

Jerzy Kwiatkowski

Rimbaudyzm Iwaszkiewicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 53/2, 393-421

1962

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.

JERZY KWIATKOWSKI

RIMBAUDYZM IWASZKIEWICZA *

Wilde powiedział, że wszystkie złe wiersze są produktami szczerych uczuć. Wolno to było Wilde'owi powiadać. Wolno było nawet twierdzić, że wszystkie szczere uczucia są przyczyną złych wierszy — ale jakąż tragifarsą odpokutował za to Wilde; nie farsą więzienia i *De Profundis*, a farsą zabawną bankructwa ideowego, które nam, dzieciom wielkiej wojny, pozwala klepać go po ramieniu tonem najprotekcjonalniejszym z zupełnie czystym sumieniem. Ten wielki otyły mieszczuch musiał jak barwne wachlarze zwinąć swoje „powiedzenia“ wobec „przeżycia“¹.

Od ukończenia *Oktostychów* nie minęło jeszcze dwa lata, gdy Iwaszkiewicz pisał już te słowa: pogardliwą kpina zaprawione pożegnanie jednego z pierwszych patronów. Zaprzeczenie, wyśmianie aforyzmu, który mógłby przecież posłużyć jako motto do *Oktostychów* właśnie.

„Nam, dzieciom wielkiej wojny“... Czyżby przez te dwa lata Iwaszkiewicz zmienił się w Tyrteusza czy w Mączkę, w Lechonia czy w Wittlina? W poetę konkretnych, „historycznych“ przeżyć, współczesnych, aktualnych realiów — mniejsza o to, z jakiego punktu widzenia traktowanych i w jakim stopniu wysublimowanych i uogólnionych?

Odpowiedzi udziela tu ten sam numer „Kuriera Polskiego“, z którego wyjęto anty-wilde'owski cytat. Numer ten ukazał się w sprzedaży 16 sierpnia 1920 i zawierał dwie pozycje podpisane nazwiskiem Iwaszkiewicza: obok artykułu — prozę poetycką, zatytułowaną *Łubiny*. Rozgorączkowani wieściami z frontu, przejęci przeżywaniem przełomowego momentu w dziejach wojny mieszkańcy Warszawy czytali tam — z niejakim zdziwieniem zapewne:

Powędruję przez owo morze samotności, a pазie błękitnoocy i pазinie poniosą mój długi, ciężki tren z żółtego aksamitu, pachnący łąbinem.

* Fragment większej całości, dotyczącej poezji Iwaszkiewicza. Zob. J. Kwiatkowski, *Wilde, głoski, Schopenhauer. O „Oktostychach“ Jarosława Iwaszkiewicza*. „Twórczość“, 1959, nr 3, s. 126—140.

¹ J. Iwaszkiewicz, *Konflikt Anatola Sterna z Marią Rodziewiczówną*. „Kurier Polski“, 1920, nr 223.

Sonet Théophile'a Gautiera² zachował zatem nadal swoją ważność. Z pewnym jednakże zastrzeżeniem.

*Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées*

— to pozostało prawdą.

Moi, j'ai fait „Émaux et Camées“³.

— to prawdą być przestało. *Émaux et Camées* nie wchodzi w skład formuły Iwaszkiewiczowskiej poezji lat 1919—1924. Większość powstałych w tym okresie utworów to antyteza spokojnego i cyzelatorskiego estetyzmu *Oktostychów*. Szczytowa faza owego okresu, to Iwaszkiewiczowska *Sturm und Drang Periode*. Odszedł Oskar Wilde. Czy zastąpił go ktoś inny?

Rzecz jasna, aczkolwiek historia nie wtargnęła wprost do poezji tych lat, wywarła jednak ogromny wpływ na zasygnalizowane powyżej przemiany. Że zaś stało się to teraz dopiero, że nie lata 1914—1918, lecz lata 1918—1920 wprowadziły do poezji tej niepokój — pierwsza odpowiedź na to pytanie jest dość prosta: w październiku 1918 Iwaszkiewicz przeniósł się z Ukrainy do Warszawy.

Była to przeprowadzka z jednej kultury do drugiej, co więcej: z jednej epoki do drugiej, co dziwniej: ze starości w młodość. Sam Iwaszkiewicz pisze:

Wydaje mi się czasami, że pierwsze lata mego dzieciństwa przypadają niemal na czasy *Trylogii* — a w każdym razie na ostatnie lata Rzeczypospolitej⁴.

Owa ukraińska staropolskość, łatwo tłumacząca się zarówno wielko-obszarniczym, feudalnym niemal charakterem tych ziem, jak silnym ciążeniem tradycji, wyjątkowo obfitej w wątki żywo działające na wyobraźnię — łączyła się tu w przedziwny melanz z kulturową schyłkowością, typową dla arystokratycznych i konsumpcyjnych środowisk o wielopokoleniowej przeszłości kulturalnej, rozwijających się w coraz większym odosobnieniu od obcojęzycznej większości społeczeństwa⁵. W środowisku, w którym Iwaszkiewicz przeżył dzieciństwo i wczesną młodość, owa schyłkowość rodzima spotęgowana została nadto przez schyłkowość obcą, rosyjską mianowicie. Łącznikiem była tu przede wszystkim bogata

² Zob. Kwiatkowski, op. cit. Chodzi tu o *Préface*, wiersz wstępny do *Émaux et Camées*.

³ T. Gautier, *Préface*. W: *Émaux et Camées*. Paris 1895, s. 2.

⁴ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*. Kraków 1957, s. 7.

⁵ Por. W. Kubacki, *Proza Iwaszkiewicza*. W: *Krytyk i twórca*. Łódź 1948, s. 273—309. — A. Sandauer, *Od estetyzmu — do realizmu*. W: *Poeci trzech pokoleń*. Warszawa 1955, s. 54—77.

w arystokratyczne i artystyczne koneksje, a spowinowacona z Iwaszkiewiczami, rodzina Szymanowskich. W ten sposób krzepka jeszcze starość ziemiańska, trochę wielkopańska i trochę oficynowa (sam Iwaszkiewicz nie jest synem ziemianina, lecz urzędnika cukrowni), spotkała się tu z wytwornym przerafinowaniem kulturowym: moralnym i estetycznym. Oskar Wilde ożeniony został z „ciocią Misiunią“.

Ów świat dwu starości, dwu schyłków — Iwaszkiewicz zmieniał teraz na rzeczywistość młodego, organizującego się dopiero państwa. Państwa, powstającego z trzech części, społeczeństwa, gwałtownie przetwarzającego się w nowe ugrupowania, warstwy, niemal: klasy — o nowych zwyczajach, nowej obyczajowości, nowych rodzajach konfliktów. Szok musiał być potężny. Tym potężniejszy, jeśli pamiętać będziemy o zetknięciu się poety z burzliwym i kłótliwym — jak zawsze w Polsce i w Warszawie — światkiem literackim. We wspomnieniach Iwaszkiewicza wiele czytamy o jego oszołomieniu, o jego nieprzystosowaniu do owej rzeczywistości. Na przykład:

Wieża z kości słoniowej dobra była w Kijowie, ale rok 1919 i 1920, wszystko, co się w Polsce tworzyło z taką trudnością i tak źle, wszystkie zamachy, prywaty, śmieszności, Moraczewski i Paderewski, skasowanie korony nad głową Orła Polskiego przez Thugutta, wreszcie wszystkie sprawy literackie, związki Białego Orła i związki zawodowe, cotygodniowe inwektywy Nowaczyńskiego i Niemojewskiego, założenie „Rzeczypospolitej“, wreszcie walki pomiędzy poetami i komediopisarzami — wszystko to przejmowało mnie tym bardziej, że było zupełną nowością i wciągało mnie, chociaż byłem absolutnie nie przygotowany do zadań i zagadnień, jakie tu trzeba było rozwiązywać⁶.

Wszystko to prawda. Jednak — pierwotnych źródeł owej zasadniczej przemiany szukać należy jeszcze w okresie ukraińskim. Stanowiła ona zjawisko o charakterze bardziej (psychicznie i poetycko) immanentnym, była w większym stopniu wynikiem autonomicznego rozwoju poety, niż można by to było przypuszczać, zdając się zbyt pochopnie na wyłączność interpretacji przeprowadzkowej.

Nie darmo zakończenie *Oktostychów* brzmiało:

Komnaty, gdzie woń duszna ęmi miękkie dywany,
I wiecznie nieme klingi turkusowych szabli...

Schylenia nad zmurszałym basenem fontanny...
— Psiakrew! — Pal lichy!... Niech was wszyscy diabli!!
[Inc.: „Na cichej gwieździe“, *Oktostychy*]⁷

⁶ Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, s. 184.

⁷ Fragmenty wierszy i prozy poetyckiej cytowane są według wydania: J. Iwaszkiewicz, *Dzieła*, [T. 1:] *Wiersze*. [T. 2:] *Proza poetycka*. Warszawa 1958. Jako pierwszy podany jest tytuł utworu, jako drugi — tytuł cyklu.

Nie darmo w tomie tym pojawiały się akcenty obce dominującej w nim konwencji, akcenty, które świadczyły, że nie wystarcza ona poecie, i które zapowiadały jej schyłek.

Już bowiem w 1917 r. obok Oskara Wilde'a zaczyna występować inny, nowy patron, mający z czasem usunąć z tej poezji „otyłego mieszczucha“ i zastąpić jego „powiedzenia“ — „przeżyciem“.

- Patronem tym jest Rimbaud.

*

Jak sam poeta wspomina, z poezją autora *Iluminacyj* zapoznał go, jesienią 1917, Mieczysław Kozłowski, znany potem w literaturze pod pseudonimem Mieczysław Jerzy Rytard.

To było dla mnie dopiero prawdziwe odkrycie poezji. Przy pomocy mojej koleżanki [...] odnaleźliśmy *Dzieła wszystkie* Artura Rimbaud i przystąpiliśmy natychmiast do tłumaczenia pełnego tekstu *Iluminacyj* i *Sezonu w piekle*. [...]

Na ulicach nieraz gwizdały kule i detonacje przeszkadzały nam czasami w dobieraniu odpowiednich wyrazów.

O parę stron dalej wspomina Iwaszkiewicz niebezpieczne przejście przez Kijów w czasie działań wojennych zimą 1918:

Powybijane okna i szyby czerniały w pustych domach. Ludność jak gdyby kto wymiół i wszystko wyglądało jak po potopie. Przypomnił się nam ulubiony kawałek z *Iluminacyj* Rimbauda: *Après le déluge*, i powtarzaliśmy go sobie schodząc z górnej części opustoszałego miasta w dolną⁸.

Przyznać trzeba, że ta pierwsza polska recepcja prawdziwego Rimbauda była jednocześnie recepcją prawdziwie polską...

W latach 1917—1918 Rytard i Iwaszkiewicz przetłumaczyli całe niemal *Iluminacje*. Przekład ten ukazał się w „Zdroju“, w kwietniu i maju 1919 i miał wejść w skład tomu 2 polskich *Dzieł wszystkich* Rimbauda, redagowanych przez Iwaszkiewicza i Tuwima. Tom ten nie ukazał się nigdy, wydawnictwo poprzestało na tomie 1⁹, zawierającym część wierszy, i do dziś najpełniejszych polskich *Iluminacyj* szukać należy w rocznikach trudno dostępnego dwutygodnika Hulewiczów.

