



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Obywatel Parnasu : sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza

**Author:** Aleksandra Giełdoń-Paszek

**Citation style:** Giełdoń-Paszek Aleksandra. (2014). Obywatel Parnasu : sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Aleksandra Giędoń-Paszek

# Obywatel Parnasu

Sztuki piękne w życiu i twórczości  
Jarosława Iwaszkiewicza



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu Śląskiego  
KATOWICE 2014

**Jarosław Iwaszkiewicz**, jeden z najważniejszych literatów polskich okresu międzywojnia i czasów powojennych, należał do twórców o nieprzeciętnej kulturze artystycznej, czego naturalną konsekwencją była obecność sztuki oraz problematyki z nią związanej w jego utworach prozatorskich i poetyckich. Ważne miejsce w biografii pisarza zajmowały również podróże, które można nazwać podróżami kulturowymi, nawiązującymi do XIX-wiecznej tradycji tego gatunku. Przywołując bogatą literaturę przedmiotu, Autorka stara się przeprowadzić „klasyfikację topograficzną” podróży artysty, cierpliwie i detalicznie analizując poszczególne etapy, miejsca, rodzaje podróżniczych doświadczeń oraz ukazując rolę, jaką odgrywała sztuka w kształtowaniu się jego światopoglądu estetycznego.

Książka, napisana przez historyka sztuki, prezentuje nieco inne niż literaturoznawcze spojrzenie na sylwetkę twórcy ze Stawiska.

# **Obywatel Parnasu**

Sztuki piękne w życiu i twórczości

Jarosława Iwaszkiewicza



NR 3146

Aleksandra Giełdoń-Paszek

# **Obywatel Parnasu**

Sztuki piękne w życiu i twórczości  
Jarosława Iwaszkiewicza

Redaktor serii: Sztuka i Dydaktyka  
Tadeusz Rus

Recenzent  
Ryszard Kasperowicz

# Spis treści

Wstęp . . . . .	9
-----------------	---

## CZĘŚĆ PIERWSZA

### W stronę sztuki

#### Formowanie się światopoglądu estetycznego Iwaszkiewicza

Wprowadzenie . . . . .	19
------------------------	----

#### ROZDZIAŁ I

Sztuka . . . . .	23
W cieniu Wilde'a — estetyzująca koncepcja piękna . . . . .	23
Na obrzeżach modernizmu . . . . .	33
Klasyczość rozszczepiona — między Apollem a Dionizosem . . . . .	35
Schopenhauer — estetyczny byt nirwaniczny . . . . .	43
Sztuki siostrzane — muzyka i teatr . . . . .	45
<i>Poeta doctus</i> . . . . .	50

#### ROZDZIAŁ II

Życie . . . . .	71
Recepcja poglądów Nietzschego . . . . .	71
W stronę <i>Lebensphilosophie</i> . . . . .	75
W kręgu ekspresjonizmu i czystej formy . . . . .	79
Szymanowski . . . . .	85
Rimbaud . . . . .	99
Artysta uraniczny . . . . .	100
W świecie książek . . . . .	110
W ogrodach natury . . . . .	113



ROZDZIAŁ III	
Dusza . . . . .	117
Nihilizm — ułuda samobójców . . . . .	117
Doświadczenie religijne . . . . .	119
Fantazmat miejsca . . . . .	123
Samotność . . . . .	128

## CZĘŚĆ DRUGA

Fenomen podróży i jego rola  
w kształtowaniu się osobowości estetycznej Iwaszkiewicza

ROZDZIAŁ I	
Dlaczego podróż? . . . . .	133
Stan badań, metodologia . . . . .	133
Klasyfikacja topograficzna kulturowych podróży Iwaszkiewicza . . . . .	141
Paryż . . . . .	144
Góry. . . . .	146
Wiedeń . . . . .	148
Heidelberg . . . . .	149
Północ — Południe . . . . .	151
Wschód i Orient . . . . .	153
<i>Podróże do Polski</i> . . . . .	154
Italia . . . . .	156
ROZDZIAŁ II	
Włoskie podróże Iwaszkiewicza . . . . .	161
<i>Książka o Sycylii</i> . . . . .	161
<i>Podróże do Włoch</i> . . . . .	169
Na szlakach kultury . . . . .	171
Wenecja . . . . .	171
Toskania . . . . .	174
Siena . . . . .	175
Arezzo . . . . .	177
Florencja . . . . .	177
Lukka . . . . .	179
Piza . . . . .	179
San Gimignano . . . . .	180
Rzym . . . . .	181

Neapol . . . . .	185
Apulia, Bari . . . . .	186
Amalfi . . . . .	188
Paestum . . . . .	189
Palermo . . . . .	190
Monreale . . . . .	194
Syrakuzy . . . . .	197
Agrygent . . . . .	198
Taormina . . . . .	200
Cefalù i Segesta . . . . .	202
Katania . . . . .	203
ROZDZIAŁ III	
Podróż jako doświadczenie estetyczne . . . . .	205
Typologia podróży . . . . .	205
Elementy konstytuujące podróż jako przeżycie estetyczne . . . . .	210
Atrofia — śmierć . . . . .	210
Północ — Południe . . . . .	213
Ukraina i Polska a Italia . . . . .	215
Synkretyzm . . . . .	216
Piękno — realizm . . . . .	218
Sensualizm . . . . .	220
Poczucie wyobcowania . . . . .	221
Strategia wyboru miejsca i zabytku do opisu . . . . .	222
Kontemplacja . . . . .	226
Charakter przeżycia estetycznego i jego wpływ na twórczość literac- ką pisarza — przenikanie sztuki do literatury . . . . .	228
Stosunek do tradycji podróży kulturowych i historii sztuki . . . . .	234
Plan osobisty w peregrynacjach włoskich . . . . .	254

## CZĘŚĆ TRZECIA

## Związki Iwaszkiewicza ze sztukami plastycznymi

ROZDZIAŁ I	
W świecie sztuki . . . . .	263
Introdukcja i co dalej? . . . . .	264
Rola Józefa Rajnfelda . . . . .	282
Wybory estetyczne . . . . .	289

---

ROZDZIAŁ II	
Sztuka w literaturze . . . . .	309
Motywy obrazowe i postaci artystów w utworach Iwaszkiewicza . . . . .	309
Motywy zaczerpnięte ze świata sztuki w utworach prozatorskich . . . . .	310
Przekłady obrazów na poezję (hypotypozy i <i>Bildgedicht</i> ), będące metawypowiedzią o sztuce i egzystencji . . . . .	317
Stylizacje literackie (zwłaszcza w poezji), odwołujące się do stylów w sztuce bądź do indywidualnej stylistyki poszczególnych twórców . . . . .	334
Iwaszkiewiczowska <i>ekphrasis</i> . . . . .	344
Sensualizm, synestezja, malowanie słowem . . . . .	369
Dyskurs o sztuce — koncepcja sztuki według Iwaszkiewicza . . . . .	382
Zakończenie . . . . .	407
Bibliografia . . . . .	409
Indeks osobowy . . . . .	419
Summary . . . . .	433
Zusammenfassung . . . . .	435

## Wstęp

Renesans popularności Jarosława Iwaszkiewicza ponad trzydzieści lat po jego śmierci jest swoistym fenomenem. To zapewne zasługa zarówno wieloaspektowej twórczości literackiej pisarza, inspirującej do różnorodnych badań, jak i barwnego życia, obejmującego ważny i ciekawy okres w dziejach XX-wiecznej Polski — od modernistycznego przełomu, przez międzywojnie, po czasy PRL-u. Interesująca osobowość pisarza, jego skomplikowane, często mimowolne uwikłania niewątpliwie przyczyniają się do ponownego zainteresowania tą biografią i — co za tym idzie — twórczością. Można by się zatem obawiać, że na fali popularności będziemy mieć do czynienia z zalewem publikacji epatujących tanią sensacją i tendencyjnym ukazywaniem sylwetki twórcy. Stało się wręcz przeciwnie. Ważne iwaszkiewiczowskie publikacje powstałe w ostatnich latach są solidnymi opracowaniami nie tylko biografii, lecz także problematyki jego twórczości.

Pierwszą doniosłą związaną z pisarzem publikacją ostatnich lat są jego trzytomowe *Dzienniki*, opatrzone przez redaktorów Roberta i Annę Papieskich oraz Radosława Romaniuka wnikliwymi przypisami, które stały się niemal oddzielnym towarzyszącym zapiskom Iwaszkiewicza opracowaniem, dogłębnie wprowadzającym w problematykę życia i twórczości pisarza<sup>1</sup>. *Dzienniki* zweryfikowały wiele obiegowych sądów i rzuciły prawdziwe światło na poglądy i przemyślenia Iwaszkiewicza (również o sztuce). Podobnie jest z opracowaniami: Marka Ra-

---

<sup>1</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955*. Oprac. i przypisy A. i R. PAPIESCY. Warszawa 2007; J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1956—1963*. Oprac. i przypisy A. i R. PAPIESCY, R. ROMANIUK. Warszawa 2010; J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980*. Oprac. i przypisy A. i R. PAPIESCY, R. ROMANIUK. Warszawa 2011.

dziwona *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*<sup>2</sup> i Radosława Romaniuka *Inne życie*<sup>3</sup>. Obie książki, a zwłaszcza publikacja Radosława Romaniuka, dokonują rewizji obiegu biografii twórcy ze Stawiska i ujawniają wiele nieznanych faktów z jego życiorysu. Romaniuk interpretuje te fakty, stosując różne strategie badawcze, umiejętnie łącząc twórczość literacką i biografię pisarza, określając wnikliwie ich kontekst kulturowy. W grupie ostatnio ukazujących się publikacji wymienić również należy wspomnieniową biografię pisarza zatytułowaną *Pra*, napisaną przez jego prawnuczkę Ludwikę Włodek<sup>4</sup>. Cel i założenia tej książki są inne niż wymienionych wcześniej pozycji (autorka pisze ją jako prawnuczka twórcy znająca „stawiskowe” realia), lecz wnosi ona wiele istotnych informacji do coraz bardziej rozrastającej się „iwaszkiewiczologii”. Nie wspominam tu o artykułach naukowych (w tym o tekstach corocznie wydawanych przez muzeum w Stawisku w „Almanachach Iwaszkiewiczowskich”), których autorzy różne wątki twórczości pisarza próbują odczytać na nowo i z użyciem różnych opcji badawczych. Ich obszerną listę zawiera bibliografia niniejszego opracowania.

Jaki zatem jest cel publikacji zatytułowanej *Obywatel Parnasu. Sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, w sytuacji kiedy wydaje się, że o Iwaszkiewiczu powiedziano już wszystko, a przynajmniej bardzo wiele? Moim zamiarem było zrekonstruowanie upodobań estetycznych pisarza, który w miarę upływu długiego życia, mimo zwątpień w sens sztuki i piękna, pozostawał wierny estetycznej opcji postrzegania świata. Zadanie to nie jest łatwe, gdyż — jak wynika z lektury *Dzienników* — pisarz był kapryśnym odbiorcą sztuki. Uzależniał swe wybory estetyczne od chwilowych nastrojów, często też bywał przekorny i kierował się indywidualnymi, nieuzasadnionymi uprzedzeniami. Znakomitego materiału w tym względzie dostarczają zwłaszcza tzw. włoskie książki Iwaszkiewicza. Lecz gdy czyta się je równoległe z jego *Dziennikami*, w wielu przypadkach spójny obraz upodobań estetycznych Iwaszkiewicza, stworzony na potrzeby kreowania wizerunku twórcy jako estety i pisarza kultury, okazuje się nie do

<sup>2</sup> M. RADZIWN: *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*. Warszawa 2010.

<sup>3</sup> R. ROMANIUK: *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*. T. 1. Warszawa 2012.

<sup>4</sup> L. WŁODEK: *Pra. O rodzinie Iwaszkiewiczów*. Kraków 2012.

końca monolityczny, a czasem wręcz zmistyfikowany, niekoniecznie z powodów koniunkturalnych i nie zawsze przez samego Iwaszkiewicza. Czy zatem temu obrazowi należy wierzyć? Jeśli nawet mamy tu do czynienia z kreacją czy autokreacją, to stała się ona częścią mitu pisarza i jest paradoksalnie bardziej obiektywna niż próby dociekania prawdy o Iwaszkiewiczu po wielu latach, z drugiej ręki. Moim zamiarem nie jest dekonstrukcja mitu. Wręcz przeciwnie — chcę ukazać jego złożoność, bo mimo wszystko Iwaszkiewicz pozostaje jednym z najwybitniejszych tzw. pisarzy kultury i ostatnich estetów, jakich miała polska XX-wieczna literatura, a jego odbiór sztuki oraz wrażliwość na nią ujmują swą szczerością i głębią przeżycia. Mając zatem świadomość bycia osobą z zewnątrz, niepowiązaną w żaden sposób ze środowiskiem spadkobierców, badaczy i strażników pamiątek po pisarzu, podjęłam się odtworzenia sylwetki estetycznej Iwaszkiewicza na podstawie jego literackiej spuścizny. Punktem wyjścia były dla mnie teksty pisarza, na drugim planie umiejscowiłam biografię i opracowania krytyczne. Brnąc w rozważania teoretyczne, świadomie starałam się nie tracić łączności z literą słowa i z tym, co było intencją piszącego je Iwaszkiewicza. Był on często nieco zażenowany nadinterpretacją jego tekstów (czemu dał wyraz w trzecim tomie *Dzienników*), jednocześnie ciągle mając poczucie niedocenienia<sup>5</sup>.

Podmiotem moich dociekań są sztuki plastyczne i relikty kultury materialnej, czyli to, co stanowi obszar badawczy historii sztuki. Pisarstwo Iwaszkiewicza jest nierozzerwalnie z tym powiązane, gdyż artefakty te funkcjonują finalnie w materii słowa. Literaturę Iwaszkiewicza potraktowałam jako źródło tropów prowadzących do sztuk plastycznych, ale też objaśnienie pewnych estetycznych wyborów pisarza. I rzecz najważniejsza — jest ono urzeczywistnieniem doznań płynących z obcowania ze światem sztuki. W analizach utworów, w których pojawiają się motywy malarskie, obiekty sztuki itp., punktem wyjścia są właśnie one, a nie jak w dotychczasowych opracowaniach — warstwa literacka. Dla historyka sztuki było to zadanie trudne, wymagające wniknięcia w co prawda pokrewną, ale jednak nie do końca oswojoną sferę literatury.

---

<sup>5</sup> Por. J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980...*, s. 276.

Warto w tym miejscu zauważyć, że historycy sztuki wypuszczają się na terytorium literatury niezwykle rzadko. Jeśli już tak się dzieje, literaturę traktują kontekstowo. W przypadku literaturoznawców jest wręcz odwrotnie. Powstało wiele opracowań pisanych przez literaturoznawców, dokonujących analiz dorobku twórczego ludzi pióra, w odniesieniu do ich inspiracji czy też fascynacji sztukami wizualnymi. Czynione są one z zastosowaniem różnorodnych narzędzi badawczych i z pozycji różnych orientacji współczesnej humanistyki. Jednym słowem — badacze literatury lubią wkraczać na terytorium historyków sztuki, a historycy sztuki traktują literaturę wciąż nieufnie. Wyjątkiem jest tu może twórczość Cypriana Kamila Norwida czy Zbigniewa Herberta<sup>6</sup>. Jeśli chodzi o Herberta, liczne opracowania dotyczące jego związków ze sztukami plastycznymi tworzone były zarówno przez literaturoznawców, jak i przez badaczy innych dyscyplin humanistycznych, w tym zajmujących się historią sztuki. W przypadku Iwaszkiewicza opracowań takich nie ma, a jego wrażliwość na sztuki plastyczne podnoszona jest okazjonalnie w analizach na przykład środków językowych pisarza. Natomiast niewspółmiernie duża jest liczba opracowań dotyczących związków Iwaszkiewicza ze sztuką muzyczną autorstwa zarówno literaturoznawców, jak i muzykologów. Wyjaśnienie tego stanu może być proste — Iwaszkiewicz był człowiekiem pióra i wykształconym muzykiem, znającym warsztat oraz arkana techniczne tych dziedzin sztuki. Przeanalizowanie jego dorobku literackiego jest więc możliwe z użyciem profesjonalnych, przypisanych do tych dyscyplin metod badawczych. W przypadku plastyki był amatorem niezwykle wrażliwym i obyty, lecz... jednak dyletantem. Nigdy zresztą nie aspirował do roli znawcy sztuki. Nie zmienia to faktu, że ten jeden z najbardziej wyczulonych na sztukę i kulturę pisarzy polskich, karmiący się sztu-

---

<sup>6</sup> Warto przywołać tu monograficzne opracowania: A. MELBECHOWSKIEJ-LUTY: *Sztukmistrz: twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*. Warszawa 2001 czy M. SMOLIŃSKIEJ-BYCZUK: *Życie martwej natury. Malarze holenderscy XVII wieku w oczach Zbigniewa Herberta*. W: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Cz. I. Red. J.M. RUSZAR. Lublin 2006. Poza tym powstało wiele esejów na temat obecności i relacji sztuki w dziełach literackich, jak choćby: W. BAŁUS: *Efekt widzialności*. Kraków 2013; M. POPRZĘCKA: *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*. Warszawa 1986.

ką od zarania swej twórczości po późną starość, wciąż nie doczekał się stosownych analiz tego aspektu jego zainteresowań. Wyjątkiem jest monumentalne opracowanie Jerzego Kwiatkowskiego o poezji pisarza, poruszające temat jego malarskich zainteresowań<sup>7</sup>. Można wspomnieć także o poetyckich esejach zamieszczonych w poświęconym związku Iwaszkiewicza ze sztuką włoską wartościowym edytorsko albumie *Przyleciał anioł cały malinowy* pióra Ryszarda Matuszewskiego<sup>8</sup>, a także okazjonalnie w opracowaniach dotyczących związków sztuk plastycznych i literatury<sup>9</sup>.

Nasuwa się pytanie, czy jest rolą historyka sztuki zajmowanie się tekstem literackim, w którym co prawda dzieło sztuki odgrywa rolę podmiotową, ale jego opis i konstatacja nie wnoszą przecież niczego nowego do repozytorium wiedzy o obiekcie czy zjawisku, nie przyczyniają się do doskonalenia narzędzi badawczych i całego instrumentarium profesjonalisty. W moim przekonaniu każdy wieloaspektowy ogląd tego typu zjawisk ma sens. Pozostaje pytanie o sposób, w jaki należy to robić. Skupienie uwagi badawczej na sylwetce Jarosława Iwaszkiewicza jako pisarza kultury nieuchronnie prowadzi do konieczności obrania różnych strategii badawczych — od metod komparatystycznych, prowadzących do analizy motywów, a także przenoszonych na grunt literatury zabiegów stylizacyjnych występujących w poezji i prozie, technik odnoszących się do formy tych utworów, do metod stosowanych w klasycznym podejściu ikonologicznym, z odtworzeniem kontekstu artystycznych i kulturowych fascynacji, co w przypadku tego pisarza w sposób szczególny skłania do wnikięcia w jego skomplikowaną biografię. Osobowości i życiorysu pisarza nie da się bowiem oddzielić od jego wyborów artystycznych, a nawet można powiedzieć więcej — ów wybór podyktowany był determinantą biograficzną. Wreszcie namysł wymaga sam charakter doświadczenia estetycznego i jego późniejsze odzwierciedlenie w literaturze.

Jest jeszcze inny, bardzo prywatny powód, który skłonił mnie do podjęcia takiego właśnie tematu. Twórczość poetycka Iwaszkiewicza

---

<sup>7</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975.

<sup>8</sup> R. MATUSZEWSKI: *Przyleciał anioł cały malinowy*. Warszawa 1995.

<sup>9</sup> Por. A. GRODECKA: *Poeci patrzą... Obrazy. Wiersze. Komentarze*. Warszawa 2008.



zapadła mi głęboko w pamięć już w wieku szkolnym, kiedy to zupełnie przypadkiem postawiono mnie przed koniecznością wzięcia udziału w dziecięcym konkursie recytatorskim, przydzielając do zaprezentowania wiersz *Odwiedziny miejsc ulubionych w młodości* (!). Ten zbyt trudny dla dziesięcioletki utwór, którego egzystencjalne niepokoje jedynie intuicyjnie rozumiałam, zafascynował mnie jednak plastycznością i adekwatnością określeń, które stworzyły konkretny obraz. Obraz ten towarzyszy mi do dziś. Tak zaczęła się moja przygoda z tą literaturą, a także z jej adaptacjami, bo — o czym wiemy — pisarz miał niezwykle szczęście do przekładów swej literatury na dzieła filmowe<sup>10</sup>.

Początkowo opracowanie miało być jedynie szkicem wchodzącym w skład publikacji zatytułowanej *Obywatele Parnasu*, poświęconej ludziom sztuki, dla których główną osią twórczości była kultura. Artystom, w których kreacjach przenikały się różnorakie wątki pokrewnych dyscyplin<sup>11</sup>. Iwaszkiewicz byłby w tym panteonie umieszczony na zasadzie kontrpunktu — literat piszący o sztuce. Materiał zebrany do eseju poświęconego Iwaszkiewiczowi okazał się jednak tak obfity, że zdecydowałam się wykorzystać go na samodzielłą książkę.

Opracowanie podzielone zostało na trzy części. Każda z nich stanowi odrębną całość, lecz jest zarazem powiązana z następną. Zakładam, że Czytelnik zna dobrze biografię i twórczość pisarza, odwołuję się zatem do tych wątków, lecz ich nie objaśniam. Część pierwsza, zatytułowana *W stronę sztuki. Formowanie się światopoglądu estetycznego Jarosława Iwaszkiewicza*, dotyczy głównie okresu młodzieńczego na Ukrainie i wczesnej fazy twórczości w Warszawie, kiedy to formował się światopogląd estetyczny pisarza. Nie stawiam tu jednak sztywnej cezury czasowej, gdyż niewiele zmienił się on na przestrzeni długich lat życia. Można powiedzieć, że cechowała go większa erudycja i wyrafinowanie i mimo różnych zawirowań i fascynacji (ekspresjonizm) wciąż podążał wytyczoną wcześniej drogą. Jak napisał jeden z najważniejszych interpretatorów twórczości Iwaszkiewicza Andrzej Za-

---

<sup>10</sup> Szacuje się, że od 1949 roku dokonano 20 pełnometrażowych adaptacji filmowych prozy Iwaszkiewicza.

<sup>11</sup> Wątek przenikania się dyscyplin w twórczości plastycznej (zwłaszcza styku poezji i malarstwa) interesował mnie od dawna. Poświęciłam mu rozprawę magisterską skoncentrowaną na postaci Andrzeja Strumiły — plastyka i poety.

wada: „W początkowych dziełach artysty zapisany jest, niby w kodzie genetycznym, kierunek i proporcje późniejszego rozwoju”<sup>12</sup>. Wpływ na wrażliwość estetyczną i kulturowość pisarza miały różne czynniki — przeczytane lektury, fascynacje środowiskowe, podejmowane eksperymenty twórcze. Nie sposób ich wszystkich wymienić. Jest to zatem mój wybór, nieaspirujący do wyczerpania tematu. Wiele z ustaleń, do których się odwołuję, zawdzięczamy krytykom i monografistom wczesnej twórczości pisarza, zwłaszcza Jerzemu Kwiatkowskiemu, Ryszardowi Przybylskiemu, Marii Jędrzychowskiej. Nawiązuję do ich tez, czasem nieśmiało stawiając własne. Część pierwsza nie odnosi się bezpośrednio do sztuk plastycznych, lecz wskazane w niej determinanty miały wpływ na stosunek pisarza do sztuki i na całą jego twórczość, dlatego przywołanie ich w tym miejscu wydało mi się ważne. Wprawdzie uchwycenie bezpośredniego wpływu często nie jest możliwe, staram się jednak zaobserwować, w jakim stopniu uwrażliwiły one Iwaszkiewicza na sztukę, uczyniły zeń człowieka kultury, zaważyły na percepcji dzieł sztuki i stosunku do niej. Jednym słowem — ukształtowały go jako estety<sup>13</sup>. Część ta podzielona została na trzy rozdziały, których tytuły wiele mówią o ich zawartości: *Sztuka, Życie, Dusza*.

Druga część książki poświęcona jest roli podróży i podróżowania w biografii pisarza. Nie traktuję jednak podróży jako przygody życiowej czy doświadczenia egzystencjalnego, lecz jako sytuację, w której pogłębia się kulturowość i kontakt ze światem sztuki. Wszak podróż to możliwość obcowania z zabytkami i dziełami sztuki *in situ*. Będzie to zatem próba rekonstrukcji (choć z góry wiadomo, że niepełnej) podróży śladami zabytków pozostawionych w Iwaszkiewiczowskich książkach o podróżach i w jego *Dziennikach*. Relacje zawarte w tej literaturze są

<sup>12</sup> A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz*. Warszawa 1994, s. 80.

<sup>13</sup> W okresie starości pisarza w różnych jego wypowiedziach przewijają się wspomnienia z młodości, ale nie jako sentymentalne westchnienie za bezpowrotnie minionym czasem, lecz jako tęsknota za okresem, który w dużej mierze ukształtował jego twórczą osobowość. Zdzisława Mokranowska, badająca okres młodości i starości pisarza, formułuje wniosek, że okres młodości pisarza naznaczył jego twórczość w stopniu znacznie większym, niż zdołano to wykazać w licznych poświęconych temu zagadnieniu publikacjach. Z. MOKRANOWSKA: *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Katowice 2009, s. 54.

cenne ze względu na opis doświadczeń estetycznych i opinie samego pisarza o sztuce. Przy okazji odwiedzania sławnych miejsc snuje on również opowieści o charakterze egzystencjalnym, formułuje koncepcje historiozoficzne. Podmiotem, a raczej siłą sprawczą tych dywagacji jest zawsze zabytek.

Iwazskiewicz w miarę upływu lat coraz bardziej dojrzał do odbioru sztuki. Udział w tym miały różne czynniki i doświadczenia, a także spotykani ludzie. Udało mu się stworzyć kolekcję dzieł sztuki w domu na Stawisku. Wiele w niej obiektów przypadkowych, odziedziczonych, подарowanych, ale są i takie, które świadczą o guście i preferencjach estetycznych pisarza. Tym zagadnieniom poświęcam pierwszy rozdział części trzeciej, która już w całości mówi o związkach pisarza ze sztukami plastycznymi. Rozdział drugi tej części traktuje o obecności sztuki w literaturze. Sposobnością do kontaktu ze sztuką są podróże i wizyty w muzeach i galeriach, a także lektury książek o sztuce. Pisarz pożytkuje je w swej twórczości prozatorskiej i poetyckiej, czyniąc to w różnoraki sposób. Artefakty, ważne kulturowo miejsca występują (nieraz nawet w roli pierwszoplanowej) w jego utworach prozatorskich i wierszach. Często ich opisy przybierają postać ekfrazy lub przyjmują inną formę wypowiedzi. Twórca dokonuje zabiegów stylizacyjnych, i to zarówno w poezji, jak i w prozie. Doświadczenia płynące z obcowania ze sztuką wizualną łączy w swych utworach z muzycznością, tym samym wpisując się w przetrwały topos *ut pictura musica, ut pictura pöesis*. Wielorakie doznania estetyczne wyzwalały sensualne obrazy, kreowane przez pisarza w jego utworach literackich. Ten sensualizm występuje także w opisach podróżniczych.

Na podstawie takiej rekonstrukcji obecności sztuki w życiu i twórczości pisarza można pokusić się o odtworzenie jego preferencji estetycznych, poglądów na sztukę, osobliwego monologu, który snuje się na kartach jego powieści, dzienników, przewija w wersach wierszy...

CZĘŚĆ PIERWSZA

W stronę sztuki  
Formowanie się światopoglądu estetycznego  
Iwaszkiewicza



## Wprowadzenie

W fundamentalnym opracowaniu dotyczącym problematyki zawartej we wczesnej prozie Iwaszkiewicza *Eros i Tanatos* pióra Ryszarda Przybylskiego autor wyodrębnia okres juvenaliów tej twórczości jako rozciągający się na przestrzeni lat 1916—1938<sup>1</sup>. Charakteryzuje go jako czas przewycięzania antynomii między epigońską już dekadencją duchowością a życiem. Antynomia sztuka — życie jest dla Przybylskiego podstawowym zagadnieniem, wokół którego koncentruje się cała wczesna ideologia utworów pisarza, stanowiąca rdzeń jego późniejszych poglądów i stosunku do świata. Postrzega ją jako spuściznę odziedziczoną po modernistycznym sporze między Nietzscheańską a Wilde’owską koncepcją egzystencji, a zarazem echo ciągle nieprzebrzmiałej lekcji modernistycznego neoromantyzmu. Przybylski podsumowuje ten okres jako zwycięstwo „życia” i brutalne odrzucenie wielu modernistycznych aksjomatów<sup>2</sup>. Podjęta wówczas problematyka i podstawowe pytania, jakie sformułuje pisarz, określą jego twórczość już do końca.

Idąc tym tropem, czyli przypisując wczesnemu okresowi działalności pisarskiej Iwaszkiewicza kluczowe znaczenie dla formowania się jego osobowości literackiej, można przyjąć, że był on nie mniej ważny w określeniu zrębów jego światopoglądu estetycznego. Nie chodzi tu tylko o estetyczne preferencje, nierzadko zmienne, ale o sploty wielu elementów różnej natury, które w efekcie ukształtowały Iwaszkiewicza-estetę. Wniknięcie w istotę tego procesu wymaga od badacza analizy zarówno problematyki utworów Iwaszkiewicza, jak i biografii, której

---

<sup>1</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916—1938*. Warszawa 1970.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 8.

rekonstrukcja jest stosunkowo łatwa dzięki *Dziennikom* i autoprezentacjom samego pisarza, jakimi są *Książka moich wspomnień* czy *Spotkania z Szymanowskim*<sup>3</sup>. Co prawda, w I tomie *Dzienników* jest dość duża luka obejmująca lata 1911—1914, a później 1914—1921, ale jak gdyby rekompensując ów brak, pisarz opisał ten czas, a także ówczesny proces kształtowania się swojej osobowości artystycznej w *Książce moich wspomnień*. Ponadto wielu bohaterów jego utworów jest *porteparole* samego pisarza i realnych ludzi, z którymi zetknął się w życiu. Szczególną rolę w prześledzeniu kształtowania się sylwetki estetycznej pisarza odgrywa powieść *Księżyc wschodzi*, określana przez literaturoznawców jako *le roman de l'adolescence* — portret artysty z czasów młodości, aby posłużyć się tytułem Joyce'a, powieść porównywana zresztą z utworem Joyce'a oraz z *Tonim Krügerem* Tomasza Manna<sup>4</sup>. Książka ta, pisana z pozycji człowieka trzydziestoletniego, jest *de facto* rozliczeniem z modernizmem i zdefiniowaniem programu literackiego, który będzie realizowany w dalszej twórczości pisarza. Zamyka więc ona w sposób symboliczny okres młodości i zarazem kształtowania się wczesnych poglądów estetycznych.

Analiza recepcji wątków ideowych żywo dyskutowanych w dobie modernizmu musi wszakże w przypadku Iwaszkiewicza uwzględniać peryferyjne względem polskich centrów życia kulturalnego położenie Elizawetgradu, jak również ziemiańskich majątków, w których przyszły pisarz spędził wczesną młodość. Zatem pełna rekonstrukcja kontekstu kulturowego kształtującego światopogląd pisarza wymagałaby od badacza prześledzenia jego charakteru bardziej na gruncie rosyjskim i ukraińskim niż na polskim. W takiej orientacji geokulturalnej nie dziwi brak jakichkolwiek reakcji na *Confiteor* Przybyszewskiego, który w swym podstawowym przesłaniu korespondował z poglądami młodych estetów zaczytanych także w Nietzschem. *Confiteor* stanowił wszak dość swobodną i indywidualną recepcję zarówno *art pour art*, jak i poglądów Nietzschego. Dziwić natomiast może brak reakcji na

<sup>3</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Spotkania z Szymanowskim*. Kraków 1976; IDEM: *Dzienniki 1911—1955*. Warszawa 2007; IDEM: *Książka moich wspomnień*. Kraków—Wrocław 1983.

<sup>4</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos... Przykładem książki o dorastaniu (novel of adolescence) są w literaturze polskiej 622 upadki Bunga*.

książkę Lwa Tołstoja *Co to jest sztuka*, wydaną co prawda w roku 1901, ale wciąż dyskutowaną na obszarze rosyjskojęzycznym ze względu na jej fundamentalną wartość dla zwolenników łączenia etyki z twórczością, a także dla wszelkiej maści socjalistów. Iwaszkiewicz nie wspomina tych dzieł ani razu, pisząc o lekturach swej wczesnej młodości.

Powstałe w ostatnim czasie biografie pisarza na nowo definiują wiele epizodów w jego życiorysie, ujawniają też nieznanne do tej pory fakty z jego życia<sup>5</sup>. Niemniej, publikacjami, które dogłębnie poruszają wczesną problematykę twórczości pisarza, pozostają przywołany wcześniej *Eros i Tanatos* Ryszarda Przybylskiego oraz opracowania Jerzego Kwiatkowskiego<sup>6</sup>. Postawione w tej części niniejszej publikacji tezy, odnoszące się do formowania się światopoglądu estetycznego pisarza, są nawiązaniem (czasami polemicznym) do sformułowanych przeszło czterdzieści lat temu ustaleń obu badaczy. Jest to zarazem autorska propozycja ujęcia tej problematyki, nieaspirująca do dysertacji wyczerpującej zagadnienie. Z rozmysłem pominięto tu wątki bezpośrednio związane ze sztukami pięknymi, które będą omówione w dwóch następnych częściach, na rzecz ukazania innych bodźców kształtujących Iwaszkiewicza estetyę.

---

<sup>5</sup> Chodzi przede wszystkim o dwie publikacje: M. RADZIWOŃ: *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*. Warszawa 2010 oraz R. ROMANIUK: *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*. T. 1. Warszawa 2012.

<sup>6</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*; J. KWIATKOWSKI: *Eleuter. Szkice o wczesnej poezji Jarosława Iwaszkiewicza*. Warszawa 1966; IDEM: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975.





## Sztuka

### W cieniu Wilde'a — estetyzująca koncepcja piękna

Ideał piękna, charakterystyczny dla wczesnego okresu twórczości pisarza, stanowił recepcję poglądów Oskara Wilde'a i parnasistów, przemieszaną z poglądami Artura Schopenhauera<sup>1</sup>. Fascynacja Wilde'em zaczęła się w okresie licealnym, w Kijowie. Pobyt Iwaszkiewicza w liceum kijowskim przypadał na czas niezwykle burzliwy w Rosji, gdzie wciąż jeszcze żywe były nastroje rewolucyjne roku 1905. Nastąpiła wówczas reakcja na upolitycznienie życia, związana z okresem sprawowania rządów przez Piotra Stołypina, śmiertelnie ranionego w zamachu dokonanym w Kijowie w 1911 roku. Iwaszkiewicz uczestniczył w pogrzebie premiera. Okres 1906—1911, nazywany epoką Stołypina, to także czas rozkwitu rosyjskiego modernizmu. Tendencje te żywo przenikały do środowiska licealistów kijowskich, a że klasa Jarosława Iwaszkiewicza składała się z jednostek wybitnych, modne prądy szybko zostały przez młodych ludzi przyswojone. Postacią w środowisku licealnym, która miała ogromne zasługi dla upowszechnienia idei parnasistowskich, był Kola Niedźwiedzki, i to on miał bezpośredni wpływ na ukształtowanie się najwcześniejszych estetycznych upodobań Iwaszkiewicza. Niedźwiedzki odgrywał w tym środowisku rolę przywódcy duchowego. Iwaszkiewicz był pod jego dużym urokiem, ale po latach dość krytycznie wyraził się o swoim szkolnym koledze:

---

<sup>1</sup> O związkach Iwaszkiewicza z twórczością O. Wilde'a pisał m.in. J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975, s. 62, rozdział *Eleuter*.

brzydki, pretensjonalny, o bardzo fałszywych o życiu i o sztuce pojęciach, jak mi się to dziś z odległości dwunastu lat innego życia widzi: obfite listy jego, stanowiące całe traktaty filozoficzno-estetyczne, i długie rozmowy zaważyły bardzo mocno na całym kierunku moich zainteresowań, popychając je ku estetyzowaniu życia, które mi wiele zepsuło z bezpośredniego odczuwania i z którym to kierunkiem wewnętrznym musiałem stoczyć wielki bój już pod wodzą Rytarda, który to nieświadomie po części, a po części świadomie rozpoczął burzyć moją wieżę z kości słoniowej, zbudowaną przeze mnie przy pomocy Koli i pod najwyższymi auspicjami „boskiego Oskara”<sup>2</sup>.

Kola Niedźwiedzki został uwieczniony w postaci Izydora w powieści *Księżyc wschodzi* — kryptobiografii pisarza z czasów młodości. W powieści tej list od Izydora jest właściwie przytoczonym tu listem Niedźwiedzkiego, w którym miesza się młodzieńczy zachwyty nie tylko nad Wilde’em, ale także nad poglądami Nietzschego i nad klasyczną sztuką — Rafaelem, Praksytelem i Beethovenem. Połączenie to nie jest przypadkowe. Wczesny parnasizm Iwaszkiewicza, ufundowany na podłożu klasycznym, podszyty jest poglądami Nietzschego, którego utwory były następnym po twórczości Wilde’a objawieniem dla młodych licealistów. Powieściowy Izydor — Niedźwiedzki opisuje w liście skandal, jaki towarzyszył londyńskiej premierze *Salome* Straussa według libretta Wilde’a. Dochodzi nawet do osobliwego postawienia znaku równości między Wilde’em a Nietzschem: „To, czym był Nietzsche w sferze myśli i rozumu, tym był Wilde w sferze uczucia i estetyki” — czytamy w powieści<sup>3</sup>. Jednakże uwikłany w modernistyczną stylistykę ton listu Izydora trąci farsą i sztucznością. Z perspektywy daty wydania powieści — roku 1924, kult estetyzmu musiał wydawać się już tak archaiczny jak ów list. Nic więc dziwnego, że postać ta, wraz z całym uwielbieniem dla Wilde’a, opisana jest tu jako groteskowa i pretensjonalna.

Młodzieńczy kult Wilde’a rzeczywiście nosił cechy nieco teatralnej egzaltacji (Iwaszkiewicz określił to mianem „odrobiny młodości i naiwności”)<sup>4</sup>. W *Książce moich wspomnień* napisze:

<sup>2</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955*. Warszawa 2007, s. 111—112.

<sup>3</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Księżyc wschodzi*. Warszawa 1975, s. 73.

<sup>4</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień*. Kraków—Wrocław 1983, s. 92.

Pokój Niedźwiedzkiego, zawalony całkowicie książkami, najczęściej poszarpanymi i bez oprawy, z bardzo wielkim, ale złym fortepianem, z małym ołtarzykiem, na którym stała fotografia Wilde'a, z jabłkami leżącymi na oknie, które napełniały zapachem cały pokój — był teatrem zażartych dyskusji od rana do wieczora, ilekroć zjawialiśmy się u Koli. Mówiono tylko o sztuce<sup>5</sup>.

Ów ołtarz poświęcony Wilde'owi uwieczniony został także w młodszej powieści *Księżyc wschodzi* w opisie mieszkania Izzydora.

Opisana tu egzaltacja sprowadzała się jednak nie tylko do czytania dzieł Irlandczyka i toczenia dyskusji na temat jego twórczości. W 1917 roku Iwaszkiewicz napisał i wygłosił odczyt *Oskar Wilde i modèrne idé w jego dziełach*<sup>6</sup>. Konsekwentnie też wprowadzał do swych wczesnych utworów poetyckich i listów stylizację „na boskiego Oskara”. Pisarz wspomina: „ale w moich listach jak u Oskara — pierwowzoru połykała słoniowa kość, topazy i chryzolity, mówiłem o chłodzie marmuru, on o złotym winie”<sup>7</sup>. Za namową Niedźwiedzkiego Iwaszkiewicz stworzył w 1911 roku libretto do *Portretu Doriana Graya* Wilde'a, książki, która jak sam napisał, „przypadkiem wpadła mu w ręce i stała się jednym z największych życiowych spotkań”<sup>8</sup>. Miało to miejsce w 1911 roku podczas pobytu w majątku państwa Tomaszewskich w Tetrewie, gdzie zarabiał jako korepetytor. Dzieło Wilde'a było obowiązkową lekturą wszystkich modernistów. „Obraz życia, niedomówienia życia, blask powierzchni, pod którą czają się jakieś utajone mroki, zmagania się niewiadomych, złych i dobrych potęg — olśniły mnie” — wyzna pisarz<sup>9</sup>. Badacze literatury często określali *Portret...* jako książkę inicjacyjną ówczesnego pokolenia. Występują w niej wszystkie wątki tak często podejmowane później przez Iwaszkiewicza: motyw artysty, dążenie do piękna, immoralizm piękna, antynomia: piękno — życie. Ale jak pisze Maria Janion: „Wilde był również nauczycielem dwuznaczności piękna,

<sup>5</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>6</sup> R. ROMANIUK: *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*. T. 1. Warszawa 2012, s. 190.

<sup>7</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 114.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 94.

<sup>9</sup> Ibidem.

młodości, miłości. Na tę powszechną w Europie edukację u Wilde'a nakładała się w formacji pokoleniowej Iwaszkiewicza romantyczno-pozytywistyczna kultura polska, tyrtejska, żołniersko-obywatelska, zawsze żyjąca w poczuciu antynomii estetyki i etyki oraz najczęściej wywyższająca pryncypia etyczne nad rozkosze estetyczne. Zmieszanie tak różnorodnych inspiracji było nad wyraz charakterystyczne dla ówczesnej społeczności polskiej<sup>10</sup>. Jak wysoko krąg przyjaciół młodego Iwaszkiewicza cenił *Portret Doriana Graya*, świadczyć mogą słowa pochodzące z listu Niedźwiedzkiego, które w powieści *Księżyc wschodzi* przypisane zostają Izidorowi: „Widać w nim [Dorianie Grayu] całkowicie już wiek dwudziesty, w dziele tym jest już przecucie, raczej powiedziałbym obraz przyszłego nadczłowieka”<sup>11</sup>. Tu z kolei odzywa się Nietzsche.

Jak zatem jawiły się poglądy na sztukę Oskara Wilde'a młodym gimnazjalistom o nietuzinkowych umysłach i osobowości, wybitnie zainteresowanym sztuką i twórczością? Poglądy estetyczne Oskara Wilde'a ufundowane były na parnasistowskich koncepcjach Waltera Patera, piewcy klasycznego piękna, na którego naukach Wilde się wychował<sup>12</sup>. W środowisku angielskim kult piękna nieobcy był także w owym czasie prerafaelitom, lecz jego podłożem jest prostota, szczerłość, stylizowana naiwność. W esejach Patera jest wyczuwalny mocny postulat dogłębnego przeżycia estetycznego sztuki, przeżycia będącego doświadczeniem jednostki. Nie wyróżniając żadnej z epok (choć najbliższy był mu renesans), Pater postulował szczerłość wobec własnych poglądów estetycznych. Jego wywyższenie kultury i kult piękna stały się swoistą religią, zastępującą religię rzeczywistą. Parnasizm Patera i Wilde'a ciążył do antyku przez swoje zrównoważenie i odrzucenie romantycznych ideałów, cyzelatorstwo formalne. To Patera postrzegano w drugiej połowie XIX wieku jako jednego z najzagorzalszych zwolenników Winckelmana, a jego zachwyt nad kulturą renesansu i poprzez renesans antyku był pokłosiem jego nauk<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> M. JANION: *Iwaszkiewicza „mit powstania” i ironia czynu dziejowego*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983, s. 17—18.

<sup>11</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Księżyc wschodzi...*, s. 73.

<sup>12</sup> Wybór pism Patera ukazał się w Polsce drukiem w roku 1909 we Lwowie.

<sup>13</sup> W ostatnim czasie, na fali badań genderowych, powstały koncepcje ukazujące w bardziej złożony sposób zależności między kultem antyku, Winckelmannem, Pate-

Oskar Wilde stał się naturalnym kontynuatorem postawy estetów pokroju Gautiera czy Patera. Pojmowanie piękna przez Wilde'a także łączyło się z kultem pięknego ciała, a to miało swój niedościgny wzorzec w antyku. Modernistyczny kult piękna ma zatem bardzo silny klasyczny fundament, co zresztą wyraźnie odzwierciedla się we wczesnej twórczości Iwaszkiewicza. Jego kanon wywodzi się z teorii Winckelmanna, którego na przełomie wieków wciąż chętnie czytano. Co więcej, zdawano sobie sprawę z tego rodowodu. W liście do Iwaszkiewicza przytoczonym w *Książce moich wspomnień* Niedźwiedzki nazywa Wilde'a „ostatnim Grekiem” lub „pierwszą jaskółką wschodzącego hellenizmu”<sup>14</sup>. Grecki kult nagiego ciała w przypadku Wilde'a ma ponadto znamiona homoerotycznych fascynacji. Estetyzm Wilde'a sprowadzał się do dekoratywności, a ta przejawiała się w wyszukanej formie. „Poczucie formy [...] jest podstawą zarówno twórczego, jak i krytycznego osiągnięcia. Bowiern prawdziwy artysta nie dochodzi do formy przez uczucie, lecz przez formę do myśli i namiętności” — pisał Wilde<sup>15</sup>. Poeta, twierdził Wilde, tylko wtedy gdy nie jest zobligowany treścią, tworzy piękne dzieła: „Czerpie natchnienie z formy i tylko z formy, jak przystało na prawdziwego artystę”<sup>16</sup>. Zakładał również odrzucenie imitacji natury w potocznym rozumieniu prostego naśladownictwa. Stąd być może bierze się postulat nieustannego szlifowania formy, a nawet przesadny

---

rem i Wilde'em, wreszcie między samym Szymanowskim i Iwaszkiewiczem. Uprietmiotowiony przez nagie męskie ciało (posągi greckie), którym tak zachwycił się Winckelmann, reinterpretowany przez parnasistów kult antycznego piękna nabiera tutaj znaczenia homoerotycznego. Zależność między wymienionymi piewcami tej estetyki jawi się jako skomplikowany splot homoerotycznych wpływów i fascynacji, które wymienieni badacze odnoszą do teorii freudowskich i lacanowskich. Szerzej na ten temat w rozdziale zatytułowanym *Artysta uraniczny*. Patr. H. BLOOM: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. BIELIK-ROBSON, M. SZUSTER. Kraków 2002; J. POTKAŃSKI: *Wilde, Iwaszkiewicz, Bloom*. „Przegląd Humanistyczny” 2008, nr 2, s. 1—19; B. DĄBROWSKI: *Mit dionizyjski Karola Szymanowskiego*. Gdańsk 2001; B. WARKOCKI: *Skradziony list, czyli homoseksualna tajemnica wobec kanonu literatury polskiej*. W: *Kanon i obrzeża*. Red. I. IWASÓW, T. CZERSKA. Kraków 2005, s. 306—307.

<sup>14</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 93.

<sup>15</sup> O. WILDE: *Eseje. Opowiadania. Bajki. Poematy prozą*. Red. J. ŻUŁAWSKI, przeł. E. BERBERYUSZ. Warszawa 1957, s. 89.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 99.

formalizm, będący nieodłączną cechą twórczości Iwaszkiewicza aż do późnych utworów. Prawda w rozumieniu wyznawców estetyzmu była tylko i wyłącznie odzwierciedleniem tego, jak artysta odbiera świat kreowany w dziele. Wilde uważał artystę za twórcę piękna i przez pryzmat stworzonego przezeń wzorca postrzegał świat. Artysta, opisując świat w pięknej i dekoracyjnej formie, dokonuje estetyzacji trywialnej rzeczywistości. Piękno pełni zatem funkcję wręcz soteryczną, jak określa to R. Przybylski<sup>17</sup>. Prawdą jest to, co artysta stworzy w swym dziele. Obraz jest w tym rozumieniu kreowaniem dekoracyjnego piękna. Jak trafnie zauważył Jerzy Kwiatkowski, skrajny estetyzm, wyrafinowanie, kult zbytku, sztuczność, *preciosité*, wprowadził do kultury dopiero właśnie Wilde<sup>18</sup>. Piękno łączy się z powściągnięciem emocji, podczas gdy brzydota daje upust spontanicznym reakcjom. Piękno wiąże się zatem niezmiennie z tym, co w historii estetyki identyfikowane jest jako klasyczne. Podstawowe przesłanie, jakie młodzi ludzie zdawali się przejąć z nauki Wilde'a, sprowadzało się do tego, by być w życiu artystą i żyć jak artysta, spoglądać na świat z perspektywy artysty<sup>19</sup>. Takie poglądy wygłasza Izidor w powieści *Księżyc wschodzi*, piszący dzieło zatytułowane *O pocieszeniu w sztukach pięknych* i sam szukający takiego pocieszenia.

Odwrót od estetyzmu Wilde'a i atak na jego poglądy, wiążący się z prądem nowego klasycyzmu, nastąpił wraz z początkiem wieku. Odpryskiem tych dyskusji była w Polsce polemika Brzozowskiego z Mirriamem. W twórczości Iwaszkiewicza ta zmiana wyraźnie zaznaczona jest w powieści *Księżyc wschodzi*, można więc przyjąć, że kult estetyzmu kończy się w roku wydania utworu, czyli w roku 1924, skoro jeszcze w 1917 roku młody pisarz wygłasza wspomniany odczyt *Oskar Wilde i modérne idéé w jego dziełach*. Przewartościowanie czystego Wilde'owskiego estetyzmu u Iwaszkiewicza ostatecznie dokonało się pod wpływem środowiska skamandrytów. Gdy w 1919 roku opublikowane zostały w Warszawie napisane dwa lata wcześniej *Oktostychy*, Iwaszkiewicz wręcz się ich wstydził. Raziła go sztuczna, secesyjna ma-

<sup>17</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916—1938*. Warszawa 1970.

<sup>18</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 41.

<sup>19</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Księżyc wschodzi...*, s. 73, 74.

niera wierszy, ich — jak sam się wyraził — „kabotyństwo”, a swego niegdysiejszego patrona nazywał „wielkim otyłym mieszczuchem”<sup>20</sup>.

Fascynacja Wilde’owskim estetyzmem w przypadku twórczości Iwaszkiewicza sprowadzała się do wyrafinowania formalnego — doskonałości kompozycji wierszy, bujności, opisów smaków, kolorów, zapachów, do czego miał naturalne predylekcje<sup>21</sup>. Świat przedstawiony w wierszach sprawia wrażenie trójwymiarowego. Zgodnie z podstawowym Wilde’owskim przesłaniem, że powinnością poety jest tworzenie pięknych dzieł, forma bierze prymat nad treścią. Świat, w którym obraca się młody pisarz, to wysublimowane królestwo literatury, malarstwa, muzyki. Odbiciem takiej postawy jest więc pierwszy poetycki tomik *Oktostychy*, wydany w 1918 roku, w okresie wojny i zamętu. Parnasiowsko-modernistyczny styl wierszy, operujący synonimami, wyrafinowanym słownictwem, zmysłowością i wyszukаныmi rozwiązaniami formalnymi, jest znamieny dla ówczesnego środowiska pisarza oraz lektur, które w okresie licealnym czytali Iwaszkiewicz i jego szkolni przyjaciele. *Oktostychy*, zdaniem znawców wczesnej liryki Iwaszkiewicza, reprezentują nowatorską w literaturze polskiej skrajną odmianę estetyzmu<sup>22</sup>. Bohater wierszy to egotyk, wyrafinowany i skomplikowany, nienaturalny, odwracający się od natury w stronę sztuki, głoszący wtórność natury wobec sztuki. Liryki są więc wiernym odbiciem Gautierowskiego hasła „sztuka dla sztuki”. Sfera podobieństwa *Oktostychów* do twórczości Wilde’a odnosi się także do tego, że Wilde był wielbicielem rokoka i impresjonistów, a charakter *Oktostychów* momentami przypomina te dwie stylistyki malarskie.

Jerzy Kwiatkowski wyraźnie odróżnia estetyzm młodego Iwaszkiewicza od konwencji estetyzmu młodopolskiego, który nazywa „metafizycznym”<sup>23</sup>. Ten reprezentowany przez Iwaszkiewicza jest estetyzmem artystowskim. Kwiatkowski widzi tu powiązania z twórczością Wacława Rolicz-Liedera (którego twórczość niebawem odegra dużą rolę w jego pi-

---

<sup>20</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Jan Artur Rimbaud*. W: J.A. RIMBAUD: *Dzieła wszystkie*. T. 1. Red. J. IWASZKIEWICZ, J. TUWIM. Warszawa 1921, s. 11. Podaję za: R. ROMANIUK: *Inne życie...*, s. 250—251.

<sup>21</sup> Z poglądami Patera łączył Iwaszkiewicza również stosunek do muzyki.

<sup>22</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 36.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 38.



sarskiej biografii), a także z Wincentym Korab-Brzozowskim. Wskazuje również na powinowactwo z rosyjskimi akmeistami (Michaił Kuzmin, Osip Mandelsztam). Debiut poetycki Iwaszkiewicza, jakim były *Oktostrychy*, należałoby wiązać raczej z kręgiem poezji rosyjskiej. Charakter poezji akmeistów był wszechstronnie kulturowy. Jerzy Kwiatkowski wśród podobieństw poezji tego kręgu i twórczości Iwaszkiewicza wymienia: postawę rezygnacyjną (dostrzeganą w twórczości Innocentego Annińskiego), budowę wierszy (Sergiusz Gorodiecki), patronat Teofila Gautiera, malarski stosunek do przedmiotu, „konkretność” poetyckiego widzenia<sup>24</sup>.

Problematyka estetyzacji życia pojawia się w takich młodzieńczych opowiadaniach Iwaszkiewicza, jak *Ucieczka do Bagdadu*, *Legends i Demeter*, *Zenobia Palmura*, *Siedem bogatych miast nieśmiertelnego Kościeja*, *Wieczór u Abdona*, *Hilary, syn buchaltera*. Jak już wspomniano, ostateczną rozprawą z Wilde’owskim estetyzmem będzie napisana w roku 1924 powieść *Księżyc wschodzi*, określona przez samego Iwaszkiewicza jako jego „młodzieńcza fotografia”<sup>25</sup>. Ryszard Przybylski nazwał ją „powieścią o integrowaniu się osobowości młodego twórcy i jego poszukiwaniach estetycznych”<sup>26</sup>. Ten swoisty „portret artysty z czasów młodości” jest pożegnaniem mitu życia estetycznego na rzecz *Lebensphilosophie* i stanowi echo dyskusji o antynomii życia i piękna toczonej między Nietzschem a Wagnerem.

Jednakże już w opowiadaniu *Zenobia Palmura* (wydanym w 1920 roku) pojawia się konstatacja, że piękno wiedzie do destrukcji, a nawet zła. To utwór najbliższy ideowo i estetycznie, zdaniem Ryszarda Przybylskiego, dziedzictwu Wilde’a. Decydują o tym bizantyzm estetyczny, zmysłowość, wyrafinowanie formalne (próba połączenia w jednym dziele form narracyjnych i dramaturgicznych). Tak jest na pozór, ponieważ wymowa powieści stanowi próbę rozliczenia z estetyzmem nie tylko Wilde’owskim, ale także modernistycznym. Wspomnianym złem dla jednostki jest ułuda. Ona oddziela ją od prawdziwego życia. Piękno jako ułuda ma zatem moc destrukcyjną. Izydor przedkłada piękno

<sup>24</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>25</sup> Określenie zawarte w przedmowie książki. J. IWASZKIEWICZ: *Księżyc wschodzi...*, s. 6.

<sup>26</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*, s. 83.

nad etykę, nad sokratejskie dobro, traktując je jako jedyną na świecie autonomiczną i trwałą wartość. Destrukcyjna moc piękna polega również na tym, że oddziela jego wyznawców od zwykłego życia, nieważąc wszelkie przypisywane mu historycznie funkcje i w rezultacie prowadzi do ich uwiądu<sup>27</sup>. W opowiadaniu dokonuje się odrzucenie ideałów Wilde'owskiego estetyzmu i przejście na stronę *Lebensphilosophie* Nietzschego. Rok 1920 — data wydania *Zenobii Palmury* — jest dla Iwaszkiewicza, wówczas dwudziestosześcioletniego, momentem pożegnania z modernistycznym estetyzmem, choć ów konflikt będzie ciągle powracał w jego twórczości i stanowić będzie jej ideologiczną osnowę. Postaci księcia Marwickiego z opowiadania *Zenobia Palmura*, a także Izzydora z powieści *Księżyc wschodzi* są inspirowane światopoglądem Wilde'a, ale ich dekadentcki hedonizm jest zarazem objawieniem nieprzystawalności takiej postawy do realiów zwykłego życia. Odrzucenie tego światopoglądu przeniesione zostało na grunt etyki, jednakże w sferze preferencji estetycznych Iwaszkiewicz pozostał wierny Wilde'owi. Odrzucenie ułudy i stylizacji parnasistów i przejście na stronę życia nie oznaczało bowiem całkowitej rezygnacji z estetyzmu. Iwaszkiewicz nigdy nie wyzbył się tej skłonności, a w swoim pisarstwie dał programową receptę, jaki charakter powinna mieć ta ewolucja. Bohater powieści *Księżyc wschodzi*, rozpamiętując burzliwe wydarzenia pamiętnego lata, po kolejnej przemianie wewnętrznej zrozumiał, że powinnością artysty jest doznawanie potoku życia i utrwalanie tych doznań w sztuce. Problem ten powróci w *Pasjach błędmierskich*.

Parnasizm Iwaszkiewicza ma jednak jeszcze drugą odsłonę. W latach nauki w Kijowie, a później pracy w teatrze, przyszły pisarz zetknął się z twórczością modnych wówczas w Rosji akmeistów, którzy w swojej twórczości łączyli różne wątki — od pogańskich po chrześcijańskie, filozofię platońskiego idealizmu z hellenistyczno-dionizyjskim nadmiarem. Neoparnasizm popularny był w Rosji szczególnie w latach 1905—1914. Wpływ akmeizmu odbija się na opowiadaniach, takich jak *Gody jesienne*. W utworze tym, podobnie jak w opowiadaniu *Demeter*, parnasizm przybierze schyłkową postać. Jego stylistycznym wyrazem jest pastisz. Mieszają się tu często w groteskowy sposób wysublimo-

---

<sup>27</sup> Ibidem.

wane wątki kultury antycznej, słowiańskiej, wschodniej. To doświadczenie intelektualno-estetyczne, któremu na początku drogi twórczej patronował Wilde, a później bardziej akmeiści rosyjscy, penetrujący różnorodne epoki i kultury, przybrało kształt ironiczny. Jest wyrazem poszukiwań własnej drogi twórczej, a istotnym czynnikiem tego procesu będzie zespolenie różnorodnych wrażeń kulturowych, malarskich, muzycznych, literackich. Ów synkretyzm jest chyba najcenniejszym dziedzictwem wczesnego parnasizmu.

Modernistyczny problem sztuki dla sztuki, z którym na pozór pisarz rozprawił się ostatecznie, wybierając filozofię życia, powraca w powieściach *Sława i chwała* oraz *Pasje błędmierskie*. Edgar Szyller jest epigonem artysty modernistycznego — żyje sztuką i dla sztuki. Sztuka wymaga od artysty całkowitego poświęcenia. Szyller, którego pierwowzorem — jak się uważa — był Karol Szymanowski, jak i inni bohaterowie Iwaszkiewicza, nawet w ostatniej odsłonie życia szuka natchnienia w twórczości Goethego. Szyller jest uosobieniem pewnego mitu o artyście, egzystującego cały czas w świadomości Iwaszkiewicza. Jest to zarazem postać będąca dziedzictwem modernistycznego myślenia o sztuce ze swoim całkowitym oddaniem się jej jako sprawie najważniejszej. To przekonanie dobrze ilustruje wypowiedź Szyllera: „Cała wartość naszego życia polega jedynie na tym, że ma ono swój wydźwięk w sztuce. Że buduje się przez to jakiś gmach wartości ponadżyciowych, trwałych, jedynie naprawdę istniejących”<sup>28</sup>. Zwątpienie w sztukę przychodzi niemal na łożu śmierci i jest prorocze w odniesieniu do samego Iwaszkiewicza oraz jego deklaracji o sztuce pod koniec życia<sup>29</sup>. Znamienne jest także to, że Szyller jako kompozytor jest wzorcowym modelem artysty, gdyż muzyka uważana była przez Iwaszkiewicza za dziedzinę sztuki, która najpełniej oddaje istotę piękna i przybliża do sensu bytu, co jest jej najważniejszym zadaniem. Andrzej Zawada nie waha się nazwać *Sławy i chwały* powieścią o artyście, biorąc pod uwagę nie tylko postać Szyllera czy rysy osobowości Myszyńskiego, ale także ideowy sens

---

<sup>28</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Sława i chwała*. T. 1. Warszawa 1956, s. 32; patrz: A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz*. Warszawa 1994, s. 310.

<sup>29</sup> Pisarz w miarę upływu lat często dawał wyraz swemu zwątpieniu w sztukę. Jest to czytelne zwłaszcza w *Dziennikach*.

---

dzieła<sup>30</sup>. Choć jak truizm brzmią słowa: „sztuka przewycięża śmierć, będzie, gdy nas już nie będzie”, taka myśl towarzyszyła Edgarowi — *porte-parole* ludzi pokroju Szymanowskiego lub Iwaszkiewicza.

## Na obrzeżach modernizmu

Stosunek Iwaszkiewicza do modernizmu był dość złożony i miał różne oblicza. Jego światopogląd jako licealisty formował się w czasie powolnego schyłku tej tendencji i zastępowania jej z wolną orientacją klasycyzującą. Przejście od Wilde’owskiego parnasizmu do *Lebensphilosophie*, przefiltrowanej przez filozofię Nietzschego, dokonało się praktycznie od napisania *Oktostychów* do wydania powieści *Księżyc wschodzi*, czyli od roku 1918 do 1925. Jeśli wziąć pod uwagę te daty, pisarza można by nazwać epigonem modernizmu, zważywszy jednak na dość peryferyjne w stosunku do centrów nowej sztuki położenie Elizawetgradu czy Kijowa, intensywność i dojrzałość podejmowanych modernistycznych wątków, Iwaszkiewicz epigonem nie jest. Pamiętać również należy o nasilającym się od 1912 roku się nurcie akmeizmu i postępującej klasycyzacji kultury, która była Iwaszkiewiczowi bliska, choć miała innych niż Wilde promotorów. Kresowy modernizm miał charakter kosmopolityczny i nie był zabarwiony politycznie. Przeważały w nim wpływy kultury rosyjskiej. Iwaszkiewicz, czerpiąc z różnorodnych prądów modernizmu, pozostawał jednocześnie w pewnej do niego opozycji, aby w ostateczności dokonać rozliczenia z modernizmem w powieści *Księżyc wschodzi*.

Pierwsze zetknięcie ze stylem secesyjnym wspomina Iwaszkiewicz jako obcowanie w dzieciństwie ze światem pocztówek, przywożonych przez studiującego w Wiedniu brata, w których pojawiał się charakterystyczny ornament i kobieca moda<sup>31</sup>. Potem, podczas krótkiego okresu pomieszkiwania w Warszawie, nastąpił kontakt z architekturą

---

<sup>30</sup> A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 316.

<sup>31</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Spotkania z Szymanowskim*. Kraków 1976, s. 13.

takich obiektów, jak budynek filharmonii, hotel Bristol, dom na rogu Alei Ujazdowskich i ulicy Chopina. Oddziaływanie nowej sztuki było jednak bardzo powierzchowne. Znacznie silniejsze relacje w dziedzinie literatury nawiązał Iwaszkiewicz za sprawą wspomnianego już środowiska licealnego, czytanych lektur oraz inteligenckiego, kresowego domu Szymanowskich.

Dominujące, modernistyczne wątki, które miały wpływ na profil estetyczny i pisarstwo Iwaszkiewicza, to estetyzm Wilde'a, filozofia Nietzschego, poglądy Schopenhauera, przyswojone dość nieświadomie, a także lektura *Legendy Młodej Polski* Stanisława Brzozowskiego. Oprócz tych uchwytnych i wyrazistych wątków w ówczesnym piarstwie Iwaszkiewicza występują inne przejawy symptomatyczne dla modernizmu. Za taki uznać można nurt zainteresowania średniowieczem. Było to zjawisko zauważalne w modernizmie, aby przywołać tu choćby Edwarda Porębowicza (na zachodzie Gastona Paris, Josepha Bediera, Ferdinanda Brunetière). W twórczości pisarza zaowocowało to *Legendą o świętym Merkurym Smoleńskim*, *Legendą o baszcie świętego Bazylego*, *Legendą o świętej Balbinie Nieznanej*, w których nawrót do średniowiecza przejawia się przede wszystkim w stylizacji języka. Jak zauważyła Maria Jędrychowska, w przeciwieństwie do inspirowanych także średniowieczem utworów Wyspiańskiego (*Legenda*) czy Kasprowicza (*Hymny*) nie ma w piarstwie Iwaszkiewicza przesłania narodowego czy moralno-światopoglądowego<sup>32</sup>. Oscyluje ono w dalszym ciągu wokół problematyki piękna, sztuki, miłości i śmierci, a więc typowo modernistycznych dylematów. Pojawia się jakże symptomatyczne dla późniejszych utworów zagadnienie piękna, które niesie z sobą zło (*Legenda o świętym Merkurym Smoleńskim*) i postać Thanathosa (Jeździec Piękny — *Siedem bogatych miast Nieśmiertelnego Kościeja*).

Modernistyczny neoromantyzm najmocniej przejawiał się u Iwaszkiewicza w fascynacji Słowackim. Inspiracje *Królem-Duchem* czy *Genezis z Ducha* sprowadzają się do przejęcia zrębów filozoficznego mistycyzmu stanowiącego istotę dzieł Słowackiego. Wyraża je w *Godach jesiennych* markiz de Ribeaupierre. Zauważyć jednak należy, że idea

---

<sup>32</sup> M. JĘDRYCHOWSKA: *Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977, s. 24.

wiecznego powrotu czy nirwanizm ma wszakże swe źródło w filozofii Schopenhauera.

Powieścią dokonującą rozliczenia z modernizmem jest wydany w 1923 roku *Hilary, syn buchaltera*. Ryszard Przybylski nazwał ten utwór wręcz „szyderczą repliką modernistycznych powieści o artystach”<sup>33</sup>. Zamknięciem zaś poszukiwań twórczych, czynionych jeszcze w duchu modernizmu, jest powieść *Księżyc wschodzi*, będąca reinterpretacją nurtu. Obie powieści określone zostały jako antymodernistyczna ironia autobiograficzna<sup>34</sup>. Droga nowo wytyczona w tej powieści prowadzi od estetyzmu, mistycyzmu wydumanej miłości, nihilistycznych niepokojów, Nietzscheanizmu, pseudoodrodzenia religijnego, nirwanizmu, w stronę filozofii życia; od artysty parnasisty do artysty dawcy, jak określiła to Maria Jędrzychowska<sup>35</sup>.

Moment zetknięcia się w Warszawie z zawiązującym się wówczas środowiskiem Skamandra był wejściem, co sam Iwaszkiewicz przyznaje, w zupełnie nowy świat<sup>36</sup>. Nastąpiło pożegnanie z modernizmem i wczesnymi poglądami, które dokonywało się stopniowo. Choć debiut poetycki Iwaszkiewicza przeszedł niezauważony (po publikacji *Oktostrychów* nie ukazała się ani jedna recenzja), powoli zdobywał sobie pisarz pozycję w tym środowisku, choć nie odbyło się to bez skrywanых przed opinią publiczną animozji i poważnych rozdzwięków.

## Klasycyzm rozszczępiona — między Apollem a Dionizosem

Znakomite opracowanie krytyczne wczesnej twórczości Jarosława Iwaszkiewicza pióra Ryszarda Przybylskiego *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916—1938* spowodowało, że twórczość pisarza

<sup>33</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*, s. 67.

<sup>34</sup> M. JĘDRYCHOWSKA: *Wczesna proza...*, s. 140.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 104.

<sup>36</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 192.

zaczęła być postrzegana jako osadzona na dwóch biegunach antynomicznych toposów<sup>37</sup>. Z równym powodzeniem można, szukając dla niej genezy estetycznej, zobaczyć ją jako domenę żywiołu apollińskiego i dionizyjskiego. I choć programowe opowiedzenie się po stronie życia i jego doświadczania dokonało się wskutek zamknięcia okresu juwenaliów twórczych, za sprawą fascynacji Wilde'em identyfikowanych z żywiołem apollińskim, w utworach Iwaszkiewicza cały czas, aż do późnej starości, doszukać się można śladów po apollińsku rozumianej postawy klasycznej. Jest jak konstrukcja, na której nabudowane są inne, skomplikowane struktury. Struktury te przenikają się, tak jak przenikają się w twórczości artysty subtelne uwikłania w europejską kulturę, z nieoczekiwaną prostotą egzystencji bohaterów osadzonych na polskiej prowincji. Dwa bieguny egzystencji: śmierć i życie, przeplecione są afirmacją apollińskiego smakowania z dionizyjską namiętnością pochłaniania. Klasycyzm jest wciąż powracającą falą w twórczości Iwaszkiewicza. Jego geneza ma korzenie kulturowe. Klasycyzm nie jest antidotum na przebrzmiewające tony modernistycznych trendów. Nie jest też li tylko sprowadzony, by posłużyć się kategoriami Nietzschego, do czystej apollińskiej estetyki. Ma on zawsze podłoże intelektualne.

Andrzej Zawada, jeden z czołowych badaczy twórczości Iwaszkiewicza, dopatruje się tego klasycyzmu w postawie pisarza opartej na przekonaniu, że istota świata dostępna jest ludzkim zmysłom za pośrednictwem piękna, które z niego emanuje. Opiewanie takiej właśnie urody życia, świata, natury, choć często nie wolne od klęsk, cierpienia i śmierci, stanowi kwintesencję postawy klasycystycznej<sup>38</sup>. Filozofia bytu w tym ujęciu to historia celowych i rozumnych procesów kontemplowania świata. Ów racjonalizm przejawia się w sztuce posługiwaniem się normatywnymi kategoriami estetycznymi, które są oparte na klasycznej mierze i harmonii. To wreszcie odwoływanie się do tradycji, erudycji i ciągłości kultury, której źródłem jest antyk. Podobnie J.M. Rymkiewicz klasycyzm Iwaszkiewiczowski postrzega jako wyrażony przez sytuację kulturową człowieka<sup>39</sup>. Jego cechy to dialog z przeszłością kul-

<sup>37</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*

<sup>38</sup> A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 151.

<sup>39</sup> J.M. RYMKIEWICZ: *Skamander*. W: *Literatura polska 1918—1975*. Red. A. BRODZKA, H. ZAWORSKA, S. ŻÓŁKIEWSKI. Warszawa 1975, s. 320.



turową, erudycja, literackość stylu, uświadomiony tradycjonalizm, inspiracja cudzymi językami lirycznymi. Postawę tę określić można jako klasycyzm kulturowy.

Takim klasycystą stał się Iwaszkiewicz na początku lat trzydziestych. Nie należy wszak zapominać, że tej apollinińskiej postawie już w okresie kształtowania się takich poglądów (*Oktostychy*) towarzyszył stale cień Dionizosa (*Dionizje*, 1922). Próbą pogodzenia tych sprzeczności były tomiki *Kasydy* (1925) oraz *Księga dnia i księga nocy* (1929). Nawrotem do okrzepłego już klasycyzmu w latach trzydziestych jest tomik *Powrót do Europy* (1931) i wydane w roku 1938 *Inne życie*. W tomie tym występują nawiązania do sztuki malarskiej, obrazy pełne symboli, barw, głębokiego zrozumienia uniwersalnych wartości sztuki i klasycznego piękna. Wiersze *Innego życia* łączy wspólny pretekst ich narodzin — inspiracja dziełem malarskim, architektonicznym, zabytkiem kultury.

Postawę neoklasycystyczną można było dostrzec w kulturze europejskiej już na początku wieku XX, w Polsce nasiliła się w latach 1907—1917. W literaturze reprezentowali ją Jean Moreas, Paul Valéry, Stefan George, Ezra Pound, Thomas S. Eliot. Charakterystyczne dla kierunku było przekonanie, że jedność i ciągłość kultury wpływa na wytworzenie zbiorowej świadomości ludzkiej. Sięgano do psychologii, antropologii, filozofii i literatury, odwoływano się do doświadczeń antyku grecko-rzymskiego, ale też do średniowiecza, renesansu, baroku, do wyobrażeń mitycznych, motywów archetypicznych i biblijnych. Nadrzędną ideą klasycyzmu było respektowanie ponadczasowych człowieczych ideałów. Do kulturowych tradycji klasycyzmu nawiązywał w Polsce Edward Porębowicz, publikując w 1908 roku w „Ateneum Polskim” artykuł *Romantyzm francuski*, a także Władysław Kozicki, Zdzisław Dębicki, Edward Leszczyński, ale przede wszystkim Leopold Staff. Ruch ten związany był z pismami „Museion” oraz „Lamus”. Współczesnymi Iwaszkiewiczowi klasykami byli Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz, Jarosław Marek Rymkiewicz, Mieczysław Jastrun.

Ojcem duchowym czcicieli klasycyzmu przełomu XIX i XX wieku w planie bardziej odległym niezmiennie pozostawał Johann Joachim Winckelmann. Znamiennie jest, że dzieła Winckelmanna są także czytane przez bohaterów powieści Iwaszkiewicza (książkę Marwicki). Inspiracje antykiem w jego apollinińskim wydaniu stanowią element par-



nasistowskiej postawy Iwaszkiewicza. Źródła tej postawy są wielorakie. Będą to we wczesnej twórczości wpływy Wilde'a, parnasistów francuskich i angielskich — Teofila Gautier czy Waltera Patera, a za ich pośrednictwem Winckelmannowskie pojmowanie klasycyzmu, schyłkowa poezja młodopolska, jaką reprezentował „Museion”, czy twórczość Leopolda Staffa. Pamiętać również należy o wpływie działających od 1912 roku akmeistów, z których twórczością młody pisarz zetknął się w Kijowie, i o powszechnie narastającej fali klasycyzacji kultury.

Jednakże recepcja antyku często nie jest w utworach Iwaszkiewicza prosta i bezpośrednia. Maria Jędrychowska w swej analizie wczesnej twórczości pisarza zwraca uwagę na pastiszowy charakter wielu nawiązań do antyku w jego prozatorstwie i liryce. Tak jest w przypadku *Demeter*. Figura Demeter jest w swej bezpośredniej, pierwotnej warstwie zaczerpnięta z antyku, jednak odnajdujemy tu, zdaniem Jędrychowskiej, ślady i postaci Wyspiańskiego z *Nocy listopadowej*, i mistyki średniowiecza<sup>40</sup>.

Antynomiczny w stosunku do apollińskiego dionizyjski aspekt klasyczności Iwaszkiewicza pojawił się nie tylko pod wpływem lektury Nietzschego. Dionizyjski mit rozumiany może być wieloznacznie. Wyraża on z jednej strony recepcję antyku, z drugiej w swej żywiołowości i nieokiełznaniu był sprzeniewierzeniem się klasycznemu, apollińskiemu ładowi, stanowiącemu wszakże kwintesencję klasyczności. Wiele łączy go również z tradycją pogańską, wręcz słowiańską. Niebagatelny wpływ mogła mieć także bizantynizująca atmosfera Kijowa, ale przede wszystkim sensualizm samego pisarza, przejawiający się na każdym etapie jego twórczości. Dionizyjskość wczesnego etapu twórczości ma również lekko orientalizujące zabarwienie. Najpełniej wyraził to Iwaszkiewicz w *Godach jesiennych*, w opisie uczty na cześć Demeter. Ukraina, ziemia obfitości, jawi się jako antyczna ziemia Dionizosa. Sensualizm i zmysłowość przenikają się tu z orientalną abundancją. Wszystko spowite jest pogańską i pierwotną mistyką, na którą człowiek nie ma wpływu, może jej jedynie ulec. Apollińska doskonałość przekształcona zostaje w dionizyjski pierwotny żywioł. Ład i wyrafinowanie — w nadmiar i zmysłowość.

<sup>40</sup> M. JĘDRYCHOWSKA: *Wczesna proza...*

Motyw Dionizosa spopularyzowany został w kulturze europejskiej za sprawą fundamentalnego dzieła Nietzschego *Narodziny tragedii z ducha poezji greckiej*, wydanego w 1872 roku i popularnego na przełomie wieków. Dionizyjskość funkcjonowała jako topos kulturowy również w okresie międzywojnia i cieszyła się dużą popularnością w literaturze polskiej. Jak zauważa Jerzy Kwiatkowski, motyw Dionizosa występuje nie tylko w zbiorce Iwaszkiewicza, ale także w twórczości innych skamandrytów i modernistycznych pisarzy, na przykład w twórczości Micińskiego<sup>41</sup>. W 1917 roku w czasopiśmie „Pro arte” ukazał się artykuł Marii Teresy Krenerówny *Sztuka jako kryterium życia. O „Narodziinach tragedii” słów kilka*. Inne publikacje poświęcone toposowi Dionizyjskiemu to: Zygmunta Karskiego *Koniec Dionizosa* (1922), Anatola Sterna *Europa. Bieg do biegun* (1927), Jerzego Mieczysława Rytarda *Wniebowstąpienie* (1923). Motyw ten pojawiał się także w kręgu pisarzy „Zdroju”<sup>42</sup>.

Dla Iwaszkiewicza Dionizos jest symbolem dramatycznego uwikłania człowieka między ciałem a duszą, pierwotną erotyczną zmysłowością a estetyzmem. To różni go od ogółu modernistycznych i późniejszych interpretacji. Bohater Iwaszkiewiczowski przedstawiony jest więc jako postać rozdarta nie tylko między Erosem i Tanatosem, ale także między Apollinem i Dionizosem, między estetyzmem a życiem. To młodzieńcze podzielenie twórczości Iwaszkiewicza, zdaniem krytyków, zadecydowało o specyfice jego późniejszej twórczości. Jej znakiem rozpoznawczym stało się rozdwojenie na klasyczno-estetyczny ogląd świata (to tradycja estetyzmu) i „egzystencjalistyczne pogodzenie się z prawami natury” (to tradycje ekspresjonistyczne, dionizyjskie)<sup>43</sup>.

Wielu badaczy twórczości Iwaszkiewicza i jego preceptora Karola Szymanowskiego tłumaczy genezę wątku dionizyjskiego w ich twórczości (*Król Roger*) wpływami dzieł rosyjskich pisarzy. W modernistycznej kulturze rosyjskiej, która tak wielki wpływ miała na Szymanowskiego i Iwaszkiewicza, motyw dionizyjski rozprzestrzenił się za sprawą pism symbolisty Wiaczesława Iwanowa, nieznanego jednak Szymanowskie-

<sup>41</sup> A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 51.

<sup>42</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 138.

<sup>43</sup> A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 53.

mu. Zarówno mesjanista i teolog Władimir Sołowjow, jak i Wiaczesław Iwanow interpretowali mit dionizyjski jako nową koncepcję chrystianizmu. W tej koncepcji ofiarę Dionizosa traktowano jako prefigurację ofiary Chrystusa. Podobieństw doszukiwano się w podwójnych narodzinach Dionizosa, ofierze boskiego ciała i krwi i jej spożywaniu, odrodzeniu po śmierci, idei pasterza i baranka ofiarnego, oczyszczeniu przez zanurzenie w wodzie, jakim jest chrzest. W istocie u źródeł takich paraleli leżała wczesnochrześcijańska chęć pogodzenia wątków hellenistycznych i chrześcijańskich. Te wątki są obecne już w utworach Hölderlina. Poglądy Iwanowa rozpropagowali Dimitrij Mereżkowski (w powieściach *Julian Apostata* i *Leonardo da Vinci*) oraz Tadeusz Zieliński (*Współzawodnicy chrześcijaństwa* i *Dionizos w religii i idei*), niezwykle ceniony przez Iwaszkiewicza, z którego literackim dorobkiem zaznajomił pisarza Szymanowski. Obecny w nich Dionizos (zwłaszcza w utworach Zielińskiego) łączony był z postacią androgyniczną, z której inspiracje brały współczesne kultury. W twórczości Szymanowskiego taka optyka fascynacji Dionizosem — kładąca nacisk na reintegrację i odrodzenie w obchodach misteryjnych — zaznacza się około roku 1916 i trwa do roku 1919. Wtedy też Szymanowski jest pod wpływem lektury innych książek Zielińskiego: *Rzym i jego religia* oraz *Hermes Trismegistos*.

Wracając do twórczości Iwaszkiewicza, szczególnie ważną postacią w recepcji kodu dionizyjskiego jest Karol Szymanowski. Mit dionizyjski zawarty w przedmowie Zielińskiego do *Bachantek* Eurypidesa odczytał Szymanowski jako traktujący o kondycji homoseksualnej tożsamości<sup>44</sup>. Z czasem, pod wpływem lektury Zielińskiego, doszedł do sedna kulturalnego znaczenia mitu dionizyjskiego. Koncepcję kultu dionizyjskiego znalazł Szymanowski u mistyków perskich. Odzywa się to w *Pieśniach Hafiza*, w III symfonii. W interpretacji genderowej połączenie obu pierwiastków: dionizyjskiego i apollinijskiego, jest symbolicznym szukaniem jedni rozszczepionej homoseksualnej osobowości za pośrednictwem sztuki — przypadek Szymanowskiego. Jest nawet czymś więcej — zwycięstwem nad horrorem natury własnej<sup>45</sup>. „Dionizos jest archetypem homoseksualisty, postacią o podwójnej tożsamości, kryjącej się często

<sup>44</sup> B. DĄBROWSKI: *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*. Gdańsk 2010, s. 176.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 117.

za maską i zasłaniającej za nią drugie oblicze bóstwa afirmującego swoje cierpienie i własną sprzeczność” — pisze Bartosz Dąbrowski, analizując motyw dionizyjski w twórczości Szymanowskiego<sup>46</sup>.

Jerzy Kwiatkowski wskazuje także na inną, ukraińską proveniencję motywu Dionizosa w twórczości Iwaszkiewicza, widząc następujący krąg wpływów: Pater, Iwanow, Zieliński, Szymanowski, Miciński, a także tradycje ludowe<sup>47</sup>. Wychowany na Ukrainie Iwaszkiewicz musiał zetknąć się z funkcjonującą w powszechnym obiegu w Rosji wydaną w 1913 roku powieścią Heleny Nagrodskiej *Gniew Dionizosa*, w której eksponowany był motyw homoerotyczny postaci Dionizosa. W przypadku Waltera Patera postać Dionizosa pojawia się w opowiadaniu *Dionizy z Auxerre*, gdzie jest postacią rozdwojoną — dobrym duchem miasteczka Auxerre i złowrogim bogiem, w końcu rozszarpanym przez ludność miasteczka w czasie ludowych obrzędów. Ale Dionizos jest też bohaterem historycznej analizy mitu zawartej w *Studiach greckich* Patera. I tu jest postacią rozdwojoną, ambiwalentną — symbolem lata i zimy, radości i smutku. W mitologii greckiej narodziny Dionizosa również są „podwójne” i niejasne. Jako syn Zeusa i Persefony występuje Dionizos Zagreus, jako syn Zeusa i Semele — Dionizos Dithyrambos. Inna wersja mówi o narodzinach Dionizosa Dithyrambosa ze związku Zeusa z Hye-Rosą. Pater podkreśla dualistyczny charakter Dionizosa. Fascynuje go mroczna część jego osobowości, a także jego hermafrodytyczność<sup>48</sup>. Taki też obraz ambiwalentnego Dionizosa, Dionizosa trackiego, orfickiego, inspirował Iwaszkiewicza, nie zaś Dionizos — sielski pasterz. Dionizosa Iwaszkiewicza identyfikuje analityk jego wczesnej poezji Jerzy Kwiatkowski jako najbliższego wizji Paterowskiej rozdwojonego Dionizosa „zniewieściało-dziecięcego”, ale i złowrogięgo, niosącego śmierć<sup>49</sup>. Krytyk odczytał również tę postać jako symbol silnie nacechowanego zmysłowością estetyzującego piękna, z którym pisarz walczył w okresie ekspresjonistycznego przesilenia, czyli w momencie pisania *Dionizji*. Zabicie symbolicznego Dionizosa dokonuje się w *Zenobii Palmurze*, a jego uosobieniem jest książę Marwickij. Zabicie

<sup>46</sup> Ibidem, s. 144.

<sup>47</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 137.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 142

<sup>49</sup> Ibidem, s. 152.

Dionizosa, jak uważa wielu znawców religii greckiej, było w obrzędach dionizyjskich zastępowane ofiarą zwierzęcą, symbolizującą ofiarę boga. Motyw sakralnej antropofagii pojawia się także w tekstach Patera.

Geneza motywu dionizyjskiego w twórczości Iwaszkiewicza, mimo ekspresjonistycznej stylistyki, w którą jest udrapowany, okazuje się zatem bardzo złożona i poparta dużą erudycją literacką pisarza w tym zakresie. Motyw ten występuje już we wczesnym okresie twórczości, co w pewnym sensie było wynikiem literackiej popularności tego toposu na przełomie wieków. W mało znanym dramacie Iwaszkiewicza *Kardynałowie* z roku 1920 Radosław Romaniuk dopatruje się realizacji mitu dionizyjskiego, a także zapowiedzi mitu sycylijskiego urzeczywistnionego w *Królu Rogerze*<sup>50</sup>. Oprócz spopularyzowania przez Nietzschego opozycji Dionizos — Apollin, motyw ten cieszył się popularnością również w kręgach rosyjskich symbolistów. Można jednak wskazać jeszcze jedno źródło, zgoła nieliterackie, tego motywu w twórczości pisarza. Jerzy Kwiatkowski wskazuje na dość istotną w przypadku Iwaszkiewicza ukraińską tradycję ludową związaną z ideą śmierci i zmartwychwstania — zamierania i odradzania się przyrody (śmierć i zmartwychwstanie Kostrubonki), co ma odległy rodowód w starożytnych misteriach eleuzyjskich, poświęconych Demeter, Persefonie i Dionizosowi, i w znacznie bliższych słowiańskich obrzędach kupałnych<sup>51</sup>. Echa tych ludowych uroczystości, ale też greckich Dionizji pobrzmiewają w *Godach jesiennych*.

Dionizyjskość wierszy Iwaszkiewicza, zdaniem Kwiatkowskiego, polegała na idei panteizmu, złączenia z boskim wszechbytem, które dokonuje się podczas ekstatycznej, szaleńczej ofiary. Krytyk, posługując się freudowską interpretacją Tadeusza Zielińskiego, widzi w Dionizosie łącznika między Geą [Id] — symbolizującą naturę, czyli zespół instynktów, a Zeusem [Superego] — uosabiającym kulturę, czyli zespół norm i wzorców kulturowych. Iwaszkiewicz w tym okresie swojej twórczości, gdy powstawały *Dionizje*, pozostając we freudowskiej konwencji interpretacyjnej, przechodził etap, w którym dokonywało się przewartościowanie sztuczności estetycznego okresu młodzieńczego na rzecz „metafizyki codzienności”. Nastąpiło więc symboliczne utożsamienie

<sup>50</sup> R. ROMANIUK: *Inne życie...*, s. 270.

<sup>51</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*

z Dionizosem — pogodzenie pasji życia i śmierci, biologizmu i mistycyzmu, kultury i natury<sup>52</sup>. Można uznać, stosując literacką metaforę, że Dionizos wyzwolił Iwaszkiewicza spod władzy parnasizmu. Świadczyć może o tym choćby literacki pseudonim pisarza — Eleuter<sup>53</sup>.

Omówiony tu rozległy wątek dionizyjski w twórczości pisarza i jego zmagania z żywiołem apollińskim nie mogą jednak przesłonić jej zasadniczego charakteru. Iwaszkiewicz, ze swym zamiłowaniem do antyku, poczuciem ciągłości kultury, sposobem postrzegania świata pozostanie klasykiem. I tak zapisze się w panteonie kultury polskiej.

## Schopenhauer — estetyczny byt nirwaniczny

We wszystkich niemal utworach Iwaszkiewicza śmierć jest istotnym doświadczeniem egzystencjalnym, które dotyczy człowieka w jego fizycznym i duchowym wymiarze. Jednak topos Tanatosa zmienia swój charakter na przestrzeni rozwoju twórczości pisarza. W młodzieńczej twórczości śmierć stanowi wybawienie od udręki życia. Pojmowana jest w kategoriach Schopenhauerowskiego nirwanizmu. Schopenhauer za podstawę swej metafizyki przyjął wolę — działający ślepo popęd, przynoszący człowiekowi zawód i ból, gdyż nigdy nie może być zaspokojony. Stan ten powoduje, że życie ludzkie jest pasmem cierpień i niepowodzeń. Antidotum na to stanowiła bądź etyka (wyzbycie się pożądań lub wzbudzenie w sobie współczucia dla innych), bądź sztuka (uprawianie jej albo kontemplowanie jej wytworów). A zatem sztuka i piękno były rodzajem kontemplacyjnej terapii, w czasie której dochodziło do za-

---

<sup>52</sup> Według badaczy twórczości Iwaszkiewicza, dionizyjskość czyniła go jednym z najbardziej ekspresjonistycznych pisarzy polskich w latach 1918—1920 (J. STUR: *Z rozmyślań człowieka na przelomie*. W: *Na przelomie. O nowej i starej poezji*. Lwów 1921, s. 149). Według E. Łochowej, Iwaszkiewicz w idei dionizyjskiej łączył program zarówno ekspresjonistycznego „Zdroju”, jak i Skamandra. E. ŁOCH: *Struktury przestrzenne w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 169—178.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 168.

trzymania bezrozumnego pędu pożądania, przynoszącego człowiekowi udrękę. Istota artystycznego tworzenia polegała na bezwolnym oglądaniu idei. Stąd tylko krok do porzucenia własnej woli, zapomnienia o sobie, o swej indywidualności, przejście w wolę zbiorową, wreszcie porzucenie woli świata i pogrążenie się przez ascezę w nirwanie.

W młodopolskiej, skądinąd dość wybiórczej, recepcji filozofii Schopenhauera występowała różnica między śmiercią a nirwaną. „Oto nirwana — pisał Kazimierz Wyka — wypruwa z duszy wolę i świadomość, ale nie niweczy jakiegoś nieokreślonego psychizmu, roztopia go w otoczeniu, podczas gdy śmierć jest unicestwieniem zupełnym. Nirwana jest przeto zasobniejsza uczuciowo i może się kojarzyć z niejednym stanowiskiem żywotnym w każdej epoce. Między nirwaną a światem zmysłowym i światem symboli kontakty nie nikną. Nirwana odrzuca tylko pragnącą świadomość, ale poeta bezosobowo i biernie odczuwa nadal i nasycą się pięknem zmysłowym świata, tym śmieiej, że nie musi wybierać i cierpieć. Zaprzeczenie indywidualizacji w ten sposób nie stawało się dla modernistów zaprzeczeniem doznawania zmysłowego, podczas gdy śmierć zaprzecza całkowicie i bezwzględnie”<sup>54</sup>.

Odpryskiem poglądów Schopenhauera jest postawa Kościeja, bohatera *Siedmiu bogatych miast Nieśmiertelnego Kościeja*. Najwyższa świadomość niebytu osiągalna jest przez opanowanie woli życia, przewyciężenie własnego egoizmu. Śmierć jest jak „aksamit, jak woda, jak tunel pełen ochłody, jak zapomnienie o bólu wszystkiego, czego pełen jest człowiek, jak owoc soczysty” — mówi Iwaszkiewiczowski bohater<sup>55</sup>. Obecna w wielu wierszach Iwaszkiewicza „dominanta rezygnacyjna” jest właśnie takim rodzajem kontemplacji bytu. Jej skrajna postać to roztopienie się w śmierci identyfikowanej tu z nirwanicznym bytem, co nie do końca było zgodne z koncepcją Schopenhauera<sup>56</sup>. Idee bliskie buddyjskiemu pojmowaniu natury, bliskie poglądom Schopenhauera, wyraził pisarz w związku z recenzją *Lata leśnych ludzi* Marii Rodziewiczówny w eseju *Konflikt Anatola Sterna z Marią Rodziewiczówną*.

<sup>54</sup> K. WYKA: *Młoda Polska*. T. 1. Warszawa 2003, s. 103.

<sup>55</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Siedem bogatych miast Nieśmiertelnego Kościeja*. Warszawa 1924, s. 218.

<sup>56</sup> Zwraca na to uwagę zarówno R. Przybylski, jak i J. Kwiatkowski. Zob. R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*; J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*



Przy okazji Iwaszkiewicz staje się tu krytykiem awangardy, a ściślej futurystycznej wizji unicestwienia starego świata.

Rezygnacja, tak wyraźna w wierszach Iwaszkiewicza (*Oktostychy*), stanowi odbłask Schopenhauerowskiej filozofii, lecz odzywa się w tych utworach także Schopenhauerowska teoria estetyczna. Typowe dla pisarstwa Iwaszkiewicza, obecne już we wczesnych utworach zamiłowanie do sensualizmu opisów, drobiazgowo smakowanie urody codzienności, z jednoczesną szeroką perspektywą egzystencjalną jego utworów zdają się mieć źródło w poglądach niemieckiego filozofa. Rezygnacja mająca kontemplacyjno-estetyczną naturę ewoluuje od konstatacji piękna świata ku pięknu sztuki. Jerzy Kwiatkowski uważa, że właśnie ta postawa zadecydowała o tym, że pisarz nie aspirował do bycia w awangardzie, wybierając kontemplację kultury i tradycję klasyczną; nie działanie, lecz pogrążenie się przez sensualizm doznań w pięknie sztuki<sup>57</sup>. Taki charakter ma Iwaszkiewiczowska *sérénité* — wyrażająca dystans wobec świata, deterministyczne poddanie się losowi, niewiarę w możliwość wpływu na bieg rzeczy, nirwaniczne zatracenie się w sztuce i naturze. Kwiatkowski tak podsumował ów estetyzm: „I oto zamknięty krąg: piękno dające się uzyskać jedynie dzięki estetyzującemu światopoglądowi. Estetyzm do potęgi, estetyzm doskonały”<sup>58</sup>.

## Sztuki siostrzane — muzyka i teatr

Jak w przypadku innych dziedzin życia, tak i w zakresie kultury muzycznej decydujący wpływ na preferencje Jarosława Iwaszkiewicza miał Karol Szymanowski. Jednakże obcowanie z muzyką rozpoczął pisarz znacznie wcześniej, zanim nastąpiły ożywione kontakty z Szymanowskim. Jako dziecko wychowane w ziemiańskiej kulturze kresowej stykał się na co dzień ze światem dźwięków, czy to w formie śpiewu, wykonań fortepianowych, czy wreszcie muzyki ludowej. W rodzinie Iwasz-

<sup>57</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 29.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 60.



kiewiczza i spokrewnionych z nią Szymanowskich muzyka stanowiła nieporównanie większą wartość, niż to na ogół bywało w środowisku ziemiańskim. Przyszły pisarz wyrastał w kulcie muzyki, w przeświadczeniu, że w przyszłości będzie się nią zajmować profesjonalnie jako kompozytor.

Jak sam wspomina, jego postanowienie zostania muzykiem zrodziło się w roku 1902, kiedy mieszkał wraz z owdowiałą matką i siostrami w Warszawie. Był wówczas z matką na pierwszym w swoim życiu koncercie w Filharmonii Warszawskiej, gdzie popis gry na fortepianie dawał młody Mieczysław Horszowski. Zamiłowania muzyczne skutecznie podsycala matka artysty. W domu Iwaszkiewiczów śpiewano zarówno polskie, patriotyczne i religijne, jak i ukraińskie ludowe pieśni. We wspomnieniach pisarza przywoływane są wielokrotnie wielogodzinne, spontaniczne seanse przy fortepianie. Metodyczną nauką muzyki objęto młodego Jarosława, gdy rodzina przeniosła się z Warszawy do Elizawetgradu. Uczęszczał tam do szkoły muzycznej Neuhausów, która kształciła wybitnych muzyków. To tam Iwaszkiewicz nauczył się grać na instrumencie. W Elizawetgradzie mieszkali wówczas Szymanowscy. W okresie pobytu w Kijowie, po ukończeniu średniej szkoły Iwaszkiewicz rozpoczął nawet naukę w konserwatorium muzycznym. Jako licealista przyszły pisarz często bywał na koncertach pod gołym niebem w tzw. ogrodzie kupieckim w Kijowie. Dyrygował wówczas Siegfried Schneefocht<sup>59</sup>. Gimnazjaliści spotykali się na tzw. kabaretach, czyli wieczorkach w mieszkaniu Koli Niedźwiedzkiego, podczas których „grano, śpiewano i deklamowano. Po raz pierwszy odczytywano tam także swoje utwory”<sup>60</sup>. Obiektem młodzieńczych fascynacji pisarza była twórczość: Beethovena (którego IX symfonię Niedźwiedzki zaliczył do „najgenialniejszych utworów świata”), Wagnera, Skriabina. Od wczesnych lat gimnazjalnych Iwaszkiewicz trudnił się ponadto pisaniem librett do oper. Jedno z pierwszych to libretto do *Portretu Doriany Graya*, a w roku 1911 powstało libretto osnute na dziejach Dydony i Eneasza. Ponadto napisał kilka utworów muzycznych (m.in. do słów Kiplinga z *Księgi dżungli*). To dość symptomatyczne dla całej dalszej postawy

<sup>59</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 87.

<sup>60</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 84.

estetycznej pisarza połączenie zamiłowania do muzyki z sympatią do studiów klasycznych i wielkiej literatury. Najśłynniejszym librettem pisarza pozostaje jednak *Król Roger* — wspólne dzieło Iwaszkiewicza i Szymanowskiego.

Najważniejszą postacią, która ukształtowała gust muzyczny przyszłego pisarza, był bezsprzecznie Karol Szymanowski, choć paradoksalnie to on odwiódł go od zamiaru zostania muzykiem i skierował na drogę literatury. Mimo to muzyka zawsze pozostała pierwszą wśród sztuk, bo jak sam pisarz przyznał później, zainteresowania malarstwem pojawiły się później. Od Szymanowskiego wzięło się uwielbienie dla Bacha, Chopina, Beethovena. Szymanowski zainteresował kuzyna Ravelem, Gabrielem Fauré, Debussym. Mimo negatywnej opinii kompozytora o możliwościach Iwaszkiewicza jako muzyka przyszły pisarz miał w swej biografii epizody publicznych koncertów pianistycznych (np. w 1920 roku w Ostrowie Wielkopolskim). Niemal do końca lat wojennych grywał na fortepianie. Późniejsze zapiski w *Dziennikach* nie wzmiankują już o tym, natomiast pojawia się radio, dzięki któremu obcowanie z muzyką jest znowu możliwe, i to na najwyższym poziomie.

Motywy muzyczne w prozatorskiej twórczości Iwaszkiewicza występują bardzo często, co w tym kontekście wydaje się zrozumiałe. Pojawiają się w nich postaci kompozytorów, śpiewaków, ludzie i sprawy związane z muzyką<sup>61</sup>. Często jest to wręcz główny motyw narracyjny utworu (*Lato w Nohant*, *Czwarta Symfonia*). Uderzająca jest muzyczność utworów Iwaszkiewicza (we wczesnym okresie twórczości odczuwalna zwłaszcza w powieści *Księżyc wschodzi*). Źródłem tej muzyczności jest sama natura, która splata się z Iwaszkiewiczowską filozofią bytu. Deszcz, trawa odzywają się dźwiękami, które wydają. Jak wyznał pisarz, pisaniu jego niektórych utworów towarzyszyła wewnętrzna muzyka. Tak było z *Brzeziną*, której ostatnim stronom, integralnie współtworząc treść, towarzyszyły *Pieśni kurpiowskie* Szymanowskiego<sup>62</sup>.

Związki ze środowiskiem muzyków można prześledzić na kartach *Dzienników*, gdzie opisane są np. bardzo bliskie relacje z Rubinsteinem. W czasie swojego pierwszego pobytu w Paryżu Iwaszkiewicz poznał

<sup>61</sup> Na ten temat szerzej w części trzeciej niniejszej książki.

<sup>62</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Spotkania z Szymanowskim...*, s. 85.

u Godebskich Francisa Poulenca, Morisa Ravela, Alexandra Steinerta, o czym także wspomina w *Dziennikach*<sup>63</sup>. Bywał na koncertach organizowanych przez „La Revue Musicale”, pismo niestrudzenie promujące młodych kompozytorów i wykonawców, m.in. Szymanowskiego i Horowitza, którego właśnie na takim koncercie w Paryżu Iwaszkiewicz usłyszał po raz pierwszy. Utrzymywał przyjaźnie z muzykami (Arturem Rubinsteinem, Romanem Jasińskim, Zygmuntem Mycielskim), wreszcie poświęcił się pisarstwu na temat muzyki. Eseistyką i biografistyką muzyczną zajął się pisarz niejako rekompensując rezygnację z czynnego wykonywania muzyki za namową Szymanowskiego. Już w okresie międzywojennym pisywał Iwaszkiewicz felietony o muzyce do „Skamandra” i „Wiadomości Literackich” (promując niestrudzenie muzykę Szymanowskiego). Można powiedzieć, że muzyka stale mu towarzyszyła, o czym świadczą listy do żony z różnych koncertów, w których uczestniczył będąc za granicą. Dowodem na to może też być funkcja przewodniczącego Komitetu Wykonawczego Konkursu Chopinowskiego w 1955 roku.

