

Anna Łozowska-Patynowska

Iwaszkiewicz i barok(i)

Świat Tekstów. Rocznik Słupski 9, 111-127

2011

Artykuł został 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.

Anna Łozowska-Patynowska

Gdańsk

IWASZKIEWICZ I BAROK(I)

Jarosław Iwaszkiewicz przysięgał, że jest klasycystą. Krytycy do dzisiaj poddają się tej sugestii, choć w jego klasycystycznej przestrzeni dostrzegają fragmenty o przeciwstawnych właściwościach. W obrębie stworzonej przez Iwaszkiewicza jednolitej kompozycyjnie konstrukcji poetyckiej znajdują się także mniejsze części elementarne, bez których udziału właściwy klasycyzm nie miałby racji bytu. W tak skomponowanej wizji poetyckiej zabrakłoby jednak przeciwwagi, która w jego twórczości jest również obecna, czyli elementów konstytuujących się naprzeciw klasycystycznej nostalgii¹. Autopsja dokonywana w poezji twórcy *Lata 1932* przez licznych literaturoznawców, m.in. Tomasza Wójcika², Aleksandra Nawareckiego³ czy Germana Ritza⁴, wykazała, że klasycyzm, pomimo iż najłatwiej go zidentyfikować, nie jest jedynym wytworem poetyckim Iwaszkiewicza. Współegzystuje on z takimi prądami jak romantyzm oraz barok. Toteż i w tym przypadku elementy niebędące barokowymi bądź romantycznymi mogą pełnić niejako w zastępstwie barokowe czy romantyczne funkcje. W zaprezentowanych poniżej rozważaniach ograniczę się tylko do zjawiska baroku, które od dawna stanowią źródło sporów terminologicznych.

Iwaszkiewiczowska koncepcja baroku jest koncepcją wielogłosową. Ta polifoniczność da się rozłożyć na czynniki pierwsze, czyli różne rodzaje barokowości, które, choć wydają się powierzchwniowo tożsame, w „warstwie głębszej” są zaledwie podobne. Stąd rozróżnienie, zastosowane przeze mnie w poniżej przedstawionych punktach, moim zdaniem najbardziej oddaje znaczenie tego niegdyś monolitycznego, a obecnie polifonicznego pojęcia. Refleksja nad Iwaszkiewiczowskimi barokami może stać się pretekstem do ustalenia kompletnej definicji baroku. Jest to jednak problem wymagający osobnego omówienia. Pragnę zwrócić uwagę, że liczni badacze rozważają ten sam barok na różne sposoby. Wychodzą oni z założenia, że jest to

¹ Tak rozumie pojęcie klasycyzmu A. Kaliszewski w książce *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach i poetykach immanentnych (w kontekście tradycji poetologicznej klasycyzmu)*. Kraków 2007.

² T. Wójcik, *Barokowy tryptyk Iwaszkiewicza*. „Ogród” 1992, nr 1.

³ A. Nawarecki, *Grzebanie w rzeczach Jarosława Iwaszkiewicza*. W: idem, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*. Katowice 1993.

⁴ G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, tłum. A. Kopacki. Kraków 1998.

pojęcie niezwykle niejednoznaczne, a więc na tyle plastyczne, by móc poruszać się za jego pomocą po różnych obszarach. Były liczne próby takich syntez. Część badaczy (liczniejsza grupa) wskazywała na istnienie jednego zjawiska baroku. Ich skłonność do zastępowania pojęciami „barok”, „pseudobarokowość”, „barokowe obrazy” wszystkiego, co niewyraźne, oznaczała niekiedy pewien rodzaj kapitulacji terminologicznej, a zatem konwergencję nazewnictwa. Inni krytycy sugerowali natomiast, aby odróżniać od siebie liczne „baroki” (René Wellek⁵, Endre Angyal⁶). W ten sposób obok baroku klasycystycznego pojawił się barok renesansowy, a barokowy naturalizm sąsiadował z barokowym okultyzmem. Nastąpiło terminologiczne rozdrobnienie, a więc postępował proces odwrotny – dywergencja. Pojawianie się takich głosów utwierdziło mnie jeszcze bardziej w przekonaniu, że inne rozumienie baroku jest już nie tylko prawdopodobne, ale i możliwe. Tym bardziej warto poznać zróżnicowanie baroków i potencjalne ujęcia „ogładów barokowych” Iwaszkiewicza.

Można by zatem postawić tezę, że „barok Iwaszkiewiczowski” – nazwijmy go tak na użytek niniejszego artykułu – wywodzi się z kontaminacji baroków z wielu epok i tylko ich separacja i szczegółowe poznanie w odizolowanej postaci pozwoli na ponowną aktualizację pojęcia barokowości. Iwaszkiewiczowska obserwacja świata dokonuje się dzięki wchłonięciu przez tego pisarza naleciałości stylistycznych i postaw epok wcześniejszych. Iwaszkiewicz nie ma nic przeciwko średnio-wiecznemu gotycyzmowi, barokowej formie obrazowania czy romantycznemu rozdarciu. Ceni je tak samo, jak klasyczny porządek obrazowania. Klasycyzm i barok w „procesie pisania” autora *Muzyki wieczorem* przechodzą liczne metamorfozy.

1. Podstawy barokowych definicji

Ustalenie definicji baroku i neobaroku umożliwi nam zrozumienie warunków zaistnienia barokowych interpretacji wielu utworów Iwaszkiewicza. Przytoczę jednak klasyczne tłumaczenia postawy barokowej, aby pokazać różnicę między porządkiem naddanym, a więc skostniałą ‘barokową’ wykładnią, a nowo wyklarowaną definicją.

W rozumieniu Sante Graciottiego barok pozostaje w naturalnym związku z żywocnością, wybujałością oraz z przerostem formy⁷. Jest to nurt związany nierozdzielnie z konceptualizmem. Poza tym barok dokonuje restytucji struktur antynomicznych⁸. Wojciech Bonowicz natomiast uważa go za sztuczny konglomerat. Tak samo badacz ten określa zjawisko „wyobraźni barokowej”, która jest „zlepkiem różnorodnych i nieraz odległych w czasie elementów”⁹. Kwestia „barokowości” w poezji współczesnej ociera się o problem imitacji. Bezmyślne powielanie pewnego wzorca nie należy do zadań poety barokowego, gdyż „barok odrzuca imitację wzo-

⁵ R. Wellek, *Pojęcie baroku w badaniach literackich*. W: idem, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, tłum. H. Markiewicz. Warszawa 1979.

⁶ E. Angyal, *Świat słowiańskiego baroku*, tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1972.

⁷ S. Graciotti, *Podwójne oblicze baroku*. „Barok” 1995, nr 2, s. 12.

⁸ Ibidem, s. 19.

⁹ W. Bonowicz, *Tradycja oczywista? Kilka uwag o recepcji baroku w polskiej poezji współczesnej*. „Znak” 1995, nr 482, s. 77.

rów na rzecz emulacji”¹⁰. To kolejna cecha tej epoki, która dzięki tego typu sądom zdobywa pozycję suwerenną.