Jak wiadomo — po niezupełnie trafiającej w sedno recepcji młodopolskiej, głównie Miriamowskiej — właściwe odkrycie Rimbauda stanowi zasługę pokolenia skamandrytów; uściślając: w pierwszym rzędzie zasługę Iwaszkiewicza, Rytarda (o którym zapomina się zwykle) i Tuwima. Przy czym, o ile Tuwim nie wychodził na ogół poza Rimbauda wczesnego, „wierszowanego“, dopiero Iwaszkiewicz i Rytard zbliżyli się do istoty rim-

⁸ Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, s. 147, 152.

⁹ A. Rimbaud, *Dzieła wszystkie*. T. 1. *Poezje*. Warszawa 1921.

baudyzmu, dając temu wyraz zarówno w doborze tłumaczeń, jak — Rytard wcześniej, Iwaszkiewicz później — we własnej twórczości poetyckiej i w wypowiedziach krytycznoliterackich. Im to przede wszystkim — warto tu słowa te podkreślić — mamy do zawdzięczenia, że to, co w rewolucji rimbaudowskiej było najbardziej rewolucyjne — ze znacznym opóźnieniem — przecież jednak zaczęło docierać do polskiej poezji, do polskiej świadomości estetycznej.

Tak więc cały okres przygotowawczy: odkrycie rewelacyjnego poety, szczegółowe, techniczne — poprzez pracę nad przekładem — zapoznanie się z jego twórczością, z zespołem jego poetyckich chwytów, cały ten okres przypada jeszcze na ukraińskie lata Iwaszkiewicza. Jako konsekwencję owego odkrycia i owej pracy traktować można utwory pisane już w latach warszawskich, a pozostające pod niewątpliwym, oczywistym wpływem autora *Iluminacyj*. Tylko nie wolno zapominać o tym, że zmiana środowiska, starcie się z nowymi problemami nowego dla poety świata — stanowiły tu rodzaj katalizatora, dzięki któremu występujący dotychczas osobno pierwiastek rimbaudyzmu mógł wejść w chemiczny skład Iwaszkiewiczowskiej poezji.

Rimbaudyzm Iwaszkiewicza najbardziej widoczny — to zamieszczony w *Dionizjach*, wiersz *Utęskniony pociąg*¹⁰ i, w większym jeszcze stopniu, przeważająca ilość utworów pisanych prozą poetycką, składających się na cykl *Kasydy*¹¹. Wpływ ten nie ogranicza się jednak do owych utworów.

¹⁰ O podobieństwie decyduje tu zarówno znak symbolu, zapewne świadomie nawiązujący do *Statku pijanego* Rimbauda (znamiennie, że ten „pociąg” szuka „przyjacieli”), jak — występująca w sferze znaczeń — zakamuflowana tematyka seksualna. Sam sposób kamuflażu nie bardzo jednak przypomina Rimbauda.

¹¹ Cykl ten stanowi główny trzon tomu *Kasydy zakończone siedmioma wierszami*. Spośród owych siedmiu wierszy — cztery (*Horyń, Klanki, Złote wirchy, One-step*), to wiersze, rymowane nawet, pisane jednak w sposób ciągły, jak proza. Zarówno ów graficzny zabieg, jak podobieństwa składniowo-wersyfikacyjne, których analiza zajęłaby tu zbyt wiele miejsca, wyraźnie zbliżają te utwory do niektórych ballad P. Forta. W polskiej poezji podobny prozowiersz można będzie znaleźć później u Ś. Karpińskiego (*Na śmierć żyjącego przyjaciela*. W: *Ludzie wśród ludzi*. Łódź 1932).

Tom *Kasydy zakończone siedmioma wierszami* ukazał się w Warszawie w 1925 r., zatem w trzy lata po *Dionizjach* (Warszawa 1922). Jak się jednak zdaje, większość utworów wchodzących w skład obydwu zbiorów powstawała współcześnie. Wskazują na to pierwodruki w czasopiśmie (ze znanych mi pierwodruków *Kasyd* tylko dwa ukazały się po wydaniu *Dionizyj*), w jednym wypadku — świadectwo samego poety, który podaje (*Książka moich wspomnień*, s. 185), że *Macierzyństwo* (*Dionizje*) i *Moje siostry* (*Kasydy*) zostały napisane tego samego dnia. Powołanie się na pierwodruki czasopiśmiennicze jest tu tym bardziej konieczne, że zawarte w wydaniach książkowych informacje są ze sobą sprzeczne. Mianowicie, w wydaniu *Kasyd* z 1925 r. czytamy (s. 67): „Książka pisana w latach 1917—1920”, natomiast w *Dzie-*

Możemy go dostrzec — w stanie bardziej rozproszonym, w symbiozie z innymi filiacjami — w wielu wierszach czy fragmentach prozatorskich Iwaszkiewicza pochodzących z pierwszych lat dwudziestolecia. Toteż i materiał dowodowy, najczęściej czerpany z *Kasyd*, nie ogranicza się jednak do tego cyklu. Rimbaud stanowił zbyt poważne przeżycie dla młodego Iwaszkiewicza, by można je było zamknąć w dwudziestu paru utworach prozy poetyckiej i jednym wierszu.

Zacząć wypada od spraw dość prostych.

Une matinée couverte, en Juillet. Un goût de cendres vole dans l'air; une odeur de bois suant dans l'âtre, les fleurs rouies, — lez saccages des promenades, — la bruine des canaux par les champs — pourquoi pas déjà les joujoux et l'encens?

— to Rimbaud oryginalny; jedno ze *Zdań z Iluminacji*¹².

Mglisty ranek lipcowy. Smak popiołu unosi się w powietrzu. Zapach drzewa potnijącego w kominie — kwiaty wymoknięte — beład przechadzek — mżenie kanałów na polach. — A czemuż jeszcze nie zabawki i nie wonne kadzidła?

— to Rimbaud tłumaczony przez Iwaszkiewicza i Rytarda¹³.

Deseń liści kasztanów na letnim nocnym niebie. Gwarzone rozmowy w ciemności nocnych cisz. Strzały dalekie. Szopen. Może walc Brahmsa? Fotel wygodny. Wtulenie się. Ukochaność: Lipiec.

— to fragment jednej z kasyd Iwaszkiewicza, *Naszej drogi*.

Widać tu wyraźnie, jak tworzy się uroda Iwaszkiewiczowskiej prozy poetyckiej¹⁴. Zapewne, skłonność do niezwykle częstego posługiwania się szykiem: rzeczownik — przymiotnik, podmiot — przydawka przymiotna („strzały dalekie“, „fotel wygodny“, i dalej, w tejże kasydzie: „mieszkanie

lach [t. 2] (Warszawa 1958, s. 285) zbiór ten opatrzony został datami granicznymi: „1920—1924“. Teoretycznie — pierwsza informacja jest do przyjęcia, aczkolwiek nigdzie poza tym nie znajduje potwierdzenia, jeśli chodzi o lata 1917—1918; wymieniając utwory przywiezione z Ukrainy (*Książka moich wspomnień*, s. 159) Iwaszkiewicz nie wymienia *Kasyd*. Informacja druga jest z całą pewnością częściowo błędna, *Kasydy* ukazywały się w czasopismach już w r. 1919 („Zdrój“, „Pocztą“). W związku z tymi uwagami warto zaznaczyć, że do założeń niniejszej pracy nie może należeć ścisłe przestrzeganie chronologii.

¹² A. Rimbaud, *XII. Phrases. Les Illuminations*. W: *Oeuvres*. Paris 1958, s. 193. Wszystkie cytaty oryginalne utworów Rimbauda pochodzą z tego wydania.

¹³ A. Rimbaud, *Poezje wybrane*. Redagował A. Ważyk. Warszawa 1956, s. 98. Przekłady utworów Rimbauda podawane są z tego wydania, o ile nie zaznaczono inaczej.

¹⁴ O ile mi wiadomo, na konkretne, widoczne już w warstwie językowej wpływy Rimbauda nie zwrócił dotychczas uwagi nikt z piszących o Iwaszkiewiczu.

starodawne“, „plotkarstwo gazeciarskie“, „dale niebieskie“, „walki straszliwe“) — można by wytłumaczyć ogólnikowo i po prostu wpływem języka francuskiego. Tego rodzaju zjawisko składniowe nie występuje jednak, przynajmniej nie rzuca się w oczy, ani we wcześniejszych, ani w późniejszych utworach Iwaszkiewicza, jakkolwiek przed napisaniem *Kasyd* poeta język francuski znał, a po ich napisaniu — nie zapomniał go. Tak więc, częstszy po francusku niż po polsku szyk: rzeczownik — przymiotnik staje się — w odniesieniu do twórczości Iwaszkiewicza — cechą nie tyle francuszczyzny, co języka Rimbaudowskiego; poprzez tego dopiero pisarza szyk ów dotarł do Iwaszkiewicza, został przezeń „zauważony“, po czym — przestał zwracać na siebie uwagę, wrócił do normy.

Jak się zdaje, szyk ten łatwiej organizuje typową dla *Kasyd* składnię parataktyczną, równoważnikową, „telegraficzną“, składnię najoczywistej post-rimbaudowską. Łatwiej organizuje, gdyż — już choćby dzięki swej niezwykłości — tworzy silniejszą więź wewnętrzną i wyraźniej odgranicza od sąsiedztwa te spośród równoważnikowo-zdaniowych jednostek (a jest ich tu wiele), które składają się wyłącznie z owych dwu członów: podmiotu i przydawki przymiotnej.

Zapowiedzi składni równoważnikowej pojawiały się już w *Oktostychach* (*Maj*). Szerokie zastosowanie, rolę stylistycznej dominanty przybrała ona jednak tu dopiero:

Dale niebieskie. Powroty pełne smutku. Walki straszliwe. Sława i zniesławienie. Porty gościnne, białe hotele, rybacy życzliwi. Kapitan okrętowy. *Liftboy* w hotelu amerykańskim. Rozmowa o Słowackim w Nicaragua. O Staffie w Nagasaki. Kwiaty w Lublinie i w Lualabie. Poprzez żal wieczny — radość żywota. Śmierć na tle szarej fali pianistego morza. Twoje uśmiechy. Spotkanie się „u jednego tylko wejścia“:

Przyszłość

[*Nasza droga, Kasydy*]

Klatka z kanarkami — dzieci w stroju do pierwszej komunii — łóżko zmieciowane — kwiaty w doniczkach. Za oknami druty. Wróble. Kwadratowe ręce sztywno wsparte o kolana.

Parkan — parkan bez końca i gazowa latarnia.