Miłość do muzyki nie pozostała bez wzajemności. Jego teksty wykorzystywane były przez polskich kompozytorów. Tak na przykład było z *Ucieczką do Bagdadu*, która zainteresowała Szymanowskiego jako materiał na libretto. Szymanowski skomponował także muzykę do *Pieśni muezina szalonego* (1918), *Kołysanki* (1922). Z kolei Zygmunt Mycielski napisał pieśni do tekstów Iwaszkiewicza: *Brzeziny* (1951, 1952) i *Krąglego roku* (sześć pieśni 1956—1967).

„Sztuka to dla mnie muzyka” — napisze Iwaszkiewicz w dzienniku w roku 1950, jednocześnie ubolewając, że nie ma jej we współczesnej Warszawie (w domyśle w Warszawie epoki stalinowskiej).

Nie ma jej także już w Stawisku, proza codziennego życia wyrugowała ją. Od tego czasu coraz mniej przebywam w atmosferze sztuki i może dlatego jestem taki zmęczony. Prawie wcale muzyki, nawet sam nie gram, bo fortepian został na zimę w salonie (obecnie spiżarni Stachów) — ćwiartki cielęciny obok *Geschichte der Kunst* Hamanna czy *Wohl temperierte* Bacha<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 518.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 310.

Ocena wpływu teatru na ukształtowanie się sylwetki estetycznej Jarosława Iwaskiewicza nie jest taka prosta, jak się z pozoru wydaje. Sam pisarz dość powściągliwie wyrażał się o oddziaływaniu tej dyscypliny sztuki, a jednak z teatrem związany był w różnoraki sposób od najwcześniejszych lat, później także jako dramaturg i kierownik literacki teatru. Zetknięcie z profesjonalnym teatrem nastąpiło w Kijowie. W drugim dziesięcioleciu XX wieku często gościły tam zespoły objazdowe, a w 1912 roku przybył do Kijowa na stałe Franciszek Rychłowski, który stworzył trwały zespół zasilony przesiedlonymi aktorami, m.in. znaleźli się tam artyści tej miary, co Juliusz Osterwa, Stefan Jaracz, Aleksander Zelwerowicz, Józef Węgrzyn. Spektakle teatralne wzbudzały zainteresowanie elity kulturalnej, zwłaszcza młodych, zafascynowanych sztuką ludzi, aspirujących do wejścia w kręgi artystyczne. Siedemnastoletni gimnazjalista miał już na koncie dramaty (niezachowane): *Szare gęsi*, *W lesie*, *Panna Anna*. W następnych latach (do roku 1924) powstały: *Samobójstwo*. *Konwersacje o tragedii*, *Bal u księżnej Belwederskiej*, *Kardynałowie*. *Widowisko*, *Złodziej idealny*. *Komedia w 3 aktach*.

Pierwsze czynne zetknięcie się z profesjonalnym teatrem miało miejsce podczas pisania *Ucieczki do Bagdadu* i wiąże się z pracą w kijowskim teatrze Studya, zorganizowanym przez Stanisławę Wysocką<sup>65</sup>. Iwaskiewicz, choć krytycznie wypowiada się o kulturze literackiej Wysockiej i jej kręgu, przyznaje, że było to środowisko o zainteresowaniach czysto artystycznych, w którym po raz pierwszy w swym życiu się znalazł<sup>66</sup>. Pisarz trafił do Wysockiej po przeczytaniu ogłoszenia w prasie o lekcjach dykcji, wymowy i deklamacji<sup>67</sup>. Wysocka podczas studiów w Kijowie poznała Meyerholda, była uczennicą Konstantego Stanisławskiego, uchodziła już za legendę scen polskich. Stała się mużką Młodej Polski. Jej teatr w Kijowie miał opinię eksperymentalnego. Stworzony zespół rekrutował się głównie spośród młodych amatorów, gdyż aktorka chciała uniknąć zmanierowania aktorów. Iwaskiewicz po wielu staraniach został do zespołu przyjęty, lecz rola, którą otrzymał

<sup>65</sup> Nowe fakty z okresu pobytu w „Studyach” ustalił Radosław Romaniuk. Zob. R. ROMANIUK: *Inne życie...*

<sup>66</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 159.

<sup>67</sup> R. Romaniuk podaje, że Iwaskiewicz dowiedział się o teatrze od Zofii Hulanickiej. R. ROMANIUK: *Inne życie...*, s. 178.

(Kirkor w *Balladynie*), a także chłodna i oficjalna atmosfera panująca w Studyach rozczarowały go. Zagrał tylko dwie role, potem został kimś w rodzaju kierownika literackiego tego teatru. W tym też czasie, po pierwszych próbach poetyckich, młody Iwaszkiewicz napisał dramaty, które przepadły w pożodze wojennej wraz z osławionym kufrem. Praca w kijowskim teatrze zaowocuje później (1921) powstaniem awangardowego teatru Elsynor, którego Iwaszkiewicz będzie współzałożycielem. Po przyjeździe do Warszawy swoją karierę zawodową pisarz także związał z teatrem, uczestnicząc w pracach przygotowawczych do powstania tworzonego przez Osterwę teatru Reduta. Dalszą konsekwencją tego młodzieńczego zainteresowania sceną będzie pełniona przezeń funkcja kierownika literackiego Teatru Polskiego w Warszawie (1945—1949) i dramatopisarstwo.

W tej sytuacji zadziwiająca jest jego niewiara w teatr. Teatr uważał bowiem za tę dyscyplinę, która prowadzi do zdrady ideałów sztuki i jest parodią życia. W *Spotkaniach z Szymanowskim* Iwaszkiewicz pisał: „Niewiara moja w teatr była zawsze bardzo silna, mimo iż przeznaczeniem moim było kręcenie się zawsze na peryferiach pracy teatralnej”<sup>68</sup>. W tej kwestii pozostawał w zgodzie z poglądami Nietzschego, dla którego teatr był elementem degenerującym artystę. Iwaszkiewicz wyraża to w powieści *Hilary, syn buchaltera*.

## Poeta doctus

*Poeta doctus* — tak Maria Jędrychowska określiła Iwaszkiewicza jako pisarza<sup>69</sup>. To twórca „szukający przeżyć i tworzywa w literaturze, dokładniej zaś mówiąc w przejawach kultury, które były mu szczególnie bliskie i znane, chłonąc je, usiłował spożytkować przyswajane dobra kulturalne dla ekspresji własnego »ja«. Zatem nie konkretne, życiowe doświadczenia inspirowały autora *Legend* [chodzi o wydany

<sup>68</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Spotkania z Szymanowskim...*, s. 69.

<sup>69</sup> M. JĘDRYCHOWSKA: *Wczesna proza...*

w 1921 roku tom *Legendy i Demeter* — A.G.P.], lecz coraz bogatsza i bardziej różnorodna lektura, będąca za każdym razem osobistym odkryciem i wielką fascynacją intelektualną. Sfera prywatności, życiowych doświadczeń była w tym okresie tożsama z asymilacją wartości literackich, muzycznych, plastycznych, z indywidualnym przyswajaniem różnych poglądów filozoficznych dlatego, że wynikały właśnie z emocjonalnego przeżycia tychże wartości”<sup>70</sup>. Osie tych zainteresowań przebiegają ze Wschodu na Zachód, od kultury bizantyjsko-ruskiej do zachodnioeuropejskiej, ale także z północy (Skandynawia) na południe w obszary śródziemnomorskie, od kresowych dworców z zahibernowaną ziemiańską obyczajowością, po nowoczesną, awangardową Warszawę. Postawę Iwaszkiewicza jako twórcy cechuje nie linearyzm, lecz wielokierunkowość poszukiwań, apolliński dystans i poetyka ponadczasowej uniwersalizacji. Pisarz posługuje się systemem znaków kulturowych, który polega na porozumiewaniu się z czytelnikiem za pomocą elementarnych, tradycyjnych wzorów i konwencji poetyckich, dzieł sztuki: obrazów, rzeźb, architektury.

Maria Jędrychowska, pisząc swe opracowanie krytyczne o Iwaszkiewiczu w roku 1977, trafnie dostrzegła już we wczesnych jego utworach liczne parafrazy, reinterpretacje, cytowania formalne, które dziś, z perspektywy doświadczeń krytyki postmodernistycznej, nazwalibyśmy intertekstualizmem. Otwartość kulturowa i ogromna samowiedza pisarza przyczyniały się do asymilacji różnych postaw i eksperymentów formalnych. Autorka nazywa to za Erichem Auerbachem myśleniem figuralnym<sup>71</sup>. Definiuje je jako wykrywanie przez symbol bądź też przez odległe skojarzenia pewnych strukturalnych pokrewieństw i analogii różnych modelowych sytuacji ludzkich, podkreślając jednocześnie ich reinterpretacyjny charakter. Choć w twórczości pisarza można doszukać się wielorakiej problematyki, podstawowym zagadnieniem pozostają relacje między sferą etyki i egzystencji. Dywagacjom egzystencjalno-etycznym niezmiennie towarzyszy problematyka genealogii duchowej i estetycznej. Iwaszkiewicz nazwany został pisarzem kultury, co dobrze

<sup>70</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 140. Autorka powołuje się tu na fundamentalne dzieło E. AUERBACHA: *Mimesis — Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przeł. Z. ŻABICKI. Warszawa 1968.

oddaje europejską świadomość twórcy o modernistycznym rodowodzie — wyrosłym na parnasizmie Wilde'a, ale i Schopenhauerowskim pojmowaniu sztuki jako azylu i pocieszenia. Odrzucenie Wilde'owskiego estetyzmu rodzi nową powinność względem artysty, który porzucił estetyczną uludę. Jest nią poznanie i zrozumienie rzeczywistości. Taką jest konkluzja przemiany Antoniego w powieści *Księżyc wschodzi*. Iwaszkiewicz często czuł się bezsilny wobec tej presji ciężącej na artyście, czemu dawał wyraz w swej twórczości. Niemożność objęcia świata i wpłynięcia na deterministyczną naturę bytu powoduje rezygnację, a zarazem pasywną akceptację. Jest ona, jak zauważył Andrzej Zawada, ideą biegnącą równoległe z ciągłym zachwytem nad wszelkimi jego przejawami<sup>72</sup>. Ten dualizm twórczości Iwaszkiewicza jest jedną z cech wyróżniających jego twórczość na wielu płaszczyznach. Świat metafizyczny przenika się ze zmysłowym, sensualnym, realnym.

Artysta i jego powołanie stało zawsze w hierarchii wartości pisarza najwyżej. Bohaterowie wielu utworów Iwaszkiewicza to właśnie artyści — pisarze, poeci, muzycy, lub jednostki posiadające osobowość artysty, jak Janusz Myszyński, bohater *Sławy i chwały*, lecz często są to także zwykli ludzie, których życie zderzone zostało ze sztuką (*Stracona noc*). W pisarstwie Iwaszkiewicza, oprócz tematyki egzystencjalnej, nieustannie występują motywy estetyczne — sztuka, podróż, motywy muzyczne. Cechą osobowości artysty w jej modernistycznym ujęciu jest niepowtarzalność i wyjątkowość, dająca mu szczególne przywileje. Mimo całego swego wysublimowanego estetyzmu Iwaszkiewicz miał szacunek do prostych ludzi. Bohaterowie jego książek to często ludzie zwyczajni, ubodzy. „Jestem wielkim przeciwnikiem uważania artystów za innych, lepszych od reszty świata” — napisze<sup>73</sup>. Nie mniej poważna część twór-

<sup>72</sup> A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 54.

<sup>73</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 180. Ten pogląd odnajdziemy także w ocenie Szymanowskiego: „Wielkość Szymanowskiego jako człowieka i rola, jaką w naszej epoce odegrał, polegała na rzeczy prostej z pozoru, a jednak niezmiernie rzadko spotykanej: na bezpretensjonalnym połączeniu prawdziwie ludzkiego, niczym nie zakłamanego życia z wiernością swojemu posłannictwu muzycznemu. [...] genialność ta obracała się w życie, zmieniała się na drobną monetę i promieniowała na wszystko naokoło, stwarzając tę jedyną w swoim rodzaju »atmosferę« Szymanowskiego. Której poddawał się każdy, kto zbliżał się do genialnego muzyka. Atmosfera ta to był rodzaj jakiegoś wyższego życia, które wytwarzał wokół siebie Szymanowski,



czości Iwaszkiewicza poświęcona jest artystom realnym — stanowią ją bądź dramaty, bądź eseje biograficzne, których bohaterami są artyści. Jak zauważył Włodzimierz Maciąg: „Dla Iwaszkiewicza artyzm jest wartością dostępną powszechnie, lecz dany jest tylko tym, którzy umieją, którzy są w stanie odczuć jakości egzystencjalne. Nie chodzi tu o twórczość, lecz o aparat wrażliwości duchowej. Moment bezinteresownej rewizji własnego życia, odczucie intensywności istnienia lub jego bezsensu, przeżycie estetyczne — to wszystko mieści się w sferze doznań, które człowieka nobilitują, wywyższają, pozwalają uzyskać pełnię człowieczeństwa. Artysta jest to dla Iwaszkiewicza człowiek duchowo zwielokrotniony, ten człowiek, którego stać na luksus uznania przeżyć egzystencjalnych za przeżycia najważniejsze. Wszystkie łączą się w szereg, którym rządzi piękno. Wartościowe przeżycia bohaterów Iwaszkiewicza mają zawsze pretekst estetyczny, piękno koronuje idee naszego świata, bohaterowie pisarza świadomie lub nieświadomie do niego dążą”<sup>74</sup>. Henryk Bereza, pisząc o Iwaszkiewiczu, posuwa się wręcz do twierdzenia, że wiara w materialną i duchową kulturę człowieka zastępuje pisarzowi ideały moralne i staje się jedynym sprawdzianem tego, co jest prawdą, a co złudzeniem<sup>75</sup>. Kultura i sztuka pomagają wznieść się ponad to, co drobne i nieważne, lepiej zrozumieć świat.

Koncepcja artysty pojawiająca się w utworach pisarza bliska jest koncepcji freudowskiej. Artysta szuka w sztuce kompensacji swych niespełnionych pragnień. O Iwaszkiewiczowskich bohaterach tak pisze R. Przybylski: „Artysta usuwa destruktywność neurozy uwalniając się od ciężaru swojego »ja« w publicznie akceptowanych fantazjach. W ten sposób dzieło sztuki jest objawem neurozy w podwójnym sensie. Stabilizuje ją raczej, niżli rozwiązuje, stając się trwałą częścią psyche artysty. I jednocześnie powstrzymuje neurozę od sprowokowania czegoś stokroć gorszego”<sup>76</sup>. Modelowym przykładem artysty jest postać Edga-

---

życia prawdziwego, a jednak o jakieś parę stopni gorętszego, intensywniejszego niż przeciętne życie innych naszych artystów. Temperatura tej atmosfery, jej ciśnienie na indywidualności ludzkie były o parę stopni wyższe od normalnej. W otoczeniu Szymanowskiego żyło się lepiej, goręcej i prościej, to chyba wystarczy”. Ibidem, s. 190.

<sup>74</sup> W. MACIĄG: *Literatura Polski Ludowej 1944—1964*. Warszawa 1974, s. 309.

<sup>75</sup> G. RITZ: *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*. Kraków 1999, s. 33.

<sup>76</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*, s. 314.



ra Szyllera z powieści *Sława i chwała*, wyrażająca niepokoje związane z przemianami artystycznymi, a zarazem ze świadectwami filozoficznymi XX-wiecznej Europy.

Analizując w biografii Iwaszkiewicza te momenty, które ukształtowały go jako pisarza kultury, należy wskazać na niezwykłą rolę podróży, będących wręcz wyznacznikiem jego życia. Wątkowi temu poświęcony zostanie oddzielny rozdział, w tym miejscu przywołajmy jedynie ich personalny kontekst. Wyjazd do Paryża w roku 1925 rozbudził trwałą w życiu pisarza potrzebę podróżowania. Był on, oprócz odbytej w 1931 roku z Rajnfeldem podróży do Włoch, ważnym doświadczeniem w kształtowaniu się jego osobowości estetycznej i pisarskiej. Reminiscencje z podróży, poznanie nowych, ważnych kulturowo miejsc, dzieł sztuki staną się ważnym bodźcem jego twórczości. Podróż do Paryża była okazją do nawiązania interesujących kontaktów: do zawarcia znajomości z Duhamelem, Claudelem, Larbaudem, Cocteau, ale — jak zauważa G. Ritz — wszystkie te nazwiska wskazują na dość konserwatywne preferencje pisarza. Nie ma wśród nich przedstawicieli sztuki awangardowej<sup>77</sup>. Ritz dopatruje się tu siły oddziaływania Karola Szymanowskiego, który umożliwił kuzynowi wejście na paryskie kulturalne salony. Czyni też ciekawą uwagę, że jest to pewna cecha polskich ówczesnych przybyszy do stolicy europejskiej kultury (m.in. Czesława Miłosza). Ta konserwatywna orientacja Szymanowskiego zaciążyła zresztą i na innych wyborach Iwaszkiewicza, który nie skłaniał się (poza epizodem z ekspresjonizmem) do awangardy, a w Paryżu znaczącym wydarzeniem w jego prywatnej biografii będzie spotkanie z przyjacielem z lat dzieciństwa Masliejewem, emigrantem z Ukrainy. Z kolei pierwsza znacząca podróż do Włoch w roku 1931, w duchu Grand Tour, jest podróżą do źródeł europejskiego uniwersalizmu w dobie barbaryzacji Europy. Pisarz ma tego świadomość, notując, że kultura europejska tonie jak Wenecja. Iwaszkiewicz jest bowiem poszukiwaczem ciągłości śródziemnomorskiej kultury. Jej zabytki są dla niego źródłem nieustających wzruszeń.

Bardzo ważnym w kształtowaniu się postawy paneuropeizmu wydarzeniem był dla pisarza zwołany w 1926 roku Kongres Unii Inte-

<sup>77</sup> G. RITZ: *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 39.

lektualnej w Wiedniu, gdzie poznał podziwianego jeszcze w czasach młodości wybitnego znawcę antyku profesora Tadeusza Zielińskiego. Unia Intelktualna, w której obradach Iwaszkiewicz uczestniczył jako delegat w Wiedniu, a później w Heidelbergu (1927), kierowana przez Karola Antoniego Rohana, redaktora „Europäische Revue”, przynajmniej na pozór skłaniała się ku idei paneuropeizmu. Z perspektywy czasu Iwaszkiewicz zobaczył podtekst polityczny działalności Rohana, opierającego koncepcję „europejskości” na silnej elicie intelektualnej, a także na mocno wyrażonych cechach narodowych. Ideę i atmosferę Kongresu Intelktualistów uwiecznił pisarz w opowiadaniu wojennym z 1941 roku zatytułowanym *Kongres we Florencji*, a wcześniej w *Śniadaniu u Teodora* z 1938 roku.

Konsekwencją wiedeńskiego kongresu były następne obrady w Heidelbergu, które zaowocowały dla pisarza fascynacją odradzającym się neoromantyzmem niemieckim, uosabianym przez krąg poetycki Stefana Georgego. W ten krąg wprowadził Iwaszkiewicza młody humanista i poeta, student archeologii Karl Schefold. Środowisko to było związane z pismem „Blätter für die Kunst”, głoszącym ideę odrodzenia Wielkich Niemiec z okresu panowania Henryka II, Henryka IV Barbarossa i Fryderyka II. Niemiec, pojmowanych jako dziedzictwo wielkiego Cesarstwa Rzymskiego. Zauroczenie specyficznym klimatem Heidelbergu, jesiennym pejzażem Doliny Renu, kulturą niemieckiego średniowiecza z ideą imperialną, a zarazem uniwersalistyczną, wizyta w Spirze, gdzie spoczywają wielcy cesarze niemieccy, wreszcie sama osobowość Schefolda, kult Stefana Georgego i atmosfera stworzona wokół tego poety spowodowały, że Iwaszkiewicz wrócił do Polski odmieniony. Po powrocie z Heidelbergu podjął próbę zgromadzenia wokół siebie grona „wyznawców” na wzór kręgu Georgego, a później, po fiasku tego przedsięwzięcia, grupy wzorowanej na niemieckim Vandervogel — organizacji podobnej do skautowskiej, kultywującej tradycje patriotyczne<sup>78</sup>. Grupę tę mieli tworzyć młodzi architekci i studenci architektury. Również ten zamiar się nie powiódł.

---

<sup>78</sup> Do fascynacji Georgiem przyznaje się Iwaszkiewicz w ankiecie: *Co zawdzięczają pisarze polscy literaturom obcym*. „Wiadomości Literackie” 1927, nr 50 (ankieta). Ponadto świadczą o tym zapiski w *Dziennikach* i w *Książce moich wspomnień*.

Miałem wrażenie zetknięcia się z bardzo wielką ideą. [...] Polegała na powrocie do legendy wielkich Niemiec, do legendy rzymskiego cesarstwa niemieckiej nacji, do dążenia do wielkiej integracji Europy (i Azji?), tak jak były one zintegrowane pod berłem rzymskich cesarzy i jak pragnęli ją zintegrować wielcy cesarze Niemiec Henryk II, Henryk IV Barbarossa, a przede wszystkim Fryderyk II, ukochany bohater całej szkoły<sup>79</sup>.

Wcześniej idee Georgego próbował przeszczepić na grunt polski Wacław Rolicz-Lieder (przyjaciel Georgego)<sup>80</sup>. Schefold, utrzymujący z Iwaszkiewiczem kontakt listowny, interesował się przyjaźnią Georgego i Rolicz-Liedera, w podtekście robiąc analogie do związku jego i Iwaszkiewicza (pisarz sam dostrzegał podobieństwo pomiędzy swoimi *Oktostychami* a twórczością Rolicz-Liedera)<sup>81</sup>. George, jak później Iwaszkiewicz, zafascynowany był Sycylią, lecz w przypadku niemieckiego poety fascynacja ta łączyła się z ideą odrodzeńczą, odnoszącą się do władztwa cesarzy niemieckich na Sycylii. Innym czcicielem Georgego był poeta Joachim von Helmersen, korespondujący z Iwaszkiewiczem na ten temat<sup>82</sup>. W tej korespondencji, jak ustalił Marek Radziwon, także pobrzmiwała retoryka wojenna, idea już nie artysty, ale wodza politycznego. Helmersen zginął śmiercią gwałtowną, popełniwszy samobójstwo w 1937 roku. Iwaszkiewicz korespondował też z innym niemieckim poetą Güntherem Etenem, najradykalniejszym zwolennikiem kultu silnego przywództwa. I również w tej korespondencji pojawia się postać Rolicz-Liedera. Eten zginął w 1942 roku. Zarówno Eten, jak i Helmersen stali się ofiarami wiary w kult siły.

Poglądy kręgu miłośników Georgego stanowiły mieszaninę modernistycznej *art pour art*, poglądów Nietzschego, apollińskiego kultu piękna, potencjalnie tkwiącego w człowieku i gibelinizmu, wyznawa-

<sup>79</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Spotkania z Szymanowskim...*, s. 26.

<sup>80</sup> Jak wyznał Iwaszkiewicz w *Rozmowach o książkach*, ze stosunkowo słabo znana w Polsce twórczość tego poety zetknął się nie tylko dzięki tłumaczeniom poezji Georgego, lecz także dzięki temu, że Rolicz-Lieder udzielał lekcji francuskiego siostrze Iwaszkiewicza. J. IWASZKIEWICZ: *Rozmowy o książkach*. Warszawa 1983, s. 146.

<sup>81</sup> Ibidem, s. 148.

<sup>82</sup> E. ŁOCH: *Antyk w twórczości literackiej J. Iwaszkiewicza*. W: *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*. Lublin 1988, s. 72.

nego zwłaszcza przez młode pokolenie intelektualistów niemieckich, do którego zaliczał się Schefold. Relacje z Schefoldem, jak się wydaje, polegały nie tylko na zauroczeniu intelektualnym, ale miały też ukryty podtekst homoerotyczny, co na ogół w przypadku Iwaszkiewicza potęgowało doznania duchowe<sup>83</sup>. Zdaniem Radosława Romaniuka, przemiana postawy estetycznej Iwaszkiewicza z eksperymentatora i skandalisty (pisarz miał taki okres w swojej biografii twórczej po publikacji skandalizującej książki *Zenobia Palmura* i w czasie krótkiej fascynacji ekspresjonizmem) w klasyka, dokonana się pod wpływem przygody heidelberskiej<sup>84</sup>. Estetyzm tego okresu jest estetyzmem klasyka, szukającego wspólnoty kulturowej Europy, rozumiejącego wartość tradycji kultury. Był to estetyzm innego rodzaju niż ten z czasów fascynacji Wilde'em, mający w istocie charakter egotycznej sublimacji własnego ja. Swe stany emocjonalne i intelektualne z okresu heidelberskiego porównuje Iwaszkiewicz do tych, jakie opisywał James w *Psychologii doświadczenia religijnego*, nazywając je „rozjaśnieniem duchowym”, „objawieniem nieskończonego piękna istnienia i możliwości nieograniczonych”<sup>85</sup>.

Ślady tej fascynacji znajdujemy w opowiadaniu *Cienie*. Jego bohater nauczyciel Kazimierz Leszczycki czyta Słowackiego, ale i Stefana Georgergo, „którego kult przywiózł z uniwersytetów w Heidelbergu i Marburgu”<sup>86</sup>. Pod wpływem tej poezji zmienia się nastawienie do świata jego podopiecznego Felka. Nade wszystko jednak zauroczenie to widoczne jest w tomach poetyckich *Księga dnia i księga nocy* (1929) oraz *Powrót do Europy* (1931). Iwaszkiewicz intuicyjnie stara się dotrzeć do istoty fenomenu kultury niemieckiej, oddać jej demoniczność, mroczność, irracjonalizm, a zarazem wielkość. Genealogia tego zachwytu ma korzenie w romantyzmie. W *Powrocie do Europy* temat niemiecki zostaje ukazany w kontekście europeizmu. W tym czasie nurtuje pisarza poszukiwanie jedności kultury europejskiej, a niemieckość jest jej ważnym

<sup>83</sup> Obszernie na ten temat pisze Radosław Romaniuk w biografii pisarza. R. ROMANIUK: *Inne życie...*

<sup>84</sup> Ibidem, s. 382.

<sup>85</sup> List do żony z Heidelbergu z dnia 27 października 1928 roku, podają za: R. ROMANIUK: *Inne życie...*, s. 363.

<sup>86</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Cienie*. W: IDEM: *Opowiadania*. T. 2. Seria: „Dziela”. Warszawa 1980, s. 302.

ogniwem. Wspomniane tomy poetyckie są także dowodem na zachwyt nie tylko ideą Georgego, ale także jego twórczością. Jerzy Kwiatkowski dostrzegł w poezji Georgego pojawiające się motywy gwiazdy, łabędzia, róży, krzyża, drogi<sup>87</sup>. Krzyż i róża występują w *Czerwonych tarczach*, zapewne jako efekt inspiracji twórczością niemieckiego poety, są symbolem średniowiecznego uniwersalizmu i należą do symboli okultystycznych i gnostycznych. Róża i krzyż to symbol ukrzyżowanego Chrystusa, tajemnicy nieśmiertelności, a także wysublimowanej erotyki. W przypadku Georgego mogło to mieć związek z fascynacją Templariuszami lub być może było wynikiem kontaktów z ezoterycznym ugrupowaniem Sar Péladana, którego Zakon Różokrzyżowców, Świątyni i Graala nawiązywał do ezoteryki Templariuszy. George, zainteresowany ezoteryką, przebywał właśnie w Paryżu, gdy Sar Péladan stał się znaną postacią wśród tamtejszych symbolistów. Jerzy Kwiatkowski zwraca uwagę na często występujący u Iwaszkiewicza motyw ognia i jego oczyszczającą moc, podkreślaną również w utworach Georgego<sup>88</sup>.

Podróż do Niemiec wyzwoliła entuzjazm pisarza nie tylko dla kultury niemieckiej, ale także dla całej kultury europejskiej. Ten paneuropeizm znalazł odzwierciedlenie w wydanym w 1931 roku tomiku *Powrót do Europy*. Są w nim przywołane różne części Europy (Grecja — *Śmierć Lorda Byrona*, Belgia — *Bruksela*, Niemcy — *Dolina Neckaru*, *Germania*, *Wisła i Ren*, Włochy — *Pozdrowienie*, *Tęsknota do Italii*, Hiszpania — *Niedoszła podróż*, Rosja — *Do Rosji*, Czechosłowacja — *Praga*, Ukraina — *Do Karola Szymanowskiego*, *Nad sinymi brzegami Rosji*). Iwaszkiewicz jawi się tu jako stały bywalec Europy, dobrze w niej zdomowiony. Najważniejszy w tych wierszach jest nie pejzaż, ale właśnie europejska kultura. Wymowa tomiku jednoznacznie oscyluje wokół jedności kulturowej Europy. Jak podkreślają badacze twórczości pisarza, w wierszach włoskich dominuje synkretyzm (sycylijski), w niemieckich — mit imperium i georgowski kult niemieckiego średniowiecza, co miało również związek z fascynacją muzyką Wagnera<sup>89</sup>. Dochodzi do interesujących porównań i synkretyzmu (np. Ukraina identyfikowana

---

<sup>87</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 333.

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> Ibidem.

jest z Sycylią — *Do Karola Szymanowskiego*, w wierszu *Do Pawła Valéry* mowa jest o duchowych autorytetach Europy)<sup>90</sup>. Czymś, co spaja Europę, jest tradycja kultury antycznej, co nie pozostaje tylko postulatem, ale według Jerzego Kwiatkowskiego uwidacznia się w stylizacji tomu. Specjalny hołd oddany został Tadeuszowi Zielińskiemu — promotorowi kulturowych zainteresowań Iwaszkiewicza, przez dedykowanie mu całej książki (obok Valéry’ego i Curtiusa także zacnych rzeczników paneuropeizmu). W tej panoramie Iwaszkiewicz widział Polskę jako część Europy. Pisał:

Kultura nasza [...] sąsiaduje z jednej strony z wielką kulturą rosyjską, z drugiej strony z wielką kulturą niemiecką, stanowiąc jakby drogę od Skandynawii do morza Śródziemnego, stanowi teren przejściowy. Nasza kultura jest i śródziemnomorska, i bałtycko-skandynawska, jest mieszaniną najrozmaitszych rzeczy i ta właśnie mieszanina jest jej wielką wartością. Ona wychowała mnie i moje pokolenie<sup>91</sup>.

Parokrotnie w tekstach publikowanych w „Wiadomościach Literackich” Iwaszkiewicz dawał wyraz swemu zainteresowaniu niemieckością. Pobrzmiewa w nich echo romantycznej wyższości sztuki i artysty. To przekonanie jest obecne także w tekście *Goethe i duch weimarski*<sup>92</sup>. Goethe jest w nim ukazany jako wielki poeta Niemiec, ale i Europy, ponad politycznymi podziałami — tak widział Iwaszkiewicz rolę artysty. Odpowiadało to jego ówczesnym przekonaniom o potrzebie wielkich duchowych przewodników w Europie. Pisarz postrzegał wspólnotę poetycką jako część mitu kultury europejskiej i identyfikował się z tym gremium.

Fascynacja kręgiem Georgego i nowym romantyzmem niemieckim, z jego ideą siły, skończyła się definitywnie w 1933 roku po dojściu Hitlera do władzy. Zmiana stanowiska przejawia się w dążności do dokonania rozrachunku z własnym zauroczeniem niemieckością. Kres tej fascynacji położyło potwierdzone wydarzeniami w Niemczech przeświadczenie, że idea jednostki i autorytarnego przywódcy prowadzi

<sup>90</sup> Ibidem, s. 270.

<sup>91</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Ludzie i książki*. Warszawa 1971, s. 42.

<sup>92</sup> Ibidem.

do totalitaryzmu. Iwaszkiewicz, jak sam przyznaje, być może z fałszywą kokieterią, dostrzegł już podczas pobytu w Heidelbergu, zwłaszcza w niektórych zachowaniach Schefolda, niepokojące oznaki zwiastujące rodzący się klimat narodowego socjalizmu (zachowanie w katedrze w Spirze). Idea wspólnoty artystów oddanych sztuce, skupionych wokół poety-mistrza, jako rodzaju wtajemniczenia duchowego miała cechy tak dobrze znane w tradycji romantycznej. Idea ta popchnęła wielu z jej młodych wyznawców ku nazizmowi, a w efekcie do samozagłady (samobójstwo HeleMrsena). W konsekwencji rozwoju wypadków Iwaszkiewicz odsunął się od idei samego Georgego. Młodzieńcza fascynacja doktryną nietscheańską w kontekście gibelinizmu *George Kreis* nie miała już swej uwodzącej mocy. Najpełniej świadczył o tym opublikowany w „Wiadomościach Literackich” artykuł zatytułowany *Stefan George*, w którym Iwaszkiewicz nazywa niemieckiego poetę twórcą ewangelii nowych Niemiec, dającej filozoficzny podkład tego, co działo się w Niemczech współcześnie, a także twórcą Golema, w którego wcielił się Hitler<sup>93</sup>. Krytyczna ocena umacnia się w obliczu doświadczeń II wojny światowej. Upadają romantyczne mity. Wyrazem tego jest wiersz *Benzyna Aral*<sup>94</sup>.

Prozatorską konsekwencją heidelberskiej przygody są *Czerwone tarcze*, wydane w 1934 roku, będące nie tylko utworem o charakterze historycznym, lecz także wykładnią poglądów Iwaszkiewicza na kulturę polską i jej rolę w Europie, poglądów przesyconych ideą uniwersalizmu kulturowego i panestetyzmu, który przenika wszystkie jego utwory. Poglądy samego pisarza z czasów związków z Unią Intelktualną, jak się powszechnie uważa, wyraża książkę Henryk Sandomierski, a cesarstwo niemieckie to wizja silnej III Rzeszy. Tak jak Henryk Sandomierski przeżył rozczarowanie niemieckim cesarzem, tak i Iwaszkiewicz zawiódł się co do idei reprezentowanej przez krąg Schefolda. *Czerwone tarcze* są zatem symbolicznym przedstawieniem rozczarowań co do koncepcji politycznej i kulturalnej, jaką prezentował krąg intelektualistów niemieckich, z którymi pisarz wiązał wielkie nadzieje. Według

<sup>93</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Stefan George*. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 8.

<sup>94</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Benzyna „Aral”*. Z tomu *Jutro żniwa* (1963), *Druga Podróż zimowa*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 2. Warszawa 1977, s. 275.



opinii biografów pisarza, *Czerwone tarcze* są też poświęcone roli jednostki w złożonych procesach dziejowych. Nie może ona zmieniać sama biegu dziejów<sup>95</sup>. W utworze tym jeszcze raz wskazuje Iwaszkiewicz, że źródła kultury europejskiej tkwią na zachodzie Europy, Polska zaś zawsze, wbrew poczuciu samych Polaków, egzystuje na jej obrzeżach. Są więc *Czerwone tarcze* głosem w toczącej się wówczas w Europie dyskusji o kulturze i tradycji europejskiej<sup>96</sup>.

W owym czasie idea paneuropeizmu głoszona była przez Richarda Nicolausa Coudenhove-Kalergi, autora książek poświęconych tej tematyce i założyciela Unii Paneuropejskiej, snującej wizję Europy sfederalizowanej, popieranej przez niektóre koła w Lidze Narodów. Tony te pobrzmiwają w tomie *Powrót do Europy*, który Kwiatkowski nazywa wręcz „arką przymierza między Polską a Europą”<sup>97</sup>. Przy okazji omawiania tego etapu w życiu pisarza Jerzy Kwiatkowski słusznie zwraca uwagę na pojawiającą się problematykę nowego ładu, tak wyczekiwanego w odrodzonej Polsce. Na przestrzeni lat dwudziestych i trzydziestych w pisarstwie Iwaszkiewicza krytyk widzi ów ład jako odrodzenie pewnej ideologii, przybierającej postać mitu<sup>98</sup>. Słowo „mit” pojawiało się często w przedwojennej eseistyce. Sam Iwaszkiewicz pisał o tym w artykule podpisanym jako Eleuter: *O „Sofoklesie” Zielińskiego niektóre uwagi*<sup>99</sup>. Jerzy Kwiatkowski wyszczególnia następujące Iwaszkiewiczowskie mity, które korespondują z ogólnymi tendencjami w Europie, co jest kolejnym dowodem na uniwersalizm pisarza<sup>100</sup>:

- Mit rajskiej pierwotności, „dobrego dzikusa”. Mit pierwotności był wówczas dość powszechny, co miało związek ze świadomością kryzy-

<sup>95</sup> M. RADZIWN: *Iwaszkiewicz...*, s. 107.

<sup>96</sup> Takie odczytanie utworu było dokonane przez Kazimierza Wykę czy Jerzego Andrzejewskiego. Jednak, jak trafnie zauważa Marek Radziwon, żaden z nich nie dostrzegł w utworze bezpośrednich inspiracji, jakimi były świeże relacje Iwaszkiewicza z kręgiem Georgego. M. RADZIWN: *Iwaszkiewicz...*, s. 109.

<sup>97</sup> Utworem, który poświęcony jest rozważaniom na temat stałych związków kultury europejskiej i polskiej, jest *Wycieczka do Sandomierza*. J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 279.

<sup>98</sup> Ibidem.

<sup>99</sup> J. IWASZKIEWICZ: *O „Sofoklesie” Zielińskiego niektóre uwagi*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 32.

<sup>100</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*



su kultury europejskiej. Propozycje jego przewyciężenia były różne — zwrot w stronę pierwotności, w stronę wschodu, w latach trzydziestych w stronę klasycyzacji, ale także uspołecznienia poezji, przynajmniej w sensie tematycznym, nawrót do rodzimości<sup>101</sup>.

- Mit egzotycznej podróży i jego przeciwstawienie — mit rozczarowania egzotyką.
- Mit imperium, który narodził się po pobycie w Heidelbergu, a rozwiął wraz z narodzinami narodowego socjalizmu<sup>102</sup>.
- Mit Wielkiej Polski, który jest w pewnym sensie echem idei imperialnych, umieszcza Iwaszkiewicz w epoce jagiellońskiej. Jest on w jego rozumieniu pokojowy (takie są unie horodelska i lubelska) i przeciwstawiony zostaje Georgowskiemu mitowi „świętej wojny”. Schyłkowy okres twórczości Georgego miał wymiar wręcz katastroficzny. W postawie Iwaszkiewicza łączy się on z pewnymi sanacyjnymi sympatiami i poczuciem obywatelskiej odpowiedzialności za przyszłość odrodzonej Polski. Obywatelski przełom Iwaszkiewicza sformułowany został w wierszu *Do Pawła Valery*, zamieszczonym w zbiorze *Powrót do Europy*. Wizja silnej Polski utożsamiana przez mit jagielloński, propagowana była wówczas także przez obóz Piłsudczyków. Zbiega się to w pewnym sensie z coraz silniej artykułowanym w latach trzydziestych pragnieniem nowej ideologii, autorytetu. Następuje odwrót od racjonalności w stronę indywidualizmu i relatywizmu<sup>103</sup>.
- Mit wodza-poety. Kwiatkowski upatruje tutaj związku z osobą zawsze bliskiego Iwaszkiewiczowi Słowackiego. Sprowadzenie prochów poety na Wawel wywołało manifestację narodową. Poeta, uczonec, człowiek kultury zajmuje w paneuropejskiej koncepcji Iwaszkiewicza miejsce równe wodzowi politycznemu. Takie jednostki są wielkimi postaciami współczesności. Stoi za nimi autorytet czystego intelektu, sztuki. Najważniejszym autorytetem w okresie bezpośrednio poheidelberskim niewątpliwie pozostawał Stefan George. Podobną rolę, porównywalną z archetypicznym Starym Mędrce, odegrał Tadeusz

<sup>101</sup> Ibidem, s. 260.

<sup>102</sup> Teoria wielkich jednostek (Th. Carlyle'a) była popularna w okresie Młodej Polski. Zasadzała się na wierze, że ludzie czynu mają nieprzeciętną konstrukcję psychologiczną, hołdującą wielkim wartościom.

<sup>103</sup> J. KWIA TKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 302.

Zieliński. Tę fascynację przeciwstawia Jerzy Kwiatkowski, stosując kategorie Jungowskie, archetypowi Cienia, którego uosobieniem z czasem okazał się George<sup>104</sup>. Inne postaci intelektualistów — twórców, pod których urokiem pozostawał pisarz, to Valéry i Claudel, a także Gide, z którym często sam bywał zestawiany ze względu na wspólnotę poglądów (kultura jest ocaleniem) i prywatną biografię.

- Europejski mit kulturowy, a raczej jego przemożne poszukiwanie, jest niemal cechą identyfikującą prywatną i pisarską biografię Iwaszkiewicza. Jest to wypadkowa potrzeby określenia tożsamości nowo powstałej Polski, ale i narastającego poczucia kryzysu kultury europejskiej. Jak zauważa Jerzy Kwiatkowski, „poczucie zagrożenia, jakie pojawiło się w kulturze europejskiej po pierwszej wojnie światowej, wywołało: 1. prąd refleksji tej kultury nad samą sobą, jej wzmożone poczucie autoświadomości, tożsamości i odrębności, 2. dążenia integracyjne, 3. szukanie dróg odrodzeńczych. U początków tego procesu — by pominąć tu jednoznacznie katastroficzne dzieło Spenglera — leży myśl Paula Valéry’ego: jego cykl esejów, na który składają się: *La crise de l’esprit* (1919) i *Note (ou l’Européen)* (1922)”<sup>105</sup>. Valéry, wielki prywatny autorytet pisarza, któremu Iwaszkiewicz dedykował tomik *Powrót do Europy*, uświadamiał różnice między geograficznym i kulturowym pojęciem Europy. Wskazywał na korzenie kultury europejskiej: rzymskie prawo i instytucjonalizm, etykę chrześcijańską, grecki racjonalizm. Iwaszkiewicz, niezmiennie widzący Polskę jako integralną część cywilizacji europejskiej, podlegał również przejściowym fascynacjom. Jedną z nich były Niemcy, w których rekonstrukcję idei giblińskiej roztoczył przed pisarzem w swoim czasie Schefold. W latach trzydziestych mit Niemiec zastąpiła Dania. Nieodmiennie fascynację mityczną Iwaszkiewicza od czasu wyjazdu do Włoch, a za sprawą Szymanowskiego nawet wcześniej, stanowiła Sycylia, utożsamiana później z utraconą Ukrainą. Zastanawiające jest to, że nigdy takim mitem nie był Paryż.
- Mit odrodzenia Europy przez religię<sup>106</sup>.

<sup>104</sup> Ibidem, s. 330.

<sup>105</sup> Ibidem, s. 272.

<sup>106</sup> Wątek ten omówiony będzie w podrozdziale poświęconym Jamesowi.

- Mit odrodzenia tradycji antycznych. W latach dwudziestych pojawiała się też koncepcja „trzeciego humanizmu” — odrodzenia tradycji antycznych w XX wieku. Jest to nurt dominujący w ówczesnej kulturze europejskiej. W Europie w latach dwudziestych reprezentowało ją pismo „La Nouvelle Revue Française”, na którego łamach idee te upowszechniał Paul Valéry. W Polsce głosili je Tadeusz Sinko i Tadeusz Zieliński. Przejawem tego jest „poezja pracy” (M. Braun), a także poezja refleksyjna. Jednak w Polsce nurt ten nie miał głębszych podstaw i bazował na dość obiegowych wzorcach estetycznych<sup>107</sup>. Na tym tle wyraźnie rysuje się odmienność Iwaszkiewicza. Nurt klasyczny dominuje w tomikach *Lato* (1932) oraz *Powrót do Europy*. Cechuje go w planie poetyckim: zasada rygoru, kult tradycji, kult antyku, poetyka stylizacji, dążąca do ponadczasowości i uniwersalizmu, intelektualny dyskurs, dystans emocjonalny (nawiązanie do stoickiej metafizyki). Widzenie antyku przez Iwaszkiewicza nie jest banalne, przez odniesienia do współczesnej problematyki. Klasycyzm i poczucie wspólnoty z antykiem, idea wiecznego powrotu do antyku są trwałymi elementami tej twórczości. Jak zauważa Kwiatkowski, Iwaszkiewicz z pierwszej swej podróży na Zachód przywiózł nie awangardę, lecz neoklasycyzm<sup>108</sup>. Jednakże moda na klasycyzm nie była dla pisarza jedynie modną konwencją. Decydującą rolę odegrała tu osobista skłonność pisarza do klasycyzmu. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że europejskość Iwaszkiewicza jest wymiarem jego klasycyzmu. Kwiatkowski powodów tej skłonności upatruje w „wykorzenieniu” Iwaszkiewicza, jak również w podświadomej chęci ponownego zakorzenienia się w kulturze i tradycji<sup>109</sup>. Jednak teza o jednoznacznej klasycyzmie Iwaszkiewicza w świetle tego, co ukazał w biografii pisarza Radosław Romaniuk, musi zostać zweryfikowana. Mariaż pisarza z awangardą (ekspresjonizm) i epizod związany ze skandalem obyczajowym *Zenobii Palmury* wskazują, że miał on za sobą eksperymenty formalne i ideowe, nie mówiąc o kontekście obyczajowym, daleko odbiegające od wizji klasycznej literatury.

<sup>107</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 369.

<sup>108</sup> Ibidem, s. 372.

<sup>109</sup> Ibidem, s. 366.

W latach trzydziestych pod wpływem wypadków politycznych (wielki kryzys, w Polsce sprawa brzeska, wzrost tendencji totalitarnych w Europie) zaczyna dominować w literaturze katastrofizm i pesymizm w miejsce wcześniejszego witalizmu lat dwudziestych. Jak zauważa Kwiatkowski, widoczne to jest również w poezji skamandryckiej, w której codzienność będąca tematem wczesnych wierszy staje się niezrozumiała i koszmarna<sup>110</sup>. Racjonalizm zostaje zastąpiony irracjonalizmem, artystostwo — postawą moralistyczną lub metafizyczną, fascynacja cywilizacją — naturą, optymizm — pesymizmem, progresywność — poczuciem klęski i zastoju (na przykład często poeci posługują się symbolem nocy, aby oddać te nastroje). Są one obecne także w wierszu *Lato 1932*, jednak w utworach Iwaszkiewicza mają wymiar mistyczny. Można dodać, że przejawiał się on również obecnością tematyki religijnej w twórczości pisarza. Twórcę nawiedza też zwątpienie w sens sztuki. Nie jest to zwątpienie pierwsze. Pierwszy kryzys przypada na okres juvenaliów twórczych i wiąże się z odwróceniem od parnasistowskiej ideologii Wilde'owskiej oraz skłonieniem się w stronę filozofii życia. Spowodowało to częściowe zawieszenie filozoficznej zadumy i upodobania estetycznych. Ryszard Przybylski, dokonując podsumowania Iwaszkiewiczowskiej reinterpretacji modernizmu, zwraca uwagę właśnie na ten fakt — odwrócenie od filozofii. Poniekąd wpisywało się to w całą retorykę Skamandra i atmosferę awangardowego zwątpienia w modernistyczny ekshibicjonizm duchowy<sup>111</sup>. Utrata wiary w zbawczą moc sztuki przychodzi jednak później. Zdarza się coraz częściej i nasila z wiekiem. Jest jak sinusoida. Niewątpliwie w latach 30. zwątpienie to jest wypadkową ogólnie panującego przeświadczenia o kryzysie kultury, które było symptomatyczne zwłaszcza w tej dekadzie międzywojnia. O kryzysie pisali wówczas Oswald Spengler, Florian Znaniecki, Ortega y Gasset. Obawy te nie były bezpodstawne. Wielki mit cywilizacyjny, ufundowany na tradycji kultury śródziemnomorskiej, charakteryzujący

<sup>110</sup> Ibidem, s. 446.

<sup>111</sup> Przybylski zauważa, że stan taki deklarował Iwaszkiewicz jeszcze po wojnie, w wywiadzie z 1957 roku (R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*, s. 128). Iwaszkiewicz powiedział wtedy: „Nie jestem intelektualistą — rezonerem, nie ufam doktrynom, nie lubię głosić prawd i haseł urbi et orbi... [...], ja tylko utrwalam doświadczenia, a nie filozofuję”. Wywiad udzielony Wilhelmowi Machowi dla „Nowej Kultury” 1957, nr 20.

się istnieniem sensu i piękna, legł w gruzach wskutek wydarzeń II wojny światowej. W przypadku Iwaszkiewicza zaczęło się to w drugiej połowie lat trzydziestych, jakby w przeczuciu nadchodzącej wojennej hekatombi. Powraca wówczas do niepokoїв modernizmu, a w jego twórczości daje się odczuć postawa wątpiaca w to, że kultura może zbawić człowieka, i przeświadczenie o bezcelowości dążenia do szczęścia przez zatopienie się w kulturze.

Jeszcze nigdy bardziej nie czułem nicości sztuki i zupełnej zbędności: wszystko, co się naprawdę odbywa na świecie, odbywa się poza sztuką — i największe dzieła sztuki, *Iliada* czy *Wojna i Pokój*, czy kaplica Sykstyńska, nie mają najmniejszego wpływu na losy ludzkości. Przywiązywanie wagi do tego jest chwytaniem się słomki, obawiam się, że niewiara w sztukę jest największym pesymizmem, na jaki może się zdobyć człowiek współczesny, jest to boleńsze i tragiczniejsze niż niewiara w nieśmiertelność duszy<sup>112</sup>.

— napisze Iwaszkiewicz w swoich *Dziennikach*. W tym duchu utrzymane są też zapiski z pobytu w Paryżu w 1949 roku, dotyczące wizyty w Luwrze:

Potem widziałem obrazy w Luwrze, takie szalenie odległe, dalekie, obojętne — źle rozwieszzone raczej nie za czasów mej młodości zrobiły się czymś innym, nawet św. Katarzyna Correggia, która dawniej wyciskała mi łzy z oczu. Zadziwiające oddalenie się od sztuki, która była dawniej dla mnie wszystkim. Muzyka też już coraz rzadziej otwiera „złotym kluczem strumień łez”. Czy to już powolne odpływanie, odwracanie się od świata?<sup>113</sup>

W dziennikach i listach Iwaszkiewicza ten ton zwątpienia, ale naprzemiennie i afirmacji, pojawiać się będzie już do końca życia. Sztuka to nieprawdziwa praca, sztuka to zawracanie głowy, rozmijanie się z prawdziwym i istotnym zadaniem życiowym, jedno z największych nieporozumień ludzkości — będzie pisać, lecz niemal równoległe z tymi wy-

<sup>112</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 291.

<sup>113</sup> *Ibidem*, s. 292.

nurzeniami pojawiają się stwierdzenia: piękno jest zawsze optymistyczne, zawsze zachęca do życia, choćby mówiło o jego beznadziejności<sup>114</sup>.

Triumfalnym powrotem kulturowości i zainteresowania sztuką, na krótko jednak przed samym wybuchem wojny jest ostatni przedwojenny tom Iwaszkiewicza — *Inne życie*, wydany w 1938 roku. Powraca w tym tomie stylizacja, kunsztowność, posługiwanie się językiem znaków kulturowych. Potem wybuch wojna, w czasie której załamuje się wiara w humanizm. Czas ten był bolesnym uświadomieniem sobie bankructwa wielkich idei, wszystkiego, w co pisarz do tej pory wierzył. Zwątpienie w sztukę powraca po wojnie, a wraz z nim poczucie oddzielenia od reszty Europy. Przyczyna wydaje się oczywista — przeżycia wojenne, Holocaust, którego doświadczyli znajomi pisarza, izolacja Polski od reszty Europy, spowodowana narzuconym ustrojem. Analizując ton *Dzienników* od lat powojennych, zauważyć można zgorzknienie spowodowane także sytuacją osobistą i skomplikowanym uwikłaniem środowiskowym i instytucjonalnym. Andrzej Zawada w biografii Iwaszkiewicza napisanej już po śmierci pisarza, a więc z perspektywy całego jego życia, ocenia, że powojenny kryzys estetyzmu widoczny w poezji pisarza następuje od tomu *Jutro żniwa* (1963)<sup>115</sup>. „Przez czterdzieści kilka lat pisał autor *Oktostychów* wiersze w przekonaniu, iż jest to jeden z najlepszych sposobów, jakie wymyśliła ludzkość dla opanowywania świata, dla podnoszenia natury do rangi kultury, przypadku do poziomu boskiego prawa, konieczności śmierci — do daru nieśmiertelności. Wątpliwości, od których przecież nie mógł być wolny żaden poeta XX wieku, przybierały postać ironicznej gry z tradycją albo autoironicznej gry z własnym powołaniem, objawiały się jako groteska, a to parodia albo ekspresjonistyczny okrzyk zwątpienia, gdy dotychczas nie zdołały podciąć korzeni neoklasycyzmu, który istniał zarówno jako postać, jak i gwarant wiary w ocalającą i kreującą moc kultury. I oto gdzieś pomiędzy wierszami *Ciemnych Ścieżek* i *Żniw* nastąpiło niewidzialne przesilenie”<sup>116</sup>. Studiując karty *Dzienników* pisarza, można odnieść wrażenie, że te zwątpienia pojawiały się częściej, powodowane często

<sup>114</sup> A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 96.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> *Ibidem*, s. 276.

sytuacją osobistą, zwłaszcza na starość. Pojawia się poczucie klęski prowadzonej polityki kulturalnej:

Jestem bardzo zmęczony tym wszystkim. I nie mogę oprzeć się uczuciu osaczenia. Przegrana mojej polityki kulturalnej zdaje się być wyrażna. I obie strony tylko czyhają, aby się na mnie rzucić<sup>117</sup>.

Lata siedemdziesiąte aż do śmierci były przede wszystkim czasem wspomnień i podsumowań. Nasiliły się nastroje depresyjne. Jako artysta pisarz czuł się niedoceniony. „Takiego człowieka jak ja powinno się czczyć i nosić na rękach, w domu tego nie ma, publicznie pełno nie-nawiści”<sup>118</sup>. W domu czuł się opuszczony i zmarginalizowany. Jedyną odmianę stanowiły wyjazdy za granicę, które nazywał „Spotkaniami z Muzą”. Odbywał je pisarz w latach siedemdziesiątych wyjątkowo często. Jednak i za granicą coraz mniej znajdował ludzi należących do jego pokolenia. Coraz rzadziej bywał w redakcji „Twórczości” i w Związku Literatów. Miał także poczucie nadchodzenia zupełnie nowej epoki, w której on, człowiek XIX wieku, nie potrafił się znaleźć. Po wielokroć powtarzane wyznanie o niezrozumieniu współczesnej kultury i jak mantra brzmiące na ostatnich kartach zapisków w dzienniku zdanie: „jak wszystko jest inne teraz”, świadczą o zasklepieniu się w epoce, która już minęła<sup>119</sup>. Są to jednak nastroje często towarzyszące późnemu etapowi życia ludzkiego. Biorąc pod uwagę wyjątkową wartość późnej twórczości pisarza i prawdziwą eksplozję weny twórczej podczas pobytu w Rzymie w roku 1971, na kryzysy wiary Iwaszkiewicza w sztukę i kulturę oraz na deklaracje typu: „kiedyś miałem wiarę w ocalenie przez sztukę, teraz jej nie mam”, należy spojrzeć z nieco innej perspektywy<sup>120</sup>.

Wspomniane powracające „kryzysy” uwidaczniają się często w notatkach z zagranicznych podróży. Podczas gdy we wszystkich relacjach

---

<sup>117</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980*. Warszawa 2011, s. 68. „Twórczość” redagowana przez Iwaszkiewicza za cel nadrzędny stawiała utrzymywanie kontaktu z nowoczesną sztuką zachodnią w myśl zasady, że kultura powinna przekraczać granice polityczne.

<sup>118</sup> Ibidem, s. 291.

<sup>119</sup> Ibidem, s. 589.

<sup>120</sup> Ibidem, s. 91.

z podróży przedwojennych uderza ton kosmopolityczny, brak poczucia bycia obywatelem drugiej kategorii w Paryżu, Heidelbergu czy Palermo, po wojnie takie stany są wyczuwalne w zapiskach czynionych w dzienniku. Uderzająca jest konstatacja po powrocie z jednej z podróży na Zachód (9 lutego 1955): „A przecież wiem, że tamten świat nie jest lepszy, jest jeszcze gorszy, gdy się go zgłębi. Cały świat jest okropny”<sup>121</sup>. Iwaszkiewicz czuł się pełnoprawnym uczestnikiem kultury zachodniej, rozumiejąc jednocześnie, że należy do prowincji Europy, jaką jest ówczesna Polska.

Jak zawsze postanawiam obejrzeć starannie malowidła Botticellego, Perugina i tak dalej, i ledwie wzrok pada na sufit, już go stamtąd nie mogę oderwać [...] na nic mi się potem nie chce patrzeć, tylko bym wracał do tego sufitu. Ze ściśniętym sercem żegnam go na koniec, myśląc, że zapewne widziałem go po raz ostatni. [...] W powrocie mijam *Sobieskiego pod Wiedniem* Matejki w jednej z bocznych sal. [...] jakaś obcość cywilizacyjna i dzikie ubóstwo w tym naiwnym „królu”, w husarskich skrzydłach i niemądrych szlachcicach, którzy tylko co pobili „pohańców”. I ten nieszczęsny Matejko zestawiony z Rafaelem i Michałem Aniołem, a jednak mający jakąś wartość. Wartość uczucia, powagi, wartość smutku, wartość biedy i odwagi, cała ta nasza ojczyzna — myszy, deszcz i Polska, jak mówi Konstanty Ildefons<sup>122</sup>.

Znamienne dla takiej świadomości jest zdarzenie związane z wizytą w 1951 roku u Benedetta Crocego, wielkiego autorytetu, który bardzo rozczarował pisarza. Croce był symbolem przemijającej kultury XIX-wiecznej Europy, z którą Iwaszkiewicz czuł się mocno związany. Widział w nim jej ostatniego reprezentanta. Jednocześnie pisarz jest już skażony życiem w komunizmie, choć o tym nigdy nie pisał, i razi go wypowiedanie się Crocego na tematy komunizmu, którego ten nigdy nie doświadczył. Podczas tej wizyty Iwaszkiewicz czuje się obco, jak ktoś z innego świata. To odczucie bycia „spoza” narasta z upływem czasu. Nie było go zupełnie w latach międzywojennych, gdy z wszyst-

<sup>121</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 467.

<sup>122</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980...*, s. 353.



kich notatek przebijał ton zadomowienia w Europie. Teraz zdaje sobie sprawę z nieprzystawalności dwóch światów — Zachodu i Wschodu.

Podobny wydźwięk miało zdarzenie z Ravello, gdzie pisarz nie został rozpoznany przez poetę angielskiego Osberta Sitwella, z którym wcześniej się znał<sup>123</sup>. Ten w istocie przypadkowy incydent urasta do rangi problemu, zwłaszcza gdy poważnie potraktuje się deklarację pisarza:

I jeszcze raz wszystkimi siłami chce się krzyknąć, czytając Flauberta: to jest nasze, ja należę do tego kraju, w którym powstało to dzieło, ja jestem tam, gdzie pisał ten wielki Francuz, gdzie widnieją wieże katedry w Rouen, gdzie słyszy się taką muzykę... A Dostojewski jest z innego wielkiego kręgu, do którego nie należę, pomimo iż kształciłem się na Dostojewskim, że go czytałem przed Flaubertem i nawet przed świadomą lekturą Mickiewicza<sup>124</sup>.

W świadomości Iwaszkiewicza, mimo usilnego pragnienia przynależności do kultury europejskiej, zakorzenione jest silne poczucie nierozwalnej, może fatalnej więzi z Polską, które wyraził w *Sławie i chwale*: „Ojczyzną jesteśmy naznaczeni, jesteśmy nią napiętnowani [...] I nie dla nas słoneczne wina południa”. Potępił jednocześnie sienkiewiczowski mit „pięknej wojny” czy męczeńskiego patriotyzmu. Uważał, że najtrwalszą podstawą trwałości państwa jest bogata i różnorodna kultura, powiązana z wartościami uniwersalnymi, europejskimi. „Nigdy nie odkreślam tej polskości. Przeciwnie, chciałbym jak najbardziej być Europejczykiem. I jestem Europejczykiem”<sup>125</sup>.

<sup>123</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 395.

<sup>124</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Polski*. Warszawa 1977, s. 181.

<sup>125</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980...*, s. 458.

## Życie

### Recepcja poglądów Nietzschego

Antynomia eskapistycznego estetyzmu Wilde'a i filozofii życia utożsamianej z Nietzschem znalazła swe rozwiązanie w powieści *Zenobia Palmura*, wydanej w 1920 roku. Poetyckim manifestem tej nowej postawy Iwaszkiewicza będą *Dionizje*, stanowiące niejako polemikę z wcześniejszymi „apollinijskimi” *Oktostychami*. Jednak odczytanie i asymilacja poglądów Nietzschego następowała stopniowo — od młodzieńczej fascynacji do pogłębionej i selektywnej recepcji. Przystwojenie poglądów filozofa nie dokonało się u młodego Iwaszkiewicza bynajmniej za sprawą ich młodopolskiej interpretacji. Interpretacja ta, przypomnijmy, na przełomie wieków była dziełem przede wszystkim Przybyszewskiego i została zawarta w jego *Confiteorze*, będąc właściwie pretekstem do snucia własnych koncepcji. Przybyszewski sprowadzał sztukę i akt kreacyjny do kategorii metafizycznych, co było odstępstwem od poglądów zarówno Wilde'a, jak i samego Nietzschego. Wybiórcze traktowanie poglądów Nietzschego przez Przybyszewskiego w duchu postulatów modernizmu doprowadziło do wypaczenia jego idei, zwłaszcza tych dotyczących woli mocy. Antynomia między sztuką a życiem w ujęciu Przybyszewskiego rozstrzygnięta zostaje na korzyść sztuki, ale jej ceną jest złożenie ofiary z tego wszystkiego, co utożsamia życie. Odbywa się to kosztem artysty, który niejako w ofercie składa na ołtarzu sztuki swoją zwykłą egzystencję. Ten patetyczny akt opłacony jest ekshibicjonizmem duchowym. Sztuka jest zatem źródłem udręki, nie radości, jak u Wilde'a, ani triumfu nadczłowieka, jak u Nietzschego.

Rozrachunku z tak pojmowanym nietzscheanizmem dokonuje w *Próchnie* Waław Berent, autor fundamentalnej rozprawy *Źródła i ujęcia nietzscheanizmu*. Wyraża on w nim swój stosunek do Przybylskiego i jego koncepcji życia estetycznego. Lekturę *Próchna* polecił Iwaszkiewiczowi Karol Szymanowski, dla którego książka ta stanowiła niezwykle ważną pozycję o charakterze światopoglądowym. Dla Iwaszkiewicza problematyka zawarta w *Próchnie*, dotycząca istoty tworzenia i dylematu artysty przewycięzającego w imię sztuki życie, stała się powracającym motywem w latach jego dojrzałej twórczości (*Pasje błędnierskie*). Książką, w której pisarz wyraża bezpośredni stosunek do problemów istotnych dla Nietzschego, odczytanych w *Próchnie*, jest napisana w roku 1923 powieść *Hilary, syn buchaltera*, którą Ryszard Przybylski nazwał „ostatnim utworem epoki stylizacji”<sup>1</sup>. A zatem recepcja Schopenhauera i Nietzschego dokonała się też za sprawą *Próchna*<sup>2</sup>.

Najwcześniejsze zetknięcie z Nietzschem nastąpiło w Elizawetgradzie. Już w gimnazjum w Elizawetgradzie filozofem tym fascynowali się koledzy przyszłego pisarza, zwłaszcza Jerzy Mikłucho-Makłaj, który był uosobieniem poglądów nietzscheańskich i nihilistycznych, jak książę Marwicki w powieści *Zenobia Palmura*. W jego wydaniu uwielbienie dla niemieckiego filozofa miało charakter młodzieńczej egzaltacji, osadzonej w specyficznej atmosferze rosyjskiego nihilizmu czasów modernizmu. Mikłucho-Makłaj wysnuł z filozofii Nietzschego wątki apologetyczne kult siły i nadczłowieka, w mniejszym stopniu wnikając w jej historiozoficzne czy etyczne poziomy. Problematyką tą interesował się także uczący języka niemieckiego profesor gimnazjalny Karol Lang, którego młody Jarosław niezwykle lubił. Jednak prawdziwe zetknięcie z filozofią Nietzschego znowu miało miejsce za sprawą Karola Szymanowskiego.

Szymanowski, jak i inni członkowie jego muzycznej rodziny, pierwsze lekcje muzyki pobierał w szkole muzycznej w Elizawetgradzie — własności rodziny Neuhausów. Gustaw Neuhaus, „Niemiec nadreński”, jak go określa Iwaszkiewicz, znawca filozofii i literatury, zaszczerpił za-

---

<sup>1</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916—1938*. Warszawa 1970, s. 65.

<sup>2</sup> Por. *ibidem*, s. 64.

interesowanie Nietzschem i Schopenhauerem młodemu Karolowi<sup>3</sup>. Najpiękniejszymi książkami na świecie, jak się wyraził około 1912 roku Szymanowski, były dlań *Rozmowy Eckermannna z Goethem* oraz *Narodziny tragedii*<sup>4</sup>. Są to więc wyraźne wskazania, że inspirujące były dla niego poglądy niemieckiego filozofa z jego wczesnego okresu. Szymanowski dał temu wyraz w swojej zaginionej powieści *Efebos* (1918—1919), w której, tak jak w *Zenobii Palmurze*, następuje przesilenie estetyzmu na rzecz *Lebensphilosophie*, utożsamianej z nietzscheanizmem. Jednak Szymanowski pojmował niemieckiego filozofa zawsze wybiórczo, bez akceptacji jego zwątpienia w zbawczą moc sztuki. W przypadku Iwaszkiewicza nastąpiło przejście do dalszego etapu — wyboru filozofii witalizmu i porzucenia estetyzmu<sup>5</sup>.

Pośrednie oddziaływanie filozofii Nietzschego na Iwaszkiewicza dokonało się również dzięki kontaktom z profesorem Tadeuszem Zielińskim. Profesor Zieliński swego czasu opublikował tekst zatytułowany *Antyk Nietzschego*, w którym omawiał antyczne zainteresowania filozofa<sup>6</sup>. Filozofią Nietzscheańską i wybiórczo interpretowanym płynącym z niej kultem męskiej siły przeniknięty był cały George Kreis, z którym Iwaszkiewicz zetknął się *nomen omen* w Heidelbergu.

Estetyka Nietzschego jako zwarty system poglądów właściwie nigdy nie została sformułowana. Podlegała też na przestrzeni lat znaczącym ewolucjom. Jej pierwszy etap, zbieżny z uwielbieniem dla twórczości Wagnera i powstaniem *Narodzin tragedii*, które stały się osnową niemieckiej ideologii artystycznej końca XIX wieku, nie odrzucał roli prymarnego znaczenia sztuki ponad innymi, także „życiowymi” wartościami. Sztuka znosiła groźbę egzystencji i ją uszlachetniała. Wtedy też określona została podstawowa nietzscheańska antynomia pierwiastka apollińskiego i dionizyjskiego. W okresie kryzysu relacji z Wagnerem i powstawania dzieła *Ludzkie, arcyludzkie* Nietzsche zwątpił w zbawczą moc sztuki. Doszedł do przekonania, że przeżycie artystyczne może dostarczyć niezapomnianych wzruszeń, ale w sferze światopoglądu niczego nie zmienia. Za pomocą samych tylko środków estetycznych

<sup>3</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień*. Kraków—Wrocław 1983, s. 50.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*, s. 57.

<sup>6</sup> T. ZIELIŃSKI: *Antyk Nietzschego*. „Pamiętnik Warszawski” 1935, z. 5, s. 6—22.

nie da się ukształtować wszystkich aspektów ludzkiego światopoglądu. Powstaje wtedy *Przypadek Wagnera* — atak na wagnerowski estetyzm. Filozof zarzuca estetycznej postawie Wagnera fałsz. Postrzega ją jako ekshibicjonistyczną i dekadencją, postromantyczną, pozbawioną mocy. Dochodzi wreszcie do konstatacji, że sztuka wartościowa powstaje jako wyraz sił życiowych. Podział na sztukę apollińską i dionizyjską zastąpił podział na postawę romantyczną i dionizyjską. Postawa romantyczna jest wynikiem dekadentyzmu, nihilizmu i słabości, odwołuje się do transcendentnego bytu, wyraża rezygnację i uwiąd woli życia. Postawa dionizyjska jest afirmatywna, przepełniona wolą życia. To życie jest prawdziwym źródłem sztuki. W poglądach tych, mimo że ewoluujących, dostrzegalne są pewne niespójności. Styl klasyczny, niegdyś związany integralnie z postawą apollińską, przypisany został teraz do postawy dionizyjskiej. W klasycyzmie akcentował teraz Nietzsche wielkość stylu, prostotę i jednolitość. Przez te desygnaty objawiała się wola życia.

Nie tak dalekie od siebie, jak pozornie mogłoby się wydawać, były poglądy Wilde'a i Nietzschego. Wilde jest uosobieniem postawy apollińskiej, Nietzsche dionizyjskiej<sup>7</sup>. Jednak dla pokolenia modernistów powierzchownie asymilowane poglądy niemieckiego filozofa oznaczały przede wszystkim wyzwolenie się z Wilde'owskiego estetyzmu i przejście „na stronę życia”<sup>8</sup>. Teoretyczne estetyzowanie Wilde'a zostaje ukonkretnione, przemienione w czyn. Sztuka w tak interpretowanej perspektywie Nietzschego jest metafizycznym zadaniem życia. Zadaniem najwyższym.

W powieści *Księżyc wschodzi* Iwaszkiewicz, rozliczając się modernizmem, dokonuje także obrachunków z poglądami uwielbianego niegdyś filozofa, a raczej z ich asymilacją przez bohaterów powieści. Występuje tu różnorodna, za każdym razem subiektywna i wypaczona wersja nietzscheanizmu. Kuzyn Jerzy ze swoją pogardą dla zwykłych ludzi i życia może zostać uznany za człowieka zauroczonego ideą nadczłowieka. Było to samousprawiedliwianie własnego hedonizmu, który jest amoralny. Po przejściowej fascynacji jego osobą główny bohater książki

<sup>7</sup> Na owo rozdzielenie, obecne także w poglądach Szymanowskiego, wskazywał R. Przybylski, wywodząc je z idei romantycznych Jeana Paula. R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*, s. 33.

<sup>8</sup> Tak to określa R. Przybylski (ibidem).

Antoni, *alter ego* Iwaszkiewicza, rozpoznaje pozór i niebezpieczeństwo tego światopoglądu. Pozór ten polegał na mylnej klasyfikacji tego, co nazwane zostało prawdziwym życiem, z brutalnym kultem siły i pogardą dla maluczkich.

Pewne aspekty nietzscheańskiej filozofii dostrzec możemy także w postawie reprezentowanej przez Knabego, który w pełnym nihilizmu pożegnalnym liście pisze: „Przebieraliśmy, dobieraliśmy, przewartościowaliśmy wszystko — aż dobrnęliśmy do pustki kompletnej, do przewartościowania wszystkiego na nic, do zaprzeczenia — głębokiego, wewnętrznego zaprzeczenia wszelkiej wartości”<sup>9</sup>. I dalej: „zmoęła mnie już moja własna melancholia — i powiem ci na ucho, moja własna pogarda dla ludzi”<sup>10</sup>. Z perspektywy doświadczonego trzydziestoletniego już Iwaszkiewicza skamandryty nietzscheanizm pojmowany był już jako pogarda dla ludzi.

## W stronę *Lebensphilosophie*

„Wzgardzone życie zemści się grzechem i staniesz się dla samego siebie krwawym wyrzutem” — napisał Waław Berent w *Próchnie*<sup>11</sup>. Zdanie to można traktować jako motto twórczości Iwaszkiewicza po roku 1924. Ma to związek z zetknięciem się wówczas z ekspresjonizmem, przejściem na stronę zwolenników tzw. filozofii życia i odwrotem od modernistycznych haseł przełomu wieków. Filozofia życia sprzyjała formowaniu się toposu młodości. Była urzeczywistnieniem *élan vital*, jednoczącym zmysłowość z biologicznym instynktem samej natury. Pobrzmiewa w tym dionizyjsko-nietzscheańska koncepcja życia gloryfikująca witalność i instynkt.

Pojęcie filozofii życia (*Lebensphilosophie*) pojawia się w niemieckim romantyzmie i jest swoistą krytyką racjonalnego, oświeceniowego po-

<sup>9</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Księżyc wschodzi*. Warszawa 1975, s. 77.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> W. BERENT: *Próchno*. Warszawa 1956, s. 242.

znania rozumowego. Zasadniczym celem filozofii życia w jej heglowskim ujęciu było poznanie prawdy bytu, lecz na zasadzie zniwelowania przeciwności między jej teoretycznym a praktycznym wymiarem, między wiedzą filozoficzną a światopoglądem, między uniwersalnością tez filozoficznych a indywidualną egzystencją i przekonaniem człowieka. Głównym wyznacznikiem ludzkiego losu w tym ujęciu jest trudna do pogodzenia dysharmonia między człowiekiem a otaczającym światem i przekonanie, że każdy człowiek jest bytem samoistnym. Jedyną możliwością wyjścia z tej antynomii jest działanie, spontaniczne odczuwanie świata i realizacja możliwości twórczych. Nie ma bowiem sądów obiektywnych, możliwa jest tylko interpretacja, nie warto więc objaśniać świata, lecz można w nim egzystować i z tego czerpać radość — twierdzili zwolennicy *Lebensphilosophie*. Filozofem, z którym najmocniej utożsamiano tę postawę w okresie modernizmu, był Henri Bergson. Wielkie znaczenie w kształtowaniu się tego sposobu myślenia odegrały także poglądy religijne Williama Jamesa. Ewolucja prądu zmierzała w stronę egzystencjalizmu i racjowitalizmu Ortegi y Gassetta.

Antynomia sztuka — życie jest najważniejszym zagadnieniem modernizmu. Ryszard Przybylski zwraca uwagę na dość powierzchowne jej odczytanie przez modernistów polskich<sup>12</sup>. W *Próchnie*, kluczowej pozycji poruszającej ten problem, sprzeczność sztuka — życie jest nie do przezwyciężenia i w rezultacie niszczy człowieka. Każde z zaproponowanych rozwiązań, łącznie z tak popularnym Schopenhauerowskim nirwanizmem, ma tragiczny finał.

Iwaszkiewicz pod wpływem ekspresjonizmu i filozofii Bergsona, z którymi zetknął się pracując w „Życiu” (notabene i tam pokutowała ciągle neoromantyczna wizja tego problemu), rozstrzyga konflikt na korzyść życia. Był w owym czasie po lekturze *Próchna* Berenta, które wywarło na nim ogromne wrażenie. Napisał nawet w „Zdroju” recenzję tej książki, która, jak wskazuje Ryszard Przybylski, została przezeń odebrana jako wyraz zwątpienia czy nawet odwrotu od modernizmu<sup>13</sup>. Przejście na stronę życia w twórczości pisarza oznaczało zanurzenie się w prostocie, akceptację brzydoty otaczającego świata, a co za tym

<sup>12</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*, s. 9—125.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

idzie — wyzbycie się estetycznego eskapizmu, a także odrzucenie filozoficznej abstrakcji. W przypadku Iwaszkiewicza-pisarza samo pojęcie życia sprowadza się bowiem do intuicyjnej definicji tego, co biologiczne, tego, co proste, a nawet prozaiczne, ale wpisane w filozofię egzystencji. Miało to wymiar wielopłaszczyznowy, widoczny zarówno w stylu, jak i fabule utworów literackich i poetyckich. Po raz pierwszy tendencja ta zaznacza się w *Zenobii Palmurze*, a swoją jawną deklarację przybrała w powieści *Księżyc wschodzi*, czyli przypada mniej więcej na okres około 1920 roku. Jest to czas dość późny. Przypomnijmy, że znaczące dyskusje literackie odnoszące się do powrotu do życia miały miejsce już na początku wieku<sup>14</sup>.

Jak zauważył Ryszard Przybylski, opisy „życia” w *Zenobii...* czynione są rzeczowym, sprawozdawczym stylem protokolarnym, jakże innym od kunsztownych opisów z wczesnej twórczości. Akt przejścia na stronę życia dokonał się w warstwie narracyjnej w sposób symboliczny przez zabicie głównego bohatera — uosobienia estetyzmu. Z kolei w powieści *Księżyc wschodzi* główny bohater Antoni przechodzi na stronę życia, wyzbywszy się mitów jałowej ułudy estetyzmu (Izydor), hedonizmu (kuzyn Jerzy), nihilizmu (Knabe) i pociechy w wierze (Żmijowiec), wykonując skok w przepaść, co stało się symbolicznym punktem zwrotnym w jego życiorysie. Wątki antynomii sztuka — życie i bankructwo życia estetycznego podjęte zostaną także w *Pasjach błędomierskich*. Stary Zamoyłło, reprezentant parnastowskiego estetyzmu, uświadomiwszy sobie pod koniec życia bankructwo wyznawanych idei, powie do syna: „Tylko nie wierz w sztukę [...] to nie jest żadna tarcza. To nas nie uwalnia od najprostszego cierpienia. To jest jak gdyby bezpłodne”<sup>15</sup>.

W biografii samego Iwaszkiewicza przemiana ta dokonała się podczas wakacji w Byszewie. Okres ten odcisnęło piętno na całej jego twórczości. W całej bowiem postawie pisarza wobec świata, wyrażanej w liryce, prozie i esejach, wciąż przewija się ów problem. „Życie” jest definiowane przez Iwaszkiewicza jako zatopienie się w codziennych,

<sup>14</sup> Mowa tu przede wszystkim o artykule L. STAFFA *Rekonwalescencja końca wieku* („Teki” 1900, nr 1) i o artykule S. BRZozowskiego *My młodzi* („Głos” 1902, nr 50), wreszcie o słynnych cyklach polemik Brzozowskiego z Miriamem publikowanych na łamach „Głosu” w roku 1904.

<sup>15</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Pasje błędomierskie*. Warszawa 1956, s. 214.



drobnych sprawach, to „pocieszenie w prostocie”, jak je zdefiniował powieściowy Antoni, uosobienie autora<sup>16</sup>. Jest to zaprzeczenie estetyzmu w wydaniu Wilde’owskim, eliminującego trywialność i brzydotę. Ale „życie” to również poddanie się naturalnemu rytmowi kosmosu. Antoni w scenie kończącej powieść *Księżyc wschodzi* doznaje swoistego olśnienia:

Otaczał go [świat — A.G.P.] ze wszystkich stron, tajemniczy jak dawniej i nieprzenikniony. Tyle tylko, że teraz poczuł się wplątany w to koło nieskończone i wszystkie jego sprawy. I myślał, że co prawda do brzozonego listka nie wróci wiosna, a jednak wróci do brzozonego drzewa. Cóż więc, że listek zginie? Wiosna powracać będzie nieodmiennie<sup>17</sup>.

Brzożowy listek, który ginie, to symbol podporządkowania modernistycznego indywidualizmu odwiecznym prawom natury. W ujęciu Iwaszkiewicza przejście na stronę życia oznaczało także rozumienie istoty natury na poziomie jej biologicznych praw. Konsekwencje tej konstatacji są jednak dużo głębsze. Poznawanie i utrwalanie życia staje się obowiązkiem artysty:

Zrozumiał też, że niczego mu już w świecie nie trzeba, ani miłości, ani pracy, ani może Boga, tylko te najpiękniejsze, codzienne chwile ujmować w dłonie, przetrzymywać. Poznać, zrozumieć i wyrazić, dawać im nowe życie, tym chwilom — i życie wieczne<sup>18</sup>.

Z czasem to opisywanie najmniejszego przejawu życia (niechęć do filozofowania, świadoma rezygnacja z abstrakcyjnych sądów) zaczęło mimowolnie przybierać cechy mistyczne. Pisarz doszukuje się istoty bytu w rzeczach małych, ale doszukac się jej nie sposób. Próbuje przeniknąć nieprzeniknione. Nie chcąc, z pietyści staje się filozofem egzystencji.

Źródłem poglądów Iwaszkiewicza w czasie pisania powieści *Księżyc wschodzi* był mistycyzm Henri Bergsona oraz psychologia religii

<sup>16</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Księżyc wschodzi...*, s. 121.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 217.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 223.

William Jamesa. Ci dwaj filozofowie zastąpili wczesnomłodzieńczą fascynację Wilde'em i Nietzschem. W *Książce moich wspomnień* pisarz stwierdza, że przemiana z egotysty w człowieka, którego pociąga świat i ludzie, dokonała się pod wpływem dojrzewania, ale i konieczności życiowych<sup>19</sup>. Stan, w którym z konieczności trzeba godzić pasję tworzenia z prozą życia, zaczyna dostrzegać w biografii i innych artystów i traktować jako coś naturalnego. Staje się to także jego udziałem.

## W kręgu ekspresjonizmu i czystej formy

Porzucenie ułudy estetyzmu i przejście na stronę filozofii życia zawoocowało w twórczości pisarza w warstwie formalnej eksperymentami ekspresjonistycznymi. Źródłem tego ekspresjonizmu jest co najmniej kilka. Najważniejsze to wpływy Witkacego i kontakt z poznańskim „Zdrojem”.

Napisany w roku 1922 *Wieczór u Abdona* został dedykowany przez Iwaszkiewicza Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi. Artystę poznał Iwaszkiewicz osobiście dzięki Szymanowskiemu w Kijowie w roku 1914, gdy Witkiewicz przybył tam jako chorąży gwardii cesarskiej. Iwaszkiewicz podkreślał, jak znaczące w jego biografii było to pierwsze zetknięcie z Witkacym: „gdy spotkałem Witkacego (w Kijowie u Szymanowskich), był w mundurze polowym, rubaszce i spodniach koloru khaki, było to przed rewolucją, więc miał jakieś dziwaczne czarno-srebrne »pagony« z cyfrą Pawła I”<sup>20</sup>. Witkacy, po ukończeniu szkoły oficerskiej, służył wówczas w elitarnym pułku Pawłowskim. Później spotykali się podczas pobytów pisarza w Zakopanem<sup>21</sup>. Jednak w *Książce moich wspomnień* relacje te określi Iwaszkiewicz jako „bardzo zimne i obojętne”<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 293.

<sup>20</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Petersburg*. Warszawa 1976, s. 56.

<sup>21</sup> W Zakopanem Witkacy wykonał podwójny portret Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów tuż po ich ślubie.

<sup>22</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 278.

Wyznaje: „Nie odczuwałem czaru jego osoby i nie poddawałem się chętnie jego niemożliwym ekstrawagancjom”<sup>23</sup>. Co więcej, pisarz stwierdza, że sztuka Witkacego była dlań zawsze wielkim nieporozumieniem. Dotyczyło to zwłaszcza twórczości plastycznej, ale i dramatów, które Iwaszkiewicz, będąc kierownikiem teatru Elsynor, wystawiał (spektakl *Pragmatyści*, poprzedzony odczytem Witkacego *O czystej formie w teatrze*). Określał je jako prowadzące „na zupełne manowce”<sup>24</sup>. O Witkiewiczu w nieco innym tonie niż w *Książce moich wspomnień* napisał Iwaszkiewicz w *Podróży do Włoch* przy okazji opisu portretu autorstwa Witkacego, oglądanego w domu adwokata Cocoli. Napisał wówczas:

I wtedy, jak zawsze gdy myślę o tym człowieku, ogarnia mnie żal i smutek, przykro mi, że nie dorosłem do tego, aby mu pomóc na świecie, choć chciałem. Cały mój stosunek do tego człowieka pełen był żalu i nieudolności. [...] imponował mi swoją wiedzą, a przede wszystkim głębokim przekonaniem o słuszności tego, co robił. Mój stosunek do niego był podobny nieco do stosunku pochlebcy. [...] Ja traktowałem Stasia zawsze bardzo na serio, zgadzałem się w tym z Szymanowskim, a zwłaszcza z Rytardem<sup>25</sup>.

O Witkacym jest także mowa w *Petersburgu*. Poświęca mu Iwaszkiewicz jeden z rozdziałów, w którym usiłuje zgłębić tajemnicę petersburskiego okresu artysty<sup>26</sup>. To tam, zdaniem Iwaszkiewicza, dokonało się dojrzewanie do bycia artystą, które zrealizuje w Polsce. W innych swoich wspomnieniach dotyczących Witkacego Iwaszkiewicz wyznaje, że się go bał:

Bałem się go, imponował mi mądrością, swoimi filozofami, których pożerał, swoim wisielczym humorem. Ale czułem to, co się w nim dzieje. [...] Właściwie mówiąc, dążyłem do stworzenia Elsynoru tylko po to, aby zagrać Witkiewicza<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 279.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 278.

<sup>25</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch*. Warszawa 1977, s. 176.

<sup>26</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Petersburg...*, s. 55—61.

<sup>27</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Polski*. Warszawa 1977, s. 84—85.

Dalej dodaje, że najbardziej cenił Witkacego jako dramaturga.

Trudno zatem jednoznacznie odpowiedzieć, co naprawdę myślał Iwaszkiewicz o Witkacym. Problematyczne wydaje się w tym świetle stwierdzenie Marii Jędrzychowskiej, że *Wieczór u Abdona*, a zwłaszcza dedykacja, są dowodem na to, że obu pisarzy łączyły związki głębsze, niż się zazwyczaj przypuszcza<sup>28</sup>. Ważne z punktu widzenia teorii czystej formy książki Witkiewicza: *Nowe formy w malarstwie* (1919) i *Szkieł estetyczne* (1922), ukazały się przed wydaniem opowiadania, były więc zapewne znane aktywnie uczestniczącemu w życiu artystycznym Iwaszkiewiczowi. Związki te niewątpliwie sprowadzały się do fascynacji Witkiewiczowską teorią czystej formy, ale także kreowania postaci (zwłaszcza tytułowego Abdona) przeżywających w sposób zintensyfikowany „przejawy życia”, aby osiągnąć pełnię człowieczeństwa. Język *Wieczoru u Abdona* jest praktyczną realizacją głównych założeń teoretycznych czystej formy, co wykazała Maria Jędrzychowska<sup>29</sup>. Jak stwierdza krytyczka, Iwaszkiewicz posługuje się zarówno deformacją, polegającą na dominacji czynnika konstrukcyjnego w narracji, eliptycznością konstrukcji, jak i swoistą muzycznością struktury tekstu, ukształtowanego na wzór fugi, a także refrenizacją. Jędrzychowska dopatruje się w tekście Iwaszkiewicza cech monologu wewnętrznego, przybierającego postać strumienia świadomości, wyprzedzającego eksperymenty Joyce’a. *Wieczór u Abdona* ze względu na swą strukturę tekstową przypomina eksperymenty formistyczne.

W roku 1922 ukazują się *Dionizje*, w których również Iwaszkiewicz eksperymentuje z formą. Język używany w *Dionizjach* (ekspresjonistycznym tomie Iwaszkiewicza) jak nigdy potem w jego twórczości obfituje w neologizmy i brutalizmy<sup>30</sup>. Obraz świata ulega w nich subiektywizacji. Kolorystyka stosowana w tym tomie jest abstrakcyjna, dysharmoniczna (brązowe morze, czerwony deszcz, czarna krew, zielone słońce). Ta nienaturalna gama barwna stanowi wynik subiektywizacji oglądu świata. Nasuwa się tu porównanie z obrazami ekspresjonistów

<sup>28</sup> M. JĘDRYCHOWSKA: *Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977, s. 72.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 71—87.

<sup>30</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975, s. 118.

niemieckich i ich symboliką kolorów. Obok abstrakcyjnych kolorów o znaczeniu symbolicznym występuje inny środek wyrazu — kontrast temperaturowy i walorowy („Zapala błędny pociąg na nowo latarnie/ I czerwonością parzy łąkę fioletową”). Światło, jak zauważył Kwiatkowski, jest w tomie tym oślepiające, prowadzące do wielkiej katastrofy<sup>31</sup>. Pojawia się w spazmatycznych rozbłyskach, znamionuje dramatyczne sytuacje. Często występującym słowem kluczem jest krew, krwawienie. Krew bywa czerwona, czarna, chlustająca. Dominuje śmierć, zabijanie, rozpad, zgnilizna. Drugim słowem kluczowym staje się ciało, pojmowane bardzo erotycznie, zmysłowo, sensualnie. Cieleśność, namiętność, żądza życia i używania pojmowane są w kategoriach dionizyjskiego uniesienia. Ekspresjonizm *Dionizji* ściśle łączy się z toposem dionizyjskim w twórczości pisarza z tego okresu.

W powieści *Hilary, syn buchaltera*, wydanej w roku 1923, elementy ekspresjonistyczne ulegają intensyfikacji. Ewokuje je będące tłem utworu miasto, agresywnie wdzierające się w życie bohaterów. Miastem tym jest Warszawa, której wizja może odzwierciedlać traumatyczne wspomnienie samego Iwaszkiewicza, także niegdyś szukającego tu swego miejsca po przyjeździe z kresów. Ekspresjonistyczne są zabiegi formalne dotyczące warstwy językowej utworu i samej struktury narracji. Niektóre opisy to wręcz gotowe obrazy:

Blade zbiorowisko ponuro spiętrzonych kamieni, pełne brudu, wolne od blasku wielkich stolic świata [...] przywarłem do wrót twoich, do ścian niechlujnych, do ulic pełnych prostytutek!? [...] Wszyscy są obojętni, ale wszyscy są z nimi, z nimi idą, z nimi pokrzykują, popychają się, dążą [...] Trotuar jasnomiczalski, pokąd sięga światło latarni — dalej granatowa, ciepła noc. Za brzegiem lampy jakiś kobiecy wrzask. Krzyk drugiej kobiety. Biją się, Jezu. Ta pokrzwawiona morda tej prostytutki!... Jezu! Próbuje bronić, obrywa sam coś niecoś, ale już tłum, już policja<sup>32</sup>.

Być może na opisy Warszawy miał wpływ fakt, że w 1919 roku ukazały się w ekspresjonistycznym „Zdroju”, z którym wówczas współ-

<sup>31</sup> Ibidem, s. 129.

<sup>32</sup> M. JEŃDRYCHOWSKA: *Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 96.

pracował Iwaszkiewicz, przekłady *Miasta* ze zbioru *Iluminacje* Artura Rimbauda.

Współpraca z poznańskim „Zdrojem” (od 1919 roku), jedynym wówczas w Polsce pismem propagującym ekspresjonizm, okazała się w życiorysie Iwaszkiewicza tylko krótkim epizodem, zakończonym procesem sądowym. Efektem twórczym tych zainteresowań była stylizacja ekspresjonistyczna niektórych wierszy i prozy oraz ciekawe eksperymenty łączące słowo, obraz i muzykę w takich utworach, jak przykładowo *Wieczór u Abdona*. Pisarz przyjechał do Kościanek, majątku, gdzie wówczas zamieszkiwało małżeństwo Hulewiczów, aby otworzyć sobie możliwości publikowania w nowej dla niego rzeczywistości — po przybyciu do Warszawy próbował wyzwolić się z uciążliwej konieczności zarobkowania jako nauczyciel. O „Zdroju” napisał po latach, że panował w nim „duch Poznania i dochodziły echa berlińskiego ekspresjonizmu i bunty poetycko-krytyczne dwóch lwowiaków, Stura i Wittlina”<sup>33</sup>. Małżeństwo Hulewiczów zrobiło na nim dość dziwne wrażenie — starali się stylizować na wschodnich guru. O kontaktach ze „Zdrojem” i Jerzym Hulewiczem wspomina pisarz w *Podróżach do Polski*. Nie cenił Hulewicza jako malarza: „nie wydał mi się dobrym malarzem, a jego portrety malowane pod niemiecki ekspresjonizm nie przypadły mi do smaku. Jeszcze gorzej było chyba z jego smakiem literackim”<sup>34</sup>. Współpraca ze „Zdrojem” trwała krótko (pismo było już wówczas w złej kondycji finansowej) i zakończyła się dość niefortunnie<sup>35</sup>. Niemniej w roku 1919 Iwaszkiewicz został warszawskim przedstawicielem „Zdroju”, a do jego

<sup>33</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 199.

<sup>34</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Polski...*, s. 111. Bez atencji wyraża się Iwaszkiewicz także o innych wpływowych postaciach polskiego modernizmu: „Nie miałem specjalnej afektacji ani dla Miriami (choć wielbiłem jego przekład *Statku pijanego* Rimbauda), ani dla Zegadłowicza, ani dla Przybyszewskiego. Ich frazeologia pozostawała mnie obojętnym, a może nawet wrogim”. Ibidem, s. 113.

<sup>35</sup> Nieporozumienia ze „Zdrojem” i Jerzym Hulewiczem miały dwojakie podłoże. Iwaszkiewicz jako oficjalny przedstawiciel „Zdroju” był w dwuznacznej sytuacji jako pisarz związany ze „Skamandrem”. Drugim powodem nieporozumień, które swój finał znalazły w sądzie, było nierozliczenie się Iwaszkiewicza z poznańską redakcją pisma, które z kolei było mu winne pieniądze za publikowane teksty. Szczegółowo pisze o tym R. ROMANIUK: *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*. T. 1. Warszawa 2012, s. 272.

obowiązków należało przyjmowanie reklam, koordynowanie kolportażu i nawiązywanie w imieniu pisma kontaktów z literatami środowiska warszawskiego. To w „Zdroju” pisarz opublikował przekłady Rimbauda oraz *Gody jesienne*. Andrzej Zawada uzasadnia poniekąd pojawienie się ekspresjonistycznego wątku, jaki niewątpliwie występuje w *Dionizjach*, właśnie fascynacją Rimbaudem (Iwaszkiewicz pracował wtedy wspólnie z Mieczysławem Rytardem nad przekładem wierszy Rimbauda, które ukazały się pod redakcją Iwaszkiewicza i Tuwima w roku 1921). Warto jednak zwrócić uwagę na jeszcze inne źródło ekspresjonistycznych eksperymentów — twórczość Żeromskiego. Ekspresjonizm objawiał się w literaturze Iwaszkiewicza nie tylko stylizacją językową, lecz także ambiwalentną postawą bohaterów, czerpaniem ze średniowiecza, specyficznym stosunkiem człowieka do boga, zwrotem w stronę religijności (w miejsce modernistycznego dekadentyzmu).

Był to czas przełomu w samej twórczości pisarza, podyktowany różnorakimi przyczynami — zmieniającą się modą, wewnętrznym dojrzewaniem, zmianą środowiska. Czas, o którym powie:

W całym moim stosunku do poezji i literatury następował pewnego rodzaju przewrót, który się wyraził w nowo powstających utworach. [...] rozpoczęła się walka męcząca z opornym materiałem, jakaś szarpanina, idee Wschodu i Zachodu nie pozwalały mi się zadowalniać spokojnym klasycyzmem wiersza, a do tego wszystkiego, co się działo dookoła mnie, nie mogłem już mieć stosunku obojętności<sup>36</sup>.

Modernizm był już *démodé*, co Iwaszkiewicz, mający niezwykle wycucie obowiązujących mód i trendów, dobrze wyczuwał. Nastąpiła zmiana stylu.

---

<sup>36</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 201.

## Szymanowski

Powszechnie wiadomo, jak ogromną rolę w kształtowaniu się osobowości twórczej młodego pisarza odegrał Karol Szymanowski, a wraz z nim atmosfera domu Szymanowskich w Tymoszówce i Elizawetgradzie, a raczej zjawisko, jakim były owe siedziby, ich mieszkańcy i goście. Relacje te urosły już do rangi mitu funkcjonującego w kulturze polskiej. Atmosfera domów została uwieczniona w literaturze (*Sława i chwała*), a wzajemne wpływy pisarza i muzyka stały się przedmiotem wielostronnych analiz.

Rodzina Szymanowskich, skoligacona z Iwaszkiewiczami przez matkę pisarza (nie należy zapominać też o tym, że ojciec Jarosława, Bolesław Iwaszkiewicz, był w młodości nauczycielem domowym Taubów, rodziny pani Szymanowskiej), reprezentowała model kresowego, oświeconego ziemiaństwa, otwartego na wielonarodową kulturę, kosmopolitycznego, lecz mimo wielostronnych kontaktów bardzo patriotycznego (w dworze Szymanowskich w Tymoszówce nie przyjmowano Rosjan), dobrze zorientowanego w modnych prądach sztuki europejskiej. Dotyczy to nie tylko Karola Szymanowskiego, ale także jego sióstr, które wychowane zostały u zakonnicy Stowarzyszenia Serca Jezusowego). Szczególną wrażliwość przejawiali członkowie rodziny Szymanowskich w dziedzinie muzyki, czego dowodem są ich muzyczne biografie.

Początek ścisłych kontaktów Jarosława Iwaszkiewicza z rodziną Szymanowskich to dwa lata przeżyte w Warszawie po śmierci ojca Jarosława (1902). Później dziewięcioletni Iwaszkiewicz spędzi wakacje w roku 1903 w Tymoszówce, posiadłości Szymanowskich na Ukrainie. Najsilniejsze związki z Szymanowskimi datują się jednak na lata pobytu w domu Szymanowskich w Elizawetgradzie (1904—1909). Dom ten, podobnie jak Tymoszwówka, miał ogromny wpływ na wczesne zainteresowania muzyczne i literackie przyszłego pisarza (przyczynił się do tego zwłaszcza starszy o dziesięć lat kuzyn Karol). Iwaszkiewicz tak opisuje specyfikę Tymoszwówki:

Nastrój domu da się zrozumieć jedynie wówczas, kiedy się wżyjemy w artystyczny świat ostatnich lat sprzed pierwszej wojny. Nastroje



artystyczne, zamknięte w pieśniach Brahmsa i Mahlera, estetyzm niemieckiej literatury owocnej, potężna indywidualność Wagnera, brutalność Straussa — wszystko stanowiło przeżycia tych ludzi, którzy — niby to zamknięci na wsi — współżyli i współoddychali z twórczością europejską. Ale jednocześnie, jak obok międzynarodowych artystów w rodzaju Rubinsteina czy arystokratów w rodzaju Dawydowych czy Druckich-Sokolnickich, spotykało się w Tymoszówce staroświeckie rezydentki, jak obok misteriów Wagnera słuchało się majowego nabożeństwa, odprowadzanego przez babunię Misiunię — tak żyły tam obok międzynarodowych potęg artystycznych utwory Wyspiańskiego i Żeromskiego.

Trudno zapewne dzisiaj powiedzieć, czym były dla mnie kontakty tymoszowieckie, jakiś wieczór na przykład, kiedy ni stąd, ni zowąd Feliks siadał do fortepianu i wtajemniczał mnie po raz pierwszy w piękno Parsifala, albo jakiś wczesny ranek, kiedy cały dom — nie wyłączając ciotki Szymanowskiej — wyjechał na jakiś bal i jeszcze nie powrócił, a my we dwoje ze Stasią, jedyni chwilowo mieszkańcy obszernego dworu, przez cały ranek muzykowaliśmy, odtwarzając pieśni Wolfa i Mahlera<sup>37</sup>.

Kontakty te, ich intelektualną temperaturę, określił po latach Iwaszkiewicz jako wstęp do życia. Odwiedziny rodziny Szymanowskich w domu Iwaszkiewiczów („Szymaniady” — tak nazwał je pisarz w *Książce moich wspomnień*), a także rewizyty, których niemal wierny opis odnaleźć można w *Sławie i chwale*, to oprócz niekończących się biesiad, bali i wieczorów wspólne muzykowanie i rozmowy o literaturze i kulturze<sup>38</sup>. W domu w Tymoszówce po raz pierwszy zetknął się Iwaszkiewicz z literaturą młodopolską — utworami Wyspiańskiego, Kasprówicza, Przybyszewskiego, które „leżały na wszystkich stołach, we wszystkich pokojach”<sup>39</sup>. Szymanowski interesował się też Wilde’em, poszukując tematu libretta do swych oper, i Nietzschem, co miało oczywiście wpływ na młodego Jarosława. Atmosfera artystycznego domu, jaką stwarzała rodzina Szymanowskich, przeniosła się później do warszawskiego mieszkania Karola. Organizowane tam wieczorki miały cha-

<sup>37</sup> Ibidem, s. 58—59.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>39</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Spotkania z Szymanowskim*. Kraków 1976, s. 24.

rakter improwizowanych spektakli, czasem operowych, kabaretowych, w których wykonanie partii muzycznych było udziałem znamienitych początkujących artystów, jak Artur Rubinstein, nie mówiąc o gospodarzu. Brylował w tymoszowieckim środowisku starszy od Jarosława Karol Szymanowski, którego matka pisarza uważała za „złotego młodzieńca” i nieco obawiała się jego wpływu na swego syna. Z czasem dorastające rodzeństwo Szymanowskiego zaczęło przypominać artystyczną bohemę, a sam Karol artystycznego dandysa, o władniętego, jak po latach napisał Iwaszkiewicz, „kultem miłości”<sup>40</sup>. Aura erotyzmu, którą zresztą przez całe życie roztaczał Szymanowski, być może już wówczas wyraźnego homoerotyzmu, wywierała wpływ na Iwaszkiewicza i musiała niepokoić jego matkę.

