawiony w powieści niczym się nie różni od świata posiadającego trzy wymiary, w którym każdy z czytelników przeżywa swój żywot. A w konsekwencji sugeruje także, że świat ów jest wcześniejszy od relacji o nim, tak jak świat wydarzeń historycznych jest wcześniejszy od relacji kronikarskiej”². Ambicją Głowińskiego jest więc budowanie i uściślanie kategorii pasujących wyłącznie do zjawisk literackich i w tych kategoriach próbuje ująć powieść młodopolską. Przy czym za Rolandem Barthes'em zadanie krytyki widzi nie w rozszyfrowywaniu sensu dzieła, ale w rekonstrukcji modelu (zespołu reguł) generujących ów sens.

Otóż Przybylski — wbrew modom współcześnie panującym — bliższy jest dawnej koncepcji „*Literaturgeschichte als Problemgeschichte*” (R. Unger). Nie usiłuje stworzyć krytycznego meta języka służącego do opisywania języka literatury, ale stara się przełożyć literacką problematykę na język filozofii. W jego przeświadczeniu bowiem literatura jest swoistą „*ancilla philosophiae*”, a może nawet czymś więcej, czymś w rodzaju sprawdzianu filozofii. Jest bowiem równouprawniona w podejmowaniu wielkich problemów egzystencjalnych. Jest próbą rozumienia życia raczej niż grą konwencji i oryginalności. To, co czyni artysta, jest paralelne do działalności filozofa. Pracują oni nad tym samym, choć na różnych poziomach abstrakcji. W takim ujęciu literatura staje się parafilozofią, filozofia zaś... paraliteraturą. I jedna, i druga odwołuje się do rzeczywistości, obie są jej seismografami. Stąd podobieństwo, jeśli nie tożsamość problematyki, paralelność linii rozwoju. Wagner, Nietzsche, Bergson, Tomasz Mann, Joyce, Freud, Iwaszkiewicz — dla Przybylskiego są to hasła zjawisk tej samej klasy. Interesuje go bowiem historia problemu, historia idei bardziej niż historia literatury rozumianej jako historia poetyk realizowanych przez grupy literackie czy poszczególnych twórców. Dzieła filozofa, eseisty, powieściopisarza są po prostu przebiegającymi na różnym poziomie abstrakcji perypetiami egzystencjalnych dramatów i problemów. Specyfika literatury ustępuje na dalszy plan, okazuje się mniej istotna.

Muszę wyznać, że osobiście nie bardzo mnie gorszy takie zacieranie granic, mieszanie „czystości gatunków”. Topienie literatury w szerokim nurcie historii idei wydaje mi się operacją nie tylko dozwoloną, ale i pociągającą (choć równie dozwolone jest wyciąganie jej na suchy grunt „literackości”). Istotą literatury wydaje się bowiem jej służebność, jej „bluszczowatość” — wspiera się zawsze na jakimś ramieniu, jest filozofią, ekspresją osobowości, religią albo lepiej: jest ruchem zmierzającym

² M. G ł o w i ń s k i, *Powieść młodopolska*. Wrocław 1969, s. 10—11.

jącym poza własne granice właśnie ku filozofii, ekspresji itd., nie może być „tylko literatura”, nie może być „tylko sobą”, gdyż wtedy staje się glebą jałową. Jest ona po to, aby przekraczać własne granice, aby sobie ustawicznie przeczyć, wybiegać poza siebie, ponawiać wciąż próby zacierania własnej odrębności. Chce być życiem i prawdą, ciałem i krwią — nie słowem.

Jednocześnie jednak należy sobie zdać sprawę z niebezpieczeństw czyhających na historyków idei, historyków kultury czy tropicieli „wiecznych problemów”, ukrywających się w owczej skórze historyków literatury. Na język kategorii filozoficzno-światopoglądowych najłatwiej daje się przełożyć warstwa fabularna, świat przedstawiony utworu literackiego. Natomiast cała problematyka „siuzetu”, ukształtowania fabuły, problematyka samej relacji, samej czynności opowiadania wyłaniającej z siebie przedstawiony świat, okazuje się znacznie trudniej przekładalna. Stąd też niebezpieczeństwo jednostronności, niepełności, do której zresztą badacz ma prawo (nie można powiedzieć wszystkiego), jeżeli wybrał ją świadomie i zdaje sobie sprawę z ograniczeń wybranego punktu widzenia. Dlatego też — zwróciwszy uwagę na jednostronność książki Przybylskiego — nie czynię z tego zarzutu, gdyż wydaje mi się ona wynikiem świadomego wyboru pola zainteresowań. Inna rzecz, że warto by spojrzeć na prozę Iwaszkiewicza i od strony poetyki, ale to już przedmiot innej książki.

Przybylski zresztą, choć nie analizuje poetyki powieści Iwaszkiewicza, nie jest obojętny na uroki jego prozy, nie próbuje bynajmniej uobiektywnić i unaukować stylistyki swojej wypowiedzi. A wypowiedź na temat dzieła może być albo próbą zracjonalizowania przeżycia, próbą poznania przedmiotu w kategoriach intelektu, zbudowania modelu wyjaśniającego funkcjonowanie fenomenu artystycznego, albo też próbą zwerbowania czytelnika retorycznym zabiegiem, mającym zachęcić, nakłonić do lektury danego dzieła. Idealem pierwszej będzie zobiektywizowany język algebry, ideałem drugiej — prospekt reklamowy zawierający próbkę zachwalanego towaru. W drugim wypadku krytyk nie tyle poznaje, ile jest pośrednikiem w obiegu dzieła, reprezentuje twórcę wobec odbiorcy, jest jego posłem i heroldem, nosi jego emblematy, swymi słowami stara się dać przedsmak dzieła, przekazać odblask jego jasności. Nie racjonalizuje, ale naśladuje. Taka postawa implikuje wartościowanie. Nie dochodzi do osądu drogą analizy, ale wychodzi od dokonanego intuicyjnie osądu. Wypowiedź o tekście artystycznym jest wtedy poniekąd próbą identyfikacji z tekstem. Będzie więc aspirować do *sui generis* poetyckości, będzie wypowiedzią „nastawioną na wyrażenie”, nie uciekającą od retoryki.

Stylistyka książki Przybylskiego daleka jest od neutralności, do której dąży krytyka obiektywizująca, racjonalizująca doznanie estetyczne. Jest to wypowiedź wyraźnie nacechowana. Nieco hieratyczna — wszak mówi o Sprawach Najważniejszych. Uderza to zarówno na poziomie słownictwa (terminy teologiczne, jak soteryczny czy soteriologiczny) jak i składni (dążność do zwięzłych „gnomicznych” zdań). Przybylski bowiem jest wyraźnie zaangażowany w obieg literatury. Jest nie tylko badaczem, ale i wyznawcą, głosicielem, posłem dobrej nowiny. Nie tylko poznaje, ale i pragnie oddziaływać w określonym kierunku. Jest retorem przywołującym odbiorcę i starającym się go przekonać. Pisarstwo bowiem traktuje jako czyn, jako obronę. Obronę Wielkiej Tradycji. Obronę Spuścizny Europejskiej. Owej wyspy-bastionu naszych burzliwych czasów. Choć nie jestem pewien, czy broniąc jej naprawdę w nią wierzy, tak jak wierzył Eliot, czy nie powtarza tylko — jak zatruty relatywizmem i sceptycyzmem aleksandryjski retor — gestów histriona w pustoszącym teatrum śródziemnomorskiej kultury.

Jan Prokop