[*Henri Rousseau, Kasydy*]

Dwadzieścia zdań — ani jednego czasownika w formie osobowej. Przeciwnieństwo stylu dyskursywnego, retorycznego. Notatki, skróty, tytuły. Podobny styl — wcześniej jeszcze — znajdziemy w awangardzie francuskiej, np. w *Dix-neuf poèmes élastiques* Blaise'a Cendrarsa (pisanych w latach 1913—1914 a wydanych w r. 1919), z których jeden nosi nawet po trosze wyzywający tytuł *Tytuły* (*Titres*). W okresie *Kasyd*, już zresztą po wydrukowaniu najbardziej „nowoczesnej“ *Naszej drogi*, Iwaszkiewicz

żywo interesował się poezją francuską i pojawiającymi się w niej nowymi prądami. Świadczą o tym jego recenzje z takich pozycji, jak Jeana Epsteina *La poésie d'aujourd'hui* i Paula Neuhuysa *Poètes d'aujourd'hui*¹⁵ czy tłumaczenie fragmentu książki Epsteina¹⁶. Jeśli jednak między ówczesną liryką francuską a poezją Iwaszkiewicza dają się dostrzec pewne podobieństwa, wynikają one raczej ze wspólnego rimbaudowskiego źródła oraz z podobieństw inspiracji „życiowych“, pozaliterackich — niż z lektury. Podobne i tam, i tu, acz w Polsce mające nierównie mniejsze znaczenie praktyczne, były przecież przemiany wywołane nowymi zdobyczami techniki, wynalazkiem kinematografii, nowymi środkami porozumiewania się i lokomocji. Podobnie i tu, i tam wpływały one na ludzką psychikę, przyspieszając jej rytm, kształcąc lotność skojarzeń, ucząc — powierzchowności¹⁷. Jeśli zaś chodzi o Rimbauda, elementy „nowoczesnej“, bo skrótowej, „pospiesznej“ składni *Kasyd* wiązać możemy z jego poezją tym pewniej, że sam Iwaszkiewicz w ówczesnej francuskiej liryce przede wszystkim widział — Rimbauda właśnie. W jednej z notatek sprawozdawczych, drukowanych w „Skamandrze“ w r. 1922, pisał o literackiej prasie francuskiej:

Jednak, gdy przewyciężywszy swe lenistwo postaramy się poszukać pewnych punktów oparcia, ciemności powoli rozjaśnią nam dwa słowa, które co parę stron czytamy: Rimbaud i *cinéma*¹⁸.

W innej — o Maxie Jacobie:

Jacob odżegnywa się od Rimbauda, lecz mimo to każde jego zdanie świadczy o wielkiej bliskości duchowej tych dwóch poetów¹⁹.

Że zaś składnia „ciąta“, aintelektualna, oparta na parataksie i asynde-tonie (bezsłójnikowa), w rezultacie: bogata w równoważniki zdań, stanowi cechę dla Rimbauda i *Iluminacyj* typową — świadczy nie tylko zacytowany powyżej fragment, świadczy także zdanie współczesnej nam francuskiej rimbaudystki:

L'absence de conjonctions, la rareté des relatives, la construction des phrases qui se fait toujours par juxtaposition, „arena sine calce“, sont les

¹⁵ „Skamander“, 1922, z. 25/26, s. 518—519.

¹⁶ J. Epstein, *Kino i sztuka współczesna*. „Kurier Polski“, 1921, nr 254.

¹⁷ Cały ten kompleks zagadnień, istotny i centralny dla poezji polskich formistów, futurystów i krakowskiej awangardy — w twórczości Iwaszkiewicza znalazł zresztą wyraz dość fragmentaryczny i oddziaływał na nią niedługo.

¹⁸ „Skamander“, 1922, z. 19, s. 265.

¹⁹ *Ibidem*, z. 20/21, s. 385. W innej notce (*ibidem*, s. 384) Iwaszkiewicz dopatrywał się wpływów Rimbauda w prozie poetyckiej P. Tyczyny.

caractéristiques les plus évidentes du style de Rimbaud, et elles sont plus marquées encore dans les „Illuminations“ que dans „La Saison“ [...] ²⁰.

Filiacje składniowe nie ograniczają się zaś bynajmniej do wymienionych powyżej. Tak np. nie trudno odnaleźć tu podobieństwa w budowie dłuższych okresów lub w konstruowaniu specjalnego typu point składniowych, gdzie długi okres czy długi szereg równoważników zdań kończy się krótkim, jednowyrazowym równoważnikiem, zawierającym niejako syntezę względnie stanowiącym *definiendum* w stosunku do poprzedzających go treści. W tym momencie zagadnienia *sensu stricto* składniowe przechodzą już w zagadnienia składniowo-kompozycyjne. Śledząc filiacje dalej, i w tej grupie dostrzeżemy je z łatwością, np. tam, gdzie pojawia się specjalny rodzaj paralelizmu, służący motywowi „pomyślanych żywotów“. U Rimbauda:

Jestem świętym zatopionym w modlitwie na terasie — jak spokojne bydło,
które pasie się aż po morze Palestyny.

Jestem uczonym w ciemnym fotelu. Gałęzie i deszcz biją w okna biblioteki.

Jestem piechurem na wielkiej drodze w karłowatym lesie. hałas słuz za-
głusza moje kroki. [...]

Mógłbym być porzuconym dzieckiem na molo wychodzącym na pełne morze
małym chłopcem do posług idącym aleją, której czoło dotyka nieba ²¹.

U Iwaszkiewicza:

Kim ty jesteś? Kim jesteś?

Jesteś kosiarz radosny o wschodzie słońca.

Zamach twej kosy od zachodniej strony zielonego pola aż do wschodniej.

Jesteś rybak zdążający o zmierzchu czołnem wzdłuż rzeki.

[.]

Kim ty jesteś? Kim jesteś?

Jesteś żołnierzem z wargą zaciętą. Śnieg, topniejąc, znaczy ślad twych butów.

Karabin połyska.

Jesteś *soldier-boy*, beczelny i uśmiechnięty.

[*Przyjaciele, Kasydy*]

Podobna kompozycja i podobny motyw występują także w *Żywotach*.

Najciekawszą jednak — ze względu na swoje głębsze konsekwencje — pozostaje sprawa składni asyndetycznej, parataktycznej, równoważnikowej ²². Oto bowiem w jaki sposób funkcję pełnioną przez tę składnię

²⁰ C. E. Magny, *Arthur Rimbaud*. Paris 1956, s. 22. „Poètes d'aujourd'hui“, 12. Przekład J. K.:

„Brak spójników, rzadkość zaimków względnych, budowa zdań równorzędna i bezspójnikowa, *arena sine calce* — oto najbardziej oczywiste cechy Rimbaudowskiego stylu, bardziej jeszcze widoczne w *Iluminacjach* niż w *Sezonie* [...]“.

²¹ Rimbaud, *Dzieciństwo*, s. 109—110. Przekład J. Kotta.

²² Znaczne podobieństwa składniowe, i nie tylko składniowe, pozwalające zaliczyć owych pisarzy do jakiegoś wspólnego nurtu, jakiejś post-rimbaudowskiej szkoły prozy poetyckiej, łączą tu Iwaszkiewicza zarówno z Rytardem, jak z — póź-

w *Iluminacjach* Rimbauda określa cytowana tu już Claude Edmonde Magny:

*Non seulement les diverses proses des „Illuminations“ sont incomparables entre elles de par les genres auxquels elles appartiennent, mais à l'intérieur d'un même texte, la coupe même des phrases contribue encore par son caractère haché, à désorganiser la vision, en la privant de l'involontaire solidité que risquerait de lui communiquer le discours*²³.

niej nieco występującym — B. Iwanowskim, autorem tomu prozy poetyckiej zatytułowanego *Serce gramofonu* (Warszawa 1927). Z Rytardem Iwaszkiewiczem napisał wspólnie większy utwór pt. *Jack, Isy i Sasza* („Skamander“, 1921, z. 7—8/9, s. 228—235), o stylistyce typu (s. 228):

„Jedna połowa ulicy żółta. Druga szaro-niebieska. Skręt: placyk i uliczka całkiem szare. Cień i chłód. W górze pasma drutów. W tym wszystkim doniczka tulipanów: tramwaj. Na nim plakaty żółte, zielone, różowe“.

A oto fragmenty prozy poetyckiej Rytarda (*Dziewięć wersetów*. W: *Noże wiosny*. Warszawa 1929, s. 22) z informacją autora: „Pisane w latach 1918—1928“, (s. 5):

„Kwadrat spłowiwały nad drzwiami. Zimne przekąski. Gorące napoje. Taki był szyld. Niebieski. Gdy stałem pod strzałami na rogu ulicy“.

i Iwanowskiego (*Opium, Cień*. W: *Serce gramofonu*, s. 9, 11):

„Dwoje skośnych oczu mruga na parawanie. Czółno nieba przepływa ultramarynę. Zygzałki słów i arki lampionów na żółtej ścianie maluje ręka starego Wang-To-Fe. [...] Pójdziemy, pójdziemy czeredą do drzwi palarni, gdy gong zardzewiały oznajmi nam, że już trzeba zapalić pięćdziesiątą fajkę“.

„Linia pozioma. Linia rozpięta na żelaznych przesłach hali. Linia chromowa. Rama obrazu, na którym chwieje się mój cień. Bliźniaczy brat“.

Podobny styl znaleźć można także u J. Wołoszynowskiego (*Relacja o Joannie, czyli potęga snu*. „Skamander“, 1926, z. 43, s. 37, 41):

„Katedra w kolorowym świetle. Na bladą twarz króla pada światło fioletowe. Trąby grają na wieżach. Kołyszą się baldachimy po ulicach. Płyną dywany z okien. [...]“

„Sen o mieczu na łąkach. Zwiastowanie anielskie. Cud Orleanu. Wiosna w okolicach Compiègne“.

Podobieństwa łączące wymienionych pisarzy dotyczą całego kompleksu zagadnień językowo-poetyckich. (Choćby rzucająca się w oczy „kolorowość“ wszystkich tych fragmentów prozy poetyckiej.) Jeśli chodzi o samą „telegraficzność“ stylu, warto tu jeszcze wspomnieć o — ewentualnych — wpływach rosyjskich (A. Biełyj) czy o takich poetach, jak B. Jasieński.

Skrócenie zdania, zwrot ku najprostszy konstrukcjom składniowym — stanowią w ogóle cechę charakterystyczną dla stylu pierwszej połowy lat dwudziestych (por. s. 400).

²³ Magny, *op. cit.*, s. 22. Przekład J. K.:

„Nie tylko poszczególne utwory prozy poetyckiej *Iluminacji* są nieporównywalne między sobą z racji rodzajów, do których należą; także wewnątrz jednego i tego samego utworu sam już sposób łączenia zdań przyczynia się — przez swą urywkowość — do rozbicia wizji, strzegąc ją przed mimowolną spójnością, jaką mógłby przynieść jej normalny tok wypowiedzi“.

Tak więc, w składni tej ujawnia się u Rimbauda dążność wyrażona przezeń w słowach sławnego listu-wyznania do Georgesa Izambarda:

*C'est faux de dire: je pense. On devrait dire: On me pense. [...] Je est un autre*²⁴.

Wyraża się dążność do tworzenia „poezji obiektywnej“, stanowiącej wierny zapis ukazujących się poecie wizyj. Wizyj, które ewokują podświadomość, a które należy wywoływać, kultywować, rozwijać w sobie — odrzucając umowny, skonwencjonalizowany, zracjonalizowany obraz świata.

Czy w *Kasydach* przejawia się podobna koncepcja poezji? Czy Iwaszkiewicz próbował iść za Rimbaudem — aż do końca?

Niektóre z kasyd pozwalają stawiać tego rodzaju pytania. Wizjonerskie *Arabian nights*, wizjonersko-autoanalityczna *Degeneracja*, mitologiczna fantastyka *Heleny*. Pisał Rimbaud:

Przyzwyczajam się do zwyczajnej halucynacji: z łatwością widziałem meczet zamiast fabryki, anioły uczące gry na bębnie, kolasy na drogach niebieskich, salon na dnie jeziora [...] ²⁵.