Okresem decydującym dla formowania się wzajemnych relacji między przyszłym pisarzem a starszym kuzynem był rok 1918, kiedy to Iwaszkiewicz spędził kilka dni w Elizawetgradzie w domu Szymanowskich. Wtedy to powstała koncepcja *Króla Rogera*, wielokrotnie później zmieniana. Szymanowski był w okresie fascynacji teoriami Nietzschego i w fazie stopniowego odwrotu od poetyki Wagnera. Dawał temu wcześniej wyraz w listach do Iwaszkiewicza. O tym pobycie napisał Iwaszkiewicz w *Spotkaniach z Szymanowskim*:

Odnajdywałem tutaj nieomylny instynkt wielkich artystów, którzy, jak Goethe w epoce francuskiej rewolucji i Napoleona, jak Proust w epoce wielkiej wojny, w ciszy swoich pokojów przechowują te ziarna kultury, jakie mają szansę zakiełkować, gdy szcęk szabel zaniknie. Piłem słowa Szymanowskiego z zachwytem<sup>41</sup>.

Był to również czas poświęcony lekturze, co zaowocowało poszerzeniem obszaru zainteresowań pisarza o książki znawcy antyku Tadeusza Zielińskiego (pozna go później Iwaszkiewicz osobiście), *Obrazy Włoch* Muratowa (Szymanowski z zachwytem relacjonował pobyt we Włoszech i w Afryce), *Klątwę* Wyspiańskiego.

Wyjazd z Elizawetgradu do Kijowa po pobycie u Szymanowskich był jednym z tych przełomowych momentów przyspieszonego dojrzewania

<sup>40</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 45.

estetycznego, których kilka zdarzyło się w życiu pisarza. Towarzyszyły mu zaszczone przez kuzyna marzenia o Sycylii, której przecież nie widział, i wiedza historyczna wyniesiona z lektury Zielińskiego. W tej atmosferze rodził się *Król Roger*, którego urzeczywistnienie nastąpiło w Odessie. W tym twórczym okresie (1917—1919) powstała także zaginiona powieść Szymanowskiego *Efebos*, którą określił Iwaszkiewicz jako „hymn na cześć zapładniającej siły miłosego cierpienia”<sup>42</sup>. Okoliczności powstawania tej książki oddają dobrze modernistyczną w gruncie rzeczy osobowość kompozytora.

Libretto *Króla Rogera* oparte zostało na interpretacji *Bachantek* Eurypidesa, zawartej w rosyjskim wstępie do dramatu pióra Tadeusza Zielińskiego. Jego istotą jest przemiana wewnętrzna Rogera pod wpływem bachicznego kultu Dionizosa. Jest zatem utwór pochwałą zmysłowego doznawania świata i jako taki stanowi rozwinięcie koncepcji toposu dionizyjskiego, obecnego w świadomości pisarza już od zetknięcia się z filozofią Nietzschego i jego *Narodzinami tragedii*. Zmysłowość, pojmowana w swym wymiarze seksualnym, dodajmy homoerotycznym, jako siła napędowa tworzenia, stanowi też osnowę pisanego w owym czasie *Efebosa*<sup>43</sup>.

Szymanowski był dla Iwaszkiewicza zawsze forpocztą nowych idei w kulturze europejskiej, wliczając w to lektury. Starszy, obyty z europejskimi salonami artysta stanowił dla aspirującego do zakłętego kręgu sztuki Iwaszkiewicza wzór i wyrocznię. Radosław Romaniuk zwraca uwagę na przyswojony przez pisarza wzorzec artysty całkowicie pochłoniętego sztuką, z którym zetknął się w osobie Karola Szymanowskiego i warszawskiej kuzynki — pisarki Natalii Dzierżek. Iwaszkiewicz w różnych swoich wypowiedziach o kompozytorze, których najpełniejszym wydaniem są *Spotkania z Szymanowskim*, wielokrotnie podkreślał jego ogromną erudycję<sup>44</sup>. Widział w nim, jak się wyraził, ostatniego

<sup>42</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>43</sup> Wszystko, co dotyczy tej dużej, dwutomowej powieści, możemy jedynie wnosić na podstawie relacji Iwaszkiewicza, który był jej pierwszym czytelnikiem i redaktorem. Jak wiadomo, przygotowywana do druku powieść spłonęła we wrześniu 1939 roku wraz z warszawskim mieszkaniem Iwaszkiewicza, a publikacja znikomych ocalałych fragmentów przez Iwaszkiewicza wzbudziła protest rodziny kompozytora.

<sup>44</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Spotkania...*

pana i wielkiego artystę, ostatniego przedstawiciela w wielkim stylu kultury umysłowej wieku XIX, „na którego początku, jak u bram wejściowej i wyjściowej, stoją Goethe i Nietzsche, ci dwaj ukochani Szymanowskiego autorzy”<sup>45</sup>. To właśnie dzięki Szymanowskiemu (niezależnie od wpływu Koli Niedźwiedzkiego) młody Iwaszkiewicz zetknął się z filozofią Nietzschego i tak było w przypadku wielu modnych wówczas pisarzy i myślicieli, przynajmniej we wczesnym okresie życia pisarza. To Szymanowski miał podsunąć Iwaszkiewiczowi poezje Jeana Cocteau (*Plain-Chant, Le coq et l'arlequin*), które stanowiły credo artystyczne kompozytora, a miały stać się tym także dla młodego kuzyna<sup>46</sup>. Szymanowski zaszczerpił też początkowo sceptycznemu Iwaszkiewiczowi uwielbienie dla Żeromskiego.

Wczesne kulturalne obszary zainteresowań Szymanowskiego były wielostronne. Na bieżąco śledził wszystkie wydania poezji, znał pojawiające się nurty i mody w tym zakresie, pozostając jednak pod przemożnym wpływem stylistyki młodopolskiej. Wyraźnie widać to w jego niezbyt udanej twórczości poetyckiej. Od wczesnej młodości Karol Szymanowski zafascynowany był kulturą śródziemnomorską, ale także niemiecką (zwłaszcza muzyką, przy całkowitej obojętności na muzykę francuską, do momentu pobytu w Paryżu w 1913 roku)<sup>47</sup>. Znamca twórczości Iwaszkiewicza, Andrzej Zawada, określając strefy tematyczne wpływu Szymanowskiego na pisarza, wymienia: modernistyczny estetyzm i egocentryzm, kulturowość tematów, skomplikowany autotematyzm, klasycystyczne traktowanie sztuki jako skarbnicy powracających toposów, zanurzenie w kulturze<sup>48</sup>. Oprócz tych niewątpliwych zasług Szymanowskiego w kształtowaniu się światopoglądu estetycznego Iwaszkiewicza pozostał wymierny dorobek w postaci *Króla Rogera* i wkład niewymierny — rozbudzenie zainteresowań Sycylią i kulturą włoską. Szymanowski był również pierwszym recenzentem utworów Iwaszkiewicza: „W Odessie, nad brzegiem Czarnego Morza [...] czy-

<sup>45</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955*. Warszawa 2007, s. 127. Najpiękniejsze książki według ówczesnych poglądów Szymanowskiego to: *Narodziny tragedii Nietzschego* i *Rozmowy Goethego z Eckermannem*.

<sup>46</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Spotkania...*, s. 63.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>48</sup> A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz*. Warszawa 1994, s. 22.

tałem Karolowi wszystko co powstało tego lata, a co później weszło w skład tomu zatytułowanego *Legendy i Demeter*” — pisał Iwaszkiewicz odnośnie roku 1918 w *Książce moich wspomnień*<sup>49</sup>.

Szymanowski, mając ogromny wpływ na całą orientację intelektualną Iwaszkiewicza, był jednym z tych, którzy kształtowali zarazem jego gust muzyczny. To on roztoczył przed nim kult Wagnera, którego wielbicielem był do roku 1917 (w owym roku w liście do Iwaszkiewicza zwierza się ze swojego zwątpienia w Wagnera). Przesunięcie ideałów nastąpiło w stronę bardziej bezpośrednich doznań, których bodźcem jest świat zewnętrzny i szeroko pojęta natura i naturalność. Wagner stał się epigonem romantyzmu, ale też uosobieniem przebrzmiałej koncepcji *art pour art*. Był więc w owym czasie dla Szymanowskiego tym, kim parę lat wcześniej Wilde dla Iwaszkiewicza. Jednakże, według znawców muzyki operowej, *Król Roger* i aura towarzysząca powstawaniu opery miały jeszcze wiele wspólnego z Wagnerem. Iwaszkiewicz dostrzegł w warstwie muzycznej dzieła przede wszystkim syntezę oraz idealne połączenie wagneryzmu i wyważonego klasycyzmu, nowej wówczas tendencji obecnej w muzyce francuskiej.

Okres pisania *Króla Rogera* był czasem największego zbliżenia estetycznego obu artystów. Końcowy etap tej wspólnoty estetycznej to według niektórych badaczy biografii Iwaszkiewicza data powstania powieści *Hilary, syn buchaltera*, czyli 1922 rok<sup>50</sup>. Poglądy Szymanowskiego w owym czasie były w pojęciu kresowego, tradycyjnego ziemiaństwa nieco immoralne, w kwestii religii agnostyczne, głoszące kult osławionej „pierwotnej, pogańskiej religii”, czyli naturalnego popędu. Już wówczas rozpoczynający swą karierę muzyczną Szymanowski fascynował się — jak mawiał — „światem Tyreńskiego Morza”<sup>51</sup>. Potrafił połączyć w sobie wysoką kulturę estetyczną z wyrafinowanym hedonizmem, przejawiającym się na przykład w kulcie wina, zmysłowej urodzie życia, wyszukanych strojach. Ta wersja biografii Szymanowskiego, utrwalona w napisanych przez Iwaszkiewicza *Spotkaniach z Szymanowskim*, rozpowszechniana była na wyraźne życzenie rodziny, która mimo

<sup>49</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 181.

<sup>50</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*, s. 57.

<sup>51</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Spotkania...*, s. 19.

artystycznych aspiracji w gruncie rzeczy przywiązana była mocno do tradycyjnych kanonów moralności. Sam Szymanowski ukrywał przed rodziną rodzącą się samoświadomość swego homoseksualizmu<sup>52</sup>. Jedynie Iwaszkiewicz rozpoznawał skomplikowane życie wewnętrzne swojego kuzyna i ów stan rozdwojenia, z którym borykał się Karol, a z którym i jemu przyszło się zmierzyć. Mimo to zarówno w *Dziennikach* Iwaszkiewicza, jak i we wszystkich wspomnieniach odnoszących się do Szymanowskiego jego homoseksualizm opisywany jest za pomocą półsłówek, niedomówień, szczególnego kodu, na przykład aluzją jak „pierwotna, pogańska religia”, choć w tym przypadku oznacza ono również etos dionizyjski, który bliski był zarówno Szymanowskiemu, jak i Iwaszkiewiczowi.

Studia nad kulturą włoską, tak ważne w biografii Iwaszkiewicza, podjął najpierw Szymanowski, który podczas swego pobytu w Italii w 1908 roku zachwyił się pismami Jacoba Burckhardta. Ten kult południa to po części spadek po tradycji Grand Tour i tzw. *Reiseliteratur*. Burckhardt łączył kult estetyzmu z hedonistycznym zachwytem nad życiem, co bliskie było Szymanowskiemu. Tym samym realizował jedność pierwiastka dionizyjskiego i apollińskiego. Jego pogańska wizja klasycyzmu korespondowała z poglądami Nietzschego. Skłoniło to Szymanowskiego do studiów nad wybitnymi postaciami włoskiego renesansu, np. nad Cellinim<sup>53</sup>. Inną postacią, którą fascynował się Szymanowski, był Walter Pater (zwłaszcza jego *Studia greckie czy Marius Epicurean*). *Marius Epicurean* stał się nawet inspiracją dla *Efebosa*, a ściślej — osoby Ala Łowickiego. Z pism Patera, pełnych peanów na cześć greckiej estetyki nagiego ciała, która w jego przypadku ma swoją genezę w pismach Winckelmannna, wciąż obowiązkowej lekturze czcieli antyku (list Winckelmannna do Friedricha Berga), Szymanowski czerpał akceptację własnego homoseksualizmu<sup>54</sup>. Od Patera i Burckhardta przejął także ideę synkretyzmu chrześcijańsko-pogańskiego.

<sup>52</sup> Takiego zdania jest badacz biografii kompozytora z perspektywy gender. B. DAŃBROWSKI: *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*. Gdańsk 2010.

<sup>53</sup> Z perspektywy gender może to być traktowane jako realizacja sublimacyjnego odkupienia występku przez doskonałą sztukę (Cellini pisał dzienniki w więzieniu, oskarżony o sodomie). Patrz: ibidem.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 119.

Stąd brała rodowód idea utożsamiania Chrystusa z Dionizosem, której wyznawcą był Szymanowski<sup>55</sup>. Bartosz Dąbrowski słusznie zwraca uwagę na to, że właśnie Pater rozpowszechnił ideę androgynicznej męskości, realizowanej najpełniej w malarstwie Leonarda (skądinąd znany był Szymanowskiemu szkic o Leonardzie pióra Dimitrija Mereżkowskiego, bardzo popularny w kręgach rosyjskich akmeistów). Współgrało to z przekonaniem o symbolicznej naturze homoseksualizmu jako o kobiecej duszy uwięzionej w męskim ciele.

Fascynacja Szymanowskiego zarówno antykiem, jak i renesansem, której echa odnajdujemy w poglądach Iwaszkiewicza, stanowi zatem mieszaninę poglądów Patera, mitu idealnego twórcy, który propagowały pisma Burckhardta, Wilde'a, poniekąd Ruskina, i dionizyjskości Nietzschego. Było to typowe dla przełomu wieków. Estetyzm i kult sztuki, będący skomplikowaną wypadkową artystowskiego estetyzmu i kompensacji własnego homoerotyzmu, jak pisze Dąbrowski, dawał możliwość zdystansowania się wobec „zewnątrznych postulatów — między innymi także artystycznych i moralnych powinności w stosunku do ojczyzny”<sup>56</sup>. Przejawiało się to również mniejszym zainteresowaniem rodzimą literaturą, nad którą Karol przedkładał, poza Żeromskim, pisarzy francuskich (Stendhala, Flauberta, Claudela). Szymanowski, w myśl bliskiej mu ideologii, inscenizował swoją biografie, zachowanie i wygląd. Krytyk uważa, że rdzeniem tej „osobistej religii” była wiara w przemianę niemal misteryjną poprzez sztukę i sublimacja miłości. „»Życiotwórczość«, która była kreacją narzuconą sobie przez Szymanowskiego, bliska była środowisku »Apołłona«. Kategoria »życiotwórczości« była w oczach symbolistów urzeczywistnieniem Sołowjowowskiej idei teurugii, łączącej w ich realizacji chrystologię (wcielenie, zmartwychwstanie) i symbolistyczną estetykę, życie i twórczość. W kręgu »Apołłona« inspiracje Sołowjowowskie wiązały się z rosyjskim przebudzeniem hellenizmu (Iwanow) i skłonnością do reinterpretacji starożytnych mitów, czego przykładem mogą być powieści Mereżkowskiego”<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 179.



Środowisko „Apołłona” i jego oddziaływanie na Szymanowskiego — mistyka teurgii (przebóstwienia ciała i odnowy człowieczeństwa), pojmowanej jako mit reintegracji i odrodzenia wpłynęły także na jego zainteresowanie teatrem, a raczej eksperymentami w jego obrębie, których dane mu było doświadczyć w Teatrze Kameralnym Tairowa i Meyerholda w 1916 roku w Piotrogradzie<sup>58</sup>. W tym kręgu egzystował kult teatru misteryjnego (Skriabin), popularne były poglądy Iwanowa, postulującego odnowienie teatru dionizyjskiego, który zdolny byłby dokonać przemiany widzów poprzez spektakl wspólnotowego obrzędu, spajającego człowieka z przyrodą i całym kosmosem<sup>59</sup>. Stąd być może wzięły się uwiecznione w korespondencji sugestie kierowane do Iwaszkiewicza, by zainteresował się teatrem Studya Wysockiej, który jednak różnił się od koncepcji Iwanowa.

W 1907 roku Szymanowski nosił się z zamiarem wyjazdu na Sycylię. Pierwszy wyjazd na Sycylię, w czasie którego towarzyszył kompozytorowi przemysłowiec i amator sztuki Stefan Spiess, był połączony z akceptacją własnego homoseksualizmu, o którym pisze już niemal otwarcie w listach, znajdując dla niego uzasadnienie literackie (Nietzsche *Narodziny tragedii* i Platon *Uczta*)<sup>60</sup>. Wtedy też ukazała się czytana przez Szymanowskiego książka Otto Weiningera *Płeć i charakter*. Pod wpływem tej lektury ukształtował się mizoginiczny stosunek artysty do kobiet (pozorność uczestnictwa kobiet w kulturze) i antysemityzm (w odniesieniu do muzyki Mahlera i Schönberga). Przemiana, jaką przeszedł Szymanowski pod wpływem podróży na Sycylię, później zaś kontakt z petersburskim kręgiem modernistów, odnotowane zostały przez Iwaszkiewicza. O tym, że Iwaszkiewicz w tym okresie pozostawał pod dużym wpływem swego kuzyna, świadczą *Pieśni muezina szalonego*, napisane po wspólnie spędzonym czasie. Iwaszkiewicz przejął od swego mentora wizję homoseksualnego mistycyzmu<sup>61</sup>. Jego ówczesne spotkania z Szymanowskim nosiły cechy wtajemniczania. I domyślać się można, bo Iwaszkiewicz nie mówi o tym bezpośrednio, że dotyczyło to dojrzałej już wówczas u kompozytora wizji homoseksualnej miłości

<sup>58</sup> Ibidem, s. 173.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 187.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 133.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 181.



jako syntezy pierwiastka cielesnego i duchowego, żeńskiego i męskiego, apollińskiego i dionizyjskiego poprzez sztukę.

W powstałych podczas pobytu w Wiedniu utworach Szymanowskiego pojawiają się motywy orientalne, czego przykładem mogą być *Pieśni miłosne Hafiza* (1911). Homoseksualna erotyka suficka, która w nich występuje, jest bardzo czytelna. Wtedy też nastąpiła szczytowa fascynacja kompozytora Nietzschem, a zwłaszcza *Narodzinami tragedii*. W ocenie Bartosza Dąbrowskiego: „Nietzsche intensywnie czytany w tym okresie był dla Szymanowskiego — w zgodzie z ówczesną recepcją — filozofem afirmacji życia, krytykiem chrześcijaństwa i twórcą »dionizyjskiej« wizji Grecji presokratyków. Tak rozumiane przesłanie Nietzschego Szymanowski odnosił do swojej biografii, patrząc na przeszłość z perspektywy przezwyciężania i pokonania żałobnych rytuałów. Lektura dzieł filozofa pomogła mu w poszukiwaniu innych symbolicznych form dla własnego odstępstwa, tak by usytuować to doświadczenie w porządku »życia«<sup>62</sup>.

Dąbrowski, tropiąc kody genderowe w twórczości Szymanowskiego, dopatruje się znaczących archetypicznych motywów w jego twórczości kompozytorskiej i pisarskiej, będących świadectwem skomplikowanych związków orientacji seksualnej twórcy z kulturą. Po części preferencje kulturowe były wyborem Szymanowskiego, po części były podyktowane modą epoki, którą znakomicie rozpoznawał i tworzył. Można je ekstrapolować na osobę Jarosława Iwaszkiewicza, którego w owym czasie starszy, światowy kuzyn kształtował. W obrębie estetycznego i homoseksualnego mitu Włoch sytuują się *Metopy* Szymanowskiego, przez Dąbrowskiego interpretowane jako wyraz egzystencji skazanej na pozór („mit”) i „przestrzenny” dystans wspólnoty („ojczyzna”)<sup>63</sup>. Z kolei *Maski* (1915) to aluzja do własnej sytuacji — konieczności ukrywania tajemnicy związanej z homoseksualizmem, wszak maska to symbol estetycznego pozorów. *Maski* napisane zostały po podróży do Piotrogradu (środowno „Apołonu”) i pod wpływem muzyki Prokofiewa. Wtedy też Szymanowski pograża się w lekturze eseju *Le Rire* Bergsona, popularnego wśród rosyjskich modernistów.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 144.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 166.

W jego twórczości nasilają się wówczas sarkazm, groteska oraz żywiołowy witalizm.

Znamiennym motywem w ówczesnych dokonaniach Szymanowskiego był Narcyz (rzeźbę Narcyza widział w neapolitańskim muzeum podczas pobytu w 1911 roku). Jak pisze Dąbrowski: „Uwaga kompozytora skupiała się głównie na motywie narcystycznego spojrzenia i odbicia, symbolu egzystencji, uwikłanej w paradoks nieosiągalnej homoseksualnej tożsamości. Miłosne przyłgnięcie podmiotu do własnego obrazu (dzieła sztuki) było w tych historiach nieustannie odraczane, ponadto dokonane przez kompozytora utożsamienie Narcyza z Dionizosem pociągało za sobą w jego zapiskach fantazję męczeństwa i niemożliwej przemiany («szaleńczy ból» konotowany w partyturze mitu)”<sup>64</sup>.

Podtekst homoseksualny występuje także w operze *Król Roger*, która jest dyskretną jego apologią. Utwór ten można przeciwstawić *Salome* jako afirmacji heteroseksualnej, niszczącej miłości, gdyż *Król Roger* to afirmacja życia pojmowanego na sposób nietzscheański. Roger opuszczony przez pasterza doznaje przemiany na skutek rozpoznania prawdy o własnej tożsamości. Przystępując do pracy nad librettem *Króla Rogera* Iwaskiewicz nie miał świadomości, że jest już gotowa koncepcja Szymanowskiego, będąca odzwierciedleniem idei zawartej w *Efebosie*. *Król Roger* w zamyśle Szymanowskiego miał w sposób symboliczny dotykać tematyki autobiograficznej kompozytora, dotyczącej jego identyfikacji seksualnej, a także był silnym echem fascynacji dionizyjskich ukształtowanych zarówno pod wpływem lektury Nietzschego, Zielińskiego, toposu egzystującego w środowisku homoerotycznych intelektualistów zafascynowanych śródziemnomorzem, jak i przez oddziaływanie modernistów rosyjskich, za których sprawą utwór przybrał misteryjną formę. Tekst Iwaskiewiczza, z którego Szymanowski nie był zadowolony, został napisany według tzw. *Szkicu sycylijskiego* dostarczonego mu przez kompozytora. Premiera *Króla Rogera* była pierwszym symptomem ochłodzenia stosunków obu artystów. Powodem było przypisanie sobie przez Szymanowskiego całości sukcesu opery (również finansowego), a także formułowanie przez Iwaskiewiczza krytycznych uwag o warstwie muzycznej dzieła.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 164.

Kluczem do rozpoznania skomplikowanych związków tożsamości erotycznej kompozytora z kulturą jest zaginiona i owiana aurą niedopowiedzeń powieść *Efebos*. Nosi ona cechy, jak pisze Bartosz Dąbrowski, „literatury homoseksualnej, tak w zakresie autobiograficznego podłoża, jak i sublimacyjnej strategii”<sup>65</sup>. Dąbrowski wskazuje też na całkowitą inspirację Mereżkowskim (figura rozdzielenia, przeciwstawność: pogaństwo — chrześcijaństwo, identyfikacja postaci Chrystusa z Dionizosem, homoseksualny narcyzm i figura androgyne, wreszcie motyw osobowościowej przemiany, czyli teurgi, wiara w mit odrodzenia przez sztukę i miłość, co — jak pisze Dąbrowski — stanowiło najpopularniejszy wątek rosyjskiej utopii estetycznej)<sup>66</sup>. Powstały później *Król Roger* to właściwie odbicie koncepcji *Efebosa*. Utwór ten jest niezwykle ważny dla poznania ówczesnych poglądów estetycznych nie tylko Szymanowskiego, lecz także Iwaszkiewicza. Wyrażone w *Efebosie* poglądy są zadziwiająco zbieżne z tym, co prezentuje Iwaszkiewicz. Świadczy to o pokrewieństwie duchowym obu artystów, ale i wpływie Szymanowskiego na młodszego kuzyna, do czego zresztą sam Iwaszkiewicz się przyznaje. W powieści, podobnie jak w *Królu Rogerze*, dokonuje się inicjacja estetyczna młodego Ala Łowickiego za sprawą Koraba, muzyka polskiego rezydującego w Rzymie. Korab to *alter ego* samego Szymanowskiego. Poglądy Koraba na przykład na negatywną rolę ludowości w poezji (w późniejszej swej twórczości muzycznej Szymanowski przeszedł diametralną metamorfozę), są jego ówczesnymi poglądami. Mamy tu więc sytuację poniekąd odzwierciedlającą relacje Szymanowski — Iwaszkiewicz, dwóch artystów: początkujący pisarz i doświadczony muzyk, i moment wejścia w krąg kultury śródziemnomorskiej, co też było udziałem Iwaszkiewicza za sprawą Szymanowskiego<sup>67</sup>. Znaczącym problemem w tych rozważaniach jest stosunek poezji do muzyki, w czym także Szymanowski zbliża się do Iwaszkiewicza, który zagadnienie muzyczności swych utworów, nie tylko poetyckich, zawsze mocno akcentował. Według ocen Iwaszkiewicza,

<sup>65</sup> Ibidem, s. 183.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Iwaszkiewicz widział to nieco inaczej. Traktował dwóch bohaterów jako rozdzielenie samego Szymanowskiego — Korab to jego życzeniowa wizja siebie w przyszłości, Łowicki to on sam w młodości.

opisy, często techniczne, wykonani dzieł muzycznych stanowiły jedne z najwartościowszych fragmentów powieści. Zespolecie duchowe w dionizyjskim, twórczym uniesieniu jest w *Efebosie* spełnieniem marzeń o idealnej miłości — ten pogląd też będzie pojawiał się w wielu utworach Iwaszkiewicza. W *Efebosie* Szymanowski wyraził swój zachwyt nad dziełami sztuki włoskiej, zwłaszcza nad rzeźbami Michała Anioła, a także nad urokiem Sycylii. Można tu odnaleźć inspiracje i analogie do późniejszych opisów Iwaszkiewicza z podróży włoskiej. *Efebosa* określił Iwaszkiewicz jako „prawdziwą symfonię na cześć twórczości artystycznej [...], w której Szymanowski — jak Proust — widział jedynie usprawiedliwienie naszego istnienia”<sup>68</sup>. Zwrócił również uwagę na to, że pisząc najważniejsze partie *Efebosa*, Szymanowski przebywał niemal w całkowitym odosobnieniu, odcięty od świata wydarzeniami I wojny, a pomimo to jego postawa filozoficzna jest zadziwiająco zbieżna z tą, którą wówczas reprezentowali Proust i Gide, co czyni go artystą głęboko zanurzonym w kulturze europejskiej, mimo obowiązujących mód i snobizmów.

Jedno z ostatnich spotkań z Szymanowskim w 1933 roku w Danii stanowiło niejako symboliczne zamknięcie trwających wiele lat z różnym natężeniem wspólnych fascynacji kulturą. Szymanowski był już wówczas uznanym kompozytorem, Iwaszkiewicz pisarzem o utrwalonej pozycji, wówczas w służbie dyplomatycznej. Obaj mieli za sobą doświadczenia płynące z bezpośredniego zetknięcia się, a nawet uczestnictwa w kulturze europejskiej. Jako temat szczególnej rozmowy powróciła Sycylia i kultura śródziemnomorska. W *Sonetach sycylijskich*, napisanych pod wpływem śmierci Szymanowskiego (Iwaszkiewicz udał się z Rzymu na Sycylię po otrzymaniu wiadomości o śmierci kuzyna) dostrzega Radosław Romaniuk stylizację upodabniającą te wiersze do tekstów literackich Szymanowskiego<sup>69</sup>. Przywoływane w nich miejsca i postaci są aluzją do utworów muzycznych kompozytora (źródło Aretuzy, Metopy, król Roger kojarzony z samą osobą przyjaciela). Sonety są trenami na śmierć kompozytora. Jego postać powróci nie tylko w rozlicznych pisanych wspomnieniach, z których najważniejsze są *Spotkania*

<sup>68</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Spotkania...*, s. 67.

<sup>69</sup> R. ROMANIUK: *Inne życie...*, s. 517.

z Szymanowskim, lecz także w książkach włoskich pisarza. We wspomnieniach Iwaszkiewicza, poza wszystkimi istotnymi uwarunkowaniami natury artystycznej, pozostał obraz Szymanowskiego jako człowieka „wspaniałego, renesansowego [...] wiedzącego, czym jest pełnia twórczego życia”<sup>70</sup>.

Relacje z Szymanowskim nie zawsze jednak wyglądały tak bezkonfliktowo, jak można by sądzić, czytając wspomnienia Iwaszkiewicza, zwłaszcza *Spotkania z Szymanowskim*. Wnikliwy badacz biografii pisarza Radosław Romaniuk dostrzega w nich rażącą nierówność. Iwaszkiewicz odczuwał kompleks „biednego krewnego” i pewien protekcjonalizm ze strony kuzyna<sup>71</sup>. Współpraca artystyczna także mogła przynieść bogatszy plon. „Jak ubogo — pisze Romaniuk — odbiła się obecność Szymanowskiego w jego życiu i w tym, co napisał! Nieudana »monografujka«, której Mateusz Gliński nie raczył opublikować. Dedykowany kompozytorowi pierwodruk *Legandy o baszcie św. Bazylego i Demeter*. Wiersz do Karola Szymanowskiego w zbiorze *Powrót do Europy* — utwór, który później wycofa z edycji swych wierszy. Parafraza jednej z *Pieśni kurpiowskich* brzmiąca w *Brzezynie*. Garść recenzji muzycznych i artykułów. Próby współpracy, zawsze nacechowane czymś w rodzaju nieudolności, nieśmiałości. Czysto usługowe, pisane przez Iwaszkiewicza na kolanie teksty pieśni i przekłady, impresyjne libretto *Króla Rogera*, znajdowały w kompozytorze podobnie solidnego rzemieślnika. Szymanowski nie skomponował muzyki do żadnego spośród jego »prawdziwych« wierszy, twierdząc, że same w sobie mają wystarczająco dużo muzyki. Pisarza pocieszała już tylko myśl, że kompozytor, który choć zajęty własną artystyczną »sprawą«, w tak wierny i istotny sposób towarzyszył jego drodze twórczej i pozostanie w jego życiu w tym, co zechciał mu ofiarować”<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Spotkania...*, s. 79.

<sup>71</sup> R. ROMANIUK: *Inne życie...*, s. 516.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

## Rimbaud

Z poezją Artura Rimbauda zapoznał Iwaszkiewicza Mieczysław Kozłowski (Rytard), znajomy Stanisławy Wysockiej, a potem bliski przyjaciel, podczas wspólnej pracy w teatrze Studya w Kijowie w 1917 roku. Posiadał on numer „Chimery” z artykułem i przekładem *Statku pijanego* Miriama. Konsekwencją tego było przystąpienie do tłumaczenia *Iluminacji*, ogłoszonych drukiem w „Zdroju” w roku 1919, oraz *Sezonu w piekle* Rimbauda w oku cyklonu — szalejącej w zimowym Kijowie 1917/1918 rewolucji. Temu zupełnemu oderwaniu od toczących się obok wydarzeń wtórowały doniesienia o zajmowanych, grabionych i palonych dworach, będących tak niedawno miejscem sielskiego życia, w którym Iwaszkiewicz uczestniczył podczas wakacji. Poetycką konsekwencją zauroczenia Rimbaudem były utwory pisane już w okresie warszawskim — *Dionizje* i *Kasydy*. Objawia się to w stylizacji, szyku wiersza, składni, prostocie wprowadzonej w miejsce intelektualizmu i wyrafinowania formalnego, które charakteryzowały twórczość minionego okresu (*Oktostrychy*). Kwiatkowski uważa, że stylizacja Rimbaudowska bardziej odpowiadała nowej, brutalnej rzeczywistości powojennej niż cieplarniana, sztuczna estetyka wcześniejszych utworów<sup>73</sup>. Zatem bliższa była „życia”.

Zainteresowanie Rimbaudem wynikało z poczucia niemożności wyrażenia wszystkich doznań w konwencji czystego estetyzmu. W przedmowie do przetłumaczonych i zredagowanych przez siebie i Juliana Tuwima wierszy poety Iwaszkiewicz napisał:

Rimbaudowi chodziło o coś jeszcze prócz wierszy, o ten mały do wierszy dodatek, o to ich tło, ich wnętrze — o stosunek autora do życia, a tym samym o rozwiązanie wszystkich praktycznych stosunków do Boga, Człowieka, Społeczeństwa<sup>74</sup>.

Poezja Rimbauda łączyła w odbiorze Iwaszkiewicza pierwiastek idealistyczny z realnością. Tu bierze swój początek metafizyka realności,

<sup>73</sup> J. KWIAŃKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 79.

<sup>74</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Jan Artur Rimbaud*. W: J.A. RIMBAUD: *Dzieła wszystkie*. T. 1. Red. J. IWASZKIEWICZ, J. TUWIM. Warszawa 1921, s. 11.

odnajdywana w zwykłych rzeczach, tak charakterystyczna dla całej późniejszej twórczości pisarza. Drogą do odnalezienia tego pierwiastka był sensualizm. Efektem tego jest wprowadzenie do poezji większej liczby szczegółów pochodzących z realnej codzienności. Wpływ Rimbauda w zakresie stosowanych środków poetyckich przejawia się w sensualnej wrażliwości na kolor, co manifestuje się stosowaniem czystych, wręcz jaskrawych barw, w miejsce wcześniejszych wyszukanych, często zestawianych kontrastowo<sup>75</sup>. Warto tu zaznaczyć, że w przypadku kolorów występujących w poezji Rimbauda doszukiwano się klucza symbolicznego i interpretowano je jako rodzaj metafizycznego systemu<sup>76</sup>. Także pod wpływem Rimbauda pojawia się w utworach Iwaszkiewicza kolor — symbol stanów psychicznych (*Kasydy*, *Dionizje*). Przewaga kolorów lokalnych w tym czasie w jego twórczości jest przejawem dokonanego powrotu do realizmu, do codzienności.

Wpływ Rimbauda stopniowo słabnie wraz z pojawieniem się wątków ekspresjonistycznych w twórczości pisarza czy może raczej Rimbaud coraz częściej zaczyna być interpretowany w duchu ekspresjonizmu.

## Artysta uraniczny

Homoseksualizm Iwaszkiewicza jest bardzo istotnym kodem do odczytania jego utworów literackich i zrozumienia stosunku pisarza do świata i sztuki. Autorzy ukazujących się w ostatnim czasie opracowań sylwetki pisarza, analizujący ten aspekt jego życia z perspektywy genderowej, coraz śmielej podejmują wcześniej przemilczany lub jedynie dyskretnie sugerowany wątek, odnosząc go zarówno do twórczości, jak i do jego skomplikowanych — jak się okazuje — relacji, zwłaszcza z Karolem Szymanowskim<sup>77</sup>. Przez pryzmat homoerotycznej seksualności zarówno Szymanowskiego, jak i Iwaszkiewicza zinterpretowane zosta-

<sup>75</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 86.

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 87.

<sup>77</sup> B. DĄBROWSKI: *Szymanowski...*

ły też niektóre wątki ich biografii (na przykład zauroczenie Sycylią) czy topika twórczości. Stosowanie takiej strategii badawczej wiąże się jednak zawsze z ryzykiem nadinterpretacji. Stosując tę konwencję, należałoby właściwie wszystkie istotne dla formowania się światopoglądu estetycznego pisarza związki i kulturowe fascynacje zobaczyć jako grę homoerotycznych namiętności. Nie jest to zadaniem niniejszego opracowania. Pozostając z dużą rezerwą do tych ustaleń, nie sposób jednak tego wątku pominąć. Będzie on rozpatrywany jedynie w kontekście zawitych związków ze sztuką i kulturą, nie zaś personalnie<sup>78</sup>.

Już w okresie gimnazjalnym zaczęły budzić się homoerotyczne fascynacje, o których w dość zawoalowany sposób pisarz wspomina w różnej formie w swoich *Dziennikach* czy w *Księżce moich wspomnień*. Można z nich wnosić, że najistotniejszą rolę odgrywał tu Karol Szymanowski, jednak podmiotem zainteresowania byli też koledzy gimnazjalni. Trudno jednoznacznie orzec o charakterze tych związków. Podłożem był zachwyt nad czysto fizyczną urodą, traktowaną jako przejaw idealnego piękna. Odpowiada to bardzo ówczesnym poglądom estetycznym Iwaszkiewicza, kształtowanym przez lekturę Wilde'a, którego skandalizująca biografia może także rzucać światło na tę kwestię. Echo upodobań do ciała męskiego, pojmowanego w kategoriach ucieleśnionego piękna, przewija się w całej twórczości pisarza i jest efektem oddziaływań hellenizmu parnasistów i ich epigonów. Iwaszkiewicz w *Księżce moich wspomnień* wyznaje, że obiektem takich właśnie fascynacji z lat gimnazjalnych był młodszy kolega Kostia Maslijew, u którego pociągała go:

jego piękna twarz, nieprawdopodobny wdzięk, uśmiech wiosenny.  
Był to wysmukły, długi, blondyn, rasowy, przypominający w typie

---

<sup>78</sup> Zarówno German Ritz, jak i Radosław Romaniuk, poruszający w swoich monografiach dotyczących Iwaszkiewicza wątek związków homoerotycznych, zwracają uwagę na skomplikowany układ trójkąta, w którym kobieta odgrywa istotną rolę, stając się, jak to określił Ritz: „medium erotycznego zbliżenia” (G. RITZ: *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*. Kraków 199, s. 100). Romaniuk genezy takiego utrwalonego modelu dopatruje się w okresie pobytu Iwaszkiewicza w Byszewach, kiedy to pozostawał w bliskich i skomplikowanych relacjach z Zofią Kurkiewiczówną i Józefem Świerczyńskim (R. ROMANIUK: *Inne życie...*, s. 122).



bardzo cesarzewicza Aleksego, z którym jak gdyby zrósł się w mojej pamięci. [...] Tegoż wieczora napisałem wiersz. [...] Po raz pierwszy skonstatowałem wtedy rewelacyjny dla mnie związek pomiędzy twórczością i erotyzmem. Pierwszą książką, jaką kupiłem sobie na własność jako zaczątek mojej biblioteki, była *Uczta* Platona w lwowskim wydaniu Altenberga. Poprzez lekturę tej książki i poprzez czarowną postać Masiejewa odkryły mi się perspektywy sublimacji instynktu, z którym nie wiedziałem co począć. Miły, głuptutki chłopiec, otoczony jak nimfami chórem przepięknych siostr, stał się dla mnie objawieniem nowego świata<sup>79</sup>.

Niespełniona, platoniczna miłość, nosząca znamię miłości estetycznej, być może stała się elementem podświadomej kreacji, która tak bardzo pasowała do wizerunku wilde'owskiego artysty. Tradycja dekadenccka, której źródłem jest Oskar Wilde, stworzyła człowieka androgynicznego, często o homoseksualnej sublimacji.

German Ritz, dopatrując się w twórczości Iwaszkiewicza bardzo wyraźnych podtekstów erotycznych, wskazuje na odzwierciedloną w twórczości pisarza ich sublimacyjną naturę, która wraz z jej rozwojem zmienia swój charakter. W okresie wczesnym sublimacja ta przybiera postać estetyzacji w ramach modernistycznego kultu piękna. Wskazanie na Platona i *Ucztę*, która w kręgach homoseksualnych stanowi niejako erotyczną identyfikację, jest tu wiele tłumaczącą okolicznością. *Uczta* to także, pisze German Ritz, sublimacja Erosa jako siły służącej osiągnięciu doskonałości i piękna<sup>80</sup>. Takich tropów w całej twórczości Iwaszkiewicza zwolennicy interpretowania jej przez pryzmat seksualności znajdują więcej. Są nimi na przykład dedykacje czynione męskim przyjaciołom, z którymi łączyła pisarza nie do końca odkryta więź nie tylko przyjaźni (na przykład z Kolą Niedźwiedzkim). Większość zjawisk kreowanych w dziełach literackich pisarza odczytana zostaje jako kody o treściach homoseksualnych. Czasami są to zabiegi stylizacyjne, czasem konkretne obrazy, sytuacje kryjące w sobie potencję innej interpretacji. Taką figurą funkcjonującą na prawach toposu jest Dionizos, którego postać może być wielorako zinterpretowana, również jako symbol nowej sztu-

<sup>79</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 258.

<sup>80</sup> G. RITZ: *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 98.

ki, która niszczy starą. Jako wyraz sublimacji homoerotycznej pojawia się motyw fantazji zabijania, rozszarpywania obiektu pożądania. Dotyczy to także Dionizosa rozszarpywanego przez liryczne Ja poety (wiersz *Podróż po Warszawie*).

Dyskretnych tropów homoerotycznych fascynacji, przybierających coraz bardziej sensualny i *quasi*-erotyczny kształt, można dopatrzeć się w *Książce moich wspomnień*. Takim śladem jest opis pławienia koni przez młodych chłopców podczas beztroskich wakacji w Byszewach — „gama dotyków na nagim ciele, od włochatej skóry końskiej począwszy, a na dotknięciu wyraźnie zimniejszej wody głębinowej skończywszy, zostawiała pamiętne smaki”<sup>81</sup>. Motyw ten, podobnie jak inne, pełne niedomówień relacje utrwalone w młodości, pojawi się w prozaistycznej i lirycznej pisarza w ciągu całego ich powstawania. Także pewne homoseksualne kody funkcjonujące w artystycznym, w większości homoerotycznym środowisku, w którym poruszał się pisarz, występują jako czytelne symbole i motywy w jego twórczości. Czytelne dla wtajemniczonych.

Kluczem do interpretacji zawitych i nierozzerwalnych związków homoerotyki i kultury w przypadku Iwaszkiewicza jest postać starszego podziwianego kuzyna — Karola Szymanowskiego. Skomplikowany charakter obu tych biografii i wzajemnych relacji, również artystycznych, opisuje Bartosz Dąbrowski w autobiografii kompozytora pisanej z perspektywy gender i psychoanalizy<sup>82</sup>. Dąbrowski identyfikuje homoseksualizm Szymanowskiego jako głęboko skrywaną tajemnicę, która manifestowała się poprzez sztukę, i to zarówno muzyczną, jak i pisarstwo, dające możliwość kompensacji wobec niemożności otwartego manifestowania swej orientacji. W świetle literatury homoseksualnej dotyczącej fazy akceptacji swej inności (Gide, Proust) dominującym w tym procesie uczuciem jest rozdwojenie osobowości, doświadczanie obcości, paniki, czemu towarzyszy przemożna chęć konfrontacji swych doznań z otoczeniem<sup>83</sup>. Oficjalne życie Szymanowskiego w dużej mierze było grą pozorów, narzuconą przez ówczesną obyczajowość i oczekiwania rodziny. Tę grę pozorów i zmagania z nieuchronnym rozdwo-

<sup>81</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 111.

<sup>82</sup> B. DĄBROWSKI: *Szymanowski...*

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 49.

jeniem, próby desperackiej manifestacji swej orientacji na przemian z ukrywaniem prawdziwych preferencji pod maską klasowej poprawności obserwował Iwaszkiewicz, sam zmagający się wówczas z własną identyfikacją seksualną. Można zaryzykować twierdzenie, że w pełni objawiła się ona podczas intensywnej pracy twórczej z Szymanowskim nad *Królem Rogerem*. Natomiast pobyt w Tymoszwówce w roku 1912 można uznać za symboliczną inicjację młodego pisarza — wejście do obwarowanego, elitarnego kręgu „artystów uranicznych”, a przynajmniej zaakceptowanie swej orientacji. Zdaniem Radosława Romaniuka, Szymanowski zaszczerpił młodszemu kuzynowi wzorce homoseksualizmu „romantycznego”. Jednakże nie ma przesłanek, „które wskazywałyby, że Iwaszkiewicz kiedykolwiek z tego powodu nie akceptował siebie. Wszystkie dramaty wewnętrzne związane z tą sferą wynikały z uczuciowego zaangażowania lub kulturowych form nadawanych relacjom homoseksualnym, których nie potrafił do końca zaakceptować, ale nigdy nie dotyczyły samej homoerotycznej identyfikacji. Stosunkowo szybko też wpisał swą orientację seksualną w kontekst kulturowy, włączając ją w tradycję platońskiej *Uczty*, modernistyczny zestaw ról estety, poetycką »sztukę życia« Oscara Wilde’a, legendę Czajkowskiego, w przyszłości do tych nazwisk dołączy perski mistyk Hafiz i niemiecki poeta Stefan George”<sup>84</sup>.

Znane motywy seksualnej ikonografii to obraz *Kain* Flandrina (motyw odrzucenia), Sebastian (ukrywał swą tożsamość chrześcijanina wśród Rzymian), Narcyz (bolesne rozdwojenie własnego ciała), trzcina, maski. Wszystkie te motywy występują w twórczości Szymanowskiego<sup>85</sup>. Homoseksualna symbolika sztuki jest sublimacją pragnienia — dowodzi B. Dąbrowski. Nacechowana homoseksualnie, mająca znaczenie tajnego kodu dla rozpoznania własnej homoseksualnej tożsamości, jest także ostatnia scena z *Tristana* Wagnera, w której przedstawiona jest agonía głównego bohatera. W przypadku Szymanowskiego miało to związek z jego tanatycznymi fantazjami, które towarzyszyły mu od wczesnych lat. Motyw trzciny typowy dla *fin de siècle*, zapożyczony z *Paludes* Gide’a, *Leaves of Grass* Whitmanna, wykorzysta potem Iwasz-

<sup>84</sup> R. ROMANIUK: *Inne życie...*, s. 96.

<sup>85</sup> B. DĄBROWSKI: *Szymanowski...*

kiewicz w *Tataraku*. Pierwowzorem był grecki mit o młodych, zakochanych w sobie chłopcach Calamusie i Carpusie, wyjaśniający pochodzenie trzciny. Kiedy jeden z nich zatonął, drugi zamienił się w trzcinę, jęczącą na wietrze. Motyw ten, przetworzony, powraca w *Efebosie* w osobie Antinousa, w opowiadaniu księcia Łowickiego, w momencie rozpacz, gdy został odrzucony przez Marka Koraba. Szymanowski zawarł wszystkie niepokoje wynikające z bycia niedopasowanym w *Szkicu do mego Kaina*, robiąc tym samym aluzję do obrazu Flandrina. Jak zauważa Dąbrowski, przywołując tu studium *Homos* oraz *The Culture of Redemption* Leo Bersaniego, charakterystyczne dla kulturowych przedstawień nacechowanych homoseksualnie jest poczucie klęski, upadku, niepowodzenia, ofiary<sup>86</sup>. „Natrętnie powtarzanie się w tekstach, po które Szymanowski sięgał w młodzieńczym okresie, tematu niewypowiedzalności, i zarazem ujmowanie skargi na ten fakt jako substytutu mówienia, korespondowało tym samym z jedną z paradoksalnych figur homoseksualnego dyskursu — odnajdywania siebie w obszarze milczenia i zaprzeczenia. W ten sposób kompozytor podejmował sposób komunikowania typowy dla pisarstwa, które pozbawione możliwości wyrazu, tematyzuje tę niemożność przez obrazowe substytuty, ciągle niejako mówi, że nie może mówić — jest nieustannym okrażaniem w tekstach dziury po swoim istnieniu i po nieobecności faktycznego tematu”<sup>87</sup>. Fantazmat fin de siècle’owej sublimacji homoseksualnej to tożsamość bólu i miłości, jedność Erosa i Tanatosa<sup>88</sup>. Jediną drogą do rozwiązania konfliktu niemożności urzeczywistnienia miłości (reintegracji z nieosiągalnym obiektem) jest autodestrukcja<sup>89</sup>. Jednia możliwa jest do odzyskania tylko dzięki sztuce. Twórczość rodzi się jako reakcja na odrzucenie. Sztuka była zbawieniem dla rozdwojonego homoseksualnego „ja” Ala Łowickiego. Tak postrzegane urzeczywistnienie przez sztukę, stanowiące osnowę wczesnych i późniejszych poglądów Iwaszkiewicza, nabiera innego znaczenia.

Jego związki z Szymanowskim, duchowym przewodnikiem i mentorem, wpisują się w modernistyczny wzorzec homoseksualności pre-

<sup>86</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>87</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>88</sup> G. RITZ: *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 97.

<sup>89</sup> B. DĄBROWSKI: *Szymanowski...*, s. 108.

kursora i efeba, którego modelowym przykładem jest zależność William Pater — Oskar Wilde, aby posłużyć się terminem i koncepcją Harolda Blooma<sup>90</sup>. Jan Potkański, analizując te relacje, pisze: „Pater i Wilde to postacie kluczowe dla kształtowania się światopoglądu Karola Szymanowskiego i pozostającego pod jego wpływem Jarosława Iwaszkiewicza, najpewniej zarówno na poziomie poglądów na twórczość artystyczną, jak i wspólną im tożsamość homoseksualną, podobieństwa między koncepcją Blooma a sposobem przeżywania przez Iwaszkiewicza fascynacji starszym kuzynem można więc uznać nie tylko za abstrakcyjną analogię, rodzaj metafory, lecz także za efekt czerpania ze wspólnych źródeł, skomplikowany, lecz mimo to czytelny związek przyczynowy.

Ślady fascynacji Szymanowskiego Paterem widać w listach kompozytora [...] Szymanowski identyfikował się zatem z bohaterem Patera, czyli poniekąd — z samym Paterem (albo raczej z jego fantazją o sobie idealnym)<sup>91</sup>. W tym układzie żywione przez Iwaszkiewicza uwielbienie dla Wilde’a ma dodatkowy podtekst. Dotyczy to zarazem identyfikacji artystycznej. Szymanowski interesował się w okresie tej fascynacji *Dionizosem z Auxerre* Patera, Iwaszkiewicz pisał libretto do *Portretu Doriana Greya* Wilde’a. Potkański wysuwa również supozycję o identyfikacji relacji Szymanowski — Iwaszkiewicz ze Straussem oraz Wilde’em. Relacja mistrz — uczeń staje się bardziej zrozumiała w kontekście *Uczty* Platona i powszechnego w modernistycznym środowisku homoseksualnym uwielbienia dla hellenizmu. Relacja mistrz — uczeń kształtowana jest na wzór porozumienia duchowego i nosi znamiona greckiego stosunku *erastes — eromenos*<sup>92</sup>. Oparta jest na silnym związku emocjonalnym, jak pisze Podkański, swoistym uwiedzeniu ucznia

<sup>90</sup> Na temat tych zależności w ostatnim czasie wiele pisali: B. DĄBROWSKI: *Szymanowski...*; B. WARKOCKI: *Skradzione listy, czyli homoseksualna tajemnica wobec kanonu literatury polskiej*. W: *Kanon i obrzeża*. Red. I. IWASIOŃ, T. CZERSKA. Kraków 2005; J. POTKAŃSKI: *Wilde, Iwaszkiewicz, Bloom*. „Przegląd Humanistyczny” 2008, nr 2, s. 1—19. Fundamentalną pracą, stanowiącą bazę koncepcyjną dla powyższych opracowań jest H. BLOOM: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Tłum. A. BIELIK-ROBSON, M. SZUSTER. Kraków 2002.

<sup>91</sup> J. POTKAŃSKI: *Wilde, Iwaszkiewicz...*, s. 4—5.

<sup>92</sup> R. ROMANIUK: *Inne życie...*, s. 8.

przez mistrza. Warto zwrócić uwagę na ten schemat — fascynacje intelektualne pisarza są mu zaszczerpione przez mężczyzn, z którymi łączy go wspólnota orientacji bądź fascynacja erotyczna: Sycylią interesuje się dzięki Szymanowskiemu, Rimbauda poznaje dzięki Kozłowskiemu, Georgego dzięki Schefoldowi. Echa takiego związku (przyjaźń starszego doświadczonego mężczyzny z młodym, którego wprowadza w świat wielkiej kultury) odżywają w prozie pisarza w opowiadaniu *Cienie czy w Czwartej symfonii*.

Oprócz fascynacji intelektualnej drugą sferą oddziaływania był podszyty erotyzmem o orientacji homoseksualnej estetyzm. Tutaj korzenie sięgają Winckelmanna i propagowanego przez środowisko okswordzkich hellenistów (w tym Wilde'a i Patera) kultu nagiego męskiego ciała. Wyedukowany w atmosferze takiego estetyzmu Iwaszkiewicz zwrócił swe zainteresowanie w stronę Kostii Maslijewa, będącego uosobieniem czystego piękna. Elementem takiej estetycznej fascynacji była także śródziemnomorskość i Sycylia. Taormina na Sycylii uchodziła za znane miejsce spotkań homoseksualistów z całej Europy. Tam znajdowała się siedziba barona Wilhelma von Gloedena, znanego ekscentryka, właściciela atelier, w którym przyjmował swoich gości. Jego zdjęcia młodych nagich chłopców, upozowanych na greckich efebów, publikowane były w magazynach homoseksualnych i na pocztówkach. W *Efebosie* Szymanowskiego został uwieczniony jako von Rellov. Szymanowski i Spiess podczas podróży na Sycylię musieli odwiedzić atelier barona. Ponadto Szymanowskiego łączyło z nim zauroczenie mitem dionizyjskim. Po podróży na Sycylię, lekturze *Narodzin tragedii* oraz *Uczt*y Szymanowski zaczyna otwarcie przyznawać się w listach do swojego homoseksualizmu. Kult tego miejsca zaszczerpił Iwaszkiewiczowi. Wspólna praca nad *Królem Rogerem* przebiegała więc w atmosferze estetyczno-erotycznej wspólnoty. W kontekście fascynacji Sycylią warto wspomnieć młodzieńczy utwór Iwaszkiewicza *Siciliana*, napisany w 1914 roku, który na światło dzienne przywołał Radosław Romaniuk<sup>93</sup>. Utwór nigdy niepublikowany i niewspominany, ukazał się po raz pierwszy w roku 2011. Problematyka opowiadania oscyluje wokół miłości homoerotycznej i estetyki Wilde'a. Impulsem do napisania opowiadania był *Por-*

<sup>93</sup> Ibidem, s. 160.

*tret Dorianą Grayą* Oskara Wilde'a. W istocie jest to odbicie ówczesnych poglądów estetycznych Iwaszkiewicza i jego rozterek związanych z identyfikacją seksualną.

Analizując tropy homoseksualne i ich związek z formowaniem się światopoglądu estetycznego pisarza trudno pominąć epizod heidelberski i kontakty z kręgiem Stefana Georgego. George, podobnie jak wcześniej Wilde, uważany był za poetę estetyzującego i w początkach swojej twórczości przedstawiciela parnasizmu. Odnajdujemy w jego biografii wspólne wątki z Iwaszkiewiczem — fascynację antykiem greckim, Nietzschem, Rimabaudem, Schopenhauerem, wreszcie inklinacje homoseksualne. George był postrzegany jako homoseksualista po wydaniu poematu *Algabal* i gdy dedykował tomik erotyków poecie Maksymilianowi Kronbergerowi. Sam Iwaszkiewicz wspomina o tym w tekście drukowanym w „Wiadomościach Literackich” jako Kazimierz Bazar<sup>94</sup>. W tekście tym porusza również Georgowską fascynację związkową na podobieństwo związku orfickiego. Symbol swastyki, którym posługiwał się George i jego krąg, kult wodza, proroczo nazywanego przez Georgego *Führerem*, widziany przez Iwaszkiewicza z perspektywy roku 1933, odebrany był jednoznacznie jako zapowiedź, a nawet czynnik, który wywołał narodowy socjalizm (choć do wybuchu wojny pozostało jeszcze sześć lat). Mit wodzowsko-poetycki, jaki wyrósł w kręgu Georgego, oczarował przebywającego w Heidelbergu Iwaszkiewicza. Nakładał się na wrodzony pisarzowi kult wielkich osobowości, skłonność do przybierania postawy ucznia, a także był zbieżny z jego wizją poetyckiej wspólnoty. W okresie, kiedy Iwaszkiewicz przejrzał intencje Georgego, następuje zmiana tonu w poezji. Jak zauważa Jerzy Kwiatkowski, Iwaszkiewiczowski wódz nie rozkazuje, lecz pokazuje<sup>95</sup>. Iwaszkiewicz zdawał sobie sprawę z homoseksualnych podtekstów przyjaźni. Już w 1933 roku napisał: „hitleryzm pokrywa się zupełnie ze wszystkim, co prezentowała dawniej Unia [...], bo to jest wszystko na tle seksualnym »sakralny charakter związku mężczyzn« [...], moim

<sup>94</sup> K. BAZAR: *Mitologia Niemiec współczesnych*. „Wiadomości Literackie” 1933, nr 45. Na temat Georgego publikował także: IDEM: *Stefan George*. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 8; IDEM: *Zmowa mężczyzn*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 26; J. IWASZKIEWICZ: *Stefan George i Waclaw Rolicz-Lieder*. „Skamander” 1935, nr 64.

<sup>95</sup> J. KWIAWKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 340.



zdaniem chodzi tu o sakralny charakter pederastii<sup>96</sup>. W ostateczności mit wodza-poety zastąpił mit poety-obywatela (tak można postrzegać Kochanowskiego w wierszu *Gospodarstwo*), z którym zaczął utożsamiać się sam pisarz (Stawisko).

Zauroczenie specyficznym klimatem Heidelbergu, wizyta w Spirze, gdzie spoczywają wielcy cesarze, wreszcie osobowość ówczesnego przewodnika pisarza Schefolda, z którym łączyły go relacje o erotycznym podtekście, spowodowały, że Iwaszkiewicz myślał nawet o założeniu w Polsce podobnego stowarzyszenia. Nie bez znaczenia były też wątki homoerotyczne. Sam pisarz w liście do Wojciecha Karpińskiego przyznał, że wówczas wiele czytał o *Wandervogelbewegung* (rodzaj niemieckiego cywilnego, męskiego harcerstwa). Przytaczał również teorię, że dźwignią postępu kulturalnego są zespoły męskie złączone silnie przez zżycie się, głęboką przyjaźń, w których istotnym elementem był homoerotyzm. Jak zauważa A. Zawada, także i te poglądy miały swój modernistyczny rodowód — nietscheańską ideę silnego mężczyzny, koncepcję czystego piękna pozbawionego uwarunkowania biologicznego, ideę doskonałego partnerstwa, które nie jest możliwe w relacji z kobietą<sup>97</sup>. Ona bowiem obdarzona jest destrukcyjną mocą *femme fatale*. Warto zauważyć, że inicjacja estetyczna Iwaszkiewicza dokonała się dzięki mężczyznom (Wilde, Mikłucho-Makłaj, Niedźwiedzki, Szymanowski, Nietzsche), których atrakcyjność intelektualna była dla młodego pisarza, będącego tu stroną pasywną, swoistym wzorcem. Wzorzec ten podszyty był ideą dominacji mężczyzny, a w przypadku Wilde'a i Szymanowskiego wiązał się z homoseksualizmem. Wątek homoseksualizmu, powracający stale w mniej lub bardziej zawołowanej formie w twórczości pisarza, będzie nieodłącznie związany ze sztuką i estetyzmem, a także poszukiwaniem zmysłowych doświadczeń „prawdziwego życia”.

---

<sup>96</sup> E. ŁOCH: *Antyk w twórczości literackiej J. Iwaszkiewicza*. W: IDEM: *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*. Lublin 1988, s. 79.

<sup>97</sup> A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 371.



## W świecie książek

Lista młodzieńczych lektur przyszłego pisarza pozwala zrozumieć jego późniejsze zainteresowania, rozwój wrażliwości i wybory estetyczne. Wpływ lektur na te sfery osobowości był bardzo duży. Wielokrotnie, nawet w latach późnej dojrzałości, w *Dziennikach* czy esejach wspomnieniowych, pisarz powoływał się na młodzieńcze lektury. Ich dobór, często przypadkowy, wynikał ze środowiskowej mody, naśladownictwa kolegów bądź Szymanowskiego, czasem były to książki, które po prostu „wpadły” do ręki i okazały się objawieniem. Można powiedzieć, że wybór ów odzwierciedlał epokę i środowisko, w którym przyszły poeta się obracał. W mniejszym stopniu zasługę należy przypisać szkole, której zresztą pisarz nie wspomina zbyt ciepło. Niektóre z tych lektur są typowe dla tamtego czasu, brak innych może zastanawiać. Nie sposób też odtworzyć wszystkich przeczytanych książek, znane są tylko te, które pisarz wspomina, czyli musiały z jakichś powodów być dla niego ważne.

W Elizawetgradzie przyszły pisarz czytał książki z biblioteki wuja Karola Szymanowskiego, przewiezionej do majątku Szymanowskich po śmierci właściciela. Były to lektury poważne jak na dziesięcioletniego chłopca: *Kurs historii wieków średnich* Tadeusza Korzона, encyklopedie, polskie i francuskie książki historyczne, *Listy do matki* Juliusza Słowackiego, *Historia Karola XII* Voltaire’a<sup>98</sup>. Dzieła te w dużej mierze ukształtowały późniejsze zainteresowania pisarza. Lista lektur szkolnych kończyła się na romantyzmie, ale za sprawą ulubionego nauczyciela propedeutyki filozofii Aleksandra Silichanowicza młody uczeń miał możliwość zaznajomić się zarówno z Tołstojem i Dostojewskim, jak i z lekturami z zakresu filozofii kultury i estetyki. Silichanowicz był tym, który odkrył talent pisarski Iwaszkiewicza, choć pisarstwem parali się niemal wszyscy jego klasowi koledzy. Niewątpliwie młody Iwaszkiewicz czytał dużo i żarliwie przyswajał sobie wszystkie idee, z którymi się zetknął. Czytał nieco bezkrytycznie, lecz był to charakterystyczny rys grupy rówieśniczej w jego środowisku.

<sup>98</sup> J. IWASZKIEWICZ: *W mojej bibliotece*. „Życie Warszawy” 1968, nr 174, s. 174—175.

Do rangi niemal symbolu urasta pierwsze zetknięcie się Iwaszkiewicza z lekturami modernistów. Jako dziecko przysłuchiwał się relacji siostry, uczącej się wówczas w Krakowie, z inscenizacji *Wesela* Wyspiańskiego, którego egzemplarz przywiozła do Kalnika. Zapamiętał też egzemplarze *Śniegu* Przybyszewskiego leżące na wystawie księgarni Dębego w Warszawie. Moderna warszawska była wówczas pod dużym wpływem Przybyszewskiego, z czego małe dziecko intuicyjnie zdawało sobie sprawę. Wtedy też zaczął czytywać felietony o Wagnerze, zamieszczane w „Kurjerze Codziennym”, co oczywiście znacznie wykraçało poza zainteresowania kilkuletniego chłopca.

W okresie gimnazjalnym i licealnym największy wpływ na dobór lektur młodego Iwaszkiewicza mieli szkolni koledzy, zwłaszcza Kola Niedźwiedzki. Były to omawiane już literackie fascynacje Wilde’em (*Portret Doriana Graya* przeczytany w 1910 roku w Teterowie podczas pracy w charakterze korepetytora) i Nietzschem. Największym jednak autorytetem, jeśli chodzi o lektury czytane już w szkolnych czasach, był oczywiście Karol Szymanowski. To on zarekomendował mu w roku 1912 *Rozmowy z Goethem* oraz *Narodziny tragedii* Nietzschego. Również zainteresowanie Hafizem w interpretacji Goethego zawdzięczał Iwaszkiewicz Szymanowskiemu, który to napisał dwie serie *Pieśni miłosnych Hafiza*. Szymanowski, zauroczony kulturą francuską, podsunął młodemu kuzynowi poezje Jeana Cocteau (*Plain-Chant, Le coq et l’arlequin*). On także przekonał go do twórczości Żeromskiego, którego nie od razu pisarz zaakceptował. Wpływ czytanych lektur odzwierciedlał się równolegle w literackiej twórczości. Na przykład podczas pisania *Ucieczki do Bagdadu* Iwaszkiewicz był pod wpływem uroku orientalnego bogactwa *Bazylicy Teofanu* Tadeusza Micińskiego, co nie pozostało bez znaczenia dla jego utworu. Także praca nad librettem do *Króla Rogera* spowodowała konieczność sięgnięcia po opracowania dotyczące antyku (Tadeusz Zieliński) — zarówno naukowe, jak i literackie (*Bachantki* Eurypidesa). Szymanowski podsunął mu lekturę Muratowa *Obrazy Włoch*, co miało wpływ na doświadczenia włoskich podróży pisarza.

Dobre pojęcie o wczesnych zainteresowaniach literackich przyszłego pisarza daje zestaw lektur księcia Marwickiego. Są to książki typowe dla estetyzującego modernisty, jakim był w tym czasie Iwaszkiewicz

— Goethe, Hafiz, Platon, Winckelmann. Swe najwcześniejsze lektury wspomina także Iwaszkiewicz w *Dziennikach*<sup>99</sup>. Mowa jest o czytaniu w oryginale *L'immoraliste* André Gide'a, wydanym w 1902 roku. Do jego dzienników odnosił się później pisarz bardzo szeroko w swoim dzienniku, szukając analogii i różnic. Książka Gide'a zapowiadała charakterystyczne dla całej jego twórczości zawieszenie między instynktem żądzy a powinnościami wypływającymi z relacji międzyludzkich. Echo paradoksalnego zakończenia powieści Gide'a pobrzmiewa też w wielu utworach polskiego pisarza. Podobnie jest z Bergsonem (na przykład pojęcie upływającego czasu w *Pannach z Wilka*). Już we wczesnej młodości, w czasie ukraińskich peregrynacji po majątkach kresowych jeszcze przed wybuchem wojny Iwaszkiewicz był zafascynowany tym filozofem, którego *Evolution créatrice* (*Ewolucję twórczą*) przeczytał.

Podczas wakacji w Krasnosiołce objawieniem dla młodego intelektualisty stała się *Legenda Młodej Polski* Stanisława Brzozowskiego. Książka ta, będąca rozliczeniem z modernizmem, spotkała się z bardzo osobistym odbiorem Iwaszkiewicza, wzbudzając i u niego podobną refleksję. Fascynacje literackie nie ustają nawet w czasie dramatycznych dni wojennych, spędzanych w Kijowie. Tam też czytał nowele staropolskie Zygmunta Bartkiewicza, który potem był sąsiadem Iwaszkiewicza w Stawisku. W tym samym czasie Iwaszkiewicz odkrywa Artura Rimbauda. Entuzjazm ten dzielił wówczas z Mieczysławem Kozłowskim, który znalazł się w orbicie kijowskich Studyów Wysockiej, gdzie pracował wówczas Iwaszkiewicz. Obaj rozpoczęli pracę nad tłumaczeniem *Iluminacji* i *Sezonu w piekle*. Kozłowski podsuwał pisarzowi również inne lektury, na przykład wiersze Wierzyńskiego z tomiku *Czyhanie na Boga*. Wspólnie z nim pisarz zaciągnął się do wojska. To krótkie doświadczenie nie zmąciło rozwoju duchowego. Młody Iwaszkiewicz przejawia wrażliwość na otaczający świat nawet w tak ekstremalnych warunkach jak wojna. Jest to czas olśnienia Słowackim i jego *Królem Duchem*, studiowanym nad Bohem „od deski do deski”<sup>100</sup>. W newralgicznym momencie, kiedy to ważyły się losy frontu, ciągle dokonuje

<sup>99</sup> W notatce z 28 stycznia 1911 roku jest mowa o lekturze *L'immoraliste* André Gide'a. J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 42.

<sup>100</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 168.

się estetyczna percepcja świata. W majątku Sutyski pisarz opisuje swoje doznanie śpiewu słowików, porównywane z opisem Prousta, który „potrafił odtworzyć zupełnie nieuchwytny moment rodzenia się świadomości artystycznej, rodzenia się kontemplacji przedmiotów może nawet pięknych, ale których właściwa treść pozostaje ukryta poza ich zmysłowym obrazem”<sup>101</sup>. Fascynacja Słowackim odzywa się przez całe życie Iwaszkiewicza. Towarzyszy mu podczas pierwszej włoskiej podróży. Słowackiemu poświęcił też felietony publikowane w prasie<sup>102</sup>. Po latach stwierdzi, że cała młodość upłynęła mu pod znakiem Rimbauda i Słowackiego<sup>103</sup>.

W miarę osiągnięcia stabilizacji jako pisarz, a potem jako felietonista recenzujący nowości wydawnicze i prezes Związku Literatów Polskich, Iwaszkiewicz czytał, można powiedzieć, z obowiązku zawodowego. Rola i oddziaływanie ówczesnych lektur nie były już takie same jak w okresie młodości.

## W ogrodach natury

Rzeczywistość *Oktostychów*, jak zauważył Andrzej Zawada, jest rzeczywistością kultury, a nie natury<sup>104</sup>. Kiedy estetyzm zostaje zastąpiony kultem *Lebensphilosophie*, a estetyzujące, wydumane, a zatem sztuczne piękno — prawdą, jednym z jej źródeł staje się przyroda i jej „siła żywota” — zdolność wiecznego odradzania. Pobrzmiwa w tym bergsonowski kult naturalnego instynktu. Można by rzec, że modna wówczas koncepcja wymienia wcześniejszą, nieco już anachroniczną. Jednakże ogromna wrażliwość na przyrodę jest od samego początku immanentnie związana z twórczością Iwaszkiewicza i przenika jego pisarstwo aż

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> J. IWASZKIEWICZ [ELEUTER]: *Słowacki i Proust*. „Wiadomości Literackie” 1927, nr 26 oraz IDEM: *O nowy stosunek do Słowackiego. Słowacki wczoraj i dziś*. „Wiadomości Literackie” 1930, nr 23.

<sup>103</sup> J. IWASZKIEWICZ: *W mojej bibliotece...*, s. 174—5.

<sup>104</sup> A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 43.

do późnej starości. Tej wrażliwości wtóruje równie wielka świadomość kultury. Czy jest to antynomia natura — kultura, czy mamy tu raczej do czynienia z pogodzeniem tych dwóch przeciwstawnych toposów? Czas pokazał, że była to sprzeczność pozorna. Iwaszkiewicz traktuje doznawanie zmysłowe świata jako konstytuujące człowieka do przeżywania piękna. Przyroda i sztuka nabiorą zatem wartości równorzędnej. Jednakże we wczesnych wierszach pisarza świat objawia się z dwu różnych stron: jako urzeczywistnienie piękna, ale zarazem jako przestrzeń dramatu, jakim jest życie. Elementy natury pełnią często funkcję symboliczną. Konkretna topografia przeradza się w uniwersum. Przestrzeń przedstawiona ulega metaforyzacji<sup>105</sup>. Natura jest częścią ziemskiego życia człowieka, a jednocześnie „wyrazem nieustającej epifanii, swoistego objawienia wielości, piękna i dziwności świata”<sup>106</sup>.

Z czasem, po osiedleniu się na Stawisku, postępuje afirmacja życia sielskiego na gospodarstwie, sakralizacja wsi jako miejsca autoidentyfikacji człowieka z życiem. Życie na wsi sprzyja bowiem obserwacji natury. Pojawia się przeświadczenie o harmonii, rozumności i boskości natury, o skończoności losów człowieka w wielkiej naturze. Przyroda jest drogą do doświadczeń natury metafizycznej, ale i zwykłego szczęścia:

I dlatego ten odjazd, droga od Lublina ku Puławom, ku Dęblinowi, w pogodne, pachnące sianem popołudnie, znowu stanowi tę odrobinę szczęścia. Szczęścia, jakiego może doznać stary człowiek — poczucia życia i jedności z ziemią, rzeką, krajobrazem. Szczęścia tego, że się jest drobinką w tej wielkiej całości, szczęścia chyba prawie mistycznego<sup>107</sup>.

Uderzająca jest w *Dziennikach* pisarza mnogość notatek dotyczących przejawów przyrody, na przykład kwiatów, których opisy występują w nich nader często:

<sup>105</sup> T. WÓJCIK: *Pociecha mieszka w pięknie. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Warszawa 1998, s. 50.

<sup>106</sup> I. MACIEJEWSKA: *Pociecha mieszka w pięknie*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983, s. 102.

<sup>107</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Polski...*, s. 129—30.

---

Nasturcja ma zapach podwójny: słodko i łagodnie pachną płatki, wewnątrz kielicha czai się woń gorzka i pieprzna. [...] I przyszło mi do głowy, że tak dawno już nie oglądałem kwiatów, tak jak trzeba, z wewnętrznym przeniesieniem się na nie, z całym pojmowaniem tego, czym jest kwiat. I dalej myślałem sobie, że świat cały jest tak zabiegany, zafrasowany, zagnany, że nikt nie ma czasu na patrzenie — nie tylko na kwiaty, że nie ma czasu na kontemplację<sup>108</sup>.

Nie tylko kwiaty, na których urodę był niezwykle uwrażliwiony, ale także wszelkie bodźce sensualne, których dostarcza natura, zostają uwiecznione w *Dziennikach*. W utworach starego pisarza pojawia się afirmacja metafizycznej harmonii przyrody. Idea wiecznego rytmu w naturze staje się ontologiczną zasadą bytu, a panteistyczna jedność z naturą stanowi rodzaj metafizycznego ukojenia. Późny estetyzm pisarza ma charakter tragicznego pocieszenia i rozpacz — to przyroda wobec przemijania jednostki zdaje się świadczyć o trwałość piękna. Wyrazem tego są *Ogrody*. Jego postawę wobec świata trafnie określił Andrzej Zawada jako *sérénité* — „znak obojętnego dystansu wobec świata, chłodu emocjonalnego i niewiary w możliwość wpływu na zdarzenia, wreszcie symbol nirwany, zatracania świadomości i panteistycznego pojednania z przyrodą”<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 110, 440.

<sup>109</sup> A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 394.



## Dusza

### Nihilizm — ułuda samobójców

Problem nihilizmu, tak integralnie sprzężony z dekadentyzmem przełomu wieków, pojawia się często we wczesnych utworach Iwaszkiewicza. Jego stosunek do tego zagadnienia sprowadza się do konstatacji, że nihilizm prowadzi do zguby i jak się wydaje jest to wynik głębszego wniknięcia w lekturę dzieł Nietzschego. Modelowe rozliczenie z nihilizmem w takim duchu następuje w powieści *Księżyc wschodzi*. Nihilizm był wręcz narkotycznie pociągającą alternatywą dla młodych dekadentów. Szczególnie w Rosji miał on postać aktywnej anarchii. Ale też, jak zauważa Ryszard Przybylski, przybrał przy końcu wieku w Rosji dramatyczne rozwiązanie śmierci samobójczej<sup>1</sup>. Jak wszechogarniająca była to idea, świadczyć może biografia Iwaszkiewicza, który bliski był w młodości popełnienia takiego czynu. Ludzie ogarnięci nihilizmem kończą w utworach Iwaszkiewicza jako samobójcy.

W ujęciu Nietzschego nihilizm powstał jako następstwo przewartościowania wszystkich wartości. Te zostały wykreowane w społeczeństwie zachodnim przez platonizm i chrześcijaństwo. Konstatacja braku celu, braku jakości absolutnych w otaczającym świecie doprowadziła do całkowitego upadku autorytetów. Nietzsche wyróżniał aktywną, niszczącą postać nihilizmu (taką był anarchizm) i postać bierną (budyzm). Sztuka i wartości estetyczne w tym ujęciu są czymś, co stanowi rodzaj fałszywego uspokojenia, gdyż proces demistyfikacji dotychczas-

---

<sup>1</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916—1938*. Warszawa 1970, s. 92.



sowych filarów bytu nieuchronnie prowadzi także do rozkładu kultury. Przewyciężyć skrajny nihilizm można jedynie przewartościowując dotychczasowe wartości. Jest to udziałem człowieka dionizyjskiego, który mocą swojej woli staje się człowiekiem działającym, nadczłowiekiem. Prowadzi to w sferze sztuki do konstatacji, że jej wartościowe przejawy powstają jako wyraz sił życiowych. Zatem Wilde'owski estetyzm jest w ujęciu Nietzscheańskim jedną z form nihilizmu. Połowiczna interpretacja filozofii Schopenhauera również prowadziła do nihilizmu. Nihilizm ten ma zabarwienie dekadentkie, a więc jego potępienie jest zarazem rozliczeniem z modernizmem i tak należy go odczytywać w kontekście wczesnej literatury pisarza.

Los samobójcy staje się udziałem Knabego w powieści *Księżyc wschodzi*. Dla Knabego samobójcza śmierć jest w rozumieniu nietzscheańskim najwyższym przejawem mocy człowieka, który swoim aktem daje ostateczny dowód wolności. Jest to działanie złudne i tragiczne w swej nieodwracalności i jakże rozmiągające się z ostateczną wykładnią filozofii Nietzschego. Poszukujący własnej drogi życiowej, a właściwie ideologii dla dorosłego życia Antoni w pewnym momencie konstatuje, że:

światopoglądy dwóch jego przyjaciół, których uważał za stojących na przeciwległych biegunach, bynajmniej nie były takie sobie dalekie. — Właściwie mówiąc — powiedział do Izydora — estetyzm wyda-  
je mi się tylko pewnym rodzajem nihilizmu. Tak samo rozciąga na całość życia nieodwołalną anatemę, wyłączając z niej jakąś drobną cząstkę<sup>2</sup>.

Te dwa światopoglądy — nihilizm i estetyzm — łączą to, że ich wyznawcy przywiezieni zostają do zguby. Gwałtowna śmierć kończy życie estety księcia Marwickiego, o krok od śmierci jest Antoni z powieści *Księżyc wschodzi*, samobójczą śmiercią ginie nihilista Knabe, skacząc do przepaści i tym samym zamykając estetyczny rozdział swojej egzystencji. Nihilizm jest pogardą zarówno dla estetyzmu, jak i dla życia. Niewiele ma wspólnego z ideą Nietzscheańskiego nadczłowieka, choć Knabe, jak i jego pierwowzór Mikłucho-Makłaj (także prototyp Jurija

<sup>2</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Księżyc wschodzi*. Warszawa 1975, s. 119—120.

Marwickiego z *Zenobii Palmury*) tęsknią za wojną i urzeczywistnieniem kultu siły<sup>3</sup>. Owa tęsknota za wojną, dość popularna w pewnych środowiskach w przededniu I wojny światowej, była w istocie dekadentckim pożądaniem nowego ładu, który zostanie już wkrótce ustanowiony. Nihilisci oprócz odczuwania tęsknoty nie czynią nic, aby przezwyciężyć wewnętrzną niemoc. Iwaszkiewicz znajduje na to receptę, wyrażoną słowami Antoniego — zwrócenie się w stronę życia.

## Doświadczenie religijne

Iwaszkiewicz w okresie przedwojennym uważał się za pisarza katolickiego.

A przecież wszystko, co piszę, mogło powstać tylko jako produkt kultury chrześcijańskiej, więcej — kultury katolickiej. Jestem największym pisarzem katolickim w chwili obecnej. Ale o tym nie tylko nikt nie wie w tej chwili, ale nigdy nikt nie będzie wiedział<sup>4</sup>.

— zanotował pisarz w *Dziennikach*. Te nici łączące go z chrześcijańską kulturą, zwłaszcza z jej sferą etyczną, zawiązały się już w okresie młodości<sup>5</sup>. O istotności tych poglądów może świadczyć symboliczna scena w powieści *Księżyc wschodzi* — Panna Konstancja, obiekt miłości Antoniego, przedstawiona jest jako wnikliwa czytelniczka angielskiego wydania *Psychologii* Williama Jamesa<sup>6</sup>. Sam Antoni przeżywa przemianę duchową i zwrot w stronę religii, który ma znamiona mistycyzmu James'a. Polegał on na duchowym, przekraczającym bariery rozumowe

---

<sup>3</sup> Charakter więzi duchowych z Mikłucho-Makłajem może być też interpretowany w kategoriach *homo duplex*. Jura Mikłucho-Makłaj, mający pociąg do samobójstwa, natchnął tą myślą młodego Jarosława. Figura sobowtóra nie pojawia się w dalszej twórczości pisarza, jest przypisana do literatury okresu młodzieńczego.

<sup>4</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*, s. 468.

<sup>5</sup> Ulubioną zabawą małego Jarosława było odprawianie mszy.

<sup>6</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Księżyc wschodzi...*, s. 143.

przyswojeniu sobie istoty praw rządzących kosmosem. Ryszard Przybylski tak to ujął: „W przełomie duchowym Antoniego odnajdziemy najistotniejsze cechy przeżycia mistycznego: odczucie rzeczywistego istnienia Boga; wejście w totalną jedność, która jest miłością i życiem; poczucie pewności, którą Antoni — zgodnie z tradycją mistyczną — w odróżnieniu od wiedzy nazywa mądrością; typowe dla uniesienia mistycznego uczucie pełni i słodyczy; i w końcu wrażenie przekroczenia czasu i przestrzeni”<sup>7</sup>.

William James, brat słynnego pisarza Henry Jamesa, przedstawiciel myśli humanistycznej w psychologii, był autorem czytany chętnie przez młodego Iwaszkiewicza. Jego poglądy religijne, zakładające istnienie niewidzialnego porządku, który może stanowić wyjaśnienie porządku naturalnego, bliskie były pojmowaniu istoty egzystencji przez pisarza. Z tekstów Jamesa szczególną popularnością w okresie modernizmu cieszyło się *Doświadczenie religijne*, wydane w roku 1902. Książka ta odegrała w biografii Iwaszkiewicza bardzo ważną rolę i często, jak sam wyznał, powracała w jego różnych utworach. W swym dziele formułował James istotę doznawania religijności jako głębokiego uniesienia mistycznego. Religia w jego rozumieniu jest indywidualnym doświadczeniem człowieka, odnoszącym się do związku z jakkolwiek pojmowanym bóstwem. W utworach Iwaszkiewicza bóg pojmowany jest na sposób panteistyczny — występuje zarówno w przyrodzie, jak i w sztuce. Człowiek religijny dąży do połączenia całościowego z bogiem. Twórczość artystyczna jest najpełniejszym danym człowiekowi sposobem docierania do uniwersum. Nieśmiertelność przyrody i sztuki jest wynikiem uniwersalnego prawa rządzącego w kosmosie. Tak w skrócie można by streścić charakter religijności obecny w twórczości pisarza, którego źródła należałoby szukać u Jamesa. Sztuka i kultura odgrywa w niej niepoślednią rolę.

Jerzy Kwiatkowski dostrzega silny wpływ poglądów religijnych Jamesa w poezji Iwaszkiewicza z lat trzydziestych, co jest dość symptomatyczne dla nurtu nowoczesnego katolicyzmu intelektualnego tak wyrazistego dla literatury francuskiej tego czasu. „Poezja ta podszyta jest sakralnością — pisze Kwiatkowski — sfera ta pojawia się i w ero-

<sup>7</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*, s. 119.

tyce Iwaszkiewicza, i w jego poetyckim filozofowaniu, i w pojmowaniu kosmosu, i w widzeniu przyrody, i nawet [...] w jego micie nowej Polski. [...] Z tych właśnie lat pochodzą najciekawsze przykłady Iwaszkiewiczowskiej poezji ewokującej stany z pogranicza przeżyć mistycznych (*Lato* 1932) i najciekawsze przykłady Iwaszkiewiczowskiej poezji religijnego niepokoju, modlitewnych pytań, szamotania się między wiarą i niewiarą<sup>8</sup>. Dla bohaterów Iwaszkiewicza wiara jest drogą do przeżyć estetycznych odnoszących się do piękna i mądrości świata.

W połowie lat trzydziestych, w dobie dość powszechnego przekonania o kryzysie kultury, rozpada się ów mit także w odczuciu Iwaszkiewicza. Można uznać, że wiara ta zostaje zastąpiona ideą szczęścia w religii. Wpływ na taki światopogląd miały niewątpliwie popularne wówczas poglądy Paula Claudela i żywe w kręgach katolickich idee neotomizmu reprezentowanego przez Leona Bloya i małżeństwo Maritainów — szczęścia uzyskiwanego tu na ziemi przez życie w świętości, świętości realizowanej na co dzień. Zgodnie z popularnym w kręgach katolickich neotomizmem za źródło szczęścia uznano eudajmonię. Koncepcja ta bliska była takim myślicielom, jak: Johann Huizinga, Jacques Maritain, Arnold Joseph Toynbee, Pitirim Sorokin, Christopher Dawson, Henri Massis<sup>9</sup>. Pozostaje to jednak w sprzeczności z zawsze silnym u pisarza poczuciem zmysłowej strony życia, pojmowanej po nietzscheańsku. Według św. Tomasza — uczucie składa się ze zmysłowej namiętności (*passio*) i duchowego afektu (*affectus*). Uczucie zmysłowe w akcie sublimacji przekształca się w uczucie duchowe, wyzbyte elementów cielesnych.

W dobie poczucia kryzysu kultury i cywilizacji, tak znamiennego dla przedwojennej Europy, jedną z dróg odrodzenia oprócz wielu innych pojawiających się propozycji miała być religia katolicka. Także w odrodzonej Polsce renesans ideologii franciszkańskiej oraz neotomistycznej znalazł wielu zwolenników. Jest to koncepcja chrześcijaństwa afirmatywnego, radosnego, prowadzącego do odnalezienia celu istnienia przez religię. Z tymi ówczesnymi nurtami katolicyzmu Iwaszkiewicz zetknął się dzięki swej żonie Annie, aktywnie działającej w kręgu księdza Kor-

---

<sup>8</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975, s. 32.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 274.

niłowicza w Laskach, oraz bywającemu na Stawisku Jerzemu Liebertowi. Idea ta, tak mu wówczas bliska, przekłada się na charakter powstającej poezji i łączyła z mitem Nowej Polski. Wartości, takie jak radość płynąca z pracy, pochwała życia, odrzucenie nastroju katastrofizmu, wiara w możliwość zbudowania potęgi, odrodzenie, poczucie narodowej i religijnej więzi, są obecne w wierszach Iwaszkiewicza w tym czasie<sup>10</sup>. Jak głęboko nurtowały pisarza te zagadnienia, dowodzi *Młyn nad Utratą* z 1936 roku. W opowiadaniu poruszony został problem doświadczenia religijnego. Julek, bohater opowiadania, pisze doktorat z filozofii na temat: *Święty Tomasz z Akwinu a święty Franciszek z Asyżu*. Zamiarem Julka jest przeciwstawienie nauk Akwinaty i świętego Franciszka, ale chce też „ująć w jedną całość naukę chrześcijańską i katolicką, łączącą się w jedno pomiędzy tymi biegunami”<sup>11</sup>. Problem wiary jest jednym z naczelných zagadnień opowiadania.

W wydanym w 1932 roku zbiorze wierszy *Lato Iwaszkiewicz* zbliża się do chrześcijańskiej eschatologii. Znamienna dla tego tomiku jest rozbudowana symbolika światła. Jak zauważa Kwiatkowski, światło występuje tu jako przedmiot rozważań o rzeczach ostatecznych i jest zarazem doświadczane bezpośrednio przez sen lub przeżycie mistyczne. Tradycja symboliczna w tym tomie sięga neoplatonizmu przekształconego przez religię judeochrześcijańską<sup>12</sup>. Motyw roztopienia się w bycie, bliski panteizmowi, może być porównany ze śmiercią. Powraca echem młodzieńcza fascynacja Schopenhauerowskim nirwanicznym rozpląnięciem się w bycie. Ale idea ta, na co zwraca uwagę Kwiatkowski, ma związek z wieloma koncepcjami religijnymi. Przefiltrowana jest przez poglądy Jamesa i jego wizję religijności chrześcijańskiej zawartej w *Doświadczeniu religijnym*. Ma również związek ze średniowieczną mistyką perską — sufizmem (bliską Szymanowskiemu w okresie pisania *Pieśni miłosnych Hafiza* i kręgowi intelektualistów o orientacji homoseksualnej), w której wyraźnie akcentowany jest związek przeżycia mistyczno-religijnego z tęsknotą do śmierci. Iwaszkiewicz wielokrotnie w swej twórczości przywoływał *Ekstazę św. Teresy Berniniego*. Eksta-

<sup>10</sup> Ibidem, s. 317.

<sup>11</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Młyn nad Utratą*. W: IDEM: *Opowiadania*. T. 1. Seria: „Dzieła”. Warszawa 1980, s. 348.

<sup>12</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 425.

tyczny stan świętej, tak sugestywnie oddany przez rzeźbiarza, może być utożsamiany z owym nirwanicznym doznaniem unicestwienia w bycie. Stanem absolutnej szczęśliwości.

Warto zwrócić jeszcze uwagę na inne koncepcje wiary, które kształtowały światopogląd pisarza i znajdowały swe pośrednie urzeczywistnienie w twórczości. Obok ekspresjonistycznej koncepcji Boga, nawiązującej do Kierkegaarda (*Bojaźń i drżenie, Choroba na śmierć*) nie mniej ważne były poglądy księdza Henri Brémonda, głoszącego prymat uczucia nad rozumem w przeżyciu religijnym. Brémond za najpełniejszy jego wyraz uważał modlitwę. Natchnienie poetyckie traktował jako dar Boży, uznając je za bliskie doznaniu mistycznemu — teza ta stanowiła podstawę jego poglądów estetycznych.

Religijność Iwaszkiewicza jest nieortodoksyjna, antydogmatyczna, synkretycznie godzi z sobą różnorodne wierzenia, co decyduje o uniwersalności przeżycia religijnego. Dojrzały pisarz miał świadomość niemożności identyfikacji swej wiary z tradycyjnymi formami kultu. Wyznał to, recenzując książkę Gide'a *Immoralista*. Nie potrafił zaakceptować bigoterii i powierzchowności. Drażniła go obsesyjna religijność żony, czemu dawał wyraz w *Dziennikach*. Do końca swoich dni pozostał jednak związany z etyką chrześcijańską, pojmowaną w swoisty sposób. Świadczyć o tym może już sam fakt, że zagadnienia etyczne stanowią ośnowę niemal wszystkich książek pisarza, a postaciami często przewijającymi się w jego twórczości są księża. Ale przynależność do tej tradycji miała jeszcze, a może nade wszystko, inny wymiar. Ogromna radość, jaką wyraził sędziwy już Iwaszkiewicz z powodu wyboru Karola Wojtyły na papieża, płynęła również stąd, że w jego przeświadczeniu Jan Paweł II wiązał Polskę w sposób silniejszy niż ktokolwiek i kiedykolwiek z tradycją zachodnią.

## Fantazmat miejsca

Młodzieńcze doświadczenia życiowe i pisarskie Iwaszkiewicza ukształtowały się w kręgu ukraińskiej kultury ziemiańskiej. Dzięki po-

sadzie korepetytora, którą z braku środków finansowych zmuszony był podjąć podczas wakacji, poznał dwory zarówno ukraińskiego ziemiaństwa, jak i Kongresówki, w których panowała niejednokrotnie wysoka kultura umysłowa. W dworach ziemiańskich Kongresówki zetknął się z zahibernowanym XIX-wiecznym patriotyzmem, odbiegającym nieco od kosmopolitycznej atmosfery ukraińskiej. Często osobowość twórczą pisarza rozpatruje się zatem jako zawieszoną między Ukrainą a Mazowszem. Stwierdzenie to, niewątpliwie prawdziwe, jeśli weźmie się pod uwagę również późniejsze długoletnie zakorzenienie na Stawisku, stało się swoistą identyfikacją topograficzną Iwaszkiewicza. W kontekście tym Ukraina często porównywana jest z Sycylią (uważa się, że nawet *Król Roger* zawiera elementy ukraińskie), a bezkres mazowiecki z ukraińskim.

Sama Ukraina, jaka wyłania się ze wspomnień i twórczości pisarza, jest bardzo różnorodna. Oprócz ziemiańskich latyfundiów, tętniących życiem kulturalnym, których przykładem była Tymoszwówka, z Ukrainą wiązały się też: kultura ludowa (którą reprezentowała służba, a także niania młodego Jarosława), reminiscencje XVII-wiecznej kresowej Polski (wały w Kalniku, Mogiła Soroki w Ilińcach) i Kijów, gdzie debiutował jako pisarz<sup>13</sup>. Atmosferę ówczesnego Kijowa wspomina po latach:

Widocznie charakter ówczesnego kijowskiego życia, literackie i teatralne tradycje miasta, jego południowa malowniczość i — kto wie — może nawet urok i świeżość kijowskiej wiosny, okryte bujnym kwieciami kijowskie kasztany, powodowały wydzielanie się jakichś „fluidów”, które z nieprzepartą siłą ciągnęły nas ku sztuce<sup>14</sup>.

Ukraina to zatem miejsce, gdzie dokonała się inicjacja artystyczna pisarza. Iwaszkiewicz, mitologizując miejsce swojego urodzenia i wy-

<sup>13</sup> O Kalniku Iwaszkiewicz napisze tak: „Jednocześnie mieszkała w nich ta historyczna tradycja, czar legendy, który sprawiał, że Kalnik — jak to pisze Henryk Rzewuski »między siołami ukraińskimi odznaczał się jakąś wyższością, która ująć nie mogła uwagi wędrowca«. Toteż powrót ze spaceru na »wały«, pomimo wesołego spędzenia tam czasu, owiany był zawsze jakąś melancholią, wspomnieniem — a i zapowiedzią niezrealizowanych realizacji. Był to najpoetyczniejszy ze wszystkich spacerów”. J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień*. Kraków—Wrocław 1983, s. 34.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 40.

chowania, ceni wysoki poziom świadomości kulturalnej i narodowej, jaki panował w tamtejszym środowisku:

Kąty te nie były tak zamurowane od wielkiego świata, jak niektóre miejsca w „Królestwie”, z którymi miałem się zetknąć w przeszłości, a przez kontakt z rosyjskim rozmachem, przez solidne podstawy ekonomiczne, przez stałe związki z ogniskami krajowymi, jak Kraków i Warszawa, nosiły cechy bardzo swoistej, ale wcale dobrej kultury<sup>15</sup>.

Inna odsłona Ukrainy to teren spotkania Wschodu i Zachodu. Wschodnie, bizantynizujące motywy wykorzysta pisarz w *Ucieczce do Bagdadu* czy *Siedmiu bogatych miastach nieśmiertelnego Kościeja*. W tych utworach Iwaszkiewicz świadomie stylizuje swój język na ludowe ukraińskie czy rosyjskie baśnie i podania, których zresztą sporo nasłuchał się w dzieciństwie. Ów bizantyzm przejawia się choćby w zamiłowaniu do koloru złotego. To głębokie zrozumienie Wschodu, wraz z całą tradycją bizantyńską, daje się zauważyć w całej twórczości pisarza. O tej zależności, a nawet dominacji kultury rosyjskiej, która była oficjalnie respektowaną w granicach ogromnego imperium przed I wojną światową, pisał Iwaszkiewicz w *Książce moich wspomnień*, konstatując, że ta dobrowolna „rusyfikacja” powoli wypierała patriotyczne wychowanie<sup>16</sup>. Być może tu należy szukać kosmopolityzmu pisarza i otwartości na europejską kulturę. Jak się powszechnie uważa, wielokulturowość Ukrainy pozwoliła mu na wolne od uproszczeń widzenie zjawisk kultury<sup>17</sup>.

Ukraina poszerzy horyzonty przyszłego pisarza, stanie się mitem biograficzno-egzystencjalnym jak każdy mit dzieciństwa — „genialnej epoki”. Jest świadomie kreowana w twórczości Iwaszkiewicza na krajinę utraconej młodości, a młodość jest zawsze przedmiotem mityzacji jako czas miniony bezpowrotnie. Motyw Ukrainy, jako symbolu nieuchronnego końca świata kresowego, można przyrównać do Atlanty-

<sup>15</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 110.

<sup>17</sup> T. WÓJCIK: *Pocięcha mieszka w pięknie. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Warszawa 1998, s. 21.



dy<sup>18</sup>. Ukraina przed wybuchem wojny jawi się jako dekadenco-katastroficzna. Pisarz potrafi zdobyć się jednak także na krytyczną ocenę „swojej” Ukrainy. Mimo nostalgii za utraconą ziemią dzieciństwa pojawia się w pisarstwie Iwaszkiewicza nie zawsze pozytywny wizerunek ziemiaństwa. Krytyka dotyczy przede wszystkim zalegalizowanej hipokryzji (ciotka Zofia, Konstancja i Cyryl w powieści *Księżyc wschodzi*). Skądinąd przywara ta ma wymiar bardziej uniwersalny, ale dostrzeżenie jej i uczynienie głównym punktem intrygi w powieści świadczy o niezależnej od pierwiastka mitologizującego, jakiemu podlega kraina dzieciństwa, zdolności do trzeźwego osądu.

Przeprowadzka w 1918 roku do Warszawy, do wolnej Polski, co dla wielu było euforycznym wydarzeniem, dla pisarza oznaczała znalezienie się na wygnaniu. Niewątpliwie była to migracja na obszar innej kultury. Letni pobyt w Byszewach można postrzegać jako zapowiedź powrotu do polskości i kamień milowy na drodze kształtowania się światopoglądu pisarza. Czas spędzony w Byszewach nazywał on „drugim uniwersytetem, nauką życia przeciwną niż morały literacko-artystyczne Koli Niedźwiedzkiego”<sup>19</sup>. Tam też dochodzi do pierwszej poważnej konfrontacji poglądów przyszłego pisarza ze światopoglądem lewicowym, reprezentowanym przez Tomorowicza, krewnego właścicieli dworu. Byszewy, po pobytach w kresowych dworach kosmopolitycznego, ukraińskiego ziemiaństwa, wydawały się młodemu przybyszowi z kresów esencją Polski. Wielokrotnie portretował je w swych opowiadaniach „Ze wszystkich ludzi i domów, jakie spotkałem w młodości, najważniejszym stał się dla mnie dom w Byszewach, toteż najdłuższy z nim utrzymałem kontakt”<sup>20</sup>. Z czasem obok Sandomierza staną się kwintesencją polskości.

Nie można powiedzieć, abym był podówczas zrusyfikowany, ale brak oporu ze strony rosyjskiego społeczeństwa wciągał mnie po trosze w tamtą kulturę, kosmopolityzm Niedźwiedzkiego i Knabego oddziaływał niedostrzegalnie [...] Ale to, co stanowi naprawdę nurt

<sup>18</sup> E. ŁOCH: *Antyk w twórczości literackiej J. Iwaszkiewicza*. W: *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*. Lublin 1988, s. 117.

<sup>19</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 106.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 107, 121.

polskiej kultury, sama jej istota, pozostawało mi obce. I właśnie tutaj, w załomach dachu kolegiaty [mowa o pobycie w Łowiczu — A.G.P.], w kolumnach Radziwiłłowskich pałacików, a nawet w drzewach przydrożnych, co tu dużo gadać: w samym już naszym młodzieńczym towarzystwie — poczęły do mnie przemawiać najistotniejsze jej elementy. Powietrze, którym zacząłem oddychać, woda, w której się kąpałem, chleb, który jadłem — były polskie. Cała zewnątrzność skoszewsko-byszewska była dla mnie rewelacją tych pokładów polskości, które drzemały we mnie czy leżały odłogiem i dlatego właśnie te lata, przypadające na najżywszy okres młodzieńczej fermentacji, pozostawiły we mnie tak głębokie ślady; sprawiły, że dolina ciągnąca się od Skoszew do Byszew jest moim ulubionym zakątkiem<sup>21</sup>.

Iwaszkiewicz przebywa w Byszewach w roku 1911, a potem w 1912. Kontrastem okazał się powrót na Ukrainę, widok majątków, które już niebawem zmieść miała rewolucja bolszewicka. „[...] magnackie dwory otoczone romantyczną legendą z połowy XIX wieku, pejzaż wreszcie, który w naszej literaturze odgrywał taką rolę. Był to ostatni rok istnienia tych wszystkich ośrodków”<sup>22</sup>.

Pisarz uważał, że krajobraz dzieciństwa kształtuje człowieka na całe życie. W całej jego twórczości, zarówno poetyckiej, eseistycznej, jak i prozatorskiej wyraźnie to widać. W miarę upływu lat zjawisko to stałe się nasila. Krajobraz jest ujmowany w kategoriach mitu biograficzno-egzystencjalnego<sup>23</sup>. Mit ten dotyczy zwłaszcza dzieciństwa na Ukrainie, a więc odnosi się zarówno do czasu, jak i topografii. Obie te wartości się przeplatają. Mazowsze było przybraną ojczyzną Iwaszkiewicza, przypominało rodzinną Ukrainę (esencja polskiego krajobrazu i zarazem metafora doświadczenia dziejowego). Mityzacja topograficzna odnosi się także do Sycylii, chętnie porównywanej przez pisarza z Ukrainą. Tu imaginacja Sycylii nastąpiła pod wpływem opowieści Karola Szymanowskiego. Porównanie Sycylii z Ukrainą dokonało się w dużym stopniu pod wpływem lektury *Lamparta* Tomasiego di Lampedusy.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 106.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 136.