Natomiast ‘neobarok’, w przeciwieństwie do baroku, musi nieść ze sobą jakieś *novum*¹¹. Najlepszą, gdyż najdokładniejszą, charakterystykę neobarokowości podaje Bogusław Żurkowski. Wymienia on kilka cech poezji współczesnej, które sytuują ją w kręgu poezji opatrzonej taką neobarokową sygnaturą. Neobarokowość wiąże się więc z: „antylyrycznością, antyśpiewnością, udaną niedbałością, z prymitywizmem formalnym, stylizacją na język mówiony, skrótowością, brakiem wylewności oraz z antypodmiotowością”¹². Szerokie spektrum zjawisk łączonych z neobarokiem pozwala niekiedy na nadużywanie tego pojęcia w stosunku do poszczególnych tomików poezji. Wynika to przede wszystkim z chybotliwości i migawkowości terminów i niejednoznacznego ustalenia ich znaczeń. Do dzieł neobarokowych zaliczane są więc utwory, które wyraźnie polemizują z barokiem bądź przetwarzają jego postawy. Ale o neobaroku w poezji mówi się dopiero po 1956 roku. Różnica między nim a barokiem osadza się nie tylko na przetworzonym w wierszu rodzaju zderzenia z wiekiem XVII. Postawa neobarokowa wyrosła z wcześniejszego baroku. Tak więc o tym zjawisku mówi się jako o jednym z wielu produktów pisania modernistycznego (a nie tylko okresu modernizmu), podczas gdy neobarok wiązałby się raczej z postmodernistycznym przekroczeniem. Problem przyporządkowania utworów literackich o tych siedemnastowiecznych cechach jest utrudniony, ponieważ granica między modernizmem a postmodernizmem jest płynna, ruchoma i wszelkie próby jej punktowego wyznaczenia (na przykład wskazanie przez badaczy na rok 1956 jako datę granicą tych dwóch zjawisk) wydają się bezpodstawne. Zgodzę się z tym, że określenie kwintesencji poezji danego twórcy dwudziestowiecznego nie może opierać się wyłącznie na intuicji badacza. Ważniejsze od wszelkich klasyfikacji jest zrozumienie czytanej poezji.

Wróćmy jednak do rozważań nad Iwaszkiewiczowskim barokiem. Użycie pojęcia ‘neobarok’ w stosunku do utworów twórcy *Mapy pogody* wydaje się konfliktowe i nieuzasadnione. Czytając jego pierwsze teksty „wyczuwa się”, że poezja Iwaszkiewicza jest z ducha modernistyczna. Nie kończy się to jednak na samym wrażeniu. Po przeczytaniu nawet tych tomików, które powstały najpóźniej, w latach sześćdziesiątych czy nawet osiemdziesiątych, krytycy zgodnie potwierdzają, że poeta tkwi nadal w okresie poezji nowoczesnej, a jego twórczość, „zawieszona” w przestrzeni modernistycznej, nie wchodzi na drogę „toczącego się” postmodernizmu, który rodzi ‘neobarok’. Autor *Ciemnych ścieżek* nie dokonuje przecież „translacji” wzorca barokowego, ale za pomocą stylizacji bądź innych zabiegów wciela figury o proveniencji wyraźnie barokowej. Zmienia przez to charakter samego baroku. Poza tym Jarosław Iwaszkiewicz wraz ze swoim warszatem poetyckim wydaje się sytuować naprzeciw tej epoki, a nawet subtelnie grać z jej światopoglądem (*Lato 1932*).

¹⁰ A. Borowski, *Co nam dzisiaj po baroku?*. Ibidem, s. 9.

¹¹ E. Dąbrowska, *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*. Opole 2001, s. 64.

¹² B. Żurkowski, *Model Baroku*. W: *Paradoks poezji*. Kraków 1982, s. 83.

O barokowości Iwaszkiewicza możemy zatem mówić tylko wtedy, gdy uwzględnimy, że pewien zasób jego twórczości zdaje się „wariacją” na tematy barokowe. Nie jest on ani zapatrzony w barok, ani nie polemizuje z nim, nie przetwarza jego wzorców. Jeżeli już „posługuje się” postawami barokowymi, to robi to nieświadomie. Nie może zatem zostać uznany za typowego barokistę¹³, twórcę, którego poetyka jest komplementarna do poetyki baroku. Barokowość Iwaszkiewicza to coś więcej niż przeszczepianie barokowych idei do poezji modernistycznej. To raczej barokowa reperkusja, ujawnianie się baroku w najmniej oczekiwanych momentach. Właśnie o takich rodzajach barokowych oddźwięków postanowiłam mówić w kolejnym punkcie.

2. Metamorfozy baroku

2.1. Barok jako ekspresjonizm zdeformowany i inne „baroki średniowieczne”

Ekspresjonizm, który u Iwaszkiewicza zdaje się służyć owej „barokowości”, gdyż ukazuje przede wszystkim proces rozpadu świata na dwie płaszczyzny – *saecrum* i *profanum*. Jego zaczątki można było dostrzec, jak pisze Jerzy Kwiatkowski, „u poetów średniowiecza i baroku, wiedział o tym Baudelaire i surrealistyczni malarze, a także Julian Tuwim, protoplaści Grochowiaka”¹⁴.

Ekspresjonizm zaistniał na dobre dopiero w epoce Młodej Polski, ale ma znacznie głębszą podstawę, bowiem, tak jak impresjonizm, sięga aż do średniowiecza i późniejszego baroku. To, co zainicjowało średniowiecze, uwypuklił i wykorzystał dla swoich celów barok. Ale ekspresjonizm barokowy ma całkiem inny wymiar – jest dopiero zaczątkiem modernistycznej „poetyki krzyku”, który manifestuje się w postaci barokowego stylu wanitatywnego, częściowo turpistyczno-makabrycznego oraz katastroficznego¹⁵. Nie umniejsza to jednak wartości tego, że w barokowych odcieniach stylistycznych zawarte są „szczątki” ekspresjonistyczne, które w XIX wieku współtworzyć będą nową kategorię estetyczną i aksjologiczną.

Ekspresjonizm nie jest więc dzieckiem z „modernistycznego łoża”. To nurt, którego postać kształtowała się przez długie lata i ulega modyfikacji do dziś. Problem sprawia jednak samo zdefiniowanie pojęcia baroku, rozumianego jako ekspresjonizm zdeformowany. Wielu literaturoznawców nie dostrzega konieczności odseparowania baroku ekspresjonistycznego od – nazwijmy to umownie – właściwego ekspresjonizmu. Tymczasem, jak się wydaje, jest to zabieg niezbędny. Ekspresjonizmu zdeformowanego można się doszukiwać w *Dionizjach* Iwaszkiewiczowskich,

¹³ Iwaszkiewicz jest klasycystą, ale w jego poezji są również „elementy barokowe”. Drzwi do takiej próby interpretacji otwiera nam Tomasz Burek. Badacz wierzy, iż potoczne rozumienie literatury przez krytykę literacką, przyjmowanie go jako „poetę o jednym obliczu” pomija zupełnie i „lekceważy w Iwaszkiewiczzu innego Iwaszkiewicza”. T. Burek, *Mądrość daremna*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka. Kraków-Wrocław 1983, s. 50-51.

¹⁴ J. Kwiatkowski, *Ciemne wiersze Grochowiaka*. W: *Klucze do wyobraźni*. Warszawa 1964, s. 169.

¹⁵ O tych rodzajach stylów wspomina A. Wilkoń w pracy *Dzieje języka artystycznego w Polsce*. *Język i style literatury barokowej*. Kraków 2002.

choć i tu dochodzi do ścierania się czystego ekspresjonizmu modernistycznego z barokowym, czyli z wybujałą i niedostatecznie wykrystalizowaną formą ekspresjonizmu. U Iwaszkiewicza stanowi to jedynie załączek, fragment poetyki ekspresjonistycznej, uwidaczniającej się w *Zenobii. Palmurze* oraz w *Dionizjach*. To, co u tego poety nazwać możemy ekspresjonizmem, bliskie jest barokowi, bowiem dąży on do naśladowania potocznej mowy, wpisując się tym samym w jeden z wyznaczników barokowych. Najlepszy przykład ekspresjonistycznie rozumianej barokowości stanowi omówienie przez Kwiatkowskiego stylizacji w tomiku *Dionizje*. Badacz twierdzi, że jest to „książka synkretyczna, pełna wschodniego przepychu”¹⁶. Jest to stwierdzenie słuszne o tyle, o ile na początku rozważań postawimy tezę, że właśnie od tego momentu rozpocznie się Iwaszkiewiczowska diagnoza barokowa. Ponadto badacz podkreśla ciekawie wykreowaną przez autora *Dionizjów* postać erotyzmu mistycznego. Opętanie miesza się tu z religijnością. Jest to specyficzna sfera baroku, gdzie spotykają się ze sobą mit orficki i chrześcijaństwo, ekspresjonistycznie przedstawiona uczta w postaci składania ofiary i gnoza.