I jeśli u Iwaszkiewicza w opisie rodzimego, bądź co bądź, karnawału spotykamy obraz: „Słonie, osłabione od tętentu trąb, rwą wielkie kwiaty lotosów błękitnych“ (*Zima*); jeśli relacjonowanie wrażeń wywołanych widokiem i zapachem łubinu przekształca się nagle w widzenie bajkowych paziów i paziń (*Łubin*); jeśli tego rodzaju nierealne przedstawienia poprzedza przyimek *oto* (*Modlitwa do Artura Rimbaud*), wyraźnie podkreślający naoczność zjawiska — wszystko to wydaje się świadczyć o próbach pójścia drogą Rimbaudowskiej wizjonersko-halucynacyjnej poezji. W *Degeneracji* próbę tę ujmuje poeta poprzez autoanalizę, w momencie, kiedy już z powrotem zaczyna widzieć „fabrykę zamiast meczetu“:

Czuję zanik zdolności wizyjnych.

Już nie wyobrażam sobie ciebie w błękitnym ubraniu *blue-boya* z pióropuszem: sylweta głowy i włosy jak węże widnieją w oślepiająco-błękitnym promieniu lampy kinematograficznej.

A zamiast „szczęścia głębokiego“, aniołów trąbiących wśród fioletowych niebiosów, czarnych tygrysów, czuwających przy sarkofagach z bladezielonego marmuru, widzę nas w płaszczach gumowych na szarych trotuarach, stopniach, brukach, ulicach lub w zamtuzach, tinglach, teatrach

lub sen nasz na dnie głębokiego jeziora.

Gdyby nie parę „nowoczesnych“, dwudziestowiecznych realiów, kasyda ta brzmiałaby niemal jak fragment tłumaczenia *Iluminacyj*. Jak pastisz.

²⁴ *Ibidem*, s. 66. Przekład J. K.:

„To błąd mówić: ja myślę. Powinno się mówić: jestem myślany. [...]

Ja to ktoś inny“.

²⁵ Rimbaud, *Alchemia słowa*, s. 133. Przekład Kotta.

Właśnie. *Iluminacje* stanowiły dla Rimbauda drogę do nowej poezji, którą równie dobrze można by nazwać anty-poezją, w każdym zaś razie: anty-literaturą. Warunkiem musiała tu być maksymalna szczerość, odrzucenie wszelkich istniejących już konwencji. *Kasydy* natomiast, te, które pod urokiem owego programu powstały, popadają jednocześnie w stylizację. Cóż z tego, że rimbaudowską. Naśladowanie słów Pytii — nie jest wieszczbiarstwem. Objawienia są niepowtarzalne.

Tak więc, Iwaszkiewicz odbywszy za Rimbaudem część najśmielszej z jego wypraw do końca jej przecież nie dotarł. I tak jednak wspomnienie tej wędrówki będzie go zawsze dzielić od większości Skamandrytów, najwyraźniej: od Wierzyńskiego, Pawlikowskiej, Słonimskiego. I tak rola Rimbauda — jako tego, który Iwaszkiewiczowskiej poezji dostarczył nowych impulsów, w różnoraki sposób dopomagających jej do rozwoju — pozostaje przełomowa.

*

To, co na wstępie rzuca się tu w oczy, to zwrot ku prostocie, naturalności, szczerości, widoczny nawet we fragmentach stylizacyjnych. Zwrot ten w różny sposób przejawia się w omawianym okresie. W — najbardziej rimbaudowskich — *Kasydach* znacznymi ułatwieniami służy mu właśnie owa równoważnikowa, aintelektualna, maksymalnie uproszczona składnia. Już tylko dla porządku, tak przyczyna to oczywista — wspomnieć tu wypada także o samym wyborze gatunku: prozy poetyckiej, w której, z natury rzeczy, pisarz czuje się bardziej uprawniony do swobody, szczerości, bezpośredniości, do wprowadzania tonacji (czy, nie łudźmy się: konwencji) zwierzeń osobistych. W rozwoju ku tak później charakterystycznej dla Iwaszkiewicza „prywatności“, „prywatności“, która z Rimbaudem niewiele będzie już miała wspólnego — tom *Kasydy* odgrywa rolę nadzwyczaj ważną, nie tylko zresztą dzięki cyklowi prozy poetyckiej pod tym tytułem, lecz także dzięki „siedmiu wierszom“.

Dalej: z jednej strony, składnia parataktyczna, krótkozdaniowa czy równoważnikowa, bardziej jeszcze niż u Rimbauda skrócowa, „cięta“, w efekcie częściej, zatem silniej akcentowana; z drugiej strony, równie bliska rimbaudowskiemu chwytom, składnia retorycznych wezwań, nerwowych, energicznych, krótkich — wprowadzają, chwilami wciągają jak gdyby poetę w atmosferę pewnej intensywności psychicznej, wzmagają — w zestawieniu z *Oktostychami* — psychiczne napięcie, psychiczną aktywność Iwaszkiewiczowskiej poezji. Cokolwiek znaczyłyby te słowa:

Zielony dywan, gładki marmur, gładki, gładki. Kask korkowy zleciał mi w korytarzu. Zawadziłem o różowy próg. Białe pieski uciekły, skowycząc.
Leilo, Leilo byrońska'

[*Arabian nights, Kasydy*]

— trudno, sądząc po ich schemacie składniowym, przypuszczać, by wyrażały spokojną kontemplacyjną postawę znużonego estety. Rimbaud staje się dla autora *Kasyd* pierwszym nauczycielem poetyckim siły. Drugim — będzie Stefan George.

Tymczasem nie jest to siła konstruktywna. Utwory, w których wpływ Rimbauda zmanifestował się najwyraźniej, stanowią w okresie tym niejako pierwszy stopień rozjątrzenia Iwaszkiewiczowskiej poezji. Po środki wyrazu dla oddania przeżyć bardziej gwałtownych poeta sięga ówczesznie gdzie indziej, środki te organizuje według innych zasad; znajdziemy je w wielu wierszach zawartych w tomie *Dionizje*. I tu jednak, w rimbaudowskich *Kasydach*, narastają konflikty, mnożą się antytezy, rośnie niepokój. Dominanta rezygnacyjna nie jest już owiana atmosferą kontemplacyjnego zadowolenia. Brzmi gorzko, niemal buntowniczo, w *Przyjaciółkach*, w *Żywotach*, tak właśnie bliskich konwencjom rimbaudowskim. W *Balladzie* konflikt przybiera znamienne dla Iwaszkiewicza tych lat formę starcia się cieplarnianej, sztucznej kultury estetyzacyjnych fikcyj — z nowym, niespodziewanie brutalnym światem powojennej rzeczywistości. Dialog pomiędzy kobietą a mężczyzną brzmi tu:

Najmilszy, czym zraniłeś się w nogę?

Płsałeś o poranku po rosistej łące? Nadeptałeś kolec róży polnej?

— Nie. Grałem w foot-ball. Ten drań długonogi uderzył mnie butem.

Najmilszy, zbiłeś sewrską wazę. Wąskie palce pryncess i królowych układały w niej kwiaty.

— Postawiłem przy łóżku kwiat polny w szklance szrapnela, który wysłałem kiedyś do bezbronnej wsi.

W *Henri Rousseau* cała owa zmiana psychicznej tonacji, zmiana, którą śledzić można zarówno od strony jej genezy historycznej, społecznej, jak poprzez wykrywanie literackich filiacji i modeli, jak wreszcie poprzez analizę przekształceń warstwy stylistyczno-językowej — uwarunkowanej innymi czynnikami, lecz i warunkującej je — cała owa przemiana zostaje ujęta w słowa:

Oto odeszło wszystko, co było pogodą i spokojem.

Pocałunek niepokoju.

Dreszcz, że wszystko stanie się mięsistym światłem.

*

Jednak *Kasydy* (i, w mniejszym stopniu, *Dionizje*) stanowią także ważny etap w rozwoju poezji Iwaszkiewicza ku realistycznemu szczegółowi, ku — codzienności. Ułatwia im tę rolę ich gatunkowa przynależność,

zblížająca je ku międzyrodzajowej granicy. Nie należy jednak faktu tej przynależności przeceniać: minęły czasy, kiedy poezję dzieliła od prozy forma „wierszowana“²⁶.

Owo uszczegółowienie, ucodziennienie stanowi jedną jeszcze, dodajmy: jedną z ważniejszych różnic odzielających od okresu ukraińskiego pierwsze warszawskie lata poety. Lata te przynoszą znaczne poszerzenie kręgu realiów, poetycką nobilitację wielu słów, pojęć, sytuacji, których pogodzenie z konwencją *Oktostychów* byłoby niemożliwe. Jako rozwinięty motyw metaforyczny poeta wprowadza codzienny rozkład zajęć ekonoma na folwarku; w utworach jego występują: jakaś panna Jadzia w liliowym płaszczyku, jakiś pan Konstanty, oraz, z całą już pewnością autentyczna, pani Dawydow. Pojawiają się realia ówczesnej „nowoczesności“: lampa kinematograficzna, gramofon, foot-ball — obok spraw tak „niepoetycznych“, jak „konserwy z chlebem“, „intrygi kulis i redakcyj“, „płaszcz gumowy“, „Tygodnik Ilustrowany“. *Nota bene*, w *Kasydach* realia te, sąsiadując z realiami baśniowo-fantastycznymi czy mitologicznymi, przysparzają tomowi temu, pojętemu jako całość, wiele uroku opartego na kontraście i niespodziance.

Jest rzeczą oczywistą, że owo ucodziennienie, ukonkretnienie, „uproszczanie“ poezji, które, raz dokonawszy się w okresie *Kasyd* i *Dionizyj*, będzie odtąd stale o sobie przypominało w dalszym ciągu rozwoju Iwaszkiewiczowskiej liryki — jest rzeczą oczywistą, że cały ten proces wiąże się z wejściem autora w krąg poetów „Pro Arte“ i „Pikadora“. W artykule wstępnym „Skamandra“, dość mgławicowym zresztą, i jak wiadomo, atakowanym za bezprogramowość, czytamy:

Wierzimy głęboko w dzień dzisiejszy [...]. Największą nowiną jest cały dzisiejszy świat, jest życie współczesne [...]²⁷.

Słowa te, acz nie w tym samym stopniu, co do Tuwima, Wierzyńskiego czy Słonimskiego, odnoszą się już przecież w tym czasie (w rok z górą po przyjeździe do Warszawy) także do Iwaszkiewicza. Poezji jego, zawsze nadzwyczaj konkretnej, sensualistycznej, bardziej konkretnej i bardziej sensualistycznej niż poezja kolegów skamandrytów — koledzy ci do-

²⁶ Przy czym pamiętać trzeba, że *Kasydy* przypadają na okres znacznego rozpowszechnienia się prozy poetyckiej w Polsce. W początkach dwudziestolecia gatunek ten uprawiają, oprócz wymienionych już Rytarda i Iwaszkiewicza, m. in. J. Tuwim, A. Wat, W. Hulewicz (Olwid), a także... J. Kaden-Bandrowski i A. Fiedler. Obok Rimbauda i ówczesnej poezji francuskiej (M. Jacob) na modę tę wpłynąć mogły także m. in. utwory R. Tagore, zwłaszcza jego *Ogrodnik*, drukowany w „Zdroju“, 1918, z. 1—4.