<sup>23</sup> T. WÓJCIK: *Pociecha mieszka w pięknie...*, s. 12.

I wtedy uchwyciłem ten ważny związek — o którym pisał Zygmunt Mycielski — sycylijsko-ukraiński, który się jeszcze umocnił w moim przekonaniu po obejrzeniu filmu z tej powieści zrobionego. [...] To pokrewieństwo kultur i pejzażów, nawet dziejów historycznych, nie od razu mnie uderzyło. Tylko wszystko w tych opisach podróży przez pszeniczne pola, życia w małym miasteczku — wsi, opis tego starego pałacu, który nie wiadomo kiedy i nie wiadomo jak był zbudowany, jak wspaniałe pałace w Podhorcach i Hajwronie, stosunek do chłopów, do wojska — cały nastrój II połowy XIX wieku — tak równoległy na stepach południowej Rosji i w tych stronach Sycylii, które już są zwrócone ku Afryce<sup>24</sup>.

Konfrontacja z Sycylią rzeczywistą wiele lat później, powtarzana zresztą przez pisarza, nie odebrała temu wizerunkowi czaru imaginacji. Mimo licznych podróży odbywanych w późniejszym czasie i ogromnej wrażliwości na sensualną urodę świata mit stworzony w młodości, zarówno Sycylii, jak i ten mający realne podstawy — Ukrainy, zajął trwałe miejsce w jego twórczości<sup>25</sup>.

## Samotność

Wieczorami niebo wygwieźdzało się sierpniowo, wrześniowo. [...] Lubiłem pozostawać sam przy sztachetach, odgradzających nasz dziedziniec od jakichś gęstych sadów sąsiedzkich, i myśleć oparty o płot, wachać jesienne zapachy dochodzące z ogrodów i patrzeć na ciemne niebo, po którym przelatywały częste meteory. Na wysokiej wieży romańskiego kościoła zegar wydzwaniał kwadranse — i w zamyszeniu tym trwając począłem odczuwać, jak mija czas, jak przepływa koło mnie, ociera się, przechodzi, a ja stoję pośrodku, jak pośrodku płynącej rzeki. Myśl moja zwracała się do Kijowa, gdzie już nikogo nie było, do Warszawy, gdzie to, co przeżyłem przez ubiegłe

<sup>24</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch*. Warszawa 1977, s. 106.

<sup>25</sup> T. WÓJCIK: *Pociecha mieszka w pięknie...*, s. 17.

dwa lata, wydawało mi się dotkliwie znikome, do przyjaciół, którzy mnie nie pamiętali. Nigdy przedtem nie uświadamiałem sobie do tego stopnia mojej samotności; upajałem się tym uczuciem do zawrotu głowy, wciągałem je w płuca wraz z powietrzem jesiennego wieczoru, wraz z poczuciem przemijania czasu — przenikało mnie ono dreszczem, który zatrzymywał oddech. Świat wydawał mi się daleki, niedostępny, walka z samotnością niemożliwa — ale prądy przenikające moje ciało pełne były bolesnej słodyczy. Zdarzenia literackie i polityczne zdawały się czymś śmiesznym wobec gwiazdzonego nieba i chłodnego uświadomienia sobie tego, czym jest człowiek w swojej wieczystej samotności<sup>26</sup>.

Wszystkie utwory Iwaszkiewicza, zarówno wczesne, jak i ze środkowego okresu pisarstwa i późne, przepełnione są dojmującym poczuciem samotności jednostki. Poczucie samotności i bycia „spoza” towarzyszyło Iwaszkiewiczowi już od najmłodszych lat. Stało się ono wręcz cechą jego osobowości. Samotność pisarza miała różne wymiary — najmłodsze dziecko starych rodziców, wyrastające niemal jako jedynak (o samotności, w jakiej wzrastał, o braku rówieśników i przyjaciół Iwaszkiewicz wspomina już opisując dziecięcy i młodzieńczy okres życia w Kalniku), ubogi „gorszy krewny” wspaniałej rodziny Szymanowskich, wyobcowany w Warszawie przybysz z Ukrainy, nieobyty w kawiarniano-literackim świecie „osobny” skamandryta, powojenny pisarz z przypiętą przez środowiska opozycyjne łatką konformisty, zakładnik własnej koncepcji peerelowskiego *status quo* w kulturze, wreszcie... coraz bardziej samotny Pan na Stawisku wśród swojej rodziny. O tej samotności często pisał Iwaszkiewicz w *Dziennikach*. Pisarz ze swej samotności, którą potęgują egotyczne wewnętrzne wiwisekcje i autoanalizy własnej osobowości, z czasem zbuduje element własnego mitu, u którego podstaw leżało romantyczne hołubienie alienacji. Egzystencjalny lęk, wynikający z poczucia samotności, nie znajduje ukojenia ani w estetyzmie, ani w religii, ani w nihilistycznej negacji świata.

Lęk przepełnia Antoniego z powieści *Księżyc wschodzi*, *alter ego* Iwaszkiewicza z czasów młodości:

<sup>26</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 220.

Przeraził się po prostu samotności człowieka — swojej samotności — gdy stał na piaszczystej drodze. Samotność człowieka, rzuconego pomiędzy drzewa i kamienie! Samotność człowieka pomiędzy ludźmi! Nie miał ani żalu nad sobą, ani nie miał żalu do innych — może tylko lęk przez chwilę opętał mu serce. Odczucie osobności i niemożności wyjścia w nim poza samotność. [...] „A potem przyjdzie śmierć” — odpowiedział sobie. Używał właśnie tego zdania jako otrzeźwienia — niby zimnej kąpieli. Uważał, że jest to dobry sposób i na ataki pesymizmu, jak również na niewytłumaczony niczym pęd radości, który go czasem chwycił i dusił za gardło wzruszeniem, jak zapach wiosennego deszczu. A potem przyjdzie śmierć; wszystko rozwiązując, niczego nie wyjaśni. Odejdziemy tak, jakeśmy żyli: osobno. Świat nasz własny i jedyny musi nam wystarczyć do śmierci i po śmierci. Byle tylko nie zgłębiać tej myśli do końca, byle tylko nie przemyśleć tego fizycznie. Obumieranie rąk, mącenie się myśli, sen wieczysty przeżyty naprawdę: wtedy chwycił paroksyzm piekielnego, kurczowego strachu. Odejdziemy tak, jakeśmy naprawdę żyli: osobno. Zawsze między potwornie wielkim niebem, samotni. Czuł, jak gdyby tramwaj, zamiast go wieźć w stronę miasta, mógł się oddzielić od tej planety pełnej drzew i ponieść go w bezprzestrzenne drogi pomiędzy Oriony i Wegi<sup>27</sup>.

Jak sam Iwaszkiewicz wyznał — lęk metafizyczny, poczucie samotności, bezsensu istnienia to największe lęki młodości<sup>28</sup>. Można dodać — jego młodości. Remedium na ten stan Antoni znajduje w końcowej części powieści w zanurzeniu się w życiu. Lektura *Dzienników* pisarza dowodzi, jak często ów stan dotykał go samego i wbrew młodzieńczym receptom — pociecha nie tkwiła w pięknie.

<sup>27</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Księżyc wschodzi...*, s. 11.

<sup>28</sup> Napisał wówczas: „Przypuszczam, że stykając się z »samotnością« Jury, zrozumiałem w ogóle po raz pierwszy wieczną samotność człowieka i ból, towarzyszący principium individuationis. Odczucie tej samotności, pojęcie bezsensu istnienia, niezrozumiałości bytu — »lęk metafizyczny«, który rodzi się w poczynającej rozumować istocie, jest największym przeżyciem młodości. I ten okrutny moment, podobny do ocknięcia się człowieka na wątlej tratwie pośrodku burzliwego oceanu, sprawia, iż młodość w gruncie rzeczy jest ciężką sprawą, wybrnięcie zaś z jej trudnych wirów — najlepszą próbą charakteru”. Odczuł nawet pokusę samobójczej śmierci. J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 76—77.

CZĘŚĆ DRUGA

Fenomen podróży  
i jego rola w kształtowaniu się  
osobowości estetycznej Iwaszkiewicza



## Dlaczego podróż?

### Stan badań, metodologia

Jarosław Iwaszkiewicz zajmuje w historii literatury polskiej pozycję pisarza podróżującego — *homo irrequietus*, jak określiła ten typ osobowości Helena Zaworska, pisząc o podróżach między innymi Iwaszkiewicza<sup>1</sup>. Taką kwalifikację, czynioną na ogół z perspektywy literaturoznawczej, przyjmuje się w opracowaniach naukowych, w których podróżowanie jest traktowane jako element integralnie związany z twórczą osobowością i warsztatem pracy pisarza. Iwaszkiewicz uprawiał bowiem niemal wszystkie tradycyjne gatunki relacji podróżniczej — od reportażowych listów z podróży po wspomnienia i podróż artystyczną. W jego dorobku twórczym można wyróżnić sporo pozycji poświęconych podróżom: *Pejzaże sentymentalne* (1926), *Gniazdo łabędzi. Szkice z Danii* (1966), *Petersburg* (1976), *Listy z podróży do Ameryki Południowej* (1954), *Książkę o Sycylii* (1956), *Podróże do Polski* (1977), *Podróże do Włoch* (1977). Niezależnie od tego motyw podróży i podróżowania jest istotnym elementem fabularnym prozy Iwaszkiewicza. Celem podróży realnych i fikcyjnych pisarza jest obcowanie ze sztuką i kulturą, z europejskim dziedzictwem cywilizacyjnym. Jako efekt Iwaszkiewiczowskich peregrynacji te estetyczne doświadczenia odzywiają się w jego utworach prozatorskich i poetyckich, zwłaszcza uchwytnie są w *Nowelach włoskich* (*Anna Grazzi*, *Koronki weneckie I*, *Koronki weneckie II*, *Kongres we Florencji*, *Hotel Minerwa*, *Powrót Prozerpiny*). W dziełach Iwasz-

---

<sup>1</sup> H. ZAWORSKA: *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosa i Stanisława Różewicza*. Kraków 1980, s. 7.



kiewiczza uderzająca jest komplementarność tekstów fikcyjnych i relacji z podróży. Bohaterowie opowiadań i powieści są często w jakimś sensie *alter ego* pisarza, wyposażeni w jego doświadczenia z podróży i podróżowania, w jego wiedzę na temat odwiedzanych miejsc. Opisy widzianych miejsc są pretekstem do snucia opowieści o ich historii i sztuce.

Iwazkiewicz podróżował nieustannie, w podróży powstawało wiele utworów literackich, podróż w jego przypadku nabrała legendarnego wymiaru, stając się częścią mitu twórcy — pisarza z łatwością poruszającego się po świecie, nawet mimo żelaznej kurtyny, znającego języki, z koneksjami w świecie establishmentu kulturalnego Europy. Sam pisarz zresztą skrętnie ten mit twórcy podróżującego pielęgnował. W rzeczywistości realnego socjalizmu taka postawa, abstrahując od wszelkich kontekstów politycznych, była postrzegana jako kontinuum XIX-wiecznych podróży kulturowych, a zarazem element łączący nowo ustanowiony wschodnioeuropejski ład, w którym przyszło żyć pisarzowi po wojnie, z wielkim światem i tradycją cywilizacyjną Zachodu.

Podróżowanie Iwazkiewicza ma też drugą warstwę. W interpretacji znawców twórczości i biografii pisarza podróż traktowana jest jako doświadczenie egzystencjalne, możliwość wniknięcia w głąb siebie, jako okazja do oderwania się od spraw codziennych, impuls do twórczej aktywności. Podróż prowokuje do refleksji o przemijaniu, starzeniu się. Do rangi podróżniczego *credo* urosła zamieszczona w *Koronkach weneckich II* deklaracja narratora, będącego uosobieniem pisarza, definiująca, czym w istocie jest podróż:

Dla ludzi piszących, poetów, literatów, nie ma jak podróż. Nie tylko zmiana środowiska, ale sam ruch wagonu, stuk kół o szyny już wywołują w umyśle pewnego rodzaju fermenty. Pomysły sypią się, rytm wiersza gada — i ostatecznie zamiast podziwiać i oglądać jakieś cudzoziemskie cuda — podróżujący pograża się we wspomnieniach, a ze wspomnień powstają fikcje, nie mające nic wspólnego z otaczającą rzeczywistością, a jednak dzięki tej rzeczywistości powstałe. Przyjechawszy zaś do obcego miasta, spotyka się w nim już tylko dobrze znajome i dawno już w wcielenie proszące postacie<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> J. IWAZKIEWICZ: *Koronki weneckie II*. W: IDEM: *Opowiadania*. T. 2. Seria: „Dzieła”. Warszawa 1980, s. 125.

Trzeci plan podróżowania Iwaszkiewicza stanowi imaginacja. Pisarz często traktował podróż realną jako doświadczenie poprzedzone podróżą imaginacyjną. Ma ona zawsze charakter kulturowy. Jej bazą jest lektura, relacje zaprzyjaźnionych artystów (Szymanowski), gromadzona wiedza. Taki charakter miała podróż na Sycylię. Znamienne jest wyznanie Iwaszkiewicza we wstępie do *Petersburga*:

Przeżywało się to wszystko, ale się nie widziało. Teraz zobaczyłem. I jak w jakiej grze zręcznościowej czy jak w japońskim bilardzie, wszystkie te rzeczy, które miałem w pamięci, które tkwiły w wyobraźni, które istniały w ramach wyimaginowanych, poczęły trafiać do swoich luz; nagle znajdowały się na swoim z dawna przygotowanym miejscu, w im przynależnej przestrzeni, znajdowały swoje miejsce na ziemi. A znajdując je zabarwiały się odpowiednio, i powiedziawszy to z ręką na sercu, stawały się prawdziwe<sup>3</sup>.

Nie na darmo Tadeusz Chrzanowski, pisząc o podróżach Iwaszkiewicza, nazwał je *z-myśleniami*<sup>4</sup>.

Miejscem początku i powrotu z wypraw jest Stawisko. Przewijają się też w relacjach podróżniczych miejsca i pejzaże zadomowione i bliskie: Byszewy, Sandomierz, Mazowsze. Punktem odniesienia, przywoływanym nieskończoną liczbę razy będzie Ukraina.

W kontekście strategii badawczej powziętej w niniejszym opracowaniu najistotniejsze będzie przyjrzenie się włoskim peregrynacjom Iwaszkiewicza. Italii i jej zabytkom poświęcił pisarz najwięcej miejsca w swych relacjach podróżniczych (zbiór esejów *Książka o Sycylii, Podróże do Włoch*). Zajmuje ona także istotne miejsce w dorobku lirycznym i prozatorskim (w takich utworach, jak: *Nowele włoskie, Sonety Sycylijskie — Taormina, Metopy z Selinuntu, Źródło Aretuzy, Capella Palatina, Pejzaż z Agrygentu, Świątynia w Segeście*, wydane w tomie wierszy *Inne życie, Śpiewnik włoski*). Przemieszczanie się w przestrzeni fizycznej Italii to podróż w przestrzeni kultury. Ta właśnie opcja peregrynacji Iwaszkiewicza będzie przedmiotem analiz. Odkrywanie dzieł sztuki i miejsc stanowiących świadectwa cywilizacji europejskiej jest

<sup>3</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Petersburg*. Warszawa 1976, s. 201—202.

<sup>4</sup> T. CHRZANOWSKI: *Podróże i z-myślenia*. „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 24.

budowaniem — jak wyraziła to Dorota Kozicka — „łańcucha tradycji nowej”<sup>5</sup>. Należałoby jednak dodać, że łańcuch ten ma liczne powiązania z tradycją minioną, z wielkimi relacjami podróżniczymi Taine’a, Muratowa, Gregoroviusa, Herberta, na których zresztą pisarz wielokrotnie się powołuje. Tym samym wpisuje się w mający długą tradycję nurt pisania o sztuce i szukania w niej twórczych podniet i inspiracji literackich.

Na temat podróży Iwaszkiewicza wypowiadało się wielu krytyków jego twórczości. Szczególną pozycję w opracowaniach krytycznych odgrywały *Podróże do Włoch*. Wśród znaczących publikacji na ten temat należałoby wymienić artykuły: Ewy Bieńkowskiej *Włochy Iwaszkiewicza*<sup>6</sup>, Tadeusza Żółcińskiego *Jarosława Iwaszkiewicza perygrynacje do Włoch*<sup>7</sup>, Ryszarda Matuszewskiego *Moje włoskie spotkania z Iwaszkiewiczem*<sup>8</sup>, *Przyleciał anioł cały malinowy*<sup>9</sup>, Anny Marcinkowskiej *Podróże Jarosława Iwaszkiewicza*<sup>10</sup>, Heleny Zaworskiej *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosa i Stanisława Różewicza*<sup>11</sup>. Wymienieni tu autorzy, badając podróże Iwaszkiewicza z perspektywy literaturoznawczej, podnoszą wątek pogłębiania doświadczeń podróży zagadnieniami egzystencjalnymi, historycznymi i kulturowymi. W mniejszym stopniu interesuje ich sposób doświadczania sztuki, odbiór dzieł i związek z tradycją piśmiennictwa w tym zakresie.

Podróżowanie Iwaszkiewicza było przez Waclawa Kubackiego, jednego z badaczy twórczości pisarza, traktowane jako „wyraz typowego dla wyrafinowanych estetów stosunku do świata, a przede wszystkim do

<sup>5</sup> D. KOZICKA: *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*. Kraków 2003.

<sup>6</sup> E. BIEŃKOWSKA: *Włochy Iwaszkiewicza*. „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 40.

<sup>7</sup> T.J. ŻÓŁCIŃSKI: *Jarosława Iwaszkiewicza perygrynacje do Włoch*. „Argumenty” 1977, nr 26.

<sup>8</sup> R. MATUSZEWSKI: *Włoskie spotkania z Iwaszkiewiczem*. W: *Miejsce Iwaszkiewicza. Materiały z konferencji naukowej 20—22 lutego 1994 roku. Podkowa Leśna 1994*. Red. M. BOJANOWSKA, Z. JAROSIŃSKI, H. PODGÓRSKA. Warszawa 1994.

<sup>9</sup> R. MATUSZEWSKI: *Przyleciał anioł cały malinowy*. Warszawa 1995.

<sup>10</sup> A. MARCINKOWSKA: *Podróże Jarosława Iwaszkiewicza*. „Poezja” 1978, nr 4, s. 96—98.

<sup>11</sup> H. ZAWORSKA: *Sztuka podróżowania...*, s. 7.

sztuki”<sup>12</sup>. Kazimierz Wyka doszukiwał się w podróżowaniu Iwaszkiewicza przyczyn natury psychologicznej, nie estetycznej. Było ono spowodowane potrzebą doznawania, obserwowania innego życia. Te skumulowane doświadczenia stawały się bodźcem inspirującym twórczość<sup>13</sup>. Na topografii miejsc podróży i kondycji pisarza jako podróżnika skupił się monografista i biograf Iwaszkiewicza Andrzej Zawada<sup>14</sup>. Jak trafnie zauważył, podróże Iwaszkiewicza były dokonywane z pozycji emigranta, który, choć zakotwiczony w Stawisku, czuje się jednakowo dobrze na Sycylii, w Kopenhadze czy Petersburgu. Ta zewnętrzność perspektywy opisu widoczna jest szczególnie w przypadku Polski i została nawet dobitnie podkreślona tytułem tomu esejów: *Podróże do Polski*.

Helena Zaworska traktuje podróże pisarza jako poetycki mit<sup>15</sup>. Rozróżnia w twórczości Iwaszkiewicza poetyckie mity podróży do Italii, na Wyspy Szczęśliwe, do Cymerii — Krainy Umarłych. Zwraca uwagę, że nawet Włochy z czasem stają się dla Iwaszkiewicza już nie tylko rajem sztuki, lecz także miejscem, w którym doświadcza się obcowania ze zmarłymi — Homerycką „Cymmerią” (*Śpiewnik włoski*)<sup>16</sup>. Zmarli współegzystują z żywymi, tak jak często w liryce Słowackiego (*Złota czaszka, Samuel Zborowski*). Nawet odradzająca się przyroda nie jest w stanie zapobiec temu procesowi (*Kwiecień z tomu Okrągły rok*). Odczucie śmierci, egzystencjalna konieczność odchodzenia przenika wszystko. Śmierć jest rozplnięciem się we wszechbycie, ostatecznym połączeniem z naturą. Ten, jakże Iwaszkiewiczowski, motyw dostrzegła badaczka również w książkach „włoskich” pisarza.

Eugenia Łoch postrzega literaturę podróżniczą Iwaszkiewicza przez pryzmat toposu wędrowania<sup>17</sup>. Jak zauważa badaczka, w literaturze renesansowej był on odzwierciedleniem tymczasowości ziemskiej egzys-

<sup>12</sup> W. KUBACKI: *Proza Iwaszkiewicza*. W: IDEM: *Krytyk i twórca*. Łódź 1958, s. 287–288. Podaję za: H. ZAWORSKA: *Sztuka podróżowania...*, s. 51.

<sup>13</sup> K. WYKA: *Oblicza świata*. W: *Pogranicze powieści*. Kraków 1948, s. 286. Podaję za: H. ZAWORSKA: *Sztuka podróżowania...*, s. 52.

<sup>14</sup> A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz*. Warszawa 1994, s. 342.

<sup>15</sup> H. ZAWORSKA: *Sztuka podróżowania...*, s. 53.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 144.

<sup>17</sup> E. ŁOCH: *Antyk w twórczości literackiej J. Iwaszkiewicza*. W: *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*. Lublin 1988, s. 154.

tencji. Dla modernistów stał się zaś symbolem ciągłego poszukiwania, bezsilności wobec losu, samotności niezakorzenionej jednostki. Analizując motywy przewijające się przez podróżniczą i inspirowaną podróżą twórczość pisarza, krytyczka zwraca uwagę na rolę hoteli w tych utworach<sup>18</sup>. Hotel łączy ludzi, jest miejscem przepływu różnych doświadczeń, których nośnikami są ludzie. Występuje tu zarówno zjawisko przemijania, ulotności, wyznaczające czas pobytu, jak i zjawisko zespalania, synkretyzowania różnych kultur i doświadczeń.

Ewa Bieńkowska w krótkim eseju *Włochy Iwaszkiewicza* recenzuje *Podróże do Włoch* i przy tej okazji stawia retoryczne pytanie, dlaczego pisarz tyle razy tam podróżował<sup>19</sup>. Jest to pretekst do rozważań o fenomenie tego miejsca w biografii kulturowej pisarza. Iwaszkiewicz jest kontynuatorem modelu XIX-wiecznego podróżnika. *Genius loci* Italii odgrywa tu rolę szczególną. Píše Bieńkowska: „Tam, na przecięciu tyłu linii pamięci, w niepowtarzalnej atmosferze powietrza, zapachów, głosów, codziennego piękna, tak głęboko uczłowieczonego, a przy tym sięgającego w sferę ponad powszednią troską i zmęczeniem, krystalizują się wizje, które są stąd i nie stąd zarazem, wizje własnej młodości, niezwykłych, intensywnych lat, dawnych przyjaźni, wszystkich umarłych, którzy mu teraz towarzyszą. Jeździ się więc do Włoch, aby spotkać się ze swymi umarłymi, ze światem, który usunął się w przeszłość, jak zatopiona Atlantyda”<sup>20</sup>. *Podróże do Włoch* nazywa Bieńkowska książką strat. Iwaszkiewicz obserwuje, jak Włochy powoli umierają. Lecz przemienione trwa w obecnym. Iwaszkiewicz próbuje to w swej książce wydobyć. Monografista Iwaszkiewicza Andrzej Zawada widzi w tej literaturze podróżniczej rodzaj literackiego „bedekera”, którego autor objawia się jako wykształcony mieszczanin<sup>21</sup>.

Najobszerniejszą pozycją analizującą podróżę Iwaszkiewicza jest opracowanie Doroty Kozickiej *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*<sup>22</sup>. Autorka analizuje eseistykę podróżniczą wybranych pisarzy (Herbert, Stempowski, Iwaszkiewicz).

<sup>18</sup> Ibidem, s. 155.

<sup>19</sup> E. BIEŃKOWSKA: *Włochy...*

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz...*

<sup>22</sup> D. KOZICKA: *Wędrowcy...*

Iwaszkiewiczowi poświęca rozdział zatytułowany: „*Bo świat jest pełen szukania a nie masz mądrości*”. *Autobiograficzne aspekty „Podróży do Włoch” Jarosława Iwaszkiewicza*. Traktuje pisane przez Iwaszkiewicza refleksje z podróży jako próbę „poszukiwania tożsamości poprzez przeszłość, poprzez zebranie rozproszonych elementów własnego życia i nadanie im znaczenia”, czyli odczytuje je podobnie jak Ewa Bienkowska<sup>23</sup>. W tekście, pisanym z perspektywy literaturoznawczej, zajmuje się przede wszystkim elementami autobiograficznymi. Elementy autobiograficzne w literaturze podróżniczej pisarza dostrzegają zresztą wszyscy piszący o jego podróżach<sup>24</sup>.

Kozicka kwalifikuje relacje podróżnicze Iwaszkiewicza jako zakorzenione w tradycji romantycznej, odrzucające naukowy ogląd. Taki też jest jego stosunek do Italii, na której odbiorze zaważyły opowieści Szymanowskiego, ale także lektura Słowackiego oraz Krasińskiego. Tradycja romantyczna uwidacznia się również w odtwarzaniu włoskich śladów romantyków, cytowaniu ich relacji podróżniczych. Ze Słowackim lub z Muratowem łączy Iwaszkiewicza zadomowienie w Europie. Powoływanie się na kulturowy autorytet romantyków daje poczucie usytuowania w świecie kultury i tradycji<sup>25</sup>. Spuścizna romantyczna jest pomostem między Polską a Europą. W myśl tej romantycznej tradycji, pisze Kozicka, podróżowanie dla Iwaszkiewicza to kontynuowany romantyczny wzór bycia jednocześnie w przestrzeni rzeczywistej i wyidealizowanej (tej, której źródłem jest właśnie kultura i tradycja). Podróże Iwaszkiewicza, zwłaszcza włoska, i relacje z nich, dają świadectwo „wychowania do podróży” typowe dla XIX wieku. „Iwaszkiewicz ogląda i podziwia przemierzane przez siebie miejsca, ale też wraca oczami duszy do kraju, podróżuje w głąb samego siebie, analizuje własną twórczość, konfrontuje ją z istniejącymi w tradycji tekstami. Uruchamia dwa najistotniejsze źródła romantycznej inspiracji: podróż i pamięć”<sup>26</sup>. Kozicka zwraca również uwagę na występujące w *Podróżach włoskich* trzy punkty odniesienia: Ukrainę, Stawisko i przemierzaną przestrzeń Italii. Ich świadomość łączy się w umyśle autora. Dochodzi

<sup>23</sup> Ibidem, s. 159.

<sup>24</sup> Są to wymienieni już: H. Zaworska, A. Zawada, G. Ritz, D. Kozicka.

<sup>25</sup> D. KOZICKA: *Wędrowcy...*, s. 176.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 179.

do zespolenia różnych czasoprzestrzeni, co skłania do odkrycia wyższego porządku rządzącego światem. Badaczka dokonuje porównania relacji podróżniczych Herberta i Iwaszkiewicza, wskazując na istotne różnice i podobieństwa między nimi<sup>27</sup>.

Na odmienność Iwaszkiewiczowskiej relacji podróżniczej zwróciła uwagę także Diana Kozińska-Donderi<sup>28</sup>. Krytyczka analizuje zarówno włoskie relacje podróżnicze Iwaszkiewicza, jak i dzieła prozatorskie, których akcja rozgrywa się w Italii. W drugiej grupie utworów wyodrębnia te, w których pisarz polemizuje z tradycją opisywania Włoch jako krajiny piękna (np. Florencja). Subiektywny, emocjonalnie nacechowany wizerunek włoskiego pejzażu opiera się utrwalonej konwencji. Nie dotyczy to jednak Sycylii, choć i w przypadku poświęconych jej utworów mamy do czynienia z wrażeniem bardzo osobistym. Kozińska-Donderi zwróciła uwagę na obyczajowe i społeczne aspekty opisu Włoch w relacjach podróżniczych, przypisując je wpływowi skamandrytów.

Ważnym, choć chronologicznie wcześniejszym opracowaniem poświęconym Iwaszkiewiczowi, podejmującym znaczenie wątku podróży w biografii pisarza, jest książka Germana Ritza *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, w której autor — inaczej niż poprzedni badacze — traktuje podróż Iwaszkiewicza jako wyprawę w świat zewnętrzny, nie zaś w głąb siebie<sup>29</sup>. Założeniem opracowania Ritza jest zdekonstruowanie wszystkich dotychczasowych ustaleń dotyczących Iwaszkiewicza i ukazanie go jako pisarza pogranicza rozumianego wieloaspektowo. Dotyczy to również podróży. Podróż jest zatem byciem na pograniczu — nie jest się człowiekiem zdomowionym ani też zwykłym turystą<sup>30</sup>.

Specyfiką pisarstwa podróżniczego Iwaszkiewicza w opinii badaczy jego twórczości była podróż wewnętrzna, dla której peregrynacja rzeczywista stanowiła tylko pretekst<sup>31</sup>. Dokonuje się tu synteza tego, co

<sup>27</sup> Ibidem, s. 88.

<sup>28</sup> D. KOZIŃSKA-DONDERI: *Obraz Włoch i motywy włoskie w prozie polskiej 1918—1956*. Wrocław 2003.

<sup>29</sup> G. RITZ: *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*. Kraków 1999, s. 253.

<sup>30</sup> Co do tego zgodna jest także D. Kozicka.

<sup>31</sup> Pozwolę sobie nie zgodzić się z tą tezą. Podróż rzeczywista była jednak pierwszym, szeptanym celem pisarza. Snute przy okazji refleksje (podróż w głąb siebie) są czymś naturalnym.



oglądane, z tym, co przeżywane. Jeśli pójść tym tropem, należałoby dokonać wiwisekcji przeżyć wewnętrznych przez pryzmat oglądanych miejsc i zabytków. Jednak nie to będzie przedmiotem analizy. Posługując się typologią Doroty Kozickiej, w opisie podróży wyróżnić można warstwę dokumentacyjną, autobiograficzną i eseistyczną<sup>32</sup>. Z punktu widzenia przyjętych tu założeń badawczych obiektem zainteresowań będzie przede wszystkim warstwa dokumentacyjna i eseistyczna. Zadaniem tej pierwszej będzie odpowiedź na pytanie, gdzie, kiedy i jakie podróże odbył Iwaszkiewicz, co kierowało wyborem miejsc, jak układa się mapa tych podróży. Analiza warstwy eseistycznej sprowadzać się będzie do przesłedzenia interpretacji i szerszych uogólnień, jakie snuje autor przy okazji peregrynacji do miejsc kulturowo ważnych. Posłuży to do oceny, jak widzenie tych obiektów wpisuje się w panoramę ich kulturowych znaczeń. Wreszcie stanowić będzie próbę odpowiedzi na postawione na wstępie pytanie: Jak doświadczenia obcowania z miejscami topicznymi dla kultury i obiektami sztuki, ukształtowały wrażliwość estetyczną pisarza?

## Klasyfikacja topograficzna kulturowych podróży Iwaszkiewicza

Podróże Jarosława Iwaszkiewicza przedzielone są dramatycznymi wydarzeniami II wojny światowej. Lecz jakby na przekór powojennej rzeczywistości PRL-u Iwaszkiewicz nie zmniejsza swojej aktywności podróżniczej. Przed wojną pisarz podróżował bardzo intensywnie już od wczesnych lat młodości, zarabiając na swe utrzymanie podczas wakacji jako korepetytor. Wiązało się to z koniecznością przemieszczania się nieraz w odległe rejony Polski. Sławetny wakacyjny pobyt w Byszewach stał się doświadczeniem wykorzystanym wielokrotnie w późniejszych utworach literackich. Objęcie funkcji sekretarza *attaché* kulturalnego w Danii, liczne obowiązki instytucjonalne związane z członkostwem

<sup>32</sup> D. KOZICKA: *Wędrowcy...*, s. 92.



w Związku Literatów Polskich, a także coraz bardziej znacząca pozycja społeczna spowodowały, że pisarz często podróżował w okresie międzywojnia, zarówno służbowo, jak i prywatnie. Ze względu na swe zamiłowanie do podróżowania Iwaszkiewicz czerpał czystą przyjemność z faktu przemieszczania się i poznawania innych miejsc. Intensywny okres podróżniczy otwierają lata 1924—1929, gdy to Iwaszkiewicz wyjeżdżał do kilku europejskich państw. W wymiarze poetyckim podróże przyniosły przede wszystkim odkrycie poezji Cocteau i Stefana Georgego. Potem intensyfikacja wyjazdów stale rosła. Powojenne podróże, wcale nie mniej nasilone niż wcześniejsze, w ówczesnej sytuacji politycznej kraju, gdy stanowiły dobro reglamentowane, były często przedmiotem środowiskowej zazdrości. Wynikały z obowiązków prezesa w Związku Literatów Polskich, ale też z uprzywilejowanej pozycji pisarza. Jednakże w literaturze podróżniczej Iwaszkiewicza nie ma wyraźnej różnicy między przed- i powojennymi doznaniem wynikającymi z podróżowania. Mimo powojennego podziału kontynentu pisarz nadal czuje się obywatelem Europy. Czasami tylko w dziennikach odnotowuje sytuacje świadczące o innym statusie podróżnika zza żelaznej kurtyny.

W opracowaniach krytycznych poświęconych pisarzowi niemal za każdym razem w związku z podróżami podnoszona jest opozycyjność ich kierunku Północ — Południe. Południe to oczywiście Italia, Północ reprezentują Niemcy, Dania, Rosja, a także Polska. W książkach podróżniczych pisarza rzeczywiście rysuje się taka oś. Sam Iwaszkiewicz przyznał to w *Dziennikach*<sup>33</sup>. Opozycyjność kierunku Północ — Południe jest często wykorzystywana przez pisarza do snucia rozważań o filozofii kultury czy wręcz natury egzystencjalnej. Lecz lista krajów odwiedzanych była znacznie dłuższa: Niemcy, Francja, Szwajcaria, Włochy, Austria, Belgia, Dania, Ukraina, ZSRR, Hiszpania, USA. Killkanaście razy pisarz był na Sycylii. Rzadko dostrzeganym kierunkiem jego podróżniczych peregrynacji są góry (Alpy i Tatry). Jedyne German Ritz w opracowaniu poświęconym Iwaszkiewiczowi wyodrębnił oś Wschód — Zachód, sprowadzając się do opozycyjności Rosja — Polska<sup>34</sup>. Rosji, a właściwie jednemu jej miastu, poświęcił pisarz interesującą książkę,

<sup>33</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień*. Kraków—Wrocław 1983, s. 339.

<sup>34</sup> G. RITZ: *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 254.

zatytułowaną *Petersburg*. Odbywa w niej podróż kulturową w głąb literatury. Niezbędnym uzupełnieniem tej podróży jest miasto Petersburg ze swą monumentalną, niebiesko-zieloną architekturą, „poziome”, jak stwierdził Iwaszkiewicz, znakomicie wpasowujące się w klimat książki. Ukraina, której nie poświęcił żadnej ze swych książek podróżniczych, choć miał taki zamiar<sup>35</sup>, jest — jak zauważył Ritz — swoistą protoprzestrzenią, powracającą i porównywaną niemal cały czas z przestrzenią Sycylii ze względu na podobieństwo pejzażu, koegzystencję innych kultur, obecność bizantyjskiego malarstwa sakralnego<sup>36</sup>. Siłą rzeczy jest więc nieustannie obecna na kartach podróżniczej literatury pisarza.

Przestrzenią poznawaną także podczas podróży jest Polska, czego owocem są *Podróże do Polski*. Jest to zbiór esejów poświęconych ulubionym miejscom w Polsce, pogłębionych refleksją historyczną, choć nie obeszło się tu bez propagandowego tonu. Kulturalna podróż w przestrzeni i czasie ogniskuje się wokół średniowiecza. Znamienne jest, że kolegiatę opatowską uważa Iwaszkiewicz za budowlę najlepiej przechowującą tradycje średniowiecza, które jest mu tak bliskie. W *Podróżach do Polski* ważną rolę odgrywają opisy zabytków Krakowa — Wawelu, kościoła Na Skałce, kościoła Mariackiego, Barbakanu, Collegium Maius. Iwaszkiewicz opisuje Kraków swojego dzieciństwa, ale też Kraków z czasów Wyspiańskiego. Najważniejszym miastem w *Podróżach do Polski* jest jednak Sandomierz. Pisarz przyznaje, że na szlakach swoich podróży raz tylko spotkał miasteczko, do którego chciał powrócić, w nim żyć i tworzyć. Był nim właśnie Sandomierz. Tak jak w przypadku Krakowa, wiele uwagi poświęca sandomierskim zabytkom architektury.

---

<sup>35</sup> Szerzej na ten temat pisze Eugeniusz SOBOL w artykule *Podróże Jarosława Iwaszkiewicza na Ukrainę* (w: *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż. Obcość i tożsamość. Identyfikacja. Przestrzeń*. Red. M. CIEŚLA-KORYTOWSKA, O. PŁASZCZEWSKA. Kraków 2007), problem ten poruszony został także w publikacji: *Jarosław Iwaszkiewicz i Ukraina* (red. R. PAPIESKI, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Podkowa Leśna 2011). Sobol pisze, że nad książką zatytułowaną *Podróż na Ukrainę* pracował Iwaszkiewicz w latach 1937—1938, lecz nigdy jej nie ukończył. Ekwiwalentem podróży na Ukrainę stała się podróż na Sycylię, o której A. Zawada napisał: „Odtąd Sycylia jako cel podróży i jako ziemia o skomplikowanej, a mało znanej wielkiej przeszłości, zastąpi mu Ukrainę”. Cyt. za: E. SOBOL: *Podróże...*, s. 308.

<sup>36</sup> G. RITZ: *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 294.

Ze względu na upodobania estetyczne pisarza i konstrukcję jego biografii kulturowej najważniejsze podróże dotyczyły przestrzeni europejskiej, szczególnie Włoch. Większego znaczenia nie miała podróż do Ameryki, choć jej owocem także była książka poświęcona podróżom.

## Paryż

W czasie gdy pisarz znalazł się w Paryżu po raz pierwszy, miasto było mekką artystów i intelektualistów. Na podstawie tej pierwszej ważnej podróży kulturowej Iwaszkiewicza możemy zaobserwować, jaki model „bycia w drodze” preferuje pisarz<sup>37</sup>. Pobyt w stolicy Francji to spotkania z ludźmi sztuki, intelektualistami, poznawanie czołowych przedstawicieli ówczesnej francuskiej kultury, wizyty w teatrach i filharmoniach. Ten model zwiedzania świata zdeterminuje wszystkie peregrynacje Iwaszkiewicza. Niemal od razu pisarz zaliczył Paryż do miejsc oswojonych, o których mawiał, że do nich się nie podróżuje, lecz w nich się po prostu pomieszkuje. Miasto to spięło klamrą jego podróżowanie — było celem pierwszej i ostatniej podróży na Zachód. Pierwsza podróż do Paryża miała miejsce w roku 1925. Sam pisarz uważał, że był to przełom między jego młodością a wiekiem dojrzałym<sup>38</sup>. Wydarzeniu temu poświęcił wiersz *W fabryce gobelinów* (1925)<sup>39</sup>. Wspominał ten pobyt jako epokę Gide’a, sprzedającego swoją bibliotekę przed wyjazdem do Afryki, Valéry’ego, Prousta, którego *W poszukiwaniu straconego czasu* kończono właśnie wydawać, Alberta Gleizesa, Duhamela, Grupy Sześciu i Jeana Cocteau<sup>40</sup>. Iwaszkiewicz, wprowadzony przez Bazalgette’a (kierownika firmy wydawniczej, której nakładem ukazał się przetłumaczony na język francuski *Hilary, syn buchaltera*) w środowisko pisarzy francuskich, nie czuł się w nim dobrze i nie znalazł porozumienia z żadnym z twórców.

<sup>37</sup> Pisarz traktował ten wyjazd jako cezurę między okresem młodzieńczym a dojrzałością w swej biografii kulturowej. J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 245.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> J. IWASZKIEWICZ: *W fabryce gobelinów*, w tomie *Jutro żniwa*. W: *Wiersze*. T. 2. Warszawa 1977, s. 344.

<sup>40</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 245.

Ówczesny pobyt w Paryżu to niekończące się peregrynacje po przedziwnych domach, poznawanie, czasem w bardzo ekscentrycznych okolicznościach (jak spotkanie z Jeanem Cocteau) luminarzy francuskiej kultury, a także polskich salonów, takich jak Cyprianostwa Godebskich. W domu Godebskich bywali: kubista Albert Gleizes, w gronie licznych muzyków Maurycy Ravel, rozwijająca błyskotliwą karierę naukową Ewa Curie i inne osobistości. Z lektury *Dzienników* wynika, że pisarz częściej przebywał w środowisku muzycznym i obcował z muzyką, i to na najwyższym poziomie wykonania, niż w środowisku literackim. Pierwszy pobyt w Paryżu był też niespodziewaną okazją, aby zetknąć się z dawnymi znajomymi — emigrantami, którzy do stolicy Francji uciekli przed rewolucją bolszewicką. Należeli do nich: rysownik i scenograf Aleksander Rzewuski, kompozytor Mikołaj Nabokow, Anna Puacz (prototyp Ariadny ze *Sławy i chwały*). W owym czasie w Paryżu za sprawą Józefa Czapskiego dokonana się także inicjacja plastyczna Iwaszkiewicza, gdyż — jak wspomina pisarz — wcześniej plastyka nie była dziedziną, którą się interesował<sup>41</sup>.

Wyjazd do Paryża w roku 1925 otworzył w życiu pisarza nową kartę — kartę podróży do Europy Zachodniej, zapisywaną dosłownie do ostatnich dni życia, mimo niesprzyjających warunków w PRL. Iwaszkiewicz jako przedstawiciel society artystycznej nowej Polski jeszcze w tym samym roku odwiedza Paryż ponownie, uczestnicząc w kongresie Pen Clubu. Od tej pory bywał w Paryżu co roku, aż do wybuchu wojny. Podróże te były dobrą okazją do zawierania przyjaźni literackich, o które Iwaszkiewicz zawsze skrzętnie zabiegał, ale też możliwością bezpośredniego uczestnictwa w życiu kulturalnym. Nigdy, będąc służbowo czy prywatnie, pisarz nie przepuszczał okazji, aby udać się do muzeum, na koncert, spotkać z wybitnymi artystami. Czynił to z wewnętrznej potrzeby, jak zresztą w wielu innych miejscach dokąd podróżował. To zadomowienie w Paryżu spowodowało zapewne, że nie poświęcił temu miejscu specjalnej uwagi literackiej. Paryż nie stanowi owego *genius loci* jego utworów prozatorskich (poza *Pasjami błędmierskimi*), jakim była Italia. Paryża nie zwiedzał w taki sposób, jak to czynił w miastach

---

<sup>41</sup> Szczegółowo o tych malarskich wtajemniczeniach w Paryżu piszę w rozdziale następnym.

włoskich. Dobrze poznany Paryż stał się, jak we Włoszech Rzym, po prostu częścią przestrzeni życiowej pisarza.

## Góry

Zamiłowanie Iwaszkiewicza do gór pojawiło się nieoczekiwanie. Jak poważne było to zauroczenie, świadczyć mogą dwie podjęte próby zdobycia Matterhornu: w 1930 i 1932 roku — nieudane ze względu na pogodę. Powiodło się natomiast wspólne z Rytardem wejście na alpejskie Dent du Midi. Przygodę ze wspinaczką rozpoczął jednak pisarz nie w Alpach Szwajcarskich, lecz w Tatrach. Swoje wyprawy w Tatry opisuje w *Podróżach do Polski*. Sposób ich opisywania i stylizacja opisu przywodzą na myśl młodopolskie relacje z wędrówek po Tatrach. Iwaszkiewicz był też, o czym się na ogół nie wspomina, niestrudzonym wędrowcem, pieszo przemierzającym nieraz znaczne odległości i kontemplującym nieskalaną cywilizacją przyrodę<sup>42</sup>. Znamiona takiej wyprawy miała wędrówka przez Huculszczyznę, odbyta w towarzystwie Mieczysława Rytarda w czerwcu 1922 roku, przed zawarciem małżeństwa z Hanną Lilpop. Trasa przebiegała od Worochty przez Czernyhorę, do Słobody Runguskiej na Pokucie do majątku Stanisława Vincenza i po krótkim tam pobycie — w kierunku przeciwnym. Teren ten naznaczony był jeszcze piętnem niedawnej wojny. W czasie wyprawy przyjaciele zdobywali szczyty górskie, spali w pionierskich warunkach, choć Iwaszkiewicz, jak napisał o nim Rytard, nie radził sobie zbyt dobrze: „Był kompletnie oszołomiony, jak zawsze zresztą w górach, gdzie traci zupełnie orientację”<sup>43</sup>. Zdziwiająca to konstatacja w świetle deklarowanego przez pisarza zamiłowania do górskich wycieczek.

Pierwsze zetknięcie z Zakopanem nastąpiło w roku 1919. Przewodnikiem po Podhalu był dla pisarza Mieczysław Rytard. To dzięki niemu Iwaszkiewicz zaczął chodzić po Tatrach i zdobywać kolejne szczyty. O Zakopanem i pierwszym kontakcie z górami napisze:

<sup>42</sup> Publikacją, która obszernie opisuje górskie doświadczenia pisarza, jest biografia Radosława ROMANIUKA *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza* (T. 1. Warszawa 2012).

<sup>43</sup> J.M. RYTARD: *Czasy optymizmu*. Podają za: R. ROMANIUK: *Inne życie...*, s. 290.

Byłem przygotowany na wchłonięcie tego świata, kiedy w czerwcu 1919 roku po raz pierwszy wysiadłem z Mieciem Rytardem na stacji kolejowej w Zakopanem, skonany, zmęczony po całonocnej jeździe z Krakowa w trzęsącym wagonie trzeciej klasy, nie orzeźwiony kuszącym wołaniem, rozlegającym się w nocnej ciszy na stacjach w Suchej, w Chabówce: „świeża woda, świeża woda” tym cudownym krakowskim akcentem<sup>44</sup>.

Zakopane wspomina jako zimne i puste, bez jedzenia i kwater. Przyjaciele odbywają wycieczki na Zawrat, Świnicę, Morskie Oko.

Chodzenie po górach przerodziło się w pasję. Nawet mając ponad sześćdziesiąt lat pisarz odbywa pieszą wędrówkę z Krakowa do Zakopanego. „Owo metafizyczne znaczenie gór — gdzie się najbardziej doznaje jakichś wewnętrznych wstrząsów — zawsze miało dla mnie większe znaczenie niż czysto sportowe przewycięzanie jakiejś niemożliwej wspinaczki” — pisał Iwaszkiewicz<sup>45</sup>. „Narzuciły one od razu styl moich wypraw górskich: były to piesze dalekie spacery, bez wspinaczek i wyczynów. Spacerzy, trzeba przyznać, spore, nie tylko w Tatrach, ale i w Alpach, i w górach tyrolskich, i w Bawarii, wyczyny dość osobliwe, jak spacerzy z Salzburga do Insbrucka<sup>46</sup>.”

Do stolicy Tatr jedzie Iwaszkiewicz wraz z żoną zaraz po ślubie i od tam zaczęły regularnie przyjeżdżać do tego modnego już wówczas kurortu, gdzie coraz częściej przebywa też Szymanowski oraz spore grono wybitnych ludzi wędrujących po górach. Rozmowy z nimi, atmosfera ówczesnego Zakopanego przyczyniły się do powstania wielu utworów literackich. Z Zakopanem tamtych lat kojarzony jest przede wszystkim Witkiewicz, ale także Szymanowski, pracujący wówczas nad ukończeniem *Króla Rogera* (w tym czasie powstały też zręby *Harnasiów*), August Zamoyski, małżeństwo Rytardów, których góralskie wesele przyrównywał pisarz do wesela bronowickiego, i Stryjeński. W towarzystwie takich osób w przedwojennych latach w Zakopanem przebywał pisarz. I choć kochał to miejsce i góry, dał krytyczny opis ówczesnej stolicy Tatr i górali, zepsutych popularnością kurortu, niemających już świeżo-

<sup>44</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Polski*. Warszawa 1977, s. 82.

<sup>45</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 341.

<sup>46</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Polski...*, s. 83.

ści czasów Chałubińskiego. Inteligencję i artystów przybywających do Zakopanego postrzegał jako grupę egzaltowaną, a ich zainteresowanie góralszczyzną — jako sztuczne i płytkie.

Wędrówki tatrzańskie, odbywane w towarzystwie ludzi tworzących establishment kulturalny lub samotnie, stały się nawykiem podczas każdego niemal pobytu w Zakopanem. Zawsze jednak w górskich wycieczkach obecny był kontekst kulturowy. „Myślałem o poetach, których w tym miejscu poruszał ten sam widok — o Byronie, który tutaj ujrzał swojego Manfreda, o Słowackim” — napisze o wędrówce w okolicy Wengen w Alpach Szwajcarskich<sup>47</sup>.

## Wiedeń

Spotkaniom i podróżom zawodowym pisarz poświęca dużo miejsca w swoich wspomnieniach i w *Dziennikach*. Czasami są to gorzkie konstatacje obnażające rzeczywiste postrzeganie Polski i jej kultury na Zachodzie, nad czym pisarz boleje. We wspomnieniach tych porbrzmiewa swoisty kompleks człowieka ze Wschodu, który zna swoją wartość i aspiruje do bycia Europejczykiem, jednocześnie odkrywając bolesne prawdy o wzajemnych relacjach. W roku 1926 Iwaszkiewicz odbył rozczarowującą podróż do Wiednia na Kongres Unii Intelektualnej (Kulturbund), który w istocie stanowił przykrywkę dla rodzącego się faszyzmu. W czasie tej podróży poznał osobiście uwielbianego jeszcze w czasach elizawetgradzkich znawcę antyku profesora Tadeusza Zielińskiego, którym tak zachwycił się niegdyś Szymanowski. Profesor Zieliński miał nieświadomy udział w powstaniu *Króla Rogera*. To właśnie jego wstęp do *Bachantek* Eurypidesa stał się bezpośrednim impulsem stworzenia libretta do opery. Zieliński był autorem rozprawy o relacjach Nietzschego ze światem klasycznym (*Antyk Nietzschego*), co w kontekście wczesnych zainteresowań Szymanowskiego i Iwaszkiewicza zarówno antykiem, jak i Nietzschem, czyni go autorem wyjątkowo interesującym. Był też wielkim wielbicielem muzyki Wagnera. Jemu to zawdzięczał Iwaszkiewicz interesujące wycieczki po Wiedniu, wizyty

<sup>47</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 343.



w dziale antycznym Kunsthistorisches Museum, wzbogacone komentarzami samego profesora, wspólne bywanie na koncertach. Tadeusz Zieliński okazał się przy tym człowiekiem lubiącym doczesne przyjemności życia, na przykład dobre jedzenie. W Wiedniu doszło także do spotkania z Paulem Valérym, który wywarł bardzo pozytywne wrażenie na Jarosławie Iwaszkiewiczu.

Wiedniowi nie poświęcił pisarz szczególnie dużo miejsca w swych utworach. Literacką pamiątką tego pobytu jest opowiadanie *Kongres we Florencji*, w którym Wiedeń zostaje zastąpiony Florencją. Autor wiernie oddaje w tekście atmosferę kongresu, co do którego miał bardzo krytyczne nastawienie. W dziennikach z tego czasu więcej miejsca przeznaczają na opis kongresu niż na ukazanie uroków i walorów zabytkowych miasta. Wiedniowi poświęca natomiast wiersz, publikowany w tomie *Jutro żniwa*<sup>48</sup>. Wydaje się, że Iwaszkiewicz, wychowany w innej niż galicyjska kulturze, nie odczuwał w jakiś specjalny sposób uroku i atmosfery dawnej CK Austrii.

## Heidelberg

Poznanie profesora Zielińskiego i kontakt z Valérym nie były jedynymi profitami wizyty w Wiedniu. Już w następnym roku Unia wznowiła obrady, tym razem w Heidelbergu. Iwaszkiewicz pobyt w tym mieście określił jako jedno z „najdotkliwszych doświadczeń swojego życia”<sup>49</sup>. Personalne i ideowe uwikłania wynikające z tego pobytu były przedmiotem rozważań w rozdziale I części pierwszej, dlatego w tym miejscu należałoby odnieść się do samego miasta<sup>50</sup>. Sceneria październikowego Heidelbergu i jego okolic robiła niezwykle wrażenie. Miejsce to było jak zaczarowany krąg, w którym dokonywał się kolejny etap duchowego wtajemniczenia. Iwaszkiewicz miał głęboką świadomość kulturowego *genius loci* Heidelbergu. Postrzegał go jako miejsce, gdzie koncentrują się najlepsze tradycje kultury niemieckiej, którą w owym czasie tak wysoko cenił.

<sup>48</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Wiedeń*, w tomie *Jutro żniwa*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 2. Warszawa 1977, s. 269.

<sup>49</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 327.

<sup>50</sup> Porównaj: część pierwsza, rozdział I, podrozdział *Poeta doctus*.



Wśród wzgórz poświęconych Odynowi spozrzegało się na zamglonym horyzoncie nowe pejzaże i horyzonty, widziało obrazy nowych Niemiec i nowej Europy. Ścieżką tą przechadzał się Zygmunt Kraśiński i Mickiewicz z Odyńcem, w nowszych czasach Karłowicze Jan i Mieczysław, i tylu, tylu innych, dla których to miasto niemieckie było czymś znaczącym naprawdę, czymś naprawdę ważkim dla losów duchowych naszego kontynentu<sup>51</sup>.

— pisał po latach w *Książce moich wspomnień*. A jednak wciąż próbował godzić ten północny pejzaż z ukochanym śródziemnomorzem.

Wydaje się po prostu, że dolina zielonej rzeki otwiera się gdzieś wprost ku Italii i że ciepły powiew powietrza, który omywa rude stoki winnic, przychodzi wprost z oddechu antycznej bogini, która dyszy pełnymi piersiami gdzieś daleko, na niedostępnym południu<sup>52</sup>.

Heidelberg stał się tym miejscem w biografii pisarskiej Iwaszkiewicza, w którym dzięki sprzężeniu różnorodnych czynników wzmożyły się moce twórcze. „Tu też ogarnął mnie szal twórczy tak intensywny, jak rzadko kiedy w życiu” — napisze<sup>53</sup>. W Heidelbergu powstałi *Kochankowie z Werony* i zręby *Czerwonych tarcz*. Pobyt w tym mieście miał jeszcze inny wymiar. To tam Iwaszkiewicz poznał wybitnego zwłaszcza dziedzictwa literackiego antyku profesora Ludwiga Curtiusa i jego ucznia Carla Schefolda. Kontakt z Schefoldem, zwłaszcza w czasie pamiętnej wyprawy do katedry w Spirze, opisywany przez Iwaszkiewicza w *Książce moich wspomnień*, miał znamiona obcowania duchowego dwóch poetów<sup>54</sup>. Istotną rolę w tym swoistym spektaklu dusz odgrywała przyroda — pożółkłe liście, mgły, romańska budowla. Scenerię tę przyrównał pisarz do tej z obrazów Moritza von Schwinda. Spektakl ten miał kolejne dramatyczne odsłony — przez upojenie wielkością gibeliskich cesarzy, roztaczaną przez Schefolda, aż po kończący, mocny akcent w wagnerowskim stylu — jego wyznanie wiary w moc przyszłe-

<sup>51</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 329.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 328.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 329.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 332.

go, oczekiwanego wodza, nadzieję nowych Niemiec. Moment ten poprzedzony był paroksyzmem nienawiści Niemca, skierowanej w stronę francuskich żołnierzy przechadzających się nieopodal, które było jak zdarcie zasłony, odsłaniające zręby rodzącego się nazizmu.

Przygoda heidelberska Iwaszkiewicza rozpoczęła i jednocześnie zakończyła pewien etap w jego życiorysie. Spojrzenie na kulturę przestało być niewinne. Schefold namacalnie uświadomił mu coś, co wcześniej było literacką fikcją. Piękno, a w tym wypadku i wielkość, może nieść z sobą czynne zło. W *Zenobii Palmurze* piękno zostaje zabite, bo jest wystąpieniem przeciwko życiu. W *Spirze* wielkość i uśpiona moc generują pogardę. Kwintesencją tego odkrycia jest napisany po latach wiersz *Do przyjaciela — wroga*, którego adresatem był Schefold.

Śmiertelny potok życia  
 Uczucia nasze zamroczy  
 I spojrzą ku sobie bezwładnie  
 Nasze — nie nasze oczy.

W zderzeniu piorunowym  
 Miłość się nasza ziści.  
 Pamiętaj — większa siła  
 Jest zawsze w nienawiści<sup>55</sup>.

## Północ — Południe

Antynomia Północ — Południe, funkcjonująca jako topos kulturowy, została spopularyzowana w romantyzmie (Madame de Staël). W piśarstwie Iwaszkiewicza występuje ona bardzo często — czy to wspomniana na kartach *Dzienników*, czy w utworach literackich i poetyckich. Południe jest utożsamiane przez pisarza ze Śródziemnomorzem, przede wszystkim jednak z Italią, Północ z obszarem tradycyjnie na północ od Alp, lecz biorąc pod uwagę książki podróżnicze Iwaszkiewicza — szczególnie z Polską i Danią. Książki podróżnicze Iwaszkiewicza tak-

<sup>55</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Do Przyjaciela wroga* (fragment). Z tomu: *Powrót do Europy*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 1. Warszawa 1977, s. 292.

że można podzielić według tego schematu: *Szkice z Danii, Podróże do Polski, Petersburg* dotyczą Północy, *Książka o Sycylii, Podróże do Włoch — Południa*. W poezji opozycja ta została wielokrotnie wyrażona jak choćby w wierszu *Premio Taormina* w tomiku *Śpiewnik włoski*. Opozycyjność Północy i Południa tkwi nie tylko w różnicach kulturowych i odmiennościach pejzażu, na co zawsze Iwazskiewicz jest wrażliwy, ale w odmiennej historii i doświadczeniach dziejowych. Ta banalna konstatacja w przywołanym wierszu została uświadomiona w sposób wyjątkowo przejmujący.

jechała pociągiem z północy  
 był grudzień przez śniegi ojczyzny  
 przez deszcze i błota Polski  
 przez obnażone łąki Karyntii

podróż wydawała się długa  
 prawie jak podróż syna

wszystko miała za sobą

na Sycylii było ciepło  
 kwitły róże

co oni wiedzieli o ojczyźnie Anny  
 o chłodach Carskiego Siola  
 o panichidach za samobójców  
 o więzieniach o kołach polarnych  
 o światłach<sup>56</sup>

Iwazskiewicz, mimo długiego pobytu w Danii, gdzie przez trzy lata pełnił funkcję sekretarza *attaché* kulturalnego, tęsknił do Południa, jak wielokrotnie przywoływana przez niego w różnych utworach sona z wiersza Heinego. Jednak Dania z powodów osobistych (pierwszy raz uniezależnił się wtedy od rodziny Lilpopów) została zapamiętana jako jedno z tych szczególnych miejsc, do których choćby w myślach

<sup>56</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Premio Taormina*. Z tomu: *Śpiewnik włoski*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 2. Warszawa 1977, s. 473.

lubił powracać. Mimo poczucia przynależności do Północy i zgody na swój los — syna tej ziemi, aż do późnych lat pobrzmiwa w twórczości pisarza, a zwłaszcza w diarystyce, niezaspokojone pragnienie bycia obywatelem Południa. Pewną rekompensatą jest głębokie poczucie zadomowienia w Europie i swoboda posługiwania się europejskimi językami.

Szczególna rola w topografii Północy i Południa przypada Ukrainie. Wielokrotne odwołania pisarza do Ukrainy podczas podróży włoskich nie są tęsknotą za ziemią przynależną do Północy, rozumianą jako terytorium zaalpejskie, nienależące do Śródziemnomorza. Ukraina bowiem jest identyfikowana z Południem. Przywoływanie pejzażu ukraińskiego zawsze dokonywane jest z pozycji doszukiwania się paraleli z Italią. Poza tym jest to miejsce mitycznego zadomowienia.

## Wschód i Orient

Realnymi wyprawami pisarza na Wschód są podróże do Rosji, odbywane zarówno z racji pełnionych obowiązków, jak i z chęci skonfrontowania kultury Wschodu z wyniesioną z dzieciństwa pamięcią o niej, wszak Iwaszkiewicz wychował się w zaborze rosyjskim i przesiąkał tą kulturą na równi z ukraińską i polską. Rosji poświęcony jest *Petersburg*, zbiór esejów, w którym zapisana została klasyczna podróż kulturowa, połączona z egzystencjalną refleksją. Iwaszkiewicz nie chce pisać o Rosji sowieckiej i jej rzeczywistości, pisze zatem o Rosji jako przestrzeni kulturowej, gdzie nie obowiązują kryteria ustroju ani światopoglądowe. Stosunek pisarza do historii i kultury rosyjskiej właściwie jest dość stereotypowy. Iwaszkiewicz podziwia wielkość i nieprzewidywalność Rosji, widzi braterstwo dusz słowiańskich — Rosjan i Polaków, a jednocześnie ma poczucie odrębności, która jest źródłem lęku.

Rosja to zaledwie jedna odsłona Wschodu. Fascynacja Wschodem ma w utworach pisarza znacznie więcej interpretacji literackich, choć nigdy nie odwiedził Orientu i Dalekiego Wschodu, a najdalsza podróż, jaką odbył na wschód, prowadziła do Saratowa, z czego zrodził się klimat *Ucieczki do Bagdadu*. Motyw orientalnego rosyjskiego południowego Wschodu powraca także w *Sławie i chwale*.

Wschód, jaki maluje się w twórczości pisarza, to zarówno przepych Bizancjum, czytelny w kunsztownie opisywanych rekwizytach występujących we wczesnej poezji, jak i Orient — przejawiający się w zainteresowaniach poezją haficką i mistyką perską, a także Japonia, co widać już w stylizowanych na japońskie uty *Oktostychach*. Fascynacje Wschodem widoczne są najwyraźniej w tomie *Księga dnia i księga nocy*. Jerzy Kwiatkowski doszukuje się wpływów kultury wschodniej również w sferze światopoglądowej, uwidocznionej w twórczości pisarza. Według niego, dominanta rezygnacyjna w poezji Iwaszkiewicza ma bizantyńskie korzenie<sup>57</sup>. Inne cechy wschodnie, jakie wymienia krytyk, to: dwuznaczność sakralno-erotyczna, podejrzany etycznie charakter piękna, dionizyjska koncepcja chrystianizmu, pokrewna koncepcjom Sołowjowa i Iwanowa<sup>58</sup>.

Czy jednak Iwaszkiewicz rzeczywiście jest pisarzem łączącym Wschód z Zachodem, zafascynowanym jego egzotyką? W jednym z wywiadów powiedział:

Nie lubię Orientu. Wschód jest dla mnie zawiły, niepojęty i obcy. Wolę naszą starą Europę, obłąskawione i znajome ścieżki. Moja „orientalna” młodość? Ukraina, Odessa i wędrówki wyobraźni gdzieś poza Odesse, moje „ucieczki do Bagdadu?” To było dawno... I mój Orient, mój własny Orient, nie mieści się na żadnej mapie<sup>59</sup>.

### *Podróże do Polski*

*Podróże do Polski* to książka w dość istotny sposób odbiegająca od podróżniczych „książek włoskich” Iwaszkiewicza. Uderzający jest w publikacji ton reportażu, który ma na dodatek mocno ideologiczny charakter (książka została wydana w roku 1977, a więc w czasach PRL-u). Pobrzmiewa w niej nieco sztuczny optymizm w zachwycie nad budu-

---

<sup>57</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975, s. 187.

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> *Z Jarosławem Iwaszkiewiczem rozmawia Wilhelm Mach*. „Nowa Kultura” 1957, nr 20.

jącą się i odbudowującą Polską. W *Podróżach do Polski* Iwaszkiewicz odbywa podróż również w wymiarze historycznym (opisy architektury historycznej). W mniejszym stopniu jest to spotkanie ze sztuką, której doświadczenie tak często opisywane jest w książkach włoskich.

Wybór przestrzeni i miejsc opisywanych przez Iwaszkiewicza podyktowany jest odwołaniami do prywatnej i literackiej biografii pisarza. Tych miejsc jest dużo (oczywiście ukochana Sandomierszczyzna z Sandomierzem i Opatowem, ziemia mazowiecka i radomska ze Skaryszewem i Iłżą, Kraków, Podhale, Kielecczyzna, a nawet obraz drogi z Kielc do Krakowa). Podczas penetrowania terenów szczególnie sobie bliskich Iwaszkiewicz wykazuje się dużą znajomością geografii, również historycznej, czyni odniesienia do dziejów Polski i historii sztuki, a także do swoich prywatnych wspomnień. Niektóre opisywane charakterystyczne motywy krajobrazu czy też zabytki powracają w utworach poetyckich i prozatorskich, wplecione w ich fabułę (np. młyny, kościół w Skaryszewie, kolegiata opatowska), jak pisze autor: „wcisnęło się to do mojej pisaniny”<sup>60</sup>.

Stosunkowo najwięcej jest opisów zabytków ukochanej Sandomierszczyzny i okolic. Pojawia się ulubiony kościół św. Jakuba (przywołany w kontekście literatury i historii) oraz inne obiekty sakralne i zabytki sandomierskie, kolegiata opatowska, której surową, romańską bryłę, niepoddaną jeszcze renowacji (Iwaszkiewicz nie lubił restaurowanych zabytków) podziwia („czuję się bardzo związany z tą kolegiatą”). O wrotach do kolegiaty pisze: „Mają w sobie tę polszczyznę średniowieczną, tutejszą, którą starałem się zawrzeć w *Czerwonych tarczach*. Nawet nie »starałem się zawrzeć«, ale którą oddychałem”<sup>61</sup>. Znamienne jest, że kolegiatę opatowską uważa Iwaszkiewicz za budowlę najbardziej przechowująca tradycje średniowiecza, które jest mu tak bliskie. W książce pojawia się też zamek w Baranowie Sandomierskim, kolegiata w Leżajsku, Iłża, Skaryszew. Zabytki w niektórych odwiedzanych obiektach traktuje pisarz jak zwykle dość wybiórczo, niektóre, wybitne nawet, z premedytacją pomija. Tak jest w przypadku Tarłowa, gdzie opisuje architekturę kościoła ani słowa nie wspominając o stiukach z tańcem

<sup>60</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Polski...*, s. 187.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 212.

śmierci. Z polichromii sandomierskich Iwaszkiewicz wymienia bizantyńsko-ruskie znajdujące się w kolegiacie (obecnie katedrze), a także osiemnastowieczny obraz przedstawiający rytualne mordy Żydów, o wymowie antysemickiej. Jest on pretekstem, jak zwykle u Iwaszkiewicza, do snucia refleksji o naturze człowieka.

Jak podczas podróży włoskich Iwaszkiewicz często czynił porównania Italii z Polską, teraz odwrotnie. I tak w Sandomierzu doszukuje się analogii z San Gimignano, choć nie może tu być mowy o zewnętrznym i historycznym podobieństwie. W czasie swych podróży włoskich pisarz czasem marzył o polskiej ciszy i kontakcie z naturą.

Ile razy leżę w lecznicy, zawsze sobie marzę o tym lesie [chodzi o las w okolicach Iłży — A.G.P.] — a nawet i czasem gdzieś daleko w Rzymie czy na Sycylii myślę sobie: po cóż ty włócysz się człowieku? Nie lepiej by ci było pojechać do borów iłżeckich, do wioski, schowanej w lesie, która się zowie Marcule?<sup>62</sup>

## Italia

Terytorium włoskich podróży Iwaszkiewicza obejmuje Italię od Wenecji poprzez Mediolan, Toskanię, Rzym, Neapol, aż po Sycylię. Częste podróże do Italii podyktowane były oficjalnymi obowiązkami pisarza jako prezesa Związku Literatów Polskich — zasiadanie w jury nagrody im. Balzana, udział w COMES (Comunità Europea degli Scrittori) i SEC (Società Europea di Cultura), itp. One to dały możliwość zawierania licznych znajomości z ludźmi kultury i polityki. W samym Rzymie Iwaszkiewicz był trzydzieści razy, na Sycylii trzynaście, choć jak sam przyznał, każdy pobyt w Italii wiązał się w zasadzie z innym jej odbiorem. Z biegiem lat jeździł bardziej po to, aby pobyc w ulubionych miejscach, niż je zwiedzać. Doświadczenia z tych podróży zostały zawarte w dwóch publikacjach: *Książce o Sycylii* (1956) i *Podróżach do Włoch* (1977), oraz opisane w felietonach. Iwaszkiewicz nosił się jeszcze z zamiarem napisania powieści poetyckiej o Wenecji, planu tego jednak nie zrealizował.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 208.

Pierwsze zetknięcie z Włochami nastąpiło, jak wiele innych wydarzeń ważnych dla kształtowania się światopoglądu estetycznego pisarza, za sprawą Szymanowskiego. Chodzi o słynną już opowieść Szymanowskiego o Sycylii, snutą w 1918 roku w Elizawetgradzie, która zainspirowała powstanie *Króla Rogera*. Wtedy też przyszły pisarz czytał zarekomendowane przez Szymanowskiego *Obrazy Włoch* Pawła Muratowa, których kolejne berlińskie wydania ukazały się w 1911 i 1912 roku. Wzmogło to pragnienie zobaczenia Italii na żywo, które ziszczył się dopiero wiele lat później. Innymi popularnymi wówczas lekturami były „włoskie” książki Juliana Klaczki, zwłaszcza *Wieczory florenckie*, i Tadeusza Zielińskiego. Niewątpliwie Szymanowski, Muratow, Zieliński, Klaczko wpłynęli na stosunek pisarza do Italii. Drugim, już realnym „Cicerone” po Italii, był Józef Rajnfeld, z którym Iwaszkiewicz zwiedził Włochy w 1931 roku, zaznajamiając się z wielkimi dziełami sztuki. Fakt ten, wielokrotnie przez biografów i samego pisarza podnoszony, należy jednak zweryfikować. Pierwszy wyjazd do Italii to podróż poślubna z żoną. Młodzi małżonkowie zwiedzali wówczas Wenecję, którą Anna była zachwycona, natomiast Jarosław nie podzielał entuzjazmu żony.

Jak sam wyznał, inicjacja fascynacji Włochami, jaka miała miejsce podczas pamiętnego pobytu z Rajnfeldem w Toskanii, dokonała się bardziej na zasadzie poznania intuicyjnego, kolejne podróże pogłębione zostały lekturą klasycznych książek o Italii, których listę pisarz zamieści później w *Podróżach do Włoch*<sup>63</sup>. Jednak pierwsze wrażeniowe poznawanie, zwłaszcza Sycylii, pozostawiło piętno na całe życie i zderterminowało jego obraz Włoch. Być może konstatacja taka jest projekcją i przejęciem wrażeń Szymanowskiego, który też poznawał Włochy (Sycylię) intuicyjnie.

Pisarz miał swoje ulubione regiony w Italii i nie był w tym wyborze oryginalny — to Toskania i Sycylia. W Toskanii największe wrażenie zrobiło na nim San Gimignano (poznane dzięki Rajnfeldowi). Czas odkrycia San Gimignano Iwaszkiewicz wspominał jako naiwne upojenie

---

<sup>63</sup> Lista tych autorów jest bardzo długa i uwzględnia klasyczne pozycje, jak: *Obrazy Włoch* Pawła Muratowa, *Listy z Włoch* Józefa Kremera, *Most Anioła* Marii Luizy Kaschnitz, *Voyage en Italie* Hipolita Taine'a (Iwaszkiewicz nie wymienia *Podróży włoskiej* Goethego), oraz współczesne powstawaniu książki dzieła, jak: *Podróż do Włoch* Guida Piovene.



sztuką. Obawiał się, że już nie będzie umiał tego doznać ponownie: „Czy jeszcze kiedy tam będę? Jeżeli będę, to zawsze samotny, z wystudzoną, wyblakłą duszą”<sup>64</sup>. Miasto to zostało przez pisarza oswojone i zadomowione jak później Sandomierz. W San Gimignano przeżył także zachwyt prostym pięknem i prostym życiem. Drugie wyróżnione miejsce, Sycylia, stanie się mitem w biografii twórczej i osobistej pisarza, świadomie zresztą pielęgnowanym. Istotne miejsce zajmuje w jego podróżach Rzym, gdzie odkrywa twórczość Caravaggia (zwłaszcza w drugim tomie *Dzienników* jest dużo zapisków z Rzymu). Po wojnie Rzym stał się w wyobrażeniach Iwaszkiewicza kwintesencją europeizmu.

Obie „książki włoskie” powstały jako suma pewnych doświadczeń. *Książka o Sycylii* napisana została w czasie II wojny światowej, *Podróże do Włoch*, stworzone przez siedemdziesięcioletniego pisarza, są w pewnym sensie podsumowaniem jego pamięci o Italii. Literacka podróż jest traktowana jako uwolnienie od przykrew rzeczywistości — nie ma w *Podróży do Włoch* śladów sytuacji powojennej czy też problemów życia osobistego. Choć Iwaszkiewicz nie miał ambicji napisania czegoś w rodzaju przewodnika po sztuce europejskiej, widoczne jest zakorzenienie relacji podróżniczych pisarza w tekstach tego gatunku — na przykład w *Podróżach do Włoch* konfrontuje swoje relacje z relacjami innych, dołącza nawet bibliografię. Wielokrotnie wykazuje się gruntowną znajomością literatury przedmiotu. Kompozycja książki przypomina *Obrazy Włoch* Muratowa, a poszczególne rozdziały to miejsca, które zwiedza. Nie obowiązuje tu zasada chronologii. Następuje fabularyzacja doświadczeń, zaciera się granica artystycznej wizji i rzeczywistego przeżycia. Sam Iwaszkiewicz, jak wyznał, z trudem po latach odróżniał elementy kreacyjne od realnych.

Iwaszkiewicz podróżuje po Włoszech dość staroświecko i nowoczesnie zarazem — samolotem, a potem pociągiem i autobusem. W podróży czyta kryminały, co też jest pewnym rytmem staroświeckich podróży, uświęconym tradycją. Podróż pociągiem daje możliwość snucia rozważań o otoczeniu i specyfice odwiedzanego kraju. Jest celowo wyeksponowana w *Podróży do Włoch* i wpisuje się w konwencję traktowania wyprawy jako intymnej podróży w głąb siebie.

<sup>64</sup> H. ZAWORSKA: *Sztuka podróżowania...*, s. 509.

Pisarz często korzysta we Włoszech ze swoich wcześniejszych znajomości. Nie przybywa do Italii jako anonimowy turysta, lecz jest oprowadzany, goszczony przez ludzi tam zamieszkałych. Rzym zwiedza z różnymi osobami, często mającymi dużo do powiedzenia w sprawach sztuki i kultury, między innymi z Ewą Szelburg-Zarembiną (groby etruskie), Romanem Kołonieckim, Jerzym Zawieyskim, Janem Parandowskim, o którym pisze, że nie był zbyt biegły w historii sztuki, lecz posiadał naukową wiedzę na temat antyku, którą chętnie się dzielił<sup>65</sup>. Życie Iwaszkiewicza we Włoszech przypomina egzystencję człowieka zamieszkałego — na przykład w rzymskim hotelu przestrzega pewnych własnych rytuałów: wstaje, wypija zamówioną kawę, idzie na śniadanie do baru, zna wszystkie tanie i drogie restauracje, czyta gazety codzienne, które, nawiasem mówiąc, go denerwują. Swobodnie porusza się po mieście środkami komunikacji publicznej.

Podczas każdorazowego pobytu w Italii poszukuje różnych lokalnych atrakcji: „za każdą wizytą coś nowego, raz będą to marionetki, wiecznie jednakowe, a wiecznie tak bardzo teatralne i rewelacyjne, to znowuż targ na ryby albo cała ulica handlarzy starzyzną” — napisze w *Podróży do Włoch*<sup>66</sup>. W *Książce o Sycylii* zdradza także swój sposób zwiedzania miasta:

naprzód idę, gdzie mnie oczy poniosą wzdłuż i w poprzek ulicami. Potem wychodzę na jakieś zrozumiałe miejsce na przykład plac przed katedrą, przed ratusz, lub coś w tym rodzaju i rozpoczynam po omacku zwiedzanie. Wieczorem biorę do ręki przewodnik i sprawdzam, co widziałem. Przy tym czytaniu łączą mi się w całość poszczególne punkty miasta uzupełnione tym: Was nicht in Bedecker stehet, a to przecież są najciekawsze rzeczy<sup>67</sup>.

W Iwaszkiewiczowskich relacjach z Włoch dostrzec można pewne odstępstwa od obiegowego kanonu zwiedzania i pisania o Italii. Najistotniejsza różnica polega na tym, że impresje włoskie przeplatane są wspomnieniami z Ukrainy. Podobny zabieg występuje w opowiada-

<sup>65</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch*. Warszawa 1977, s. 127.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 224.

<sup>67</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii*. Warszawa 2000, s. 33—34.

niach o tematyce włoskiej. Iwaszkiewicz stara się widzieć, mimo różnic, wspólnotę bytu człowieka. Tak pojmowany los człowieka nie jest zdeterminowany miejscem. Poczucie bycia obywatelem świata przenosi się na literaturę. Sam napisał:

Najdziwniejsze jest to, że w tych włoskich podróżach i włoskich wrażeniach nagle powracają nie przysypane codzienną krzątaniem wspomnienia najdawniejszej młodości, dzieciństwa — i tak krzyżują się z włoszczyzną, tworząc dziwną mieszaninę<sup>68</sup>.

Odnieść można wrażenie, że Iwaszkiewicz najbardziej ze wszystkich krajów, do których podróżował (oczywiście poza Ukrainą), kocha Italię, gdy nieoczekiwanie stwierdza w *Dziennikach*: „Właściwie to nie Ukraina i nie Italia (ci Włosi to jednak podławy naród) jest dla mnie krajem nr 2, ale Francja”<sup>69</sup>.

Włochy Iwaszkiewicza są inne od Włoch do tej pory opisywanych przez podróżników. Trafnie ujęła to Ewa Bieńkowska, pisząc, że jego relacje z Italii są przede wszystkim wyobraźnią i pamięcią. „Niezwykłość podróży Iwaszkiewicza na tym polega, że są one wędrówką po dawnej wielkiej Europie — od Elizawetgradu po Palermo, po »własnej« Europie, której już nie ma”<sup>70</sup>. Różnica dotyczy również gustu autora, który często wybiera dzieła i obiekty pozostające poza kanonem tradycyjnego zwiedzania, a jeśli w tym kanonie się mieszczą, to pisarz dostrzega w nich nowe wartości, ustalane według prywatnych preferencji. Iwaszkiewicz obala także mit lazurowego nieba nad Włochami. Jego pobytom w Italii często towarzyszy mgła i deszcz.

Mimo tych wszystkich różnic i deklarowanego odstępstwa od obiegowego kanonu zwiedzania Italii w gruncie rzeczy pozostaje klasycznym podróżnikiem do Mekki kultury europejskiej, jaką jest Italia.

<sup>68</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 15.

<sup>69</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980*. Warszawa 2011, s. 383.

<sup>70</sup> E. BIENKOWSKA: *Włochy...*

## Włoskie podróże Iwaszkiewicza

### *Książka o Sycylii*

*Książka o Sycylii* (1956) to, jak ją określa sam autor, zbiór listów i notatek powstałych w ciągu ćwierćwiecza (Sycylia przedwojenna i ta widziana w roku 1955). Pisaniu jej nie towarzyszyła chęć wniesienia czegoś nowego, do — jak mówi żartobliwie Iwaszkiewicz — „sycyliologii”, lecz potrzeba pisania dla siebie, w celu przywołania atmosfery minionych przeżyć estetycznych w czarnych latach okupacji:

Ujęcie mojego stosunku do sztuki jest dla mnie zbyt trudne. Musiałem się zadowolić opisem uczuć, jakie we mnie dzieła sztuki rozbudzają. Znajdowałem w opisach tych jakby echo dawnych przeżyć i wiele z tego miałem radości<sup>1</sup>.

Uzupełnieniem *Książki o Sycylii* jest relacja podróżnicza z pobytów na wyspie zawarta w *Podróży do Włoch*.

Pobyty na Sycylii przyniosły również plon w postaci utworów prozatorskich i poetyckich. Sycylii pisarz poświęcił jedenaście *Sonetów sycylijskich* (tom *Inne życie* 1938), które są zapisem jego zauroczenia wyspą. Powojenna wizyta na Sycylii (1955) zaowocowała tomikiem *Ciemne ścieżki*, w których znika zachwyt nad wiecznotrwałym pięknem na rzecz utrwalania włoskiej codzienności. Sycylia pojawia się także w opisie Palermo w *Czerwonych tarczach*, powraca w *Nowelach włoskich* (1947) w opisie świątyni w Segeście w noweli *Hotel Minerwa*,

---

<sup>1</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii*. Warszawa 2000.

w *Powrocie Prozerpiny*, świątynia w Selinuncie przywołana jest w *Pa-sjach błędmierskich*<sup>2</sup>. Sycylia stała się także miejscem powstania znaczących dzieł w dorobku pisarza. W czasie pierwszego, kilkutygodniowego pobytu na Sycylii w 1932 roku powstały *Panny z Wilka*.

Bezpośrednim impulsem pierwszej podróży na Sycylię w roku 1932 był telegram zapraszający pisarza do Syrakuz, wystosowany przez Józefa Rajnfelda. Artystów łączyły wówczas bliskie więzi, a specyfiką ich wzajemnych relacji były aranżowane spontaniczne spotkania w różnych częściach Europy, zazwyczaj poprzedzane telegramami malarza. Lecz zanim doszło do rzeczywistej podróży, w 1919 roku w Elizawetgradzie odbył pisarz osobliwą podróż imaginacyjną za sprawą Karola Szymanowskiego, co opisał dopiero po kilkudziesięciu latach w *Podróży do Włoch*. Stała się ona elementem mitotwórczym biografii jednego i drugiego artysty. Ową imaginacyjną podróż stanowiły snute w ciągu kilku czerwcowych wieczorów opowieści, których słuchaczami byli kuzynostwo i siostra kompozytora. Odbywając później realną podróż na Sycylię, Iwaskiewicz *de facto* podróżował śladami Szymanowskiego z opowieści, choć taka trasa była już od wieków wytyczona przez wszystkich peregrynujących po Italii.

Opowieść Szymanowskiego obfitowała w szereg dygresji i odniesień kulturowych. Kompozytor wiele czytał i wiele wiedział, zanim odwiedził Italię. Lektury, które zdaniem Iwaskiewicza zaważyły na odbiorze Sycylii przez Szymanowskiego, to *Narodziny tragedii* Nietzschego, *Odyseja*, autorzy, tacy jak Platon, Eurypides, Tadeusz Zieliński. Najważniejszy był jednak Paweł Muratow, którego dzieło *Obrazy Włoch* kompozytor zarekomendował młodszemu kuzynowi. Pierwszym ważnym miastem na jego trasie była Wenecja, następnym Rzym. Dokładnej trasy Szymanowskiego po Sycylii Iwaskiewicz nie znał, lecz sądził, że była to tradycyjna trasa cudzoziemców z Neapolu do Palermo, z Palermo do

---

<sup>2</sup> Śródziemnomorze i fascynacja Sycylią pojawia się jako tło w *Czerwonych tarczach*. Jak dowodzi R. Przybylski, książkę Henryk jest *alter ego* Iwaskiewicza, jeśli chodzi o odbiór Sycylii: R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaskiewicza 1916—1938*. Warszawa 1970, s. 234. Podobnie jak pisarza, zachwyca Henryka synkretizm kultury Sycylii, jej nierealność, baśniowość. W fascynacji tej powieli się swoiście przetworzony mit dionizyjski. Ulega mu książkę Henryk i odkrywa w sobie nieznaną dotąd zdolność do zmysłowego odbioru świata.

Taorminy, do Syrakuz, z Syrakuz do Agrygentu, Selinuntu i Segesty, i stamtąd z powrotem do Palermo (tą trasą później pojedzie Iwaszkiewicz). „Chłonałem obrazy tej opowieści jak dziecko bajki — napisze Iwaszkiewicz. Przecież dotąd, choć miałem już dwadzieścia cztery lata, nie widziałem nic. Nie byłem nigdy w prawdziwym muzeum — kijowskie się nie liczyło. Nie widziałem nigdy gór i morza”<sup>3</sup>. Trudno więc się dziwić, biorąc pod uwagę to wyznanie, że późniejszemu realnemu wyjazdowi na Sycylię towarzyszyły emocje szczególne. Opowiadanie Szymanowskiego było bowiem niezwykle sugestywne: „Starał się prowadzić mnie ulicami miasta, starał się, abym razem z nim popłynął łódką w zatoce Palermo. Chciał, abym wyobraził sobie morze. [...] Chciał, abym zrozumiał owe »cudowne południowe morza« [...] i żebym czuł to wszystko, co on czuł”<sup>4</sup>. Pisarz przyznaje, że miał trudności z wyobrażeniem sobie niektórych obiektów, na przykład Capella Palatina („to przyszło o wiele, wiele później”<sup>5</sup>), mimo bardzo literackich i sugestywnych opisów Szymanowskiego, które zapamiętane zamieszcza w *Podróżach do Włoch*. Szymanowski dla spotęgowania efektu łączył w jedno różne doznania i miejsca, na przykład efekty mozaik z różnych miejsc na Sycylii stopiły się w jedno przeżycie estetyczne z Capella Palatina. Opowiadanie było bardzo narracyjne, obfitujące w kwieciste opisy i przerywane grą na fortepianie. Świat z opowieści Szymanowskiego pozostawał w jawnym konflikcie z rzeczywistością I wojny światowej za oknem. Nasuwa się tu porównanie z opowiadaniem Włodzimierza Odojewskiego *Jutro jedziemy do Wenecji*.

Marzenia o Sycylii jako miejscu mitycznym, nasyconym legendą i historią, sensualnym dzięki swej śródziemnomorskiej przyrodzie, zrodzone pod wpływem opowieści Karola Szymanowskiego w Elizawetgradzie, zdeterminowały cały późniejszy stosunek Iwaszkiewicza do tej wyspy. Napisze: „Pierwsze zaraz przybycie na Sycylię wywołało w psychice mojej uraz, zagłębienie sączące się do dziś dnia posoką i wciąż wznawiające się i wzbierające nowymi wrażeniami”<sup>6</sup>. Pierwszy wyjazd na Sycylię miał miejsce w roku 1932, następne w 1937, 1938

<sup>3</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch*. Warszawa 1977, s. 196.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 196—197.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 197.

<sup>6</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 277.

i w 1949 roku. W końcowym okresie życia Iwaszkiewicz przyjeżdżał na Sycylię niemal corocznie. Sycylia stała się Iwaszkiewiczowską Arcadią. Każdy pobyt był konfrontacją z poprzednimi doznaniem, niezmiennie pełnymi zachwyty.

Okoliczności wojenne, które były realnym tłem opowiadania Szymanowskiego, towarzyszą także powstawaniu *Książki o Sycylii* (tym razem chodzi o II wojnę światową). W dniu odejścia Niemców ze Stawiska i wkroczenia Armii Czerwonej Iwaszkiewicz kończy właśnie jeden z rozdziałów swego utworu. Dokonał już wtedy konfrontacji marzeń o Sycylii z rzeczywistością. Mimo to pisarz w *Książce o Sycylii* nie oddaje klimatu faszystowskich Włoch sprzed wybuchu wojny, choć umieszcza w niej wiele opisów obyczajowych. Przyznaje co prawda, że jego książka o Sycylii ewoluje, a jej końcowe rozdziały poświęcone są zagadnieniom społecznym i ekonomicznym. Iwaszkiewicz zdaje sobie sprawę z sycylijskiej biedy, uwikłania w powiązania mafijne i korupcję. Dostrzega jaskrawe kontrasty, brud i różnice między północą a południem Włoch. Chociaż stara się pisać o doznaniach wyższych, co jakiś czas ten wątek powraca, ale autor go nie rozważa. Uwagi o zmianach, jakie zaszły po wojnie na Sycylii, ale także i w samym pisarzu, pojawiają się w *Dziennikach*. Świadczy o tym zapis w dzienniku z pobytu w 1949 roku: „Konstatuję w sobie rzecz zadziwiająca, przesylenie wrażeniami estetycznymi, nudę pewną w zetknięciu z dziełami sztuki, człowiek mnie o tyle więcej interesuje, na przykład młody skrzypek, który w przerwach prób z *Króla Rogera* czyta artykuł pt. *Lenin i chemia*”<sup>7</sup>.

Tymczasem w *Książce o Sycylii* wyspa ta przetrwała w Iwaszkiewiczowskich opisach jakby nienaruszona. Dominującą i scalającą wszystko kategorią jest emocjonalne doznanie sztuki i radość z obcowania z nią. Na drugim, ukrytym planie sytuje się wątek konfrontacji opowieści o Sycylii (Szymanowski), marzeń o niej, z rzeczywistą Sycylią. Dotyczy to jednak tylko sztuki. Opis Sycylii dokonywany jest przez pryzmat opowieści Szymanowskiego. Jego osoba i relacje z pobytu na wyspie wplatanie są w opisy zabytkowych miejsc. Następuje w związku z tym czasami rozczarowanie niezgodnością zabytku rzeczywistego z utrwaloną już opowieścią o nim. Dorota Kozicka porównuje tryb zwiedza-

<sup>7</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911–1955*. Warszawa 2007, s. 273–274.

nia Iwaszkiewicza z peregrynacją Krasińskiego, którego on zresztą sam przywołuje<sup>8</sup>. Obie podróże są w dużej mierze obciążone imaginacją, stworzoną za sprawą duchowego przewodnika (dla Krasińskiego była to Delfina Potocka). W książce o Sycylii wyczuwalny jest ton romantyczny, jak choćby w odwołaniu się do toposu wędrowca i figury artysty.

W czasie gdy pisarz podróżował po wyspie, nie było tam jeszcze dobrze zorganizowanej infrastruktury dróg. Przemieszczał się więc po Sycylii dostępnymi, nieraz bardzo prymitywnymi środkami lokomocji, podpatrując miejscową ludność, jej obyczaje, krajobrazy. Uderzający był dla niego widok pustych stacji kolejowych. Podróże na Sycylię wiązały się też z emocjonującymi przygodami, jaką było np. awaryjne lądowanie samolotu.

Sycylia jawi się jako kraina, w której wzmacnia się potencjał twórczy. Jest też dla Iwaszkiewicza miejscem krzyżowania się kultur Wschodu i Zachodu, wyspą miłosnych i twórczych uniesień, mitycznym źródłem sztuki, miejscem peregrynacji polskich romantyków<sup>9</sup>. Przez swoją normańską przeszłość Sycylia to także miejsce połączenia Północy i Południa. Wyspa funkcjonuje również jako miejsce kultur umarłych, ruin, zabytków, grobów. To stąd pisarz prowadzi poetycką rozmowę ze zmarłym już Szymanowskim w *Sonetach sycylijskich (Sonet wstępny)*. Postawa taka zdaje się wyrażać przeświadczenie, że wieczne piękno jednak okazało się śmiertelne. Jednocześnie nazywa Iwaszkiewicz Sycylię krainą Erosa, co w kontekście osoby niemieckiego arystokraty barona Wilhelma von Gloedena i dość zawoalowanego pobytu tam Szymanowskiego nabiera dwuznacznej wymowy<sup>10</sup>. Taormina na Sycylii, o czym była już mowa w części pierwszej książki, uchodziła w swoim czasie za miejsce spotkań homoseksualistów z całej Europy.

Nieco uwagi w tym miejscu należałoby poświęcić podróży Szymanowskiego na Sycylię. Podróżował on przed I wojną na włoską wyspę dwukrotnie — w roku 1911 i 1914 — i oba pobyty miały zasadnicze znaczenie dla jego dojrzewania jako artysty. Wiele sycylijskich zabyt-

<sup>8</sup> D. KOZICKA: *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*. Kraków 2000, s. 166.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 168.

<sup>10</sup> O homoerotycznych kontekstach pobytu Szymanowskiego na Sycylii więcej w rozdziale I części pierwszej książki w podrozdziale *Artysta uraniczny*.



ków stało się na przestrzeni lat 1914—1924 źródłem inspiracji dla kompozytora, podobnie jak później dla Iwaszkiewicza. Podczas pierwszej podróży Szymanowski zatrzymał się w hotelu w Syrakuzach, niedaleko którego znajduje się źródło Aretuzy. Stanie się ono tytułem jednego z trzech poematów na skrzypce i fortepian, objętych wspólną nazwą *Mity* (1915—1916). Okolice Agrigentu, nazwane przez kompozytora *pejzażem z Odysei* (morze błękitne, brzeg czerwony, szmaragdowe pola, woskowo żółte świątynie) były inspiracją dla planowanego, lecz niestety nienapisanego baletu o Odyseuszu. Metopy z Selinuntu zainspirowały Szymanowskiego do nazwania tak swoich utworów muzycznych (*Metopy*, 1914—1916)<sup>11</sup>. Swoje metopy nazwał Szymanowski, odwołując się do postaci z Odysei, którymi są Calipso, Neuzykaa, Syrena. Także inny utwór Szymanowskiego *Tarantella* (1915—1916) jest nawiązaniem do tańców włoskich — w Taorminie w sezonie turystycznym odbywają się pokazy tego tańca. Najważniejszym dziełem sycylijskim Szymanowskiego jest jednak *Król Roger*. Zarówno zamysł narracyjny, jak i planowana scenografia do *Króla Rogera* powstały pod wpływem wrażeń sycylijskich. Iwaszkiewicz odnajduje tu reminiscencje z Capella Palatina, a w akcie pierwszym doszukuje się cech katedry w Monreale, gdzie zanikły już wpływy arabskie. W akcie drugim nie ma rzeczywistych inspiracji, aczkolwiek można znaleźć w nim pewne elementy pałacu królewskiego, kościoła św. Jana Eremity, Mortorany, wiele znaczącej dla Szymanowskiego i łączącej się z legendą o św. Porfirym. Być może inspiracją wizji na wpół wschodniego dworu Rogera były sale arabskie z mozaikami, znajdujące się w muzeum w Palermo? Akt trzeci to ruiny teatru greckiego na Sycylii, którego pierwowzorem mogła być Taormina, ale także elementy teatru greckiego w Syrakuzach czy w Segesście.

Pobyt Szymanowskiego na Sycylii przypadł na okres pewnego zmęczenia i próżni twórczej (1912—1914). Tam objawiła mu się *piękna sztuka*, będąca mieszaniną różnych kultur, oraz powstała koncepcja pięknego człowieka, mająca genealogię platońską<sup>12</sup>. Iwaszkiewicz nazywa to *wielkim mitem estetycznym*, który Szymanowski wyraził w *Królu*

<sup>11</sup> Chodzi o trzy metopy z VI wieku p.n.e., cztery z V wieku p.n.e. i fragmenty innych, przechowywane w Muzeum w Syrakuzach.

<sup>12</sup> Określenie Iwaszkiewicza.

Rogerze. Ów piękny człowiek poznał tajemnicę świata prawdziwego, ponadzmysłowego. W operze tej nie ma żadnych nawiązań do muzyki sycylijskiej. Sycylia przedstawiona w *Królu Rogerze* jest właściwie utopią kompozytora. W twórczości Szymanowskiego ścierały się wpływy różnych systemów filozoficznych, z których najsilniejsza była „religia” dionizyjska, wyrażona w *Królu Rogerze*, w *Harnasiach*, w IV symfonii jako moc i radość. Opera jest projekcją owych zmagania w poglądach Szymanowskiego. Iwaszkiewicz podkreśla, że koncepcja *Króla Rogera* powstała w roku 1918, mimo podróży odbytej wówczas przez Szymanowskiego do Petersburga, Moskwy, Kijowa pisał utwór w lecie, w Tymoszwówce, a krajobraz upalnych ukraińskich pól przypominał mu Sycylię. *Króla Rogera* w dorobku Szymanowskiego uważał Iwaszkiewicz za przełomowy moment zwalczania młodopolszczyzny w twórczości kompozytora.

*Król Roger* i Szymanowski stale powracają w *Książce o Sycylii*. Postacią równie często przywoływaną we włoskich wspomnieniach jest Józef Rajnfeld, któremu Iwaszkiewicz dedykuje utwór. Przewija się niezmiennie Ukraina (także w kontekście Szymanowskiego), z którą *expressis verbis* Iwaszkiewicz Sycylię porównuje: „Bo mam do Sycylii stosunek jak gdyby do ziemi mego dzieciństwa czy młodości”<sup>13</sup>. Porównanie Sycylii i Ukrainy jest możliwe dzięki obecności w obu tych miejscach śladów nawarstwiających i ścierających się różnych kultur, co w efekcie przyczynia się do synkretyzmu kulturowego. Iwaszkiewicz ma tego pełną świadomość, gdy pisze:

Palermo było grodem, gdzie po raz pierwszy zetknęły się myśl wschodnia z nauką chrześcijańską, obyczaj arabski z rycerskimi nawykami Normanów i stworzyły jedyną w swoim rodzaju kulturę mieszaną, pożywką tej kultury były jeszcze greckie wspomnienia i greckie ostatki hojnie po Sycylii rozproszone — a te nawarstwienia kultury, to ich bogactwo, ich kontrasty sprawiały, że wszystko tutaj, nie mieszając się z sobą, żyło w głębokiej swobodzie, cieszyło się życiem, istniało i dojrzewało w gorącym słońcu, nie przeszkadzając sobie wzajemnie. Powstawał kraj wiecznej — zdawało się — szczęśliwości, tolerancji; znikły przesady religijne; eunuch bizantyjski sta-

<sup>13</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 290.

wał się wielkorządcą i admirałem, arabski filozof doradcą chrześcijańskiego monarchy, który formalnie nad sobą uznawał zwierzchnictwo papieża<sup>14</sup>.

Kolejnym motywem spajającym *Księżkę o Sycylii* jest wszechobecna przyroda, z całym wachlarzem barw i zapachów, opisywana w modernistyczny sposób, która także momentami przypomina obfitość ukraińskiej natury. W opisie przyrody sycylijskiej pojawia się wiele kolorów — purpurowe łąny koniczyny, zielone pola pszenicy, niebieskie cienie gór itp. Opis jest, jak to w Iwaszkiewiczowskiej prozie, bardzo sensualny.

Iwaszkiewicz, mimo deklaracji, że jego dzieło nie ma charakteru książki naukowej, dobrze zna literaturę piękną poświęconą Sycylii. Jako swe sycylijskie lektury wymienia *Lamparta* Tomasiego di Lampedusy, *Colloqui in Sicilia* Elia Vittoriniego, przyznaje się do czytania wszystkich książek o Sycylii. Jedną z nich była książka Camilla Mauclaira (*La Sicile*, wydana w 1939 roku). Poza tym istotny jest Gregorovius, wiersze sycylijskie von Platena, Zygmunt Krasiński, Vincent Kronin. Pisarz wspomina o Polakach na Sycylii — Ludwiku Mierosławskim, Zygmuncie Krasińskim, choć uważa, że wielu podróżujących po Sycylii jej nie rozumiało (Krasiński, Goethe). Stwierdza sam, że zabrakło w książce wzmianki o Mickiewiczu, o kompozytorach — Bellinim, Scarlattim, o Luigim Pirandellu, o wielu malarzach, na przykład Antonellu da Messina.

Właściwa Sycylia zostaje opisana dopiero w rozdziale piątym *Książki o Sycylii*, po niejako przygotowanej podróży przez zabytkowe miasta włoskie. Naturalne jest, że Iwaszkiewicz podąża śladem wielu podróżników (w tym Szymanowskiego) i odwiedza miejsca, które i dla nich były znaczące na trasie podróży z północy na południe Włoch. Trasę tę wyznaczają: Wenecja, Rawenna, Padwa, Florencja, Siena i inne miasta tokańskie, wreszcie Rzym i Neapol. O samej trasie sycylijskiej Iwaszkiewicz napisze w *Powrocie Prozerpiny*:

Podróżowanie po Sycylii idzie zazwyczaj utartym torem i turysta nie opierający się wskazówkom przewodnika ma szlak z góry tak wytknięty, że mimo woli kręci się w kółko wymijając i spotykając

<sup>14</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 333.

wciąż tych samych towarzyszy niedoli, których droga wije się pomiędzy Palermo, Taorminą, Syrakuzami i Agrigentem. Najwyżej jakies ekstrawagancje przez zboczenia do Selinuntu albo Segesty. W Ennie nikt nigdy się nie zatrzymuje!<sup>15</sup>

W *Książce o Sycylii*, poza krótką wzmianką o Wenecji i mediolańskim dworcu, pojawia się właściwie tylko relacja z pobytu w Toskanii — długi opis San Gimignano, a także opis wybranych zabytków Sieny, Florencji i Arezzo. Jest to preludium do podróży po Sycylii, która w kompozycji tekstu i zgodnie z ideą utworu jest ukoronowaniem włoskich peregrynacji, krainą wymarzoną, wyśnioną.