Tak rozumiane „badanie baroku” widoczne jest również w prozie. Często główni bohaterowie utworów Iwaszkiewiczowskich, ukształtowani dzięki poetyce ekspresjonistycznej, okazują się kreacjami, na które składa się zlepek tradycji: średniowiecznej, barokowej, aż w końcu romantycznej. Kreacje te w prostej linii wiodą do „romantycznego powtórzenia” w czasach współczesnych¹⁷. Ekspresjonistyczne wizje w *Zenobii. Palmurze*, które można uznać za pewne przejawy barokowości, przenoszą się na poezję. Taka transpozycja, która niewątpliwie w twórczości poety zaszła, nie może być uznana za wyłączny jego „pomost” estetyczny. Bo przecież Kwiatkowski analizuje również zewnętrzne uwarunkowania krystalizowania się specyficznej poezji Iwaszkiewiczowskiej.

Nie tylko to przesądza o wpisaniu się Iwaszkiewicza w model baroku czerpiącego soki niezbędne do samodzielnej egzystencji ze średniowiecza. „Wieki ciemne” są jedną z Iwaszkiewiczowskich inspiracji¹⁸, pewnym elementem tradycji przeszczepionym do jego utworów. Owe wizje będą zarówno emanować na barok, jak i współtworzyć romantyczny gotycyzm. Na problem istnienia w samym centrum baroku tendencji średniowiecznych nakłada się kolejna niespójność ideologiczna, a także terminologiczna. Różni badacze inaczej definiują średniowieczne inkrustacje w obrębie siedemnastowiecznej postawy światopoglądowej. Najciekawsze stanowisko zajmuje Endre Angyal, który składniki średniowieczne, istniejące w obrębie baroku, nazywa „barokowym gotykiem”¹⁹. Pomiędzy terminami „barok ekspresjonistyczny” a „barokowy gotyk” występuje pewien antagonizm. Ekspresjonizm jest z jednej strony wejściem w sferę *sacrum*, z drugiej natomiast – nieustannym przechodzeniem do *profanum*. Wynika to z faktu, że barok odkrył przepaść między tymi instancjami,

¹⁶ J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975, s. 114.

¹⁷ E. Łoch, *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*. Lublin 1988, s. 59.

¹⁸ G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 192.

¹⁹ J. Sokołowska, *Wstęp*. W: E. Angyal, *Świat słowiańskiego baroku...*, s. 6 i n.

podporządkowując sobie jedną i drugą. Dochodzi do tego pojęcie „barokowego okultyzmu”²⁰, które istnieje niejako w obrębie omówionego już „barokowego ekspresjonizmu”. Nie ma więc potrzeby uwzględnienia tego dodatkowego czynnika barokowego, który w twórczości Iwaszkiewicza nie odgrywa znaczącej roli. Natomiast położenie akcentu w sferze barokowej na termin „gotyk” wskazuje na uwypuklenie nawiązania baroku do literatury religijnej²¹.

Zwrócić należy także uwagę na inny rodzaj barokowego gustu, który w *Dionizjach* przyjmie ciekawą formę. Chodzi o „barokowy naturalizm”²². Właściwie nie znajdziemy zbyt wielu głosów mówiących o tym rodzaju baroku²³. Ten szczególny „naturalizm” zbliża obrazowanie poetyckie Jarosława Iwaszkiewicza w *Dionizjach* do sposobu pisania Samuela Twardowskiego. W *Dionizjach* zauważyć można przedstawienia w szyku zdania czy nadmiar zastosowanych środków wyrazu, które prowadzą wręcz do wyeksponowania postawy *antyestetycznej*²⁴. Właściwie tylko tam mamy do czynienia z tym zjawiskiem. W późniejszych tomikach nie pojawi się ono praktycznie wcale.

Te wszystkie rodzaje „baroków” o średniowiecznej proveniencji omawia, choć ich tak nie nazywa, Jerzy Kwiatkowski w swojej pracy o liryce Iwaszkiewiczowskiej²⁵. Wyznacza on pewne linie ewolucyjne działań artystycznych poety. Barok o predylekcji do średniowiecza znajduje u Iwaszkiewicza specyficzny wydźwięk. Linia rozwojowa w poezji autora *Ciemnych ścieżek* nie tylko potwierdza wielokrotną aneksję różnych rodzajów postaw barokowych, ale także szybkie zrzeczenie się ich czy nawet negację poprzez poszukiwanie klasycystycznego ładu.

„Odosobnienie” poezji Iwaszkiewicza wynika ze zbyt starannego wyznaczania linii demarkacyjnej między dwoma porządkami: barokiem i klasycyzmem. Pretendowanie tego poety do tronu najlepszego klasycysty znosi niekiedy wszelkie przejścia graniczne i zaciera tym samym linię podziału między „różnymi barokami”. Ustalenie ich odrębności okazuje się wtedy niemożliwe. Ekspresjonizm i inne baroki średniowieczne dokonują aktualizacji poezji Iwaszkiewiczowskiej, choć i one nie są uaktualnieniem wyczerpującym zjawisko barokowości. Coś stoi jednak poza nimi i bez uwzględnienia „właściwej formy baroku” są one interpretacyjnym rozwiązaniem tymczasowym, rozstrzygnięciem płytkim i niepełnym. Identyfikacja ekspresjonistycznego baroku pozostawać musi w relacji do „czystego baroku” i uwzględniać ich korespondencję.

2.2. „Barok barokowy”

Pod pojęciem „baroku barokowego” nie kryje się nic więcej, jak dosłownie „przerobiony renesans”, dostosowany do wymogów nowej epoki. Taką definicję ba-

²⁰ E. Angyal, *Świat słowiańskiego baroku...*, s. 54.

²¹ J. Sokołowska, *Wstęp*. W: ibidem, s. 7.

²² E. Angyal, *Świat słowiańskiego baroku...*, s. 76.

²³ Wyjątkowo terminologia taka, obok tej stosowanej przez Angyala, funkcjonuje również u Marka Prejsa. Por.: M. Prejs, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*. Warszawa 1989.

²⁴ A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*. Warszawa 1994, s. 50.

²⁵ J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*

roku przytaczało początkowo wielu badaczy, ale charakterystyczne przetworzenie odrodzenia przełożyło się na powstanie nowej tendencji w myśleniu, kolejnego światopoglądu, w którym ukryta jest całkiem inna postać obrazu świata – świata widzianego poprzez język. Barok bowiem upodobał sobie i zarazem „nabawił się” skłonności do dokonywania licznych operacji lingwistycznych. Poza tym punkt widzenia zmienia się nagle, ulega przestawieniu z antropocentryzmu na inne tory. Wydaje się, iż jest to w pewnym sensie poddanie się kolejnemu królowaniu teocentryzmu. Ale tu również uwzględniony jest człowiek. Wyodrębnione zostają poszczególne relacje człowieka: wobec Boga i wobec materii świata i śmierci. W tej wielości problematyki spotykamy nicość. Potrafi to wykorzystać Iwaszkiewicz. Kluczowe staje się dla niego zagubienie podmiotu w wyliczeniach, w kręgu rzeczy. Barokowa jest więc koncepcja „mnogości bytów”. Idea ta wiąże się z postawą zmysłowego czerpania ze świata. „Pasję kolekcjonerską” widać przede wszystkim w późnych tomikach Iwaszkiewicza²⁶; mnożenie bytów ma swoje źródło w średniowieczu, ale w tym zjawisku „katalog iloczynowy” poszerzony jest jeszcze bardziej i pełni całkiem inne funkcje.

Nieco inny „posmak” ma barok z pogranicza koncepcji średniowiecznej i siedemnastowiecznej, mający predylekcję do gotyku, ale w nowej „wersji”. To zjawisko, opisane poniżej, uzyskuje całkiem inny wymiar, akcentuje bowiem właśnie barok, a nie średniowiecze. Jest to jednak doskonały przykład tego, że „różne baroki” w twórczości Iwaszkiewicza nie istnieją samoistnie, ale powiązane są ze sobą chaotycznie. Kierunek „barokowego baroku” jest już inny, niż wymaga tego barok średniowieczny. Iwaszkiewicz jakby „zaznaczył” w swej twórczości kolejny rodzaj baroku, dojrzałszy od poprzedniego.