²⁷ [Słowo wstępne]. „Skamander“, 1920, z. 1, s. 3, 4.

pomogli jednak w wyszukaniu współczesnych, zwykłych realiów, znakomicie nadających się do podsunęcia pod zmysłową wrażliwość, która borykała się dotychczas z rzeczywistością dość umowną i sztuczną. We fragmencie wiersza *In memoriam* ²⁸:

Myślałem, że nie umarłeś, że przyjdiesz do mnie, że jesteś żywy.

Że dom, co naprzeciwko stoi i jest wysoki — wysoki, czerwony jak w wierszu
Tuwima,

Obchodzimy dokoła, trzymamy się za ręce. Zbudziłem się. A ciebie nie ma.

— znaleźć można nawet przykład-symbol owej pomocy.

Pojawiające się w tej chwili w polu widzenia zagadnienie: Iwaszkiewicz jako skamandryta — nie może jednak skupić na sobie naszej uwagi. Jest to zagadnienie bardzo obszerne, toteż przy innej okazji znajdzie ono omówienie bardziej wyczerpujące. Tu — zasygnalizowawszy je jedynie — wypada powrócić do zagadnienia wysuniętego na czoło niniejszego szkicu. Wypada zapytać: czyżby i nad tymi właściwościami ówczesnej poezji Iwaszkiewicza, czyżby i nad jej „urealnieniem“ i ucodziennieniem — rozciągał się patronat Rimbauda?

Rzecz zrazu wydaje się dość wątpliwa. Nietrudno starającego się tu o dowody pozytywne krytyka pomówić o błąd amplifikacji, zarzucić mu stosowanie metody jednego worka.

Spytajmy jednak pierw: patronat — jakiego Rimbauda? Autor *Iluminacyj* stał się od dawna zjawiskiem wieloznacznym i umownym. I dopiero zapoznanie się z Iwaszkiewiczowską wersją tego zjawiska — zapewne, niemało komplikując sprawę — pozwala jednak w sposób mniej więcej właściwy ustosunkować się do całego zagadnienia.

A oto owa wersja:

Rimbaud był pierwszym w Europie, który potrzeby metafizyczne człowieka przeniósł ze sfer abstrakcyjnych i pozaświatowych na teren codziennego życia.

Metafizyka życia — i to życia — nie branego jako pojęcie, a przeżywanego w czasie, jest najistotniejszą sprawą Artura. Społa go ona z naszymi pokoleniami, dla których metafizyczne przeżywanie codzienności staje się jedynym ujęciem religijnego popędu.

Potrzeba odczuwania Boga i obcowania z nim codziennego stopniowo uciekła z kościołów i świątyń i wyszła na place i ulice. Wraz z urbanizacją całego przebiegu życia, następuje urbanizacja religii — skoncentrowanie jej w obcowaniu z codziennością.

²⁸*In memoriam* jest tytułem późniejszym. Wiersz drukowany był zrazu w cyklu *Trzy elegie* i oznaczony cyfrą 1 („Skamander“, 1922, z. 27, s. 563), potem jako wiersz XLV w cyklu *Z księgi nocy* (*Księga dnia i księga nocy*, Warszawa 1929). Tytuł *In memoriam* otrzymał w wydaniu *Wierszy wybranych* (Warszawa 1938), gdzie umieszczony został w cyklu *Elegie*, podobnie w *Dziela*ch [t. 1] z 1958 roku.

Tęsknoty metafizyczne Rimbauda — nie mogły zamknąć się w obrębie wersetów katolickiego Kościoła. To jasne. Jednak nie mogły się też nasycić kabotyństwem „czystej” Sztuki, tej religii dnia wczorajszego²⁹.

Przy okazji asystujemy tu zatem osobiście przy zmianie warty: Wilde — Rimbaud, otrzymujemy autorskie potwierdzenie naszych tez. Co w tej chwili ważniejsze jednak: przekonujemy się, że Iwaszkiewiczowski Rimbaud, to ani mistyk, ani okultysta, ani wizjoner, lecz — dający się pogodzić z wszelką poetyką czy techniką realizmu — „metafizyk codzienności”. Ten to — bardzo już właśnie skamandrycki — Rimbaud bynajmniej nie musi ukazywać się swym wiernym w obłoku fantastycznych wizyj czy wśród piorunów bijących w literaturę. Może przybierać każdą postać, z każdej — może promieniować.

Na cytatach powyższy wypadnie jeszcze powołać się później, stanowi on jeden z kluczy otwierających dionizyjską problematykę ówczesnej poezji Iwaszkiewicza. Tymczasem jednak powróćmy do mikroanaliz.

*Cette idole, yeux noirs et crin jaune, sans parents ni cour, plus noble que la fable, mexicaine et flamande; son domaine, azur et verdure insolents, court sur des plages nommées, par des vagues sans vaisseaux, de noms férocelement grecs, slaves, celtiques*³⁰.

Co od razu zwraca na siebie uwagę przy lekturze tego fragmentu, to jego kolorystyka. O samym wyglądzie bożyszcz (inne informacje dotyczą innych jego właściwości czy stosunków) dowiadujemy się tu tyle tylko, że ma ono czarne oczy i żółtą sierść. Otrzymujemy zatem tyleż określeń „anatomicznych” co kolorystycznych, procentowo — opis bardzo silnie nasycony kolorem. Ponieważ zaś mowa tu o czymś nie mającym odpowiednika w rzeczywistości, o istocie fantastycznej, jednostkowej, nie podlegającej w zasadzie gatunkowym uogólnieniom, rola koloru w opisie tym wzrasta jeszcze: nie wiemy przecież, czy mogą istnieć „bożyszcz” o innych niż czarne oczach i o innej niż żółta sierści. Kolor przestaje być tu akcydensem, staje się atrybutem. Wrażenie to potęguje parataktyczna, chao-

²⁹ J. Iwaszkiewicz, *Jan Artur Rimbaud*. Wstęp do: Rimbaud, *Dzieła wszystkie*, t. 1, s. 11. Jest to owo, redagowane przez Iwaszkiewicza i Tuwima, wydanie Rimbauda, o którym była już mowa powyżej.

³⁰ Rimbaud, *Enfance I*, s. 182. Przekład Kotta (*Dzieciństwo*, s. 103): „Bożyszcz o czarnych oczach i żółtej sierści, bez przodków, bez dworu, szlachetniejsze od bajki, meksykańskie i flamandzkie; jego państwo — błękit i zuchwała zieleń — toczy się po plażach, którym fale bez okrętów nadały okrutne nazwy greckie, słowiańskie, celtyckie”.

tyczna, „ciężta“ składnia. Gdyby Rimbaud napisał: „Ukazuje się bożyszcze. Jego oczy są czarne, jego sierść — żółta“, to w opisie takim zawarta byłaby niejako możliwość istnienia bożyszczy inaczej zabarwionych. Rimbaud jednak zdecydowanie unika składni o charakterze bardziej zintelektualizowanym, jego opisy są naiwne, impresyjne, naoczne. „*Cette idole, yeux noirs et crin jaune*“... Wszystko jest tu na jednym planie, brak przyimka (*préposition*) oddziela oczy i sierść od bożyszcza, nadaje im jak gdyby byt samoistny, dzięki czemu znów wzrasta się rola i oddziaływanie koloru.

I oto jedno z centralnych zagadnień tej poezji: jej niezwykła, nieproporcjonalna w stosunku do częstości określeń kolorystycznych, kolorystyczna intensywność.

Rimbaud uzyskuje ją w sposób wieloraki. Tu mieliśmy do czynienia z dodatkowym jej spotęgowaniem, wywołanym przez nierealny, fantastyczny charakter opisywanego zjawiska. Jest rzeczą oczywistą, że czymś bardziej niezwykłym, zatem silniej wrażającym się w pamięć niż kolor domu czy drzewa, musi stać się dla czytelnika kolor — bożyszcza.

Jedna to z odmian zasady ogólniejszej, zasady, która intensyfikację koloru pozwala osiągnąć przy pomocy niespodzianki, wynikłej bądź z niesprawdzalności, bądź z niezgodności pomiędzy kolorystyczną wizją poety a sprawdzalnym społecznie doświadczeniem. Obok przykładów takich jak powyższy, w których poeta wyposaża w kolor zjawisko fantastyczne, wymienić tu należy przykłady, w których niezgodna z rzeczywistością barwa zostaje przypisana przedmiotowi odpowiadającemu przedmiotom istniejącym w rzeczywistości („*la fille à lèvres d'orange*“; „*le couchant blanc*“³¹), oraz przykłady, w których kolorystyczną nazwę otrzymują wrażenia odbierane innymi niż wzrok zmysłami. Tu oczywiście jako pierwsze przychodzi na myśl *Samogłoski*.

Ale intensywność, a także pozór konieczności, nieodłączności koloru od rzeczy pojawiają się u Rimbauda również i w obrazach ze zmysłowym doświadczeniem nie sprzecznych, np.: „*On distingue une veste rouge*“, „*la blouse est rouge et noire*“, „*sur le sable rose et orange*“³². Prócz opartej na parataksie, prostej, aintelektualnej, faworyzującej wrażenia zmysłowe składni, na intensywność tę wpływa tu wiele innych czynników. Jeden z nich — to dążność do grupowania określeń kolorystycznych parami, kontrastowe eksponowanie ich na tle bezbarwnego kontekstu. Inny — to

³¹ Rimbaud: 1) *Ibidem*. Przekład Kotta (j. w.): „dziewczyna o pomarańczowej wardze“. 2) *Phrases*, s. 193. Przekład J. Iwaszkiewicza i M. Rytarda (*Zdania*, s. 98): „biały zachód“.

³² Rimbaud: 1) *Les ponts*, s. 195. Przekład Iwaszkiewicza i Rytarda (*Mosty*, s. 100): „Można dostrzec czerwoną koszulę“. 2) *Enfance*, s. 185. Przekład Kotta, (*Dzieciństwo*, s. 110): „błoto jest czerwone lub czarne“. 3) *Metropolitain*, s. 206. Przekład J. K.: „na piasku różowym i pomarańczowym“.

predylekcja do kolorów czystych, podstawowych, jaskrawych, jak gdyby wybierała je wyobraźnia dziecka. Nie darmo krytycy wspominają o roli, jaką w kształtowaniu się wyobraźni Rimbauda odegrały bajki z kolorowymi obrazkami, oglądane i czytane przez poetę na niewiele przecież lat przed napisaniem *Iluminacji*...³³

I wreszcie nieostatnią z przyczyn wydaje się tu pozorna zbyteczność wprowadzania kolorystycznych określeń, zbyteczność — dla „fabuły“ tych utworów. Nie jest to przecież konwencja werystyczna, która upoważnia autora do notowania zjawisk dla akcji nieistotnych, lecz potrzebnych do stworzenia iluzji rzeczywistego, „prawdziwego“ świata. Po cóż jednak dokładnie określać kolor kłaczy, ciągnących jakieś trumienne wozy, na chwilę tylko pojawiające się przed wyobraźnią czytelnika jako wizja, jako domysł poety, oglądającego ślady kół? ³⁴

Jak wiadomo, kolorystyka Rimbauda kryje w sobie sens symboliczny, dla którego kluczem są *Samogłoski*. Według przyjętej ogólnie interpretacji³⁵ otrzymujemy tu szeregi następujące: A — czern — ziemia, E — biel — woda, I — czerwień — ogień, U — zieleń — powietrze. Każdemu z owych kolorowych elementów, kolorowych żywiołów podlega cały kompleks skojarzeń, obrazów, przedmiotów, mitów, symboli, niejednokrotnie dających się zinterpretować jako symboliczny szyfr tematyki seksualnej. Każdy z owych kompleksów stanowi projekcję pewnych stanów psychicznych, uogólnionych, zobiektywizowanych, co więcej: podniesionych do rangi prawdy metafizycznej. Zarysowuje się tu coś w rodzaju metafizycznego systemu, opartego na zasadzie stopniowego rozwoju, rozwoju, który winien doprowadzić do ostatecznego celu: połączenia z Absolutem. Cel ten, centrum metafizyki Rimbauda, symbolizuje Omega, mająca swój kolorystyczny odpowiednik w fiolecie. Pewną komplikację wprowadza tu litera O i kolor niebieski. Pozostawmy jednak te kłopoty specjalistom-rimbaudologom. Dla naszych celów wystarczy tu przypomnieć ostatni wers *Samogłosek*:

— O l'Omega, rayon violet de Ses Yeux! ³⁶

W tej sytuacji jasne stają się wszystkie zabiegi Rimbauda dążące do wyeksponowania kolorystyki — alfabetu, którym napisana została księga świata. Stąd wywoływanie wrażenia konieczności przy wprowadzaniu barwy, stąd wprowadzanie jej tam, gdzie pozornie jest „niepotrzebna“,

³³ Zob. G. Michaud, *Message poétique du Symbolisme. L'aventure poétique*. Paris 1951, s. 146.