## Podróże do Włoch

Inspiratorem *Podróży do Włoch* (1977) był Paweł Hertz, któremu książka jest dedykowana. *Podróże do Włoch* stanowią domknięcie pewnych wątków (sycylijskiego) i są przeplatane imaginacyjną podróżą do Italii z Szymanowskim<sup>16</sup>. Jak się uważa, *Podróże do Włoch* w warstwie plastycznej noszą ślady inspiracji Rajnfelda, natomiast w sferze inspiracji intelektualno-literackich — piętno Szymanowskiego, a co za tym idzie zapośredniczony wpływ Augusta von Platena, Goethego, Muratowa, ukonkretniony, odnowiony dzięki Pawłowi Hertzowi<sup>17</sup>. W swej książ-

<sup>15</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Powrót Prozerpiny*. W: IDEM: *Opowiadania*. T. 2. Seria: „Dzieła”. Warszawa 1980, s. 371.

<sup>16</sup> Pojawiły się, oprócz pozytywnych, także nieprzychylnie reakcje na tę książkę. Stefan Kisielewski pisał: „Gdy czytam te jego *Podróże do Włoch*, to krew mnie zalewa i wściekłość mroczy mózg na ten ekstrakt pretensjonalności, minoderii i autoreklamy. Znany ten autor używa Rzymu wyłącznie jako tła dla siebie samego, słowa »ja«, »mną«, »we mnie«, »o mnie« powtarzają się w nieskończoność, a opisy rzymskich sklepów i kościołów są pretekstem do opowiadania mało istotnych szczegółów z własnego żywota”. S. KISIELEWSKI: *Boże Narodzenie w Europie*. „Tygodnik Powszechny” 1975, nr 51—52. Podają za: J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980*. Warszawa 2011, s. 461.

<sup>17</sup> R. ROMANIUK: *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*. T. 1. Warszawa 2012, s. 416.

ce opisuje Iwaszkiewicz te miejscowości, których nie zobaczył w okresie powstawania *Książki o Sycylii* (czas powstania obu utworów dzieli 21 lat, które bardzo wpłynęły na doświadczenia podróżnicze pisarza, a zwłaszcza doświadczenia włoskie). Odkrywanie Italii dokonywało się w czasie licznych podróży, nie było aktem jednorazowym. Wielu piszących o Italii podróżników podkreślało, że jednorazowy pobyt w Italii powoduje chęć ponownego jej zobaczenia i wywołuje przymus dalszych podróży. Odnosi się wrażenie, że *Podróże do Włoch* są kreacją, w której nakładają się przeżycia i wspomnienia z różnych wyjazdów do Italii. Niektóre epizody i stwierdzenia funkcjonują na zasadzie stereotypu. Pisarz zdaje się sam wierzyć w wykreowaną przez siebie wizję Italii, Sycylii i roli Szymanowskiego w tym wszystkim.

Iwaszkiewicz w przedmowie do książki powołuje się na motto z *Die Bäder von Lucca* Heinricha Heinego:

Nie ma nic nudniejszego na tym świecie jak czytanie opisów włoskich podróży — chyba produkowanie tych opisów — i tylko w ten sposób autor może je uczynić do pewnego stopnia znośnymi, jeżeli o samych Włoszech postara się mówić jak najmniej<sup>18</sup>.

— robiąc tym samym przekorną aluzję do swojego pisania o Włoszech. I tak też czyni, unikając chronologii, a w zamian za to dając opis swoich podróży odbytych na przestrzeni pół wieku, skompilowany z różnorodnych przemyśleń. Występuje tu jako rejestrator zewnętrzny, traktując jednak ten zapis czyniony na przestrzeni lat jako rodzaj intymnego dziennika. Odżegnuje się od tradycji pisania o Włoszech (Kremer, Taine, Kaschnitz). Nie ma ambicji pisania o zabytkach, choć one stanowią bodaj najbardziej istotny element jego wojaży<sup>19</sup>. Sposób pisania o zabytkach określony zostaje jasno:

<sup>18</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 5.

<sup>19</sup> Taka konwencja pisania o Włoszech nie jest niczym nowym. Wobec ogromu zabytków i doznań estetycznych wielu piszących o Italii decydowało się na wybór tylko paru dzieł do analizy, kierując się w ich wyborze własnym smakiem estetycznym i osobistymi preferencjami, zupełnie ignorując zalecenia przewodników podróży. Taką relację podróżniczą mamy w *Voyage d'Italie* Anny Potockiej. Jest to właściwie jej osobisty dziennik, zapis emocjonalnych przeżyć i przemyśleń związanych z podróżą włoską.

dla tych celów [chodzi o epatowanie czytelnika swoimi sądami, olśnienie niebywałym wnioskiem, co zdaniem Iwaszkiewicza czyni Berenson — A.G.P.] piszę tutaj o sztuce — i nie żeby pochwalić się wątlą moją erudycją. Ale aby samemu sobie zsumować te przeżycia, jakie dawały mi te długoletnie wędrówki na Południe<sup>20</sup>.

Pisarz obawiał się, aby książka nie była zbyt estetyzująca: „Boję się, że powrót do estetyzmu nie będzie dobry dla książki. Ale inaczej nie można”<sup>21</sup>. A jednak, mimo takich deklaracji, przeżycia estetyczne rozdzące się z obcowania ze sztuką, odcisnęły niezatarte piętno na pisarzu i całej jego twórczości.

## Na szlakach kultury

### Wenecja

Tradycyjnie relacje z włoskich podróży zawsze rozpoczynały się od opisu Wenecji. Tak jest we wszystkich kanonicznych książkach poświęconych temu tematowi. Ten schemat przejął także Iwaszkiewicz w *Podróżach do Włoch*. Stosunek Iwaszkiewicza do Wenecji jest dość złożony. Pierwsze zetknięcie z Wenecją nastąpiło podczas podróży poślubnej, a ponowne w roku 1924. Już wówczas nie zajęła ona tego szczególnego miejsca w świadomości pisarza, które przypadło na przykład Sycylii. Jak sam przyznaje, nigdy z Wenecją nie wiązało się „jakieś głębsze, istotniejsze uczucie, nie odczuwałem tu nigdy nic poza podziwem, a raczej nawet zdziwieniem, że coś podobnego istnieje”<sup>22</sup>. Opisy Wenecji pozwalają odczuć, że pisarz nie darzy jej szczególnym sentymentem. Podziwiał to miasto, ale jednocześnie jest mu ono obce z powodu swej osobliwości. Odbiera je wszystkimi zmysłami jako „mieszaniinę barw, kształtów,

<sup>20</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróż do Włoch...*, s. 10.

<sup>21</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980...*, s. 446.

<sup>22</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróż do Włoch...*, s. 32.

chłodu, smutku i niepokoju<sup>23</sup>. Pisarz planował powieść poetycką pod tytułem *Wenecja*, gdzie — tak jak we włoskich wspomnieniach — splatałyby się polskie i włoskie wątki. Uderzająca jest nierozdzielność tych dwóch bytów: Polski i Włoch, w świadomości Iwaszkiewicza. Wynika ona z głębokiego zakotwiczenia w kulturze europejskiej. Na późniejszym odbiorze Wenecji zaciążyły przeżycia II wojny światowej. Piękno Wenecji nieuchronnie zestawione zostaje z odrażającymi aktami moralnymi (opis psa złapanego przez raka), z brudem i rozpadem, które uderzają pisarza na każdym kroku. Przystawia Wenecję do tonącej kultury europejskiej.

Pisarz postrzega Wenecję, a zwłaszcza Bazylikę Świętego Marka, przez pryzmat literatury, dlatego nie poświęca uwagi miejscom wielokrotnie opisywanym. W relacjach z peregrynacji weneckich zabytki miasta tylko migają, jakby przelotnie odbite w falującej wodzie kanałów: Santa Maria della Salute, Pomnik Colleonego, Scuola di San Rocco, wtopione w wielowymiarowy odbiór miasta. Do ich opisów angażowany jest zmysł wzroku, węchu, a nawet smaku. Mają bardziej literacki niż poznawczy charakter. Więcej miejsca poświęca autor jedynie wybranym, najbardziej przez siebie lubianym obiektom. Jest to kaplica świętego Izydora i mozaika z Salome w cyklu żywota Jana Chrzciciela w San Marco, *Assunta* w Santa Maria Gloriosa dei Frari, wybrane obrazy Tintoretta ze Scuola di San Rocco i ulubione dzieła z Accademii.

Odbiór Bazyliki Świętego Marka zdeterminowany jest przez wizję Błoka (wiersz *Wenecja* z tomu *Wiersze włoskie*). On także zachwycał się Wenecją, a Iwaszkiewicz z kolei lubił jego twórczość. Poświęcił mu nawet jeden z rozdziałów *Petersburga*<sup>24</sup>. Opisując bazylikę przez pryzmat twórczości Błoka, podziwia cykl mozaikowy z historią Jana Chrzciciela, zwłaszcza scenę z Salome, opiewaną przez rosyjskiego poetę. Koncentruje uwagę raczej na mniejszych kaplicach, jak choćby na kaplicy świętego Izydora z mozaikami z XIV wieku. Mozaiki te (szczególnie koguty niosące sarnę), na tyle go zafrapowały, że szukał wiadomości na ich temat, niestety bezskutecznie. To jeszcze jeden przykład tego,

<sup>23</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>24</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Petersburg*. Warszawa 1976, s. 43—55.

jak dokonywała się jego percepcja dzieł sztuki. Mozaiki z kaplicy św. Izydora ogląda tak jak wszystkie dzieła sztuki — śledząc ich narrację, szukając rzeczy dziwnych, frapujących, analizując wyraz twarzy przedstawianych postaci.

Innym ważnym dziełem weneckim, któremu poświęca Iwaszkiewicz uwagę, jest *Assunta* Tycjana w kościele Santa Maria Gloriosa dei Frari. Obraz staje się dla niego niemal wizytówką Wenecji. Opis kościoła jest mocno stylizowany. Mistycznej *Assuncie* przeciwstawia Iwaszkiewicz rzekomy nieład wnętrza, porównywany do wielkiej budowy. Ta konstrukcja stylistyczna tak bardzo dominuje w tym opisie, że zupełnie nie ma tu miejsca na inne ważne obiekty w kościele, jak *Madonna rodziny Pesaro* Tycjana czy choćby nagrobki Canovy i Tycjana, nie mówiąc o innych dziełach. Pisarz po prostu pomija je milczeniem.

Wenecja, jak wielu piszącym o niej przed nim, kojarzy mu się z miastem umierającym: „Domy Wenecji biegną za nami jak goniące nas kościotrupy — i chcielibyśmy uciec od śmierci do życia, od miasta do morza. Naprawdę to miasto nie żyje”<sup>25</sup>. „Wenecja — mieszanina barw, kształtów, chłodu, smutku i niepokoju. Miasto różowych kościotrupów”<sup>26</sup> — pisze Iwaszkiewicz. Popularny, zwłaszcza w okresie romantyzmu, topos Wenecji cmentarnej występuje już w utworach Goethego. Nastrój ten potęguje dżdżysta aura, która niemal zawsze towarzyszy wizytom Iwaszkiewicza w Wenecji<sup>27</sup>. Pisarz odbiera Wenecję również w planie bardzo osobistym, przez pryzmat swych rodzinnych kłopotów, niegdysiejszych doznań, więc smutne, „umierające” miasto współgra ze stanem jego psychiki. Tak jak niemal wszędzie, gdzie podróżował, tak i w Wenecji Iwaszkiewicz odwiedza cmentarz. Ogromne wrażenie robią

<sup>25</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 25.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>27</sup> Charakterystyczny jest opis pogody włoskiej uwiecznionej w *Opowiadaniu z kotem*, będący w istocie realną relacją z podróży pisarza: „Ostatnio często bywam we Włoszech. Ale naprawdę wydaje mi się bajką gadanie o lazurowym włoskim niebie i o słońcu, i o cieple. Jest zawsze zimno, niskie szare obłoki nadchodzą to z północy, to z południa, deszcz nagle spada gwałtowny, a potem nazajutrz siąpi dzień cały, przenikając wilgocią do szpiku”. J. IWASZKIEWICZ: *Opowiadanie z kotem*. W: IDEM: *Opowiadania*. T. 5. Seria: „Dzieła”. Warszawa 1980, s. 334.



na nim groby Rosjan (Strawiński, Diagilew). Jako kontekst tych cmentarnych rozważań pojawia się znów Rosja<sup>28</sup>.

Przy okazji pobytu na Torcello pisarz snuje refleksję nad filozofią upadku i rozwoju wielkich cywilizacji. Postrzega je jako proces wzrastania i nieuchronnego umierania. Umieranie Wenecji dokonuje się także wskutek wdzierania się wszędzie kiczowatego, amerykańskiego gustu, nawet do produkcji tak wyrafinowanych wyrobów, jak szkło z Murano. Pisarz czuje też nieuchronnie zbliżającą się śmierć Wenecji. Podsumowaniem doświadczeń weneckich jest wiersz z tomu *Ciemne ścieżki*<sup>29</sup>.

W tym mieście czarno-zielonkawym,  
Pełnym różowych kościotrupów,  
Dzwony wzlatują hymnem łzawym  
Jak ptaki nad stosami łupów.  
Nikt nie wszedł dziś na plac marmuru  
Pałace, kolumnady, domy  
I pośród czarnych głębin chóru  
Ta sama błąka się Salome.

## Toskania

Jak wspomniano, inicjatorem i patronem pierwszej wizyty Jarosława Iwaszkiewicza w Toskanii był Józef Rajnfeld, nazwany „nauczycielem i przewodnikiem po Toskanie”. Rajnfeld nie tylko objaśnia pisarzowi malarstwo i uczy jego odbioru, lecz także prawdopodobnie zaszczepia miłość do Włoch postrzeganych w XIX-wiecznych kategoriach jako kolebka europejskiej sztuki<sup>30</sup>. Tak jawi się postać Rajnfelda w napisanej stosunkowo świeżo po pierwszym włoskim pobycie *Książce o Sycylii*. W *Podróżach do Włoch*, pisanych z przeszło dwudziestoletnim dystansem do pierwszego pobytu, pisarz ukazuje Toskanię z innej perspek-

<sup>28</sup> W książce *Petersburg*, wpisującej się w cykl „podróżniczy” Iwaszkiewicza, także znajdujemy opis cmentarza.

<sup>29</sup> J. IWASZKIEWICZ: *W tym mieście czarno-zielonkawym...* (fragment). Z tomu: *Ciemne ścieżki*. W: IDEM: *Wiersze*. Z serii: „Dzieła”. T. 2. Warszawa 1977, s. 75.

<sup>30</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 46.

tywy. Wówczas to, w czasie pobytu w uzdrowisku w Montecatini, urządził wypadki do innych miast tokańskich, takich jak Lukka, Piza, Viareggio, Torre del Lago, Pistoia, Prato, które nie zostały uwiecznione w *Księżce o Sycylii*, bo po prostu ich jeszcze nie zobaczył.

## Siena

Podróż Iwaszkiewicza do Sieny (odbyta podczas pierwszej wyprawy do Italii) ma cechy opisywanej wielokrotnie w literaturze podróży kulturowej rodem z XIX-wiecznych powieści — prymitywne środki komunikacji, poznanie w podróży dwóch Amerykanów i rozmowa z nimi o literaturze, jednym słowem — pełna poświęceń wyprawa do świątyni sztuki. Pisarz pojechał sam do Sieny, gdyż Rajnfeld nie lubił tego miasta. Ponieważ wszystkie muzea były zamknięte, trasa zwiedzania Sieny siłą rzeczy ograniczyła się do obiektów architektury i uwzględniła takie miejsca, jak katedra z freskami Pinturicchia w Bibliotece Sienneńskiej, kościół San Domenico oraz Palazzo Pubblico. O innych zabytkach Iwaszkiewicz nie pisze. W opisie katedry sienneńskiej pojawiają się pewne uwagi natury merytorycznej, głównie związane z nietypowym planem kościoła. Natomiast samo wnętrze katedry „nie robi większego wrażenia” na Iwaszkiewiczu, a pasy czarnego i białego marmuru uważa wręcz za dające nieprzyjemny efekt. Jest to bardzo subiektywny odbiór estetyczny, nieuwzględniający tradycji tokańskiego budownictwa. O freskach Pinturicchia w Bibliotece pisarz wyraża się pozytywnie jako o ładnych, podkreślając słowo „ładnie”. Niezwykle podziwia Piazza del Campo oraz Bibliotekę w Sienie i jej zawartość, a także freski *Skutki Dobrych i Złych Rządów* w Palazzo Pubblico. Opisuje sceny przedstawione w malarstwie Lorenzettiego. Szczególnie duże wrażenie na Iwaszkiewiczu zrobiła personifikacja Pokoju. Pochlebnie wyraża się także o dziele Simone Martiniego w Palazzo Pubblico — portrecie kondotiera Guidoriccio da Foligno.

Opisy Sieny w *Księżce o Sycylii* nie wychodzą poza zdawkowe relacje. Nie ma w nich ani rozbudowanej faktografii, ani indywidualnych spostrzeżeń. Pisarz kieruje się własnymi preferencjami estetycznymi, nieraz bardzo powierzchownymi, niepopartymi wiedzą z zakresu hi-

storii sztuki. Opisy Herberta, który, nawiasem mówiąc, opisując pejzaż sienieński cytuje fragment wiersza Iwaszkiewicza *Wieczór późnej jesieni na polach pod Sieną...*, są znacznie bardziej wnikliwe i wielowarstwowe. Dotyczy to zwłaszcza przedstawienia kondotiera i *Skutków Dobrych i Złych Rządów*. Są to rozbudowane ekfrazy, pogłębione analizą historyczną, nietracące walorów literackich. Jednakże Iwaszkiewicz programowo odciął się od tego typu relacji już na wstępie. Czuje się, że w *Książce o Sycylii* pisarz jest na początku drogi rozumienia sztuki. W *Podróżach do Włoch* jego sądy ulegną pogłębieniu i w tej książce dopiero opisze, jakie Siena zajmowała miejsce w jego biografii osobistej i twórczej. Drugie odkrycie Sieny dokonało się bowiem znacznie później. Tydzień spędzony w Sienie był przede wszystkim odkrywaniem malarstwa Sienieńczyków w Pinakotece: Simone Martiniego, Sano di Pietro (poświęcił mu wiersz publikowany w *Śpiewniku włoskim*), Barny da Siena, braci Lorenzettich, Sodomy, a także pochodzącego z Toskanii Benozzo Gozzolego. Kontemplacja malarstwa Sienieńczyków jest przyczynkiem do snucia wywodów o istocie sztuki i kolejną okazją do konfrontacji z poglądami Taine'a, którego osoba i sądy o sztuce przewijają się w obu włoskich książkach pisarza<sup>31</sup>. Iwaszkiewiczowski opis Sieny, choć stylizowany na teksty Muratowa, jest niepomiarne krótszy i nienajeżony tak faktami historycznymi, jak u rosyjskiego pisarza. Zastanawiający jest brak w bibliografii lektur włoskich Iwaszkiewicza *Sieny* Kazimierza Chłędowskiego, podstawowej polskojęzycznej monografii tego miasta, mimo uwzględnienia innej książki Chłędowskiego (*Królowa Bona*)<sup>32</sup>.

W opisach Iwaszkiewicza, jak zresztą we wszystkich jego relacjach podróżniczych, wyrażone są zachwyty nad kolorytem ziemi sienieńskiej i nad białymi tokańskimi wołami, a także spokojem panującym na tej ziemi. Podsumowaniem tych doznań jest wiersz *Wieczór późnej jesieni na polach pod Sieną...* z tomu *Inne życie*.

<sup>31</sup> Szerzej na ten temat w następnym rozdziale.

<sup>32</sup> W spisie bibliograficznym nie ma także *Wędrówek po Włoszech* Ferdynanda Gregoroviusa, które w okresie podróży Iwaszkiewicza nie były jeszcze tłumaczone i wydane w Polsce. Najbardziej znane, niemal kanoniczne wydanie Gregoroviusa, które mogło być znane pisarzowi, pochodzi z roku 1925 i jest dziełem Fritza Schillmanna.

## Arezzo

W przeciwieństwie do podróży sienneńskiej wyprawa do Arezzo była przemyślana i zorientowana na kontemplację fresków Piero della Francesca w kościele franciszkanów. Wzbudzają one spontaniczny zachwyt pisarza, ocenia je jako niemające sobie równych w historii malarstwa. Z wszystkich fresków pisarzowi najbardziej podobał się *Sen Konstantyna*. Podziwia dojrzałość, spokój, równowagę malarza, który odtąd stał się jego ulubionym mistrzem włoskiego malarstwa. Obejrzenie fresków w Arezzo zapoczątkowało zainteresowanie malarstwem Piera, gromadzeniem materiałów na temat jego sztuki. Pisarz znalazł tu nić porozumienia ze Zbigniewem Herbertem, który także fascynował się Pierem della Francesca, o czym świadczy wzajemna korespondencja<sup>33</sup>.

## Florencja

Chyba do żadnego fragmentu opisów własnych podróży Iwaszkiewicza słowa będące początkiem opowiadania *Koronki weneckie II* nie pasują tak bardzo, jak do relacji z pobytów we Florencji: „ze wspomnień powstają fikcje, nie mające nic wspólnego z otaczającą rzeczywistością, a jednak dzięki tej rzeczywistości powstałe. Przyjechawszy zaś do obcego miasta, spotyka się w nim już tylko dobrze znajome i dawno już o wcielenie proszące postacie”<sup>34</sup>. Wybiórczy opis Florencji w *Podróżach do Włoch* zaczyna się od odniesień do opowiadania *Kongres we Florencji*. Występujące w tym opowiadaniu realne postaci, które, niekoniernie były z Iwaszkiewiczem we Florencji, zaczynają funkcjonować we wspomnieniach pisarza na prawach rzeczywistości. Pojawia się postać profesora Cielińskiego, którego prototypem był profesor Zieliński, a opisywany Kongres jest nie tak odległą reminiscencją spotkań kon-

<sup>33</sup> Iwaszkiewicz, naczelny redaktor „Twórczości”, opublikował nadesłany przez Herberta esej o Piero della Francesca (pierwodruk „Twórczość” 1962, nr 2), który później wszedł do tomu *Barbarzyńca w ogrodzie*. Na podstawie: Zbigniew Herbert/Jarosław Iwaszkiewicz, *Listy*. „Zeszyty Literackie” 2003, nr 4, s. 106–113.

<sup>34</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Koronki weneckie II*. W: IDEM: *Opowiadania*. Seria: „Dzieła”. T. 2. Warszawa 1980.

gresowych Unii Intelektualnej w Wiedniu, w których Iwaszkiewicz razem z Zielińskim uczestniczył. Podróż fikcjonalna, w tym konkretnym znaczeniu literacka, inspirowana, co prawda, prawdziwym zdarzeniem, zamienia się we wspomnieniach w przeżyty rzeczywistości.

Z zabytków florenckich Iwaszkiewicz odnotowuje jedynie rzeźbę Wita Stwosza w kościele Santissima Annunziata, lecz jej autorstwa nie jest do końca pewien<sup>35</sup>, oraz peregrynacje do Akademii i Nowej Zakrystii przy San Lorenzo śladami rzeźb Michała Anioła. Tak jak w innych odwiedzanych przez siebie przybytkach sztuki, pisarz wybiera jeden zabytek, postać, obraz, aby je utożsamić na zawsze z odwiedzanym przez siebie miejscem. We Florencji owym *genius personae* jest Michał Anioł. Wywód o istocie twórczości Michała Anioła, który przeradza się w dywagacje o sensie tworzenia i sztuki, prowadzony jest w formie przytoczonego w tekście dialogu z Rajnfeldem, choć wydaje się on bardziej monologiem samego Iwaszkiewicza.

W czwartym rozdziale *Książki o Sycylii*, w całości poświęconym pobytowi we Florencji, zamieszczone są obserwacje obyczajowe, zabawne charakterystyki zachowań turystów w muzeach, przewodników, którymi się posługują, opisy typów ludzkich spotkanych w pensjonacie, które potem zostaną utrwalone w *Kongresie we Florencji*. Ważne miejsce zajmuje także opis wrażeń z muzeów florenckich — Uffizi, Palazzo Pitti — i mieszanych wrażeń z kontaktu z malarstwem Botticello i Rafaela. Florencji XIX-wiecznej Iwaszkiewicz nie lubi. Wydaje się w ogóle nie rozumieć filozofii XIX-wiecznej infrastruktury miasta i zderza ją z zahibernowaną „toskańską atmosferą” Piazzale Michelangelo z romańskim San Miniato w tle. Opis panoramy Florencji z tego miejsca, tak wyeksploatowanej przez masowy przemysł turystyczny, że stała się niemal ikoną popularnej kultury, w tekście Iwaszkiewicza jest majstersztykiem literackim. Liliowym wzgórzom, różowej kopule Duomo, niebieskiej wstążce Arno towarzyszy po przeciwległej stronie widok przykościelnego cmentarza przy San Miniato al Monte i odbywający się tam pogrzeb benedyktyńskiego mnicha.

<sup>35</sup> O rzeźbie wspominał już Vasarii. Zastanawia więc ton wypowiedzi Iwaszkiewicza, wątpiący w autorstwo Stwosza. Rzeźbie poświęcił pisarz ze Stawiska wiersz *Święty Roch Wita Stwosza w kościele Annunziaty*, w tomie *Jutro żniwa* (J. IWASZKIEWICZ: *Wiersze*. T. 2. Warszawa 1977, s. 264).

We Florencji jest zimno i pochmurno i — jak to w Iwaszkiewiczowskiej Toskanii — niezmiennie pada deszcz.

## Lukka

Lukka zostaje zapamiętana jako zimna i dżdżysta, podobnie jak Piza. Iwaszkiewicz dostrzega niezwykłą urbanistykę Lukki z ciasnymi, ciemnymi uliczkami, pozostałości rzymskiej areny, bastionowe fortyfikacje otaczające miasto. Spośród zabytków Lukki wyróżnia przede wszystkim katedrę San Martino i kościół San Michele in Foro. Opisuje także postać świętej Zyty, której zmumifikowane szczątki znajdują się w kościele San Frediano. Nie wspomina natomiast o Volto Santo ani o słynnych lukkańskich kompozytorach — Bocherinim i Puccinim. Przytacza za to Iwaszkiewicz opisy Lukki pióra Heinego, którego *Bäder von Lucca* jest mu najwyraźniej znane, mimo że nie wymienia tej pozycji w bibliografii lektur włoskich. Najwięcej miejsca w opisie Lukki zajmuje dygresja na temat Felicji Campetti i jej włoskiej rodziny, a przy tej okazji pojawia się znakomita charakterystyka włoskich, zamożnych domów z ich rytuałami, które dane było pisarzowi poznać dzięki licznyom znajomościom.

## Piza

Podczas swoich podróży włoskich Iwaszkiewicz był dwa razy w Pizie. Przed ponownym odwiedzeniem miasta wstrzymywała go świadomość zniszczeń, jakie poczyniły tam bombardowania wojenne. Świadomość pisarza jest naznaczona traumą wojenną i widok zniszczonych zabytków (wspomina zniszczone freski Mantegni w San Agostino w Padwie) napęla go przerażeniem. W Pizie zniszczone zostały 22 freski ulubionego Benozzo Gozzoli w Campo Santo.

Wspominając swój pobyt w Pizie robi odniesienia do Muratowa, który także opisywał dżdżysty widok wyludnionego Piazza dei Miracoli. Jest pod wrażeniem urbanistyki Pizy — nietypowej, a jednak pełnej harmonii oraz arkadowego stylu romanizmu pizańskiego, którego ślady

odnaleźć można także w Lukce. Po raz kolejny nasuwają się porównania z miejscami i wydarzeniami szczególnie pisarzowi bliskimi — w Pizie pochowany jest gibeliński cesarz Henryk VII, architektura katedry nieoczekiwanie przypomina północne budownictwo — Sobór Dmitrowski we Włodzimierzu nad Kłazmą. „Jakimże cudem jest to, że ludzkie poszukiwania formy i piękna w tak dalekich od siebie regionach odpowiadają sobie jak nuty utworu muzycznego” — pyta pisarz retorycznie<sup>36</sup>. Pożegnanie z Pizą brzmi jak ostatnie pożegnanie kogoś bliskiego.

## San Gimignano

Iwaszkiewicz zawsze uzależniał swój odbiór miejsca od pierwszego z nim zetknięcia. W przypadku wizyty w Toskanii takim znakiem, emblematem, który już na zawsze będzie się z Toskanią kojarzył (jak w przypadku Sycylii zapachy i smaki pomarańczy), były białe woły o rozłożystych rogach. Toskania, jaką opisuje Iwaszkiewicz z czasów pierwszej w niej wizyty, była zupełnie niezatłoczona przez turystów, swojska, plebejska i bardzo tania. Te białe woły wielokrotnie przewijają się w tekstach jej poświęconych. Znamienna jest też uwaga, którą poczynił odnośnie San Gimignano:

Te pierwsze wrażenia i pierwsze spotkania z tym miastem odbiły się jak na czulej błonie, ale raz na zawsze; moja myśl o San Gimignano, mój obraz tego miasta z wieżami budowanymi *per la grandezza della terra* stały się stereotypem. I nie naruszają już tego stereotypu późniejsze obrazy, obrazy zabudowy, obrazy zniszczeń dokonanych, zniknięcie białych wołów, wożenie winogron traktorami, jednym słowem modernizacji. W głowie sterczy San Gimignano sprzed czterdziestu lat. Wszystkie takie wypadki w przeszłość to są już tylko „uczty umarłych”<sup>37</sup>.

San Gimignano stało się obok miast sycylijskich bodaj najważniejszym miejscem z czasów pierwszej wyprawy Iwaszkiewicza do Italii.

<sup>36</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 68.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 52.

Miasto odkrył dzięki Rajnfeldowi. Był w nim dostatecznie długo, aby doświadczyć specyfiki życia w Toskanii. Włączył się w życie miejscowego środowiska (pracując nawet na roli, co przypominało mu lata młodości na Ukrainie), podpatrywał je, a obserwacje te wykorzystał w *Annie Grazzi*. Wiele smakowitych obserwacji obyczajowych zawarł także w dwóch włoskich książkach podróżniczych, w których jest mowa o San Gimignano. Ale ten pobyt był też pierwszym, niezwykle wniknięciem w świat malarstwa, nie tylko włoskiego, w który wprowadził go Rajnfeld. „Przed San Gimignano nazwiska Ghirlandaia, Sodomy, Gozzolego niewiele mi mówiły. Teraz stawały się czymś, z czym obcowałem na co dzień, i co zostawiało trwałe ślady w moim umyśle, usposobieniu, a może i charakterze”<sup>38</sup> — wyzna Iwaszkiewicz. Do fresków i obrazów, które objaśniał mu Rajnfeld „tak, jakby sam je namalował”, powracał wielokrotnie w ciągu całego swojego życia. W *Książce o Sycylii* dominują opisy fresków Benozza Gozzoli, Barny da Siena, Bartola di Fredi. Niewiele miejsca poświęca Iwaszkiewicz architekturze, jednak jeśli już pojawia się opis romańskiego kościoła św. Jakuba, porównywany jest on z budowlą sandomierską. Sandomierz i jego związki z Henrykiem Sandomierskim, *Czerwonymi tarczami* są drugim planem wizyty w San Gimignano.

## Rzym

„[...] wrażenie żaru powietrza, błysku fontann i ciasnoty było pierwszym wrażeniem z Rzymu. Niezapomnianym”<sup>39</sup> — napisał Iwaszkiewicz w *Podróży do Włoch* i jest to bardzo trafna kwintesencja jego odczucia miasta. Zaskakująca, gdy przywoła się nieustanne utyskiwanie na dżdżystą pogodę, która towarzyszyła mu w Toskanii.

W Rzymie pisarz był około trzydziestu razy, mieszkając przede wszystkim w starym hotelu Minerva koło Panteonu. W swej literaturze podróżniczej wspominał rzymskie hotele, zarówno te, o których opowiadał mu Szymanowski, jak i te, które sam odwiedził. W hotelu

<sup>38</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 133.



Locarno napisał *Voci di Roma*, w hotelu *Minerwa Haydenreich*. Innym miejscem pobytu było mieszkanie Reny Jeleńskiej na Zatybrzu, gdzie poznał polskie arystokratki i artystki o przebrzmiałej już sławie, z którymi włóczył się po Rzymie. Pisarz był w Wiecznym Mieście bardzo zamomowiony („ja w Rzymie po prostu mieszkam”<sup>40</sup>). Znał liczne tamtejsze kawiarnie i restauracyjki, gdzie witany był jak dobry znajomy i stały klient, z lubością opisywał posiłki, jakie w nich podawali. Odwiedzał je często w towarzystwie polskich znajomych mieszkających w Rzymie. Bardzo często też zdarzało mu się uczestniczyć w seansach filmowych i koncertach w czasie pobytu w Wiecznym Mieście, o czym wspomina w *Podróżach do Włoch*. W Rzymie interesowały go również sklepy, które odwiedzał nawet wtedy, gdy nic nie chciał kupić. Daje tu o sobie znać hedonizm pisarza i zamiłowanie do rzeczy pięknych i luksusowych. Szczególnie lubił sklep ze zwierzętami i z płytami. Mimo że skromne, to jednak prowadził życie sybaryty, oparte na pewnych rytuałach, mające smak niepiesznego bytowania w historycznym centrum kultury europejskiej. Zastanawiające jest, że nie ma takich relacji dotyczących Paryża. Lecz przeżycia rzymskie mają również tragiczny wymiar. To w Rzymie dosięgła go wiadomość o śmierci Szymanowskiego, co stało się kolejnym egzystencjalnym przeżyciem na trwale splatającym jego biografie z tym miastem.

Iwazskiewicz lubi Rzym i czuje się w nim prawdziwym Europejczykiem. Szczególny jego sentyment wywołują rzymskie pałace i wille, które często były miejscem pobytu Polaków — wielkich romantyków lub ich muz. W swym pisaniu o Rzymie Iwazskiewicz bardzo silnie akcentuje wątek romantyczny w Wiecznym Mieście.

Rzym cały jest pełny tych wspomnień, tych ech o spotkaniach i rozmowach, po których potem „szły dymy po literaturze”. Szczególnie po polskiej literaturze. Jeżeli się pomyśli, że tu chadzali Mickiewicz i Ewa Ankwiczówna, pani Kalergis i Norwid, Delfina i Krasiński, równie piękne siostry Delfiny, Nata i Ludmiła, że tu wśród róż nieistniejącej, ale pamiętnej willi Millis na Palatynie rozmawiali długimi godzinami Słowacki i Krasiński — to się trudno nawet dziwić, że Rzym wydawał mi się czasami polskim miastem i że łatwo mi było

<sup>40</sup> Ibidem, s. 80.

pisać tutaj tak polskie utwory, jak *Heydenreich* czy *Mefisto-Walz*, czy tak „kresowe” jak *Cienie*<sup>41</sup>.

Pisarz ma oczywiście swoje ulubione miejsca w Rzymie. Są to okolice hotelu Minerwa, a także odcinek od Panteonu do kościoła Santa Sabina na Awentynie. Tam też, jego zdaniem, znajdują się najładniejsze zakątki miasta, z którymi czuje się związany, zwłaszcza z placem degli Caprettari. Ulubionym kościołem w Rzymie jest kościół św. Augustyna (San Agostino), któremu poświęcił oddzielny opis w *Podróży do Włoch*.

W pewnych stwierdzeniach dotyczących Wiecznego Miasta nie wychodzi Iwaszkiewicz poza turystyczny stereotyp. Jak każdy przeciętny turysta czuje obecność kopuły Michała Anioła („i tam, gdzie się jej nie widzi, tylko czuje”)<sup>42</sup>. Podziwia także rozwiązania urbanistyczne, np. Piazza di Spagna ze Schodami Hiszpańskimi i kościołem Trinità dei Monti. Ulubionymi fontannami są: Trytona (Berniniego) na Piazza Barberini, Czterech Rzek, dwie fontanny na placu Świętego Piotra, w ogrodach Farnesiny, nie lubi natomiast fontanny di Trevi, ze względu na niedopasowanie do zbyt małej przestrzeni placu, na którym się znajduje. Jak zwykle ubolewa nad zmianą wyglądu Rzymu, którą miał możliwość zaobserwować podczas licznych wizyt w tym mieście (na cmentarzu z *Voci di Roma* nie ma już rosyjskich grobów). Pisarz potrafi wynaleźć w mieście pewne osobliwości i smaczki artystyczne, co świadczy o jego wnikliwości i nastawieniu bardziej na sentymentalne i osobiste zwiedzanie, własnymi przez siebie wyznaczonymi trasami, choć stara się zobaczyć, i robi to bardzo wnikliwie, cały kanon zabytków tego szczególnego miejsca. Taką osobliwością jest chociażby rzeźba jednorożca w starej aptece, dłuta Celliniego. Nie wiadomo skąd pisarz miał wiedzę na ten temat. Prawdopodobnie taka atrybucja pochodziła z tekstów bedekerów.

Jeśli chodzi o epoki, fascynuje go przede wszystkim Rzym barokowy. Prawie wcale nie poświęca uwagi Rzymowi antycznemu, z wyjątkiem kultury etruskiej, którą się bardzo interesował, a dowodem tego jest

<sup>41</sup> Ibidem, s. 113.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 119.

zwiedzanie grobowców w Cerveteri i Tarkwiniach, a potem Muzeum Etruskiego w Villa Giulia. Na kartach *Podróży do Włoch* nie pojawia się również Rzym średniowieczny, oprócz migającego w przelocie, jak zza szyb pędzącego autobusu, kościoła Santa Maria in Cosmedin. Opisy rzymskich zabytków i wybranych miejsc w mieście właściwie składają się z miniscenek rodzajowych, w które zręcznie wplecione są refleksy nastroju miejsca — dużo tu wyszukanych barw, zapachów, owej specyfiki, którą emanuje Rzym, a którą tak dobrze pisarz potrafi oddać. Są one także pretekstem do snucia opowieści i anegdotek o ludziach kultury i o życiu kulturalnym, którego częścią była też osobista biografia pisarza.

Wśród obiektów zwiedzanych w Rzymie metodą żartobliwie nazywaną *à l'improviste* pisarz wymienia Santa Maria Maggiore, Santa Prassede, XIX-wieczny kościół San Alfonso Liguori (nieprzedstawiający wartości zabytkowej, budzący za to skojarzenia ze skoszewską świątynią mariawitów), neoklasycystyczny Teatro Argentina, który wiąże się ze wspomnieniami własnych odczytów w tym miejscu i koncertami Rubinsteina. Zwiedza także willę Hadriana w Tivoli w towarzystwie muzyka Romana Totenberga. Jest symptomatyczne, że wiele miejsc w Rzymie pisarz zwiedza w doborowym towarzystwie, choćby tak znakomitego znawcy antyku, jak Jan Parandowski. Jednak ten antyczny Rzym, zapewne obszernie komentowany przez Parandowskiego, w ogóle nie jest przywoływany w książce Iwaszkiewicza. Na kartach *Podróży do Włoch* pojawiają się mimochodem tylko zaznaczone Schody Hiszpańskie i Trinità dei Monti, Piazza Navona, Café Greco, Palatyn, Awentyn. W tych okolicach porusza się pisarz środkami komunikacji miejskiej, spaceruje ze swoimi rzymskimi lub polskimi znajomymi, pije kawę w kawiarnianych ogródkach, czyta gazety, jada kolacje, robi w sklepach zakupy, jak obywatel Europy, nie przybysz zza żelaznej kurtyny.

Właściwie jedynym zabytkiem, który dokładnie opisuje, jest kościół św. Augustyna wraz z wyposażeniem, pomijając jednak dość istotne informacje choćby dotyczące samego kształtu architektonicznego kościoła, inspirowanego florenckim Santa Maria Novella Albertiego. Podczas zwiedzania posługuje się książką ojca Antonina Ronci o świętym Augustynie, będącą jednocześnie rodzajem przewodnika po kościele.

Iwaszkiewicz opisuje dzieła sztuki w tym obiekcie (ołtarz Berniniego, Madonnę del Parto — rzeźbę Jacopa Sansovina, obraz caravaggionisty Saliniego z postacią św. Mikołaja z Tolentino, fresk Giovanniego Lanfranco ze sceną przedstawiającą św. Augustyna nad morzem. Szczególną uwagę zwraca na należące do różnych epok i stylów dzieła — *Madonnę pielgrzymów* Caravaggia i proroka Izajasza pędzla Rafaela. Nade wszystko jednak pisarz hołubi tablicę epitafijną dedykowaną Wojciechowi Spławskiemu z XVI wieku, widząc w niej tak zawsze poszukiwany, bez względu na odwiedzane miejsce, element swojskości. Opis ten nie jest fachową analizą ani architektury, ani malarstwa i rzeźby, zresztą nie pretenduje do tego. Jak zwykle posługuje się tu Iwaszkiewicz kryterium własnego smaku i sentymentalnych wyborów. Ów kościół, jak przyznaje, odwiedza podczas każdorazowego pobytu w Rzymie i darzy go szczególną sympatią.

Sympatię do Rzymu zachował Iwaszkiewicz do końca. Już jako sędziwy wojażer napisał 16 lutego 1976 roku w swych *Dziennikach*:

Zastanawiam się tak, co znaczy mój stosunek do tego miasta. I zdaje się, że najważniejsze jest to, że jestem wobec tego miasta zupełnie sam: ja i mój Rzym. Nie ma żadnych pośredników, nie mam w Rzymie nikogo, nie znam nikogo, nic mnie nie łączy towarzysko czy emocjonalnie — tylko istota Rzymu i ja<sup>43</sup>.

## Neapol

Uprzedzenia nawet do szacownych miejsc kultury są często zaskakujące w przypadku pisarza. Tak jest właśnie z Neapolem. Być może powodem tego jest pamiętna wizyta u Benedetta Crocego, która kończy opis wizyty w Neapolu w *Podróżach do Włoch* i która często przywoływana była przez pisarza w różnych innych tekstach czy okolicznościach. Wizyta wywołuje u pisarza poczucie niższości. Iwaszkiewicz miał do ludzi pokroju Crocego stosunek nabożny ze względu na erudycję i przynależność do elity kulturalnej świata. Zdawkowe pytanie Crocego, ba-

<sup>43</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980...*, s. 469.

nał jego myślenia o komunistycznej Polsce powodują rozczarowanie, gorycz, poczucie przynależności do gorszego świata bez względu na to, co się sobą reprezentuje. W pewnym sensie zaważyło to na odbiorze Neapolu. Konsekwentnie, mimo zwiedzania licznych muzeów, pozostała niechęć do tego miasta. Wrażenia nie robią na pisarzu nawet Pompeje ani Herculanium. Wydaje się, że jedynym wartościowym doświadczeniem wyniesionym z pobytu w Neapolu jest obejrzenie spektaklu *Hamleta*, a także podróż w pociągu trzeciej klasy do miasta, podczas której pisarz obserwuje współtowarzyszy podróży i snuje projekcje na temat ich osobowości, zastępujące konwersację, zwłaszcza że współpasażerowie mówią dialektem.

## Apulia, Bari

Pobyt w Bari staje się pretekstem do snucia refleksji natury historyzoficznej — o królowej Bonie i Fryderyku II, postaciach, które pisarz podziwia. Skłonności do rozważań historyzoficznych często są widoczne w tekstach Iwaszkiewicza. Pisarz nosił się wówczas z zamiarem napisania książki o Bonie. Ten obszar zainteresowań Iwaszkiewicza uwidocznił się najpełniej podczas pisania *Czerwonych tarcz*. Królową Bonę podziwiał za dalekowzroczność i inteligencję, ale nie bez znaczenia była jej erudycja i to, że zrealizowała ideę połączenia Południa i Północy. Jej osoba naznaczona została także skazą objawiającą się w dziejach Polski, którą pisarz nazywa „tragedią nieurzeczywistnienia”<sup>44</sup>. Iwaszkiewicz, opisując zabytki Bari — katedrę, kościół św. Mikołaja, gdzie znajduje się grób Bony, doszukuje się wpływów bizantyjskich, katedrę porównuje nawet z soborem św. Włodzimierza nad Kłazmą.

Zainteresowanie osobą cesarza Fryderyka II (wnuka Rogera II sycylijskiego) przejawiał pisarz już od dzieciństwa. Zaważyły na tym lektura historii średniowiecznej Korzona<sup>45</sup>, wpływ nauczyciela eliza-

<sup>44</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 165.

<sup>45</sup> Chodzi zapewne o popularną w latach młodości Iwaszkiewicza książkę Tadeusza Korzona *Historia wieków średnich*, wydaną po raz pierwszy w 1871 roku.

wetgradzkiego Antona Kondrackiego, lektura Kantorowicza<sup>46</sup>, wreszcie rozmowy z Szymanowskim. Pierwotnym bohaterem opery sycylijskiej Szymanowskiego miał być bowiem Fryderyk II Hohenstauf, a nie jego dziad Roger. Zainteresowanie postacią cesarza wzrasta się po pobycie w Heidelbergu, poznaniu kręgu Blätter für die Kunst oraz Karla Scheffolda. Postać Rogera i jego spadkobierców przewija się w obu książkach podróżniczych po Włoszech przy każdej okazji. Iwaszkiewicz gloryfikuje Rogera, widząc w nim rozumnego i nowoczesnego władcę. Uważa go za pierwszego w średniowieczu męża stanu, którego forma rządów była ewenementem w ówczesnych czasach. Sycylia Rogera jawi się jako baśniowy, magiczny kraj. W *Książce o Sycylii* opisuje historię spadkobierców Rogera, wyraźnie podkreślając przeciwstawienie się córki Rogera Konstancji zapędom jej małżonka Niemca. Mocno podkreślony jest imperialny charakter Niemiec (należy wziąć pod uwagę, że *Książka o Sycylii* pisana była w czasie wojny i krótko po niej, gdy nie wybrzmiały jeszcze doświadczenia wojenne). Konstancji udało się ocalić niezależność Sycylii i liberalnych tradycji jej ojca, króla Rogera. Ostatni spadkobierca Rogera, syn Konstancji Fryderyk II Hohenstauf, był władcą wcielającym na Sycylii swą wizję mocnego państwa, ale i zafascynowanym wpływami wschodnimi, państwa synkretycznego. Refleksja Iwaszkiewicza nad średniowieczną historią Italii i Niemiec przeniknięta jest zadumą na temat odwiecznej chęci zjednoczenia Północy i Południa. Sceneria apulijska czy sycylijska, pełna architektonicznych śladów po tej przeszłości, szczególnie nastroja do takich dywagacji.

Pobyt w Apulii oraz towarzystwo adwokata Coccoli, męża nieżyjącej już poetki Kazimiery Alberti, daje możliwość poznania zamków Fryderyka II: Molffety, Troi, Andri, Bitonto, Castel del Monte. Recepcja apulijskich zamków wzniesionych przez Fryderyka, zwłaszcza Castel del Monte, jest w przypadku pisarza bardzo romantyczna. Mimo że posiada staranne przygotowanie historyczne, postrzega je jako niemal zasiedlone przez widma średniowiecznych rycerzy. Jest to mieszanka wszystkich mitotwórczych elementów, składających się na obraz śred-

---

<sup>46</sup> Ernst Hartwig Kantorowicz był autorem bardzo popularnej książki, wydanej w 1927 roku, *Cesarz Fryderyk II*.

niowiecza, od legendy Graala, poprzez Tristana i Izoldę, po Rolanda. Castel del Monte zostaje opisany jako element scenerii romantycznej, ale też tajemniczy obiekt o znaczeniu ezoterycznym:

Tylko wiadomo, że od pierwszej chwili ujrzenia Castel del Monte robi potężne wrażenie i że wciąga w jakąś grę, w jakąś akcję sakralną czy teatralną. Kontakt z tym zamkiem jest bardzo swoisty i tajemniczy. [...] To pomieszenie legend Północy, baśni celtyckich i tajemniczych opowieści o świętym Graalu, które się wciąż tu przypominają w pejzażu, w budowlach, w sprzętach, w obyczaju — to pomieszenie z zapachem Południa, z wonnym wiatrem wschodnim, który jak u Hafiza „tak płacze się i jąka”, stanowi niezwykle czar tej krainy<sup>47</sup>.

Zespół budowli wokół Bari — zamków Fryderyka oraz warowni w Bari, Monte San Angelo, w Foggia, Peschierze, Lucerze oraz kościołów romańskich — Iwaszkiewicz określa mianem ewenementu na skalę europejską, porównywalnego z fenomenem zespołu katedr francuskich.

Pisarz, jak zwykle wrażliwy na przyrodę i cuda natury, nie omieszkał także zwiedzić słynnych grot kastelińskich (Castellano) i osobliwych kolonii domów *trulli* w okolicach Alborabello. Cały czas zwiedzając rejon Apulii, dokonuje porównań z kulturą bizantyjską i doszukuje się jej nie tyle w konkretnych dziełach, ile w atmosferze panującej w tym miejscu.

## Amalfi

Jadąc do Amalfi, pisarz zatrzymuje się w Salerno i Ravello, jednak to Amalfi poświęca swój ostatni opis przed wizytą na Sycylii. Stało się ono miejscem niewesołych rozmyślań, spowodowanych przeżyciami osobistymi. Okres ten, parafrazując *Śmierć w Wenecji*, nazwał *Śmiercią w Amalfi*. Nakłada się na to poczucie małej wartości w sferze literackiej (słynne: „gwałtowne pożądanie wielkości było zasadniczym rdzeniem

<sup>47</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 170.

mojego życia”)<sup>48</sup>. Swoją stan ducha określa jako nastrój spokoju i przemijania<sup>49</sup>.

Podczas pobytu w Amalfi znów odzywają się reminiscencje północnoeuropejskie — proza Turgieniewa i Tołstoja, malarstwo Gierymskiego. Pisarz przywołuje obraz Gierymskiego *Katedra w Amalfi*, snując codziennie przed katedrą w Amalfi rozmyślania o malarzu i polskim malarstwie. Uważa ten obraz za wyjątkowy w twórczości malarza, którego dokonania skądinąd niezwykle ceni. „Oto dlaczego przyjechałem do Amalfi i codziennie stawałem przed katedrą tego miasta: aby się modlić do braci Gierymskich” — napisze Iwaszkiewicz<sup>50</sup>. Katedrę opisuje dość pobieżnie, nie zachwycając się jej architektonicznym kształtem, wytykając raczej brak harmonii między XIII-wieczną budowlą a XIX-wieczną fasadą. Za to dużo miejsca poświęca brązowym drzwiom w pobliskim Altrani, porównując je bezzasadnie z monumentalnymi drzwiami z różnych epok i w różnych częściach Europy i dopatrując się w tym rzekomym podobieństwie wspólnoty kultur. Po raz kolejny w relacjach z włoskich podróży wprowadza opis ogrodów, tym razem w kontekście twórczości kompozytorskiej Wagnera (pisarz polemizuje z przypisywaniem muzyce wagnerowskiej inspiracji południowowłoską przyrodą).

Z Amalfi pisarz wyjeżdżał do sąsiednich miejscowości, między innymi do Salerno i Paestum.

## Paestum

Opisy Paestum znajdziemy zarówno w *Księżce o Sycylii*, jak i w *Podróżach do Włoch*. Świątynie w Paestum nie oddziałują na pisarza tak mocno, ze względu na brak odpowiedniego tła — morza, jakie występuje w Segeście czy Agrygencie. W Paestum zastępują je góry, na których tle kolumny rysują się malowniczo, ale scenerię psuje biegnąca nieopodal świątyni droga. Większego wrażenia nie robią na Iwasz-

<sup>48</sup> Ibidem, s. 183.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 191.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 187.



kiewiczowi także zbiory muzealne. Lecz ta pozorna obojętność wydaje się bardziej uzależniona od własnego nastroju, nie zaś spowodowana brakiem wrażliwości na piękno i rangę tych zabytków. Jak sam przyznaje, spędził wiele godzin w samotności kontemplując ruiny. Taki rodzaj doświadczania sztuki był pisarzowi najbliższy — kontemplacja, by „spłynął spokój przemijania i ów ruch wielkiej i spokojnej — bezpowrotnej — fali czasu, która potrafi tak łagodnie kołysać nasze zamyślenia”<sup>51</sup>.

Iwaszkiewicz zna dość dokładnie historię Paestum — upadek ważnego w starożytności ośrodka miejskiego z powodu bagiennej okolicy i dużej zapadalności na malarię, a potem jego odkrycie w XVIII wieku na fali rosnących zainteresowań starożytniczych. Dociera tu wówczas również August Moszyński, którego relacje podróżnicze Iwaszkiewicz zgłębił i którego nawet cytuje w tekście swej książki.

## Palermo

Palermo jest pierwszym opisywanym miejscem na Sycylii, przedstawionym w *Księżce o Sycylii*, lecz poświęca mu pisarz także uwagę w *Podróżach do Włoch*. W Palermo, podobnie jak w Rzymie, czuje się lub chce się czuć zadomowiony: „chodzę po Palermo jak po Sandomierzu, tylko jedzenia tutaj gorsze” — napisze<sup>52</sup>. W Palermo, podobnie jak w Rzymie, w ulubionym hotelu Villa Lincoln, w wolterowskim fotelu, powstały *Opowiadanie z psem*, *Opowiadanie z kotem*, *Heydenreich*, *Cienie*. Iwaszkiewicz docenia niezwykłość Palermo nie tylko z racji przeszłości historycznej miasta. Zawsze ważne dla niego były ślady pozostawiane przez wielkich ludzi kultury w miejscach, które odwiedzał. W Palermo przebywał Wagner. Pisał tu *Parsifala*, swe dzieło przedśmiertne. Sam pisarz też ma prywatne poczucie skromnej przynależności do panteonu wielkich (*sic!*). Podczas któregoś z kolei pobytu w Palermo, już po napisaniu *Książki o Sycylii*, Iwaszkiewicz odwiedził Teatro Massimo, w którym kiedyś był fetowany jako librecista króla

<sup>51</sup> Ibidem, s. 190.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 85.

Rogera, wysłuchując *Salome* Wagnera. Wpisał się tym samym w krąg, który tak podziwiał.

Palermo w pewnym sensie zaważyło na stosunku Iwaszkiewicza do Sandomierza. Mimo zachwyty i poczucia zadomowienia na Sycylii co jakiś czas pojawia się konstatacja o nieprzenikalności mentalności: „ludzie tu mieszkają obcy, nieznani, kochani, niedostępni [...] oddzielony jestem od nich nieprzenikalnymi ścianami mojego ja, a choć chciałbym im zakomunikować wszystko, co czuję — nie potrafię tego i nic na to nie poradzę”<sup>53</sup>.

Historiozoficzne dywagacje Iwaszkiewicza dotyczą jak zwykle antynomii Północ — Południe. Tęsknota ludzi Północy za mitycznym Południem napędzała koło historii. Iwaszkiewicz zdaje się nie dostrzegać złożoności procesów historycznych lub je marginalizować na rzecz wizji historii opartej na fantazmacie Południa. Jako żywe dowody takiego myślenia przywołani zostają Christian Andersen, Henry Ibsen (*Per Gynta* pisał w Rzymie), Heinrich Heine (wiersz o sośnie marzącej o palmie, tak ulubiony przez Iwaszkiewicza). Roger realizował więc ideał skandynawskiej Północy. Lecz historia Rogera, jego córki Konstancji i Fryderyka II jest odbierana przez pisarza jako z góry skazana na niepowodzenie próba urzeczywistnienia koncepcji państwa synkretycznego, w którym przymioty intelektu są cenione najwyżej. W szerszym planie dotyczy to Europy. Przy okazji artysta przywołuje resentymenty faszystowskie, dążące do wskrzeszenia cesarstwa, z którymi tak niedawno miał okazję się zetknąć.

Palermo, jak i cała Sycylia, oferuje pełnię kolorów, smaków, zapachów. Wspaniały jest opis przyrody i kwiatów Palermo, a także targu, gdzie pisarz podziwia egzotyczne produkty. Typowy dla Iwaszkiewicza sensualizm wyrażony został choćby w uwagach kulinarnych o konfiturach wyrabianych przez mniszki, o wpływach saraceńskich w kuchni, itp. Niezwykłe jest porównanie słodczy do barokowych wnętrzą kościelnych.

W opisie miasta Iwaszkiewicz wiele miejsca przeznaczają na zabytki Palermo. Zwiedza palermitańskie kościoły, choć wiele z nich nie służy już kultowi, niszczeje, niektóre są muzeami (kościół San Domenico).

<sup>53</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 85.

W okresie klasycyzmu część świątyń poddano klasycyzacji i zatraciły swój pierwotny urok. Szczególne wrażenie robią na pisarzu kościoły romańskie: San Giovanni degli Eremiti, który przypomina mu meczet, Martorana, nazwany tak od przeoryszy klasztoru Alojzji Martorana (powstał w XII wieku, niestety zniszczeniu uległy mozaiki), Santa Caldo, „cuda architektury” — jak je nazywa — w których mieszają się wpływy różnych kultur obecnych na Sycylii. Wymienia kościoły (których wnętrza i historię zdaje się znać): Santa Maria dei Miracoli, Madonna della Catena, San Salvatore, Jezuitów, San Giuseppe, mały kościół Santa Madonna della Providenza, San Antonio, San Francesco, San Antonio l'Abbate, Santa Catarina — urzekające swymi wnętrzami, w stylu hiszpańskiego baroku, z dużą ilością rzeźb i sztukaterii. Do tej grupy zalicza także kościoły: św. Agaty w Katanii, św. Sebastiana w Acireale. Kościoły Palermo noszą ślady ważnych wydarzeń historycznych, jak ruina Santa Maria della Spassima, San Domenico (mauzoleum), klasztor gotycki La Gancia (związany z Risorgimentem), Santa Maria della Vittoria, ze śladami bramy z czasów normandzkich, La Magione, z ogromną kolekcją obrazów, w tym Van Dycka. Jego uwadze nie uchodzą także kościoły: świętej Zyty, leżący w dzielnicy portowej, renesansowy kościół San Giorgio dei Genovesi, mieszczący prochy Sofonisby Aguscioli, kościoły mniejszości (genuńczyków — kościół św. Jerzego, Greków — św. Mikołaja), kościół Santa Annunziata, w którym mieści się konserwatorium, zamieniony na pocztę kościół San Nicollo, kościół Filipinów, w którym przechowywano skarby artystyczne Palermo, zamieniony na muzeum narodowe. Według pisarza, takie kościoły zaadoptowane na muzea są bardziej autentyczne niż specjalnie wybudowane obiekty muzealne, jak Pinakoteka Watykańska. Jednak żadnemu z tych zabytków nie poświęca tyle uwagi ile Capelli Palatina i jej mozaikom oraz wybranym obiektom muzeum archeologicznego (obecnie Museo Archeologico Regionale) — metopom z Selinuntu i popiersiu kobiecemu identyfikowanemu z Izabelą Aragońską dłuta Francesca Laurany (obecnie w Galleria Regionale della Sicilia w Palazzo Abatellis, w czasie pobytu Iwaszkiewicza w Palermo wystawianej w prowizorycznie dostosowanej do ekspozycji kaplicy).

Opisując katedrę w Palermo Iwaszkiewicz ubolewa nad zatarciem jej pierwotnego kształtu w XVIII wieku wskutek radykalnej przebudowy

przez architekta Ferdinando Fugę. Uważa tę przebudowę za przejaw złego smaku. W katedrze znajdują się tak ważne dla osobistej mitologii pisarza porfirowe nagrobki Rogera II, jego córki Konstancji, jej męża Henryka VI oraz ich syna cesarza niemieckiego Fryderyka II. Z kolei przy okazji zwiedzania Capella Palatina powstaje opis historii królowej Sycylii z czasów napoleońskich — Karoliny. Historia królowej i jej męża Ferdynanda posłużyć miała jako kanwa planowanej powieści, której jednak Iwaszkiewicz nie napisał. Mozaiki z Capella Palatina konfrontuje pisarz z zapamiętaną relacją Szymanowskiego. Dowodzi to, jak bardzo dokładny musiał być opis kompozytora. Mimo świadomości licznych krzyżujących się tu wpływów uważa, że są przepelnione „czymś włoskim”. Robi również uwagę, że w czasie, kiedy był tu Szymanowski, było mniej światła niż obecnie ze względu na niedawną przeróbkę oświetlenia. W związku z tym mozaiki są teraz zbyt „surowe i czyste”<sup>54</sup>. Mozaiki nieco rozczarowują pisarza. Woli późniejsze, z Monreale czy Cefalù.

W domniemanym popiersiu Izabelli Aragońskiej dłuta Francesca Laurany ze zbiorów muzeum w klasztorze Filipinów zachwyca go jej „chorobliwie pociągła twarz”<sup>55</sup>. Porównuje tę głowę do glinianej głowy z Agrygentu (z V w. p.n.e.). Analogii doszukuje się bardziej w wyrazie tych głów i charakterze, jaki się przez nie uwidacznia, niż w konkretnych cechach formalnych, które są wypadkową tendencji epoki i środowiska, a także indywidualnego stylu twórcy. Dowodzi to, że odbiór tych prac jest raczej amatorski, skoncentrowany na tym, co niezwykle, przemawiające do wyobraźni, literacki. Jest to bardziej analiza poetycka, nie merytoryczna.

W Muzeum Archeologicznym znajdowały się zgromadzone metopy ze świątyń w Selinuncie, które tak oczarowały Szymanowskiego i które były przedmiotem jego drobiazgowego opisu i inspiracją utworu muzycznego<sup>56</sup>. Pochodzą z okresu VI—IV wieku p.n.e. Iwaszkiewicz opisuje ich historię, widząc w niej odzwierciedlony fragment losów sycylijskiej ziemi — Wielkiej Grecji. Traktuje je jako pewien wycinkowy

<sup>54</sup> Ibidem, s. 96.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 101.

<sup>56</sup> Metopy ze zburzonej świątyni w Selinuncie ocalały tylko dlatego, że zostały wmurowane w fortyfikacje broniące przed Kartagińczykami.

obraz sztuki greckiej. Jego uwagi nie są profesjonalne, mają charakter emocjonalny. Na wybranych przez pisarza metopach przedstawione są boginie i Amazonki, w których widzi on różne odzwierciedlenia kobiecości. Historie uwiecznione na metopach stały się, jak dla Szymanowskiego, inspiracją twórczości.

Pierwsza metopa przedstawia Herę i Zeusa, druga (częściowo uszkodzona), opisywana w podobny sposób przez Iwaszkiewicza, ukazuje Artemidę, którą pisarz nazywa Dianą, i Akteona. Jej poświęcił wiersz zatytułowany *Metop z Selinuntu II* zawarty w tomie *Inne życie*. Na trzeciej widnieje Atena i Gigant. Pisarz podziwia wyjątkową ekspresję tej metopy. Czwarta opisywana metopa ukazuje śmierć Amazonki z ręki Heraklesa. Porównuje ją Iwaszkiewicz z *Ekstazą świętej Teresy Berniniego*, niesłusznie stwierdzając, że przedstawia scenę śmierci. Opisuje szczegóły postawy, akcji, aby wychwycić najdrobniejsze niuanse wymowy dzieła. Uważa tę metopę za wyraz odwiecznej walki kobiety i mężczyzny. Cztery wspomniane metopy pisarz nazwał „swoimi”. Ilekroć był na Sycylii, powracał do nich i odbierał je każdorazowo inaczej. Do dotychczasowych zachwytów nad samym pięknem dzieła doszło doświadczenie. Odbiór Iwaszkiewicza jest przykładem bezinteresownej estetycznej kontemplacji i dalej — interpretacji dzieła, podczas których konstytuują się jego najważniejsze elementy ekspresyjne. W tym kontekście dzieło jawi się jako otwarte. Wymowne było pożegnanie z metopami: „— Spotkamy się w świecie wiecznego piękna — powiadam do nich — do widzenia”<sup>57</sup>.

## Monreale

W rozdziale IX *Książki o Sycylii* znajduje się relacja z podróży do Monreale tramwajem i kolejką z placu Indipendenza. W trakcie tej podróży Iwaszkiewicz obserwuje wille i rezydencje w gąszczach ogrodów: zamek Zisa, Villę Tasca, Cuba, opisuje je, po raz kolejny podkreślając ich zmienną historię. Podczas innego pobytu na Sycylii zwiedzał także Begherii — dzielnicę pełną pałaców arystokracji z przełomu XVIII

<sup>57</sup> Ibidem, s. 107.

i XIX wieku, a także podobne w charakterze wzgórza Monte Griffone. Kontrastem dla luksusowych willi są przywołane tu opisy Strykowskiengo czy Elio Vittoriniego z *Conversazioni in Sicilia*, ubogie domy sycylijskie, jakie spotkać można było także na Monte Griffone. W owym czasie popularny był też album fotograficzny Luigi Crocenzi, realistycznie oddający sycylijską nędzę.

Zasadniczym celem pobytu w Monreale jest oczywiście klasztor i katedra, choć nawet podczas kontemplacji architektury katedry w Monreale po raz kolejny wracają wspomnienia ukraińskie. Cały czas dominuje uczucie przynależności do innej części Europy, determinacja losu przybysza z Północy: „Wszystko, co tam na północy jest prawdą i cierpieniem, jest twoim domem, twoją nieprzemijającą rzeczywistością”<sup>58</sup>. W kontekście Monreale przedstawiony jest ukraiński Daszów. Wywołuje je zarówno podobna, leniwa atmosfera, jak i zachowania ludzi. Wspomnienia te mają formę konkretnych obrazów. Pojawiają się reminiscencje klasyków polskiej literatury romantycznej. Iwaszkiewicz przywołuje opowiadanie Krasińskiego *Trzy myśli Henryka Ligenzy*, których bohater pochowany jest w Monreale. Klasztor odgrywa w nich niebagatelną rolę. Sam Krasiński wzbudza pewną irytację Iwaszkiewicza, ze względu na zbyt małą uwagę poświęconą samej Sycylii w jego listach podróżnych, na rzecz wyznań miłosnych czynionych Delfinie. Zdaniem Iwaszkiewicza, Krasiński nie wykorzystał do końca możliwości, jakie dawała Sycylia. Uważa, że powodem tego był zbyt ni egoцентризм — cecha romantyków widoczna także w opisach ich podróży. Iwaszkiewicz korzystał w czasie swej pierwszej podróży sycylijskiej z wydanego w roku 1837 przewodnika *Itinerario d'Italia o sia descrizione dei viaggi per le strade piu frequenate*, którego być może używał sam Krasiński, a w którym mało jest informacji na temat Sycylii. Dominuje w nim fascynacja kulturą orientalną. Wytyka więc pisarz błędy i przekłamania w tekście Krasińskiego, np. katedrę w Monreale bierze Krasiński za meczet (!).

Opis mozaik Monreale jest dość pobieżny. Pisarz wymienia tylko występujące w nich motywy tematyczne (historia Jakuba, Adam i Ewa, historia Lota, słynny Pantokrator), nie wdając się w szczegółową analizę

<sup>58</sup> Ibidem, s. 122.

ikonograficzną. Bardziej interesuje go efekt całości, coś, co określa nastrojem i przyrównuje do nastroju fresków w kościele sandomierskim. Konstatacje natury egzystencjalnej dotyczą fundatora mozaik i katedry — Wilhelma II, którego pamięć zachowała się tylko dzięki tej fundacji. Katedra przyrównana zostaje do rycerza normandzkiego. Krużganek klasztorny zapisał się w pamięci dzięki wrażeniom akustycznym — cichemu szmerowi wody. Zachwyty wzbudzają romańskie kolumny krużganka, opisane z uwzględnieniem barw i efektów świetlnych — impresjonistycznie.

Większość wrażeń zapisanych w *Książce o Sycylii* pochodzi z roku 1939, gdy w Taorminie przebywał Goering i na każdym kroku dawało się odczuć obecność faszystów oraz zwiastuny wojny. Jako reminiscencja tego pobytu powstał wiersz *Pożegnanie Sycylii*<sup>59</sup>. Zakończenie utworu jest znamienne dla przemyśleń pisarza odnośnie różnic między Północą a Południem.

Wiosna odwraca ode mnie swe lica niechętnie i blade  
och nie, bo nie wiosnym ja syn, lecz zimy smutnej i złej.  
Nie dla mnie róże i kwiaty fiołkowej woni niesplików,  
Nie dla mnie pomarańcz gąszcz i cytryn cierpki czad,  
Patrz, jak się gwiazda północna schyliła nad horyzontem  
w tamtą więc stronę dąż, twoja ojczyzna tam.  
Tam cię czekają mgły własne i kwiatów własnych mdły zapach,  
Gorycz piołunów i traw, i susza wymarżłych pól,  
tam jest twoje powietrze, którym z przyrody oddychasz,  
próżnym jest świątyn głos. Czyliż zapomnieć chcesz?  
Nie wolno ci nie pamiętać! Od cierpień się nie wykręcisz.  
I musisz zimy ssać wiew, na który skazał cię Bóg.  
Na północ więc kieruj się teraz, na północ, na północ,  
do kraju mogił i chmur, do kraju krzyżów i chmur.

Ponowny powrót na Sycylię po wojnie związany był z premierą *Króla Rogera* w roku 1949.

<sup>59</sup> Wiersz napisany w Parmie w 1938 roku, wydany został w tomie *Elegie*.

## Syrakuzy

W czasie przedwojennej podróży na Sycylię Iwaszkiewicz odwiedził Syrakuzy, w starożytności ludną kolonię. To w Syrakuzach pisarz dookończył *Panny z Wilka*, czekając na Józefa Rajnfelda, który usiłował dojechać tam z Trypolis. Tu znalazł też, podobnie jak Szymanowski, obiekt swoich poetyckich natchnień — fontannę Aretuzy. Kontemplując źródło Aretuzy w Syrakuzach, jeszcze raz przywołuje Szymanowskiego i jego muzykę. Z Syrakuzami w symboliczny sposób spleta Iwaszkiewicz również postać Augusta von Platena — ojca duchowego wszystkich parnasistów przełomu wieków, mistrza Oskara Wilde'a — który zmarł tu i został pochowany w ogrodzie swojej willi.

Nastrój Syrakuz — senność, bujna przyroda spletają się w jedno z opisami sztuki. Powietrze Syrakuz określone zostaje jako przesycone zapachem legend i mitów. Nieco uwagi w swych opisach poświęca pisarz katedrze w Syrakuzach — budowli osadzonej na antycznych reliktach, z barokową fasadą. W muzeum, leżącym naprzeciw katedry, największy podziw wzbudza *Wenus Anadyomene* i miękkość modelunku tej rzeźby<sup>60</sup>. Jej kunszt i wirtuozeria wykonania przyrównane zostają do dojrzałego, jesiennego dnia. Zestawia ją z *Woźnicą delfickim*. Opis tej rzeźby ma cechy literackie:

Dojrzałość, a zarazem jakieś skłanianie się ku schyłkowi — to najbardziej uderzająca cecha tego posągu, podobnego do pięknego dnia na jesieni, kiedy dojrzewają już winogrona, a miłość staje się ciężka, trudna i nadmiernie słodka. Nadmierna słodycz, jesienna pogoda, owocowa dojrzałość — oto o czym się myśli przed tym wspaniałym dziełem sztuki starożytnej<sup>61</sup>.

Rzeźba ta przyćmiła odbiór innych dzieł eksponowanych w syrakuzzańskim muzeum, które wzbudziło sympatię pisarza.

---

<sup>60</sup> Jest to rzymska kopia rzeźby hellenistycznej, zwana też *Wenus Landolina*, od nazwiska hrabiego Landolina, który znalazł ją w 1804 roku na terenie swej posiadłości, gdzie obecnie znajduje się syrakuzzańskie muzeum. O rzeźbie tej wiele pisali zarówno Guy de Maupassant, jak i Paweł Muratow. Iwaszkiewicz wpisuje się więc w pewną tradycję ekfrazy związanej z tą konkretną rzeźbą.

<sup>61</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 144.



Wrażenie estetyczne ze spektaklu ulicznego teatru kukielkowego, którego scenografię porównuje do malarstwa de Chirico, wywołują refleksje o istocie teatru<sup>62</sup>. Zastanawia się, jaki naprawdę miał kształt teatr grecki. Domniemywa, że dużą rolę odgrywała w nim barwa. Współczesny uliczny teatr kukielkowy pisarz traktuje jako spuściznę po teatrze greckim.

Droga z Syrakuz do Agrygentu znowu przypomina, dzięki łanom pszenicy, ukraińskie pola.

## Agrygent

Sycylia, obecna w świadomości pisarza już od czasów młodości, rozmów z Szymanowskim, od samego początku miała status miejsca magicznego, owianego aurą misteryjną — taka jawi się w *Królu Rogerze*. Z wszystkich miejsc czarownic na Sycylii pisarz największym sentymentem obdarzył Agrygent, nazywając ową scenerię *pejzażem z Odysei*<sup>63</sup>. O Agrygencie opowiadał Szymanowski, Agrygent stał się tłem utworów literackich.

Persewercja tego obrazu miedzianożółtych świątyń, uszeregowanych na szmaragdowym brzegu morza, świadczy jak gdyby o pożądaniu dawnej, utraconej ojczyzny, jakieś tylko resztki — jak zaginione łądy Atlantydy — przebijają się przez muły duchowe, nagromadzone we mnie przez całe pokolenia odmiennych tradycji<sup>64</sup>.

— napisze Iwaszkiewicz o antycznej miejscowości.

Innym miejscem, również najpierw oswojonym w wyobraźni przez opowiadania Szymanowskiego, był Selinunt — teren finalnej akcji *Efebosy*, gdzie dokonuje się przemiana duchowa bohatera. Tu także, zdaniem Iwaszkiewicza, zamknęła się tęsknota Szymanowskiego do świata

---

<sup>62</sup> Na wyjątkowość spektaklu burattini na Sycylii zwróciła już uwagę podróżniczka doby romantyzmu Anna Potocka. A. POTOCKA: *Voyage d'Italie (1826—1827)*. Paris 1899, s. 63.

<sup>63</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień*. Kraków—Wrocław 1983, s. 348.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

antycznego. Selinunt funkcjonował w jego wyobraźni, chyba częściowo mocą fantazji, jako kraina wiecznej szczęśliwości i takim to miejsce pozostało do końca życia Szymanowskiego, planującego przed samą śmiercią utwór muzyczny, którego akcja rozgrywałaby się w Selinuncie<sup>65</sup>.

Nieodłącznie opisowi zabytkowych miejsc w utworach Iwaszkiewicza towarzyszy refleksja na temat przyrody oraz wzmianki natury obyczajowej. One to tworzą niepowtarzalny nastrój całości. Opisy te przybierają formę bardzo wyszukaną pod względem literackim:

    Za ogrodem ciągnie się las migdałowy pełen starych drzew, które już teraz są pokryte owocami. Różowe kwitnienie odbywa się w marcu czy lutym. Za migdałowym lasem leży surowa, miodnożółta ziemia, z której wyrastają świątynie, rodzące się z niej jak Wenus z piany. Widać na szerokim horyzoncie jedną, drugą, trzecią, czwartą, piątą... w wielkiej odległości od siebie. Dopiero za miodnymi, ciemnymi świątyniami zaczynają się zielone pola pszeniczne, schodzące ku samemu morzu. Potem dopiero idzie morze, dalekie, liliowe, podniesione w górę i pełne aż po sam horyzont, pełne dosłownie, białych, trójkątnych żagli.

    Po prawej stronie od hotelu, ponad tym wszystkim, wznosi się amfiteatralnie, ostrymi szczytami w górę, jak kasztelami, bezdrzewne, świecące w promieniach zachodzącego słońca miasteczko, też jakieś rozleglejsze, bardziej spiętrzone, bardziej żółte niż inne miasta sycylijskie. To jest ów boski, ów sławny Agrygent, ów odysejski pejzaż, o którym mówił Szymanowski<sup>66</sup>.

W każdym opisywanym przez siebie miejscu związanym z wielką przeszłością kultury Iwaszkiewicz potrafi znaleźć osobliwy, niepowtarzalny element decydujący o jego niezwykłości. W Agrygencie podziwiał rozległość widoku, intensywne zapachy, bujną roślinność. W dzień sceneria wydaje się bukoliczna, w nocy inna z powodu odgłosów puszczyków. Bardzo często w opisach występuje kontrast polskiej swojskości z egzotyką śródziemnomorza. Na tym budowane jest doznanie estetyczne. W Agrygencie pisarz przypadkowo słyszy muzykę Chopina. Pod wpływem tej muzyki antyk jawi się jako coś odległego.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 349.

<sup>66</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 156—7.

I czuję w tej chwili, uprzytamniam sobie zupełnie plastycznie — obcość świata klasycznego, świata antycznego. Świątynie, które stoją nad morzem, osamotnione i spokojne, czekające, jak co wieczora, na blask gwiazd czy księżycy, są dla mnie czymś zamkniętym i niedostępnym<sup>67</sup>.

Opisy zbudowane są na zasadzie kontrastu: ruiny świątyń — obok współczesna szkoła pełna życia. Są pełne kolorów, sensualne. Wapiień, z którego zbudowane są świątynie:

zwietrzał już zupełnie i pożółkł tak, że nabrał koloru ciemnego, ciemniejszego od ziemi, jaka go otacza, i ma odcień razowego chleba. Pachnie zdaje się chlebem i miodem ciepły, żółty kamień, który tak harmonizuje z kolorem bujnych traw i sinym niebem i morzem w oddali. Obok na pół rozwalonej świątyni tkwi oliwka siwa i brodata, pasą się białe kozy<sup>68</sup>.

W opisy świątyń: Concordii (najlepiej zachowana), Jowisza (z leżącą opodal zwietrzałą rzeźbą Telamona, która robi wrażenie dzieła współczesnej sztuki), Kastora i Polluksa, Iwaskiewicz cały czas wplata mitologię. Dzięki temu postaci mitologiczne ożywają. Wszystko to sprawia, że pisarz ma świadomość nierzeczywistości scenerii — „przebywanie w tak wyszukany, nierealnym świecie wymaga ogromnego wysiłku” — podsumowuje swoje doznania<sup>69</sup>.

## Taormina

W opisie pobytu w Taorminie mało jest wzmianek o sztuce. Są tu zawarte raczej egzystencjalne uwagi o istocie życia i sztuki oraz opisy obyczajowe. Takim zdarzeniem jest uczestnictwo w procesji wielkopiątkowej. Iwaskiewiczowi nasuwają się skojarzenia z antycznym teatrem, mającym jednak wiele cech ludowych czy też misteryjnych. Chrystus

<sup>67</sup> Ibidem, s. 158.

<sup>68</sup> Ibidem, s. 160.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 163.

w rudej peruce jest reliktem antycznego Dionizosa. Procesja związana z Triduum Paschalnym jest głębokim przeżyciem emocjonalnym, mającym w sobie elementy pierwotnych kultów. Podobnie silnym przeżyciem jest opadanie muślinowej zasłony w kościele (obyczaj sycylijski wpleciony w liturgię wielkopiątkową).

Zabytkiem, któremu poświęca Iwaszkiewicz więcej miejsca, jest ruina teatru greckiego<sup>70</sup>. W ruinach teatru w Taorminie przychodzą pisarzowi na myśl wiersze i osoba von Platena, co skłania do rozmyślań nad nietrwałością ludzkiej natury. Scenerię tę i atmosferę chwili dobrze oddaje napisany pod wpływem doznań wiersz *Taormina*<sup>71</sup>. Kontemplowaniu ruin towarzyszy refleksja o potrzebie tworzenia pod wpływem doznań estetycznych. Iwaszkiewicz zadaje retoryczne pytanie: „Dlaczego przekształciło się to w wiersz?”

Właśnie tego „nie wiemy”, dlaczego niektóre myśli przybierają nagle tę rytmiczną formę i narzucają się piszącemu z taką gwałtownością, że musi je tak zapisać, zdając sobie sprawę z tego, iż jest to bardzo prymitywna forma oddawania swoich wrażeń<sup>72</sup>.

W Taorminie o Polsce przypomina krzak bzu, nadspodziewanie skromny w porównaniu z bzem ojczystym. Podczas zwiedzania teatru w Taorminie powraca inny motyw polski — postać Ludwika Mierosławskiego i cień wydarzeń Wiosny Ludów na Sycylii. O piętnie Polski Iwaszkiewicz napisze: „I trudno mi jakoś dzisiaj pozbyć się tej właśnie skorupy, którą każdy Polak dźwiga na sobie po całym świecie i które nie mogą stopić nawet promienie sycylijskiego słońca”<sup>73</sup>. Lecz ciągle przypominanie Polski i domu ma swój sens.

---

<sup>70</sup> O tym teatrze, który wówczas dostarczył mu tylu wzruszeń, napisze stary Iwaszkiewicz w swym dzienniku: „nie lubię tego teatru — i też mi się tam w głowie kręciło na tych różnych schodach”. J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980...*, s. 387.

<sup>71</sup> W *Księżce o Sycylii* zamieszczony jest wiersz *Taormina*, opublikowany w tomiku *Inne życie*. Natomiast w tomiku *Śpiewnik włoski* Taorminie poświęca autor utwór *Premio Taormina*, a samej Etnie, która właśnie w Taorminie jest najlepiej widoczna, wiersz *Pożegnanie Sycylii*.

<sup>72</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Księżka o Sycylii...*, s. 170.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 180.

I właśnie widzieć cudowny świat Sycylii poprzez to wszystko, co się przeżywa w kraju, poprzez to wszystko, co się myśli i czuje, z czym się jest związanym — to rozkosz prawdziwa. Położenie dłoni na dwóch skrzydłach rzeczywistości — prawdziwym, codziennym i żmudnym życiu, i nieprawdopodobnej scenerii dalekiej podróży, odczuwanie, jak się te dwie rzeczywistości przeplatają, splatają, zlewają w jedną, podobną do Capelli Palatiny całość — to dopiero cała wartość dalekiej wędrówki<sup>74</sup>.

W *Podróżach do Włoch* wspomnienia taormitańskie uzupełnione są wrażeniami z ekskluzywnego hotelu Timeo, z którego rozlegał się widok na Etnę, pokrytą śniegiem — nieodłączny symbol Taorminy, i lazurowe morze. Powraca też wspomnienie teścia pisarza, chętnie zatrzymującego się w tym miejscu. Podczas pobytu w Taorminie pisarz urządzał sobie krótkie wycieczki do małych miasteczek, niekoniecznie znanych z powodu istniejących tam zabytków. Wówczas jeszcze w miejscowościach, takich jak Francavilla, Mola, Motta Camastra, natknąć się można było na opustoszałe wille i zapuszczone ogrody z bujną roślinnością, co tworzyło niepowtarzalny klimat ówczesnej Sycylii.

## Cefalù i Segesta

Zaskakujący był dla Iwaszkiewicza widok normandzkiej katedry w Cefalù, zbudowanej przez króla Rogera, na tle ubogiego miasteczka. Jej wieże porównuje do wież kolegiaty w Opatowie. W opisie mozaik katedry (wspaniałego Pantokratora) powraca postać króla Rogera, którego wizerunki niegdyś zdobiły katedrę. Katedra na tle ubogiego miasteczka robi przynębiające wrażenie na skutek kontrastu. Odbiera ją pisarz jako niepotrzebną w tej scenerii. Podobne uczucie towarzyszy mu podczas zwiedzania Segesty. Segesta, zamieszкана w przeciwieństwie do Selinuntu przez miejscową ludność, rywalizowała z greckim Selinuntem. Doprowadziło to w efekcie do zagłady obu miast. Sceneria świątyni jest obrazowo opisana przez przywołanie fragmentu *Grobu Agamemnona* Słowackiego. Świątynia jest niedokończona. Porosły ją

<sup>74</sup> Ibidem, s. 168.

polne trawy i chwasty. Wywołuje to wstrząsający efekt. „Reszta jest zupełną ciszą, słonecznym i tragicznym milczeniem”<sup>75</sup>. Mimo to w Segeście pisarza przepełniało „wspaniałe poczucie jedności. Jedności świata, świątyni, modlitwy, miłości — wszystkich rodzajów miłości — poczucie pełni”<sup>76</sup>.

## Katania

Miasto Katania, odbudowane w stylu barokowym po trzęsieniu ziemi, określa Iwaszkiewicz jako nieciekawe. Znacznie lepiej wyglądają barokowe kościoły stworzone przez Rosario Gagliardi w Modica, Noto, Ragusie. Wśród zabytków Katanii, których niewiele pozostało po kataklizmie, uwagę wzbudza jedynie barokowa katedra, w której fasadzie znajdują się kolumny teatru greckiego.

Znacznie ciekawsza jest dla pisarza cała sfera obyczajowa miasta, którą tak zawsze lubi podglądać. Po raz kolejny wchodzi w tłum i podpatruje zwykłe życie. Iwaszkiewicz uważał, że jest to niezwykły przywilej pisarza, że może zatrzymać przemijającą chwilę w słowach. Lecz znacznie więcej może malarz. Pisarz zdaje się malować słowem. I tak właśnie czyni. Taką prawdziwą Sycylię odmalował słowem w *Powrocie Prozerpiny*.

Ale zanim wyjechaliśmy, szukaliśmy trochę innej atmosfery, trochę prawdziwej Sycylii. Bez trudu znaleźliśmy ją, czekała na nas obok, za progiem kosmopolitycznego hotelu. Nie wśród kwiatów i palmiarni rozmaitych Bellavista i Belvedere — ale na wznoszących się tarasami ogrodach oliwnych, na plantacjach bobu i na miniaturowych półkach pszenicznych, sterczących jedno ponad drugim, jak klocki ustawione przez ostrożne dzieci. Znaleźliśmy ją w ciemnych oberżach stojących przy kamienistych drogach, w mostach stawianych przez Hiszpanów, w wyschniętych potokach — fiumarach — które strumieniami głązów wyciekały z głębi szarych, bezwodnych gór, nad którymi wznosiła się piramida Etny niby głowa siwej jak gołąb

<sup>75</sup> Ibidem, s. 199.

<sup>76</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 216.

rodzicielki. Znaleźliśmy ją w miłych miasteczkach przyczepionych do szczytów niby gniazda jaskółek, w piramidalnych cmentarzach, podobnych do ogrodów Semiramidy, napełnionych czarnymi cyprysami — znaleźliśmy we wdzięku i uprzejmości prostych mieszkańców, nieco „dzikich” — z których podśmiewali się z niemiłą wyższością kelnerzy i portierzy hotelowi, rekrutujący się przeważnie z północy<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Powrót Prozerpiny*. W: IDEM: *Opowiadania*. T. 2. Seria: „Dzieła”. Warszawa 1980, s. 373.

## Podróż jako doświadczenie estetyczne

### Typologia podróży

Podróż zawsze stanowiła dla ludzi kultury cenne doświadczenie estetyczne i egzystencjalne. W czasie podróży spotykają człowieka, jak trafnie określiła to Helena Zaworska, „decydujące objawienia”<sup>1</sup>. Podróż intensyfikuje wszelkie doznania i wzmaga niepokój, daje szansę przemian. Jest też możliwością konfrontacji ludzkiej aktywności na różnych płaszczyznach, w tym także w sferze kultury i wartości. Umożliwia to jednak tylko postawa otwarta na „inność”.

Bycie w drodze jest swoistym zawieszeniem normalnych kryteriów tożsamości, co jest przypisane do statusu wędrującego z racji tego, że znajduje się pomiędzy tym, co związane z miejscem pobytu, a tym, co nieznanne. Człowiek wędrujący sytuuje się poza zwyczajnością, ograniczeniami i narzuconym łaodem — wyruszając, podąża do nowego stanu. Będąc w drodze, nie jest zakotwiczony w żadnym miejscu. Bycie w drodze powoduje także zawieszenie czasu, gdyż czas przypisany jest do miejsc, gdzie toczy się codzienne, rutynowe życie. W drodze żyje się w stanie „teraz”<sup>2</sup>. Podróż jest czasem sprzyjającym przewartościowaniu, luksusem zwolnienia z bycia w swoim normalnym stanie, konfrontacją utrwalonego porządku. Droga i podróż jawią się zatem jako

---

<sup>1</sup> H. ZAWORSKA: *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosa i Stanisława Różewicza*. Kraków 1980, s. 7.

<sup>2</sup> P. KOWALSKI: *Odyseje nasze były jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*. Wrocław 2002, s. 158.



figury wolności. Wolność daje możliwość powtórzenia czasu, który w oswojonym miejscu bezpowrotnie minął. Jest szansą powtórzenia życia na nowo.

Piotr Kowalski, dokonując typologii wędrowania, przywołuje modele Zygmunta Baumana, dla którego charakter wędrowania może być metaforą czterech wzorców osobowych nie tylko występujących w obszarze współczesnej kultury, lecz także funkcjonujących w obrębie świata cywilizowanego<sup>3</sup>. Są to: spacerowicz, włóczęga, turysta, gracz. Kategorie te należy rozumieć bardziej jako rodzaje strategii przyjmowanej wobec świata, nie zaś tylko i wyłącznie jako wzorzec osobowości podróżnika. Postawy te nie są jednorodne, przeciwnie, mogą się modyfikować i być modyfikowane, są zmienne. Jak pisze Piotr Kowalski: „Opisane role łączy cecha negatywna: niemożność uczynienia z punktu docelowego podróży, z przemierzanych obszarów, z oglądanych okolic i ulic, »miejsca«”<sup>4</sup>. Miejsce jest przestrzenią, której nadano tożsamość, a przez to utożsamieniu ulega podmiot, który tego dokonuje. Od zawsze przestrzeń porządkowano według opozycji *orbis interior* — *orbis exterior*; *locus amoenus* — *locus horridus*.

Podróże Iwaszkiewicza zawsze odbywały się w konkretnym celu. Samo wędrowanie jako zawieszenie desygnatów oswojenia ma sens jako proces przewartościowujący dotychczasowe znaczenia, niezbędny dla warsztatu pisarskiego Iwaszkiewicza, jednak mający zawsze finalnie swoje uwieńczenie w dotarciu do celu. Podróżowanie nie jest włóczęgą bez celu, lecz fazą, która jest elementem wpisanym w całe przedsięwzięcie poznania i oswojenia miejsca. Proces oswojenia miejsca dokonuje się jeszcze przed jego rzeczywistym poznaniem. Podróż jest *de facto* weryfikacją świata już poznanego i przestrzeni, której nadano status miejsca. Iwaszkiewicz sam czuje się zadomowiony lub zręczną mistyfikacją udowadnia sam sobie swoje zadomowienie. Wszak wszystko, co wiemy o podróżach pisarza, jest jego pisarską relacją, która może okazać się w istocie kreacją, jak na zawodowego pisarza przystało. Twórczość literacka dopiero konstytuuje tę podróż.

<sup>3</sup> Z. BAUMAN: *Ponowoczesne wzory osobowe*. W: IDEM: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa 1994, s. 14—15.

<sup>4</sup> P. KOWALSKI: *Odyseje...*, s. 40.

Piotr Kowalski w swojej publikacji poświęconej podróżom, dokonując klasyfikacji relacji podróżniczych (czy to dokumentalnych, czy fikcjonalnych), określa strategie ich metodologicznego ujęcia<sup>5</sup>. Badacz wymienia następujące płaszczyzny odniesień relacji literackich z podróżą:

- punkt ciężkości relacji zakotwiczony jest między faktograficzną rzetelnością a kreacyjnością (istotna w takich sprawozdaniach z podróży jest atrakcyjność fabuły);
- najistotniejszy w relacji jest rodzaj przestrzeni, w której odbywa się podróż, i jej stosunek do makroprzestrzeni;
- podróżowanie jest osobniczym, zintensyfikowanym rodzajem samopoznania;
- podróżowanie przedstawione jest jako izolacja skłaniająca do różnych zachowań i reakcji psychologicznych;
- podróżowanie sentymentalne do miejsc naznaczonych różnorodnymi emocjami, co w efekcie często sprowadza się do budowania miejsc i przestrzeni mitycznych.

Kowalski tak określa sens sentymentalnego podróżowania: „Uświadomienie sobie złożoności znaczeń pewnych miejsc z podróżowania do nich czyni próbę samorozumienia, poszukiwania tożsamości kulturowej całych społeczności. To zaś prowadzi do refleksji nad statusem jednostki, jej świadomości i nad znaczeniem skomplikowanych nawarstwień kulturowych wpływów”<sup>6</sup>.

Odnosząc wskazane kryteria do relacji podróżniczych Iwaszkiewicza można dostrzec jednoczesność różnych wzorców, wiele analogii z wszystkimi wymienionymi kategoriami, lecz najwięcej z określonymi jako: „podróżowanie jest osobniczym, zintensyfikowanym rodzajem samopoznania”, oraz jako: „podróżowanie sentymentalne do miejsc naznaczonych różnorodnymi emocjami, co w efekcie często sprowadza się do budowania miejsc i przestrzeni mitycznych”. Wypada jednak do klasyfikacji Kowalskiego dodać także ważną kategorię — podróż kulturową. W relacjach podróżniczych podejmowanych z takiego właśnie powodu dominuje element konfrontacji miejsca zbudowanego w świa-

<sup>5</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 13.

domości pod wpływem lektur, wychowania, edukacji czy też opowieści (jak Sycylia Szymanowskiego) z miejscem rzeczywistym. Kultura podaje gotowe wzorce i schematy poznania miejsca. Pisarz ma je dobrze przyswojone. Potrzeba bezpośredniego doświadczenia jest impulsem do podjęcia podróży do miejsc zapośredniczonych w procesie przyswajania kultury. Podróżowanie do miejsc tak od zarania uświęconych odbywało się śladem autorytetów (one też przeważnie są wykorzystywane w popularnych przewodnikach). Przemieszczanie w przestrzeni kultury dokonuje się często śladem kodów lekturowych. Tworzy się i rozwija rodzaj prywatnej narracji, której tłem jest metanarracja kultury. W relacjach z podróży włoskich Iwaszkiewicz stale powołuje się na wspomniane autorytety i podążanie śladem kodów lekturowych.

Topos podróży jest związany z wędrowaniem do celu, osiągnięciem celu. W okresie romantyzmu w literaturze funkcjonował metaforyczny model wędrowki, rozumianej jako doświadczenie egzystencjalne. Była ona traktowana jako wyjście z siebie, ucieczka od ciężaru codzienności, poszukiwanie transcendencji. Mogła być tułaczką prowadzącą na manowce, ale i wyrazem buntu, pragnieniem wolności. Konfrontacja krain wyobrażonych z rzeczywistymi, zwłaszcza w zapiskach romantyków, bywała rozczarowaniem, ale i to wpisywało się w kanon romantycznego podróżowania. Modernistyczny estetyzm traktował podróż przede wszystkim jako indywidualną przygodę o cechach doświadczenia artystycznego. Podróżowano do miejsc pięknych, do zabytków sztuki. Podróż jest też bardzo ważnym i inspirującym bodźcem dla wielu pisarzy dwudziestolecia międzywojennego, m.in. Conrada, Claudela, Larbauda, Lawrance'a, Segalena, Cendrarsa<sup>7</sup>. Jest to najczęściej podróż egzotyczna, co jest symptomatyczne w obliczu powszechnie wieszczzonego w owym czasie kryzysu kultury europejskiej i determinacji w poszukiwaniu nowych źródeł inspiracji w egzotyce.

Mimo zmieniających się docelowych miejsc peregrynacji Italia wciąż podtrzymuje status miejsca szczególnego, gdyż mit śródziemnomorski dla wielu kulturowych podróżników był gruntem do zakorzenienia w świecie kultury, nadzieją duchowego w niej odrodzenia. Taka

---

<sup>7</sup> Por. J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975, s. 255.

podróż to często oczekiwanie na olśnienie, na duchową przemianę, która w takim miejscu musi się dokonać. Choć kultura helleniska i jej dziedzictwo podlegały licznym reinterpretacjom, a kultura europejska, zwłaszcza w czasach, gdy podróżował Iwaszkiewicz, przechodziła poważny kryzys, podróż włoska była wciąż elementem klasycznej edukacji humanistów i artystów.

Fenomen Italii jako krainy piękna, które zbawia, stworzył Winckelmann, inicjując tym samym modę na hellenizm. Winckelmanniczy mit Goethego uczynił z Italii kulturalną wspólnotę wszystkich Europejczyków. Goethe w swoich dziennikach z podróży włoskiej daje wyraz właśnie takiej fascynacji. Widok trwałości ruin inspirował zawsze do snucia refleksji natury egzystencjalnej o nieubłaganej atrofii ludzkiego dzieła dokonanej przez czas, o nieodwołalności śmierci. Taka wanitatywna interpretacja, utrwalona już w epoce baroku, zrosła się z widokiem ruin i co za tym idzie — także z Południem. Lecz subiektywna trwałość ruin, pokonująca kruchość ludzkiej istoty, była dla estetów swoistym pocieszeniem: *non omnis moriar*<sup>8</sup>. Jak konstatuje Ryszard Przybylski, Goethe, urzeczony myślą Winckelmanna, „zobaczył Włochy również jako realnie istniejącą krainę lazurów i kultury, spokoju i harmonii; jako urzeczywistnioną Arcadię artystów; spełnienie utopii estetycznej Winckelmanna, przynoszącej człowiekowi spokój i »ład serca«”<sup>9</sup>. Dla Goethego Italia miała również wymiar spełnionej zmysłowej miłości. Spełnienie to może dokonać się jedynie w krainie wiecznego piękna. Wykreowany mit Italii apollinińskiej uległ reinterpretacji dopiero za sprawą *Narodzin tragedii* Nietzschego, wydanych w 1871 roku. Odbicie wątków goetheańskich i nietzscheańskich pojawia się w *Efebosie* Szymanowskiego. Sensualizm Italii wyzwalał moce dionizyjskie tkwiące w naturalnym potencjale tej ziemi, a dodatkowo intensyfikował ten stan potencjał kultury. W tym ujęciu Italia nie ma jedynie parnasistowskiego wymiaru w odczuciu zarówno Szymanowskiego, jak i Iwaszkiewicza. Ma wymiar zmysłowy w najbardziej dosłownym

<sup>8</sup> Takie odczytanie Południa pojawia się w klasycyzmie i romantyzmie (J.J. Winckelmann, J.W. Goethe, P. Shelley, F. Gregorovius, G. Byron, W. Wordsworth, P. Muratow, a z Polaków: C.K. Norwid, S.E. Koźmian, K. Gaszyński, A. Karśnicki, M. Wiszniewski, J.I. Kraszewski, I.L. Orański, F. Wołowski, S. Dunin-Borkowski).

<sup>9</sup> H. ZAWORSKA: *Sztuka podróżowania...*, s. 43.

jego znaczeniu. A zatem Italia to kraina, gdzie na równych prawach egzystuje pod koniec wieku i Apollo, i Dionizos. Taki też ogląd Italii przedstawia w swych pismach Iwaszkiewicz. W jego podróżowaniu mieszczą się wszystkie utrwalone przez kulturę egzystencjalne i symboliczne sensory wędrowania. Iwaszkiewicz podróżował w świecie, który mimo swych cywilizacyjnych przemian nie spowodował jeszcze utraty znaczeń owych sensów.

## Elementy konstytuujące podróż jako przeżycie estetyczne

W relacjach podróżniczych Iwaszkiewicza do Italii, a poniekąd także w jego beletrystyce i utworach poetyckich, pojawiają się stałe elementy konstytuujące podróż jako przeżycie estetyczne. Należą do nich: powracający wątek Ukrainy i Polski, postać Karola Szymanowskiego, postulat synkretyzmu kulturowego, a jednocześnie dostrzeganie opozycyjności Północy i Południa, opozycyjność piękna i realizmu, przeświadczenie o wszechpanującej atrofii jako immanentnej zasadzie bytu, co łączy się z przenikającym nawet najpiękniejszy pejzaż poczuciem przemijania. Rodzi to poczucie smutku i bycia samotnym wobec piękna świata, a jednocześnie bezwzględności rządzących nim praw.

### Atrofia — śmierć

O dominancie rezygnacyjnej w twórczości Iwaszkiewicza pisali jego monografowie — Jerzy Kwiatkowski (upatrując jej korzeni w tradycji bizantyjskiej)<sup>10</sup> i Ryszard Przybylski<sup>11</sup>. Helena Zaworska przypisuje obseję śmierci i rozstań pojawiających się w całej twórczości pisarza, świa-

<sup>10</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 187.