Takich tradycji barokowo-gotyckich można doszukiwać się w *Matce Joannie od Aniołów*. Kazimierz Wyka zauważa, iż barok ma tutaj nieco inny wymiar. Odwołuje się on w prostej linii do barokowego stylu realistycznego, którego wiernym propagatorem był Samuel Twardowski²⁷. Właśnie w tym opowiadaniu Iwaszkiewicza badacz dostrzega realizację stylu barokowego, którego funkcja to *szużba realizmowi*²⁸. Przedmiotem rozważań Wyki jest warstwa stylistyczna. Uważa on, że Iwaszkiewicz to „mistrz stylizacji”²⁹. Co do jej „barokowego wzorca” nie mają wątpliwości również inni historycy literatury. Ale jest to nawiązanie pośrednie, wykorzystujące raczej mistyczne rozważania do dyskusji nad istotą zła, mieszczącą się w każdym człowieku. To jest właściwie specyficzna forma Iwaszkiewiczowskiego baroku – „barok złamany”, bowiem rozważania o naturze człowieka wykraczają poza jego rzeczywiste ramy. Ramy i tło barokowe służą tej idei, którą pragnie przekazać autor. Iwaszkiewiczowi chodzi o uwypuklenie „obcości istniejącej między człowiekiem a światem”³⁰. *Matka Joanna od Aniołów*, pomijając jej kontury czaso-

²⁶ A. Nawarecki, *Grzebanie w rzeczach...*

²⁷ K. Wyka, *Oblicza świata*. W: *Jarosław Iwaszkiewicz*, oprac. J. Rohoziński. Warszawa 1968, s. 226.

²⁸ E. Łoch, *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 134.

²⁹ Por. A. Gronczewski, *Jarosław Iwaszkiewicz*. Warszawa 1972, s. 138.

³⁰ P. Graf, *Matka Joanna, anioły i zło*. W: *Powroty Iwaszkiewicza*, red. A. Czyżak, J. Galant, K. Kuczyńska-Koschany. Poznań 1999, s. 111.

we, nie jest więc „barokowo pusta”. W utworze tym pytanie: *unde malum?* wydaje się niekiedy tożsame z próbą zbudowania portretu zła, fizjonomii tej kategorii. Jest to zarazem postawienie po raz kolejny barokowego pytania i odwołanie się do tradycji barokowej. Poza tym Iwaszkiewicz eksponuje barokową postawę, opartą na kontraście. Jej podstawą jest paradoks, że „pragnienie świętości może być przyczyną zła”³¹.

W przypadku *Matki Joanny...*³² mamy więc do czynienia z podwójnym odwołaniem do baroku. Dochodzi tu do obciążenia utworu pytaniem egzystencjalnym o pochodzenie zła, a także do zespolenia estetyki dwudziestowiecznej z elementami realizmu o naturalistycznej³³ proveniencji. Myśl Iwaszkiewicza o stworzeniu utworu na wzór i modłę baroku jest, zdaniem Wyki, wyrażeniem nieodpowiednim do procesu, który się tutaj dokonał. Barokowe ideały użyte zostały tu przeciwko sobie samym³⁴.

Iwaszkiewiczowski „barok barokowy” jest więc barokiem kłopotliwym i interpretacyjnie opornym, zarówno pod względem treściowym (trudno bowiem wskazać na jego funkcję), jak i identyfikacyjnym, ponieważ nie każdy utwór musi mieć barokowe ramy czasowe. Najbardziej uzasadnione wydaje się stwierdzenie, że barok w czystej postaci u Iwaszkiewicza właściwie nie występuje. Pojawia się wraz z innymi elementami albo też jako barok rozumiany inaczej, jako pewien wyraz myślenia o świecie. „Mistyczna” postawa, mająca swoje źródła w XVII wieku, widoczna jest głównie w *Lecie 1932*. Takiego zdiagnozowania obecności „czystego baroku” w poezji autora *Innego życia* dokonuje jedynie Tomasz Wójcik. W swej pracy *Tryptyk barokowy Iwaszkiewicza* ujawnia i traktuje go jako „prawdziwy barok”³⁵. Wójcik, interpretując wiersze z tomu *Jutro żniwa*, rozróżnia dwa procesy myślowe: denotację, stanowiącą zakres znaczeniowy nazwy ‘barok’, i konotację, która tworzy warstwę skojarzeniową pojęcia baroku. W przeciwieństwie do innych badaczy oddziela od siebie dwa porządki wyobrazeniowe. Wójcik ma świadomość luki powstałej podczas wysuwania założeń interpretacyjnych z poezji Iwaszkiewicza. Właściwie tylko jemu udało się dotychczas „zdemaskować” Iwaszkiewiczowski „barok barokowy”, ustalić jego wyraźną postać, która u tego poety ukonstytuowała się na trzech filarach: w warstwie stylistycznej, na poziomie wyobrazeniowym oraz światopoglądowym.

³¹ A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 215.

³² O funkcji baroku w *Matce Joannie od Aniołów* mówi dużo praca Stanisława Burkota. Zdaniem badacza barok nie wynikał tutaj z językowego ukształtowania utworu i nie służył Iwaszkiewiczowi do potęgowania „efektów językowych”, czyli popisów retorycznych czy nadużycia wyrazów niepowszednich. Burkot widzi inny wymiar baroku, który w odniesieniu do *Matki Joanny...* można nazwać „barokiem niestandardowym”. S. Burkot, *Między stylizacją i prostotą (O prozie Jarosława Iwaszkiewicza)*. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1971, z. 36, s. 191.

³³ K. Wyka, *Oblicza świata...*, s. 226.

³⁴ Ibidem, s. 229.

³⁵ T. Wójcik, *Barokowy tryptyk Iwaszkiewicza...*

2.3. Barok romantyczny

Uchylenie się wielu badaczy od szukania postawy barokowej i romantycznej w tekstach klasycysty Iwaszkiewicza wydaje się ogromnym błędem, żeby nie powiedzieć dyskryminacją estetyk wcześniejszych. Najpewniej jest ono rezultatem zbyt syntetycznego przedstawienia rozważań. Nieuwzględnienie innych odcieni „estetycznych”, będące wynikiem zbytniego uogólnienia, graniczy z niedopowiedzeniem. Barok ujawnia się u Iwaszkiewicza w formie bezpośredniej, czyli w postaci odpowiednio wykrystalizowanej. Może on manifestować się także w sposób pośredni, tj. stanowić integralną część innych utworów. W takim wymiarze można go postrzegać przez pryzmat epok po nim następujących.

Płynność przekształcania się niektórych motywów i tematów barokowych zsynchronizowana jest z rozwojem myśli antropologicznej, ze zmianą lub zaaprobowaniem obrazu człowieka i świata w poetyckiej refleksji. Idee i tematy barokowe ulegają w późniejszych epokach literackich repetycji i funkcjonują z większą lub mniejszą modyfikacją. „Barokowe podszepty” romantyczne, początkowo niemożliwe do „usłyszenia”, znajdują głośną artykulację wtedy, gdy zaczynamy zastanawiać się nad ich funkcją. Okazuje się, że na swój sposób „innovacyjny” romantyzm był jedną z barokowych transformacji, a jednocześnie pierwszą epoką, która dokonała transgresji myśli siedemnastowiecznej.

Romantyczne nastawienie Iwaszkiewicza oznacza przede wszystkim wykorzystanie dziewiętnastowiecznego światopoglądu, tamtejszego sposobu pojmowania świata³⁶. Stylistyka romantyczna wydaje się połączona niewidzialnymi nićmi z nurtem siedemnastowiecznym. Dlatego odseparowanie baroku od tradycji romantycznej nie jest zadaniem prostym. Najłatwiej zdefiniować więc pojęcie „baroku romantycznego” jako „prześwitywanie baroku” przez pryzmat romantyzmu. Nie wyjaśnia to zupełnie pojęcia „barok romantyczny”, które musi mieć właściwą realizację w twórczości Iwaszkiewiczowskiej. Ilu twórców, tyle sposobów „demonstrowania się” baroku romantycznego. Spróbujmy więc wstępnie dookreślić romantyczną postawę Iwaszkiewicza, opierającą się na tradycji barokowej.