³⁴ Ornières, s. 196—197.

³⁵ Zob. Magny, *op. cit.*, s. 29 i n.

³⁶ Rimbaud, *Voyelles. Les Illuminations*, s. 67. Przekład A. Ważyka (*Samogłoski*, s. 73): „— Omega, fioletowy promieniu Jego Oka!“.

stąd niezgodne z rzeczywistością kolorowanie świata, stąd prostota tej kolorystyki, unikanie odcieni, niuansów, opisu przez porównanie (w *Dzieciństwie* błoto jest „czerwone lub czarne“; czerwień i czern mają bowiem swój sens symboliczny), stąd wreszcie częste występowanie koloru w abstrakcji — chwyt, podkreślający jednocześnie malarskość wyobraźni Rimbauda. „*Son domaine, azur et verdure insolente*“ — czytaliśmy w przytoczonym na wstępie, pokazowym fragmencie.

*

Niezwykła umiejętność operowania kolorem stanowi jedną z najbardziej oczywistych cech twórczości Iwaszkiewicza³⁷. U podłoża jej leżą, rzecz jasna, właściwości wrodzone, iście malarska wrażliwość na barwę i kompozycję barw. Była tu już mowa o nieproporcjonalnie częstym — na tle ówczesnej poezji — występowaniu nazw kolorów w *Oktostychach*; była także mowa o opisach stanowiących niejako odpowiednik dywizjonistycznej techniki malarstwa impresjonistycznego. Wszystko to nie znaczy przecież, by owo niezwykle uwrażliwienie mogło uchronić się przed wpływami z zewnątrz, nie tylko malarskimi, także — literackimi. Iwaszkiewicz, poeta nadzwyczaj chłonny, łatwo przyswajający sobie i przetwarzający zdobycze wielu autorów, niemal z reguły obcych, nie rodzimych, i tu nawet, w dziedzinie tak, wydawało by się, niepodległej wpływom, jak literacka technika przekazywania koloru — wiele uczył się od innych. Pierwsze lata okresu warszawskiego, *Kasydy* przede wszystkim, wprowadzają wyraźne innowacje w jego kolorystykę. Nie chodzi tu bynajmniej o częstość — ta, w porównaniu z *Oktostychami*, nieco nawet maleje. A jednak wzrasta zdecydowanie intensywność koloru, staje się on jak gdyby bardziej widoczny, bardziej rzucający się w oczy, bardziej przyciągający uwagę. Czym wrażenie to się tłumaczy?

Powróćmy do zestawienia: rzeczownik — przymiotnik i do pierwszych słów *Enfance*: „*Cette idole, yeux noirs et crin jaune*“.

„Ta boginka o oczach czarnych i grzywie żółtej“ — tak tłumaczą te słowa Iwaszkiewicz i Rytard³⁸.

„Bożyszcze o czarnych oczach i żółtej sierści“ — tak tłumaczy je Kott³⁹.

Zestawienie obydwu przekładów pozwala zwrócić uwagę na jeden z wariantów omówionej powyżej zmiany szyku, na efekt — tym razem — kolorystyczny, jaki można w polszczyźnie osiągnąć, odwracając kolejność

³⁷ Jeśli chodzi o prozę, ciekawe uwagi na ten temat znaleźć można w wymienionym tu już studium Kubackiego *Proza Iwaszkiewicza*.

³⁸ „Zdrój“, 1919, z. 1/2, s. 22.

³⁹ Zob. przypis 30.

słów bardziej zgodną z charakterem tego języka, a zatem przesuwając — na wzór francuski — przymiotnik oznaczający kolor na drugie miejsce. Zyskuje on w ten sposób pozycję ważniejszą, wyeksponowaną, staje się wyróżnikiem istotnym, nie akcydensem, lecz atrybutem. (Różnica łatwo uchwytna tam, gdzie zmiana szyku decyduje o powstaniu funkcji nazwy własnej, np. „spokojny ocean“ a „Ocean Spokojny“, „siedmioletnia wojna“ a „Wojna Siedmioletnia“.) Stąd — bardziej w tym wypadku dosłowne, mniej poprawne tłumaczenie Iwaszkiewicza i Rytarda wywołuje wrażenie silniejszego kolorystycznie niż tłumaczenie Kotta.

W *Kasydach* znajdziemy sporo przykładów na stosowanie takiego właśnie szyku: „dale niebieskie“, „bzy białe“, „dzień niebieski“, „staw zielony“. W prozie poetyckiej zwracają one na siebie o wiele większą uwagę, niż zwracałyby w poezji (i niż zwracają w niej — np. w *Oktostychach*), nie może tu bowiem być mowy o uwarunkowaniu szyku schematem metrycznym. Tak więc, podobnie jak w wypadku „czystej“ analizy składniowej, odbywamy tu tę samą drogę: od Rimbaudowskiego wzoru, poprzez jego tłumaczenie — po teksty oryginalne Iwaszkiewicza. To jednak zaledwie początek, punkt zaczepienia. Czytajmy dalej:

Czasem lubię grać, czasem łodzią sobie popłynę...

Tak samo przychodzi pora, kiedy chcę przeczytać twój list, albo kiedy muszę cię kochać, albo jeść czerwone owoce, albo odjechać daleko...

[*Plodozmiany, Kasydy*]

Trudno zaprzeczyć, że czerwony akcent umieszczony w tym fragmencie rysuje się ze szczególną jakąś wyrazistością. Dlaczego? Dlatego, że wzmianka o nim stanowi wytrącenie z pewnej konwencji; z „życiowego“ punktu widzenia wydaje się najzupełniej „niepotrzebna“. W końcu — można odczuwać potrzebę oglądania owoców o pewnym określonym kolorze. Ale jedzenia? Przy tym: normalnie jada się jabłka, gruszki, śliwki, nie — owoce, tak jak jeździ się na koniu, nie — na zwierzęciu. W ten sposób — ani często występujący, ani wyszukany, ani opisywany szczegółowo — kolor Iwaszkiewiczowski wraża się w pamięć, każe bowiem zastrzymać się nad sobą, zastanowić się nad przyczyną, dla której imię jego zostało wywołane, wzbudza przypuszczenia, że chodzi tu o coś więcej niż o prosty obowiązek opisu.

Jak się zdaje, na wzór intensyfikacji barwy — w taki właśnie sposób przeprowadzanej — nie trzeba wskazywać palcem.

A zbieżność to bynajmniej nie jedyna. W *Kasydach* właśnie pojawia się, dość u Iwaszkiewicza odosobniony, motyw *audition colorée*: „czerwone pasażerów fletów“ (*Zima*). Tu daje się zaobserwować zdecydowany zwrot ku kolorystyce prostej, ku barwom podstawowym: czerwieni, zieleni, nie-

bieskości. Tu czytelnik znajdzie utwór, w którym kolor stanowi element konstytutywny, dominantę, artystyczny cel:

Na niebieskim wysokim niebie dwa nieskończone
różowe pasma.

Dwa czarne odlatujące ptaki na ich tle,
i cała w tym jesień.

[*To, Kasydy*]

Tu wreszcie — pojawia się inwazja fioletu. Warto zwrócić uwagę na fakt, że spośród 38 określeń tej barwy (fioletowy, liliowy), jakie występują u Iwaszkiewicza w jego książkach poetyckich do r. 1939 — 20 przypada na krótki stosunkowo, paroletni okres *Kasyd* i *Dionizyj*⁴⁰. Warto także dodać, że jest to ówczesnie kolor w pewnych kręgach poetyckich nadzwyczaj modny (wystarczy przejrzeć „Zdrój”). Jeden to z typowych wypadków, kiedy historię literatury ma się ochotę porównywać z historią mody. Doprawdy, fiolet nosiło się wtedy. Ową, zagadkową nieco, modę niełatwo byłoby wyjaśnić, gdyby nie fakt współczesnego odkrycia starych żurnali: poezyj Artura Rimbauda.

Tyle, jeśli chodzi o podobieństwa bezpośrednie. Nie wyczerpaliśmy ich tu bynajmniej do końca. Na to jednak, by śledzić je dalej, na to, by od podobieństw bezpośrednich móc przejść do bardziej ogólnych — nie wystarczy prosta zasada wyliczeń; w krąg naszych zainteresowań włączyć musimy teraz funkcje, jakie kolorystyka pełni w okresie największego nasilenia wpływów Rimbauda. Jednocześnie analizę, bazującą dotychczas przede wszystkim na *Kasydach*, wypadnie rozszerzyć na pisane mniej więcej w tych samych latach *Dionizje*, na cały w ogóle okres 1919—1924.

Najogólniej rzecz biorąc, spotykamy się tu z trzema rodzajami epitetu kolorystycznego. Pierwszy z nich wprowadza kolor lokalny: „bzy białe“, „żółty łubin“, „biały obrus“, „liliowy płaszczyk“ i występuje najczęściej w *Kasydach*. W rodzaju drugim kolor lokalny ulega zmianom: bądź to pod wpływem światła, podobnie jak w impresjonizmie malarskim, bądź to w efekcie dążenia poety do oddania ogólnego, syntetyzującego wrażenia kolorystycznego, jakie pozostawia po sobie jakiś barwny kompleks, „w rzeczywistości“ kolorystycznie bardziej zróżnicowany. Do odmiany typowo impresjonistycznej należą przykłady takie, jak:

Zapala błędny pociąg na nowo latarnie
I czerwonością parzy łąkę fioletową.

[*Utęskniony pociąg, Dionizje*]

⁴⁰ Zatrzęsienie fioletów i liliowości przynosi także powieść *Hilary syn buchaltera* (Warszawa 1923).

Do odmiany „syntetyzującej“ — przykłady typu:

Ogromną mi sprawił radość bukiet niezapominajek pełen rosy, zbierany wśród lasów liliowych [...].

[Przychylność, *Kasydy*]

Zresztą, granice między tymi odmianami nie są łatwe do przeprowadzenia. Niewątpliwie jednak zmiana koloru lokalnego pod wpływem światła występuje najczęściej w *Dionizjach*.