<sup>11</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916—1938*. Warszawa 1970.

domości utraconej na zawsze krainy młodości — Ukrainy<sup>12</sup>. Zaworska zwraca uwagę, że nawet Włochy z czasem stają się dla Iwaszkiewicza już nie tylko rajem sztuki, lecz także miejscem, w którym doświadcza się obcowania ze zmarłymi — miejscem umarłych, czyli Homerycką „Cymmerią” (*Śpiewnik włoski*). Motyw przemijania przenika również relacje z włoskich podróży. Sceneria wybitnie sprzyja takim refleksjom — ruiny antyczne zawsze skłaniały do snucia rozważań o charakterze wanitatywnym. Śmierć, tak charakterystyczna dla topiki Iwaszkiewiczowskiej, pojawia się też w opisach Wenecji nazwanej „miastem różowych kościotrupów”<sup>13</sup>. Symptomatyczne jest to, że niemal w każdym zwiedzanym miejscu pisarz odwiedza miejscowy cmentarz. Od lat powojennych, a zwłaszcza od powstania tomu *Ciemnych ścieżek*, w każdej podróży Iwaszkiewicza snuje się myśl o przemijaniu.

Towarzyszą tym refleksjom konstatacje o unicestwionym pięknie, co jest jednak procesem nieuchronnym. Pisarz z perspektywy czasu konfrontuje te same miejsca, zabytki i pisze o nich często porównując zaszłe zmiany nie tylko w kontekście minionych wieków, ale także czasu krótkotrwałego, dotyczącego jego własnego życia. Dominująca jest tu pamięć miejsca. Lecz jak to zwykle w utworach Iwaszkiewicza, śmierć i atrofia nie przerażają, są koniecznością wpisaną w filozofię bytu. Nieuchronność przemijania wywodzi się z determinizmu przyrodniczego, a topos ten ma korzenie w antyku. Z biegiem czasu przygnębienie przemijaniem zastąpi pogodna zgoda na nieuchronność, uspokojenie — *sérénité*. Taki ton mają wiersze ze *Śpiewnika włoskiego*. Dlatego gdy Iwaszkiewicz snuje refleksje o przemijaniu, to jest to właściwie zgoda na ów proces, z którym sam próbuje się oswoić.

Uderzającą figurą w podróżniczych relacjach włoskich jest opis destrukcji. Destrukcji dokonuje nie tylko czas i historia, na które człowiek nie ma wpływu, lecz także przyroda. Wielu opisom zabytków towarzyszy zjawiskowa deskrypcja natury i tego, jak pochłania dzieła rąk ludzkich (*Źródło Aretuzy, Hotel Minerwa, Na biust rzymski, Powrót Prozerpiny*). Całą literaturę podróżniczą pisarza można właści-

<sup>12</sup> H. ZAWORSKA: *Sztuka podróżowania...*, s. 144.

<sup>13</sup> J. IWASZKIEWICZ: *W tym mieście czarno-zielonkawym...*, *Zmarzłych glicynij bzowe szarfy...* z tomu *Ciemne ścieżki*.

wie odczytać w symbolicznym planie jako opis uwiądu, przemijania i trwania kultury. Na tle tej ocalałej (jednak) spuścizny jej kreator — człowiek jest też paradoksalnie nikły i nietrwały. Wszystko podlega prawom atrofii. Motyw przemijania przenika także *Nowele włoskie*. Jest to postawa odmienna od prezentowanej przez Parandowskiego, który dokonuje rekonstrukcji kultur i cywilizacji z ocalałych resztek. Stosunek Iwaszkiewicza do minionych kultur jest pasywny, a zarazem przeniknięty głęboko filozofią egzystencjalną. Jak zauważa E. Łoch: „Iwaszkiewicz na podstawie zaobserwowanych ruin świata starożytnego nie ewokował w swej wyobraźni obrazów dawnej przeszłości, którą wspierałby własną erudycją o świecie antycznym. Pokazywał, zgodnie z własną filozofią przemijalności życia, to, co pozostało, co tym bardziej budzi uczucie znikomości życia. Robił to odwrotnie w stosunku do Jana Parandowskiego. Ocalenia tego świata szukał tylko w sztuce”<sup>14</sup>. Ruin greckich budowli w Syrakuzach, Taorminie, Agrygencie, Selinuncie, Segesście nie traktuje jako martwych, ale widzi w nich wieczne życie zaklęte w kamień. Następuje tutaj przemieszanie krajobrazu i kultury. Stanowią one jedność.

Podróż prowokuje również do refleksji o własnym przemijaniu, starzeniu się, a jest to perspektywa znacznie bardziej bolesna, bo dotyczy zawsze naszego niepowtarzalnego, osobniczego przypadku. W powrotach do miejsc odwiedzanych, jak sam napisał Iwaszkiewicz, jest jedna rzecz, z którą trudno się pogodzić — widok starzenia się ludzi<sup>15</sup>. Uzupełnieniem tych słów mogą być notatki, czynione podczas jednej z włoskich podróży:

takie podróże i te podróże to już nie dla nas [chodzi o pobyt w Weneto i dość intensywne przemieszczanie się — A.G.P.]. Za bardzo zmieniliśmy się, posmutnieliśmy i spowaźnieliśmy, za dużo rzeczy spostrzegamy, aby się cieszyć beztrudnie pięknem i sztuką — i w gruncie rzeczy robi się w duszy smutno i melancholijnie, chce się wracać do domu i do pracy<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> E. ŁOCH: *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*. Lublin 1988, s. 108.

<sup>15</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Pasje błędmierskie*. Warszawa 1976, s. 110.

<sup>16</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955*. Warszawa 2007, s. 300.

— lub inna konstatacja:

Przemijają, przemijają te obrazy ziemi w głowie, pozostawiając zapach po sobie i zamęt jakiś. Barwna mgła przed oczami nie rozwiewa się, wszystko się miesza, wszystko staje się jednym<sup>17</sup>.

Podróż w twórczości Iwaszkiewicza ma zatem także wymiar metaforyczny — jest to podróż do kresu czasu ludzkiego, wyprawa z Charonem<sup>18</sup>. Lecz obcowanie ze śmiercią dokonuje się już za życia. Podróż do Cymerii jest podróżą w głąb siebie. Zmarli współegzystują z żywymi, tak jak często w liryce Słowackiego (*Złota czaszka*, *Samuel Zborowski*). Nawet odradzająca się przyroda nie jest w stanie zapobiec temu procesowi (*Kwiecień* z tomu *Okrągły rok*). Odczucie śmierci, egzystencjalna konieczność odchodzenia, przenika wszystko. Śmierć jest rozplynięciem się we wszechbycie, ostatecznym połączeniem z naturą, gdzie geniusz ludzki i jego dokonania nie mają już znaczenia. Sztuka jest pocieszeniem, a zarazem pułapką dla żyjących estetów. Wszystkie doświadczenia podróżnicze, obcowanie z wielką sztuką służą w konkluzji autorefleksji o charakterze egzystencjalnym.

Północ — Południe

Iwaszkiewicz pojmował dość stereotypowo istotę Południa i Północy Europy, łącząc Południe z kulturą, a Północ z naturą, przywołując niejako rzymski podział świata na *Imperium Romanum* i *Barbaricum*<sup>19</sup>. Przejście przez Alpy do Italii od wieków traktowane było jako swoiste *transitum* między Północą i Południem, postrzegane bywało również

<sup>17</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień*. Kraków—Wrocław 1983, s. 356.

<sup>18</sup> Helena Zaworska dokonuje metaforycznej interpretacji tej podróży. Według niej, Charona zastępuje z czasem młody i piękny Artemidorus, anioł, którego porównuje do postaci śmierci przynoszącej ukojenie z obrazów Jacka Malczewskiego (*Lato 1932*) lub aniołów z obrazów Henri Martina (*Sérénité*). W twórczości Iwaszkiewicza stopniowo następuje zgoda na tę podróż, podobnie jak i zgoda na przynoszącą ukojenie śmierć występuje w obrazach Malczewskiego. H. ZAWORSKA: *Sztuka podróżowania...*, s. 118.

<sup>19</sup> Na ten temat obszernie pisze H. SAMSONOWICZ: *Północ — Południe*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1999.



w kategoriach symbolicznych. Dla pisarza tak wyczulonego na wszelkie sensualne bodźce niewątpliwie granica ta dostrzegalna była także w obszarze przyrody. Zwłaszcza sycylijskie opisy pełne są barw, zapachów, dźwięków. Zapach kwitnących pomarańczy przenika wszystkie miejsca. Bujne ogrody i egzotyczna roślinność urzekają i stanowią wspaniałe tło do rozważań o sztuce i kulturze. To urzeczenie zmysłową pięknnością Italii jest kontynuacją odwiecznego toposu tęsknoty ludzi Północy za „lepszą” częścią świata, wyrażaną tak dobitnie w okresie romantyzmu. W kulturze europejskiej funkcjonował jeszcze jeden stereotyp podziału na Północ i Południe. Tradycję etyki, powinności reprezentują kraje Północy, Południe to kraj sztuki, estetyki. W przytoczonym dalej wierszu *Nie dla nas...* wyższe wartości paradoksalnie reprezentuje przybysz z Północy.

Iwazskiewicz wierzy w *genius loci* Południa. Jego postawa jako przybysza z Północy jest ambiwalentna — czując się obywatelem świata i on jest jednym z tych, którzy uczestniczą i tworzą fenomen miejsca, jakim jest Italia. Z drugiej strony, co rusz porównuje Polskę z Italią, widząc różnice nie tylko cywilizacyjne i kulturowe, lecz także topograficzne i odnoszące się do charakteru przyrody. Jego postawa przypomina dziecięce zaklinanie rzeczywistości i wynika z głębokiej wiary w możliwość uniwersalizmu tych dwóch części Europy. Wreszcie mit o jedności świata i uniwersalizmie kultur zostaje zastąpiony zwątpieniem w jego możliwość (*Księga dnia i Księga nocy, Powrót do Europy*). Zwłaszcza wiersze zawarte w *Podróży do Europy* (np. *Do Pawła Valery, Do przyjaciela wroga*) ujawniają odmiennosc Północy od upragnionej Arcadii. Dobrym podsumowaniem tej postawy jest wiersz *Nie dla nas winnic modry stok* zamieszczony w *Księdze dnia i księdze nocy*<sup>20</sup>:

Nie dla nas winnic modry stok  
 I winnic wdzięk, i winnic sok,  
 A dla nas pyłny owsa łan  
 I karczmarz Żyd, i wódki dzban.  
 [...]

<sup>20</sup> J. IWASZKIEWICZ: wiersz XXXIII *Nie dla nas...* z tomu *Księga Dnia i Księga Nocy*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 1. Warszawa 1977, s. 240.

Nie dla nas błękit, fiolet wzgórz,  
Cyprysów lęk i kopał róż,  
A dla nas puszcze, dal i step,  
I czarny rok, i czarny chleb.

## Ukraina i Polska a Italia

Z poczuciem odrębności Południa i Północy łączy się tak mocno akcentowany zwłaszcza w utworach włoskich pisarza związek z Polską i Ukrainą. O Ukrainie była mowa w części pierwszej opracowania, ale ze względu na to, że topos Ukrainy organizuje kompozycyjnie wszystkie włoskie relacje pisemne, przywołajmy go raz jeszcze. Jak zauważyła Alina Kowalczykowa, odwołania do pejzażu polskiego podczas peregrynacji włoskich były typowe już w utworach polskich romantyków<sup>21</sup>. Peregrynacjom pisarza towarzyszy nie tylko porównywanie historii, przyrody (przyrównuje na przykład włoskie glicynie do polskich bzów) i zwłaszcza krajobrazu Ukrainy, Polski do krajobrazu Italii (Sycylii w kontekście Ukrainy), lecz także nieustanne odwoływanie się do najbliższych, myślenie o sprawach pozostawionych w Polsce. Te polskie nostalgiczne nie były przypadłością jedynie Iwaszkiewicza. Na przykład Kazimierz Przerwa-Tetmajer w swoich listach z podróży wciąż wspomina polskie widoki, odgłosy i zapachy<sup>22</sup>. Podobnie postępuje Stefan Żeromski (*Zapiski*).

Znamienne w twórczości Iwaszkiewicza jest to, że utwory poświęcone Polsce i Ukrainie powstają we Włoszech, a te poświęcone Italii często pisane są w Polsce (*Metopy z Selinuntu*). Odległość pozwala nabrać dystansu do miejsc oddalonych i czasu minionego. Z perspektywy Sycylii ukraińska młodość nabiera wartości mitu. To właśnie na Ukrainie podczas spotkań z Szymanowskim powstawał *Król Roger*. Jest zatem coś więcej niż tylko podobieństwo polegające na tożsamości jakiegoś szczegółu topograficznego. W *Podróżach do Włoch* Iwaszkiewicz napisze:

<sup>21</sup> A. KOWALCZYKOWA: *Pejzaż romantyczny*. Kraków 1982, s. 99.

<sup>22</sup> K. PRZERWA-TETMAJER: *Listy z podróży*. W: IDEM: *Melancholia*. Warszawa 1989.

I odczuwam te nici łączące bardzo dalekie okolice, pola żyznej Ukrainy, czerwone pola pod Sieną, bezpłodny piasek pod Stawiskiem i różowe równiny zachodniej Sycylii; słyszę prawie, jak to wszystko gra jednym łagodnym akordem. Wszystko to złączone w jedno ludzką pracą i moim ubogim umysłem, który nagle ujmuje to wszystko w jedną ramę<sup>23</sup>.

Rzekome podobieństwo Sycylii do Ukrainy jest ułudą, mitem, który pisarz stworzył na skutek bardzo prywatnych i złożonych powodów, ale który z czasem stał się elementem jego literackiej kreacji i tożsamości. Mitem mógł być o tyle legitymizowany, że na Sycylii ze względu na złożoną przeszłość historyczną tej ziemi dostrzegał podobny jak na Ukrainie synkretyczny model kultury. Na tym podobieństwa się kończą, lecz zbudowane przez Iwaszkiewicza przeświadczenie o powinowactwie Sycylii i Ukrainy stało się literackim toposem, trwałym motywem funkcjonującym już na własnych prawach w literaturze i kulturze polskiej.

Buona sera Gattopardo!  
 A ja jestem z Ukrainy,  
 U was tutaj żółte góry  
 A tam pola i równiny  
 Bzy rozrosły się krzaczasto  
 A tu takie dziwne miasto,  
 Sztynne palmy i hibiskus  
 W Monreale dziwny Chrystus<sup>24</sup>

## Synkretyzm

Tomasz Wójcik nazwał Iwaszkiewicza jednym z najbardziej europejskich pisarzy polskich, „któremu udało się przewyciężyć polską sprzeczność pomiędzy partykularyzmem i uniwersalizmem”<sup>25</sup>. Tak jak

<sup>23</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch*. Warszawa 1977, s. 225.

<sup>24</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Serenada z cyklu Wiersze z Palermo z tomu Krągły rok*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 2. Warszawa 1977, s. 383.

<sup>25</sup> T. WÓJCIK: *Pocięcha mieszka w pięknie. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Warszawa 1998, s. 133.

powinowactwo Ukrainy i Sycylii stało się trwałym motywem występującym w twórczości pisarza, podobnie jest z powracającym na kartach włoskich książek poczuciem synkretycznej jedności Europy. Jedność ta jest podkreślana na różne sposoby: przez szukanie podobnych motywów krajobrazowych, wątki biograficzne (np. Gierymski malujący katedrę w Amalfi) czy nawet domniemaną wspólnotę stylistyczną sztuki (kościół w Tarczku i Cellole). Pisarz pomija, bo trudno przypuszczać, że nie wie, iż pozorne podobieństwo nie jest żadnym dowodem na wspólną genezę pewnych zjawisk. Co więcej, z historii kultury zdaje się korzystać dość wybiórczo, akcentując te jej momenty, które pasują do sformułowanej przez niego tezy. Jest to szczególnie widoczne w porównywaniu Sycylii i Ukrainy. Iwaszkiewicz ma świadomość historycznej przeszłości Sycylii. Na kartach swojej książki wymienia wszystkie nacje, jakie przewinęły się przez Sycylię, a więc kulturę przedgrecką, Arabów, Rzymian, Kartagińczyków, Bizantyjczyków, Normanów, Niemców, Francuzów. Nad nimi wszystkimi jednak króluje kultura grecka, i to ona odcisnęła piętno na całym rozwoju wyspy. W synkretyzmie wyspy, zdominowanym przez helleńskie piękno widzi pewien ideał kultury:

nawarstwienia kultury, to ich bogactwo, ich kontrasty sprawiały, że wszystko tutaj, nie mieszając się z sobą, żyło w głębokiej swobodzie, cieszyło się życiem, istniało i dojrzewało w gorącym słońcu, nie przeszkadzając sobie wzajemnie. Powstawał kraj wiecznej — zdawało się — szczęśliwości, tolerancji; znikły przesady religijne; eunuch bizantyjski stawał się wielkorządcą i admirałem, arabski filozof doradcą chrześcijańskiego monarchy, który formalnie nad sobą uznawał zwierzchnictwo papieża<sup>26</sup>.

Ten wizerunek Sycylii był ponadczasowym ideałem, symbolem doskonałości, do którego powinna zmierzać kultura Europy. W przekonaniu Iwaszkiewicza był to mit urzeczywistniony. W *Ogrodach* napisze:

Sycylia była dla mnie zawsze ziemią urzeczywistnień. To, co było bajką, co było marzeniem, co było niemożliwością, tak jakoś zwyczajnie realizowało się właśnie tutaj, w tym ogrodzie, na tej ziemi<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii*. Warszawa 2000, s. 333.

<sup>27</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Ogrody*. Warszawa 1974, s. 64—65.

Przez porównanie Ukrainy z Sycylią żywotność mitu o krainie wiecznej szczęśliwości zostaje przeniesiona na Ukrainę. Tu jednak nie działa już siła historycznych argumentów, ale mitotwórcza moc wspomnień z dzieciństwa i tęsknota za ziemią utraconą.

W dobie barbaryzacji Europy u progu II wojny światowej, czego Iwaszkiewicz miał bolesną świadomość („kultura europejska tonie jak Wenecja”), pisarz jawi się jako poszukiwacz nie tylko ciągłości śródziemnomorskiej kultury, lecz także utraconego ideału. Jej istotą jest twórcze i pokojowe współistnienie różnych kultur. Synkretyzm zatem staje się w mniemaniu pisarza najwyższym celem, do którego powinna zmierzać kultura starego kontynentu. Jak pokazał dalszy bieg wypadków (istotna i być może decydująca była tu wizyta u Benedetta Crocego), ideał ten nie był możliwy do spełnienia, a być może w ogóle nigdy nie istniał.

## Piękno — realizm

Opozycyjność piękna i brzydoty, przybierającej postać realizmu i prozy życia, obecna była już w młodzieńczych utworach pisarza. Odzywa się również w relacjach z włoskich podróży. Italia ukazywana jest w nich jako harmonijne połączenie sztuki i pięknej natury, jako przestrzeń, która przechowała klasyczną ideę piękna, nawet jeśli objawia się ona w nieklasycznych reliktach kultury tej ziemi. Jednakże już sama deklaracja pisarza we wstępie *Podróży do Włoch* zakładała, że będzie to relacja zrywająca ze stereotypowymi wizjami Włoch. Owo odejście od stereotypu miało polegać na wprowadzeniu elementów rodzajowych, pełnokrwistych opisów prawdziwego życia. Obie włoskie książki Iwaszkiewicza realizują ten schemat.

W czasie pisania swych relacji, a także w momencie pierwszej podróży, która odcisnęła wyraźne piętno na twórczości pisarza, miał on już za sobą okres redefinicji piękna, które było połączeniem platońskiej idealności z czystą zmysłowością. Już w pierwszym utworze pisarza osnutym wokół włoskiej tematyki, jakim było libretto do *Króla Rogera*, bohater doświadcza wyzwolenia zmysłów. Penteusz i Roger pod wpływem Dionizosa poznają tajemnicę zmysłowej miłości. To ona

jest najwyższym stopniem wtajemniczenia. Zespolona z idealną sztuką, staje się pełnią. Wydaje się, że sam temperament literacki pisarza i jego wrażliwość sensualna na wszelkie doznania zmysłowe skłaniały go również do takiego postrzegania Italii. A zatem w obu książkach włoskich Iwaszkiewicza, a także utworach poetyckich naprzemiennie pojawiają się doznania mające źródło jeszcze w estetyczno-parnasistowskiej wizji kultury śródziemnomorskiej, jak również migawkowe, znakomicie uchwycone opisy obyczajowe. Coraz częściej pisarz szuka wśród tamtych wrażeń czegoś, co przypomina własny kraj. Nawet panująca wówczas pogoda mało kojarzy się z lazurowym włoskim niebem (co ukazane zostało w wierszu *Florencja w deszczu*). Opisy scenek rodzajowych zawarte w serii miniatur *Bilety tramwajowe* mają, jak się wydaje, rodowód skamandrycki. Nawet opisy samych zabytków bywa, że odbiegają od klasycznej ekfrazy, jaką stosuje choćby Herbert. Tak jest w przypadku relacji z San Gimignano. Iwaszkiewicz opisuje pensjonat, w którym mieszka (choć tu widać zbieżność z Herbertowskim opisaniem „Trzech dziewczuszek”); miejscowego chłopca Dina, którego postać występuje także w listach Rajnfelda do pisarza. Najbardziej chyba ewidentnym włączeniem prawdziwego życia w tok opisu Italii jest słynny pieśń ze stacji w Cogniliano.

Z kolei parnasistowski rodowód można przypisać przeżyciom estetycznym wywołanym sztuką i wszystkim muzycznym wątkom przenikającym włoskie relacje, a jest ich sporo i dotyczą zarówno włoskich kompozytorów (Rossini), jak i na przykład Mozarta czy Chopina. Iwaszkiewicz wciąż jest zafascynowany ponadczasowym czystym pięknem o klasycznym rodowodzie. Przy okazji analizowania swych związków z Rzymem zamieszcza uwagę o zniszczonej *Pieci* Michała Anioła (zdarzenie to miało miejsce w 1972 roku). Pisarz, zupełnie nie biorąc pod uwagę faktu, że był to atak szaleńca, traktuje wydarzenie jako zamach na odwieczne piękno.

Ujrzałem nagle to uczucie nienawiści do sztuki i do piękna, jakie jest jednym z prądów naszego współczesnego życia. [...] Jest w tym uczuciu nie tylko pogarda, ale nienawiść, jednocząca najróżnorodniejsze elementy naszej rzeczywistości w działaniu przeciw temu, cośmy dotąd uważali za płody europejskiej, najpiękniejszej kultury.

Zdaje mi się, że tu powinniśmy się zjednoczyć, wszyscy, dla których słowo sztuka pełne jest jeszcze innych treści, którzy chcą jeszcze o nią walczyć — a kto wie, czy nie przyjdzie nam jeszcze cierpieć za sztukę — i którzy chcą się w tej walce połączyć<sup>28</sup>.

Pisarz nie ukrywa, na czyich poglądach jest ufundowany jego stosunek do sztuki i piękna. Powoływanie się na swoje estetyczne autorytety (von Platen przy okazji opisu Taorminy, Szymanowski) towarzyszy pisarzowi w podróży włoskiej w różnych miejscach. Odezwie się ono jeszcze raz w *Sonetach sycylijskich*.

## Sensualizm

Niezwykle ważnym motywem ksiązek włoskich Iwaszkiewicza, kolejnym filarem, na którym zbudowana jest ich narracja, jest ogromna plastyczność opisów. Iwaszkiewicz wpisuje się jako pisarz w młodopolską tradycję konstruowania nastrojowych i symbolicznych opisów pejzażowych. W przypadku jego opisów Italii angażowane są wszystkie zmysły — łącznie ze zmysłem smaku i węchu. Dobrym tego przykładem jest opis świątyn w Agrygencie, których wapień:

zwietrzał już zupełnie i pożółkł tak, że nabrał koloru ciemnego, ciemniejszego od ziemi, jaka go otacza, i ma odcień razowego chleba. Pachnie zdaje się chlebem i miodem ciepły, żółty kamień, który tak harmonizuje z kolorem bujnych traw i sinym niebem i morzem w oddali. Obok na pół rozwalonej świątyni tkwi oliwka siwa i brodata, pasą się białe kozy<sup>29</sup>.

Najważniejszą jednak rolę w tych relacjach odgrywa kolor. Wzmaga on wrażenia, jakich doznaje się podczas doświadczania specyfiki miejsca w jego różnorodnych aspektach.

Niezwykła wrażliwość na piękno i metafizykę krajobrazu nosi cechy romantycznego stosunku do natury. Ale krajobraz i sztuka pełnią

<sup>28</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 86.

<sup>29</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 160.

także funkcję medium pośredniczącego w doświadczaniu największej tajemnicy ludzkiej egzystencji. Jak pisze Zaworska, dla Iwaszkiewicza Italia stała się miejscem, gdzie człowiekowi było dane zrealizowanie się w dwóch najważniejszych planach życia: zmysłowym, wskutek spotęgowania do granic możliwości doznania zmysłowego, i kulturowym, dzięki występowaniu (zwłaszcza na Sycylii) w sposób namacalny materialnego świadectwa symbiozy różnych kultur, obyczajów, światopoglądów<sup>30</sup>. Tak jak w całej twórczości pisarza, tak i tutaj spotykają się dwie postawy: zorientowana na sensualizm i zmysłowość doznań oraz idealistyczna, reprezentowana przez estetę i parnastę, głęboko rozumiejącego i przeżywającego kulturę. Jest to spełniona idea *Króla Rogera* — Penteusz spotyka przebranego Dionizosa i za jego sprawą doświadcza wyzwolenia zmysłów. Roger, podobnie jak Penteusz, pod wpływem zintensyfikowanych doznań czystego piękna poznaje tajemnicę zmysłowej miłości. To ona jest najwyższym stopniem wtajemniczenia. Zespolona z idealną sztuką, staje się pełnią.

### Poczucie wyobcowania

Poczucie samotności, o którym była już mowa w rozdziale III części pierwszej niniejszej publikacji, nie opuszczało Iwaszkiewicza także w podróży. Kontemplacja sztuki i miejsc wyjątkowych w historii kultury dokonywana jest przez pisarza indywidualnie, mimo że czasem towarzyszą mu inne osoby, jak choćby Rajnfeld podczas pamiętnego zwiedzania Italii. W zasadzie byłby to stan normalny, gdyby nie podkreślana we wszystkich relacjach podróżniczych sytuacja wyobcowania. Izolacja ta sprzyja subiektywizacji odbioru, co jest charakterystyczne dla opisów podróżniczych doby romantyzmu<sup>31</sup>. Ona wyznacza też sposób percepcji natury i sztuki. Samotność towarzyszy również starczej kontemplacji sztuki. Przy okazji kolejnego pobytu w Monreale pisarz zanotuje:

<sup>30</sup> H. ZAWORSKA: *Sztuka podróży...*, s. 73.

<sup>31</sup> Z tradycją tą próbowali zerwać Goethe i Heine. Patrz: M. JAKUBÓW: „Gdy widzimy coś, co po części już dobrze znamy”. *Postrzeganie Włoch w opisach pisarzy niemieckojęzycznych w I. połowie XIX wieku*. W: *Podróże artystyczne. Artysta w podróży*. Red. R. KASPEROWICZ, J. JAŻWIERSKI, M. PASTWA. Lublin 2010, s. 199—217.



nie ma już nikogo, kto by to wszystko odczuł tak jak ja. Józio rozumiał takie rzeczy. Sam mnie w nie wprowadzał. A dziś nie ma nikogo takiego koło mnie. Może gdzieś ktoś jest, kto tak przeżywa sztukę, ale oni wszyscy przeżywają inaczej. Tak jak ja już nie rozumie. Ale dzisiaj przeżywałem to bardzo głęboko<sup>32</sup>.

W wymiarze kultury samotność pisarza ma także różne odsłony i przyczyny. Z jednej strony Iwaszkiewicz czuje się Europejczykiem, a poczucie to wynika ze świadomości kultury i historii Europy i identyfikacji z nią, z drugiej doświadcza odrzucenia, zwłaszcza w czasach powojennych (Croce), i co za tym idzie, poczucia odrębności. Stany te występują naprzemiennie. Przywoływane tak wielokrotnie, zwłaszcza podczas podróży włoskiej, Polska i Ukraina w gruncie rzeczy dowodzą, jak dramatyczne było dla pisarza poszukiwanie własnej tożsamości. Iwaszkiewicz zdaje się nie tyle rozdarty, ile już pogodzony ze swym losem syna Północy, wielbiącego Południe. W gruncie rzeczy potęguje to jego polskość. Mit ten urzeczywistniał także Karol Szymanowski. Tacy też pozostają Iwaszkiewiczowscy bohaterowie utworów literackich — podróżujący po świecie, acz przeniknięci nostalgią polskości. Polskość paradoksalnie w całym kontekście europejskich odniesień zdaje się tym, co na trwałe nazaczyło dorobek literacki i samą osobowość pisarza.

## Strategia wyboru miejsca i zabytku do opisu

Wspomniane elementy konstytuujące literackie relacje podróżnicze Iwaszkiewicza przeplatają opisy zabytków i miejsc kulturowo znaczących. Zgodnie z deklaracją pisarza, takich opisów w jego książkach nie jest zbyt wiele, a jeśli się pojawiają, są subiektywną refleksją. Wybór tych miejsc i dzieł, podobnie jak całe wprowadzenie pisarza w arkaną kultury śródziemnomorskiej, dokonuje się za sprawą przewodnika

<sup>32</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980*. Warszawa 2011, s. 210.

duchowego, kogoś, kto odsłania tajemnicę. Miejsce jest osławiane dzięki wyobraźni i funkcjonuje w świadomości jako coś zapośredniczonego. Na to nakłada się obraz zobaczony. Zazwyczaj nie przysparza on rozczarowań. Nie oznacza to jednak, że doświadczenie to nie jest poprzedzone gruntowną lekturą, a już na pewno tak jest z jego literacką relacją, mimo symptomów bezpośredniości. Pisarz wielokrotnie jako cel podróży wybiera miejsca noszące stygmat literacki czy biograficzny. Czasem jest to wręcz motyw zobaczony w obrazie. Tak jest z katedrą w Amalfi. Zdarza się, że w relacji z ważnego kulturowo miejsca nie pojawia się najważniejszy zabytek z nim związany, za to w obfitości występują opisy obyczajowe. Pisarz nader często wybiera kilka zabytków, pomijając inne nie mniej ważne czy nawet z punktu widzenia historii sztuki — ważniejsze.

Symptomatyczne dla Iwaszkiewicza jest poszukiwanie pięknego, malowniczego widoku, ujęcia. Opisy takie to nieraz gotowe landszafty charakterystyczne dla pejzażu ziemi włoskiej. Niemniej jednak prawdziwe życie także wyziera z tych opisów — zabytki bywają zniszczone, w stanie rozkładu, cywilizacja zakłóca spokojną egzystencję dzieł sztuki. Iwaszkiewicz odżegnuje się od kunsztowności formalnej i mnożenia pięknych widoków (co jest tylko pozorem), gdyż drażni go to na przykład u Taine'a<sup>33</sup>. Wszystko w myśl powziętej zasady, że opisy Włoch nie będą powielaniem zachwyty na modłę XIX-wiecznej ekfrazy ani suchą relacją bedekerowską. Miejsca opisywane sprawiają wrażenie niemal wykadrowanych. Pisarz dokonuje w swych opisach fabularyzacji przestrzeni i miejsca, kreuje je na nowo. Akt ten poprzedza droga, ruch oglądającego, aby potem, po wyborze odpowiedniego widoku, popaść na dłużej w bezruch kontemplacji.

Recepcja miejsca niejako stygmatyzowanego przez wielką sztukę i tradycję kulturową dokonuje się w sposób różnorodny i wieloetapowy. Przeważnie pisarz jedzie przygotowany, wspierany lekturą podręczników i przewodników. Jego ogromna erudycja literacka każe mu spoglądać na uszlachetnione historia miejsca i obiekty sztuki przez pryzmat opisów literackich (na przykład pejzaż świątyni w Agrigencie, widocznej na tle morza, nazywa za Szymanowskim „pejzażem z Odysei”). Nierzadko

<sup>33</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 12.

przywołuje utwory poetyckie, niekoniecznie z danym miejscem związane, a tylko ewokujące nastrój doń pasujący. Obiekty ogląda długo, powoli kontemplując je i snując rozmaite rozważania, często natury egzystencjalnej. Iwaszkiewicz był niechętny wszelkim konserwacjom, dlatego też nie dziwi, że tak chętnie jako obiekty swych ekfraz wybierał ruiny, nie siłując się nawet na podejmowanie trudu rekonstrukcji. Niezmiennie powraca kontekst północnoeuropejski — Ukraina, Rosja, Mazowsze, Stawisko. W przypadku południowych Włoch jest to również kontekst historyczny. Iwaszkiewicz zna dobrze historię, a przynajmniej ten jej przedział, odnoszący się do bytności Normanów i Stauffów na Sycylii. Historiozoficzne rozważania pisarza mają odniesienia do doświadczeń heidelberskich. Są one wciąż rozdrapywaną raną, stygmatem przykrego doświadczenia. Ówczesny zachwyt ideą imperialną, a potem poczucie straszliwego zawodu i dziejowej pomyłki były swoistym kompleksem pisarza.

Recepcja dzieł sztuki często oparta jest na tworzeniu pewnej literackiej fabuły, dotyczącej biografii twórcy, okoliczności powstania dzieła itp., mającej jednak mocne podstawy w literaturze faktograficznej. Iwaszkiewicz zachowuje się jak człowiek pióra, przy całej swej ogromnej świadomości wartości artystycznej i kulturowej opisywanych obiektów. W Iwaszkiewiczowską strategię opisu Italii wpisują się także opisy przyrody. Tak typowe dla niego zachwyty nad roślinnością stają się w pewnym sensie zabiegiem uświadamiającym pogrążanie się w odmienne, południowe terytorium, będące przedmiotem odwiecznych tęsknot ludzi Północy. Temu służy opis glicynii, stopniowo rozwijających się w miarę posuwania się na południe.

Iwaszkiewicz mimochodem zdradza swój sposób przyswajania dzieł sztuki: „trzeba się powoli oswajać, zaznajamiać z nimi, aby potem powracać do nich i witać już jak starych znajomych. Należy oczywiście wybierać to, co najbardziej przemawia do serca”<sup>34</sup>. Na kartach *Książki o Sycylii* pojawia się opis sposobu zwiedzania miasta:

naprzód idę, gdzie mnie oczy poniosą wzdłuż i w poprzek ulicami. Potem wychodzę na jakieś zrozumiałe miejsce, na przykład plac przed katedrą, przed ratusz lub coś w tym rodzaju, i rozpoczy-

<sup>34</sup> Ibidem, s. 90.

nam po omacku zwiedzanie. Wieczorem biorę do ręki przewodnik i sprawdzam, co widziałem. Przy tym czytaniu łączą mi się w całość poszczególne punkty miasta uzupełnione tym: Was nicht in Bedecker stehet, a to przecież są najciekawsze rzeczy<sup>35</sup>.

Podkreśla tu rolę pierwszego wrażenia, impresji, które determinują dalszy stosunek do miejsca:

Ja chcę przeniknąć istotę tego miasta — a to można tylko w przelotnej podróży. Bez żadnych jeszcze związków uczuciowych widzimy miasto nagie i w prymitywnej swej postaci. Takim ukazuje się nam każde miasto w pierwszy dzień po przyjeździe. Potem wszystko przepada, wiąże, wikła się, zabarwia, gmatwa — i znowu zamiast nad nietkniętym, czystym w swym oderwaniu zjawiskiem, stoimy nad swoim wnętrzem, i tak już nam aż nadto znanym<sup>36</sup>.

Przekaz literacki, któremu musimy zawierzyć jako miarodajnej relacji z całego procesu odbioru sztuki, akcentuje szczegóły, które baczne oko pisarza wyławia z całości. Najczęściej takie właśnie obiekty zapadają w pamięć, trafiają do prywatnego muzeum wyobraźni Iwaszkiewicza. Kryterium wyboru jest tu swoista *curiosità*, którą pisarz, niczym rasowy tropiciel, pieczołowicie wyławia z dzieła. Nieco inaczej jest w przypadku obiektów architektonicznych. Tu liczy się nastrój, malowniczość scenerii, a także potencjał kulturowy przez nie reprezentowany.

Niezwykle ważną rolę w procesie zwiedzania odgrywa muzyka — czy to przypadkowa, którą łowi wrażliwe ucho pisarza (jak utwory Chopina zasłyszane w Agrigencie), czy pojawiająca się na zasadzie przypadkowego skojarzenia. Często uzupełnia ona doznanie estetyczne. W przypadku wspomnianej muzyki Chopina rodzą się skojarzenia z Polską, tak silnie przenikające peregrynacje włoskie. Pod wpływem tej muzyki antyk jawi się jako coś odległego.

I czuję w tej chwili, uprzytamniam sobie zupełnie plastycznie — obcość świata klasycznego, świata antycznego. Świątynie, które stoją

<sup>35</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 33—34.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 90.

nad morzem, osamotnione i spokojne, czekające, jak co wieczora, na blask gwiazd czy księżycą, są dla mnie czymś zamkniętym i niedostępnym; ale ta muzyka, te tony świadczą dla mnie o czymś, co mi jest bliskie, drogie i moje. Jest to z innego świata — i jeszcze nigdy bardziej nie wydaje mi się Grecja i jej życie wewnętrzne czymś bardziej niedostępnym i niezrozumiałym na wieki<sup>37</sup>.

Syndrom obcości występuje naprzemiennie z przemożną chęcią doszukiwania się podobieństw, nieraz wyimaginowanych. To też decyduje o wyborze miejsca do opisu i determinuje jego odbiór.

## Kontemplacja

Zespolenie miejsca, dzieł sztuki z osobą piszącego jest cechą specyficzną relacji Iwaszkiewicza, na co zwróciła uwagę już Dorota Kozicka<sup>38</sup>. Koncentracja i kontemplacja, która jej towarzyszy, były wielokrotnie opisywane przez samego pisarza w książkach włoskich jako jego charakterystyczne zachowanie i reakcja na dzieło sztuki. Z ich kart wyłania się obraz pisarza spacerującego lub siedzącego przed obiektem często bardzo długo i oddającego się wyłącznie kontemplacji. Wielokrotnie wracał też, jeśli okoliczności na to pozwalały, do wybranego obiektu (np. metop z Selinuntu, obrazów Caravaggia, Correggia). Bezpośredni kontakt z żywym dziełem, rozpamiętywanie jego własności zewnętrznych (tego, co historia sztuki nazwałaby formalną strukturą dzieła), decydujących o jego niepowtarzalności, a także warstwy narracyjnej, całkowicie na długi czas pochłaniało pisarza. Można zakładać, że taki opis literacki pokrywał się ze stanem faktycznym i że tak przebiegał proces obcowania ze sztuką.

Liczne teorie przeżycia estetycznego, niezależnie od różnic występujących między nimi, dobitnie akcentują akt kontemplacji jako niezbędną

<sup>37</sup> Ibidem, s. 158.

<sup>38</sup> D. KOZICKA: *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*. Kraków 2003, s. 197.

w świadomym procesie odbioru dzieła sztuki. W przypadku Iwaszkiewicza kontemplacja ta ma wiele cech wspólnych z aktem opisywanym przez Schopenhauera w jego fundamentalnym dziele *Świat jako wola i wyobrażenie*. W ujęciu Schopenhauerowskim w akcie kontemplacji estetycznej ustaje działanie popędów, jest ona całkowicie skoncentrowana na dziele sztuki. Towarzyszy jej poczucie zaniku własnego, podmiotowego „ja”, które staje się głównym czynnikiem przyjemności estetycznej. „Następuje — pisze Maria Gołaszewska — niejako kontemplacyjne utożsamienie się z przedmiotem — człowiek zatracą swą indywidualność, istnieje jedynie jako »zwierciadło przedmiotu«, w bezinteresownej (nie uwzględniającej faktu rzeczywistego istnienia świata) intuicji staje się czystym podmiotem doznania, pozbawionym woli i pragnień, niezależnym od wszelkich relacji praktycznych. [...] Kontemplacja ta nie ma charakteru emocjonalnego — w przeżyciu estetycznym człowiek pozostaje uczuciowo chłodny, rozkosz pochodzi z intuicyjnego zbliżenia się do kontemplowanego przedmiotu”<sup>39</sup>. Schopenhauer podkreślał także poznawczy charakter aktu kontemplacji estetycznej, której zwieńczeniem jest poznanie stałych wartości przedmiotu, a przez to stałych idei, stanowiących wzór rzeczywistości.

Adekwatna do charakteru kontemplacyjnej percepcji dzieła u Iwaszkiewicza zdaje się też psychofizjologiczna teoria wczucia (*Einfühlung*), zwłaszcza w ujęciu Roberta Vischera i Johannesesa Volkelta. Teoria ta modna była na początku XX wieku, choć wywodziła się z poglądów romantyków. Wczucie polega na przeniesieniu własnych stanów emocjonalnych, doznań, uczuć na przedmiot, który zostaje w ten sposób ożywiony, a następnie poddany kontemplacji. Choć to odbiorca przetrzuca swe nastroje na przedmiot, ulega on jednak złudzeniu, że to ów przedmiot estetyczny doń przemawia, że komunikuje mu niejako szczególną treść. Lecz w ujęciu Volkelta przedmiot, nawet posiadający właściwości artystyczne, musi spełniać pewne warunki, aby zawiązała się owa szczególna więź z odbiorcą. Najważniejsze z kryteriów Volkelta, w kontekście wyborów obiektów do kontemplacji dokonywanych przez Iwaszkiewicza, wydają się: jedność formy i zawartości (treść) dzieła

<sup>39</sup> M. GOŁASZEWSKA: *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*. Warszawa 1983, s. 320.

oraz doniosłość egzystencjalna treści<sup>40</sup>. Można wymienić tu jeszcze kategorię, której Volkelt nie wymienia, a która miała istotny wpływ na estetyczne wybory Iwaszkiewicza — owo wielokrotnie podkreślane już zachwycenie się innością, szczególnością ukrytą w gąszczu treści lub konwencjonalnych cech formalnych lub tak naocznie uderzających swą emocjonalną prawdą, jak obrazy Caravaggia.

W ujęciu fenomenologicznym, sformułowanym przez R. Ingardena, kontemplacja jest ostatnią fazą przeżycia estetycznego<sup>41</sup>. Poprzedzają ją: emocja wstępna, a następnie skupione oglądanie (w tej fazie następuje proces intensyfikacji emocjonalnej, porównywalny z „wczuciem”). Ostatnią, trzecią fazą jest kontemplacja. Warto przypomnieć w tym miejscu deklarowany przez pisarza sposób zwiedzania zabytków: „trzeba się powoli oswajać, zaznajamiać z nimi, aby potem powracać do nich i witać już jak starych znajomych. Należy oczywiście wybierać to, co najbardziej przemawia do serca”<sup>42</sup>.

Faza kontemplacji w poglądach Ingardena jest intencjonalnym odczuwaniem już ukonstytuowanego przedmiotu estetycznego. Ukonstytuowanie to dokonuje się w fazie drugiej. Kontemplacja jest też momentem, w którym następuje odkrycie, objawienie ponadczasowych wartości dzieła. W przypadku Iwaszkiewicza dotyczy to zarówno wartości artystycznych, jak i kulturowych.

## Charakter przeżycia estetycznego i jego wpływ na twórczość literacką pisarza — przenikanie sztuki do literatury

Iwaszkiewicz podczas podróży po Italii przypomina XIX-wiecznego *dilettante* — wykształconego, przygotowanego do podróży od strony merytorycznej, umiającego odnieść zjawiska i oglądane wytwory

<sup>40</sup> Ibidem, s. 324.

<sup>41</sup> R. INGARDEN: *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków 1968.

<sup>42</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 90.

kultury do szerokiego kontekstu kulturowego i dziejowego, ale często kierującego się własnymi uprzedzeniami, sympatiami, humorem, nastrojem chwili. Doznaje zachwyty, który tłumi trzeźwy i profesjonalny odbiór. Jego stosunek do rzeczywistości ma charakter artystowski. Iwaskiewicz zwiedza miejsca związane ze sztuką bądź takie, które artyście wypada odwiedzać (cementarze), mieszka jak twórca (kongresy, hotele, gdzie w tym czasie przebywają twórcy, lub prywatne mieszkania, hoteliki wpisujące się w konwencję życia artysty). Jest świadomym odbiorcą sztuki, który według kryteriów estetycznych posiada tzw. *a priori* estetyczne. Jest ono definiowane jako „już zdobyte doświadczenie; poprzedza ono aktualny kontakt człowieka z wartościami estetycznymi oraz współokreśla zasadę selekcjonowania przedmiotów, w których poszukuje się piękna. Gdy chodzi o sztukę, nieobojętna bywa tu sprawa przypisywania jej określonej roli w życiu, stawiania tego zjawiska na wyższym lub niższym szczeblu w hierarchii spraw ważnych. Współdecyduje to o doborze jakości dostrzeżonych w świecie i o odmianach piękna, jakie się w nim znajdują. [...] Jednym z czynników, które uaktywniają niejako »a priori estetyczne« odbiorcy, jest wejście w kontakt z pięknem, ze sztuką i naturą, kontakt nie stały, lecz wyodrębniający się, przegradzany okresami, w których człowiek zajmuje się innymi sprawami, związanymi z jego życiem potocznym, zawodem itp. Innym czynnikiem warunkującym odbiór estetyczny jest zajmowanie wobec rzeczywistości i sztuki postawy estetycznej<sup>43</sup>. Charakterystyka ta bardzo przystaje do osobowości i wrażliwości Iwaskiewicza. Z jej urzeczywistnieniem spotykamy się niemal na każdym kroku na kartach jego „włoskich” książek. Postawę estetyczną osoby o rozwiniętym „a priori estetycznym” wyróżnia, jak pisze Gołaszewska: „skupione oglądanie. Słuchanie (dokonywać się może ono w fizycznym bezruchu albo też właśnie w ruchu, gdy np. obiektem jest dzieło architektury, miasto, krajobraz itp.). Jest to zarazem koncentracja na przedmiocie — dziele sztuki, zachowaniu się czy też tworze natury<sup>44</sup>.”

Z fenomenologicznego punktu widzenia ostatecznym celem wielofazowego przeżycia estetycznego jest „ukonstytuowanie się ustrukturo-

<sup>43</sup> M. GOŁASZEWSKA: *Zarys estetyki...*, s. 332.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 288—289.



wanej, samowystarczalnej całości jakościowej<sup>45</sup>. Przedmiot estetyczny, który jest powodem, a zarazem celem tych doznań, jest odczuwany zarówno intencjonalnie, jak i w wyniku racjonalnej refleksji. Odkrywane są jego ponadczasowe wartości estetyczne, które mają charakter obiektywny, lecz dostępny na drodze zakładającej aktywność podmiotu odczuwającego — odbiorcy sztuki. Ingarden zakładał, że pełne przeżycie estetyczne zachodzi stosunkowo rzadko i możliwe jest w przypadku wybitnych ponadczasowych arcydzieł oraz w przypadku jednostek obdarzonych wybitną wrażliwością i wykształconym *a priori* estetycznym. W akcie przeżycia estetycznego w umyśle aktywnego odbiorcy rodzą się pytania natury ogólnej, wyzwolone przeżytym doznaniem, kontaktem z dziełem. Często pytania te mają charakter pozaartystyczny. Pojawienie się refleksji jest aktywną fazą przeżycia estetycznego, które ma również aspekty bierne (kontemplacja).

Charakter przeżycia estetycznego, jaki rysuje się nam z analizy tekstów Iwaszkiewicza, jest niemal modelowym jego urzeczywistnieniem. Dostrzegamy tu tak ważny etap, wyodrębniany w estetyce, jakim jest kontemplacja, szczególnie ważny w przypadku Iwaszkiewicza, a także fazę aktywnych pytań i refleksji o charakterze egzystencjalnym, dotyczącym filozofii dziejów, ludzkiego losu, ogólnego prawa atrofii panującego w przyrodzie (np. podczas oglądania *Dawida* oraz *Jeńców* Michała Anioła, dzieł wywierających na pisarzu ogromne wrażenie), pojawiają się przemyślenia na temat doświadczeń młodości i starości i nieuchronnego przemijania. Refleksja estetyczna przeradza się w egzystencjalną. Powraca lęk przed starością i śmiercią. Inną cechą przeżycia estetycznego Iwaszkiewicza jest absolutna synteza tego, co oglądane, z tym, co wewnętrznie przeżywane. Często są porównania z muzyką.

Rodzi się również refleksja, że nie można w żaden sposób przekazać skumulowanych emocji poza literaturą. Silne doznania estetyczne stymulują zatem powstawanie wierszy. Sztuka, która jest źródłem przeżycia estetycznego, staje się istotnym bodźcem do pracy.

I znów wyniknął z tego zalew wierszy. Oczywiście, to już nie są takie wiersze, jak *Oktostychy*, jak *Lato 1932*, a nawet nie jak *Jutro żniwa*,

<sup>45</sup> Ibidem, s. 329.

też płody „zalewu”, przemożnej chęci wyrażania wszystkiego, co się widzi i czuje<sup>46</sup>.

W innym miejscu napisał o potrzebie tworzenia pod wpływem doznań estetycznych, zadając jednocześnie retoryczne pytanie:

Dlaczego przekształciło się to w wiersz? Właśnie tego „nie wiemy”, dlaczego niektóre myśli przybierają nagle tę rytmiczną formę i narzucają się piszącemu z taką gwałtownością, że musi je tak zapisać, zdając sobie sprawę z tego, iż jest to bardzo prymitywna forma oddawania swoich wrażeń<sup>47</sup>.

Chociaż pisarz zanotował: „są okresy w życiu, kiedy się po prostu oddycha kontemplacją sztuki”<sup>48</sup>, często zachwyty nad przyrodą bierze górę nad Iwaszkiewiczowskim intelektualizmem. Uderzająca jest w opisach doznań z podróży wrażliwość na malarską urodę odwiedzanych miejsc. Pobrzmiwa w nich czasem echo opisów w stylistyce zbliżonych do kręgu romantyków niemieckich. Jest to przeżycie estetyczne, którego źródłem jest doznawanie ducha przyrody pojmowanej w kategoriach absolutu:

Patrzyłem na niebo z uczuciem powrotu do czegoś, co widziałem dawno: w dzieciństwie i w młodości, co widziałem w innym jakimś życiu. Fale myśli nieokreślonych i z których sam sobie nie zdawałem sprawy, zalewały mnie i wzruszały do łez, i świat cały, potężny i olbrzymi, przeze mnie dochodząc do świadomości, oddychał moimi piersiami<sup>49</sup>.

Przeżycie raz doznane nie może być powtórzone. Wszystko wydaje się inne, gorsze — pomarańcze, zapachy, widoki. W *Ludziach i księżkach* Iwaszkiewicz napisał:

Powroty do ongi widzianych pejzaży i ongi podziwianych dzieł sztuki są jednak zawsze niebezpieczne. Konstatuje się w sobie zawsze

<sup>46</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 58.

<sup>47</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 170.

<sup>48</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 73.

<sup>49</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 344.

jakieś ochłodzenie czy jakieś skostnienie i bierze się je za nieprzyjemną odznakę starości. [...] te wszystkie „estetyczne” wrażenia to już nie jest to, do czego się dąży, na co się czeka, czego się chce doznawać wciąż i wciąż, jak to za czasów młodości bywało<sup>50</sup>.

Pozostaje jeszcze jeden aspekt podróżowania, któremu przeżycie estetyczne nie towarzyszy, jednak jest on niezwykle ważny, ze względu na późniejszą przydatność w pracy literackiej. Chodzi o podglądanie prawdziwego życia. Pobyty w miastach ulubionych przez pisarza często sprowadzały się, poza oficjalnym programem, do nieśpiesznego przechadzania się po ulubionych miejscach. Iwaszkiewicz porównuje łatwość oglądania życia w czasie podróży do teatralnego spektaklu. I to stanowi o wielkim uroku podróżowania, który przemienia je w zjawisko artystyczne. Uczestnik podróży staje z boku, jak widz, który identyfikuje się spontanicznie z całą sytuacją. Jak wyznał: “W podróżach moich lubiłem odnajdywać kontakt bezpośredni ze światem i ludźmi”<sup>51</sup>.

Można zatem uznać, że podróż w ujęciu Iwaszkiewicza jest wielką przygodą wewnętrzną, humanistyczną edukacją. Podróż dawała mu silniejsze przeżycie świata, intensyfikowała doznanie, ale głównym jej celem jest zdobywanie materiału do przetworzenia w wiersze i prozę, nawet jeśli uznamy doznania estetyczne za swoiste doświadczenie na samym sobie, które podświadomie stymulowane służy potem literaturze. Znamienne jest, że we wstępie do *Książki o Sycylii* pisarz wyznał, że pisaniu jej nie towarzyszyła chęć wniesienia czegoś nowego do „sycyliologii”. Książka pisana była w dużej mierze dla siebie, w celu przywołania atmosfery minionych przeżyć, w czarnych latach okupacji. Reminiscencją literacką z doznanych przeżyć były też powstałe na rok przed wojną opowiadania włoskie, których akcja toczy się w Italii, przenikniętej wiecznotrwałą kulturą, sztuką, wśród pięknych krajobrazów: *Anna Grazi*, *Słońce w kuchni*, *Voci di Roma*. W okresie wojny i po niej, jakby na przekór historii, powstały dalsze: *Koronki weneckie*, *Powrót Prozerpiny*, *Kongres we Florencji*, *Stracona noc*, *Powrót do Europy*, *Villa*

<sup>50</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Ludzie i książki*. Warszawa 1971, s. 145.

<sup>51</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 337.

*d'Este* (1959)<sup>52</sup>. Ten estetyzm *Nowel włoskich* jest potwierdzeniem przekonania o niezniszczalności kultury i sile, jaką daje człowiekowi „formacja humanistyczna”<sup>53</sup>. Przeżycia sycylijskie odzywają się cały czas w *Czerwonych tarczach*, w opowiadaniu *Hotel Minerwa*, w *Powrocie Prozerpiny* akcja wręcz dzieje się na Sycylii. Pojawiają się postaci chłopców włoskich: Gioachino, Dino, poznanych podczas podróży.

Iwaszkiewicz intensyfikował swą pracę twórczą podczas podróży do Włoch. Niewątpliwie przyczyniały się do tego doznania estetyczne, których doświadczał. Powstawanie utworów poetyckich odbywa się nieraz na zasadzie impulsu, np. poeta budzi się w nocy z zamysłem wiersza w głowie. Ale odzwierciedlenie doznania w pracy pisarskiej ma też bardziej metodyczny przebieg. We włoskich hotelikach powstało wiele jego dzieł. Ogromna liczba utworów Iwaszkiewicza napisana została w Rzymie, jednak podejmowana w nich tematyka niekoniecznie jest z Rzymem związana, np. *Heydenreich*. Podobnie było w przypadku innych odwiedzanych miejsc, do których należy Sycylia. Samej Sycylii pisarz poświęcił jedenaście *Sonetów sycylijskich* (tom *Inne życie*, 1938), które są zapisem jego zauroczenia wyspą.

Wart wspomnienia jest jeszcze jeden aspekt podróży pisarza. Jak zauważył German Ritz, często w momentach przesilen politycznych Iwaszkiewicz uciekał w podróż<sup>54</sup>. Przebywał za granicą tak długo, jak się da, aby przeczekać trudne czasy. Podróże stanowiły dla Iwaszkiewicza po II wojnie światowej, jak to nazywa Ritz, „niszę egzystencjalną”. Stały się jedną z najważniejszych form ekspresji literackiej.

Dobrym podsumowaniem wartości przeżyć wyniesionych z podróży i ich ekstrapolacji w twórczości literackiej jest przedmowa do *Podróży do Włoch*:

Uważałem za potrzebne połączyć tu różne sprawy tak samo jak łączą się one we mnie, mając za wspólny mianownik moją osobowość pi-

<sup>52</sup> Warto wymienić również inne utwory inspirowane podróżami niekoniecznie do Włoch: *Opowiadania szwajcarskie* (1959), *Opowiadanie prowansalskie* (1954), czy książkę z podróży po Ameryce.

<sup>53</sup> Określenie Jerzego Stempowskiego. A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz*. Warszawa 1994, s. 204.

<sup>54</sup> G. RITZ: *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*. Kraków 1999, s. 53.

sarską. Powiedziałbym nawet: moją osobowość artystyczną, gdyż pi-  
szę tutaj tak samo o muzyce, malarstwie i architekturze, jak o poezji  
i prozie literackiej. Podróże te bowiem były rozwinięciem i odbiciem  
całej mojej indywidualności<sup>55</sup>.

## Stosunek do tradycji podróży kulturowych i historii sztuki

W zmurszałym pałacu neapolitańskim, w przyćmionym mieszka-  
niu, olbrzymim i pełnym cieniów rzucanych przez secesyjne gra-  
ty, z ciemnymi obrazami — niekoniecznie starymi — na ścianach,  
przytłoczonych masą zakurzonych książek, staje się on [Benedetto  
Croce — A.G.P.] symbolem starej, przemijającej, rozsypującej się już  
kultury europejskiej. A mimo wszystko w cieniu tej kultury czuję się  
w swoim żywiole — czyżbym i ja należał do tej przemijającej epoki?  
Chyba tak, mój Jarosławie, i fakt ten trzeba zaakceptować — i nie  
trzepotać się jak ryba w sieci<sup>56</sup>.

— jakże trafnie napisał Iwaszkiewicz o sobie. Jego włoskie podróże pod  
wieloma względami przypominają bowiem XIX-wieczne Grand Tour  
po Italii, a przynajmniej wpisują się w tradycję takiego podróżowania,  
w którym prymarną wartością jest estetyzujące doświadczenie kultu-  
rowe. Chcąc nie chcąc, wpisuje się włoskie doświadczenie Iwaszkie-  
wicza w kontynuację romantycznej tradycji podróży włoskiej<sup>57</sup> (wszak  
nie bez powodu upatrywano w nim, również jako pisarzu, spadko-  
bierycy tradycji romantycznej<sup>58</sup>, a on sam nazywał siebie człowiekiem

<sup>55</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 7.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 154.

<sup>57</sup> Obszernie na temat wizji Włoch i romantycznej podróży włoskiej: O. PŁASZ-  
CZEWSKA: *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800—  
1850)*. Kraków 2003.

<sup>58</sup> Taką sugestią wysunęła między innymi Maria Janion. M. JANION: *Iwaszkiewicza  
„mit powstania” i ironia czynu dziejowego*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*.  
Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983, s. 7—26.

minionej epoki). Świadom jednak tej tradycji, Iwaszkiewicz także z nią polemizuje<sup>59</sup>.

Relacje z podróży kulturowej do Italii, czyli podejmowanej po to, aby świadomie obcować z dziełami sztuki i kultury, były gatunkiem szeroko uprawianym, zwłaszcza od momentu odkrycia ruin Pompejów i Herculanium, kiedy to wyjazdy na Półwysep Apeniński znacznie się nasiliły, choć początki tej formy gatunkowej łączą się z osobą Richarda Lasselsa i jego *An Italian Voyage, or Compleat Journey through Italy* (1697), pisanymi jeszcze przed odkryciem miast zniszczonych wybuchem Wezuwiusza. Innymi znaczącymi pozycjami były *Lettres familières écrites d'Italie en 1739—1740* (1750) Charles'a de Brossesa, a także książka Jonathana Richardsona Starszego i jego syna Jonathana Richardsona *An Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings, and Pictures in Italy* (1722), która stała się na długie dziesięciolecia popularnym przewodnikiem po włoskich zabytkach dla wszystkich miłośników Grand Tour. Sama praktyka Grand Tour w świetle obecnych ustaleń, datuje się od XVII wieku i dotyczyła rejonów Francji i Italii, będąc zwłaszcza dla arystokratów angielskich swoistym rytuałem przejścia z wieku młodości do dorosłości. Inspiracją do powstawania relacji podróżniczych z Italii był szerzący się mit Włoch jako kolebki kultury europejskiej, a zarazem metafory kultury śródziemnomorskiej, zbiegający się w czasie z odkryciem ruin. Do szerzenia się mody na Italię przyczyniła się w dużym stopniu literatura: *Les Ruines, ou méditations sur les révolutions des empires* Constantina François Volneya (1791), opublikowane poglądy Johanna Joachima Winckelmanna, a nade wszystko *Italienische Reise* Johanna Wolfganga Goethego (1813—1817), który wyruszał do Włoch w celu pogłębienia swojej wiedzy klasycznej. Klasyczne Grand Tour po wielu krajach z czasem zostało wyparte przez podróż, której głównym celem była już sama Italia, spopularyzowana po włoskiej kampanii Napoleona. Niemalą rolę odegrała tu moda na włoski temat w literaturze. Jednak u podstaw takiej twórczości legły relacje podróżnicze, których kanon wyznaczyło *Italienische Reise* Goethego. Dzieło

---

<sup>59</sup> Elementy opozycyjne wobec tradycji podróży włoskiej w relacjach pisarskich Iwaszkiewicza dostrzegła jako pierwsza D. KOZIŃSKA-DONDERI: *Obraz Włoch i motywy włoskie w prozie polskiej 1918—1956*. Wrocław 2003.

to znacząco wpłynęło na XIX-wieczne myślenie o kulturze i cywilizacji włoskiej. Italię, szczególnie jej południe i Sycylię w sytuacji okupacji tureckiej w Grecji, zaczęto traktować jako najbardziej dostępny obszar umożliwiający kontakt z antycznymi zabytkami, a zarazem malownicze terytorium, gdzie często rozgrywała się akcja romantycznych utworów literackich<sup>60</sup>. Takie znaczenie miał również Rzym, choć wieczne miasto postrzegano powszechnie jako miejsce styku cywilizacji pogańskiej i chrześcijańskiej.

Dzieło Goethego wyznaczyło niejako kanon pisania o podróży kulturowej do Włoch i stało się podstawą licznych naśladownictw, wytyczyło wręcz marszrutę podróży włoskiej. Podróżowano zatem szlakiem Goethego (prawdę mówiąc była to trasa najbardziej korzystna z punktu widzenia logistyki podróży oraz jej celu), podobnie jak później szlakiem Byrona (śladów Byrona poszukiwano zwłaszcza w Wenecji). Jak zauważyła badaczka XIX-wiecznych podróży Joanna Ugniewska, jest to zawsze podróż po cudzych śladach, jednocześnie obligująca podróżnika — musi on poczuć „ducha Italii”<sup>61</sup>. Brak owego ducha w *Podróży po Włoszech* wytykała Hipolitowi Taine’owi XIX-wieczna recenzentka jego dzieła Zofia Węgierska<sup>62</sup>. W okresie romantyzmu podróżować zaczęli, oprócz arystokratów, również inteligenci i artyści, nie tylko w celach edukacyjnych, lecz także szukając w Italii inspiracji do swej twórczości. Włochy znane były jako kraina objęta programem powszechnej edukacji oraz modnych lektur. Przemianom charakteru podróży włoskiej na przestrzeni niemal dwóch wieków (od badaczy starożytnych ruin czasów Winckelmana po podróże artystów i pisarzy czasów romantyzmu) towarzyszyły przeobrażenia mentalne — poza oświeceniowym aspektem edukacyjnym, podróż włoska nabrała znaczenia emocjonalnego — chodziło o konfrontację terytorium znanego z lektur i malarstwa z terytorium realnym. Podróż włoska stawała się swoistą weryfikacją Italii wyobrażonej i prawdziwej. Nieustanne konfrontowanie i oczekiwanie (np. słynnego lazuruowego nieba — *le ciel de l’Italie*) towarzyszyło wędrowcom podczas podró-

<sup>60</sup> O. PŁASZCZEWSKA: *Wizja Włoch...*, s. 14.

<sup>61</sup> J. UGNIEWSKA: „Podróż do Włoch” *Józefa Kremiera*. W: *Józef Kremer (1806—1875)*. Red. J. MAJ. Kraków 2007, s. 182.

<sup>62</sup> Z. WĘGIERSKA: *Kronika paryska*. „Biblioteka Warszawska” T. 2. 1866, s. 398.

ży<sup>63</sup>. Ważne było autentyczne przeżycie. Tak rodził się XIX-wieczny mit Italii.

Stereotypy, których większość wykształciła się w okresie podróży włoskich doby romantyzmu, nakazywały widzieć w Italii „ziemię umarłych”, gdzie istniejące ruiny przypominają o minionej świetności i przemijalności doczesnych potęg. „Italia wzmaga ten rodzaj melancholii, który każe nam żyć wspomnieniami! Wszystko mówi tu o przeszłości, wszystko przyzwyczajają do myśli o śmierci. Przeznaczeniem najpiękniejszych dzieł sztuki było uwiecznienie chwały, bólu lub pychy” — pisała w latach trzydziestych XIX wieku Anna Potocka w swej relacji z włoskiej podróży<sup>64</sup>. Lecz zarazem było to miejsce doskonałego pojednania kultury i natury — ślady działalności twórczej człowieka wtopiły się harmonijnie w piękną naturę. Dzięki temu Italia zaczęła funkcjonować jako nowa Arkadia, miejsce idealne do pracy twórczej, pobudzające zdolność imaginacyjną twórców. Do Włoch jeżdżono więc, aby tworzyć w atmosferze mitycznej ekstazy, w oderwaniu od banalnego świata, gdyż jak napisał w jednym ze swych listów Norwid: „Dnie są nieliczne we Francji łaskawe powietrzem suchym i światłem — potrzeba na to Włoch: tam słońce uzupełnia linie, a suszy kolor farby, i człowiek ma wieczność przed sobą”<sup>65</sup>. Italia była postrzegana zatem bardzo ambiwaletnie — jako „krajina grobów i ruin” (Byron), ale też matka piękna<sup>66</sup>. W tym pierwszym aspekcie Włochy funkcjonują w literaturze jako metafora przeszłości, terytorium, którego historia i ślady kultury materialnej skłaniają do historiozoficznych refleksji nad losem jednostki i społeczeństw. Zwłaszcza skłaniają do tego ruiny, będące świadectwem nie tylko przemijania i kruchości niezwykłych potęg, lecz także triumfu przyrody nad naturą, atrofii, która jest funkcją czasu<sup>67</sup>. Jednocześnie

<sup>63</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>64</sup> A. POTOCKA: *Voyage d'Italie (1826—1827)*. Paris 1899, s. 31. Tłum. O. PŁASZCZEWSKA. Podaję za: O. PŁASZCZEWSKA: *Wizja Włoch...*, s. 90.

<sup>65</sup> C. NORWID: *Listy 1862—1872*. W: IDEM: *Pisma wszystkie*. T. 9. Oprac. J.W. GOMULICKI. Warszawa 1971, s. 255. Cytuję za: O. PŁASZCZEWSKA: *Wizja Włoch...*, s. 331.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 258; M. BRAHMER: *Włochy w literaturze francuskiej okresu romantycznego*. Kraków 1930, s. 7.

<sup>67</sup> Por. G. KRÓLIKIEWICZ: *Terytorium ruiny. Ruina jako obraz i temat romantyczny*. Kraków 1983. Autorka wyróżnia dwie koncepcje symbolicznego znaczenia ruin: tragiczną (za Georgiem Simmelem) i metafizyczną (za Oswaldem Spenglerem).



obowiązuje tu równowaga między tym, co umiera (kultura), i tym, co się rodzi i zajmuje jej miejsce (natura). Rozpamiętywanie ruin wpisuje się więc w katastroficzno-opatrznosciowy porządek dziejów<sup>68</sup>.

W okresie romantyzmu wykształcił się również stereotyp postrzegania poszczególnych obszarów i miast Italii. Synonimem starożytności dla podróżujących do Italii Europejczyków z Północy były Pompeje i Herkulanum oraz Sycylia. Sycylię i południe półwyspu traktowano też jako miejsce wyzwalające siły witalne, gdzie namiętności triumfują nad powściągliwością. To tam człowiek może zerwać z obowiązującymi konwencjami, żyć w zgodzie z naturą<sup>69</sup>. Do popularyzacji Sycylii znacznie przyczyniły się ryciny Auguste'a de Forbin zawarte w publikacji *Voyage pittoresque en Sicile* z komentarzami Achille-Etienne Gigault de La Salle (1822) oraz tegoż grafika: *Souvenirs de la Sicile* (1823).

Czy to w utworach prozy artystycznej, czy w relacjach podróżniczych na deskrypcję południa Włoch składają się najczęściej następujące elementy: gaje pomarańczowe, mirty, bujna i niezwykle pachnąca roślinność, malownicze widoki z lazurowym morzem i bezchmurnym niebem (Zatoka Neapolitańska), żywiołowa ludność, uosabiająca pierwotne instynkty natury. Jak podaje Olga Płaszczewska w publikacji dotyczącej wizji Włoch w literaturze romantyzmu, Neapol mimo swych nikłych walorów architektonicznych był najczęściej odwiedzanym miastem przez podróżujących do Włoch w XIX wieku<sup>70</sup>. W nie małym stopniu do rozkwitu tej popularności przyczynił się Wezuwiusz. Ponadto włoska Kampania była idealną scenerią, zalecaną już w XVII-wiecznej akademickiej teorii sztuki do malowania pejzaży bądź to w konwencji heroicznej, bądź pastoralnej. Jako malownicza kraina usiana antycznymi ruinami została utrwalona na płótnach Lorraina, Poussina, Dugheta. Z czasem nastąpiła tu swoista symbioza w myśl zasady *ut pictura poesis* — oczami Gasparda Dugheta

<sup>68</sup> Również ambiwalentne jest postrzeganie podróży po śródziemnomorzu. Piotr Kowalski wyróżnia dwie metafory podróżnicze wpisane w śródziemnomorskie dziedzictwo: odyseję (Odys) i exodus (Abraham). P. KOWALSKI: *Odyseje...*, s. 23.

<sup>69</sup> W twórczości Norwida Sorrento funkcjonuje jako kwintesencja wszystkiego, co włoskie. C.K. NORWID: *W albumie*. W: IDEM: *Pisma wybrane*. T. 1: *Wiersze*. Warszawa 1983, s. 354. Na ten temat: O. PŁASZCZEWSKA: *Wizja Włoch...*, s. 304.

<sup>70</sup> *Ibidem*, s. 300.

oglądał Kampanię francuski poeta Antoine Deschamps, co utrwalił w wierszach *Études sur l'Italie* publikowanych w „Revue des Deux Mondes” (1833)<sup>71</sup>. Przenikanie sztuk plastycznych do literatury italo-filskiej polegało też na poświęcaniu utworów poetyckich motywom malarskim czy wręcz samym malarzom. Na przykład francuski poeta Auguste Barbier swój cykl włoskich sonetów *Il Pianto* dedykuje takim mistrzom, jak Rafael, Correggio, Masaccio, Michał Anioł, Leonardo da Vinci, Tycjan.

Wenecja w XIX-wiecznej wizji Włoch funkcjonowała jako miasto dotknięte piętnem śmierci, skazane na powolną zagładę. Podobnie jak antyczne ruiny Rzymu czy południa Włoch, niszczące pałace weneckie wywoływały refleksje o nieuchronnym przemijaniu doczesnej świetności. Taki stereotyp Wenecji utrwalił się zwłaszcza w dobie romantyzmu dzięki Byronowi i jego *Wędrówkom Childe Harolda*, a także dzięki zmitologizowanej postaci samego poety. Rzym postrzegany był jako terytorium ruin, a zarazem miasto święte (tradycja peregrynacji pątniczej), gdzie doszło do zetknięcia starożytnej cywilizacji z triumfującym chrystianizmem, który poniekąd ją unicestwił<sup>72</sup>. Symbolem tego było Koloseum i Bazylika św. Piotra, często zestawiane razem w popularyzatorskich rycinach. Rzymowi przeciwstawiano Florencję, intensywnie rozwijającą się w XIX wieku, traktując ją jako swoiste *genius loci*, w którego przestrzeni kwitły nowe idee mające wpływ na kształt europejskiej kultury i sztuki. To Florencja była postrzegana jako źródło osławionego włoskiego geniusza sztuki.

Inną stereotypową kalką odbioru Italii było przekonanie o wiecznym lazurowym niebie, które rozciągało się od Toskanii aż po południe półwyspu. Zarówno oczekiwania podróżujących, jak i powstająca w efekcie podróży literatura koncentrowały się na pięknych włoskich widokach, gdyż w powszechnym XIX-wiecznym mniemaniu Italia była oczywiście piękna. Podróżni chętnie doszukiwali się opisywanych w literaturze typów ludzkich, fizjonomicznie i charakterologicznie związanych tylko z Italią. W literaturze pięknej zaczął funkcjonować „typ

<sup>71</sup> Ibidem, s. 287.

<sup>72</sup> Często też, zwłaszcza pod wpływem imaginacyjnych rycin, przedstawiano upadek cywilizacji chrześcijańskiej, którego symbolem była zrujnowana Bazylika św. Piotra.

włoski” zarówno kobiety, jak i mężczyźni, utożsamiany z realnymi mieszkańcami Italii<sup>73</sup>.

Zmianom charakteru podróży na przestrzeni epok towarzyszyła ewolucja poglądów estetycznych, a także samo nastawienie do relacji podróżniczej, którego skutkiem jest wielość gatunków literackich — od opisów o charakterze badawczo-poznawczym po esej czy zbeletryzowaną formę relacji. Współcześni badacze pisarskich relacji z podróży kulturowych wyróżniają ich liczne podgatunki, posługując się kryterium chronologicznym i typologicznym<sup>74</sup>. Podróż kulturowa do Włoch jest we współczesnej literaturze przedmiotu określana często mianem *podróży włoskiej*, co niesie z sobą istotny багаż znaczeniowy<sup>75</sup>. Podróż ta przebiegała utartymi szlakami, ale także obrosła w pewne rytuały, do których należało zwiedzanie Italii według kodu lekturowego. Znaczące relacje podróżnicze i książki o Italii powstały zwłaszcza w okresie romantyzmu i niezmiennie po dziś dzień ich lektura towarzyszy podróżującym do Włoch. Ustalony kanon lekturowy obejmował dzieła: Goethego *Italienische Reise* (1813—1817), Volneya *Les Ruines...* (1791), J.-J. Barthelemy *Voyage de l'Italie* (1802), Stendhala *Historię malarstwa we Włoszech* (1817), Rzym, *Neapol i Florencja* publikowane w ramach *Voyages en Italie* (1826), *Kroniki włoskie* (1839), François-René de Chateaubrianda *Voyage en Italie* (1828). Każda z wymienionych tu kanonicznych pozycji prezentuje wartość poznawczą i literacką. Są one najwybitniejszymi przykładami licznych relacji podróżniczych, mniej lub bardziej udanych, które zwykle zbudowane były z trzech komponentów (znajdujemy je także u Iwaszkiewicza): opisu zabytków, współczesnego miasta i oryginalnych typów ludzkich (np. neapolitańskich *lazzarone*, *cicisbeo*, gondolierów, barwnych typów z mitologii zbójceckich

<sup>73</sup> Olga Płaszczewska pierwowzoru „duszy włoskiej” upatruje w *Korynnie Madame de Staël*. O. PŁASZCZEWSKA: *Wizja Włoch...*, s. 182.

<sup>74</sup> Tematyka kulturowych podróży do Italii jest przedmiotem specjalistycznych badań prowadzonych przez Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia. Szczegółową i bardzo obszerną bibliografię dotyczącą tego tematu podaje O. PŁASZCZEWSKA (*Wizja Włoch...*), jest ona również opracowana przez Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia (zob. <http://www.cirvi.it/>, data dostępu: 10 lutego 2014).

<sup>75</sup> Obszernie na ten temat O. PŁASZCZEWSKA: *Wizja Włoch...*, s. 31.

również związanych z kulturą włoską). Często są to cenne spostrzeżenia natury socjologicznej.

W drugiej połowie wieku do najwybitniejszych i chętnie wykorzystywanych przez podróżujących opisów wojaży i kultury Italii należały m.in.: Ferdynanda Gregoroviusa *Wędrowki po Włoszech* (1856—1877); Hippolyte'a Taine'a *Podróż do Włoch* (1866), świadomie nawiązująca do dzieła Goethego (wydana w Polsce przez Tadeusza Sygietyńskiego dopiero w 1908 roku); Pawła Muratowa *Obrazy Włoch* (1911—1912).

Niezwykle ważną rolę w edukacji lekturowej doby romantyzmu, przyczyniającej się do italomani, odgrywały literatura beletrystyczna i poezja, w których wykreowana wizja Italii narzucała stereotyp odbioru Włoch i samego podróżowania. Motyw arkadyjskiej Italii (stosując porównanie Goethego) był modny i stanowił kontekst różnorodnych odniesień, choć w dobie romantyzmu wykształcił się także nieco inny, mniej wyidealizowany sposób postrzegania Włoch, głównie za sprawą Heinego, do którego później nawiąże Iwaszkiewicz, przede wszystkim przez wplatanie do swej relacji wątków socjologicznych i rodzajowych. Klasyczną pozycją tego rodzaju beletrystycznej literatury, zabieraną zwłaszcza w pierwszej połowie wieku w podróż do Italii, była *Korynna* (1807) Madame de Staël, a także *Italy* (1821) Sidney Morgan (pod wpływem jej wizji Włoch była na przykład podróżująca i pisząca po francusku o Włoszech Polka Anna Potocka)<sup>76</sup>. Wielką popularnością cieszyły się *Wędrowki Childe Harolda* G.G. Byrona, które przyczyniły się do ustalenia konwencji zwiedzania Wenecji, popularne było bowiem podróżowanie tropem postaci literackich (taką postacią literacką była też Korynna) czy wręcz pisarzy — zwłaszcza Goethego czy Byrona w Wenecji<sup>77</sup>. Na przestrzeni XVIII, XIX i XX wieku powstała imponująca liczba dzieł literatury pięknej, w której główną rolę odgrywa sceneria włoska, oraz poświęconych problematyce włoskiej (zwłaszcza obszerne we Francji i Anglii) — od modnej w XVIII wieku powieści gotyckiej w stylu Ann Radcliffe i Horacego Walpole'a, po prozę epistolarną George Sand<sup>78</sup>. Odmienny gatunek literacki stanowiły antologie cyta-

<sup>76</sup> A. POTOCKA: *Voyage...*

<sup>77</sup> O. PŁASZCZEWSKA: *Wizja Włoch...*, s. 88.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

tów związanych z Italią, zaczerpnięte z literatury pięknej, ale i relacje podróżnicze i epistolarne ilustrowane rycinami malowniczych miejsc i zabytków. Wydawane one były właściwie przez cały wiek XIX i wielokrotnie wznawiane, dopóki nie wyparły ich albumy fotograficzne. Do najpopularniejszych należały: *L'Italie pittoresque* (1846), sześciotomowa *L'Italie...* (1837) czy *Voyage pittoresque en Sicile* (1822).

Zbeletryzowane relacje z podróży można uznać za swoiste przewodniki po Italii. Taki charakter miały dzieła Goethego, Muratowa, Gregoroviusa, Taine'a, Kremiera. Do popularyzacji Italii niewątpliwie przyczyniły się też opracowania naukowe dotyczące sztuki włoskiej, wśród których najpopularniejsze były publikacje Bernarda Berenсона. Spektakularna sława badacza, aura kontrowersyjnej osobowości, jaką roztaczał, zaczęły oddziaływać również na masową wyobraźnię<sup>79</sup>. Przeciwny biegun stanowił nowy gatunek literatury podróżniczej — przewodniki. Za pierwszy popularny przewodnik uważany jest *Guide des voyageurs en Europe* Heinricha Reicharda z 1793 roku, niezwykle często wznawianym i popularnym pomocnikiem w podróży był *Itinéraire de l'Italie contenant la description des routes les plus fréquentées et des villes principales* (1810)<sup>80</sup>. W dobie podróży Iwaszkiewicza powszechnie posługiwano się tłumaczonymi na angielski i francuski (1936) niemieckojęzycznymi bedekerami (wydawanymi od 1828 roku). Jakże znamienita jest uwaga M. Eliadego dotycząca popularnych bedekerów, zamieszczona w *Wędrownkach włoskich*: „Bedeker przepędza resztki bezpośredniej emocji estetycznej, jaką mogą w nas jeszcze budzić pinakoteki. W muzeach ludzie podziwiają i chwala to, co chwalić im każe bedeker. Każdemu co znakomitszemu nazwisku obowiązkowo towarzyszą komentarze i wykrzykniki. Oto jaki wielki obraz — więc trzeba cofnąć się o kilka kroków, wpatrzeć się weń w skupieniu i na chwilę zaniemówić; co zrobi dobre wrażenie”<sup>81</sup>. Iwaszkiewicz odnosił się do bedekerów z pewną niechęcią, niejednokrotnie wyrażał swój ironiczny stosunek do turystów z bedekerami w ręce. Preferuje skrom-

<sup>79</sup> Na temat dokonań Berenсона: R. KASPEROWICZ: *Berenson i mistrzowie odrodzenia: przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berenсона*. Kraków 2001.

<sup>80</sup> Ibidem, s. 45.

<sup>81</sup> M. ELIADE: *Przyczynki do filozofii renesansu. Wędrownki włoskie*. Tłum. I. KANIA. Warszawa 2000, s. 83.

ne, okazjonalnie wydawane przewodniki (nieraz po jednym obiekcie), z których kilka wymienia w bibliografii *Podróży do Włoch*. Bliższe są mu literackie relacje z podróży niż popularne przewodniki, choć z wielu jego tekstów wynika, że i takie studiował. Starał się też wytyczać własne szlaki i odkrywać własne dzieła w muzeach.

Z polskich wojażerów piszących o kulturowych podróżach włoskich wypada wymienić w porządku chronologicznym oświeceniowych diarystów: Michała Wandalina Mniszcha, Stanisława Kostkę Potockiego, Juliana Ursyna Niemcewicza i oczywiście Augusta Moszyńskiego<sup>82</sup>. Inny charakter ma wydane w latach 1859—1864 wiekopomne dzieło Józefa Kremera *Podróż do Włoch*, traktowane jako wykład o sztuce włoskiej, której bezpośrednim impulsem były podróże filozofa do Italii. Dzieło to ma nie tylko znamiona relacji z podróży, przez co może być porównywane z powstałymi niemal w tym samym czasie *Wędrówkami po Włoszech* (1856—1877) Ferdynanda Gregoroviusa, ale jest wykładem estetyki, wzbogacanym uwagami teoretycznymi. Rozprawę Kremera wymienia Iwaszkiewicz w bibliografii, jednak nie powołuje się na nią w swoim tekście. Nie inaczej jest z polskimi romantykami podróżującymi do Italii i o niej piszącymi: Mickiewiczem, Słowackim, Norwidem — nie dość, że nie figurują w bibliografii *Podróży do Włoch*, to prawie wcale o nich Iwaszkiewicz nie wspomina. Często przywoływany jest natomiast Zygmunt Krasiński, który może być uważany za niemal klasyczny przykład polskiego wojażera wpisującego się w kanon romantycznej Grand Tour. Nawiązania do Krasińskiego, do którego relacji Iwaszkiewicz odnosi się zresztą dość krytycznie, można tłumaczyć pobylem wieszczą na Sycylii. Pisarz czyni aluzje do tzw. *Dziennika sycylijskiego*, pisanego dla Delfiny Potockiej i *Trzech myśli pozostałych po śp. Henryku Ligenzie, zmarłym w Monreale 12 kwietnia 1840 roku, nakładem Stefana Szczęsnego Bogdana Mielikowskiego*. Dezaprobatę Iwaszkiewicza budziła niechęć Krasińskiego zarówno do sycylijskiego słońca i bujnej przyrody, jak i do mieszkańców wyspy, których postrzegał jako półdzikich i prymitywnych, a także zenująca momentami niewiedza na temat sycylijskich zabytków. Podobieństwa relacji Iwaszkie-

---

<sup>82</sup> Obszernie i wyczerpująco o polskich relacjach z podróży włoskiej patrz: D. KOZIŃSKA-DONDERI: *Obraz Włoch...*

wicza i Krasińskiego to połączenie opisów natury i sztuki z opisami sycylijskiej współczesności, podporządkowanie relacji nastrojom chwili, egzaltacjom, kaprysom oraz skłonność do historiozoficznych refleksji. Łączy też obu autorów wrażliwość na piękno włoskiego pejzażu i sztuki, umiejętność doszukania się w nich tego, co najistotniejsze.

Zastanawia u Iwaszkiewicza brak odwołań do Michała Wiszniewskiego, którego *Podróż do Włoch, Sycylii i Malty* wydana w roku 1848 była skrupulatnym opisem zabytków i rozprawą naukową, traktującą o kulturowych walorach Italii<sup>83</sup>. Wśród innych nieobecnych klasyków piszących o Italii zabrakło Aleksandra Świętochowskiego (drukował cykl felietonów pod wspólnym tytułem *Pod włoskim niebem* w „Prawdzie” w 1882 roku), Sienkiewicza (drukował swe włoskie doznania jako *Listy*, bardzo modny wówczas gatunek literacki, na łamach „Gazety Polskiej” w 1879 roku), Kazimierza Chłędowskiego (autora *Sieny, Rzymu, Historii neapolitańskich* wreszcie *Pamiętników* z opisem pobytów w Italii), którego tylko jeden utwór *Królowa Bona. Obrazy czasów i ludzi* figuruje w bibliografii Iwaszkiewicza, zabrakło też Józefa Ignacego Kraszewskiego, Marii Konopnickiej czy Adama Asnyka.

W okresie przełomu wieków polskie Grand Tour po Italii, jak stwierdza Diana Kozińska-Donderi, pozbawione było już owej martyrologiczno-cierpiętniczej nuty, jaka towarzyszyła wcześniejszym podróżom<sup>84</sup>. Wśród pisarzy przebywających w tym czasie w Italii badaczka wymienia: Władysława Nawrockiego, Konstantego Marię Górskiego (autora inwentarzy włoskich muzeów), Lucjana Rydla, Zdzisława Dębickiego, Marię Grossek-Korycką, Marylę Wolską, Tadeusza Micińskiego, Marię Komornicką, Kazimierę Zawistowską, Emila Zegadłowicza, Kazimierza Przerwę-Tetmajera, Edwarda Porębowicza, Ostapa Ortwi-  
na, Leopolda Staffa, Jerzego Żuławskiego, Władysława Orkana, Wacława Berenta, Władysława Stanisława Reymonta, Stefana Żeromskiego,

<sup>83</sup> Warto wspomnieć także mniej znane relacje: B.I.L. ORAŃSKI: *Wspomnienia Włoch i Szwajcarii z podróży odbytych w latach 1832 i 1839*. Poznań 1845; A. KARŚNICKI: *Wyciąg z dziennika powtórnej podróży do Włoch*. Lwów 1842; F.S. DMOCHOWSKI: *Podróż malownicza po Europie*. Warszawa 1837; K. GASZYŃSKI: *Listy z podróży po Włoszech*. Lipsk 1853; Ł. RAUTENSTRAUCHOWA: *W Alpach i za Alpami*. Warszawa 1847.

<sup>84</sup> D. KOZIŃSKA-DONDERI: *Obraz Włoch...*, s. 73.



Wiktora Gomulickiego, Władysława Bełzę, Kornela Makuszyńskiego, Stanisława Brzozowskiego, Walerego Gostomskiego, Ludwika Dębickiego, Zofię Nałkowską, Jerzego Żuławskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Jana Kasprowicza, Stefana Żeromskiego. Każdy z nich pozostawił po sobie ślad tej podróży w swojej twórczości lub wręcz poświęcił jej oddzielny utwór, cykl felietonów itp. Jak podkreśla wspomniana autorka, do podróży włoskiej przygotowywano się bardzo solidnie, nie tylko pod względem logistycznym — planując trasę czy rezerwując miejsce w pensjonatach i hotelach, ale także pod względem lekturowym, aby lepiej przygotować się do odbioru zabytków kultury i sztuki. Oprócz wspomnianych lektur kanonicznych polscy podróżnicy chętnie czytali, jak wynika z ich pisanych relacji: *Podróże do Włoch* Józefa Kremera, *Podróże po Włoszech* Hipolite'a Taine'a, *Poranki florenckie* i *Kamienie Wenecji* Johna Ruskina, *Kartki z podróży* Józefa Ignacego Kraszewskiego, *Wieczory florenckie* Juliana Klaczki, „włoskie” dzieła Kazimierza Chłędowskiego (zwłaszcza *Szkice z Włoch*), *Listy z podróży* Edwarda Odyńca, *Szkice włoskie* Aleksandra Świętochowskiego, *Wrażenia z podróży* Marii Konopnickiej, *Za Apeninami* Stanisława Bełzy, a także sięgano po dzieła Bourgeta, Burckhardta, Berensona, Geigera, Macfalla, Müntza<sup>85</sup>. Trasa wojaży włoskich wiodła zazwyczaj śladami Goethego i kończyła się najczęściej na Neapolu i Capri, ale nieliczni odwiedzali też Sycylię, na przykład Stanisław Bełza (*Listy z Sycylii*)<sup>86</sup>. Wyprawa do Włoch stała się, tak jak w zachodniej Europie i w rozbiorowej Polsce, obowiązkowym rytuałem pewnych kręgów społecznych, a nawet w niektórych przypadkach stawała się swoistą obsesją i manią. Franciszek Ziejka przytacza kapitalny przykład takiego zauroczenia, opisany w liście Lucjana Rydla do Józefa Mehoffera: „Nie masz wyobrażenia, jak mnie do Włoch ciągnie. Z każdym dniem doznaję coraz większej tęsknoty za tym krajem, za tą sztuką, za tym językiem. Nie ma prawie dnia, żebym o Włoszech nie myślał, żebym nie puszczał wodzów imaginacji i nie próbował sobie wyobrazić tego lub owego miasta, tej lub owej rzeźby lub ruiny. Stworzyłem sobie do własnego użytku gdzieś

<sup>85</sup> F. ZIEJKA: *Poeci młodopolscy w Podróżach do Włoch*. W: *Włochy a Polska — wzajemne spojrzenia*. Red. J. OKOŃ. Łódź 1998.

<sup>86</sup> D. KOZIŃSKA-DONDERI: *Obraz Włoch...*, s. 75.



w głębi mózgu całe Włochy i podróżuję po nich, leżąc z zamkniętymi oczyma i z papierosem w ustach. Z drugiej jednak strony takie fantazyjne ekspedycje do Włoch nie zaspokajają mego italofilskiego zapędu, ale, przeciwnie, podniecają go coraz bardziej. Nieraz jestem jakby opętany, jakby zwariowany tą jedną myślą o Włoszech i ani widzę, ani słyszę, co się koło mnie dzieje [...] Pali mnie przede wszystkim ciekawość, czy i o ile odmienne są moje fantazyjne Włochy od rzeczywistych, czy rzeczywiste o wiele od moich piękniejsze — a w końcu czy z moich Włoch fantazyjnych zostanie jeszcze cokolwiek obok wspomnień z Włoch prawdziwych, czy też fantazja zmiesza się i spłynie ze wspomnieniem w nierozdzielny jednego, odrębnego od nich obojga wyobrażenia. Dla mojego pisarskiego zawodu są Włochy nieodzownie potrzebne<sup>87</sup>. Przy okazji tego dość zabawnego wyznania Rydel poruszył tu bardzo ważną kwestię konfrontacji zabytku wyobrazonego z rzeczywistym<sup>88</sup>.

Postawienie pytania, czy Jarosław Iwaszkiewicz znał wspomniane lektury, wybierając się w podróż do Italii, wydaje się bezzasadne z kilku powodów. Pisarz podróżował do Italii wielokrotnie i jego świadomość lekturowa i kulturowa była na pewno inna w czasach, gdy pierwszy raz zwiedzał Sycylię, a po drodze Toskanię i inne miasta włoskie, niż wówczas, gdy odwiedzał ją już jako uznany pisarz i wytrawny znawca europejskiej kultury literackiej. Iwaszkiewicz podaje w *Podróżach do Włoch* bibliografię swych włoskich lektur, lecz nie oznacza to, że ograniczała się ona tylko do tych pozycji. Na liście lektur pisarza pojawiają się zarówno mało znane teksty zaprzyjaźnionej z pisarzem międzywojennej poetki osiadłej we Włoszech Kazimierzy Alberti — *L'anima della Calabria* (1950) czy *La Bocca dell'Italia* (1963) — czy popularny w owym czasie *Most świętego Aniola* Marie Luise Kaschnitz, jak i publikacje albumowe, często monograficzne. Są to pozycje różnej rangi — od monografii Wilhelma von Bode *Sandro Botticelli* (1921), po popularne albumy z reprodukcjami dzieł sztuki,

<sup>87</sup> F. ZIEJKA: *Poeci młodopolscy...*, s. 206.

<sup>88</sup> Na podobny temat obszernie pisała M. POPRZĘCKA: *Obraz pod powiekami*. W: EADEM: *Inne obrazy*. Gdańsk 2009; zob. także: M. HAAKE: *Zapis przeżycia estetycznego. O jednym z aspektów podróżowania Stanisława Wyspiańskiego*. W: *Podróże artystyczne...*, s. 121—143 oraz M. JAKUBÓW: „Gdy widzimy coś, co po części już dobrze znamy”... W: *Podróże artystyczne...*, s. 199—217.

jakich co roku wiele ukazuje się na rynku wydawniczym (Giuseppe Delogu *Caravaggio*, S. Cartocchi *Roma e i suoi tesori*, itp.), albumy z artystyczną fotografią (Pietro Francesco Mele *Palermo*). Z popularnych relacji podróżniczych, będących klasycznymi pozycjami gatunku, pisarz wymienia: Kremera, Taine'a, Muratowa, Moszyńskiego. Na liście pozycji bibliograficznych znalazł się także *Rzym* Jana Parandowskiego, z którym Iwaszkiewicz zwiedzał Wieczne Miasto podczas jednego z pobytów, oraz, tylko jedna książka Kazimierza Chłędowskiego *Królowa Bona*, mimo że pisarz zapewne wiedział i o innych jego dziełach włoskich.

Iwaszkiewicz często przywołuje w tekście swoich książek nazwiska różnych pisarzy, których jednak w bibliografii nie wymienia. W *Książce o Sycylii* pojawiają się urodzeni na wyspie: Verga, Tomasi di Lampedusa, Pirandello. Wspomina studium Heleny Beatus *Sycylia, Segesta i Selinunte: studium archeologiczno-artystyczne*, wydane w Warszawie przez Gebethnera i Wolfa w 1911 roku, uważając, że młodopolski styl tego dzieła dobrze oddaje nastrój panujący na wyspie<sup>89</sup>. Przy okazji zwiedzania Toskanii wielokrotnie wymieniony zostaje Heinrich Heine (*Die Bäder von Lucca*), na Sycylii w wielu miejscach wspomniany już Kraszewski. Warto zwrócić również uwagę na niewzmiankowanych rosyjskich podróżników do Italii i ich deskrypcje Włoch. Biorąc pod uwagę silne związki pisarza z kulturą rosyjską, zwłaszcza w czasach, kiedy mieszkał jeszcze na Ukrainie, można zakładać, że i one nie umknęły jego uwadze. Wśród nich wymienić należy: Iwana Bunina, Andrieja Biełego, który odwiedzał Sycylię, Maksymiliana Wołoszyna, podróżującego śladami Goethego, Wiaczesława Iwanowa, Annę Achmatową, Mikołaja Gumiłowa, Siergieja Gorodieckiego i wielu innych. Godna uwagi jest postać Dymitrija Mereżkowskiego ze względu na podobne, parnasistowskie korzenie (w roku 1891 ukazały się wiersze włoskie Mereżkowskiego jako owoc długiej podróży odbytej do Italii, utrzymane w duchu symbolizmu).

---

<sup>89</sup> Młoda, przedwcześnie zmarła autorka Helena Beatus (1882—1916) pozostała nieznaną szerszemu gronu odbiorców, również Iwaszkiewiczowi. Skandal obyczajowy, którego była bohaterką, a później osobista tragedia prawdopodobnie przeszkodziły w ukazaniu się dalszej części jej relacji sycylijskich. Por. S. HELSZTYŃSKI: *Abelard i Heloiza warszawskich Powązek*. W: *Meteory Młodej Polski*. Kraków 1969.

Na liście włoskich lektur Iwaszkiewicza znalazł się zbiór reportaży *Voyage en Italie* (1958) autorstwa Guido Piovene (*Podróż po Włoszech* wydana w Polsce w roku 1977). Pisarz ukazywał Włochy z perspektywy dnia codziennego, podejmując trudne tematy społeczne. Jednym z pierwszych italoofilów zrywających ze stereotypem pisania o Włoszech był Jules Janin, który w swoich *Voyage en Italie* oprócz kultury i sztuki porusza takie kwestie, jak polityka, klimat, sprawy socjalne<sup>90</sup>. Jego podróżnicze relacje mają charakter impresji, na tym też polega ich nowatorstwo. Włoskim relacjom Iwaszkiewicza przyświeca podobne spojrzenie na Włochy. Diana Kozińska-Donderi już w pierwszej książce włoskiej Iwaszkiewicza dostrzega odrzucenie stereotypowego spojrzenia na Italię<sup>91</sup>. Przypisuje to skamandryckiej wówczas orientacji literackiej pisarza, która nakazywała dostrzegać i łąpać prawdziwe życie. „W roku 1929 Iwaszkiewicz-skamandryta patrzył na Rzym obiektywnie, przekornie odrzucając zwyczajowe kanony postrzegania Italii i wszelkie stereotypy związane z admiracją pejzażu i architektury” — pisze Kozińska<sup>92</sup>. Można polemizować z tą tezą, bo zwłaszcza w *Książce o Sycylii* wiele jest opisów, które mają swe źródło w romantycznej tradycji pisania o Italii. Iwaszkiewicz często stosuje w nich relacje impresyjne. Już Chateaubriand w swych relacjach z podróży na Sycylię dostrzegł jej synkretyzm kulturowy. Jego spostrzeżenia są bardzo zbieżne z uwagami naszego pisarza. Podobnie jest z fascynacją grobami i pamiątkami grobowymi, co w przypadku romantyka nie dziwi, gdyż jest to jeden z wyróżników podróży romantycznej, skłaniający do refleksji nad przemijaniem i sensem życia i nieśmiertelności. W opisach Chateaubrianda znajdujemy impresyjne, wrażeniowe, iście malarskie ujęcia krajobrazu, w których najważniejsze dla strategii opisu są efekty świetlne. Takie zabiegi są zresztą dość częste w przypadku opisu włoskiego pejzażu. Występują na przykład w tekstach Żeromskiego. Można pokusić się o stwierdzenie, że *genius loci* Italii podświadomie skłaniał piszących do „malowania piórem”.

W stosunku Iwaszkiewicza do Italii pobrzmiewa echo XIX-wiecznych zachwytów, mimo deklaracji zerwania z taką formą relacji podróżni-

<sup>90</sup> J. JANIN: *Voyage en Italie*. Paris 1839.

<sup>91</sup> D. KOZIŃSKA-DONDERI: *Obraz Włoch...*, s. 96.

<sup>92</sup> *Ibidem*, s. 96.

czych. Przede wszystkim pisarz uświadamia sobie własną bezradność wobec bezmiaru zachwyty, który nim owładnął. Odnosi się do podstawowych powinności pisarza stojącego naprzeciw wielkości kultury i słowa te nie wydają się pruderyjną kokieterią:

zrozumiałem, że nie można pisać o Włoszech, bo Włochy są naprawdę cudem. Że nie można słowami oddać ani złotego nalotu na murach Rzymu, ani bielistej pienistości marmurów Wenecji, ani błękitu wzgórz otaczających Florencję, który się o wieczorze zamienia w ametyst [...]. Nie można Italii opisać słowami. Świata nie można opisać słowami. I trzy zdania poety: poznać, zrozumieć, odtworzyć są mrzonką jak szklana góra, jak pałac lodowy<sup>93</sup>.

Czytając włoskie książki Iwaszkiewicza odnosi się też wrażenie, że pisarz nieco obawiał się pisać o dziełach sztuki, zdając sobie sprawę z pewnych braków metodologicznych. Sam Iwaszkiewicz tego nie ukrywał. Odżegnuje się od tradycji pisania o Włoszech jak Kremer czy Taine, choć w wielu punktach jego relacje są bliskie obu krytykowanym pisarzom. Nie ma ambicji pisania o zabytkach, choć one stanowią bodaj najbardziej istotny element jego wojaży. Sposób pisania o sztuce określony zostaje jasno:

dla tych celów [chodzi o epatowanie czytelnika swoimi sądami, olśnienie niebywałym wnioskiem, co zdaniem Iwaszkiewicza czyni Berenson — A.G.P.] piszę tutaj o sztuce — i nie żeby pochwalić się wątlą moją erudycją. Ale aby samemu sobie zsumować te przeżycia, jakie dawały mi te długoletnie wędrówki na Południe<sup>94</sup>.

Spośród wymienionych książek o Włoszech najbardziej krytycznie Iwaszkiewicz ocenia twórczość Taine'a. Można powiedzieć, że wręcz go nie lubi. Sarkastycznie kwituje cel jego podróżowania: „po pięknych i rzadkich słowach” i z gotowym w walizkach założeniem filozoficznym<sup>95</sup>. Krytyczny stosunek Taine'a do malarstwa quattrocenta budzi

<sup>93</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 232.