Romantyczna wizja świata w poezji Jarosława Iwaszkiewicza balansuje na granicy trzech porządków: stylu, wyobraźni i światopoglądu. Synonimiczność tych przesłzeń poetyckich w romantyzmie i baroku jest istotna dla rozważań o „istocie osobności” tego poety. Romantyzm autora *Lata 1932* bywa często pozbawiony bliższej konkretyzacji. Wielu badaczy (wśród nich także Tomasz Wójcik) podaje, że twórczość Iwaszkiewicza opiera się na tradycji „regionalistyczno-romantycznej”³⁷, a niektórzy nawet włączają ją do tzw. romantycznej „szkoły ukraińskiej”. Są to twierdzenia często bezpodstawne bądź sugerujące się „kulturową lokalizacją” twórczości tego poety. Wschodni rodowód Iwaszkiewiczowski nie musi jednak przesądzać o bezpośrednim wpływie na jego poezję romantyka Słowackiego. Literaturoznawcy często obracają się więc w sferze podejrzeń, czasem zawierzając „badawczej intuicji”,

³⁶ Idem, *Pejzaż w poezji Jarosława Iwaszkiewicza. Paramonografia liryki poety*. Warszawa 1993, s. 134.

³⁷ Idem, *Pociecha mieszka w pięknie. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Warszawa 1998, s. 18.

a niekiedy po prostu znajdują ułamki romantycznych inspiracji i z nich usiłują zbudować podstawę interpretacyjną. W poezji Iwaszkiewicza można odnaleźć nawiązania romantyczne. Trudno natomiast stwierdzić, na ile wpływ Juliusza Słowackiego na jego utwory był większy od wpływu Adama Mickiewicza, choć już tego zanegować nie można i nie warto, bowiem rezygnacja z interpretacji motywów dziewiętnastowiecznych znacznie zawęziłaby horyzont badań barokowych. Przeprowadzenie prostej linii oddziaływania poezji Słowackiego, z jednoczesnym pomniejszeniem czy nawet bagatelizowaniem wartości Mickiewicza, decyduje o nagromadzeniu prac dotyczących wspólnoty „przeżyć” i „wyobraźni” Iwaszkiewicza ze Słowackim. Zainteresowanie takim związkiem nie jest jednak przypadkowe. Między tymi twórcami są niewątpliwie miejsca wspólne. Ze względu na ograniczenie mojego zainteresowania barokowością romantycznych twórców, a poświęcenie szczególnej uwagi jedynie zjawisku barokowości u Iwaszkiewicza, zarysuję tylko ten problem.

Przede wszystkim można mówić o sięganiu do podobnych lub tych samych motywów³⁸ przez obu poetów. Paralelizmy utworów Iwaszkiewicza z twórczością Słowackiego sytuują się na poziomie światopoglądowym, mogą więc manifestować się „w przeroście życia wzruszeniowo-estetycznego i przytłumienia życia intelektualnego”³⁹. Wspólna postawa widoczna jest również w utworach Iwaszkiewicza i Mickiewicza. *Muzyka wieczorem a Liryki lozańskie*⁴⁰ – takie zestawienie nie będzie dziwić krytyków literatury, jeśli weźmiemy pod uwagę wspólnotę „szokującej materialności wyobraźniowej”⁴¹. Ukucie takiego sformułowania, ze względu na brak odpowiednich terminów, współtworzy obustronnie (czyli u Iwaszkiewicza i Mickiewicza) kolejną formę realizacji poetyckiej niewyraźności. Jednocześnie za tym procesem „niewyraźności” stoi barok albo raczej jedno z jego wielu „przewcieleń”. W tym aspekcie chodzi przede wszystkim o postawę podmiotu lirycznego względem otaczającego go świata przedstawionego w utworze, świata, który może powodować „rozdwojenie siebie” i wyrznięcie poza byt teraźniejszy.

Barokowa afirmacja pojawiła się ponownie w romantyzmie. Zarówno Słowacki⁴², jak i Mickiewicz byli związani z barokiem, choć w różny sposób. Do barokowych technik w XIX wieku należały: stosowanie elementów turpistycznych, wcielenie w wizję poetyckie opisów makabrycznych albo akcentowanie wewnętrznych dysproporcji, a w konsekwencji uleganie „rozbiciu na dwoje”. Teksty romantycznych twórców mogą mieścić w sobie barokowy naturalizm bądź sam barok. Iwaszkiewicz nie naśladuje i nie przeszczepia tych elementów biernie. Stosuje je za to

³⁸ A. Gronczewski, *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 68.

³⁹ Ibidem, s. 161.

⁴⁰ T. Burek, *Co jest jeszcze do odkrycia w Iwaszkiewiczzu?*. W: *Miejsce Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej 20-22 lutego 1994 roku*. Podkowa Leśna 1994, s. 40.

⁴¹ A. Nasilowska, *Stary poeta: Iwaszkiewicz i historia*. W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka. Warszawa 1994, s. 155.

⁴² Por. C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo*. W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Warszawa 1975; A. Czyż, *Dobra przemoc marzeń. Słowacki – barok – egzystencja*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1997; A. Kowalczykowa, *Słowacki*. Warszawa 1994 (rozdz. *Barokowa młodość*).

w „poetyckiej praktyce”, skrzętnie ukrywając to powinowactwo. W ten sposób „romantyczne rozdarcie”, choć subtelnie przysłonięte retoryką klasycystyczną, widoczne jest w *Lecie 1932*⁴³. „Wizyjno-makabryczna wyobraźnia”⁴⁴ Słowackiego i jej przełożenie na teksty Iwaszkiewicza zainspirowała Helenę Zaworską do poświęcenia temu zjawisku odrębnego tekstu krytycznego. Właśnie w tym miejscu badaczka doprecyzowuje źródła wyobraźni romantycznego wieszczka. „Fantastyka poetycka”⁴⁵, grana w Iwaszkiewiczowskiej *Nekrofilii* na nutę Słowackiego, połączona jest umiejętnie z barokiem⁴⁶. Paradoksalnie Iwaszkiewicz łączy tu „dwa baroki”. Z ich syntezy powstaje barok niezwykle specyficzny, który nie ujawnił się w perspektywie krytycznej pod żadną nazwą. Nie zmienia to jednak faktu, że chaotyczne strumienie barokowe, płynące w poezji Iwaszkiewiczowskiej, mogą odnaleźć łagodne i jednolite ujście na przykład w powieści *Księżyc wschodzi* czy w *Hilarym, synu buchaltera*.

Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza nie może być rozważane tylko przez pryzmat „strategii wpływologicznej”⁴⁷. Bez wątplenia postawa światopoglądowa Słowackiego oraz gromadzenie barokowych i romantycznych motywów stały się przedmiotem „Iwaszkiewiczowskiej manipulacji”⁴⁸. Są jeszcze inne rodzaje myślenia o takim baroku. Należą do nich m.in. romantyczne motywy, które zamykają w sobie siedemnastowieczny pierwowzór.

U Iwaszkiewicza możemy mówić o powtarzalności dziewiętnastowiecznych motywów grozy. Ogólne tło jego utworów bywa romantyczne, pojawiają się, chociażby w *Tristanie Przebranym*, wizje cmentarne. Ale i one zbudowane są na baroku. „Romantyzm barokowy” bądź – mówiąc ściślej – „barokowy romantyzm” charakteryzuje się również fobią teatralną („cmentarz jest widownią, nocne niebo sceną”⁴⁹). Szczególną aurę sztuczności podkreśla nie tylko barok (scena teatralna), lecz także przeplatające się z nim średniowiecze wraz z turpistycznymi akcentami. Chciałabym

⁴³ Z. Chojnowski, *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*. Olsztyn 1999, s. 229.

⁴⁴ H. Zaworska, *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosa i Stanisława Różewicza*. Kraków 1980, s. 149 i n.