Trzeci wreszcie rodzaj epitetu kolorystycznego, typu: „zielona kochanka lordów“ (*Arabian nights*), nie ma już na ogół nic wspólnego z jakimkolwiek społecznie sprawdzalnym doświadczeniem zmysłowym. Związek koloru z rzeczą ma tu charakter umowny, jaki — o tym poniżej.

Procesom intensyfikacyjnym podlegają w zasadzie wszystkie typy ówczesnej kolorystyki Iwaszkiewicza. Nas — interesuje w tej chwili najbardziej intensyfikacja koloru lokalnego oraz tych rodzajów koloru „syntetycznego“, które nie odbiegają daleko od powszechnie sprawdzalnego obrazu rzeczywistości. Ta bowiem kolorystyka wyraża Iwaszkiewiczowski zwrot ku realistycznemu szczegółowi, ku „ucodziennieniu“, „uzwykleniu“ jego poetyckiego świata. Przeważająca w *Kasydach*, bliższych w końcu międzyrodzajowej granicy niż poezja „wierszowana“, nie pozostaje także bez wpływu na dalszy rozwój Iwaszkiewiczowskiej prozy fabularnej, zbliżającej się już w tym okresie do swego zasadniczego przełomu — zwrotu ku technice realistycznej.

Otóż nie sposób nie zauważyć, że większość chwytów intensyfikujących kolor w tym właśnie, najbardziej zwykłym, codziennym, „realistycznym“ z ówczesnych światów Iwaszkiewicza — jest, znów, pochodzenia rimbaudowskiego. Nie tylko w partiach „wizyjnych“, fantastycznych, lecz także i tu wzmaga kolor prosta, oparta na parataksie składnia, zasada zbliżania do siebie epitetów kolorystycznych i zgłaszania ich na tle bezbarwnego kontekstu⁴¹; także i tu występuje wspomniana już „niepotrzebność“, wspomniana już obsesjonalność pewnych kolorów (fioletu przede wszystkim) i skłonność do barw prostych, podstawowych, nie: opisywanych, lecz: nazwanych. Niejeden z owych chwytów intensyfikacyjnych pozostanie w poezji Iwaszkiewicza na stałe, ulegając nieznacznym tylko modyfikacjom. Tak np. prosta, skrótowa, oparta na parataksie składnia długo jeszcze w poezji tej będzie wzmacniać proste, lokalne lub nieznacznie tylko „zsyntetyzowane“ kolory, układające się w ulubiony potem przez poetę schemat paralelnych par: „niebieskie niebo, żółte drzewa“ (*Skra-*

⁴¹ Np. centralny fragment prawie zupełnie poza tym bezbarwnej kasydy *Chleb* (drukowana była w „Poczcie“, 1919, z. 12/18; do zbioru *Kasyd* nie weszła) brzmi: „A wtedy na zielonej otomanie z bardzo białej pościeli wynurzyła się twoja różowa twarz [...]“.

dziona ziemia. Powrót do Europy), „złociste piaski i czarne sosny“ (XXVI, Lato 1932), „Białym gościńcem. Czarną rolą“ (Noc w polu. Księga dnia i księga nocy), „szare kamienie, czerwone słońce“ (Z księgi nocy, XVII. Księga dnia i księga nocy).

Tak więc formuła: „Rimbaud — metafizyk codzienności“ zaczyna w Iwaszkiewiczowskiej kolorystyce sprawdzać się w tym ze swoich członów, gdzie w grę wchodzi codzienność. Wypada spytać teraz: czy formuła ta sprawdza się w całości?

*

Już owo uparte wystukiwanie uproszczonych kolorów realnego, konkretnego świata mogłoby wzbudzić pewne podejrzenia. Cóż dopiero, gdy zwróci się uwagę na — równie uparcie wystukiwane — kolory coraz mniej sprawdzalne, coraz mniej zgodne z rzeczywistością, coraz wyraźniej zależne od subiektywnych przeżyć poety. Rodzi się przypuszczenie, że chodzi tu o coś więcej, że mamy tu do czynienia nie tylko z jednym z aspektów sensualistycznej wersji realnego świata, że owe kolory, to — być może — uporczywe wystukiwanie liter jakiegoś alfabetu.

[...] no, ta czarność... tak, czarność.

— Lękał się powiedzieć: śmierć.

[Wieczór u Abdona]

Czerwień, zieleń i czarność — trzy barwy nicości,

[Barwy, Księga dnia i księga nocy]

Noc za oknami tak prawie jest czarna jak wieczność [...]

[Hilary syn buchaltera, s. 117]

Nie wiedział nigdy dlaczego szafirowo-złote umeblowanie salonu redaktorów przynosiło mu zawsze myśli o wieczności.

[Hilary syn buchaltera, s. 116]

Ktoś mówi, że podobna śmierć do niebieskiego balu.

[In memoriam, Elegie]

Na zawsze porzucić rozpętaną szarość tłumu i spać, hodując w duszy najwyższe, niebieskie lilie własnych wiar [...].

[Hilary syn buchaltera, s. 139]

Chyba już nie będzie nigdy tych wymarzonych [...] przeraźliwych odmętów zielonych i wysokich szczebli drabiny duchowej.

[Hilary syn buchaltera, s. 28]

Tę było szaro, zielono. Czasem o zmierzchu liliowo.

I zawsze ta dziwna myśl, że przyjdzie do mnie On.

[.]

I nikt nie wiedział, że u mnie liliowe w oczach drżą kwiaty —

[Mój ojciec ⁴²]

⁴² „Kurier Polski“, 1921, nr 102. Wiersz ten nie wszedł do żadnego z tomików.

A tylko kwiaty dziwne
 Żywiące się padliną,
 Rozkwitają nad czarną
 Życia rozpadliną.

[*Modlitwa, Dionizje*]

To tylko dzisiaj szaro,
 Jutro już będzie niebiesko —

[*Elegia, Elegie* ^{42a}]

Za mną wrota, przede mną nieskończone wrota
 Otworzą się na błękit, na siność, na fiolet!...!

[*Jesień w Warszawie, Dionizje*]

Odurzony szukania upragnioną wonią,
 Nie wiedziałem, czy fiolet go zdradzi, czy zieleń,

[*Podróż po Warszawie, Dionizje*]

Wszystkie te przykłady wskazują na jedno: w twórczości Iwaszkiewicza pojawia się ówczesnie ⁴³ koncepcja koloru-symbolu, symbolu pewnych pojęć lub stanów psychicznych. Niektóre z owych przykładów mają charakter klucza: dokładnie (choć nie zawsze konsekwentnie) precyzują zarówno znak, jak i znaczenie (czarność — śmierć). Mamy tu do czynienia z symbolem w sensie pierwotnym, z symboliką ⁴⁴ zatem, nie z symbolizmem ⁴⁵. Symbolizm właściwy występuje natomiast tam, gdzie znaczenie nie zostało nazwane, ani tym bardziej sprecyzowane dokładnie, a gdzie

^{42a} Pierwotnie w: *Kasydy zakończone siedmioma wierszami*.

⁴³ Jedynie wiersz *Barwy* pochodzi — jak się zdaje — z późniejszego okresu; tom *Księga dnia i księga nocy* wydany został w 1929 roku. Miejsce czasopiśmienniczego pierwodruku tego wiersza nie jest mi znane.

⁴⁴ Warto tu zwrócić uwagę na — wydrukowany w tym samym mniej więcej czasie, i to w „rodzimym” piśmie Iwaszkiewicza — artykuł W. Husarskiego *Uwagi o kolorystyce w „Śnie srebrnym Salomei”*. Poruszając interesujące nas tu zagadnienie Husarski pisał („Pro Arte”, 1919, z. 2, s. 20):

„W każdym razie nie można oprzeć się na przypuszczeniu owej symboliki barw, którą posługiwało się dawne malarstwo, zwłaszcza przedrenesansowe, a której ślady przetrwały w malarstwie religijnym do ostatnich niemal czasów. Z drugiej strony przypomina się owo odkrycie, które tak ważny wpływ wywarło na sztukę poimpresjonistyczną, a polegające na tym, że pewne barwy odpowiadają pewnym nastrojom duszy i że obraz, w danym utrzymany tonie, samym już tonem szczególne wywiera wrażenie“.

Jakże przedziwnie posługiwali się tym odkryciem V. Van Gogh lub Picasso w swym okresie przedkubistycznym.

Niewątpliwie, Iwaszkiewiczowskiej symboliki czy symbolizmu barwnego nie można traktować wyłącznie jako przejawu jego rimbaudyizmu.

⁴⁵ Stosuję tu rozróżnienie za: L. J. Austin, *L'univers poétique de Baudelaire*. Paris 1956, s. 19—20.

samo wprowadzenie nazwy koloru, sam abstrakt kolorystyczny — sugerują istnienie jakiegoś znaczenia, jakiejś innej, nie sensualistycznej treści, zawartej w barwie.

Zarówno tłumaczące kolor pojęcia, jak stany, sytuacje i cały kontekst otaczający kolory „nie wytłumaczone” jednoznacznie — wprowadzają czytelnika w atmosferę spraw metafizyczno-religijnych. W ostatnim z zacytowanych tu przykładów osobą poszukiwaną przez poetę, tym kimś, którego zdradzić mogą fiolet lub zieleń jest Dionizos. Ten sam Dionizos, którego

ręka wysoka
Pasma fioletowych reflektorów śle —
[Do Dionizosa, Dionizje]

— w obrazie, stanowiącym jak gdyby nowoczesną mutację obrazu Rimbaudowskiego Boga o oczach wysyłających fioletowe promienie.

Jak się zdaje, nietrudno już w tej chwili powiązać ze sobą owe dwa szeregi kolorystyczne, występujące w ówczesnej twórczości Iwaszkiewicza. Jeśli — z jednej strony — kolorystyka o funkcji realistycznej zostaje w twórczości tej zintensyfikowana i poddana selekcji zdecydowanie faworyzującej pewne tylko kolory; jeśli — z drugiej strony — pojawia się tu kolorystyka o funkcji symbolicznej, przy czym główną rolę odgrywają w niej te same kolory, które były faworyzowane w opisach realistycznych (fiolet przede wszystkim) — wniosek wydaje się jasny: symboliczny klucz winien posłużyć do odczytania zaszyfrowanego tekstu.

Jak zostało to już jednak zasygnalizowane powyżej, symboliczny klucz Iwaszkiewiczowskiej kolorystyki nie należy do najprecyzyjniejszych. Pojawiające się tu niekonsekwencje, pewna niedbałość w przypisywaniu kolorom pojęć, raz tych, a raz tamtych (wieczność bywa czarna, bywa jednak także szafirowo-złota) — wszystko to wskazuje, że mniej niż o jakiś konsekwentny system (taki np., jaki daje się odczytać z poezji Rimbauda) chodziło poecie o samo podkreślenie dwuznaczności świata, o samo zamianowanie wiary w jego głębszą, duchową treść. Mamy tu do czynienia nie tyle — jak można by to było przypuszczać — z filozoficzną problematyką „barwy samej w sobie”, „rzeczy samej w sobie”, ile z odpowiednikiem pewnych stanów religijno-metafizycznych, pozwalających w świecie zjawisk dopatrywać się substancji duchowej: duszy, Boga, absolutu. Czy raczej: substancję świata pozwalających interpretować jako dwuaspektową, cielesno-duchową, monistyczną. Sens Iwaszkiewiczowskiej „metafizyki codzienności”, owej metafizyki kształtującej się, jak wiemy, z myślą o Rimbaudzie, wydaje się po prostu — panteistyczny. Poprzez liliowy płaszczyk panny Jadzi przepływa pasmo fioletowego reflektora — Dionizosa.