<sup>94</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>95</sup> Z. FŁORCZAK: *Podróż retrospektywna Iwaszkiewicza*. „Nowe Książki” 1977, nr 15, s. 13.

zdecydowany sprzeciw Iwaszkiewicza, ceniącego oryginalność i ekspresję w malarstwie. Jednakże z Taine'em łączy go skłonność do filozoficznej refleksji o dziele sztuki. Taine w swej *Podróży po Włoszech* starał się połączyć relacjonowanie przebiegu trasy z konstatacją odnoszącą się do oglądanych dzieł. Jednocześnie w oglądzie Italii dystansuje się od perspektywy terażniejszej i podmiotowego „ja”. Decyduje to o owym chłodzie poznawczym jego przekazu i ponadczasowości snutych refleksji. W pewnych punktach jest to spójne z relacją Iwaszkiewicza, który też ma skłonność do konstruowania filozoficznych tez o istocie sztuki i dziejów. Jednak w przekazie Iwaszkiewicza nawet wtedy dominuje podejście personalne, owo „»ja«, »mną«, »we mnie«, »o mnie«”, które wytknął mu w recenzji *Podróży do Włoch* Kisielewski<sup>96</sup>.

Z kolei z relacją podróżniczą Kremera łączy Iwaszkiewicza niemal mistyczny zachwyt nad oglądanymi dziełami. Obcowanie z dziełami sztuki zalecane przez Kremera i Taine'a odbywało się w ruchu, ze zmianą optyki patrzenia na zabytek. W pisarstwie Iwaszkiewicza uderzające jest trwanie i stagnacja oraz całkowite zatopienie się w akcie kontemplacji. Umiejętność metafizycznego przekładu empirycznych spostrzeżeń jest zadziwiająca u pisarza, gdy zestawia się ją z deklarowaną w *Podróżach do Włoch* i konsekwentnie realizowaną, zasadą rejestrowania codziennego życia. Być może odezwał się tu instynkt pisarza, dla którego pożywką jest sfera obyczajowa oglądanych miejsc. Obie te opcje egzystują we włoskich książkach Iwaszkiewicza na równych prawach.

Spośród kanonu pisarzy obracających się w kręgu problematyki włoskiej niechęć wzbudza także Berenson, którego książkę Iwaszkiewicz nie wymienia w swej bibliografii, ale niemal cały czas go przywołuje, nie kryjąc niechęci do badacza: „Zawsze sądy Brensona wydawały mi się podejrzone. Odnosiły się do malarzy, których chciał lansować, których przeceniał ponad miarę z nadto jasnym własnym interesem”<sup>97</sup>. Jest to zarzut oparty na obiegowych opiniach, niewiele mający wspólnego z rzeczową analizą dokonań Berensona. Nie do końca wiadomo też, czy poparty lekturą *Italian painters*. Ta niechęć jest tym bardziej zadziwia-

<sup>96</sup> S. KISIELEWSKI: *Boże Narodzenie w Europie*. „Tygodnik Powszechny” 1975, nr 51—52. Podaję za: J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980...*, s. 461.

<sup>97</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 10.

jąca, że Berenson jako subtelny i wyrafinowany znawca sztuki i humanistyki, „trochę stoik, trochę epikurejczyk, przyjaciel niemałego grona intelektualno-artystyczno-finansowej elity europejskiej”, spadkobierca duchowy Patera, bardzo przylegał Iwaszkiewiczowskiej wizji własnej osoby<sup>98</sup>. Iwaszkiewicz niezwykle natomiast ceni Muratowa, którego polecał mu jeszcze Szymanowski, a którego lektury można się domyślać choćby po opisach pobytu księcia Henryka na dworze króla Rogera w *Czerwonych tarczach*. Wielu tropów włoskich lektur i autorów w peregrynacjach Iwaszkiewicza możemy tylko domniemywać, gdyż poza nielicznymi personalnymi wzmiankami autor ze Stawiska sporadycznie wypowiada się o swoich wielkich poprzednikach.

Choć Iwaszkiewicz jako jeden z kręgu „pisarzy kultury” nigdy nie pretendował do roli znawcy włoskiej sztuki, a jego książki nie miały pełnić funkcji kulturowych przewodników po zabytkach Italii, nie sposób nie porównać go z współcześnie piszącym o sztuce Herbertem. Pierwsze wydanie *Barbarzyńcy w ogrodzie* zostało opublikowane w roku 1962, *Podróży do Włoch* — w 1977, jednak Iwaszkiewicz nie wymienia książki Herberta w swoim spisie bibliograficznym. O Herbercie i jego *Barbarzyńcy w ogrodzie* wypowiedział się Iwaszkiewicz przy okazji recenzowania tej książki<sup>99</sup>. Cenił Herberta za wyrafinowaną kulturę, wiedzę z dziedziny historii sztuki i nieprzeciętną wrażliwość. Miał świadomość jego ogromnej erudycji. Doceniał jego sposób opisu (poetycki), subtelność w odczuwaniu wrażeń artystycznych i kulturowych. Szczególny zachwyty wzbudziły fragmenty poświęcone Lukce Signorellemu i Piero della Francesca. Esej o Piero uważa wręcz za najlepszy, jaki kiedykolwiek napisano o twórczości tego artysty<sup>100</sup>. Iwaszkiewicz trafnie ocenia malarskie powołanie Herberta: „Niektóre jego opisy pejzażu, architektury czy martwej natury to po prostu opisy nie namalowanych[!] obrazów”<sup>101</sup>. Jednakże przeszkadzała Iwaszkiewiczowi w tekstach Herberta

<sup>98</sup> R. KASPEROWICZ: *Berenson i mistrzowie odrodzenia...*, s. 7.

<sup>99</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Czy barbarzyńca*. W: *Rozmowy o książkach*. Warszawa 1998, s. 130.

<sup>100</sup> Nawiasem mówiąc, Iwaszkiewicz wskazał Czesławowi Miłoszowi freski Signorellego w Orvieto, Miłosz z kolei Herbertowi. Herbert zadedykował Iwaszkiewiczowi esej o Piero della Francesca w *Barbarzyńcy w ogrodzie*.

<sup>101</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Rozmowy o książkach...*, s. 132.

zbytńia pedanteria, która wyrażała się — jego zdaniem — „w zbyt drobiazgowym opisie, trochę naiwnym demonstrowaniu swojej erudycji, w braku powściągliwości w wymienianiu wielu budujących lektur”<sup>102</sup>. Nie podzielał też jego dość radykalnych sądów o wartości niektórych dzieł sztuki (Signorelli). Widział w tym wpływ nielubianego przez siebie Berensona, któremu miał ulegać Herbert. Relacje między oboma pisarzami były pełne kurtuazji, o czym świadczy wzajemna korespondencja. Iwaszkiewicz zadedykował Herbertowi wiersz *Świat się rządzi* (z tomu *Jutro żniwa* 1963), aczkolwiek w swych *Dziennikach*, być może nie bez zawiści zanotował: „Skąd ta świętość z Herberta — zrozumieć nie mogę. W głowie ma kaszę i beczelne chłopie do niemożliwości. Poeta dobry. I to nie zawsze”<sup>103</sup>. O esejach ani słowa<sup>104</sup>.

Zupełnie inny model podróżowania i doświadczania sztuki odnajdziemy u równie wrażliwego na zabytki kultury Juliana Przybośa<sup>105</sup>. Przyboś w swych poetyckich opisach i notatkach odnoszących się do paryskiej Notre Dame, prezentuje aktywny sposób oglądu zabytku. Stara się przeniknąć, zrozumieć nie tylko fizyczność obiektu, jego artystyczny zamysł, ale także istotę swojego doznania. Jako podmiot patrzący i doznający w kontakcie ze sztuką jest w nieustanym ruchu. Bardzo różni się to od Iwaszkiewiczowskiej kontemplacji. Odmienne są

<sup>102</sup> Ibidem, s. 130.

<sup>103</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980...*, s. 310.

<sup>104</sup> Skomplikowane relacje łączące Iwaszkiewicza i Herberta ukazują wymieniane między nimi listy, opublikowane w „Zeszytach Literackich” (*Zbigniew Herbert/Jarosław Iwaszkiewicz, Listy. „Zeszyty Literackie”* 2003, nr 4, s. 106—113). Początkowa pełna kurtuazji znajomość, nawiązana w roku 1962, z czasem znacznie się zacieśniła (1971), o czym świadczy ton listów (pisarze zwracają się do siebie po imieniu i poruszają osobiste sprawy). Nie przeszkodziło to Iwaszkiewiczowi napisać o Herbercie cytowanych słów, a Herbertowi po śmierci Iwaszkiewicza: „Teraz po wieloletniej refleksji i wbrew opinii ogółu ośmielam się twierdzić, że był to człowiek dość pokretny, ale w sumie wielkoduszny i szlachetny” (Z. HERBERT: *Wiktor Woroszyński na tle epoki. „Rzeczpospolita”* 1996, nr 227, dodatek „Plus — Minus”, s. 1. Podają za: *Zbigniew Herbert/Jarosław Iwaszkiewicz, Listy. „Zeszyty Literackie”* 2003, nr 4, s. 113).

<sup>105</sup> Chodzi przede wszystkim o poetyckie ekfrazy zawarte w trzech wierszach o katedrze Notre Dame w Paryżu oraz o notaki z podróży. J. PRZYBOS: *Notre-Dame*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Warszawa 1959; IDEM: *Przed Notre-Dame po latach*. W: IDEM: *Narzędzie ze światła*. Warszawa 1958; IDEM: *Notre-Dame III*. W: IDEM: *Kwiat nieznany*. Warszawa 1968; IDEM: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970.



również włoskie relacje Tadeusza Różewicza<sup>106</sup>. Italia jest dla Różewicza terenem opanowanym przez turystów, zdeptanym, pozbawionym dawnego uroku. Proza codziennego życia, cywilizacja, która przesłoniła całkiem wartości kultury, blichtr i tandeta przemysłu turystycznego mają w jego opisach wręcz wymiar katastroficznego. Współczesna kontynuacja mitu Italii jest już niemożliwa<sup>107</sup>. W tym zestawieniu zatem Iwaszkiewiczowskie relacje z podróży włoskich najbliższe są — mimo wyraźnych różnic — opisom Zbigniewa Herberta.

Zarówno Herbert, jak i Iwaszkiewicz wpisują się w — jak to określił Tomasz Burek — wzorzec Goetheański podróży (podobnie jak Taine, Kremer czy Stendhal)<sup>108</sup>. Jest on definiowany przez Burka jako sposób pokazania własnego rozwoju w powiązaniu ze społecznymi, kulturowymi, światopoglądowymi nurtami swej epoki. Goethe swoje zetknięcie z włoską sztuką poprzedził solidnymi studiami lekturowymi. Dążył do maksymalnego zobiektywizowania opisu w celu odkrycia istoty zjawisk<sup>109</sup>. Obaj twórcy: i Herbert, i Iwaszkiewicz, dysponowali dużą erudycją, w podróż wybierali się starannie do niej przygotowani. Należy jednak uwzględnić to, że klasyczna edukacja Iwaszkiewicza, a więc taka, która brałaby pod uwagę również sztuki piękne, została przerwana, a raczej — niedopełniona. Pisarz mozolnie nadrabiał załagłości i był w tej dziedzinie uczniem niezwykle utalentowanym. Jak wyglądały jego kijowskie studia z historii sztuki (trwające w najlepszym razie semestr), czy były to rzeczywiście studia, czy tylko figurował na liście studentów — trudno powiedzieć. Zabrakło mu, na co utyskiwał całe życie, praktycznej nauki rysunku i malarstwa, należących do kanonu edukacji XIX-wiecznej. W przeciwieństwie do Herberta, którego spotkania ze sztuką często przybierały formę robionych pobieżnie na

---

<sup>106</sup> T. RÓŻEWICZ: *Tarcza z pajęczyny*. W: IDEM: *Proza*. Wrocław 1973; IDEM: *Motyle*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Wrocław 1971.

<sup>107</sup> Szeroko na temat różnic i podobieństw w relacjach podróżniczych Iwaszkiewicza, Przybosia i Różewicza pisała H. ZAWORSKA: *Sztuka podróżowania...*

<sup>108</sup> T. BUREK: *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu*. „Pamiętnik Literacki”, 1981, nr 4, s. 139. Choć Burek odnosi to do Miłosza, Kozicka widzi adekwatność takiej klasyfikacji również w odniesieniu do Iwaszkiewicza (D. KOZICKA: *Wędrowcy światów...*).

<sup>109</sup> M. JAKUBÓW: „Gdy widzimy coś, co po części już dobrze znamy”..., s. 204.



luźnych kartkach notatek rysunkowych, Iwaszkiewicz z przyczyn naturalnych takiej formy zapisu nie stosuje. Obu pisarzom przyświecał jednak podobny cel, wpisujący się w tradycję XIX-wiecznej Grand Tour. Jednak — jak zauważa Dorota Kozicka — w przypadku Iwaszkiewicza podróż miała wpływ przede wszystkim na biografię osobistą, a kontakt z dziełem sztuki dostarczał impulsów do własnej twórczości. Ma ona zatem charakter raczej intymny, a odbiór dzieł staje się bardziej spersonalizowany. W przypadku Herberta takie doświadczenie wywołuje refleksje uobecniające zagadnienie sztuki w odniesieniu do ludzkiej egzystencji. Owa refleksja bliska jest esejowi naukowemu<sup>110</sup>. W ujęciu Iwaszkiewicza podróż do miejsc raz zobaczonych i kontemplacja dzieł sztuki uświadamia upływ czasu i przemijanie. Odnosi się zatem do zintensyfikowanego poczucia „ja” autora. Konstatacja Herberta jest zgoła inna — uświadamia trwałość sztuki. Personalne „ja” zostaje tu zepchnięte na dalszy plan. Powody podróży Iwaszkiewicza są bardziej niż w przypadku Herberta osobiste i uwikłane często w podteksty biografii pisarza. Jak pisze Kozicka: „Wyraźna u Iwaszkiewicza intencja scalająca wiele wydarzeń w jedną historię i poszukiwanie Ricoeurowskiej *ipseitas* poprzez interpretację własnych przeżyć służyć mają okiełznaniu chaosu i grozy przemijania. Zgodnie z tą koncepcją »człowiek osiąga tożsamość — dochodzi do rozumienia siebie — poprzez kolejne fazy uprzytamniania sobie, że sam jest historią, która ma być opowiedziana — domaga się opowiedzenia. Tylko w taki sposób może odnieść zwycięstwo nad czasem, rujnującym zarówno sens, jak i tożsamość«”<sup>111</sup>.

## Plan osobisty w peregrynacjach włoskich

Wielu badaczy twórczości Jarosława Iwaszkiewicza wskazało na różne powody jego włoskich podróży. Warto w tym miejscu przedstawić

<sup>110</sup> Ibidem, s. 88.

<sup>111</sup> P. RICOEUR: *Życie w poszukiwaniu opowieści*. „Loghos i Ethos” 1993, nr 2. Cyt. za: D. KOZICKA: *Wędrowcy światów...*, s. 195.

te stanowiska, między którymi nie ma jakichś istotnych rozbieżności. Powszechnie wskazywaną cechą włoskich peregrynacji pisarza było ich zakotwiczenie w XIX-wiecznej tradycji, traktowane jako wyraz typowego dla wyrafinowanych estetów stosunku do kultury i sztuki<sup>112</sup>. Odżywają tu nie tylko tradycje artystowsko-parnasistowskie, lecz także szlacheckie, które przecież Iwaszkiewicz uosabia. Pisarz ulega mitowi Italii, tak sugestywnie zaszczeponemu w swoim czasie przez Szymanowskiego, którego istotę trafnie ujęła Ewa Bienkowska: „Tam, na przecięciu tyłu linii pamięci, w niepowtarzalnej atmosferze powietrza, zapachów, głosów, codziennego piękna, tak głęboko uczłowieczonego, a przy tym sięgającego w sferę ponad powszednią troską i zmęczeniem, krystalizują się wizje, które są stąd i nie stąd zarazem, wizje własnej młodości, niezwykłych, intensywnych lat, dawnych przyjaźni, wszystkich umarłych, którzy mu teraz towarzyszą. Jeździ się więc do Włoch, aby spotkać się ze swymi umarłymi, ze światem, który usunął się w przeszłość, jak zatopiona Atlantyda”<sup>113</sup>. Jeśli traktować podróże włoskie pisarza jako poetycki mit, to w myśl słów Heleny Zaworskiej są to podróże w przypadku Iwaszkiewicza zarówno na Wyspy Szczęśliwe, jak i do Cymerii — wyspy Umarłych<sup>114</sup>. Przede wszystkim jest jednak Italia ziemią obiecaną, która intensyfikuje talent pisarski i pozwala objawić się wartościom, z którymi obcowanie w innym miejscu jest niemożliwe. Klasyczny mit Italii jako krainy apollińskiego piękna, równowagi między sztuką a naturą, jest elementem tradycji parnasistowskiej, którą kontynuuje pisarz. Ale Italia, a właściwie Sycylia w wersji zapośredniczonej od Szymanowskiego, wzmaga także siły witalne. Do głosu dochodzi tu dionizyjski mit Południa, który współgzystuje z apollińskim w wizji Włoch Iwaszkiewicza. Dostrzeżone przez Helenę Zaworską dwa aspekty odczuwania Italii: zmysłowy i kulturowy, odzwierciedlają Iwaszkiewiczowskie postrzeganie świata: sensualne i zmysłowe oraz idealistyczne i parnasistowskie, związane z dziedzictwem kulturowym<sup>115</sup>. Obok parnasistowsko-apologetycznych

<sup>112</sup> W. KUBACKI: *Proza Iwaszkiewicza*. W: IDEM: *Krytyk i twórca*. Łódź 1958, s. 287–288; podaję za: H. ZAWORSKA: *Sztuka podróżowania...*, s. 51.

<sup>113</sup> E. BIEŃKOWSKA: *Włochy Iwaszkiewicza*. „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 40.

<sup>114</sup> H. ZAWORSKA: *Sztuka podróżowania...*, s. 53.

<sup>115</sup> Ibidem, s. 73.

opisów Italii pojawia się przewrotnie realistyczny zapis rodzajowych scenek, spotykanych ludzi, itp. Jest to podejście skamandryckie. Italia nabiera konkretnego bytu.

Kazimierz Wyka doszukiwał się z kolei w podróżowaniu Iwaszkiewicza przyczyn natury psychologicznej, nie estetycznej. Było ono spowodowane potrzebą doznawania, obserwowania innego życia. Te skumulowane doświadczenia stawały się bodźcem inspirującym twórczość<sup>116</sup>. Inspiracja była możliwa dzięki nadzwyczajnemu połączeniu się w jedno różnych wątków: młodości, wieku dojrzałego i starości, życia indywidualnego i życia ludzkości, rzeczywistości i snu, wyobraźni i sztuki za sprawą wiary w osobliwe *genius loci*, jakim dla Iwaszkiewicza, w myśl kontynuowanego mitu, była Italia.

Podobnie jak przeżywanie podróży, tak i doznawanie sztuki miało w przypadku pisarza także wymiar bardzo osobisty. Często towarzyszyła mu refleksja odnosząca się do prywatnego życia. Tak jest w opisie zimnej i niewzruszonej Hery przedstawionej na metopie z Selinuntu (*Książka o Sycylii*):

I mam teraz wrażenie, że stoję twarzą w twarz z moim życiem. Oto ono, hoże i obojętne, martwą źrenicą spoglądające „obiektywnie” na wszystko, co czuję. Zaczynam się i nie odwracam wzroku od oblicza Hery, chociaż mnie to wiele kosztuje. Hera patrzy i na mnie, i obok mnie, gdzieś ponad moją głowę. I zdaje mi się, że mówi: ja jestem życie, doznałeś mnie, ale ja jestem jak kamień, ja jestem kamieniem. Moment wstrząsający, a równocześnie może najwyższe moje doznanie wobec przedmiotu sztuki. Zostanie ono we mnie na całą resztę życia jak objawienie — i jako klęska<sup>117</sup>.

Oswajanie wielkiej kultury w przypadku wielu podróżników, a osobliwie pisarzy, dokonuje się dzięki pisaniu. Pisanie o miejscu jest tego miejsca wewnętrznym zadomawianiem. To swoista powinność, zadanie, jakie stawiali sobie intelektualisci formatu Iwaszkiewicza — opis jest definiowaniem świata na nowo. Jak trafnie zauważył Piotr Kowal-

<sup>116</sup> K. WYKA: *Oblicza świata*. W: IDEM: *Pogranicze powieści*. Kraków 1948, s. 286; podaję za: H. ZAWORSKA: *Sztuka podróżowania...*, s. 52.

<sup>117</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 106.

ski: „Opisanie świata, choć ciąży obowiązkiem na każdym, szczególnie dotyczy twórcy — jest nakazem osobistego zaangażowania, samotnego nadawania znaczeń i poszukiwania ładu. Opis jest bowiem w istocie konstituowaniem sensu, choćby chwilowym zatrzymaniem czasu w wypełnionej znaczeniem konfiguracji zdarzeń i przedmiotów”<sup>118</sup>. Opisanie, polegające na wiernym odtwarzaniu z pozorów nieistotnych szczegółów, prowadzi do nadania im sensów uniwersalnych i w efekcie przyczynia się do epifanii fragmentów świata. Italia powraca jako reminiscencja już w Polsce, po pewnym czasie, a nawet po latach. Utrwalone i zapisane błyski realnej rzeczywistości, obok dywagacji na temat wielkiej kultury, stają się objawieniami sensu odwiedzanych miejsc. Jednakże ulegamy pozorowi, że notatka jest sporządzona na gorąco, na zasadzie relacji diarystycznej. W istocie pisarz kolekcjonował wspomnienia i opracowywał je na użytek powstającego tekstu. Jest to warsztat profesjonalisty, tym bardziej że charakter opisywanych miejsc wymaga starannej lektury najróżnorodniejszych opracowań. Podobnie zresztą postępował Herbert. Mamy zatem do czynienia z bardzo przekonującym zresztą pozorem spontaniczności i świeżości we wszystkich relacjach podróżniczych pisarza. Deklaracje pisarza dotyczące strategii pisania o Włoszech tak naprawdę są elementem budowania pewnego mitu o sobie jako o pisarzu podróżującym.

Potrzeba podróżowania spowodowana jest nieustającą chęcią doznawania nowych wrażeń estetycznych. Obiekty sztuki i kultury w relacjach podróżniczych Iwaszkiewicza są znakami współdziałania i więzi człowieka z wielkim dziedzictwem kulturowym. Opisy odwiedzanych miejsc stają się pretekstem do snucia opowieści o ich historii, sztuce. Uczestnicząc w ich percepcji, pisarz staje się współuczestnikiem tego dziedzictwa w sposób niepodważalny. Iwaszkiewicz poszukuje w podróży estetycznego spełnienia oraz twórczych inspiracji. „Przyjeżdża wielokrotnie w te same miejsca, i czerpie z nich bytując na pograniczu obcości i zakorzenienia”<sup>119</sup>. Świadomy proces zadawania się w odwiedzanych miejscach, tworzenie własnych rytuałów miały na celu także przełamanie rutyny popularnego podróżowania.

<sup>118</sup> P. KOWALSKI: *Odyseje nasze...*, s. 94.

<sup>119</sup> D. KOZICKA: *Wędrowcy światów...*, s. 204.

Wyróżnikiem relacji podróżniczych Iwazzkiewicza stał się podnoszony tutaj już wielokrotnie wątek Ukrainy i własnej ojczyzny, nieustannie powracający w czasie włoskich podróży, świadomie bądź nieświadomie przywoływany. Jest to na tyle szczególne i uderzające, że funkcjonuje na zasadzie stałego elementu prozy pisarskiej mistrza ze Stawiska. Czytelnik oczekuje wręcz w jego opisach włoskich zabytków czy krajobrazów nieuchronnego zestawienia ich z podobnymi (bądź podobnymi jedynie w *imaginarium* pisarza) motywami ukraińskimi. Geneza tego zjawiska tkwi w specyfice ludzkiej osobowości. Małe utracone ojczyzny mają zawsze naturę mitu. „Obrazy ojczyzn wypełniają detale i szczegóły wydobywane z życzliwej pamięci i podpowiadane przez inne, także podróżnicze, a więc i lekturowe doświadczenia — pisze P. Kowalski — [...] Sakralizacja małej ojczyzny w obrazie wspomnieniowym zdaje się [...] nieunikniona wobec nieusuwalnego dystansu między dniem dzisiejszym w świecie codziennych powinności a krainą łagodności. Między nimi znajduje się obszar cierpienia, traumatycznych przeżyć — piekło wojny, wypędzenia, społecznych konieczności emigrowania do miasta itd. [...] Gdy ratować trzeba poczucie zakorzenienia, niezbędny warunek zdefiniowania własnej tożsamości, odbywa się wyobrażeniową podróż do utraconych rajów małych ojczyzn. Relacje przestrzenne okazują się wtedy funkcją destrukcyjnego czasu historii, ale też jemu zawdzięczają łagodność pastelowych kolorów prywatnego *locus amoenus*”<sup>120</sup>. Opisy małych ojczyzn uderzają szczegółową drobiazgowością detali i sensualizmem opisów — doznaniem kolorystycznymi, smakowymi, niepowtarzalnymi zapachami i przyrodą. Przywraca to poczucie tożsamości, daje luksus poczucia swojskości. Jeśli każdą podróż potraktujemy jako naruszenie pewnego *status quo* i stan bycia „pomiędzy”, przywołanie krainy dzieciństwa lub miejsca oswojonego jako azylu bezpieczeństwa pozwala uzyskać wewnętrzną równowagę i poczucie zakorzenienia na nowo w zmienionych warunkach. „Bycie zakorzenionym to świadomość własnego miejsca w świecie, ale i w kulturze, to możliwość odniesienia się do swojej przeszłości w czasie i przestrzeni” — pisze Kowalski<sup>121</sup>. Taka pamięć jest podstawą tożsamości.

<sup>120</sup> P. KOWALSKI: *Odyseje nasze...*, s. 110—112.

<sup>121</sup> *Ibidem*, s. 104.

---

Wszystkie podejmowane wątki w podróży spaja postać podróżnika — człowieka kultury, czyli samego Iwaszkiewicza. Bohaterowie opowiadań i powieści Iwaszkiewicza są w tym sensie jego *alter ego*, wyposażeni w jego doświadczenia z podróży i podróżowania, w jego wiedzę na temat odwiedzanych miejsc. Wyznał to w przedmowie do *Podróży do Włoch*: „Wielka sztuka podróżowania przyczyniła się do rozwoju mojej osobowości i uczyła mnie poznawać, rozumieć i wyrażać świat otaczający”<sup>122</sup>.

---

<sup>122</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 7.



CZĘŚĆ TRZECIA

## Związki Iwaszkiewicza ze sztukami plastycznymi





## W świecie sztuki

Związki między pokrewnymi dyscyplinami — literaturą, muzyką oraz sztukami plastycznymi — są w utworach Iwaszkiewicza bardzo silne i zauważalne w całej jego twórczości. O powiązaniach muzyki i literatury pisarz wypowiedział się w jednym ze swych artykułów, a do eksperymentów literackich łączących muzykę i słowo powrócił w późnym tomie poezji i prozy *Album tatrzańskie* (1975) oraz w opowiadaniu *Niebo* (*Sny. Ogrody. Sérénité*, 1974)<sup>1</sup>. Poza etapem eksperymentów ekspresjonistycznych, przypadających na wczesny okres pisarstwa, Iwaszkiewicz preferował twórczość opartą na pierwiastkach klasycznych, mającą rozbudowane zaplecze intelektualne, osadzoną w tradycji sztuki. W wielu utworach prozatorskich i poetyckich, a także należących do eseistyki podróżniczej zachodzą relacje między słowem i obrazem. Ekfrazy występują najczęściej w książkach podróżniczych, wiersze Iwaszkiewicza inspirowane malarstwem spełniają kryteria *Bildgedicht*. Z kolei obrazowe opisy prozatorskie, często stylizowane na malarstwo, można zakwalifikować przeważnie jako hypotypozy<sup>2</sup>.

Omawiając związki twórczości Jarosława Iwaszkiewicza ze sztukami plastycznymi, trzeba skoncentrować się na dwóch zasadniczych grupach problemowych: na upodobaniach plastycznych pisarza, ikonosferze,

---

<sup>1</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Barkarola Chopina*. „Wiadomości Literackie” 1933, nr 5.

<sup>2</sup> W dokonywanej zazwyczaj na płaszczyźnie semiotycznej typologii wzajemnych związków obrazu i słowa bierze się pod uwagę różne czynniki. Jednym z nich jest kryterium czasowe — jeśli obraz poprzedza opis, mamy do czynienia z ekfrazą lub *Bildgedicht* (wierszem będącym swobodną wariacją na temat obrazu). Odmiennym wariantem jest uprzedniość tekstu wobec obrazu. Szeroko na ten temat: A. DZIADEK: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interpretacji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2011.

w której egzystował i którą sam tworzył kolekcjonując sztukę zarówno realnie, jak i w swej wyobraźni — niestrudzenie przez całe swoje życie przemierzając muzea i galerie sztuki, oraz na motywach plastycznych, które w dużej obfitości w jego piśarstwie występują.

## Introdukcja i co dalej?

Wyodrębnione na wstępie dwie grupy zagadnień dotyczących związków Iwaszkiewicza ze sztukami plastycznymi: ikonosfera i literackie relacje ze sztukami plastycznymi, z oczywistych względów przewijały się w całym życiu pisarza. Obecność dzieł plastycznych w jego twórczości wynikała z pogłębiającego się zainteresowania sztuką. Inspiracja Jarosława Iwaszkiewicza sztukami plastycznymi nastąpiła stosunkowo późno, czego przyczyną w okresie wczesnej młodości na Ukrainie był niewątpliwie brak dostępu do muzeów i galerii, gdzie mógłby obcować ze sztuką. W domu rodzinnym pisarza dominowała kultura muzyczna, pielęgnowana szczególnie dzięki bliskim kontaktom ze spokrewnioną rodziną Szymanowskich. W kulturze ziemiańskiej, w jakiej wyrastał przyszły pisarz, znacznie większy nacisk kładło się na lekturę i edukację muzyczną niż na obcowanie z malarstwem czy rzeźbą, co spowodowane było odcięciem od centrów takiej sztuki. Brak ten rekompensowały wojaże oraz lektura czasopism poświęconych sztuce. Dużą popularnością wśród ziemiaństwa polskiego na Ukrainie cieszył się francuski dwumiesięcznik „Revue des Deux Mondes”, w którym publikowali wszyscy uznani europejscy pisarze. Najpopularniejszym pismem poświęconym sztuce był rosyjski „Mir Isskustwa”. Były oczywiście majątki dysponujące imponującymi nieraz kolekcjami malarstwa, z którymi *nota bene* później zetknął się młody Iwaszkiewicz jako korepetytor, jednak nie obcował on wcześniej ze sztuką na tyle często, by można to było nazwać edukacją czy samoedukacją plastyczną<sup>3</sup>. Skąpe informacje o nowych

<sup>3</sup> Podczas wakacyjnej wyprawy po Ukrainie w roku 1916, połączonej z pracą zarobkową korepetytora, przyszły pisarz odwiedził wiele dworów, wśród nich Konełę

trendach artystycznych przywoziły siostry przybywające z Krakowa na wakacje oraz powracający z Wiednia brat. To on miał mu pokazać widokówki z nowo wybudowanym gmachem secesji wiedeńskiej<sup>4</sup>. Nieco później, w okresie nauki przyszłego pisarza w Elizawetgradzie i Kijowie, gdy pod wpływem muzyki, teatru, lektur, dyskusji z kolegami szkolnymi i kuzynem Szymanowskim kształtowały się zręby jego światopoglądu estetycznego, pierwszoplanową rolę w tym procesie odgrywała znów muzyka i literatura, nie sztuki plastyczne, o których pisarz w swym dzienniku nawet nie wspomina.

W rodzinie Iwaszkiewiczów, o typowo szlachecko-polskim rodowodzie, pielęgnowano tradycje tego stanu. Najbliższe otoczenie przyszłego pisarza stanowili: ojciec, powstaniec styczniowy, oficjalista polski pozbawiony majątku w wyniku represji popowstaniowych; matka, uboga krewna ziemiańskiej rodziny Taubów, skazana na ten los po spektakularnym bankructwie jej ojca na skutek nierozważnych decyzji finansowych; brat, wydalony z politechniki ryskiej za udział w spiskach politycznych; oraz siostry, edukowane wysiłkiem całej rodziny na pensjach pań Górskiej i Roguskiej w Krakowie (siostry były dla Jarosława Iwaszkiewicza jedynymi nauczycielkami języka polskiego i historii polskiej).

Dom, mimo że niezamożny, pielęgnował tradycje kulturalne — prenumerowano „Gazetę Polską”, „Kraj”, „Tygodnik Ilustrowany”, z których można było czerpać jako taką wiedzę o życiu artystycznym. Wśród pism, które zamawiała rodzina Iwaszkiewiczów, nie było jednak periodyku poświęconego tylko sztukom plastycznym<sup>5</sup>. Mimo oczywistej przynależności rodziny do narodowości i tradycji polskiej w edukacji córek kładziono nacisk na kulturę niemiecką, zaś w przypadku Jarosława na francuską. Siłą rzeczy ważne było również dziedzictwo rosyjskie. W domu panowała wysoka kultura muzyczna — matka udzielała Jarosławowi lekcji gry na fortepianie, muzykalne były także siostry,

---

Wacława Podhorskiego. Znajdowała się tam duża kolekcja obrazów i szkiców Leona Wyczółkowskiego, który zatrzymał się w tym majątku cztery lata wcześniej. R. ROMANIUK: *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*. T. 1. Warszawa 2012, s. 183.

<sup>4</sup> M. RADZIWON: *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*. Warszawa 2010, s. 23.

<sup>5</sup> Tak wynika z relacji samego Iwaszkiewicza w *Księżce moich wspomnień* i w *Dziennikach*.

które — jak wspomina pisarz — „leżały na łóżku i całymi godzinami potrafiły śpiewać”<sup>6</sup>.

Pierwszy kontakt ze sztukami plastycznymi odnotowany w dziennikach pisarza nastąpił już w dzieciństwie, nie należy go jednak przeceeniać. W kościele parafialnym w Ilińcach, w kaplicy Potockich, znajdowała się przywieziona z Włoch kopia *Przemienienia Pańskiego* Rafaela. W swych dziennikach Iwaszkiewicz zapisze: „Rafael był »moim« najwcześniejszym malarzem”, co tym bardziej wydaje się przekonujące, że sąsiadka Iwaszkiewiczów, Klotylda Madeyska, posiadała kopię *Madony della Sedia*<sup>7</sup>.

Podczas krótkiego pobytu w Warszawie w 1902 roku, po śmierci Bolesława Iwaszkiewicza, mimo okresu żałoby Maria Iwaszkiewicz nie rezygnuje z uczestnictwa w życiu kulturalnym, jakie oferuje duże miasto, o czym świadczą jej notatki dotyczące budżetu rodziny<sup>8</sup>. Iwaszkiewicz wspominał z warszawskiego okresu przede wszystkim wizyty w filharmonii, ale również wystawy w Zachęcie, gdzie można było wówczas zobaczyć obrazy Malczewskiego, Boznańskiej, Fałata, Wyczółkowskiego. W Warszawie poznał też swoją kuzynkę Natalię Dzierżek, początkującą i obiecującą literatkę. Natalia ukończyła odeską Szkołę Sztuk Pięknych i także malowała. „Ich skromne mieszkanie — wspomina Iwaszkiewicz dom pań Dzierżek — było czymś w rodzaju pracowni malarskiej, zawsze było tam kilka uczennic, moja siostra uczyła się tam malarstwa i rysunku”<sup>9</sup>. W 1904 roku, po krótkim pomieszkowaniu w Warszawie po śmierci ojca, młody Jarosław wraz z matką przeniósł się do Elizawetgradu, zwanego na wyrost „małym Paryżem”, nie wpłynęło to jednak na jego edukację plastyczną, choć znacząco odbiło się na ogólnym wykształceniu przyszłego pisarza. Miasto, będące ośrodkiem wojskowo-przemysłowym, mimo kulturalnych ambicji miało — w opinii samego Iwaszkiewicza — status odległej od centrów życia umysłowego prowincji<sup>10</sup>. W Elizawetgradzie działała słynna szkoła muzyczna Gustawa i Olgi Neuhausów i tam właśnie Jarosław pobierał lekcje gry na for-

<sup>6</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień*. Kraków—Wrocław 1983, s. 12.

<sup>7</sup> R. ROMANIUK: *Inne życie...*, s. 28.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 52.

<sup>9</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Natalka*. „Życie Warszawy” 1977, nr 54, s. 7.

<sup>10</sup> R. ROMANIUK: *Inne życie...*, s. 69.

tepidanie. Na liście rozrywek kulturalnych, z których korzystała Maria Iwaszkiewicz z synem, na pierwszym miejscu znajdowało się uczestnictwo w prezentującym niezwykle wysoki poziom życia muzycznym miasta, a także regularne wizyty w teatrze. W notatniku Marii Iwaszkiewicz tylko raz pojawia się pozycja „wystawa”<sup>11</sup>.

Na kartach dziennika z młodzieńczych lat zanotowanych zostało niewiele wrażeń z obcowania z dziełami sztuki plastycznej. Nie oznacza to, że wcześniej takich sytuacji nie było — nie ma po prostu uwiecznionych w formie pisanej śladów kontaktów czy fascynacji malarstwem, natomiast często i obszernie opisywane są lektury i przeżycia muzyczne. Symptomatyczne jest, że odnotowane przez pisarza zetknięcie się ze sztukami plastycznymi nastąpiło podczas dramatycznych wydarzeń wojny polsko-bolszewickiej. W trakcie działań wojennych nad Bohem „w sklepiku spożywczym wydarliśmy skądś numer jakiegoś artystycznego pisma wileńskiego z fotografiami obrazów Čiurlionisa” — zanotował Iwaszkiewicz w *Dziennikach*<sup>12</sup>.

Tyle można by sądzić na podstawie analizy wczesnej biografii pisarza, jednak związki Jarosława Iwaszkiewicza ze sztukami wizualnymi nie miały tak dyletanckiego charakteru, jak można by przypuszczać. Z przeprowadzonych przez Radosława Romaniuka badań dokumentów uniwersyteckich Archiwum Miejskiego w Kijowie wynika, że Iwaszkiewicz brał udział w zajęciach Wydziału Historyczno-Filologicznego Uniwersytetu Kijowskiego w roku akademickim 1913/1914, obierając jako kierunek studiów historię sztuki<sup>13</sup>. Porzucił wówczas studiowanie prawa na drugim roku, aby powrócić na ten kierunek w następnym semestrze. W listach do żony napisał o tym epizodzie: „Słuchałem bardzo nudnych wykładów profesora od tego [historii sztuki — A.G.P.] — potem za namową wszystkich i z wrodzonej bierności powróciłem na prawo”<sup>14</sup>. Ów dziwny wybieg badacz tłumaczy obawą przed wcieleniem do rosyjskiej armii (przymusowy pobór dotyczył studentów pierwszych lat). Iwaszkiewicz w czasie swoich nieskończonych studiów prawniczych chętnie uczestniczył w wykładach Wydziału Historyczno-Filologiczne-

<sup>11</sup> Ibidem, s. 73.

<sup>12</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955*. Warszawa 2007, s. 116.

<sup>13</sup> R. ROMANIUK: *Inne życie...*, s. 158.

<sup>14</sup> List do żony, Genewa 26 września 1913 roku, podaję za: ibidem, s. 158.

go z zakresu historii literatury, historii, filozofii, a nawet fizyki. Czy te „bardzo nudne wykłady” coś mu dały? Jeśli tak, to sądząc z przyjętego na uniwersytetach chronologicznego toku wykładów kursowych — wiedzę z zakresu sztuki starożytnej. W żadnym jednak swym tekście poświęconym sztuce pisarz do tak przyswojonej wiedzy się nie przyznaje. Przyznaje natomiast, że w młodości czytał szkice Christiansena z historii sztuki, „z których nic nie zapamiętałem, prócz zasadniczego odróżniania malarstwa od grafiki, odróżniania, które prześladuje mnie do dzisiaj”<sup>15</sup>.

Prawdziwe wejście pisarza w świat sztuk pięknych dokonało się znacznie później — już po przeprowadzce do Warszawy i ustabilizowaniu pozycji społecznej, zawodowej i rodzinnej. Tuż po ślubie młodzi małżonkowie uczestniczyli bardzo aktywnie w życiu kulturalnym i towarzyskim Warszawy. Bywali na wszystkich wystawach. W czasie podróży poślubnej do Wenecji odwiedzili pawilony XIV Biennale Weneckiego. Sztuka prezentowana w Wenecji nie przypadła im do gustu. W swoich dziennikach Iwaszkiewicz narzekał. Wenecję nazwał trupem, malarstwo w Akademii nie zrobiło na nim większego wrażenia, najbardziej zaś zapadły mu w pamięć przejawy zwykłego życia<sup>16</sup>. Nie było to chyba prawdą, lecz kokieterią czynioną z niewiadomych powodów. Brak pieniędzy spowodował, że pisarz zachował z tego pobytu „wspomnienia raczej przykre”<sup>17</sup>.

Prawdziwym wprowadzeniem w świat sztuki okazał się pobyt w Paryżu w 1925 roku. Iwaszkiewicz utrzymywał tam kontakty z Romanem Jasińskim, Witoldem Hulanickim, Augustem Zamoyskim, Józefem Czapskim i Zofią Stryjeńską. Poznał Jeana Cocteau, Paula Claudela, Leopolda Zborowskiego<sup>18</sup>. Podczas tego niezwykle ważnego wyjazdu zwiedzał Luwr w towarzystwie poznanego jeszcze w Warszawie Józefa

<sup>15</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Ogrody*. W: IDEM: *Sny. Ogrody. Sérénité*. Warszawa 1974, s. 264.

<sup>16</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dwa tygodnie wycieczki po Włoszech*. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 24, s. 2.

<sup>17</sup> Podają za: R. ROMANIUK: *Inne życie...*, s. 318.

<sup>18</sup> Mimo tak licznych znajomości Iwaszkiewicz był Paryżem zawiedziony. Spodziewał się szerszych i poważniejszych kontaktów, a życie kulturalne było dlań pewnym rozczarowaniem.

Czapskiego, z którym odnowił przyjaźń po wcześniejszych nieporozumieniach<sup>19</sup>. Jak sam wyznaje w *Książce moich wspomnień*, sztuki plastyczne nie były wcześniej obszarem jego zainteresowań<sup>20</sup>. To zainteresowanie obudziło się dzięki Czapskiemu. Przyjaźń z Czapskim udokumentowana jest obfitą korespondencją, zachowaną w Muzeum w Stawisku. W stawiskich zbiorach znajduje się także podarowana Iwaszkiewiczowi w 1930 roku *Martwa natura z kwiatem w kubku*, opatrzona dedykacją: „Jarosławowi J. Czapski 30”<sup>21</sup>.

Udział Czapskiego w edukacji plastycznej Jarosława, oprócz wspólnego zwiedzania Luwru z komentarzem malarza, sprowadzał się także do objaśniania istoty koloryzmu. Było to oddziaływanie na tyle skuteczne, że — jak przyznawał później Iwaszkiewicz — zdeterminowało wszystkie artystyczne wybory pisarza<sup>22</sup>. Co do tego można mieć jednak wątpliwości, bo preferencje Iwaszkiewicza zdają się uwzględniać zarówno klasyczną sztukę, dzieła włoskiego protorenesansu i renesansu, jak i dzieła malarskie odznaczające się dużą dozą ekspresji (bez względu na czas powstania, np. obrazy Caravaggia czy Michała Anioła) i wybitnie

---

<sup>19</sup> Znajomość ta zaczęła się dość burzliwie, gdy Iwaszkiewicz pracował w charakterze korepetytora u księcia Woronieckiego w 1919 roku. Iwaszkiewicz opisuje okoliczności zawarcia znajomości z Czapskim w *Książce moich wspomnień*: „Przyjaźń ta trwała krótko. Zderzyliśmy się zbyt gwałtownie [...], mimo iż Czapski właśnie w tym czasie zaczął odczuwać pierwsze pobudki swojego malarskiego powołania, razילו go we mnie wszystko, co było literackością, pewną niezbędną pozą artystyczną, pewnym — drobnym zresztą — snobizmem literackim” (s. 174—175). Czapski tak opisuje to zdarzenie: „Pierwszym Skamandrytą, którego poznałem, był Jarosław Iwaszkiewicz. Jego to wówczas wielką kulturę poetycką, jego utwory literackie, od wierszy po *Zenobię Palmurę*, odrzucałem w czambuł. Czulem w tym jakiś nienawistny mi estetyzm, jakąś sztukę dla sztuki, nie rozumiałem, rozumieć nie chciałem. Byłem głuchy na prawdziwe wartości Jarosława Iwaszkiewicza, na jego nowatorstwo na terenie Młodej Polski, które tak cenił Żeromski”. (J. CZAPSKI: *Czytając*. Kraków 1990, s. 375. Podaję za: *Stawisko w kulturze polskiej: ludzie, wydarzenia, dzieła 1928—80. Katalog wystawy w Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Podkowa Leśna, wrzesień—listopad 2012*. Oprac. M. ZAWADZKA i R. PAPIESKI. Podkowa Leśna 2012, s. 55). Powody młodzieńczych nieporozumień miały przede wszystkim naturę estetyczną, ale i inne podteksty. Na ten temat: R. ROMANIUK: *Inne życie...*, s. 255.

<sup>20</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 256.

<sup>21</sup> *Stawisko w kulturze polskiej...*, s. 56. Obraz ten jest reprodukowany w katalogu.

<sup>22</sup> *Ibidem*.



kolorystyczne. Jednym słowem, wybory te są wysoce eklektyczne. Ale konstatacje Iwaszkiewicza na temat sztuki są często bardzo kapryśne i zaskakujące. W *Książce moich wspomnień* pisarz stwierdza nieoczekiwanie, że najbliższy był mu w głębi ducha impresjonizm: „pomimo wszelkiej dewiacji i późniejszych buntów działa na mnie tak żywo, tak bezpośrednio jak żadna z poprzednich wielkich szkół malarskich, czy to włoska, czy flamandzka”<sup>23</sup>. Wybór ten wydaje się zaskakująco banalny, jeśli uwzględnimy wyrafinowanie pisarza choćby w zakresie muzyki. W tym jednak przypadku wiele tłumaczy profesjonalne wykształcenie muzyczne, czego brakowało Iwaszkiewiczowi w przypadku sztuk plastycznych. Co więcej, pisarz przyznaje się do całkowitej ignorancji w tym względzie. Mimo późniejszego obycia ze sztukami plastycznymi stwierdza w *Książce moich wspomnień*:

sztuka malarska stała się dla mnie zaklętą krainą, do której tęskniłem, nie mogąc się, niestety, do niej dostać. Moja twórczość muzyczna odpadła ode mnie, nie pozostawiając żadnych śladów; podczas kiedy do malarstwa tęsknię dziś jeszcze — czasami bardzo. Nic nie potrafię wyrazić pędzlem czy ołówkiem, a wydaje mi się, że tylko w ten sposób mógłbym wypowiedzieć się bez reszty. Czasami ogarnia mnie prawdziwa nostalgia malarska — i nawet teraz, zamiast mówić o Paryżu, chciałoby się mi po prostu to... namalować<sup>24</sup>.

Iwaszkiewicz jednak nigdy nie chwycił za pędzel ani nie przejawiał artystycznego talentu<sup>25</sup>.

Choć inicjacja w świat sztuki w Luwrze dokonała się za sprawą Czapskiego, podczas kolejnych pobytów w stolicy Francji miał też Iwaszkiewicz innych przewodników po tym muzeum — Józefa Rajnfelda i Marka Żuławskiego: „Chodziłem tam bardzo często, wracając do niektórych obrazów jak pijak do wódki” — napisze<sup>26</sup>. Owe obrazy to:

<sup>23</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 256.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 257.

<sup>25</sup> W porównaniu ze Zbigniewem Herbertem, pisarzem rysującym i mającym niepełne wykształcenie uniwersyteckie z zakresu historii sztuki, był to dość znaczący brak, szczególnie dający się odczuć w relacjach z włoskich kulturowych peregrynacji pisarza.

<sup>26</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 257.

*Odjazd na Cyterę* Watteau (to istotne wyznaczniki w kontekście wielu motywów *fêtes galantes* występujących w *Godach jesiennych*, które jednak powstały przed pobytem w Paryżu), *Zaślubiny św. Katarzyny* Correggia (o tym obrazie pisarz wielokrotnie wspomina, czyniąc go nawet głównym rekwizytem wątku ideowego w *Pasjach błędmierskich*), a także *Koncert wiejski* Tycjana/Giorgiona (co potwierdza skłonność w owym czasie do motywów pastoralnych).

Zwiedzanie muzeów stało się odtąd obowiązkowym punktem programu każdej podróży pisarza. Iwaszkiewicz zawsze, gdziekolwiek był, zwiedzał muzea, i to kolekcje nie tylko malarskie, lecz także archeologiczne, a nawet specjalistyczne, jak Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu (dokładnie znał tam rozmieszczenie na ścianie wszystkich obrazów poświęconych muzyce). Czynił to nie z obowiązku, ale z prawdziwej pasji, choć zwiedzanie miało charakter często bardzo amatorski. Do muzeów raz odwiedzonych, a właściwie do ukochanych w nich dzieł (np. do metop z Selinuntu) stale powracał, podczas każdej wizyty w danym miejscu. Przejście estetyczne w dużej mierze bazowało na czystym zachwycie, nie na znawstwie, jak w przypadku Herberta.

Pisarz starał się być na bieżąco z wszystkimi obowiązującymi w kulturze trendami. Dotyczyło to również malarstwa. Podczas licznych podróży do Paryża w okresie międzywojnia zaczął interesować się sztuką awangardową. Wydaje się, że było to wynikiem bardziej chęci zrozumienia współczesnej mu sztuki, może mody na awangardę, niż skłonnością do takiej estetyki. W Paryżu odwiedza Leopolda Zborowskiego, u którego ogląda Kislinga, Utrilla, Modiglianiego, Deraina, Vlamincka, które Zborowski wyciąga (*sic!*) „zza pieca”<sup>27</sup>. Przyznaje, że z ich percepcją miał niejakie trudności i przemawiały do niego jedynie obrazy Utrilla. W napisanym po latach felietonie poświęconym Apollinaire’owi wzmiankuje o atmosferze Paryża pierwszych dziesięcioleci XX wieku, tak jakby sam był uczestnikiem najznamienitszych salonów artystycznych i częścią tamtejszej bohemy (wspomina Gleizesa, z którym się przyjaźnił, Zborowskiego i jego opowieści o Modiglianinie)<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 257.

<sup>28</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Kostrowicki herbu „vonch”*. W: IDEM: *Rozmowy o książkach*. Warszawa 1983, s. 80.

W czasie wizyty w Paryżu w 1925 roku Iwaszkiewicz poznaje Alberta Gleizesa i jego żonę. Małżeństwo bywało później na Stawisku, Anna Iwaszkiewicz tłumaczyła drukowane w „Drodze” pisma teoretyczne malarza pod tytułem *Charakter sztuki nowoczesnej, czyli o spirytualizmie w sztuce (La forme et l’histoire)*<sup>29</sup>. Iwaszkiewicz przypisuje tym paryskim wizytom rolę przygotowawczą do odbioru sztuki włoskiej. Można te zabiegi potraktować jako wprowadzenie do świata sztuki, a zwłaszcza malarstwa.

Głębokie zanurzenie się w sztukę nastąpiło podczas pierwszego pobytu w San Gimignano w Toskanii z Józefem Rajnfoldem. Artysta odbierał sztukę bardzo żywiołowo i gorliwie przekonywał do swoich wyborów. Było to zatopienie się za każdym razem od nowa w te same obrazy. Podczas pobytu w San Gimignano zabytki włoskie stały się codziennością, zwłaszcza oglądane wiele razy freski w kościołach. Powroty do tych samych dzieł i ciągle wznawiane akty kontemplacji staną się dla pisarza sposobem doświadczania sztuki.

Pierwsza podróż włoska z Rajnfoldem uczyniła z pisarza wielkiego admiratora sztuk pięknych. Wiedzę o sztuce systematycznie pogłębiał nie tylko obcując bezpośrednio z artefaktami w muzeach, lecz także czytając specjalistyczną literaturę. Albumy malarskie i monografie artystów zawsze były w centrum jego uwagi jako recenzenta nowych książek. Poświęcał im felietony publikowane w prasie. Niektóre z nich zostały zawarte w zbiorze felietonów zatytułowanym *Rozmowy o książkach*<sup>30</sup>. W felietonach tych wyrażone są także osobiste uwagi pisarza o sztuce, wspomnienia o artystach (w jednym z nich opisuje swoje spotkania w Paryżu z Boznańską, której malarstwem jest zauroczony). Iwaszkiewicz ubolewał nad niskim poziomem kultury plastycznej polskiego społeczeństwa, dlatego wysoko cenił takie przedsięwzięcia wydawnicze. Z biegiem czasu pisarz wykazywał duże znanostwo historii malarstwa (np. recenzując książkę Jerzego Zanozińskiego o Michałowskim<sup>31</sup>). Trafnie łączył pewne postawy i tendencje w sztuce. Nieraz jednak wygłaszał sądy dość konserwatywne, zdradzające brak profesjo-

<sup>29</sup> A. GLEIZES: *Charakter sztuki nowoczesnej, czyli o spirytualizmie w sztuce (La forme et l’histoire)*. „Droga” 1932, nr 1.

<sup>30</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Rozmowy o książkach...*

<sup>31</sup> J. ZANOZIŃSKI: *Piotr Michałowski*. Kraków—Wrocław 1965.

nalnego przygotowania i znajomości metodologii dyscypliny, jaką jest historia sztuki. Odważna jest na przykład polemika pisarza z dotyczącymi symbolizmu tezami Wiesława Juszcza, zawartymi w książce *Wojtkiewicz i nowa sztuka*.

Rosnące zamiłowanie do sztuk plastycznych przekładało się na coraz większe wyrafinowanie estetyczne. Iwaszkiewicz był wrażliwy na piękno codziennych przedmiotów i kulturę życia codziennego. Dotyczy to na przykład wyrobów rzemiosła użytkowego. W *Podróżach po Polsce* wspomina mimochodem swą wizytę na wystawie nakryć stołowych prezentowanej w IPSiE<sup>32</sup>. Znamienna jest umieszczona w *Dziennikach* notatka, dotycząca jedzenia w szwajcarskim samolocie.

Na ładnej tacce z jabłkiem, ciastkiem i tabliczką świetnej szwajcarskiej czekolady, a w kopercie z woskowanego papieru kartonowy półmisek z czterema kawałkami zimnego mięsa różnego rodzaju, przybrzanymi jajkami na twardo, pomidorami i korniszonami. Do tego kartonowa szklaneczka gorącego doskonałego rosółu. Pieprz i sól w małych torebeczkach, przemyślnie rurkowanymi, kolorowymi, i jeszcze tubka musztardy, jak tubka olejnej farby do wyciskania. Ale najpiękniejsza była serwetka z papieru gęstego i miękkiego jak atlas albo jakiś materiał<sup>33</sup>.

O tej wrażliwości najlepiej świadczą opisy wnętrz czy nakryć stołu zawarte w jego utworach literackich.

Znajomość z artystami, pozycja w świecie warszawskiego kulturalnego establishmentu skutkowały powstawaniem kolekcji prac malarskich, rysunkowych i graficznych w domu na Stawisku. Dom, wybudowany przez teścia pisarza Stanisława Lilpopa, zaprojektowany był zgodnie z jego zachowawczym, mieszczańskim gustem i tak też urządzony, dopóki zarządzała nim rodzina żony pisarza. Charakter mieszczańskiego, XIX-wiecznego wnętrza odczuwalny jest zwłaszcza na parterze, gdzie znajdują się pokoje reprezentacyjne, a w nich meble i obrazy gromadzone przez Lilpopów, choć i tam wprowadzone zostały

<sup>32</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Polski*. Warszawa 1977, s. 206.

<sup>33</sup> E. ŁOCH: *Antyk w twórczości literackiej J. Iwaszkiewicza*. W: EADEM: *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*. Lublin 1988, s. 316.

pewne modyfikacje, gdy posiadłością zarządzali już sami Iwaszkiewiczowie. Druga kondygnacja ma bardziej prywatny charakter i urządzona została zgodnie z gustem jej mieszkańców. W wyobrażeniach Iwaszkiewiczów Stawisko miało być połączeniem tradycji ziemiańskich i salonu artystycznego. Iwaszkiewicz uważał to za jedno ze swoich zadań życiowych.

Architektem nowo powstającej posiadłości, wybranym przez Lilpopa, został Stanisław Gądzikiewicz. Tym samym zrezygnowano z preferowanego przez młodych Iwaszkiewiczów Karola Stryjeńskiego<sup>34</sup>. Fakt ten wskazuje na pewien konflikt estetyczny, który odzwierciedlał się także w wystroju reprezentacyjnych wnętrz domu — jadalni, salonie, hallu. Zawisła tam kolekcja akademickich portretów przodków rodu (wśród nich portret matki Anny Iwaszkiewicz), uzupełniona później portretami córek Iwaszkiewiczów, a także samej Anny pędzla Stanisława Janowskiego. Na parterze znalazł się też lubiany przez pisarza obraz Franciszka Kostrzewskiego *Pojedynek pod dębem* (w zbiorach znajdowały się jeszcze dwa inne obrazy Kostrzewskiego — *Sąd wiejski* oraz *Jarmark*), a w hallu trofea myśliwskie, które zdecydowanie obce były naturze Iwaszkiewicza. Jak wykazuje skorowidz ruchomości domu Stanisława Lilpopa, zachowany w archiwum Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów, w spisie ruchomości Lilpopa znajdowały się obrazy J. Brodowskiego, J. Suchodolskiego, F. Kostrzewskiego, J. Simmlera, J. Kosaka, S. Chlebowskiego, część z nich trafiła do Stawiska. Dziadek Anny Iwaszkiewicz Stanisław Lilpop senior uchodził w Warszawie za mecenasa sztuki i właściciela sporej kolekcji dzieł malarzy polskich pierwszej połowy XIX wieku<sup>35</sup>. Część tej kolekcji — obrazy Kostrzewskiego, Brodowskiego, Suchodolskiego — znalazła się na ścianach pomieszczeń reprezentacyjnych na parterze.

W Stawisku z upływem czasu rosła kolekcja malarstwa, którą w dużej mierze stanowiły prezenty, często z okazji różnych ważnych uroczystości i rocznic — podarunki dla Iwaszkiewiczów od zaprzyjaźnionych

<sup>34</sup> Stryjeński zaprojektował jedynie dom ogrodnika i kapliczkę do stawiskiego parku oraz interesujący żyrandol wiszący do dziś w gabinecie Jarosława Iwaszkiewicza.

<sup>35</sup> Wiadomości podają za: A. MATRACKA-KOŚCIELNY: *Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku. Informator*. Stawisko 2009, s. 14.

artystów<sup>36</sup>. Były wśród licznych gromadzonych w domu prac również takie, których wybór podyktowany był skłonnościami estetycznymi pisarza i jego żony czy też szczególnymi okolicznościami zakupu. Do tej pierwszej grupy zaliczyć należy przede wszystkim portret Anny i Jarosława malowany przez Witkacego w roku 1922 i подарowany przez malarza w prezencie ślubnym. Ani sam twórca (który określił portret jako „KP” — knot psychologiczny, zawartość czystej formy jako zerową — „CF = 0” — oznaczenia przy sygnaturze), ani obdarowani nie byli zadowoleni, dlatego zgodnie z prośbą artysty obraz nie był eksponowany<sup>37</sup>. Witkacy namalował portret olejny na podstawie szkiców pastelowych, poczynionych podczas pobytu Iwaszkiewiczów w Zakopanem w podróży poślubnej. Portret stawiski jest rzadkim w dorobku malarza przykładem portretu podwójnego. Pierwotnie wyobrażał Annę Iwaszkiewicz jako wampira, zagrażającego swojemu mężowi (ów fragment został zamalowany), co było zbieżne z ówczesnymi poglądami Witkacego na istotę kobiecości. W zbiorach Iwaszkiewicza znajdowały się również projekty scenografii i kostiumów wykonane przez Witkacego do dramatu *Pragmatyści* oraz *Nowe Wyzwolenie*. *Pragmatystów* wystawiał eksperymentalny teatr Elsynchron w 1921 roku, inicjatorem i kierownikiem literackim teatru był Iwaszkiewicz. *Nowego Wyzwolenia* nie wystawiono mimo takich planów ze względu na nikłe zainteresowanie pierwszym spektaklem.

Podarowanymi portretami obojga małżonków były dwa sangwinowe studia Romana Kramsztyka, wykonane w Zakopanem w 1923 roku. W Stawisku znajduje się także malowany przez Kramsztyka, prawdopodobnie w getcie, akt kobiecy, który był dowodem wdzięczności za

<sup>36</sup> Szeroko o kolekcji obrazów na Stawisku traktuje katalog wystawy: *Stawisko w kulturze polskiej...* Cały fragment poświęcony tamtejszej kolekcji obrazów w niniejszym tekście opracowano na podstawie tej publikacji.

<sup>37</sup> Anna Zakiewicz w artykule poświęconym „Witkacom” w Stawisku przytacza fragment listu Witkacego do Iwaszkiewicza, dotyczący owego portretu: „jest to tak straszne świństwo (co zresztą sam mówiłem), że powieszzone w salonie bez moich istotnych rzeczy może robić fatalne wrażenie, dając złe świadectwo o mnie jako malarzu. Wobec tego muszę Państwu zrobić coś istotnego (jakąś kompozycję), a na razie proszę o trzymanie tego w ukryciu” (A. ŻAKIEWICZ: *Stawiskowe Witkace*. W: *Stawisko. Almanach Iwaszkiewiczowski*. T. 2. Red. A. BRODZKA, M. BOJANOWSKA, Z. JAROSIŃSKI, O. KOSZUTSKI. Podkowa Leśna 1995, s. 177—185).

pomoc udzieloną przez Iwaszkiewiczów rodzinie malarza. Wśród portretów ofiarowanych pisarzowi znajdują się jeszcze: utrzymany w manierze Wyspiańskiego rysunek węglem Aleksandra Grzybowskiego, karykatura Iwaszkiewicza autorstwa Edwarda Głowackiego (oba portrety wykonane zostały w okresie współpracy z poznańskim „Zdrowiem”, gdy Iwaszkiewicz wynajmował jako współpracownik pisma biuro na ulicy Wareckiej, gdzie często zebraniom przyjaciół towarzyszyły seanse malarskie), a także karykatury pisarza autorstwa Zdzisława Czernańskiego, Antoniego Chodorowskiego (ikona) czy zbiorowa karykatura skamandrytów Feliksa Topolskiego. Karykaturalny charakter noszą też rysunki Antoniego Słonimskiego (*Stanisław Baliński* oraz *Juden*). Szczególne miejsce w kolekcji zajmuje sangwinowy portret Iwaszkiewicza wykonany przez Antoniego Michalaka. Z Michalakiem pisarz utrzymywał żywe relacje przyjacielskie od czasów okupacji. Dwa portrety Iwaszkiewicza, z których jeden znajduje się w Stawisku, powstały w Kazimierzu w 1958 roku.

Wśród znaczących prac malarskich w kolekcji na Stawisku należy wymienić prace Kamila Witkowskiego, jednego z twórców polichromii kawiarni skamandrytów „Pod Picadorem”. Pisarz zabrał je z sobą do Kopenhagi, co świadczy o tym, jak bardzo je cenił. Spośród czterech obrazów Witkowskiego trzy spłonęły podczas wojny w Warszawie, jeden — *Portret tatarnika Kazimierza Schiele* — ocalał w Stawisku. Utrzymany jest w typowej dla okresu dwudziestolecia międzywojennego manierze, będącej pochodną stylistyki Rytmu oraz postgauginińskiego syntetyzmu. Dowodem przyjacielskich relacji jest ponadto martwa natura namalowana przez Józefa Czapskiego, *Madonna z Dzieciątkiem* malowana na szkle przez Helenę Roy-Rytardową, a także abstrakcyjna kompozycja jej męża pisarza Mieczysława Rytarda, z którym w roku jej powstania (1918) łączyły Iwaszkiewicza bardzo bliskie związki. W kolekcji prac sporządzonych przez przyjaciół znajdowały się również grafiki autorstwa Janiny Konarskiej (żony Antoniego Słonimskiego). Konarska miała opinię znakomitej graficzki, pracującej w technice drzeworytu barwnego (metodą wody japońskiej). W zbiorach Iwaszkiewicza znalazły się dwie słynne grafiki: *Narciarze* (za którą artystka otrzymała srebrny medal podczas Olimpijskiego Konkursu Sztuki i Literatury w Los Angeles w 1932 roku) i *Stadion*, a także gwaz



przedstawiający *Stary dom w Kalniku*, będący odwzorowaniem jedynej fotografii tego domostwa.

Do ważniejszych kompozycji malarskich, które pisarz darzył szczególnym sentymentem, należy obraz Rafała Malczewskiego *Pejzaż górski*. Iwaszkiewiczowie przyjaźnili się z Malczewskim, a „zielony obraz [...] z widokiem na grzbiet tatrzański i dymy unoszące się nad lasami”<sup>38</sup> zabrali z sobą do Kopenhagi na placówkę dyplomatyczną, później wisiał na eksponowanym miejscu w domu na Stawisku. Pisarz sam projektował wystrój swojego mieszkania w Kopenhadze, wyzwolony z balastu Stawiska, gdzie nigdy nie czuł się u siebie. Kupił w Kopenhadze stary dębowy stół, który później zabrał do Polski. Planował rozmieszczenie obrazów, w tym również zakupionych w Paryżu. W obszernym mieszkaniu w Kopenhadze, pierwszym urządzonym przez siebie, znajdowały się obrazy współczesnych i zaprzyjaźnionych z Iwaszkiewiczami artystów: wspomniane prace Witkowskiego, Rafała Malczewskiego, a także rysunki Józefa Rajnfelda. Meble, będące częściowym wyposażeniem pięciopokojowego mieszkania, projektował w 1930 roku Jerzy Hryniewiecki do warszawskiego lokum Iwaszkiewiczów przy ulicy Kredytowej 8. Stanowiły one spójną całość z wnętrzem warszawskim, także zaprojektowanym przez Hryniewieckiego, wówczas studenta Politechniki. Meble te Iwaszkiewicz zabrał ze sobą do Kopenhagi, musiał więc bardzo je cenić. Obecnie w Stawisku znajdują się tylko dwa fotele z całego kompletu, gdyż reszta spłonęła podczas działań wojennych. O nowatorstwie projektu Hryniewieckiego tak pisze Małgorzata Zawadzka, współautorka wystawy *Stawisko w kulturze polskiej*: „Są znakomitym przykładem modernizmu w meblarstwie, polegającego przede wszystkim na ograniczeniu formy tak, by była podporządkowana funkcji przedmiotu. Meble modernistyczne to układy płaszczyzn nie mające nic wspólnego z tradycyjnym podejściem do dekoracji przedmiotu użytkowego, w którym ozdoba i konstrukcja to dwie odrębne sprawy. Toteż w przypadku prezentowanych na wystawie foteli Hryniewieckiego za estetykę odpowiada jedynie konstrukcja — powiązanie trzech płaszczyzn giętego drewna: siedziska przechodzącego w oparcie i podłokietników przechodzących w przednie nogi. W fotelach tych moż-

<sup>38</sup> *Stawisko w kulturze polskiej...*, s. 67.



na dopatrzyć się analogii z meblami nieco zapomnianego projektanta brytyjskiego Geralda Summersa, działającego w tym samym okresie”<sup>39</sup>.

Iwaszkiewicz już jako znany pisarz otrzymywał okolicznościowe prezenty z okazji ważnych rocznic i wydarzeń. Do takich należy zaliczyć grafiki z teki *Szlembark* Tadeusza Kulisiewicza, ofiarowane małżeństwu Iwaszkiewiczów z okazji 10. rocznicy ślubu, plakat laurkę Jana Młodożeńca *Chopin. Błękitny ton*. Grafik ten projektował okładkę do *Opowiadań muzycznych* Iwaszkiewicza. Autorką ilustracji graficznych do socrealistycznej książki pisarza *Wycieczka do Sandomierza* była Wanda Hiszpańska-Neuman. Cztery drzeworyty sztorcowe artystki, odnoszące się do postaci Janosika, znajdują się w zbiorach stawiskich. Z cennych podarunków rocznicowych wymienić także należy: prezent od Edwarda Gierka — akwarelę Juliana Fałata *Park w Żywcu*, oraz *Pejzaż z ławką* z 1915 roku Jana Stanisławskiego, podarunek od wydawcy muzycznego Ochlewskiego na 70. urodziny pisarza. Odwiedzający Stawisko artyści również pozostawiali tam pamiątki w postaci własnych prac. Taką pamiątką są rysunki Jeana Cocteau. Z prac artystów zagranicznych oraz mieszkających poza Polską znajomych i przyjaciół Iwaszkiewiczów ważne są w zbiorach rysunki Renata Guttusa, grafiki i akwarela Leonor Fini z dedykacją, drzeworyty i rysunki Mojżesza Kislinga (przywiezione z Paryża podczas pamiętnego pierwszego pobytu w roku 1925). Rysunki zaprzyjaźnionego z pisarzem Alberta Gleizesa spłonęły podczas wojny w Warszawie. Iwaszkiewicz przyjaźnił się także z Kacprem Pochwalskim od czasów debiutu poetyckiego Pochwalskiego w „Zdroju” i jego pracę także posiadał w swoich zbiorach.

Oprócz wspomnianych prac w kolekcji stawiskiej godne uwagi są rysunki Chełmońskiego (pamiątka po matce żony), Kossaka (podarunek M. Samozwaniec), obrazy olejne S. Hirszenberga (*Krajobraz z Tiwoli, Wnętrze świątyni*), rysunek H. Cybisowej, brązowy odlew głowy Mickiewicza, wykonany przez Dunikowskiego, pejzaże ze szkoły lwowskiej. Wszystkie wymienione obrazy i grafiki, darzone przez pisarza mniejszym lub większym sentymentem, stanowią zbiór o dużym rozrzucie estetycznym, gdyż są to najczęściej podarunki. Ekspozowane

<sup>39</sup> Ibidem, s. 40.

były w Stawisku na ścianach według dość przypadkowego klucza — na zasadzie upodobania do niektórych dzieł (w gabinecie pisarza wisiały rysunki Rajnfelda, akt Tymona Niesiołowskiego oraz replika *Śmierci Barbary Radziwiłłówny* Simmlera, bardzo ceniona w rodzinie Lilpópów, w sypialni znajdowała się reprodukcja obrazu Leonarda da Vinci, a także XVII-wieczny *Pocałunek Judasza*, zakupiony od małżeństwa Horzyców<sup>40</sup>) lub według kryterium estetycznego, bo dobrze komponowały się w danym miejscu.

Oprócz dzieł подарowanych i odziedziczonych były w kolekcji i takie, które Iwaszkiewicz kupował, powodowany prywatnym sentymentem, jak praca warszawskiego szewca samouka Antoniego Praclewskiego *Odwrót Napoleona spod Moskwy* (1930), która wygrała konkurs Szukajmy Nowych Talentów zorganizowany przez tygodnik „Prosto z Mostu”. W szczególnych okolicznościach zakupiona została rzeźba głowy Iwaszkiewicza, wykonana w drewnie przez absolwentkę Szkoły Sztuk Pięknych Irenę Baruch. Antoni Słonimski, wiedząc o złej sytuacji finansowej młodej artystki, z którą wówczas łączyły go bliższe relacje, prosił listownie Iwaszkiewicza o wykupienie głowy i tym samym wspomoczenie finansowe Baruchówny. Iwaszkiewicz spełniał takie prośby, stając się tym samym mecenasem młodych twórców. Tak było w przypadku Rajnfelda, w którego korespondencji z Iwaszkiewiczem pojawiają się tego typu sugestie, poparte specyficznymi więzami zażyłości, łączącymi obu mężczyzn. Można jednak przypuszczać, że pisarz nie reagowałby tak chętnie na owe prośby, gdyby nie upodobanie do prac, które nabywał. W przypadku Rajnfelda, oprócz skomplikowanych relacji osobistych, w grę wchodził autentyczny podziw dla jego talentu. Prace Rajnfelda, które posiadał w swych zbiorach, zabrał z sobą do Kopenhagi, a rysunek efebą był zawieszony na wprost biurka w gabinecie pisarza w Stawisku.

<sup>40</sup> Obraz ten jest jednym z cenniejszych dzieł w kolekcji stawiskiej. Pisał o nim Jarosław Iwaszkiewicz: „Kupiłem od niego [Horzycy — A.G.P.] piękny obraz XVII-wieczny, szkoły niemieckiej, wyrzucony z muzeum Dzieduszyckich, a który on nabył we Lwowie. Wisi teraz ten »Pocałunek Judasza« naprzeciwko mojego łóża, w mojej sypialni i choć mimo odnowień stale pęka deska, na której jest malowany, wygląda bardzo okazale i stale przypomina mi mojego przyjaciela” (J. IWASZKIEWICZ: *Aleja przyjaciół*. Warszawa 1984, s. 59).

Iwaszkiewicz niewątpliwie był przywiązany do swej kolekcji, choć nie tworzył jej jak rasowy zbieracz — nie selekcyjował prac, nie zabiegał o obiekty budzące w nim kolekcjonerskie pożądanie, nie stworzył nawet profilu swych artystycznych upodobań w ramach posiadanych zbiorów. Dość paradoksalnie brzmi poczyniona pod koniec życia notatka w dzienniku:

Że też — żeby nawet pęknąć, nie można mieć Sisleya przed oczami, za żadną cenę świata. A zdaje mi się, że byłbym lepszy i zdrowszy, gdybym miał takiego Sisleya w pokoju. To ciekawe, tyle mam obrazów, żadnego, który by odpowiadał jakiejś mojej wewnętrznej harmonii (dawniej Witkowski, który pasował do Kopenhagi) — trochę ten dąb Kostrz[ewskiego] w stołowym, ale nic. A Malczewski zielony tak się źle starzeje<sup>41</sup>.

Stawisko powstało w roku 1928. Kolekcja gromadzona w domu powiększała się stopniowo. Systematycznie też, acz nie bez pewnych załamania i zawirowań, rosło uznanie dla Iwaszkiewicza jako pisarza i osoby publicznej. Powoli ten coraz bardziej ceniony pisarz stawał się także postacią znaną w kręgach związanych z plastyką. Poprawa statusu finansowego i społecznego pisarza odbiła się bardzo szybko na stylu życia. W czasie pobytu pisarza z żoną w Paryżu w czerwcu 1932 roku, w atmosferze przyjęć, wyrafinowanych rozrywek kulturalnych, spotkań z ludźmi kultury, z pola widzenia nie znika jednak sztuka. Małżonkowie dokonują wówczas zakupów obrazów malarzy polskich tworzących we Francji. Systematycznie zwiedzają muzea. Nie wszystkie wrażenia Iwaszkiewicz notuje (w *Dziennikach* między latami 1921 i 1939 jest luka). Zachowane w listach ślady tych wizyt wskazują, że w czasie pobytu w Rzymie w kwietniu 1932 roku pisarz zwiedził muzeum rzeźby starożytnej w Termach Dioklecjana, kościoły Eskwilinu (wspomina o rzeźbach Michała Anioła w kościele San Pietro in Vincoli, mozaikach w Santa Prassede), a w czasie pobytu w Wenecji w marcu 1938 roku dość gruntownie zapoznał się kolekcją Akademii<sup>42</sup>. Należy przypuszczać, że odwiedzał muzea zawsze, gdy tylko nadarzała się ku temu okazja.

<sup>41</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980...*, s. 281.

<sup>42</sup> R. ROMANIUK: *Inne życie...*, s. 533.

Warto wspomnieć o związkach Iwaszkiewicza z instytucjami promującymi sztukę plastyczne. Przez jakiś czas (od roku 1921) pełnił funkcję zastępcy sekretarza (którym był wówczas Franciszek Makowski) w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Protegował go na to stanowisko książę Woroniecki. Wówczas w Zachęcie prezentowano osiemnaście wystaw (w tym formistów, Kuny, Pankiewicza, Wyczółkowskiego). Iwaszkiewicz miał jednak niezbyt pochlebne zdanie o Zachęcie jako instytucji hamującej rozwój sztuki nowoczesnej. Wiązało się to z wyrzuceniem Władysława Skoczylasa z zarządu Towarzystwa za zbyt modernistyczne poglądy<sup>43</sup>. Opowiedzenie się za opcją nowoczesną przybrało charakter manifestacji własnych poglądów związanych z ówczesnym życiem publicznym, bo pisarz skłaniał się raczej ku dość tradycyjnej sztuce, która mieściła się w lansowanym przez ówczesną Zachętę nurcie wystawienniczym. W roku 1926 Iwaszkiewicz przyjął funkcję sekretarza Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych przy MSZ, którego zadaniem była promocja współczesnej polskiej kultury i sztuki. Był też Iwaszkiewicz komisarzem pamiętnej wystawy Bractwa Świętego Łukasza w Genewie w roku 1931.

Zachwył nad sztuką przechodził w biografii Iwaszkiewicza różne fazy. W 1949 roku, podczas kolejnego pobytu w Paryżu, nastąpiło zwątpienie w sztukę.

Młoda zielen i cień platanów nad Sekwaną, jakież to cudowne. Ale może to jedyne piękno, które nie obrzydnie. Potem widziałem obrazy w Luwrze, takie szalenie odległe, dalekie, obojętne — źle rozwieszane i raczej nie za czasów mej młodości zrobiły się czymś innym, nawet św. Katarzyna Correggia, która dawniej wyciskała mi łzy z oczu. Zdziwiająco oddalenie się od sztuki, która była dawniej dla mnie wszystkim. Muzyka też już coraz rzadziej otwiera „złotym kluczem strumień łez”. Czy to już powolne odpływanie, odwracanie się od świata?<sup>44</sup>

Wspomniany tu obraz Correggia *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny* był dla Iwaszkiewicza niezwykle ważny, skoro uczynił go symbolem

<sup>43</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Rozmowy o książkach...*, s. 320.

<sup>44</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 292.

sztuki absolutnej w *Pasjach błędmierskich*. Bohater powieści Tadeusz Zamoyłło ogląda obraz w Luwrze, doznając głębokiego wzruszenia estetycznego. Obraz jest dla niego symbolem dzieła sztuki, które jako jedyne nadaje życiu wartość. Jednak tę wiarę, wydaje się, utracił sam Iwaszkiewicz. Nastrój zwątpienia w sztukę, z biegiem lat stale się pogłębiał, o czym świadczą notatki w *Dziennikach* pisarza. Entuzjazm zastąpiła coraz bardziej dojmująca świadomość przemijania. Artystowskie zachwyty lat młodości wyparła coraz silniej odczuwana iluzja sztuki.

## Rola Józefa Rajnfelda

Józef Rajnfeld pojawił się z życia Iwaszkiewicza, gdy pisarz miał już w miarę ugruntowaną pozycję w środowisku literackim, w 1928 roku<sup>45</sup>. Rajnfeld był wówczas studentem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, której zresztą nie ukończył, zmagając się z permanentnym brakiem finansów. Wydaje się jednak, że ważniejszym powodem porzucenia studiów był nie tyle brak pieniędzy, ile niespokojna natura Rajnfelda, ciągle szukającego nowych podniet. Iwaszkiewicz umożliwił mu publikację rysunków w „Skamandrze”, na co artysta, regularnie niszczący swe prace jako nieudane, przystał z trudem<sup>46</sup>. Pisarz starał się pomóc Rajnfeldowi, rekomendując go zaprzyjaźnionym malarzom, np. Romanowi Kramsztykowi. Po śmierci matki i ponownym ożenku ojca Rajnfeld, który opuścił Polskę, coraz rzadziej przyjeżdżał do Warszawy. Spotykał się co jakiś czas z Iwaszkiewiczem w różnych miejscach w Europie — w Paryżu (1930), San Gimignano (1931, 1937), Florencji i Arezzo (1932), Syrakuzach (1932), Alicante (1934). Był, a może bar-

<sup>45</sup> Przyjaźń ta obfitowała w korespondencję. Pierwszy list, podpisany fikcyjnym nazwiskiem Stefan Horwic, napisany został w 1928 roku, ostatni nosi datę 4 listopada 1938 roku. Ogółem w stawiskim archiwum znajdują się 184 listy, depeche i karty pocztowe (informacja w katalogu: *Stawisko w kulturze polskiej...*, s. 57).

<sup>46</sup> Rysunki Rajnfelda ukazały się w czerwcowym numerze „Skamandra” z 1936 roku.

dziej chciał być, obywatelem świata, artystą, który nie jest przypisany do żadnej nacji i miejsca. Po wyjeździe z Polski studiował w paryskiej akademii Ransona i w tym środowisku zetknął się z polskimi malarzami: Józefem Pankiewiczem, Melą Muter, Leopoldem Gottliebem, Mojżeszem Kislingiem.

Po tragicznej (prawdopodobnie samobójczej) śmierci artysty w 1940 roku, już po wojnie Jarosław Iwaszkiewicz zabiegał u dyrektora Muzeum Narodowego Stanisława Lorentza, aby rozpropagować twórczość Rajnfelda i przywrócić jego pamięć sztuce polskiej. Planował pozyskać rozproszone za granicą prace artysty oraz wydać jego listy. Mimo prób ściągnięcia pozostałych po malarzu prac, będących w posiadaniu przyjaciół, nie udało się w całości zrealizować tego zamierzenia, podobnie jak wydać wzajemnej korespondencji. Listy, wraz z cennymi komentarzami i szczegółowym opisem całej akcji pozyskiwania prac malarza, wydane zostały po śmierci Iwaszkiewicza, dopiero w roku 1997, przez Pawła Hertza i Marka Zagańczyka<sup>47</sup>.

Korespondencja Rajnfelda z Iwaszkiewiczem to bardzo intymny zapis przyjaźni młodego chłopaka i cieszącego się już uznaniem pisarza, z niewyraźną wprost, ale dającą się wyczuć aurą obopólnych fascynacji pozaestetycznych. Naszpikowana jest gwałtownie wyrażanymi przez Rajnfelda zachwytemi nad sztuką, odkrywanymi artystami, nowo poznanym miejscem, ludźmi, którymi się otaczał<sup>48</sup>. W listach artysty oprócz górnolotnych opinii o sztuce są też kierowane do Iwaszkiewicza całkiem przyziemne prośby o dotacje finansowe, których rekompensatą były wysyłane prace. Iwaszkiewicz posiadał, jak sam przyznaje, „mnóstwo jego szkiców i dwa obrazy olejne”, które spłonęły podczas wojny<sup>49</sup>. Na Stawisku zachowały się, jak zaznaczono w katalogu wystawy *Stawisko w kulturze polskiej*, trzy szkice węglem postaci i studium temperowe na kartonie<sup>50</sup>. W opracowaniu listów Rajnfelda dokonany przez Pawła Hertza i Marka Zagańczyka mowa

<sup>47</sup> *Portret młodego artysty. Listy Józefa Rajnfelda do Jarosława Iwaszkiewicza 1928—38. Z notatkami adresata wydane przez Pawła Hertza i Marka Zagańczyka.* Warszawa 1997.

<sup>48</sup> *Ibidem.*

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>50</sup> *Stawisko w kulturze polskiej...*, s. 59.

o trzech obrazach olejnych i dwóch rysunkach<sup>51</sup>. Akt młodej kobiety, noszący cechy studium akademickiego, wykonany temperą w manierze *chiaroscuro*, zajmował w domu na Stawisku poczesne miejsce, wisząc naprzeciwko biurka pisarza, nie wiadomo, czy ze względu na swe walory estetyczne, czy przez pamięć o Rajnfeldzie. *Leżący efeb* Rajnfelda widnieje na ścianie kopenhaskiego mieszkania pisarza na jednej z fotografii. Namalowany przez Rajnfelda portret Iwaszkiewicza „w guście podobizn Modiglianiego” wraz z całym artystycznym dorobkiem malarza dostał się w ręce Niemców, płądrujących jego paryskie mieszkanie.

W listach, oprócz rekomendacji dzieł artystów, przyjaciele posyłałi sobie także reprodukcje prac, które oglądali w muzeach. To obcowanie ze sztuką, polegające na dzieleniu się zachwytem z braku możliwości wspólnego kontaktu z dziełem *in situ*, dokonywało się właśnie przez korespondencję i wymianę reprodukcji<sup>52</sup>. Związek ten, odczytany w planie homoerotycznych fascynacji jako układ mistrz — uczeń, przypomina niegdysiejszą relację Iwaszkiewicza z Karolem Szymanowskim.

W korespondencji Rajnfelda do Iwaszkiewicza można prześledzić, jak zmieniały się jego artystyczne upodobania, którymi dzielił się z pisarzem, i tym samym, jak przebiegała swoista edukacja artystyczna Iwaszkiewicza, prowadzona przez Rajnfelda, bo to on był w tym układzie przewodnikiem, który objawia tajniki malarstwa. W listach Iwaszkiewicz nadaje mu status *Cicerone* po swoim wymyślnym muzeum wyobraźni. Poczynając od roku 1929 uwaga Rajnfelda koncentrowała się na Rodinie, van Goghu, Mantegni, Piero della Francesca, Velásquezie, Renoirze, a także Japończykach: Utamaro i Hokusai. Podczas pobytu we Francji rekomendował w listach do Iwaszkiewicza malarstwo Bonnard i Matisse’a. Bezsprzecznie jednak jego największą zasługą było pokazanie Iwaszkiewiczowi San Gimignano, ze wspaniałymi freskami quattrocenta. Miejsce to ma w Iwaszkiewiczowskich fascynacjach Italią znaczenie szczególne. Odtąd to włoskie

<sup>51</sup> *Portret młodego artysty...*, s. 9.

<sup>52</sup> W korespondencji znajdujemy na przykład informację o tym, że Iwaszkiewicz wysłał reprodukcję Botticellego z Alte Pinakothek w Monachium do Rajnfelda, on zaś do pisarza *Oplakiwanie* Mantegni (*Portret młodego artysty...*, s. 43).



miasteczko stało się jego ulubionym miejscem w Italii, tak jak w Polsce Sandomierz<sup>53</sup>.

Pierwszy list Rajnfelda do Iwaszkiewicza z San Gimignano pochodzi z lipca 1931 roku i emanuje zachwytem nad tamtejszymi freskami, które młody malarz cenił wyżej od dzieł Giotta. Wynika z niego również, że byli w San Gimignano także w owym czasie Polacy (rodzina Moszkowskich), z którymi Rajnfeld zwiedzał samochodem okolicę. Iwaszkiewicz po wielu ponagleniach Rajnfelda zdecydował się przyjechać do San Gimignano we wrześniu 1931 roku. Pobyt ten doczekał się literackich reminiscencji. Rajnfeld jako malarz Rousseau występuje w opowiadaniu *Anna Grazzi*. Opowiadanie zawiera wiele wątków biograficznych związanych z Rajnfeldem. To on jako malarz Rousseau oprowadza bohatera opowiadania (*alter ego* Iwaszkiewicza) po kościołach San Gimignano. W jego towarzystwie bohater ogląda freski Benozza Gozzolego u Augustianów. On też formułuje poglądy Rajnfelda na sztukę — jest najważniejszą sprawą w życiu człowieka. W opowiadaniu *Anna Grazzi* zawarł pisarz znakomity opis fresków wspólnie oglądanych wówczas z Rajnfeldem podczas pierwszej podróży Iwaszkiewicza do tego miasta.

Ściany jednej z bocznych kaplic tego kościoła [Augustianów — A.G.P.] podobnego do stodoły były pokryte freskami Benozza Gozzoli, przedstawiającymi wędrówki świętego Wita [w istocie Augustyna — A.G.P.]. Jego podróż na Północ wyobrażał fresk najpiękniejszy. Święty Wit siedział na małym białym osle, zadumany, z pochyloną na bok głową, z oczami utkwionymi w szeroki horyzont, jaki mu się odkrywał; przed nim szli pachołkowie, za nim słudzy, a nad nim i nad piramidalnymi drzewami, wśród których święty jechał, nad wrotami miasta, z którego wyruszył, polatywały ptaki: jaskółki, sokoły i białozory. I nie wiadomo było, czy święty patrzy w niebo, czy modli się, czy też z myśliwskim zamięłowaniem śledzi podniebne loty obfitego ptactwa. Barwa biaława czarnego malowidła, wyblakłe drzewa, złoto — białe wrota malutkiego miasta, wszystko to składało się na przenikliwą całość. Stałem oniemiały przed prostotą tej wielkości. Rousseau cieszył się i gadał obok mnie<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> Na murze kamieniczki w San Gimignano umieszczona jest tablica upamiętniająca pobyt Iwaszkiewicza w tym mieście.

<sup>54</sup> *Portret młodego artysty...*, s. 49.



Literacki opis przeżycia estetycznego zawarty w *Annie Grazzi* jest w istocie prawdziwą relacją pisarza uwieczniającą zachwyt w momencie zetknięcia się z freskami Gozzolego w San Gimignano.

Przyjaciele zwiedzali razem również Florencję. Następnie przez Mediolan pisarz udał się do Genewy, gdzie był komisarzem wystawy Bractwa Świętego Łukasza, a Rajnfeld do Paryża. We wszystkich wspólnie zwiedzanych przybytkach sztuki Rajnfeld pełnił funkcję przewodnika. Objaśniał Iwaszkiewiczowi także tajniki sztuk plastycznych, jak niegdyś Czapski w Paryżu.

Zwiedzanie z nim galerii czy katedr było niezwykle pouczające. Tajemnice malarstwa przenikał jak stary malarz i zawsze znalazł coś nowego w najbardziej banalnych arcydziełach. Niezapomniane godziny spędziłem z nim przed freskami w Santa Maria Novella, u Augustianów w San Gimignano czy też u Franciszkanów w Arezzo, przed *Dziejami Krzyża Świętego* Piera della Francesca. Dziwne to, ale erudycję jego i sposób mówienia o plastyce mogę zestawić z innym moim nauczycielem w tym względzie, wielkim profesorem Tadeuszem Zielińskim<sup>55</sup>.

Pobyt w San Gimignano był odkryciem sztuki nie tylko włoskiej, ale w ogóle sztuki malarskiej.

Przed San Gimignano nazwiska Ghirlandaia, Sodomy, Gozzolego niewiele mi mówiły. Teraz stawały się czymś, z czym obcowałem na co dzień, i co zostawiało trwałe ślad w moim umyśle, usposobieniu, a może i charakterze<sup>56</sup>.

— wyzna Iwaszkiewicz.

Iwaszkiewicz włączył się w życie miejscowego środowiska, podpatrywał je, obserwacje te wykorzystał w *Annie Grazzi*. Rajnfeld podsuwał przyjacielowi także lektury o sztuce. Sam je odkrywał i entuzjastycznie dzielił się nimi ze swoimi przyjaciółmi. Takimi lekturami były *Dzienniki* Delacroix i pisma o sztuce Baudelaire'a.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>56</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 48.

Odbiór sztuki, który narzucił Iwaszkiewiczowi Rajnfeld podczas wspólnego pobytu w San Gimignano, polegał na nieustanym kontemplowaniu dzieła. Iwaszkiewicz opisał to w *Książce moich wspomnień*:

Freski u Augustianów najnadzwyczajniejsze. Dopiero wyjazd do Włoch otworzył mi naprawdę tajemnicę malarstwa. Luwr paryski i inne europejskie galerie, jakie przedtem widziałem, rozmowy z malarzami i z moją żoną, bardzo na malarstwo wrażliwą, tylko po części udostępniły mi sztukę. Ale tutaj [w San Gimignano], kiedy się na co dzień obcowano z takimi rzeczami jak *Narodziny Matki Boskiej* Ghirlandaia czy też *Podróż św. Augustyna* Benozza Gozzoli, kiedy się żyło w tym świecie, w tym świetle, i widziało co dzień tych samych ludzi, jakich Benozzo malował w orszaku świętego biskupa — wchodziło się w tę atmosferę, wczuwało się w sam rdzeń tej twórczości. Trzeba jeszcze dodać, że Józik, ze swoją bezwzględnością w potępianiu pewnych rzeczy (nienawidził np. Sieny) i z prymitywnym entuzjazmem dla innych, stał się dla mnie znakomitym przewodnikiem — i właśnie to, że w wykładach nie skakało się z przedmiotu na przedmiot, tylko stale i systematycznie powracało do tego samego, że się widziało freski i w dzień, i pod wieczór, i w porannym oświetleniu, że się po prostu żyło razem z nimi — sprawiło, że poczynało się rozumieć ich istotne znaczenie, a tym samym sięgało się poprzez zagadnienie malarstwa w samo sedno jego istoty<sup>57</sup>.

Cennym świadectwem wspólnego zwiedzania jest zawarty w *Podróżach do Włoch* opis oglądania *Jeńców* Michała Anioła we florenckiej Akademii Sztuk Pięknych, przy których Rajnfeld płakał<sup>58</sup>.

Ów pogłębiony odbiór, dokonywany przez kontemplację i nieustanne obcowanie z dziełem — zanurzenie w jego materii, bliskie są modelowi klasycznej, bezinteresownej kontemplacji, tym bardziej że skądinąd wiadomo, że Iwaszkiewicz nie przygotowywał się w jakiś szczególny sposób merytorycznie do kontaktu z określonymi dziełami sztuki. Wielokrotnie przyznawał, że umiejętność patrzenia na sztukę była zasługą Rajnfelda, w którego towarzystwie zwiedzał także Luwr i galerie paryskie.

<sup>57</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 312.

<sup>58</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 44.

To wtedy pewno utrwaliłem w sobie przekonanie, że o piękności obrazu rozstrzyga nie tylko to, co i jak jest na nim namalowane, ale to, co tkwi w nim gdzieś w głębi, z pozoru niewidzialne i niewidoczne<sup>59</sup>.

To chyba też zasługa Rajnfelda, że odbiór dzieła sztuki był w przypadku pisarza tak emocjonalny. Malarz płaczący przy dziele Michała Anioła jest wymownym dowodem, jak dogłębnie zajmowała go sztuka, co udało mu się zaszczerpić także Iwaszkiewiczowi. Taki styl odbioru był poniekąd stygmatem minionej epoki, do której obaj, mimo świadomości awangardy, emocjonalnie przynależeli. Mimo wielu godzin spędzonych na rozmowach o sztuce, wymianie korespondencji właściwie tylko na ten temat, Iwaszkiewicz odczuwał, że pozostają obszary nietknięte w ich wzajemnej wymianie myśli — istota sztuki.

To są właśnie sprawy, których nie dogadaliśmy z Józsem RajnfelDEM — napisze w *Podróżach do Włoch*. Będziemy mieli chyba całą wieczność po temu, kiedy przechadzając się po portykach raję będziemy mieli na swoje rozkazy platońskie ideały ziemskich obrazów. Jak będzie tam paliła się Assunta, jak smucił Basaiti, i święty Augustyn smutnie jadący na ścianach kościoła w San Gimignano dojedzie może w naszych oczach do jakiegoś szczęścia<sup>60</sup>.

W korespondencji Iwaszkiewicza z San Gimignano do żony uderza powściągliwy stosunek do sztuki włoskiej, zupełnie różniący się od wrażeń w późniejszych utworach pisarza na ten temat. O San Gimignano pisał:

Ponura dziura, zupełnie bez życia i bez humoru [...] Chciałbym kiedyś z tobą objechać te wszystkie okolice i miasteczka. To byś dopiero naużywała się obrazów — a ja to popatrzę i mam już dosyć [...] Wczoraj oglądałem freski Benozza Gozzoli u św. Augustyna. Takie sobie. Znacznie lepszy Bartolo di Fredi [...] Nigdy nie słyszałem o tym malarzu<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> *Portret młodego artysty...*, s. 11.

<sup>60</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 44.

<sup>61</sup> List z 16 września 1931 roku. Podaję za: R. ROMANIUK: *Inne życie...*, s. 406.

Biografista pisarza Radosław Romaniuk uważa to za celowy zabieg, aby nie sprawiać przykrości pozostającej w Polsce żonie. Była to też być może samoobrona przed konfrontacją z włoską sztuką, na temat której nie miał zbyt rozległej wiedzy<sup>62</sup>.

W 1932 roku Rajnfeld i Iwaszkiewicz przebywali na Sycylii. Spotkanie nastąpiło w Syrakuzach w kwietniu. Czekając na Rajnfelda pisarz zwiedzał wspaniały grecki teatr z V wieku p.n.e. Wcześniej sam zwiedził Taorminę. W pobliżu hotelu w Syrakuzach było legendarne źródło Aretuzy. Wtedy też, czekając na towarzysza, Iwaszkiewicz napisał *Panny z Wilka*. Przyjaciele zatrzymali się w hotelu w Agrygencie (hotel z opowiadania *Hotel Minerwa*). Odwiedzili także Palermo.

Po raz drugi w San Gimignano spotkali się w roku 1937, ale wizyta nie była już taka sama jak ta sprzed pięciu lat. Przyjaciele oddalili się od siebie na skutek różnych okoliczności. W życiu Iwaszkiewicza zaszły istotne zmiany, jego myśli zaprzątnięte były poważną chorobą Szymanowskiego (właśnie podczas tego włoskiego pobytu pisarza kompozytor zmarł). Korespondencja nie miała już takiej intensywności. Dwa lata później wybuchła wojna i losy Rajnfelda potoczyły się dramatycznie, biorąc pod uwagę jego żydowskie pochodzenie.

Wspomnienia o Rajnfeldzie wielokrotnie powracają w *Księżce o Sycylii*. Iwaszkiewicz wymienia go jako tego, który pokazał mu *Jeńców* Michała Anioła, metopy z Selinuntu, Akragas, Monreale, a także zabytki Florencji, Sieny i Arezzo. Był tym, obok Szymanowskiego, który objawił mu Włochy. Do fresków i obrazów, które objaśniał mu Rajnfeld „tak, jakby sam je namalował”, powracał pisarz wielokrotnie w ciągu całego swojego życia<sup>63</sup>.

## Wybory estetyczne

Analizując literaturę Iwaszkiewicza (prozę i poezję), w tym także jego diarystykę i książki wspomnieniowe, można stworzyć obraz

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 50.

upodobań estetycznych pisarza. Od razu należy dodać, że obraz ów jest bardzo niekonsekwentny i rządzący się trudną do zdefiniowania zasadą. Pisarz niewątpliwie widział wiele dzieł sztuki, gdyż wizyty w muzeach i galeriach były nieodłączną częścią wszystkich jego podróży. Wiele z zobaczonych dzieł dostarczyło mu głębokich przeżyć estetycznych, było obiektem jego gruntownych analiz. Spośród ogromnej liczby obiektów wybierał te, które najbardziej lubił. Były bowiem obszary sztuki, które — jak może się wydawać — nie robiły na nim żadnego wrażenia. Do ulubionych dzieł powracał, przywoływał je i opisywał w swych utworach literackich. Inne pomijał milczeniem. Wybory te podyktowane bywały przelotnym olśnieniem, intensywnym zachwytem, który rodził się na skutek splotu wielorakich czynników. W mniejszym stopniu rządziły nimi ugruntowane upodobania. Gust Iwaszkiewicza określa Matuszewski jako idący pod prąd utartych schematów<sup>64</sup>. Nie pisze na przykład o wielkich artystach, jak Giotto i Duccio (którego zupełnie pomija w opisie Sieny), Masaccio, Fra Angelico, Botticelli, nie wspominając o XVII-wiecznych Flamandach, których nie lubił<sup>65</sup>.

Biorąc pod uwagę skłonności Iwaszkiewicza do klasycyzmu, należałoby oczekiwać i w dziedzinie plastyki takich upodobań. Młodzięczy estetyzm pisarza odzywał się echem w późniejszym okresie i rzutował na jego preferencje estetyczne. Tendencje ekspresjonistyczne w piarstwie Iwaszkiewicza i włączenie w zakres podejmowanej tematyki elementów zwykłego życia, także zaciążyło na gustach plastycznych. Co ciekawe, pisarz bardzo negatywnie wyrażał się o ekspresjonizmie w malarstwie, zarówno niemieckim, jak i na przykład o muralach meksykańskich. Można zatem w wielkim uproszczeniu stwierdzić, że jego upodobania estetyczne oscylowały wokół sztuki tradycyjnej, przedsta-

<sup>64</sup> R. MATUSZEWSKI: *Włoskie spotkania z Iwaszkiewiczem*. W: *Miejsce Iwaszkiewicza. Materiały z konferencji naukowej 20—22 lutego 1994 roku*. Podkowa Leśna 1994. Red. M. BOJANOWSKA, Z. JAROSIŃSKI, H. PODGÓRSKA. Warszawa 1994.