⁴⁵ O takich infiltracjach ducha Słowackiego do tekstów modernisty mówi znacznie więcej historyków literatury, m.in. Waław Kubacki czy Ryszard Matuszewski. Matuszewski zaznacza wpływ „fantastyki poetyckiej Słowackiego”, przy czym najczęściej odbywa się to w formie aluzji. Badacz ten ustala wzajemne relacje romantyzmu i klasycyzmu w obrębie dzieł Iwaszkiewicza. Za dominantę uznaje klasycyzm. W. Kubacki, *Proza Iwaszkiewicza*. W: idem, *Krytyk i twórca*. Łódź 1948, s. 282; R. Matuszewski, *Późne urodzaje Jarosława Iwaszkiewicza*. W: idem, *Z bliska. Szkice literackie*. Kraków 1981, s. 115.

⁴⁶ Kult Słowackiego oraz reprezentowanej przez niego estetyki i wyobraźni w dziele Iwaszkiewicza dostrzega Maria Jędrzychowska. Wysuwa hipotezę o wspólnocie romantycznych i neoromantycznych przedstawień takich utworów, jak *Gody jesienne* czy *Demeter*. Badaczka zainicjowała dość dyskusyjną formę postrzegania Słowackiego i jego twórczości w utworach Iwaszkiewicza. M. Jędrzychowska, *Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza*. Wrocław et al. 1977, s. 49.

⁴⁷ Tak rozumiał to Waław Borowy. Por.: W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*. Kraków 1921.

⁴⁸ A. Kowalczykowa, *Słowacki w dwudziestoleciu i Słowacki po wojnie*. W: *Z badań nad polską tradycją literacką*, red. J. Łukasiewicz. Wrocław 1993, s. 196.

⁴⁹ Z. Chojnowski, *Poetycka wiara...*, s. 100.

po raz drugi zaznaczyć, że nie można ustalić jednoznacznej granicy między trzema porządkami: średniowieczem, wiekiem XVII oraz romantyzmem. Porządki te nachodzą na siebie i emanują własną „estetyką”. Perspektywa „wpięcia” w linię rozwojową baroku i średniowiecza jest jednym z elementów składowych niepokoju i lęku podmiotu lirycznego z wielu utworów Iwaszkiewicza.

Pojęcia odwrotnego – „romantycznego baroku”⁵⁰, używa Helena Zaworska do opisu fragmentu Iwaszkiewiczowskiej poetyki. Badaczka ujmuje w twórczości autora *Lata 1932* zaledwie jedną płaszczyznę, sferę stylistyczną. Tendencje barokowe, „prześwitujące” przez romantyczne rozdarcie i rozumienie świata, które zostają przekształcone w młodopolskie rozważania o funkcji sztuki w życiu artysty, w XX wieku ulegają degradacji i pastiszowi. Barok widzi badaczka jednak w pewnej zmodyfikowanej formie i szczególnej funkcji. Tę „romantyczną» barokowość”⁵¹ widać w łączeniu m.in. realizmu z naturalizmem. Rola kreacyjna, jaka jest jej przydana, stanowi pewną sublimację egzystencjalnych problemów poruszanych przez Iwaszkiewicza. Romantyzm w funkcji barokowej odkryty został przez badaczy w paru wymiarach. Narasta tu więc problem wyboru, który ze sposobów jego interpretacji jest właściwy. Niewątpliwie każdy punkt widzenia będzie trafny, co potęguje jeszcze bardziej wartość stworzonego przez Iwaszkiewicza baroku. Należy więc ponownie podkreślić, że jest to barok niezwykle „skomplikowany” i trudny do objaśnienia.

„Barok romantyczny”, który stał się kategorią centralną w rozważaniach nad barokiem przetworzonym przez romantyzm, łączy się w sposób ewolucyjnie naturalny ze zjawiskiem kolejnym – barokiem modernistycznym. Romantyczne wzorce *Lata 1932* czy *Ciemnych ścieżek* nie pochodzą bezpośrednio z dziewiętnastowiecznych źródeł. To modernizm, rozumiany tu zarówno jako epoka literacka, jak i okres poezji nowoczesnej, decyduje bowiem o tym, co Iwaszkiewicz wybierze z tradycji. Analogiczna sytuacja musi być z barokiem. To estetyka neoromantyczna, narzucona z góry poecie, nałoży się na klasycystyczne dążenia Iwaszkiewicza.

2.4. Barok modernistyczny

Zestawienie prądów i stylistyki literackiej epok przed Iwaszkiewiczem pokazuje, że nietrudno zaplątać się w kłębek estetyk i źródeł, do których twórcy się odwołują. Wskazują na to powyższe rozważania, w których tradycja romantyczna, barokowa i średniowieczna ulegały wzajemnym oddziaływaniom, pojawiały się w różnych konfiguracjach i wywoływały specyficzne sprzężenia interpretacyjne. Nie można jednak uznać baroku za „podmiot” najbardziej wpływowy i władczy, gdyż każdy z wyżej wymienionych nurtów odegrał suwerenną rolę w dziejach literackich. Uza-

⁵⁰ H. Zaworska, *Muzyka jako wtajemniczenie. Powojenne opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 180. Helena Zaworska w pracy tej pokazuje szczególnie rezultaty wprowadzenia brzmień muzycznych. Według niej w wielu utworach autora, m.in. w *Martwej pasiece* i *Mefisto-Walc*, dostrzec można specyficzne kontrastywne zestawienie temp. Zabieg ten wypływa z barokowej oraz romantycznej „harmonijności kontrastowej”.

⁵¹ Eadem, *Sztuka podróŜowania...*, s. 152.

sadnione są natomiast sądy, w których wynosi się „na piedestał” specyfikę barokową. Oryginalność baroku na tle pozostałych prądów spowodowała, że bez wahania włączony został on do literackiego obiegu.

W modernizmie pojawia się kolejne „tchnienie barokowe”. Inspiracje siedemnastowieczne przenikają do neoromantyzmu, jak sama nazwa wskazuje, poprzez romantyzm. Barok ten to już „deformacja romantycznego zniekształcenia”, to przeróbka przeróbki, kulejąca forma, w której tkwi zaledwie garstka z części pierwotnej. Czym jest zatem „barok modernistyczny”?

Według badaczy Iwaszkiewicz czerpał swoje poetyckie inspiracje z neoromantyzmu. W większości był to modernizm europejski (Oskar Wilde, Théophile Gautier, Jean Cocteau), ale również rosyjski, reprezentowany przez akmeistów⁵². Nie oznacza to jednak, że inspiracją dla Iwaszkiewicza nie był neoromantyzm polski. Neoromantyzm istotnie wykazuje więcej cech wspólnych z barokiem aniżeli z romantyzmem⁵³. Na podobnej zasadzie zbudowana jest „barokowa” poezja Iwaszkiewicza, choć barok trudno w niej rozszyfrować. Dziedzictwo neoromantyczne w postaci inspiracji barokowych – zabrzmi to paradoksalnie – stanowi jeden z czynników współtworzących całokształt jego twórczości.

Porównując styl pisarstwa Jarosława Iwaszkiewicza z innymi, zaznaczającymi się na polu literatury, tekstami, dojść można do wniosku, że jednym z głównych czynników wpływających na krystalizowanie się jego wczesnych utworów była niewątpliwie twórczość Stefana Żeromskiego⁵⁴. Poezja Iwaszkiewicza, która osiągnęła swoje apogeum w latach sześćdziesiątych XX wieku, czerpała bardzo wiele z prozy poetyckiej autora *Przedwiośnia*, także z tego, co Maria Dłuska nazywa „modernistycznym barokiem”⁵⁵. Mam tu na myśli szczególnie *Wierną rzekę*, *Sułkowskiego*, *Dumę o hetmanie* oraz *Popioły*. W tych rozważaniach interesuje mnie głównie wspólnota myśli siedemnastowiecznej, dlatego ominę inne formy oddziaływań. Między „barokowymi tendencjami” Żeromskiego i Iwaszkiewicza są pewne różnice, ale i pierwiastki zbieżne. Wspólnota opiera się na stosowaniu przez nich obu własnej, wykraczającej poza modę modernistyczną, „poetyki osobności”⁵⁶. Janusz Pelc, autor tego terminu, nie wyjaśnia jednak, co składa się istotnie na ową „poetykę osobności” Iwaszkiewicza, a tym bardziej obu pisarzy. Można domyślać się, że obaj mają tę moc słowa, która wiąże znaczenia, czasami niespójne, kontrastujące ze sobą motywy, zupełnie inny sposób obrazowania, odosobniony w poetyce synkretyczny gust młodopolski. Iwaszkiewicz i Żeromski są również niejako oddaleni od estetyki swych rówieśników. Ich utwory to pozornie chaotyczne mieszanki motywów, tematów oraz stylów, których zespoły elementów po ułożeniu tworzą nowy ład. W odróżnieniu od modernistycznego baroku Żeromskiego, barok Iwaszkiewicza jest niezwykle zróżnicowany. Właśnie ten barok przeciera szlaki poezji

⁵² J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 39.