Drugiemu ze swych kolejnych mistrzów Iwaszkiewicz zawdzięcza bardzo wiele. Zarówno swój najśmielszy rekonesans w kierunku poezji nowatorskiej, jak dążność ku prostocie i bezpośredniości. Rimbaud — „metafizyk codzienności“ towarzyszy narodzinom Iwaszkiewiczowskiego realizmu, Rimbaud — antypoeta dopomaga rozbić pierwszy, wąski krąg Iwaszkiewiczowskiego estetyzmu. Jest dla niedawnego autora *Oktostychów* nauczycielem artystycznej prawdy, głosicielem maksymalnych ambicji, jakie życie winna poezja.

Iwaszkiewicz od początku świadom był roli, jaką Rimbaud odegrał w jego twórczości. Nie gdzie indziej, właśnie w *Kasydach* oddał mu hołd *Modlitwą do Artura Rimbaud*:

Oto czekamy na Ciebie w staroświeckim hallu przedpółwiekowej Anglii: kominiek płonie czerwonym odbłaskiem i oświeca nasze skupione twarze.

Oto bór świerkowy, pokrywający strome zbocza gór, objął nas swoim ramieniem: spójrz na nas.

Oto żółto-jedwabne pagody chińskie falują czerwonymi deseniami (Tsi-fu-la pali wonności na lakowej tacy): trzymamy się mocno za ręce, myśląc o Tobie.

Oto u stóp niebosiężnego muru, otaczającego zamek czarodzieja, czynimy podkop: chcemy ujrzeć drzwi, wiodące do jednego tylko wejścia:

Arturze.

Jak to jednak zazwyczaj bywa w wypadkach, gdy poetę-ideał od poety-wyznawcy dzieli znaczny przedział czasu, Iwaszkiewicz w najbardziej nawet — pod względem stylistycznym — pastiszowych kasydach potrafił zachować swoją wobec autora *Iluminacji* suwerenność. Trudno tu mówić nawet o momencie jakiejś „zasługi“ poety twórczo ustosunkowanego do wzoru. Trudno dlatego po prostu, że mamy tu do czynienia z zetknięciem się temperamentów pisarskich biegunowo odmiennych, z wpływem, który musiał doprowadzić do rezultatów o innej, zatem oryginalnej tonacji poetyckiej.

O oryginalności tej decyduje przede wszystkim — panująca w tej poezji dalej, jakkolwiek już zakłócana, nie tyle jak w *Oktostychach* czysta i nie tak uniwersalna — dominanta rezygnacyjna⁴⁶.

Sprawa wydaje się dość oczywista. Jeśli w okresie ukraińskim na genezę owej dominanty składały się czynniki historyczno-socjologiczne (współudział w schyłkowej fazie rozwoju pewnej formacji społeczno-kulturowej), dalej: częściowo owymi czynnikami uwarunkowane wpływy filozoficzne i literackie oraz — nie podlegające tu badaniu — wrodzone dyspozycje psychiczne, teraz przybywa motyw nowy, ściśle związany z biografią poety, dotyczący go jak najbardziej osobiście i konkretnie, prosty i oczy-

⁴⁶ Zob. Kwiatkowski, *op. cit.*

wisty: tęsknota za krajem dzieciństwa, niemożność powrotu doń. Przytłumiony przez cały kompleks spraw nowych, wywołanych nową sytuacją i nowym środowiskiem, motyw ten nie może przecież nie przejawiać się w twórczości poety. W *Kasydach* dominanta rezygnacyjna pojawia się już przed progiem wyboru formy, wyboru gatunku, współtworząc gatunek niejako nowy — prozę poetycką, potraktowaną jako plan utworu, plan sonetu mianowicie:

Chcąc opisać, przyjacielu, jakośmy widzieli dalekie sine mgły, zwane Tatry,
z pięciu miejsc różnych,

zrobmy plan bardzo pięknych sonetów, jakie Goszczyński pisał, Nowicki lub
Tetmajer.

Nigdy nie zostaną one wykonane, gdyż nie napisalibyśmy tak pięknych wierszy,
jak te, co błędą w naszej głowie, skoro patrzymy na szczyty bardzo odległe.

[*Skąd widzieliśmy Tatry (Plan sześciu sonetów). I. Sonet wstępny*] ⁴⁷

O dominancie rezygnacyjnej świadczą tu także m. in. takie utwory, jak *Przyjaciele*, *Żywoty*, *Degeneracja*.

W *Dionizjach* dominanta ta łączy się już wyraźnie z motywem wspomnień ukraińskich. W poświęconym tym wspomnieniom wierszu czytamy:

Niczego już nie czekam od was, dobrzy ludzie.
Kocham was, jak kochałem. Lecz wiem, żeście inni,
I ciebie, że już nigdy nie odnajdę, cudzie
Melancholijnej myśli, żeśmy tak niewinni.

[.]

Otwórzcie się za wrótnią cytrynowe zorze —
Może sobie jak zechcę taką cudność ziszcze —
Kraj młodości: u wzgórza wielki staw położę,
A na górze młyn stary, ceglany: Stawiszczce.

[*Melancholia, Dionizje*]

⁴⁷ Cykl ten, nadzwyczaj interesujący dla badacza poezji Iwaszkiewicza, świadczy m. in. o znacznym stopniu artystycznej autoświadomości poety. Dwa przykłady dotyczące eufonii jakościowej:

1) „Następny już się potarga.

Włożmy doń coś z tej poszarpanej, głuchej walki, toczącej się w głębinie pod cichą powierzchnią naszych dusz.

Zgadnąć ją można będzie jedynie po głuchych dźwiękach ch, g, h, l“,
[IV. *Wawel, Kasydy*]

2) „Tu każdy rym starannie dobrany musi zawierać dźwięki r, m, n,

jak ta orkiestra góralska grająca nam z oddali:“

[VI. *Z obidowskiej góry, Kasydy*]

Owo splecenie dwu motywów: wspomnień z dzieciństwa ukraińskiego i dominanty rezygnacyjnej nieprędko ustąpi z twórczości Iwaszkiewicza. Zbliżać go też będzie do innych skamandrytów.

Jałowy pesymizm, wyświechtany *spleen* Baudelaire'a, egzotyczne skurcze dławiącego się nudą Rimbauda, romantyczne westchnienia do „kraju lat dzieciennych“

— z niewielką dozą życzliwości charakteryzował Skamandra Jan Nepomucen Miller⁴⁸.

W tych samych *Dionizjach* jednak dominanta rezygnacyjna przybierze formy biegunowo odmienne. Obok melancholijnego smuteczku zabrzmi w nich tonacja wręcz histeryczna. I tu, i tam pojawi się jeszcze Rimbaud — w innej już wszelako funkcji.

Sprawa nie wyglądała bowiem tak spokojnie i bezkonfliktowo, jak widzimy ją dzisiaj na planie estetycznym. Jeśli w *Kasydach* Iwaszkiewicz, naśladowując Rimbauda, zyskiwał poetycką suwerenność przez to, że go łagodził, poddając swej rezygnacyjnej dominancie — gdzie indziej z rezygnacją tą szamotał się — a jako na ideał psychicznego wyzwolenia, walki o prawo do pełnej ekspansji sił, jako na symbol postawy buntowniczej, czy to na planie metafizycznym, czy praktycznym, „życiowym“ — powoływał się nie na kogo innego przecież, znów na Rimbauda. Rimbaud — poeta zmieniał się tu w Rimbauda — bohatera literackiego, w Rimbauda — mit.

Powtarza, smutnie poetyzując. Marszczy czoło, zaciska wargi. Czy naprawdę jest już mazgajem, niezdolnym do żadnego czynu? Czy już się nigdy nie poruszy w nim coś, co jak olbrzymi bałwan słonej fali podniesie się, obali się, jak lawina tryskając oświetlającą dobrocią na wszystkie strony i poniesie jak pijany statek tamtego największego oblakańca świata, Artura Rimbaud.

[*Hilary syn buchaltera*, s. 158]

Odjeżdżasz na swym pijanym statku,
Pocałuj ode mnie Rimbauda;
Ja tutaj nie mam niedostatku,
Ale mi czegoś szkoda...

[*Którzy nadchodzą, Dionizje*]

Tak niegdyś Szuman swojej wdzięcznej Klarze,
Czując szmer deszczu i wody szum,
Cichutko nucąc swoje *Warum?*
Pieśni i kwiaty czerwone stał w darze...

[.]

Nie takie chciałem struny tłuc,
Nie w takie chciałem krzyczeć wrzaski,

⁴⁸ J. N. Miller, *Tse-tse w Skamandrze*. „Tygodnik Wileński“, 1925, nr 4.

Chciałem czym innym ciebie zmóc
I w spalające porwać blaski.

Co kiedykolwiek myśl moja wytańczy:
Pijaństwo, gubiące statek obłąkańczy,
Tobie stworzone cisze i ogrody,
Gdzie rajskie chwosty rozpięły Rimbaudy,
[*Confiteor, Dionizje*]

Jesteśmy na granicy ekspresjonistycznego epizodu w twórczości Iwaszkiewicza. Na granicy tej wygasają bezpośrednie, literackie wpływy twórczości Rimbauda. Wygasają one także na granicy innej, w momencie, w którym — jak pamiętamy — Iwaszkiewicz dochodzi do postawy bliskiej panteizmowi czy panpsychizmowi. W takich przejawach owego rozbudzenia się uczuć metafizycznych jak ten:

Wśród wielkiej miłości
Wszystko jest poczęte
I wszystko — bez sensu —
Lecz bardzo jest święte.
[*Piosenka dla zmarłej, Elegie* ^{48a}]

lub:

Pomyślał wreszcie, że miłość jest uczuciem panteistycznym.

[...] dusza świata stawała się jego duszą. Począł wynajdywać dwie natury we wszystkim, co go otaczało. Jedną obcą, cudzą, zewnętrzną — drugą środkową, własną, najbliższą jego duszy, zlewającą się z jego duszą. Powoli ból i tęsknota rozłąki rozmięczyły się, roztajały w nowym uczuciu — które już nawet nie było panteistyczne ⁴⁹.

— daremnie już szukalibyśmy uchwytnych, sprawdzalnych związków z poezją autora *Iluminacji*. Podobnie zaś rzecz się ma z koncepcją „metafizyki codzienności“, która najpełniejszy wyraz znajduje w postaci Dionizosa błakającego się po ulicach Warszawy. Jego istota nie interesowała nas dotychczas, jedna z jego funkcji odpowiadała Rimbaudowskiemu Absolutowi. Ale sam wybór mitu, tego właśnie mitu, samo to, co w micie tym najważniejsze — nie ma już z Rimbaudem nic wspólnego.

Któż to więc w końcu jest, ten Dionizos, skąd się wziął, co oznacza?

^{48a} Pierwotnie w: *Kasydy zakończone siedmioma wierszami*.

⁴⁹ J. Iwaszkiewicz, *Księżyc wschodzi*: W: *Dzieła* [T. 3:] *Powieści*, cz. 1, s. 157, 182.