⁵³ J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890-1918*. Wrocław et al. 1980, s. 339.

⁵⁴ Por.: E. Łoch, *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza...*

⁵⁵ M. Dłuska, *Modernistyczny barok Żeromskiego. Studium prozy poetyckiej pisarza*. „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 1.

⁵⁶ J. Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw*. Warszawa 1993.

nowoczesnej, ale równocześnie staje się w ten sposób „odosobniony” i znacznie odbiega od „normalnej” barokowości.

O tym, że Stefan Żeromski realizuje swoją poetykę na poziomie stylistycznym w postaci „modernistycznego baroku”, Maria Dłuska pisała stosunkowo wcześniej⁵⁷. Z elementami „barokowości” Iwaszkiewiczowskiej jest natomiast różnie. Niełatwo odkryć u niego barok, jak i niezwykle trudno określić kategorię „osobności”. Barok Iwaszkiewiczza zauważa się tylko „przelotem”, jak czyni to German Ritz⁵⁸ czy Jerzy Kwiatkowski⁵⁹. A przecież Kwiatkowski jest w opinii całego środowiska badawczego twórcą najbardziej kompletnego studium o międzywojennej poezji autora *Ciemnych ścieżek*. Badacz nie kładzie jednak nacisku na „elementy barokowości”, ale na *constans* poetyki Iwaszkiewiczza, która wpisuje się wyraźnie w nurt klasycystyczny. Hryhorij Werwes z kolei w utworach Jarosława Iwaszkiewiczza podkreśla głównie dziedzictwo modernistycznej wyobraźni⁶⁰, więc z przełomu XIX i XX wieku, a nie siedemnastowiecznej, co już zbić może całkowicie z „barokowego tropu”.

Neoromantyzm nie wnosi żadnych nowych pierwiastków i motywów, nie buduje poetyckich obrazów za pomocą, jak twierdzą badacze, modernistycznej wyobraźni. Zgodzę się, iż jest to wyobraźnia „odświeżona”, ale nie nowa, bowiem przyczynek do jej utworzenia jest równie stary jak barokowe kreacje. O procesie powtórzenia tradycji wspomina Ryszard Przybylski w pracy *Eros i Tanatos* podczas analizy twórczości Iwaszkiewiczza na podstawie „barokowości”. W takich utworach jak *Hilary, syn buchaltera*, *Księżyc wschodzi* czy nawet w *Brzezynie* podkreśla on obecność ukrytego motywu sobowtóra⁶¹. Motyw rozdwojenia na płaszczyźnie ogólnej przez literaturoznawców opisany został bardzo precyzyjnie i rzeczowo. Ponadto o realizacji koncepcji *homo duplex*⁶² w Iwaszkiewiczowskich *Dionizjach* pisali zarówno Małgorzata Czermińska⁶³, jak i Jerzy Kwiatkowski. W prozie Iwaszkiewiczza widać niewątpliwie wpływ motywu sobowtóra z *Portretu Doriany Gray’a* Oskara Wilde’a⁶⁴. Mamy tu do czynienia z pewną presupozycją znaczenia tego motywu, który ukonkretnia się w romantyzmie, podczas gdy jego załączkiem jest już XVII wiek⁶⁵. Prawdopodobnie dochodzi tu do przesunięcia znaczeniowego i funkcjonalnego tego popularnego motywu, który w baroku był niejako wartością centralną, a przy tym obligatoryjną i wiążącą. Stopniowa adaptacja *homo duplex* w kolejnych epokach, podkreślona przeze mnie wcześniej w przemyśleniach o baroku romantycznym, a uzupełniona w baroku modernistycznym, doprowadziła do charaktery-

⁵⁷ M. Dłuska, *Modernistyczny barok Żeromskiego...*

⁵⁸ G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz...*

⁵⁹ J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewiczza...*

⁶⁰ H. Werwes, *Jarosław Iwaszkiewicz. Szkic krytyczno-literacki*, tłum. T. Hołyńska. Warszawa 1979, s. 49.

⁶¹ M. Czermińska, *Bohater autobiograficzny jako sobowtór (O wczesnej prozie Jarosława Iwaszkiewiczza)*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewiczza...*, s. 130.

⁶² Ibidem, s. 131.

⁶³ Ibidem, s. 130.

⁶⁴ H. Werwes, *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 58.

⁶⁵ A. Lubaszewska, *Mit – etos – konstrukcja. „Duma o hetmanie” Stefana Żeromskiego*. Wrocław et al. 1984, s. 187.

stycznego zwrotu w pojmowaniu właściwej tradycji tego motywu. W okresie modernizmu motyw ten „oderwał się” od baroku i stał się kategorią autonomiczną.

2.5. Barok klasycyzujący oraz barok klasycystyczny. Konfrontacja czy kontaminacja baroku z klasycyzmem?

Na wstępie powinniśmy wskazać na różnice między barokiem klasycyzującym i klasycystycznym. Barok klasycyzujący przypada na lata 1670-1710⁶⁶. Stanowi on płynne przejście między barokiem a oświeceniem. W obrębie tej odmiany baroku funkcjonuje nowatorska forma sztuki – rokoko. „Przejawy rokokowe” zostały uznane przez Janusza Pelca za znamiona nowego klasycyzmu⁶⁷. Klasycyzm i jego „wypaczona, niedoskonała realizacja” w postaci nurtu rokokowego pojawiają się w *Oktostychach* Iwaszkiewicza. Rokoko jest zaczątkiem nadchodzącego w kolejnych zbiorach poezji Iwaszkiewiczowskiego klasycyzmu. W nurcie tym dostrzegamy załączki nieuniknionego procesu degradacji, aż w końcu całkowitego zaniku stylu barokowego. Można powiedzieć, że *Oktostychy* są klasycystyczną wariacją, zabawą, w której zabawką jest barok. W tym debiutanckim okresie twórczości Jarosławowi Iwaszkiewiczowi jeszcze daleko było do klasycznej powagi.

Tymczasem doktryna klasycystyczna realizuje „program »repetycji wzoru«”⁶⁸. Różnica między „neobarokiem” i „neoklasycyzmem” zawiera się w dynamice. Podczas gdy neoklasycyzm realizował zasadę „statycznego »uniwersum«”⁶⁹, neobarok zakładał wariacje odkrytych przez wiek XVII kreacji, dekoracji, motywów, tematów oraz ruchu, zmieniania jednego tekstu w drugi. Pomiedzy nimi są jednak elementy wspólne. Stanisław Stabro wspólnotę tę osadza na „charakterystycznym rozdarciu”⁷⁰. Romantyzm nauczył klasyków „neurotycznego lęku”⁷¹, który przybierał nieco inną postać niż barokowe rozdwojenie. Różnica między lękiem poety klasycyzującego i barokowego opiera się na tym, że klasyk nieustannie zdąża do przezwyciężenia tej antynomii⁷², natomiast poeta „barokowy” poszukuje w niej swojej tożsamości. W takim rozumieniu Iwaszkiewicz byłby na pewno w pełni klasykiem, gdyby nie to, że „obydwie te postawy usiłują wprowadzić ład w dziedzinę ludzkiego poznania”⁷³.

Niedookreślone zależności między klasycyzmem i barokiem pozwalają na nieustanne trwanie koncepcji, która głosi, że barok, mający swoje wcielenia w kolejnych epokach literackich – romantyzmie i modernizmie, płynie niewidzialnym nurtem pod powierzchnią klasycyzmu⁷⁴. Dwa nurty: klasycyzmu i baroku „płyną” w jed-

⁶⁶ J. Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw...*, s. 43.

⁶⁷ Ibidem, s. 57.

⁶⁸ S. Stabro, *Zamknięty rozdział. Szkice o polskiej poezji współczesnej*. Warszawa 1994.

⁶⁹ Ibidem, s. 75.

⁷⁰ M. Janion, *Wstęp*. W: R. Przybylski, *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 11.

⁷¹ S. Stabro, *Zamknięty rozdział...*, s. 75.

⁷² Ibidem, s. 76.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ J. Krzyżanowski, *Barok na tle prądów romantycznych*. W: idem, *Od średniowiecza do baroku. Studia naukowo-literackie*. Warszawa 1938, s. 10.

nym czasie, tj. w okresie poezji nowoczesnej – modernizmu. To właśnie w międzywojniu klasycyzm i barok mają korzystne warunki do dokonania symbiozy u najbardziej „synkretycznego” ówczesnego artysty – Jarosława Iwaszkiewicza.

Barok klasycystyczny jest więc zjawiskiem odrębnym. Łączy on w sobie tendencje klasycystyczne, ale i nieustannie je podważa. Barok ten niejako przejmuje funkcję dźwigni podważającej ład i harmonię tekstu. Trudno jednak pogodzić ze sobą dwie skrajne postawy: klasycyzm i barok. Dlatego coś tak paradoksalnego jak „barok klasycystyczny” nie powinno mieć racji bytu. Pojawiały się, i to wielokrotnie, próby zespolenia i określenia ich funkcji jako „części zamiennych”. Dokładnie taki punkt badawczy tych zjawisk przyjął Claude G. Dubois, który pisał: „Narzuca się więc pytanie: czy alternatywa barok/klasycyzm wyklucza z natury jeden z terminów, czy raczej chodzi o zmienność jakościową tego samego określnika?”⁷⁵.

Wniosek badacza doprowadza nas do stwierdzenia, że barok klasycystyczny może istnieć. Byłby zatem rozpoznany jako przejściowa forma demonstracji tych dwóch pojęć. W „praktyce poetyckiej” sytuacja jest podobna. U Iwaszkiewicza klasycyzm ma wymiar szczególny. W wielkim uogólnieniu postrzegany jest on jako poetyka ładu, poukładania, stopniowania pewnych cech. Tymczasem klasycyzm Iwaszkiewicza jest „klasycyzmem przewartościowanym”⁷⁶, bo zaznacza się w nim paradoks „niespójnego bytu”, zarówno świata, jak i poruszającego się po nim człowieka. Stąd niektórzy badacze mierzą poetykę twórczości Iwaszkiewiczowskiej z „poetyką zaniedbania”⁷⁷. W ten sposób liryka autora *Lata 1932*, w obrębie jednego klasycyzmu jest w jakimś sensie „złamana”, podzielona na dwie części.

Jednym z dowodów na zdublowaną wartość jakościową tego klasycyzmu są dwa pierwsze tomiki Iwaszkiewicza stojącym w stosunku do siebie w wyraźnej opozycji. Poezja „apollinińska” *Oktostychów* i „dionizyjska” *Dionizjów* to dwie strony medalu Iwaszkiewiczowskiej poetyki. Z „perspektywy barokowej” ważny jest przede wszystkim tomik z 1922 roku. Jak pisze Michał Głowiński, ewolucja poezji dionizyjskiej doprowadziła do ukształtowania się kategorii „nieklasycznego klasycyzmu”⁷⁸. W przypadku niektórych tomików Iwaszkiewicza o taką postawę właśnie chodzi. Gdybyśmy jednak poprzestali na rozważaniach dotyczących wzajemnego przenikania się klasycyzmu z barokowością, utknęlibyśmy w punkcie, z którego nie mogliśmy dostrzec zmienności samego klasycyzmu jako nurtu znacznie zmodyfikowanego przez epoki wcześniejsze. Maria Janion uważa, że taką szansą dla ukonstytuowania się zjawiska „klasycyzmu odmienionego”⁷⁹ było pojawienie się romantyzmu. Proces transformacji wewnętrznej klasycyzmu doprowadził do powstania „klasycyzmu przesiąkniętego śmiercią i barokiem”⁸⁰.

⁷⁵ C.G. Dubois, *Wyobrażenia barokowa. Nieco wytycznych, wprowadzających w świat upojeń i iluzji, skomponowanych przemyślnie przez barok*, tłum. S. Andrysewicz. „Ogród” 1994, nr 1, s. 281.

⁷⁶ Z. Chojnowski, *Poetycka wiara...*, s. 268.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Tamże, s. 240.

⁷⁹ M. Janion, *Wstęp*. W: R. Przybylski, *To jest...*, s. 11.

⁸⁰ Ibidem.

Niekiedy dyskusja nad barokiem i klasycyzmem posuwa się jeszcze dalej. Rozważania Arnolda Hausera, teoretyka kultury, odnośnie do poezji barokowej, dotyczą podziału tej liryki na dwie kategorie: „sensualistyczną i klasycystyczną”⁸¹. Iwaszkiewicz wpisywałby się zdecydowanie w obie kategorie baroku. W ten sposób można postawić tezę, że u tego poety mamy raczej do czynienia z „klasycyzmem ze znakiem »barokowości«”⁸². W różnych tekstach Iwaszkiewicza stopień nasycenia tzw. „barokowością” jest różny. Bywa nawet tak, że barok wcale się nie przejawia. Oznacza to, że synkretyczna sztuka Iwaszkiewicza mieści w sobie różne oblicza baroku, „od klasycyzującej wersji »ocalającej ciągłości kultury«”⁸³ do wartości okresu późnego baroku, m.in. do postawy turpistycznej.

Wniosek wyłaniający się z całokształtu tych rozważań jest jeden. Poezja Jarosława Iwaszkiewicza to raczej liryka zamaskowana i niepewna. Pole jej barokowego badania wydaje się jednak nieco zaniedbane. Dokonanie reinterpretacji motywów i tematów, scharakteryzowanych przez literaturoznawców jako siedemnastowieczne, pozwoli, być może, stworzyć inny wariant rozumienia utworów tego autora.

Summary

Iwaszkiewicz and Baroque(s)

The title of the essay gives us an inspiration to uncover reminiscences of the Baroque in collections of the poetry like *Lato 1932*, *Dionizje* or *Jutro żniwa* and the others.

The article has been inspired by some essays written by Tomasz Wójcik, Aleksander Nawarecki and German Ritz. In the essays the authors describe design of Baroque situated in Iwaszkiewicz's works. The present article makes an attempt to recreate and compose Iwaszkiewicz's awareness of Baroque and suggests its polyphonic conception. It also implies that the term 'neobaroque' is not the best designation of Iwaszkiewicz's point of view. So that the author of the article uses another terms. Moreover, he concentrates also on Iwaszkiewicz's baroque elements composed in artist's prose. The searching of the Baroque is nowadays open aspect of his creativeness.

Baroque is the central issue of important theoretical discussion about the Baroque inherency in 20th century literature. The author of the article defines basically phenomenon of Baroque and concentrates on its reference to Jarosław's Iwaszkiewicz's poetry. The Baroque in many Iwaszkiewicz's collections of the poetry takes different shapes and ways of articulations. In this short essay we can take part in the excursion under the bridge of a few literary periods and try to find connotations between them. The author in relation to Baroque denotes Middle Ages, Romanticism and Modernism literature as three different ways of influence. Everything depends on the associations which Baroque found in another epoch.

The author of the article considers also the relation into Baroque and Classicism in all its bearings. The last reflection in the essay concerns difficult problem of Iwaszkiewicz's classicism and another methods of writing. The main aim of this issue is to find how far it goes and where is the border between them.

⁸¹ A. Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, t. I, tłum. J. Ruszczycówna. Warszawa 1974, s. 341.

⁸² E. Dąbrowska, *Teksty w ruchu...*, s. 40.

⁸³ *Ibidem*, s. 73.