<sup>65</sup> Obojętność na sztukę flamandzką wyraził, pisząc przy okazji zwiedzania wystawy w Palazzo Barberini *Fiammingi e Italia*: „znakomity drwiący Jordaens czy Justus z Gand, piękne van Dycki, niesłychany portret matki i córki van Dycka — ale wszystko to oddam za jedno niewielkie ukrzyżowanie Antonella da Messina (J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 361).

wiającej, o klasycznej formule, ale również bliskie były mu dzieła od tej formuły odbiegające, uderzające swą ekspresją, przyciągające uwagę swą odmiennością w stosunku do realistycznej stylistyki, jednakże nieepatujące celową deformacją i brzydotą. Sceptycznie odnosił się także do realizmu socjalistycznego<sup>66</sup>.

Potrzeba dotknięcia prawdziwego życia, która wyparła klasyczny idealizm, nasilała się z biegiem czasu. I tak jak pisarz tracił wiarę w zbawienną moc sztuki, tak coraz bardziej zaznaczała się w jego poglądach estetycznych chęć zmysłowych doznań, których źródłem może być jednak tylko realne życie<sup>67</sup>. Iwaszkiewicz bywa kapryśnym i zmiennym koneserem sztuki. Często pod wpływem sytuacji nieoczekiwanie zmienia swoje gusty, zaprzecza dotychczasowym poglądom. Już skłonni jesteśmy przypisać mu klasyczne upodobania i inklinacje do sztuki włoskiej, czego wielokrotnie dowodził, mówiąc o tym wprost i dając wyraz na kartach *Dzienników*<sup>68</sup>, gdy nieoczekiwanie stwierdza w *Książce moich wspomnień*, że najbliższy był mu w głębi ducha impresjonizm: „pomimo wszelkiej dewiacji i późniejszych buntów działa na mnie tak żywo, tak bezpośrednio jak żadna z poprzednich wielkich szkół malarzkich, czy to włoska, czy flamandzka”<sup>69</sup>, a wśród swoich ulubionych dzieł w muzeum wyobraźni wymienia *Jaskółki* Maneta oraz *Maki i Kobiety z parasolką* Moneta. O *Jaskółkach* (*Les Hirondelles*) Maneta pisze w *Pasjach błędmierskich*. Przy okazji wyraża swoją opinię o malarstwie tego artysty, którego Zamoyłło (pod pewnymi względami *alter ego* Iwaszkiewicza) nie ceni ze względu na ostentacyjne płaskie plamy czerni i kontury, czyli z tych samych powodów, dla których Manet nie był akceptowany na Salonach. Takim przewrotnym wyznaniem jest też

<sup>66</sup> W czasie wizyty w Rzymie w 1951 roku pisarz odwiedził pracownię Renata Guttusa. Niechętnie odniósł się do elementów realizmu socjalistycznego obecnych w obrazach Guttusa, czemu dał wyraz w swoich *Dziennikach* (J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 360).

<sup>67</sup> W *Dziennikach 1911—1955* zachowała się notatka ze zwiedzania Galerii Borghese w towarzystwie Strykowskiego (17 listopada 1951), gdzie wyrażona zostaje właśnie taka opinia (J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 340).

<sup>68</sup> Iwaszkiewicz widział w klasycyzmie swoisty ratunek dla malarstwa (J. IWASZKIEWICZ: *Dwa tygodnie wycieczki po Włoszech. Wystawa w Wenecji*. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 24).

<sup>69</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 256.

to uwiecznione w *Dziennikach* pod datą 23 listopada 1951 roku, po pamiętnej wizycie w Neapolu, że w gruncie rzeczy nienawidzi zwiedzania muzeów i bibliotek<sup>70</sup>. Jednak w postimpresjonizmie nie gustuje. Nie ceni, a nawet nie rozumie sztuki awangardowej czy nawet w jakikolwiek sposób odbiegającej od konwencji przedstawiającej. Daje temu wyraz w swoich wczesnych zapisach w *Dziennikach*, odnosząc się do wizyty u Zborowskiego w Paryżu w 1925 roku. Oglądane wówczas obrazy Kislinga, Utrilla, Modiglianiego, Deraina, Vlamincka nie przemawiały do niego<sup>71</sup>. Podziwia jedynie Utrilla. Pozytywnie wyraża się też o Picassie. W *Annie Grazzi* w rozmowie narratora (uosabiającego Iwaszkiewicza) z malarzem Rousseau (uosabiającym Rajnfelda) pisarz daje upust swej niechęci do sztuki współczesnej w kąśliwych uwagach („mało znany mi Matisse”) czy w stwierdzeniach typu: „Malarz nie widzi piękna pejzażu, dopóki go jaki Cézanne nie przeniesie na płótno w zniekształconej formie”<sup>72</sup>.

Na podstawie wielu wypowiedzi pisarza (w *Dziennikach*), a także tematyki jego utworów poświęconych sztuce (poezja) lub ze sztuką w tle (opowiadania) można stworzyć muzeum wyobraźni Jarosława Iwaszkiewicza. Najważniejsze byłoby w tych zbiorach mimo wszystko malarstwo włoskie. Tę sztukę, mimo doraźnych zaprzeczeń, ceni pisarz najwyżej. Używa w stosunku do niej takich przymiotników jak: „bogactwo”, „pełnia”, „rozmaitość”<sup>73</sup>. Po wielu latach odbiór sztuki Italii pozostaje niezmienny. Właściwie w każdym okresie rozwoju sztuki włoskiej pisarz ma swoich ulubionych malarzy i ulubione dzieła. Poczynając od trecenta na liście tej znalazł się Barna da Siena, któremu w czasie pobytu Iwaszkiewicza w San Gimignano przypisywano freski z cyklu życia Chrystusa znajdujące się w kolegiacie<sup>74</sup>. Nasunęły mu one

<sup>70</sup> Pisarz odwiedził wówczas Benedetta Crocego i ta pamiętna wizyta wywołała u niego zawód i rozgoryczenie. Być może taka była przyczyna zaskakującej uwagi o muzeach (J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911–1955...*, s. 380).

<sup>71</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 256.

<sup>72</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Anna Grazzi*. W: IDEM: *Opowiadania*. Warszawa 1958, s. 31.

<sup>73</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 55.

<sup>74</sup> Sprawa autorstwa fresków w kolegiacie jest bardziej złożona i nie są one dziełem jednego autora. Jednak w czasach, gdy oglądał je Iwaszkiewicz, panowało przeświadczenie o autorstwie Barny.

skojarzenia z odkrytymi właśnie w tym czasie freskami w katedrze w Sandomierzu.

Po obejrzeniu fresków sangimignańskich malatury nadwiślańskiej katedry nabrały dla mnie nowego życia. Stały się czymś znaczącym, czymś łączącym nas z rzeczami tak odległymi jak mistycyzm Barny. Jest to jak gdyby pozdrowienie dalekich dwóch braci przez nieprzebyte przepaście dzielące ich geograficznie, jeszcze jedno pozdrowienie polsko-włoskie<sup>75</sup>.

Podziwia koloryt Barny, zwłaszcza w scenie *Pojmania Chrystusa*. Widzi w nim przede wszystkim artystę należącego do średniowiecza. Dostrzega we freskach Barny trudny do zdefiniowania mistycyzm, który porównuje z istotą fresków bizantyjsko-ruskich w Sandomierzu. Iwaskiewicz ma świadomość odrębności tych dwóch kultur. Porównanie, którego dokonuje, choć oba dzieła powstały w XIV wieku, ogranicza się do konstatacji ich ogólnego wyrazu.

W tymże kościele zachwyty pisarza wzbudziły freski Bartola di Fredi, przedstawiające sceny ze Starego Testamentu oraz *Narodziny i Śmierć Marii Panny*. Określa je jako pełne chłopskiego realizmu i zdrowego wdzięku w przeciwieństwie do salonowego Benozza Gozzolego, co jest spostrzeżeniem trafnym.

Proste wyrazy i gesty, proste zestawienia barw, ciemne czerwienie, zwiewny błękit szat, wzruszające kurczę pieczone, które wnosi poważna osoba towarzysząca położnicy — wszystko to gra pięknie i wzruszająco, ma niepodrabianą barwę wiary w Boga i wiary w malarstwo (co może być jeszcze ważniejsze)<sup>76</sup>.

— pisze o tym malarstwie. Spośród ulubionych, sieneńskich malarzy trecenta wymienia jeszcze Matteo di Giovanni, którego *Rzeź Niewiniątek* opisuje, analizując znów treść obrazu.

Upodobanie do malarstwa tokańskiego okresu trecenta i quattrocenta wyraża się także w podziwie dla twórczości Sano di Pietro

<sup>75</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 24.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 26.



(1406—1481) i Domenica Ghirlandaia. Sano di Pietro, podobnie jak ulubiony Benozzo Gozzoli, jest bohaterem wierszy zawartych w tomie *Śpiewnik włoski*<sup>77</sup>. Z kolei w zbiorze *Inne życie* (1938) zawarty jest wiersz *W Orvieto*, będący odwołaniem do fresku Luki Signorellego z przedstawieniem Sądu Ostatecznego w kaplicy San Brizio w katedrze w Orvieto. W liście do córki Teresy Iwaszkiewicz pisał o tych freskach: „Są chyba najpiękniej zachowanymi pod względem formy i najniesamowitszymi freskami włoskimi. Zwłaszcza ten Antychryst jest wspaniały, wstrząsający”<sup>78</sup>. Przy okazji omawiania kaplicy św. Finy w kolegiacie w San Gimignano Iwaszkiewicz czyni uwagi na temat Domenica Ghirlandaia. Uważa go za artystę stojącego na biegunie przeciwnym do Barny da Siena. Charakterystyka ta jest słuszna, biorąc pod uwagę, że artysta ten działał w drugiej połowie wieku XV, gdy odkrywczność i świeżość malarstwa tokańskiego zastąpiona została dekoracyjnością i pewną manierycznością. Dość powierzchownie określa freski z tej kaplicy, pisząc np. „jakiś papież zawieszony między obłokami”<sup>79</sup>. Konstatując finezję i wytworność stylu Ghirlandaia, nie dostrzega w jego malarstwie mistycyzmu. Brak mistycyzmu, powiewu transcendencji był w opinii Iwaszkiewicza zawsze poważną wadą sztuki sakralnej.

Kolejnym opisywanym obiektem w San Gimignano jest kościół św. Augustyna i freski Benozza Gozzolego, które dość nieoczekiwanie porównuje z portretami literackimi robionymi przez Dostojewskiego czy Conrada. Podobieństwo miałoby polegać na umiejętnym oddaniu istoty człowieczeństwa. Jego zdaniem, wszyscy piszący o freskach (Muratow, Kremer) widzą w przedstawionych w nich postaciach radość życia, podczas gdy zdradzają one głębokie zamyślenie. Pisarz wyraźnie preferuje narracyjny styl Gozzolego. Określa go jako pełen wdzięku, radosny, z przebłyskami melancholii. Wyznaje, że często doszukuje się typów twarzy z malarstwa Benozza Gozzolego u przechodniów na ulicy. Po-

<sup>77</sup> Do napisania wiersza *Sano di Pietro* zainspirował Iwaszkiewicza obraz *Anioł zwiastujący pasterzom* w Pinakotece sienneńskiej (J. IWASZKIEWICZ: *Śpiewnik włoski*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 1—2. Seria: „Dzieła”. Warszawa 1977, s. 451); utwór *Benozzo Gozzoli* (ibidem, s. 453) został napisany na kartce pocztowej i wysłany do żony ze Sieny.

<sup>78</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Listy do córek*. Oprac. A. i R. ROMANIUKOWIE. Warszawa 2009, s. 209.

<sup>79</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 24.

równuje jego twórczość, wdzięk i radość, jaka z niej emanuje, z utworami muzycznymi — *Sicilianą* Fauré'go i walcem *cis- moll* Chopina, a freski przedstawiające świętego Augustyna zalicza do swoich ulubionych.

Włoskie malarstwo freskowe było częstym tematem dyskusji o sztuce między Iwaszkiewiczem a Rajnfeldem podczas ich wspólnej podróży. Opinie Rajnfelda w dużej mierze zaciążyły na upodobaniach pisarza. Do ulubionych zabytków malarstwa freskowego, oprócz tych z San Gimignano, które jak wyznał, były dla niego „wprowadzeniem do malarstwa”, należały freski w Sienie, w Arezzo, w kościołach Santa Croce i Santa Maria Novella we Florencji, w Orvieto, a także w Kaplicy Sykstyńskiej. W przypadku Sieny chodzi o malarstwo Pinturicchia w bibliotece kardynała Piccolominiego. Wyraża się o nich jako o „ładnych”, podkreślając słowo „ładnie” i doceniając biegłość warsztatową oraz dekoracyjność całości. Nie przekonują go one jednak swą prawdą i głębią. Jest to zastanawiające, gdyż jeden z fresków: *Pius II przybywa do Ankony w celu rozpoczęcia krucjaty*, zainspirował Iwaszkiewicza do napisania wiersza *Papież w Ankonie*, dedykowanego Wojciechowi Karpińskiemu. Pisarz podziwia także *Skutki Dobrych i Złych Rządów* w Palazzo Pubblico w Sienie. Opisuje sceny przedstawione przez Ambrogia Lorenzettiego. Szczególnie duże wrażenie wywarła na Iwaszkiewiczuz personifikacja Pokoju, o której wyraził się, że postać ta będzie powracać nieraz, gdy będzie myśleć o pokoju. Nieoczekiwanie porównuje ją do postaci malowanych przez Dante Gabriela Rossettiego. Zdecydowanie jednak największy podziw budzi wizerunek kondotiera Guidoriccia da Fogliano Simone Martiniego w Palazzo Pubblico, a także *Maestà* jego autorstwa.

Do szczególnie cenionych przez Iwaszkiewicza dzieł malarstwa freskowego należy cykl *Legandy o Świętym Krzyżu* w Arezzo. Z całego cyklu zaś ulubionym fragmentem jest *Sen Konstancyjna*. Porównuje go ze swoimi ulubionymi dziełami muzycznymi: utworami Bacha i Händla. Określenia, jakimi charakteryzuje ten fresk, są ważne, gdyż odzwierciedlają preferencje estetyczne pisarza, które — o czym już wspomniano — potrafią być bardzo ambiwalentne. Pojawiają się zatem sformułowania, takie jak: „całość”, „wielkość”, „jednolitość”, „dojrzałość”, „spokój”, „zrównoważenie”, „prostota”, „przejęcie”. Sam zaś Piero zostaje określony jako poeta epicki.

Odtąd ten malarz — napisze Iwaszkiewicz — a właściwie myśl o tym malarzu, specjalnie o tych freskach w Arezzo, będzie szła ze mną, jak idzie już kilku innych „towarzyszy podróży”. Niewielu. Ale myśl o nim będzie po prostu cieszyła gdzieś tam, gdzie nie ma takiego malarstwa. A czasami będzie rywalizowała z muzyką. [...] Niewątpliwie jest to najsilniejsze „florencie” przeżycie, choć pochodzi z Arezzo, najsilniejsze z owych czasów<sup>80</sup>.

Wśród toskańskich doświadczeń estetycznych pisarza należy wymienić jeszcze kaplicę św. Katarzyny w bazylice San Domenico w Sienie z freskami Sodomy. Opis ekstazy św. Katarzyny pędzla Sodomy pojawia się w *Annie Grazzi* i stanowi finalny moment utworu. Zastanawiająca jest natomiast, przy dużej sympatii pisarza dla sztuki quattrocenta, obojętność na twórczość Sandra Botticellego, tym bardziej że sława artysty po publikacjach Warburga była w pierwszej połowie XX wieku już ugruntowana. Botticellego określił jako malarza łączącego fantastyczność angielską z niemieckim romantyzmem. W ostateczności jednak kwalifikuje go jako twórcę enigmatycznego, nieokreślonego.

Wśród innych malarzy renesansu, którzy robią na pisarzu wrażenie, wymienieni zostają: Melozzo da Forli z Pinakoteki Watykańskiej (chodzi o freski przeniesione na płótno w zbiorach Pinakoteki Watykańskiej z Sykstusem IV, zakładającym Akademię Papieską), Antonello da Messina — *Ukrzyżowanie* oraz Correggio i jego św. Katarzyna. Iwaszkiewicz nie jest admiratorem Rafaela, aczkolwiek cenił jego portrety gwardzistów papieskich w *Mszy Bolseńskiej*<sup>81</sup>. Wspomnienie o Rafaelu sięga czasów dzieciństwa, gdy w kościele w Ilińcu, w którego bocznym ołtarzu była kopia *Przemienienia Pańskiego* Rafaela („przywieszona z Włoch przez którychś Potockich”), odbywała się msza z okazji święta („Rafael był moim najwcześniejszym malarzem [...] Szkoda, że teraz nie lubię tak bardzo tego malarza”)<sup>82</sup>. Od Rafaela od-

<sup>80</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 73.

<sup>81</sup> „Są to chyba najpiękniejsze portrety świata — obok Innocentego X Velázqueza w Galerii Doria — wyraziste, prawdziwe i też posiadające tę tajemniczość akcji, coś, co dzieje się w przestrzeni pomiędzy klęczącymi, to samo, co dzieje się we fresku Melozza da Forli” (J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 353).

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 464.

stręczał go chłód i klasyczna doskonałość. „Widzę całą piękność i grację tego świata, który mi stwarzają [obrazy Rafaela — A.G.P.] — a jednocześnie jego jasna pogoda jest mi zasadniczo obca. Potęgą Michała Anioła, malarskość i ukryta pasja Caravaggia są mi daleko bliższe”<sup>83</sup>. Rafael porównany zostaje z Mozartem, za którego muzyką Iwaszkiewicz nie przepada. Oglądając dzieła Rafaela w Galerii Pittich, wyraża osobliwą uwagę, że Rafaela odbiera się w trzech etapach, podobnie jak Mozarta. Najpierw jest etap lubienia, później dystansu, trzeci etap to rozumienie. Sarkastycznie dodaje, że nie przeżył nawet pierwszego etapu<sup>84</sup>. Artystą, którego zawsze podziwiał, był Michał Anioł. Kaplica Sykstyńska z freskami artysty należała do ulubionych miejsc na Watykanie, zgromadzoną tam kolekcję dzieł sztuki Iwaszkiewicz wielokrotnie zwiedzał.

Malarstwo weneckie także frapowało Iwaszkiewicza. Do najbardziej ulubionych dzieł Wenecjan zaliczał *Assuntę* Tycjana. Znał słynny, wizyjny opis *Wniebowziętej w Królu Duchu* Słowackiego i on w dużej mierze zaważył na jego odbiorze. *Assunta*, jak przyznaje, kojarząca mu się niezmiennie z Wenecją, pozostaje zapamiętana jako purpurowa. Tym obrazem zachwycali się Wyka, Matejko, Delacroix, Wyspiański, Kraszewski, Norwid. Pisarz ma tego świadomość, co wskazuje, że czytał relacje na ten temat. W *Assuncie* uderza go wizyjność przedstawienia, nieuchwytna aura mistycyzmu. Jest to kryterium, które zawsze towarzyszy Iwaszkiewiczowi w ocenie dzieł malarskich. Pisząc o Scuola Grande di San Rocco, podziwia wszystkie dzieła Tintoretta, ale zwraca uwagę przede wszystkim na *Ukrzyżowanie* i *Boże Narodzenie*, a także na *Nawiedzenie*, mylnie przypisując jego autorstwo Tycjanowi<sup>85</sup>. W Scuola Grande di San Rocco znajduje się natomiast *Zwiastowanie* Tycjana. *Nawiedzenie* budzi największy podziw pisarza ze względu na sugestywny wyraz całości. Spośród innych dzieł Wenecjan wyróżnia *Przemienienie* Belliniego, *Dziesięć tysięcy ukrzyżowanych na górze Ararat* Carpaccia<sup>86</sup>

<sup>83</sup> Ibidem, s. 340—341.

<sup>84</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 48.

<sup>85</sup> Jest to obraz Tintoretta.

<sup>86</sup> Pod koniec życia, podczas kolejnej wizyty w Wenecji, Iwaszkiewicz napisze: „Carpaccio już mnie nie zachwyca, nie bierze” (J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980...*, s. 478).

(tu czyni porównania z hekatombą II wojny światowej) oraz twórczość Cimy Conegliana<sup>87</sup>. To właśnie Conegliano i Giorgione są ulubionymi twórcami weneckimi w zbiorach Akademii.

Oddzielne miejsce w prywatnym muzeum wyobraźni Iwaszkiewicza zajmuje Michał Anioł. *Jeńcy* oraz *Sąd Ostateczny* w Kaplicy Sykstyńskiej były tymi dziełami wielkiego artysty, które wywierały na Iwaszkiewiczu największe wrażenie, ze względu na duży ładunek ekspresji. Wczesny, klasyczny Michał Anioł nie wyzwala takich emocji. Kierując się kryterium ekspresji, pisarz niezwykle ceni twórczość Caravaggia, jak można się domyślać z powodu ogromnej nośności interpretacyjnej jego dzieł i niezwyklej, przemawiającej do wyobraźni formy. Uważa artystę wręcz za swoje prywatne odkrycie. Podróżuje wręcz po Italii i jej muzeach i kościołach w celu możliwości obcowania z oryginalnymi pracami malarza. Do ulubionych obrazów Caravaggia należy *Odpočzynek w czasie ucieczki do Egiptu* z galerii Doria, natomiast dzieło, którego zdecydowanie nie lubi, to *Złożenie do grobu* z Muzeum Watykańskiego. *Odpočzynek w czasie ucieczki do Egiptu* to obraz ceniony za historię budowaną z małych epizodów narracyjnych: „sam obraz, sam pomysł ma tyle wdzięku, tyle rzeczy pozamalarskich, i daje właśnie tak dużo do myślenia o granicach malarstwa i poezji”<sup>88</sup>. Historię tę właściwie tworzy dopiero autor, nie jest ona zamiarem Caravaggia. Obraz ten porównuje Iwaszkiewicz do dzieł Malczewskiego. I znów nieoczekiwanie i niezasadnie podobieństwo opiera tylko na zestawieniu grającego anioła z satyrami Malczewskiego. Z uporem Iwaszkiewicz nazywa Caravaggia malarzem renesansowym, a nawet „największym malarzem renesansowym”<sup>89</sup>.

Tak przedstawia się wybór malarzy włoskich, których twórczość odnotował, komentował, podziwiał Jarosław Iwaszkiewicz na kartach zarówno swych włoskich książek, jak i *Dzienników*. Nie ma tu właściwie wzmianki o włoskich malarzach baroku, poza Caravaggiem, którego pisarz traktuje jako malarza renesansowego. Obojętność Iwaszkiewicza na sztukę malarską innych epok i środowisk jest uderzająca. Flaman-

<sup>87</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 380.

<sup>88</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 94.

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 100.

dów wspomina sporadycznie (głównie w poezji), Holendrów wręcz nie lubi, natomiast przywołuje renesansowych twórców niderlandzkich, takich jak Breughel (*Upadek Ikara*) czy Quentin Massys (ulubionym dziełem tego artysty jest Tryptyk św. Anny), któremu poświęcił wiersz w *Śpiewniku włoskim*. Często odwołuje się także do Watteau, który urzeka go swą ulotnością i niepewnością. Sceny typu *fêtes galantes*, jak gdyby żywcem zaczerpnięte z malarstwa Watteau, pojawiają się w niektórych utworach Iwaszkiewicza (*Sérénité*).

W podróżniczych relacjach po Italii stosunkowo dużo miejsca zajmuje opis mozaik. Do ulubionych obiektów sztuki mozaikowej pisarza należą dzieła pochodzące z kaplicy św. Zenona przy kościele św. Praksedy z XIV wieku, nazwane przez niego „najpiękniejszym klejnotem Rzymu”<sup>90</sup>. Ceni je najwyżej ze wszystkich widzianych w Italii (zwłaszcza fragmenty rodzajowe z historii św. Izydora), mimo że zna niezbyt pochlebne opisy tych mozaik z książek Muratowa i Gregoroviusa. Ogląda je tak jak wszystkie dzieła sztuki — śledząc narrację, szukając rzeczy dziwnych, frapujących, analizując wyraz twarzy przedstawianych postaci. Porównuje mozaiki z Piazza Armerina, Santa Constanza (dostrzega w nich motywy malarstwa pompejańskiego i imperialną sztukę rzymską zaadoptowaną do potrzeb chrześcijaństwa, zapewne pod wpływem lektury Gastona Boissier *La fin du Paganisme*, którą właśnie przeczytał), z Rawenny i te z rzymskiej kaplicy św. Zenona w kościele św. Praksedy, które w tej konfrontacji wypadają najlepiej. Pisarz lubi oglądać mozaiki słabo oświetlone. Dzięki ciemnemu światłu, jego zdaniem, najlepiej spełniają swą funkcję. Dowodzi to raz jeszcze, że nastrój i romantyczna otoczka dzieła były dla niego ważniejsze niż inne względy, które wzięłyby pod uwagę profesjonalny badacz.

Spośród wszystkich dyscyplin sztuk pięknych najwięcej miejsca poświęca pisarz malarstwu. Jednak wśród obiektów jego fascynacji estetycznych znajdujemy także rzeźbę. Iwaszkiewicz bardzo sensualnie odczuwał iluzję realności rzeźby. Zwłaszcza w okresie starości, jak sam przyznał, rzeźba przemawiała do niego swą trójwymiarowością, realnością. Ta potrzeba ożywienia rzeźby nie była zresztą rzadka w opisach

<sup>90</sup> Ibidem, s. 108.

dzieł sztuki, zwłaszcza przełomu wieków<sup>91</sup>. Iwaszkiewicz zwierza się na przykład ze swej przemożnej potrzeby dotknięcia rzeźby<sup>92</sup>. O posągu Pauliny Borghese Canovy pisze: „Pociąg, jaki odczuwam do tego marmuru, ma coś z perwersji. Zresztą posągi dość często są dla mnie przedmiotem zmysłowego pociągu. Jest taki jeden woźnica Kaliguli w Muzeum Narodowym w Termach Dioklecjana, którego kiedyś pocałowałem”<sup>93</sup>. Ogromne wrażenie robią na pisarzu brązy. Odbiór takiej rzeźby jest bardzo dosłowny. Podczas zwiedzania brązów w Muzeum w Neapolu pisarz zanotował:

Zbliżam moją głowę do jego głowy, patrzę w źrenice i widzę jak gdyby kogoś uśpionego. Chcę, aby do mnie przemówił: i mówi on swoim intensywnym wyrazem, jak gdyby wydzierał się z objęć brązu do prawdziwego życia. Cóż za cudo, coś za zakłęcie sztuki<sup>94</sup>.

Żaden artysta dojrzałego renesansu ani jego dzieła nie wywarły takiego wrażenia na pisarzu, jak Michał Anioł i jego rzeźby, zwłaszcza *Jeńcy* (których czasami nazywa *Niewolnikami*). W *Księżce o Sycylii* Iwaszkiewicz zamieszcza swą dość długą rozmowę z Rajnfeldem, prowadzoną w ogrodach Palazzo Pitti, która jest jednocześnie wykładem jego poglądów na sztukę. Twórczość Michała Anioła, a zwłaszcza *Jeńców*, określa mianem *tourmenté* (umęczeni), intuicyjnie zbliżając się do kategorii *terribilità*, wykreowanej przez manierystyczną teorię sztuki. W dość egzaltowany sposób pisze o innych dziełach rzeźbiarza, które wspólnie z Rajnfeldem oglądali w Akademii:

Jakież to wspaniałe dziedzictwo — ta kultura, która stworzyła i przechowała te dzieła, jak nas karmi nimi dopuszczając nas do komunii,

<sup>91</sup> Na ten temat: M. HAAKE: *Zapis przeżycia estetycznego. O jednym z aspektów podróżowania Stanisława Wyspiańskiego*. W: *Podróże artystyczne. Artysta w podróży*. Red. R. KASPEROWICZ, J. JAŹWIERSKI, M. PASTWA. Lublin 2010, s. 121—141; a także: W. BAŁUS: *Wielka inicjacja. O znaczeniu podróży do Francji w roku 1890 dla poglądów i postawy artystycznej Stanisława Wyspiańskiego*. „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 8, s. 71—88.

<sup>92</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 340.

<sup>93</sup> Ibidem.

<sup>94</sup> Ibidem, s. 374.



wspólnoty z tym geniuszem, który to wszystko czuł, co tu wyraził. Destylował to jak napój, sycił jak miód — aby z tego plastra wielkiej kultury śródziemnomorskiej stworzyć to, co nam tu daje. „Pójdź ze mną, powiada, tu masz młodość Dawida, piękno jego siły i zdobywczej pewności. Patrząc na niego, pomyśl, jak wielką rzeczą jest człowiek”<sup>95</sup>.

Nie mniejszym podziwem darzył Gian Lorenza Berniniego, a wśród jego dzieł wyróżniał *Ekstazę św. Teresy*, pojawiającą się także w utworach literackich pisarza. Duże wrażenie zrobiła na nim grupa *Apollo i Dafne*, „pomimo — jak twierdzi — wszystkich pomysłów antyplastycznych”<sup>96</sup>. Nie wiadomo, co dokładnie pisarz miał na myśli, pisząc o „pomysłach antyplastycznych”.

Opisy rzeźb stanowią częsty motyw w twórczości Iwaszkiewicza. W *Księżce o Sycylii* zawarł znakomite ekfrazy metop z Selinuntu czy popiersia portretowego Izabelli Aragońskiej dłuta Francesca Laurany. Metopy do tego stopnia oddziały na wrażliwość estetyczną Iwaszkiewicza, że nazywa je „swoimi”. Dostarczają mu one najgłębszych doznań estetycznych. Gdy tylko wyjeżdżał na Sycylię, powracał do nich i odbierał je za każdym razem inaczej, dostrzegając pominięte szczegóły. W *Ogrodach* opisuje swój sen o metopach z Selinuntu.

Ten sen powraca zawsze: pomiędzy drzewami La Favority przechadzam się powoli jak po polach Elizejskich z dawno umarłymi osobami: z Karolem Szymanowskim, z Rózią Brzozowską, z Józkiem Rajnfeldem, z Reną Jeleńską. Oni są tacy bladzi i ustawiają się w marmurowe grupy. To tak jak efekt filmowy, nakładają się na siebie niczym czarne drzewa tego ogrodu i pomiędzy drzewami bieleją metopy z Selinuntu, te co tutaj w muzeum, i ten Zeus biorący Herę w łóżce, i ta niesamowita Artemida, która przydeptała stopę Akteona swoją stopą, podczas kiedy psy skaczą mu do gardła, i ten Faeton z czwórką koni *en face*, w tak nieumiejętnie rozwiązanej perspektywie, i ten najstarszy, co przedstawia Eos i Kephalos, a między tymi metopami „Metopy” Karola, do połowy przykryte cieniami gałęzi Neuzuksaa i Syreny, i Kalipso, z zamkniętymi oczami stojące między zaroślami.

<sup>95</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 78.

<sup>96</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980...*, s. 441.



A między gałęziami drzew pomarańczowych, niby trochę większe pęczki kwiatów, fruwią aniołki, te szalone, rozigrane, śmiejące się, dokazujące i świergocące jak ptaszki *putti*, wypełniające tłumem nagich ciałek okna, framugi, ściany oratorium świętej Zyty. Aniołki Giovacchina Serpotty fruwią między czarnymi gałązkami i ćwierkają, ćwierkają<sup>97</sup>.

W śnie tym występuje także świątynia w Segeście: „Szedłem drogą, polem, nikogo nie było, chłop orał pole i zza pagórka powoli wzniosł się fronton świątyni”<sup>98</sup>. Mozaikowy Chrystus z Capella Palatina, postaci niezyczących przypominają białe marmury, jak „popiersie Laurany”. Psy, które pojawiają się we śnie, wyglądają jak psy Akteona z metopy.

Pisarz miał w kręgu bliskich znajomych wybitnego rzeźbiarza Augusta Zamoyskiego, którego twórczość cenił i lubi. W *Podróżach do Polski* cały jeden rozdział poświęcił temu rzeźbiarzowi, którego sylwetkę i dokonania analizuje z różnych perspektyw. Zajmuje się także dość wnikliwie niektórymi rzeźbami artysty.

Zainteresowanie sztuką objawiało się też wrażliwością na piękno architektury. Są to najczęściej zabytki sztuki średniowiecznej (choć w *Podróży do Włoch* wyrazi swoje pochlebne uwagi na temat architektury Stazione Termini w Rzymie). Kościoły sandomierskie, kościół w Opatowie, Skaryszewie należą do jego ulubionych w Polsce, często odwiedzanych tylko po to, aby w nich po prostu przebywać. Bardzo frapowała go architektura staroruska, którą miał możliwość poznać w czasie swej długiej podróży po ZSRR w 1971 roku.

Iwaszkiewicz z upodobaniem odwiedzał muzea i galerie, gdziekolwiek tylko się znalazł. Traktował to niemal jak obowiązek człowieka kulturalnego, ale i czynił z niekłamaną przyjemnością. Do ulubionych należały galerie i muzea rzymskie. Miał w nich swoje wybrane dzieła, i to właśnie do nich wracał. W Galerii Borghese takimi ulubionymi obrazami były *Miłość ziemską i niebiańską* Tycjana, *Dama z jednorożcem* Rafaela i *Dawid z głową Goliata* Caravaggia. Niezwykle cenił kolekcje Muzeum Watykańskiego, a także samą Sykstyne. Szczególnym

<sup>97</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Ogrody...*, s. 67.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

sentymentem darzył Luwr — muzeum, w którym dokonało się jego artystyczne wtajemniczenie. Lubił samotność w salach muzealnych, o co już w jego czasach było coraz trudniej. Raził go natarczywy tłum i naiwne komentarze przewodników. Jeśli chodzi o samą ekspozycję, najbardziej cenił systematyczność (chwalił w tym względzie galerie niemieckie), niezbyt duże nagromadzenie prac obok siebie, jak to ma miejsce w Uffiziach, gani natomiast natłok prac w Luwrze. Nie przepada za wenecką Akademią, choć ma tam swoich ulubionych malarzy. Razi go zbyt skumulowanie płócien, zła konserwacja obrazów, zła ekspozycja (choć zbyt dopracowanej też nie lubi). Wszystko to skutecznie przeszkadza w odbiorze dzieła. Pisarz woli muzea małe. O syrakuzańskim muzeum napisze:

Takie małe prowincjonalne muzea częstokroć więcej są warte — a w każdym razie więcej dają wrażeń zwiedzającemu — niż owe wielkie, jak na przykład Termy Dioklecjana w Rzymie czy muzeum w Watykanie. Tam natłoczone posągi nie dają żadnej możliwości zastanowienia się nad każdym z osobna. Trzeba już dużego obycia, żeby wybrać sobie jakiś szczegół, umiłowany okaz, i mieć z nim ten kontakt, z którego się coś wynosi: wspomnienie, przeżycie, zachwyty. W małych muzeach przeżycie takiego zachwyty jest o wiele łatwiejsze, nie ma tej przeszkody, jaką jest przeładowanie, przesyty<sup>99</sup>.

Pisarz jest też zaprzysięgłym wrogiem purystycznej konserwacji (nie lubił zwłaszcza neostylistycznych ingerencji), która odbiera malarstwu specyficzną aurę. Nie lubi mocnego oświetlenia we wnętrzach sakralnych. Jednym słowem, i tu daje się poznać jako spadkobierca XIX-wiecznej tradycji odbioru sztuki.

Iwaszkiewicz w swoich felietonach o sztuce, recenzując monografie lub albumy wybitnych polskich artystów niejednokrotnie podkreślał odmienność sztuki polskiej od europejskiej. Widział w tym jej wielką zaletę. Miał równocześnie świadomość ubóstwa sztuki polskiej w stosunku do wielkiego dziedzictwa sztuki Zachodu. W jednej ze swoich notatek sporządzonych podczas pobytu w Italii skonstatował:

---

<sup>99</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 144.

I ten nieszczęsny Matejko zestawiony z Rafaelem i Michałem Aniołem, a jednak mający jakąś wartość. Wartość uczucia, powagi, wartość smutku, wartość biedy i odwagi, cała ta nasza ojczyzna myszy, deszcz i Polska, jak mówi Konstanty Ildefons<sup>100</sup>.

Teza ta powraca stale we wszystkich jego wypowiedziach. Walczył również z określeniem „prowincjonalizm” w stosunku do sztuki polskiej. Właściwie każda epoka była mu pod jakimś względem bliska, choć miał inklinacje do średniowiecza, jednocześnie na formowanie jego światopoglądu estetycznego w znaczny sposób wpłynęła atmosfera intelektualna i estetyczna Młodej Polski. Jak dostrzegł Tomasz Wójcik, część liryki Iwaszkiewicza zdradza także zainteresowania barokiem (wiersz *Styl* jest swoistą próbą barokowego stylu, jest inspirowany wrażeniami ikonograficznymi XVII wieku; wiersz *Wyobraźnia* przenika barokowy panteizm podszyty makabrycznym, barokowym naturalistycznym poczuciem przemijania)<sup>101</sup>. Zamiłowanie Iwaszkiewicza do renesansu i baroku polskiego być może wzięło się z przekonania, że epoki te wykształciły świadomość współuczestnictwa w kulturze europejskiej<sup>102</sup>.

Polscy artyści szczególnie bliscy pisarzowi to realiści: Aleksander Gieryski i Józef Chełmoński. O Gieryskim napisze: „Był to jeden z najniezwyklejszych ludzi w naszej sztuce. Nigdy nie doceniony i nigdy nie zrozumiany i tak strasznie opuszczony”<sup>103</sup>. Najgłębsze analizy twórczości Gieryskiego przeprowadzone są w *Podróżach do Włoch* przy okazji pobytu w Amalfi. Przywołuje wówczas obraz Gieryskiego *Katedra w Amalfi* i analizuje biografię malarza, a poniekąd także jego obraz. Pisząc o Gieryskim posługuje się strategią iście pisarską. Buduje narrację, przedstawia jego życiorys, jak gdyby robił to na potrzeby utworu epickiego nie faktograficznej relacji. Próbuje odtworzyć wygląd, sposób myślenia artysty. Podkreśla wielkość i niedocnienie Gieryskiego, jego wkład w kształtowanie polskiej, a właściwie — jak

<sup>100</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 353.

<sup>101</sup> T. WÓJCIK: *Pociecha mieszka w pięknie. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Warszawa 1998, s. 112.

<sup>102</sup> G. RITZ: *Jarosław Iwaszkiewicz. Pograniczna nowoczesność*. Kraków 1999, s. 78.

<sup>103</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 186.

to określa — „mazowieckiej szkoły pejzażu”. Do przedstawicieli tej szkoły zalicza także Józefa Chełmońskiego i Józefa Brandta<sup>104</sup>.

Obrazy Brandta obok formy i kolorytu mają zawsze jakiś dźwięk, po-  
hukują jak myśliwi w polu. Jazda przez drogi Polski jest jednocześnie  
jazdą przez historię sztuki polskiej. Przejeżdżam tak często przez  
Kuklówkę obok Chełmońskiego, przejeżdżam przez Orońsko obok  
Brandta. Przejeżdżam doliną Nidy obok Jacka Malczewskiego. Żyją  
oni tutaj w tym pejzażu, chociaż popsutym, chociaż zmienionym,  
a jednak napełnionym tym samym powietrzem, które i oni potrafili  
tak niesamowicie oddać na swoich płótnach<sup>105</sup>.

— pisał Iwaszkiewicz w *Podróżach do Polski*. Kuklówka leży niedaleko  
od Stawiska, więc często zbaczał z drogi, jadąc służbowym samocho-  
dem, aby być w tym miejscu. O Chełmońskim wiedział sporo od Jana  
Lechonia, ten zaś od autorki wspomnień o Chełmońskim Pii Górskiej.  
Określał Chełmońskiego jako postać „Tołstojowską”<sup>106</sup>. Przemierzał  
pieszo trasę, gdzie prawdopodobnie malował Chełmoński (Kuklówka,  
Radziejowice, Ojrzanów). „I myślałem sobie: tu, w śniegu, błąkały się  
kuropatwy, nad tym polem leciały bociany, tu (w Nadarzynie) była ta  
chata zwieńczona bocianim gniazdem, którą zobaczył on w różowych  
blaskach świtu wschodzących nad polem”<sup>107</sup>. Chełmońskiemu poświęcił  
pisarz wiersz zatytułowany *Pejzaż Chełmońskiego*<sup>108</sup>.

Na uwagę zasługują także felietony Iwaszkiewicza o książkach, w któ-  
rych często przemyślał swoje poglądy estetyczne i zdradzał preferencje  
artystyczne, jeśli recenzował książki i albumy poświęcone sztuce. Fe-  
lietony te wydane zostały później w zwartych drukach: *Ludzie i książki*  
oraz *Rozmowy o książkach*. W *Ludziach i książkach* zamieścił felietony

<sup>104</sup> Chełmońskiego i Gierymskiego określa się raczej jako „drugie pokolenie re-  
alistów warszawskich” bądź „uczniów Chełmońskiego”. Mazowiecka szkoła pejzażu,  
choć niewątpliwie można wskazać cechy dystynktywne takiej szkoły, nie funkcjonuje  
w historii sztuki jako kategoria określająca twórczość wymienionych artystów.

<sup>105</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Polski...*, s. 204.

<sup>106</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Rozmowy o książkach*. Warszawa 1983, s. 320.

<sup>107</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Polski...*, s. 221.

<sup>108</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Pejzaż Chełmońskiego*, w tomie *Podróż do Patagonii*. W:  
IDEM: *Wiersze*. T. 2. Warszawa 1977, s. 198.

poświęcone Stanisławowi Masłowskiemu i Teofilowi Kwiatkowskiemu, którego obraz miał w swoich zbiorach<sup>109</sup>. W *Rozmowach o książkach* znalazły się artykuły o innych znanych i bliskich sercu malarzach, jak Matejko, Chełmoński, Malczewski<sup>110</sup>. Pisząc felietony o nowościach wydawniczych, Iwaszkiewicz zmuszony był na bieżąco śledzić rynek, w tym także pozycje poświęcone sztuce. Jego uwadze nie umknęła monografia poświęcona Stanisławowi Noakowskiemu pióra Mieczysława Walissa<sup>111</sup>. Osobę i twórczość Noakowskiego utożsamia Iwaszkiewicz z Polską prowincjonalną, mając zapewne na uwadze tematykę akwarel malarza. W innym z felietonów wspomina Iwaszkiewicz swoje pierwsze zetknięcie ze Zborowskim i wrażenie, jakie wywarły na nim prace Tadeusza Makowskiego. Pisarz darzy sentymentem twórczość Makowskiego, nazywając go największym malarzem polskim pierwszej połowy XX wieku<sup>112</sup>. Widzi bezzasadne związki jego twórczości z Gierymskim. Twórczość Makowskiego wyznacza pewną cezurę odstępstwa od realizmu. Dalej w swoich upodobaniach pisarz się nie posunął, trwając przy realistycznej formule sztuki. Wśród recenzji książek i albumów o sztuce nie znalazła się żadna pozycja dotycząca sztuki awangardowej. Wspomniana skłonność do często nieuprawnionych i subiektywnych porównań, których jedyne kryterium stanowi emocjonalne nastawienie pisarza nawet nie do dzieła, ale do sytuacji jego odbioru, czy często bardzo niewielkie zewnętrzne podobieństwo, odnosiła się także do architektury. Pisarz formułuje czasem dość karkołomne tezy. W ramach tej praktyki dokonuje porównania kościoła św. Alfonsa Ligouri z kościołem Mariawitów, w którym przypadkiem był jako chłopak podczas pierwszego pobytu na Mazowszu. Opisuje odrzwia kościoła San Salvatore de Bireto, porównywane do odrzwi z soboru w Suzdale, Gnieźnie, Płocku i... literackiej Troi. W związku z tym wysuwa trudny do utrzymania pogląd o podobieństwie między tymi obiektami. Pisarz porównuje je intuicyjnie pod kątem ich podobieństwa nie tyle formalnego, ile gatunkowego, traktując je jako kolejny argument na uzasadnienie tezy o wspólnocie genezy sztuki europejskiej. Rozważania te puentuje:

<sup>109</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Ludzie i książki*. Warszawa 1983.

<sup>110</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Rozmowy o książkach...*, s. 219.

<sup>111</sup> M. WALLIS: *Stanisław Noakowski*. Warszawa 1965.

<sup>112</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Ludzie i książki...*, s. 122.

---

Wielka to radość podróżnika zbierać tak różne wrażenia w różnych zakątkach świata i potem układać je w jedną całość, jak gdyby piękny bukiet z zerwanych tu i tam kwiatów. Najmilsze jest, jak te odległe od siebie kawałki układają się jak jakie angielskie „puzzle”, jak pojedyncze kamyki mozaiki, aby wytworzyć, przynajmniej w wyobraźni autora — jedną imponującą całość<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 188.



## Sztuka w literaturze

### Motywy obrazowe i postaci artystów w utworach Iwaszkiewicza

„Wyobraźcie sobie czarnego bizantyjskiego świętego, ikonę Rublowa malowaną ręką Watteau: jest to Jarosław Iwaszkiewicz” — tak miał powiedzieć o pisarzu Anatol Stern<sup>1</sup>. Do końca nie wiadomo, czy porównanie z Watteau jest sugestią subtelności pióra Iwaszkiewicza, czy odnosi się do motywów jego twórczości, czy owo osobliwe połączenie najbardziej bizantyjskiego malarza i wyrafinowanego artysty Zachodu ma określać specyfikę jego synkretycznej twórczości, łączącej dwie różne tradycje? Wydaje się, że istotne jest tutaj coś innego — porównanie pisarza z malarzem, bardzo trafne (pomijając dyskusyjny wybór malarza) w przypadku Iwaszkiewicza. Nie bez powodu Iwaszkiewicz w osobistych wypowiedziach o swojej twórczości cały czas wyraża żal z powodu niemożności przeniesienia doznawanych olśnień naturą na obraz. Rekompensując tę niemożność posługiwania się pędzlem, czyni to piórem. W ten sposób jego związki ze sztukami plastycznymi uzyskują jeszcze jeden wymiar.

Związki te, uwidocznione w utworach pisarza, można podzielić na kilka kategorii:

— motywy zaczerpnięte ze świata sztuki w utworach prozatorskich: obrazy, postaci artystów, dzieła sztuki, miejsca nasycone sztuką (zabytkowe miasta, obiekty architektury), muzea, itp., pełniące funkcję

---

<sup>1</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975, s. 12.



rekwizytów, naturalnej scenerii, często kluczowe dla zrozumienia przesłania ideowego utworu;

- przekłady obrazów na poezję, będące metawypowiedzią o sztuce i egzystencji (*Bildgedicht* i hypotypozy);
- stylizacje literackie (zwłaszcza w poezji), odwołujące się do stylów w sztuce bądź indywidualnej stylistyki poszczególnych twórców;
- ekfrazy, będące częścią czy to utworów prozatorskich, czy specyficznych relacji podróżniczych, jakimi są *Książka o Sycylii* i *Podróże do Włoch* (którym poświęcony będzie osobny podrozdział).

Jako że związki Jarosława Iwaszkiewicza ze sztukami plastycznymi rozpatrywane są tu z perspektywy historii sztuki, ich literackie wartości, warstwa leksykalna czy kontekst literatury polskiej, a także ocena ich wartości literackiej nie będą przedmiotem rozważań.

### Motywy zaczerpnięte ze świata sztuki w utworach prozatorskich

Nasylenie twórczości Jarosława Iwaszkiewicza dziełami sztuki czy też samo umiejscowienie akcji rozgrywającej się historii w miejscu szczególnie ze sztuką związanym można wskazać w wielu utworach i sporo miejsca zajęłoby wymienienie ich wszystkich. Przywołajmy zatem te najbardziej czytelne, które występują przede wszystkim w nowelach włoskich: *Anna Grazzi*, *Koronki weneckie I*, *Koronki weneckie II*, *Kongres we Florencji*, *Voci di Roma*, *Hotel Minerwa*, *Powrót Prozerpiny*. Utwory literackie (poezja, proza), będące transpozycją dzieł sztuki wizualnej lub nawiązujące do motywów zawartych w obrazach, albo odwołują się bezpośrednio do pamięci wizualnej czy erudycji odbiorcy, albo sugerują, często metaforycznie, emocje, nieistniejące wątki narracyjne snute na kanwie konkretnego dzieła plastycznego. Dzieło sztuki jest tu punktem wyjściowym dla autonomii narracji literackiej. Pierwszy rodzaj powiązań określa dzieło sztuki wizualnej jako byt samoistny, równorzędny w stosunku do literackiej fikcji, współtworzący wymowę ideową utworu literackiego. Tak jest w przypadku *Mistycznych zaślubin św. Katarzyny w Pasjach błędmierskich*. Drugi zakłada autonomiczność literatury, dla malarstwa zachowując jedynie rolę czynnika in-spirującego lub dopełniającego charakterystyki sytuacji (np. w noweli

Anna Grazzi). W utworach Iwaszkiewicza mamy do czynienia z tymi dwoma rodzajami powiązań. Pisarz chętnie wypowiada się wykorzystując elementy zaczerpnięte ze świata sztuki — najczęściej malarstwo lub muzykę, zastępując w ten sposób komentarz bezpośredni. Często też bohaterowie jego utworów wyrażają poglądy autora na sztukę i odczuwane w kontakcie z nią doznania, przykładowo bohater *Czerwonych tarcz*, Książę Henryk, odbiera Sycylię oczami pisarza, wyraża jego podziw dla synkretycznej kultury tego miejsca.

Sztuka jest wykładnikiem stosunku bohaterów do świata, cywilizacji, jest miarą ich duchowego bogactwa. Bohaterowie Iwaszkiewicza podróżują czasem w poszukiwaniu piękna, jak pani Cannet, jedna z postaci opowiadania *Powrót Prozerpiny*:

Miała wiele entuzjazmu dla piękna. Czy było to piękno w przyrodzie czy w sztuce, nie odgrywało to większej roli, podróżowała w poszukiwaniu coraz to nowych postaci tego piękna, a w gruncie rzeczy hasła te były jej potrzebne tylko po to, aby zapełnić jałową pustkę paryskiego życia<sup>2</sup>.

Wiktor Ruben z *Panien z Wilka* czyta *Ewolucję twórczości Bergsona* (oprócz dzieł Nietzschego i *Science et hypothèse* Poincarégo). Opowiadanie zawiera też zapamiętane z wczesnej młodości na Ukrainie opisy kolekcji i zbiorów sztuki (nieraz bardzo imponujących, a nieraz bardzo prowincjonalnych) i stylu ziemiańskiej kultury. Tak jest również w opowiadaniu *Cienie*. Opisane w nim prywatne muzeum w domu Potapowów zawiera: rzymskie sarkofagi, numizmaty, 14 pejzaży akwarelowych malarza Grodzkiego, przedstawiających okolice nadmorskie i widoki ukraińskie. Potapow zamawia marmurowe kopie rzeźb rzymskich z willi Hadriana. Ekspozowano je w wyklejonym na modłę XIX-wiecznych ekspozycji czerwoną tapetą pomieszczeniu, gdzie podczas organizowanych tam spotkań recytowano wiersze von Platena. Kolekcja i otoczka, która towarzyszyła ekspozowaniu kolekcji, wyrażały upodobanie właściciela do kultury śródziemnomorskiej. Pojawiające się w twórczości pisarza obiekty sztuki z reguły pochodzą z kręgu kul-

<sup>2</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Powrót Prozerpiny*. W: IDEM: *Opowiadania*. T. 2. Seria: „Dzieła”. Warszawa 1980, s. 369.

tury zachodniej. Przy całym zainteresowaniu Wschodem to cywilizacja zachodnia, a zwłaszcza Południe i Italia, są dla niego matecznikiem sztuki. Są jednak wyjątki: w *Mefisto-walc* odtwarza wnętrza wspaniałych klasycystycznych pałaców rosyjskich, które oglądał podczas swej podróży do Rosji (wówczas ZSRR).

Na ogół pisarz w dziełach literackich daje upust swoim prywatnym poglądom na sztukę, swoim upodobaniom, przywołuje dzieła dobrze sobie znane, wybrane, ale zdarzają się wyjątki. Na przykład w *Czerwonych tarczach* Iwaszkiewicz opisuje kościoły — zarówno w Opatowie i Sandomierzu, jak i na Sycylii, świątynię Salomona w Jerozolimie (gdzie nigdy nie był), a także zabytki antyczne w Segeście: Koloseum, Kapitol, Dom Nerona. Nie wszystkie te obiekty były mu znane z autopsji. Nie dokonuje jednak pieczołowitej rekonstrukcji zabytku. W tym przypadku pełni on funkcję rekwizytu uprawdopodobniającego miejsce akcji. Jest zaledwie naszkicowany, nie wiąże się z głębokim przeżyciem estetycznym.

Znacznie bardziej przekonująco wypadają opisy oraz te wątki narracyjne, w których pojawiają się obiekty i dzieła znane pisarzowi. Tak jest z zawartymi w *Annie Grazzi* opisami fresków w San Gimignano i samego miasta, występującego pod nazwą San Quirico. Opis wjazdu do miasta jest niemal z detalami relacją z wjazdu do San Gimignano, zawartą w książkach podróżniczych Iwaszkiewicza. W opowiadaniu cały czas przewijają się zabytki sztuki włoskiej. Opis mieszkania Lucyny dobrze odzwierciedla przywiązanie pisarza do estetyzujących wnętrz. Główny bohater, pod wieloma względami *alter ego* pisarza, wyznaje: „Zbyt długo przebywałem chorobę estetyzowania, abym nie odczuł od razu tej atmosfery, jaka panowała u Lucyny”<sup>3</sup>. W tym mieszkaniu, to także znamienne, poznaje malarza Rousseau, który stanie się jego towarzyszem podczas zwiedzania San Quirico. Opowiadanie zawiera więcej reminiscencji z podróży z Rajnfeltem, którego powieściowym ucieleśnieniem jest właśnie malarz Rousseau. To on oprowadza bohatera opowiadania po kościołach San Quirico. W jego towarzystwie ogląda narrator freski Benozza Gozzolego u Augustianów. On też formułuje poglądy Rajnfelda na sztukę — jest najważniejszą sprawą w życiu człowieka. Malarz

<sup>3</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Anna Grazzi*. W: IDEM: *Opowiadania*. Warszawa 1958, s. 8.

Rousseau wykonuje kopię *Bachusa* Caravaggia z Uffiziów, prywatnie ulubionego dzieła Iwaszkiewicza:

Otyłe, babiego wyglądu chłopię siedziało zamyślane, do Japończyka podobne, nad stołem, na którym stał kosz owoców. Obraz na pozór banalny, a jednak przejmujący. Oczy chłopca, ociążałość jego, owoce w koszu, wszystko stanowi dziwną całość<sup>4</sup>.

Rousseau i narrator rozmawiają cały czas o sztuce. Narrator-Iwaszkiewicz daje wyraz swoim niezbyt pochlebnym poglądom na sztukę nowoczesną („mało znany mi Matisse” czy też: „Malarz nie widzi piękna pejzażu, dopóki go jaki Cézanne nie przeniesie na płótno w zniekształconej formie”)<sup>5</sup>. Opis wieczornej Florencji, widzianej z wysokości Piazzale, to jeden z najbardziej typowych utrwalanych na pocztówkach widoków tego miasta, jest łatwo rozpoznawalny. W całym opowiadaniu znajdujemy odwołania do dzieł architektury i sztuki (w tym przypadku są to dzieła florenckie: Donatella, Botticellego i innych twórców quattrocenta). Dzieła Botticellego zostają raz jeszcze przywołane, gdy narrator porównuje urodę kobiecą, a właściwie fragmenty twarzy, do szczegółów fizjonomii malowanych przez artystę. W opowiadaniu zamieszczony jest jeden z najpiękniejszych w twórczości pisarza opisów Toskanii z okolic Florencji — niemal malowany słowem pejzaż, jakże inny od standardowych widoczków:

Deszcz rozpadał się na dobre i już nie wracały przelotne przebłyski słońca i postrzępione, ostre chmury na niebieskim niebie. Wille i ogrody, wieże mijanych pałacików, pinie i cyprysy, wszystko to szare. Gdyśmy w San Casciano wyjechali na najwyższą przełęcz, ukazały się góry Chianti i dolina Pesy, a za nią pasmo samotne stanowiące obrzeżenie doliny Arna, szare, zimne, mokre i pozbawione wdzięku, ale może tym bardziej jeszcze pustynne i tajemnicze. Odczułem ostro jeden z największych wdzięków Włoch: kontrastujące sąsiedztwo pełnych życia ciepłych dolin, z opuszczonymi, bezwodnymi i dzikimi jak nigdzie górami<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 50.

Finałową scenę opowiadania wieńczy opis fresków Sodomy w Sienie (kaplica św. Katarzyny) i fresków Pinturicchia ze sceną omdlenia świętej, która nieoczekiwanie z całą jaskrawością przypomina się głównemu bohaterowi w decydującym momencie jego życia — gdy czeka na werdykt lekarzy dotyczący stanu zdrowia nowo poślubionej żony, poszkodowanej w wypadku samochodowym.

Akcja opowiadania *Koronki weneckie I* toczy się w Wenecji. W noweli występują opisy miasta mające cechy impresjonistycznych obrazów. Bohaterowie Iwaszkiewicza odwiedzają przybytki sztuki, podziwiają obrazy, ich życie toczy się na tle sztuki, a także wewnątrz niej (architektura). Ważne, przełomowe momenty życiowe, w których się znaleźli, dopełniane są przez sztukę, a nawet akcją rozgrywającą się na oglądanych obrazach. W jednym z kluczowych momentów opowiadania pojawia się opis *Assunty* Tycjana, zestawiony z wizją Matki Boskiej z *Króla Duchy* Słowackiego. To porównanie występuje zresztą w innych tekstach pisarza i nieodłącznie wiąże się z Wenecją. Wenecja w odbiorze Iwaszkiewicza, czemu też wielokrotnie dawał wyraz, jest całą dziełem sztuki, ale nosi piętno śmierci. Pisarz podąża tutaj tropem znanym w kulturze, najdobitniej chyba wyartykułowanym przez Tomasza Manna.

Nie inaczej jest w *Koronkach weneckich II*, w których istotnym elementem budującym fikcję literacką są opisy dzieł sztuki, w tym przypadku mozaika z kościoła św. Marka, przedstawiająca tańczącą Salome, o której Iwaszkiewicz wspomina także w wierszu poświęconym Wenecji (*W tym mieście czarno-zielonkawym z tomu Ciemne ścieżki*)<sup>7</sup>. Opisowana uroda głównej bohaterki Zosi określona zostaje jako prerafaelicka, nie słowiańska. Nawet Salome przypomina kobiety prerafaelickie — jest w odbiorze pisarza wiotka i nierzeczywista.

Nowela *Kongres we Florencji* przenosi czytelnika do Florencji. Pojawiają się ulubione przez Iwaszkiewicza miejsca w tym nielubianym przez niego mieście, o czym nie omieszkał wspomnieć. Do takich miejsc należy Piazzale. Pewien fragment akcji opowiadania toczy się nawet w Palazzo Pitti. W noweli powracają reminiscencje ze zjazdu Unii Intelektualnej w Wiedniu, przeżycie to mocno odcisnęło się w świadomości

<sup>7</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Koronki weneckie II*. W: IDEM: *Opowiadania*. T. 2..., s. 127.

pisarza. Oddana została z nutą lekkiej ironii atmosfera intelektualna tamtego wydarzenia. Profesor Cieliński to *alter ego* profesora Zielińskiego. To dzieje się jednak w warstwie narracyjnej, estetycznie nad całością dominuje Florencja z jej specyficzną aurą.

W opowiadaniu *Voci di Roma* miejscem akcji jest stary cmentarz z pochówkami rosyjskich emigrantów w Rzymie. Malownicza i romantyczna sceneria cmentarza, zawierająca wiele metaforycznych odniesień do istoty ludzkiej egzystencji, jest także tym, co u Iwaszkiewicza stanowi kwintesencję Italii — ruiny współegzystują z bujną zielenią, która je pochłania.

W opowiadaniu *Hotel Minerwa* opis ruin świątyni przypomina budowlę w Segeście:

Kiedy zatrzymali się na szczycie, jedyny w swoim rodzaju widok roztoczył się przed nimi. Stali przy rosochatej stuletniej oliwce. Nad nimi wznosiły się cztery kolumny narożnika świątyni, związane jednym architrawem. Proste jońskie słupy stały rytmicznie, tryumfalnie. Istniały jeszcze stopnie z żółtawego, zwietrzałego kamienia, zarysy planu, podstawy bębnow kolumnowych — reszta była tylko gruzami. I właśnie ta kupa kamieni, zwalonych w nieładzie, te pomieszane ułamki, kapitele potłuczone i zabłąkane człony kolumn, to wszystko, co niegdyś było harmonią świątyni, a dzisiaj walało się w chaosie, robiło największe wrażenie. Tryumf śmierci był tutaj bardziej wzruszający niż gdzie indziej, gdyż przeczyły mu srebrne grzebienie na morzu, zapach pomarańczowy, rosa osiadająca na koniczynie i pszenicy i uparty cichy ton kobzy, która bez przerwy szemrała u stóp świętego wzgórza<sup>8</sup>.

W opisie tym pojawia się to, co w literaturze Iwaszkiewicza zawsze jest najważniejsze — opozycja śmierci i życia. Sztuka, która stanowi najwyższą wartość, symbolizowana jest przez dzieło absolutne — grecką świątynię będącą uprzedmiotowieniem harmonii doskonałej. A i ta najwyższa wartość musi ulec nieubłaganym prawom rozkładu. Inny bliski mu sycylijski zabytek, świątynia w Selinuncie, jest opisywany przez hrabiego Zamoyłę w jednym z jego utworów prozatorskich.

<sup>8</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Hotel Minerwa*. W: IDEM: *Opowiadania*. T. 2..., s. 241.

Nowele włoskie stanowią najważniejsze świadectwo obecności sztuki w twórczości pisarza. Kondensacja tych elementów determinuje charakter i rozwój fabuły utworu. Takich przykładów, rozsianych po całej jego twórczości, można by znaleźć więcej. Występują w niej także sugestie nieskonkretyzowanych dzieł, jednak są one bardzo czytelnie stylizowane na malarstwo. Malownicze opisy zawarte w *Książce moich wspomnień* przywodzą na myśl obrazy polskich realistów czy impresjonistów. Pisarz stosuje również inny zabieg — konstruuje opisywaną scenę przez pryzmat konkretnego obrazu. Na przykład w *Pannach z Wilka* w scenie na łące, gdy Wiktor widzi dziewczęta z Wilka podczas kąpieli, przywołane zostaje płótno Cézanne'a *Kąpiące się* jako odpowiednik realnej sytuacji. Pisarz nie sugeruje już czytelnikowi pola odniesień, ale powołuje się wprost na konkretne dzieło, wyrażone *expressis verbis*. W *Ogrodach* mamy wiele aluzji do dzieł plastycznych, na przykład do obrazu Wyczółkowskiego *Gra w krokietu*: „panny w bufiastych rękawach, z młotkami kokieteryjnie zakładanymi na ramię”, powstańcy z wyobraźni małego Jarosława zostają przyrównani do „bardzo młodych i bardzo pięknych o obnażonych piersiach jak na rysunku Grotgera albo jak na rysunkach Dorého wojownicy izraelscy, którzy szli z wyciągniętymi mieczami”<sup>10</sup>.

Przykłady wymienionych utworów literackich, zawierające odniesienia do dzieł sztuki, w istocie poświęcone są problematyce egzystencjalnej. Zagadnienie sztuki jako naczelnej sprawy ludzkiej egzystencji wybija się na plan pierwszy w *Pasjach błędmierskich*. Symbolem harmonijnego, estetycznego życia, rozumianego po kierkegaardowsku, jest w utworze obraz Correggia *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny*. Także w *Powrocie Prozerpiny*, z cyklu włoskich nowel pisarza, problematyka oscyluje wokół sensu egzystencji, a sztuka odgrywa niepoślednią rolę. Występuje tu tak typowy dla Iwaszkiewicza dualizm — sztuka jako przejaw najwyższego wlotu ludzkiego ducha i zwykły człowiek ze swoimi problemami. W *Sérénité* przywołany i opisany na początku utworu obraz kumuluje cały sens ideowy noweli. Właściwie nie alegoria

<sup>9</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Ogrody*. W: IDEM: *Opowiadania*. T. 6. Seria: „Dzieła”. Warszawa 1980, s. 249.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 251.

zawarta w obrazie, ale ewokowana w nim atmosfera jest owym symbolem sensu ludzkiego bytu. Jest to bardzo subiektywna interpretacja, ale w całej twórczości Iwaszkiewicza pojawiają się właśnie tak bardzo indywidualnie potraktowane i zinterpretowane obiekty sztuki. Są to zawsze znaczące dla niego dzieła, z którymi wiąże się osobiste przeżycie estetyczne.

### Przekłady obrazów na poezję (hypotykozy i *Bildgedicht*), będące metawypowiedzią o sztuce i egzystencji

Wiersze poświęcone obrazom są na ogół wypowiedzią dwuwarstwową, odwołującą się do co najmniej dwóch planów interpretacyjnych jednocześnie. Według Edwarda Balcerzana<sup>11</sup>, posługującego się Jacobsonowskim modelem interpretacji związków obu dyscyplin, można wymienić następujące istotne grupy cech towarzyszących transmutacji obrazu na tekst poetycki:

- opozycję sztuczności (którą niesie z sobą obraz) i naturalności (która jest naturalną dążnością języka);
- dyskurs o sztuce jest językiem pośredniczącym między liryką a innymi sztukami, posługuje się wyrażeniami z zakresu swojej dyscypliny, wnosząc je do obszaru poezji; ów język dyskursu zmieniał się na przestrzeni dziejów;
- poezja nadaje nieruchomemu obrazowi ruch (np. opis tańca Salome), obrazy zaczynają przemawiać, ich treść ożywa, w efekcie obraz transmutowany na język poezji staje się tworem synkretycznym<sup>12</sup>.

Trzecia grupa cech przemiany obrazu na tekst poetycki bardzo przystaje do wierszy o sztuce Iwaszkiewicza. Zauważył to Jerzy Kwiatkowski, pisząc: „U Iwaszkiewicza akcja podmiotowa, »puszczenie w ruch« postaci przedstawionych na obrazach odgrywa znaczną rolę. Przede wszystkim jednak — zgodnie z prawami poezji — wyeksponowany

<sup>11</sup> E. BALCERZAN: *Poezja jako semiotyka sztuki*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. CIEŚLIKOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Kraków—Wrocław 1980.

<sup>12</sup> W ujęciu Jakobsona dzieło synkretyczne to połączenie obiektu posługującego się kodem werbalnym i niewerbalnym (obraz i słowo), np. spektakl teatralny.



zostaje sam podmiot liryczny. Treści, postacie, przedmioty, kolory obrazów — stają się elementami akcji mentalnych lirycznego ja, akcji mających własną logikę, własny ciąg przyczynowo-skutkowy, własny czasowy przebieg. Ta interioryzacja nie pozostaje bez wpływu na dokładność w przedstawianiu owych dzieł sztuki w wierszu. Mamy tu do czynienia nie tyle z wiernością sprawozdawczego opisu, ile z wiernością wrażenia czy — nawet — pamięci. Zatem — z wiernością nie zawsze dokładną i wierną. Nie są to opisy obrazów, lecz opisy ich odbić w psychice<sup>13</sup>. Podobnego zdania jest Aneta Grodecka, kwalifikująca wiersze Iwaszkiewicza poświęcone sztuce jako pretekst do snucia rozważań natury filozoficznej<sup>14</sup>.

W poezji Jarosława Iwaszkiewicza przekłady obrazu na tekst poetycki lub inspiracje dziełem malarskim, zobaczonym w obrazie motywem lub osobą artysty występują już we wczesnej twórczości w estetyzujących *Oktostychach*. Tematem wierszy są impresje wywołane przez dzieło sztuki, muzykę, mit. Istotą *Oktostychów* jest kultura, a nie natura. Kunsztowny, cyzelowany język wierszy, w którym mnożą się określenia kolorów, szlachetnych kamieni, wyszukanych efektów świetlnych i kolorystycznych, był przedmiotem wielokrotnych analiz literaturoznawczych. Adam Dziadek w interesującym opracowaniu wierszy Iwaszkiewicza odkrył w *Oktostychach* jeszcze inne intertekstualne relacje, np. w *Erotyku*.

Bursztynowych czereśni rozsypane krocie  
w twardości swojej wargom podobne Sulamith  
I w ciężkiej swojej woni więdnące, jak w złocie,  
Morele, co się dają gładzić jak aksamit.  
Zmysłowo wonne grusze, banany jak strzały.  
Śmietankowe melony o naskórku z mory.  
I owoc najsoczystszy i najbardziej żrały:  
Czara miłości, skryta w jedwabi kędziory.

Wiersz ten porównany został przez Dziadka z malarstwem Arcimbolda. Tematem utworu jest ciało i doświadczenie zmysłami, dlatego

<sup>13</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 523.

<sup>14</sup> A. GRODECKA: *Poeci patrzą... Obrazy. Wiersze. Komentarze*. Warszawa 2008, s. 13.

badacz widzi tu związki intertekstualne z *Pieśnią nad Pieśniami* (wyliczenia)<sup>15</sup>. Porównanie to jest daleko posunięte, jednak szukając analogii w świecie sztuki, można dostrzec w *Oktostychach* także kunsztowność symbolicznego malarstwa Gustawa Moreau — owe cyzelowane, dekoracyjne układy linearne, nakładane na wyszukane zestrojone barwy. Sensualizm obrazu ma w sobie czar wschodniej egzotyki. Kunsztowność nawiązuje do estetyki akademickiej z jej perwersyjną zmysłowością. W *Oktostychach* pojawiają się ponadto aluzje do van Dycka (pazie z obrazów van Dycka) — w *Erotyku*, oraz do Bouchera i rokoka (*chinoiserie*) — w *Indes Galantes*. Motyw podróży na Cyterę, znany z obrazów Watteau, występuje w wierszu *Primavera*. Tropy rokoka i samego Watteau, malarza skądinąd często przywoływanego w literaturze od romantyzmu po modernizm (Baudelaire, Verlaine, Gautier, Samain, Nerval), rozsiane są w wielu utworach poetyckich Iwaszkiewicza. Takim motywem są często pojawiające się w twórczości Iwaszkiewicza sceny typu *fêtes galantes*, zaczerpnięte z twórczości Watteau (np. w *Sérénite*). Samego Iwaszkiewicza urzekła ulotność i niepewność Watteau, tak znamienna dla uczucia miłości, losu ludzkiego, szczęścia, życia, czyli tego, co również jest istotą jego twórczości literackiej.

Po *Oktostychach* niemal każdy tom poetycki Iwaszkiewicza zawierał odniesienia do sztuki. W wydanym w roku 1929 tomiku *Księga dnia i księga nocy* zamieścił Iwaszkiewicz wiersz *Święta Teresa Berniniego*, inspirowany słynną rzymską rzeźbą. W wierszu tym pojawiają się sugestie erotyczne, które często były przywoływane w analizach rzeźby Berniniego. Wizualizacja stanu ekstazy, jakiej dokonał Bernini, nosiła znamiona erotycznego doznania. Pojawiające się w wierszu aluzje do wody nie nawiązują bezpośrednio do przedstawień Berniniego, ale mają związek z ekstatycznymi wizjami mistyczki, o których pisała w swych pismach<sup>16</sup>. Rzeźba Berniniego należała do ulubionych dzieł Iwaszkiewicza, a motywy terezańskie są gęsto rozsiane w całej jego twórczości. Słowa świętej Teresy z Avila: „Niech cię nic nie trwoży, wszystko

<sup>15</sup> A. DZIADEK: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999, s. 56.

<sup>16</sup> Motywy akwaticzne symbolizują w twórczości Iwaszkiewicza zarówno życie, jak i śmierć.

mija. Nic się nie zmienia”, a raczej ich parafraza, pojawiają się także w *Sérénité*<sup>17</sup>.

We wspomnianym tomie zamieścił Iwaszkiewicz ponadto czterowersze poświęcone różnym miastom i zabytkom włoskim: Rawennie, Florencji, Wenecji, Rzymowi, kopule Bazyliki św. Piotra. Tom przepełniony jest różnorodnymi tropami włoskiej kultury. Był to wątek żywo wówczas twórcę zajmujący. Stosunek Iwaszkiewicza do Italii, tęsknotę za śródziemnomorską cywilizacją i jednocześnie poczucie odmienności kultury Północy, do której jest nieodwracalnie przypisany, najdobitniej wyraża znany wiersz: *Nie dla nas winnic modry stok*, podobnie jak wiersz *Tęsknota do Italii*, zawarty w następnym tomie poetyckim *Powrót do Europy* (1931). Zbiór ten niemal w całości poświęcony był doświadczeniu heidelberskiemu Iwaszkiewicza. Ślady teutońskiej kultury, zabytki Spiry, Heidelbergu przywołane są jako symbole germańskiej potęgi i zestawione zostają w wierszach tomu z relikdami cywilizacji rzymskiej (*Na biust rzymski w muzeum w Spirze*) oraz kontrapunktowo — ze słowiańszczyzną (*Wisła i Ren*).

Jednak najwięcej utworów inspirowanych sztuką i kulturą znalazło się w tomie *Inne życie* (1938)<sup>18</sup>. Należą do nich przede wszystkim wiersze: *Wieczór późnej jesieni na polach pod Sieną*, *Quintin Matsys*, *Breughel*, *W Orvieto*. Wiersze malarskie zawarte w *Innym życiu* za pośrednictwem obrazu odwołują się do spraw najważniejszych dotyczących ludzkiego istnienia, jak doświadczenie metafizyczne, sens sztuki,

<sup>17</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Sérénité*. W: IDEM: *Sny, Ogrody. Sérénité*. Warszawa 1977, s. 122. W oryginale sentencja św. Teresy brzmi: „Niech cię nic nie mięsza. Niech cię nic nie trwoży. Wszystko mija!”.

<sup>18</sup> Ich szczegółowej analizie w kontekście twórczości malarskiej dokonał Jerzy KWIATKOWSKI (*Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*). Po ukazaniu się opracowania Kwiatkowskiego Iwaszkiewicz wysłał mu list, w którym umniejszał znaczenie swego tomu, lecz: „po wysłaniu listu odczytałem sobie ten tomik od deski do deski, i przyznam się, że byłem poruszony. [...] uderzyła mnie wielkość tych wierszy, po prostu rozmiar. Potem już takich dużych prawie nie pisałem. Poza tym forma, niesłychanie rozpracowana, niesamowite brzmienie niektórych wersów, orkiestracja, no i obrazy. Ale przede wszystkim niesłychana intensywność przeżyć, głębokie wewnętrzne poruszenie, zamyślenie nad istnieniem człowieka i założeniami sztuki. To bardzo wielka poezja — przez nikogo, nawet przeze mnie należycie niedoceniona”. J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980*. Warszawa 2011, s. 406.

poczucie tożsamości kulturowej. Jeśli chodzi o same obrazy, znajdziemy w nich zarówno odniesienia bezpośrednie, jak i nawiązania intertekstualne do dzieł sztuki i motywów ikonograficznych. Intertekstualność ta polega na przywołaniu bliżej nieprzypisanego do konkretnego dzieła motywu, funkcjonującego dość powszechnie w malarstwie, zestawianiu motywów z różnych obrazów w jednym wierszu, ożywianiu motywu za pomocą historii zapośredniczonej z tekstu literackiego. Mamy tu zatem do czynienia z figurą hypotypozy i *Bildgedicht*. Takim intertekstualnym odniesieniem byłyby na przykład popularne we włoskiej ikonografii od czasów trecenta wizerunki św. Sebastiana, a także św. Katarzyny (zwłaszcza Sienieńskiej), przywołane w *Wieczorze późnej jesieni na polach pod Sieną*. Poeta nie opisuje konkretnego płótna, choć odniesienie do *Mistycznych zaślubin św. Katarzyny* Correggia jest bardzo czytelne, ale odwołuje się do egzystujących w świadomości wizualnej znaków ikonicznych, którymi stała się postać św. Katarzyny, upowszechniona również przez popularną sztukę dewocyjną, czy św. Sebastian, którego obnażony tors wielokrotnie malowali malarze renesansowi, popisując się znajomością anatomii. Jednakże znając upodobanie pisarza do płótna Correggia *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny*, wyrażone w napisanych mniej więcej w tym samym czasie *Pasjach błędmierskich*, pokusić się można o inną interpretację.

Występująca w wierszu św. Katarzyna to nie święta sienieńska, lecz Katarzyna Aleksandryjska, męczennica. Z tyłu, za świętą stoi św. Sebastian dzierżący w ręku włócznię, którymi go przebito (Iwaszkiewicz sugeruje, że to anioł z włóczniami wyciągniętymi z ciała Sebastiana). Scena męczeństwa pokazana jest na dalszym planie po lewej stronie obrazu. Zestawienie płótna, które znajduje się w zbiorach Luwru, z pejzażem i rzeczywistością sienieńską opisaną w wierszu jest zastanawiające. Święta sienieńska, pokazywana w malarstwie zazwyczaj w mnisim habicie, ze stygmatami, w wierszu nakłada się na postać Katarzyny Aleksandryjskiej, męczennicy, obrazowanej jako piękna, młoda dziewczyna, którą najpewniej Iwaszkiewicz rozpoznał w obrazie Correggia. Obie ukazywane bywały w scenach mistycznych zaślubin, czasem nawet wspólnie — gdzie święta aleksandryjska otrzymuje od Chrystusa pierścień, a sienieńska zakonnica stygmaty. Iwaszkiewicz w swym wierszu odwołuje się do fragmentów obrazu Parmeńczyka z Katarzyną

Aleksandryjską, które w jego utworze ożywają i zaczynają żyć własnym życiem. Jerzy Kwiatkowski, który utworowi Iwaszkiewicza poświęcił uwagę w swej monografii międzywojennej twórczości poetyckiej skamandryty, także podąża tropem pisarza, identyfikując w obrazie Correggia świętą sienieńską. *Nota bene* jej wizerunek pędzla Sodomy opisywał Iwaszkiewicz w *Annie Grazzi*<sup>19</sup>. Przedstawiona wizja rodzi się pod wpływem mistyki prostego krajobrazu sienieńskiego. Kwiatkowski podkreśla jej efemeryczność — wizja pojawia się i znika, a także sugeruje, że być może jej źródłem jest widziana w naturze scena rodzajowa — para pięknych wieśniaków na tle krajobrazu. Zastanawiające jest, że Iwaszkiewicz, pisząc o krajobrazie sienieńskim nie przywołuje malarstwa trecenta i twórców wielkiej szkoły sienieńskiej, jak Duccio, bracia Lorenzetti, Simone Martini czy ulubiony Barna da Siena, który na dodatek namalował scenę zaślubin Katarzyny Aleksandryjskiej. Odwołuje się natomiast do malarza niezwiązanego z Toskanią i ze Sieną. Decydujące wydawało się tu upodobanie pisarza do obrazu Correggia i emanujący z płótna nastrój harmonii, kojarzący się z pastoralną atmosferą sienieńskiego wieczoru. O swym późnym zachwycie szkołą sienieńską napisze pisarz dopiero w *Podróżach do Włoch* wydanych w 1977 roku. Wcześniej, podczas żadnego z pobytów w Sienie, na skutek splotu wydarzeń nie dane mu było zwiedzać muzeum ani obcować z malarstwem mistrzów sienieńskich.

W wierszu Iwaszkiewicza, na co także zwraca uwagę Kwiatkowski, zestawione zostają po malarsku dwie tonacje barwne — ciepła, stanowiąca naturalny koloryt jesiennej ziemi sienieńskiej, oranej przez woły, i zimna, będąca rzeczywistością tła obrazu Correggia:

niebo całe zielone i szkliste  
Jest tylko dnem z emalii pod oblicze czyste  
Panny, co, rozświetlona, jak lampa od środka.

Szklistość emalii jest bardzo adekwatnym określeniem koloru nieba i efektu, jaki wywołuje ono w obrazie — zimna, chłodu, niedostępności innego bytu. Iwaszkiewicz wykazał się tu niezwykłą wrażliwością na

<sup>19</sup> J. KWIAKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 521.

kolor i jego potencjalne walory świetlne, ale zinterpretował go w kategoriach symbolicznych. Wiersz stanowi dopełnienie wrażenia, jakie wywarł na pisarzu obraz Correggia (wielokrotnie oglądany w Luwrze), co zostało opisane w *Pasjach błędmierskich*. Oprócz walorów estetycznych obraz prezentuje także egzemplifikację poszukiwań transcendentcji, jakie pobrzmiwają w wielu utworach pisarza, zwłaszcza w tym czasie. Sieneński pejzaż zostaje tu potraktowany jako przestrzeń, gdzie owa epifania może się dokonać.

W wierszu zatytułowanym *Quintin Matsys*, także z tomu *Inne życie*, odnosi się Iwaszkiewicz do *Ołtarza Świętej Anny* z Louvain, który znajduje się w zbiorach Musées Royaux des Beaux-Arts w Brukseli i tam podczas pełnienia misji dyplomatycznej zapewne widział go pisarz. Ołtarz jest tryptykiem namalowanym w latach 1507–1508 dla Bractwa św. Anny przy kościele św. Piotra w Louvain. Poeta w swoim wierszu odwołuje się przede wszystkim do prawego skrzydła ołtarza, na którym przedstawiona jest śmierć św. Anny, aczkolwiek pojawiają się tu także pojedyncze postaci namalowane przez Massysa na innych częściach nastawy (Joachim i zwiastujący mu anioł, szatani, Maria Magdalena, której nie ma na obrazie) i wyrwane z kontekstu sytuacje (zamykanie oczu św. Anny przez Chrystusa) oraz momenty, które są projekcją wyobraźni poety, nieprzedstawione w obrazie (lot Anny i anioła do nieba, podawanie świecy umierającej Annie przez św. Joachima, namaszczenie wonnościami przez św. Magdalenę)<sup>20</sup>. Jest to przypadek podobny jak w *Wieczorze późnej jesieni na polach pod Sieną* — obraz stanowi pretekst do snucia własnej opowieści, której zasadniczą siłą sprawczą jest ożywienie namalowanych postaci i sytuacji. Taki zabieg interpretacyjny będzie przez poetę stosowany często. Można go przyrównać do bardzo podobnego w swej istocie sposobu fabularyzowania w prozie pisarza oglądanych rzeźb i obrazów. Iwaszkiewicz identyfikuje się tu z postaciami występującymi na obrazie Massysa, a właściwie wchodzi w przestrzeń płótna i współprzeżywa toczącą się na nim akcję. W pewnym momencie utożsamia się z cierpiącym Chrystusem (który na obrazie jest błogosławiącym młodzień-

<sup>20</sup> W scenie środkowej przedstawiona jest rodzina świętej Anny, skrzydło lewe zaś ukazuje Joachima na pustyni i anioła zwiastującego mu narodzinę Marii.

cem). Kontemplacja, tak znamienny dla Iwaszkiewicza proces obcowania z dziełem, prowadzi w efekcie do przeżycia metafizycznego. Pisarz wielokrotnie świadczył o tym w swoich tekstach prozatorskich (np. *Pasje błędmierskie*), a w bardzo wyszukanej formie dał temu wyraz w tym wierszu.

W tym również utworze występują wyrafinowane zestrojenia barwne — szata anioła jest malachitowo-malinowa, owoce karmazynowe, aniołowie zieloni, niebo grynspanowe, pejzaż w oddali ma fioletową poświatę. Pojawiają się także rudości, złoto, blask miedzi. Przeważają zatem zestrojenia zieleni i czerwieni — barw chłodnych i ciepłych, tworzących kontrasty symultaniczne. W obrazie dominuje czerwień i odcienie błękitu. Opisana przez Iwaszkiewicza gama barw świadczy o dużej wrażliwości na kolor, zastosowane tu połączenie malachitu i odcienia malinowego rzeczywiście widoczne jest na szacie anioła. Dostrzeżone przez pisarza głębokie tony zieleni, występujące w szatach postaci ze środkowej części nastawy, wybijają się z ogólnej gamy barwnej. Dzieło Massysa jest dość typowe dla malarstwa niderlandzkiego przełomu gotyku i renesansu oraz charakterystyczne dla jego warsztatu — współegzystują tu zatem elementy wyróżniające renesans włoski (architektura) obok tradycji niderlandzkiej (szaty, fizjonomie, tło pejzażowe). Malarstwo niderlandzkie nigdy nie było przez Iwaszkiewicza w szczególny sposób hołubione. Właściwie nie wspomina o nim nigdy, poza wierszem *Breughel*. O wyborze tego malarza i obrazu zdecydowały prawdopodobnie względy osobiste — zachwyt, przeżycie estetyczne. Jerzy Kwiatkowski, który dokonał analizy składniowej, wersyfikacyjnej i fonicznej wiersza Iwaszkiewicza, odniósł jego chropawy, zgrzytliwy charakter do stylistyki malarskiej obrazu. Całość utworu jawi się jako przemyślane i kunsztowne, wystylizowane dzieło, któremu jednak autentyczność przeżycia sztuki nadaje ponadestetyczny wymiar. Prowadzi ono do refleksji metafizycznej. Iwaszkiewicz określa się tu jako człowiek obawiający się śmierci i starający się zgłębić akt konania. Zestawia łagodną śmierć św. Anny, której towarzyszy cichy ból najbliższych, z męką konania Chrystusa, sam utożsamiając się z nim. Wątpi nie tylko w możliwość łagodnej śmierci, lecz także w szczęśliwe życie wieczne. A może wątpi tylko w rzeczywistość obrazu? Przeżycie mistyczne, które jest skutkiem intensywnego zachwytu i kontemplacji,



ma cechy absolutnego zjednoczenia z przeżyciem estetycznym<sup>21</sup>. Stają się jedną.

W wierszu *Breughel* występują, tak jak w analizowanym poprzednio utworze, pojedyncze sceny i najbardziej charakterystyczne postaci z obrazów malarza — żołnierze Heroda, szubienice, patetyczne drzewa, zimowy krajobraz. Poeta postrzega twórczość Petera Breughla Starszego jako ponurą i katastroficzną<sup>22</sup>. Odmalowany przezeń świat obrazów Breughla jest przestrzenią zagłady, gdzie nawet „błękit cofa się w góry”, a w miejscu nieba jest pustka. Na twórczość Breughla powołał się pisarz w opowiadaniu *Ikar* i tam jest ona odczytana zgodnie z przyjętą interpretacją Breughlowskiej twórczości, z uwzględnieniem jej najbardziej dystynktywnych cech. Iwaszkiewiczowskie oddanie świata Breughla w wierszu zdaje się nie uwzględniać tak istotnych dla twórczości malarza elementów, jak rodzajowość, osadzenie akcji obrazów w rzeczywistości niderlandzkiej, moralizatorstwo, związek z tradycją rodzimej sztuki. Jego interpretacja jest całkowicie indywidualna, niepoddająca się konwencji.

Podobnie posępny nastrój panuje w wierszu *W Orviето*, w którym poeta tym razem odwołuje się do konkretnego dzieła, a nie — jak w przypadku *Breughla* — do pojedynczych motywów z różnych obrazów, z których tworzy własną wizję tej twórczości. Chodzi oczywiście o freski Luki Signorellego z kaplicy Brizio w katedrze w Orviето. Malarz stworzył je w latach 1499—1504. Na ścianach kaplicy przedstawione zostały: *Historia Antychrysta*, *Raj*, *Piekło* oraz *Zmartwychwstanie ciała*. Wiersz odnosi się do *Zmartwychwstania*. Aluzja do Dantego wiąże się z umieszczonym w dolnej partii kaplicy wizerunkiem poety (podobnie jest w przypadku „pieśniarza z Agrygentu”, czyli Empedoklesa). Ponadto w kaplicy znajduje się jedenaście ilustracji do początkowych pieśni *Czyścica* z *Boskiej Komedii* Dantego.

Wiersz Iwaszkiewicza ma wymowę metafizyczną. Poeta dokładnie opisuje moment namalowany przez artystę, kiedy to:

Wstaniemy żywym ciałem z odwiecznej zgorzeli  
I na otwartych oczach wzniesiemy powieki.

<sup>21</sup> Jest to bliskie koncepcji księdza Brémonda.

<sup>22</sup> Zwrócił na to uwagę Jerzy Kwiatkowski (*Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 524).



Można uznać go za wyznanie wiary w zmartwychwstanie, które dokonało się pod wpływem przeżytego dzieła malarskiego. Dzieło to także poddaje się procesowi ożywiania, jak wspomniane wcześniej obrazy. Jerzy Kwiatkowski, konfrontując budowę tego wiersza z *Quintinem Matsysem* — utworem o — jak się wyraża — „chropawej, zgrzytającej chwilami wersyfikacji”, akcentuje jego klasycyzm<sup>23</sup>. Trudno się nie zgodzić z tym stwierdzeniem, porównując trzynastozgłoskowiec *W Orvieto* z wierszem białym, jakim jest *Quintin Matsys*, jednakże malarstwo Signorellego nie jest jeszcze przykładem owego klasycznego, złotego renesansu w rozumieniu rafaelowskim. Signorellemu bliżej było do brawurowych przedstawień aktów w ruchu, jakie tworzył Pollaiuolo, niż do klasycznej harmonii *Szkoły ateńskiej*. Freski Signorellego, mimo mistrzowsko, choć nie bez pewnych błędów ukazanych aktów, nie mają owego porywającego, sugestywnego przekazu, jaki będzie emanował z późniejszego o trzydzieści parę lat *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej<sup>24</sup>. A jednak jako całość zdołały wzbudzić zachwyt i wzruszyć pisarza, zresztą nie tylko jego, bo są też przedmiotem eseju Zbigniewa Herberta *Il Duomo (Barbarzyńca w ogrodzie)*. Dlatego nie klasycyzm i harmonia, ale głębokie metafizyczne doświadczenia zrodzone pod wpływem oglądanego malarstwa są dominującym przekazem ideowym utworu Iwaszkiewicza.

Cztery wiersze poświęcone malarstwu w tomie *Inne życie* krytycy literatury zgodnie nazywają wybitnymi. W takim tonie wyrażał się o nich także Czesław Miłosz<sup>25</sup>. Sam Miłosz też ma w swym dorobku

<sup>23</sup> Ibidem, s. 533.

<sup>24</sup> Uważa się, że Michał Anioł czerpał inspiracje z pracy Signorellego.

<sup>25</sup> Czesław Miłosz napisał o nich, dodając jeszcze *Sonety sycylijskie* także z *Innego życia*, że to „jedynie bodaj polskie wiersze o plastyce, które mogłyby być umieszczone w jakimś wydawnictwie pt. »Człowiek i Sztuka« (J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 536). Według Tomasza Burka, opisani przez Iwaszkiewicza twórcy to nie tylko wspaniali artyści, ale: „Wielcy Wtajemniczeni, objawiciele tajemnic tego i innego świata, kluczownicy mądrości, doktorzy wiedzy eschatologicznej” (T. BUREK: *Mądrość daremna*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983, s. 45). Kwiatkowski traktuje Iwaszkiewicza jako jedynego zdolnego tak pisać o malarstwie, tak erudycyjnego poetę dwudziestolecia, choć wiersze o malarstwie pisał w tym czasie także Jastrun.

wiersze poświęcone malarstwu (*Mniej więcej, Pastele Degasa, Turner i inne*). Najtrafniejszej jednak ich oceny dokonał Kwiatkowski, pisząc, że czytelnik wierszy Iwaszkiewicza przeżywa nie tylko sam utwór poetycki, ale w pewnej mierze również dzieło plastyczne. Warunkiem niezbędnym jest tu erudycja czytelnika, bo ta jest do tych utworów poetyckich przypisana. „Wiersze te propagują pewien wzorzec osobowy — pisze Kwiatkowski — wymagający od wszystkich, nie tylko od elity, takiego zżycia się z dziedzictwem artystycznym europejskiej kultury, by wybitne jej dzieła stały się potocznymi słowami języka, w którym można się wzajemnie porozumieć. Poezja Iwaszkiewicza — a wiersze malarskie nie stanowią tu jedyne przykłady — jest zachętą, zaproszeniem do kultury, wprowadza i wciąga w nią, otwiera przed zadufałym Sarmatą — a w iluż polskich czytelnikach on siedzi — nieznanne światy doznań i przeżyć, wzbogaca go i »uniwersalizuje«. To nie najmniejsza z jej wartości i zasług. Uczy, jak żyć sztuką”<sup>26</sup>.

W tomiku *Inne życie* Iwaszkiewicz zawarł także *Sonet* sycylijskie — cykl złożony z jedenastu wierszy, stanowiący nieco inną w charakterze całość. Są one poetyckim sprawozdaniem z kulturowej podróży na Sycylię, ale też, a może przede wszystkim, hołdem złożonym zmarłemu Szymanowskiemu, dzięki któremu Sycylia stała się poecie bliska. Utwory nazwane zostały wręcz „trenami na śmierć Karola Szymanowskiego”<sup>27</sup>. Postać Odysa, przewijająca się w *Sonetach* (*Pejzaż w Agrygencie*), to uosobienie Szymanowskiego<sup>28</sup>. Iwaszkiewicz zwraca się do niego, opisując ówczesną Sycylię, której przyjaciel już nie zobaczy. Jest to Sycylia ruin. Tropów prowadzących do Szymanowskiego-artysty i estety jest w *Sonetach* więcej: król Roger, muzyka nad źródłem Aretuzy. W wierszach przywołuje miejsca-znaki kulturowe, jak Capella Palatina z grobowcem Rogera, Monreale, teatr w Taorminie, źródło Aretuzy, świątynia w Agrygencie, w Segeście (często pojawiająca się w utworach prozatorskich i poetyckich Iwaszkiewicza, występuje w sonecie *Capella Palatina*), metopy z Selinuntu. Metopy i źródło Aretuzy to zarazem aluzja do muzyki Szymanowskiego, gdyż takie tytuły nosiły jego kom-

<sup>26</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 536.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 537.

<sup>28</sup> Odys był postacią szczególnie bliską Szymanowskiemu. Ibidem, s. 541.

pozycje inspirowane Sycylią. W *Sonetach sycylijskich* do głosu dochodzą tradycje parnasistowskie, czego czytelnym dowodem jest odwołanie do von Platena (*Taormina*).

Tropów prowadzących do sztuki i po śladach kultury jest w tomie *Inne życie* więcej. W wierszu *Nocna muzyka* pojawia się Pantokrator z Capella Palatina (występujący również w wierszu *Greckie oblicze w złotej chwale...* z tomu *Ciemne ścieżki*), a także błękitny Picasso. Sam wiersz traktuje o muzyce i jej soterycznej roli w życiu człowieka. Sztuka (architektura, malarstwo, muzyka) przenika wszystkie utwory tomu. Jej funkcje są różne, jednak najważniejsza sprowadza się w tym wypadku do pośredniczenia w doświadczeniu religijnym. Dochodzi wręcz do zjednoczenia sztuki i religii w poznaniu ponadzmysłowym. Poglądy te są bliskie tezom głoszonym przez księdza Henri Brémonda, zacieraającego granice między poezją a świętością, lecz także Schopenhauera, traktującego sztukę jako pomost do świętości. Doświadczenie to sklasyfikować można jako nawiązujące do tradycji Platona, Plotyna, Pseudo-Dionizego, św. Augustyna, głównie ze względu na postawienie znaku równości między pięknem a dobrem. Artur Sandauer dostrzega w tym tomie przemianę Iwaszkiewicza estety w poetę metafizyki<sup>29</sup>. Piękno służy do objawienia prawdy religijnej, ma charakter sakralno-zbawczy. Nie można jednak utożsamiać owej prawdy z religijnością sprowadzoną do konkretnego kultu.

W latach trzydziestych znamienny był zwrot inteligencji w stronę intelektualnego katolicyzmu, inspirowanego francuskim personalizmem, a zważywszy na osobistą sytuację pisarza (bliskie relacje żony z kręgiem księdza Kornilowicza i środowiskiem Lasek, przyjaźń Iwaszkiewicza z Jerzym Liebertem), mogło to odegrać znaczącą rolę w przypadku *Innego życia*. Należy pamiętać, że Iwaszkiewicz w okresie młodości był pod dużym wpływem *Doświadczenia religijnego* W. Jamesa, które czytał w czasie wakacji spędzonych w Byszewach. Kontakt z kręgiem personalistów umocnił tylko indywidualne odczuwanie absolutu i pojmowanie wiary, co nie było tożsame z akcepta-

---

<sup>29</sup> A. SANDAUER: *Od estetyzmu do realizmu*. W: IDEM: *Poeci trzech pokoleń*. Warszawa 1966, s. 75. Podaje za: J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 556.

cją instytucjonalnego kościoła czy tradycyjnej dewocji, na co wpływ miała w dużej mierze nasilająca się religijność żony. Według Jamesa, prawdziwe przeżycie religijne, tożsamy z przeżyciem mistycznym nie wymaga religii instytucjonalnej. Przeżycie mistyczne jest rodzajem jedni z bóstwem, jest doświadczeniem intymnym, rodzajem panteistycznego zjednoczenia z absolutem, rozumianym nawet nie jako bóstwo osobowe. Podział Jamesa na zdrowomyślnych i chore dusze nie oznaczał jednoznacznej kategoryzacji. Większość ludzi lokowała się pomiędzy tymi skrajnymi biegunami, a dochodzenie do wiary odbywało się na drodze indywidualnego doświadczenia. Dla Iwaszkiewicza drogą prowadzącą do wiary w pewnym momencie życia była sztuka. Ta pośrednicząca rola sztuki w doświadczaniu świata mistycznego nie ulegnie zmianie w jesieni życia, o czym świadczą utwory pisarza<sup>30</sup>. Dojście do wiary można rozumieć jako opisywane przez pisarza *sérénité* późnych utworów.

Jerzy Kwiatkowski dostrzega w *Sonetach sycylijskich* wyraźnie zaznaczający się motyw odrodzeńczo-zmartwychwstańczy. Sugeruje to już tytuł tomu — *Inne życie*, życie po odnowie. Religijna wiara w odrodzenie czyni śmierć niestraszną. Pobrzmiewa tu Iwaszkiewiczowska *sérénité*, mająca jednak wyraźnie chrześcijański podtekst. Afirmacja sztuki, mimo że oprócz dzieła Correggia przywołane obrazy klasycznymi nie są, ma genealogię klasyczną. W niektórych wierszach pojawia się jednak ton, który określono jako barokowy, w związku z tym nastrój tomiku jest ambiwalentny — od baroku do klasycyzmu<sup>31</sup>. Klasycyzm *Innego życia*, polegający na uniwersalizacji doznań i — jak to określa przywoływany badacz — „poetyce dystansu”, ma swój rodowód także w personalizmie<sup>32</sup>. Współegzystencja zarówno chrześcijańskich, jak

<sup>30</sup> Anna Węgrzyniak wskazuje również na pośredniczącą rolę przyrody w doznawaniu mistycznej jedni z naturą, którą należy rozumieć jako panteistyczną epifanię. A. WĘGRZYNAKOWA: „Urania” — ostatnia modlitwa Jarosława Iwaszkiewicza. W: *Skamander*. T. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*. Red. I. OPACKI, A. NAWARECKI. Katowice 1993, s. 80.

<sup>31</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 557.

<sup>32</sup> Jerzy Kwiatkowski przywołuje w swoim opracowaniu znamieny cytat odnoszący się do estetyki Maritaina, bardzo współbrzmiający z tonem ówczesnych dzieł poetyckich Iwaszkiewicza. *Ibidem*, s. 572.

i antycznych motywów topicznych, o wręcz pogańsko-dionizyjskich konotacjach jest w dwójnasób możliwa, gdy mamy do czynienia z kontekstem sycylijskim. Wszak jest to ziemia Dionizosa i Persefony. Odnosząc ową dychotomiczność do jakże symptomatycznej Iwaszkiewiczowskiej kulturowości, dochodzi tu do splecenia dwóch tradycji kultury europejskiej — chrześcijaństwa i antyku (wraz z wątkiem pogańsko-dionizyjskim).

Kolejnym ważnym tomikiem poezji, w którym pobrzmiewają wspomnienia włoskie, były *Ciemne ścieżki*, wydane w 1957 roku. Znów pojawia się Sycylia, a oprócz niej Parma z Correggiem, związanym z tym miastem. Wśród wierszy tego tomu znalazł się cykl poświęcony Wenecji. Większości liryków weneckich zawiera wizję śmierci i zniszczenia (*W tym mieście czarno-zielonkawym...*, *Zmarłych glicynij bżowe szarfy...*, *Tu na malachit tych rozwalin...*). W każdym z nich odnajdujemy ślady kultury i sztuki (Wiktor Colonna, Wagner, Blok, Proust, Krasiński). W opisach dominuje malachitowa zieleń wody, „wyjadająca oczy i duszę”, czerń. Wody Wenecji są trupimi wodami, miasto nie żyje.

W tym mieście czarno-zielonkawym  
Pełnym różowych kościotrupów,  
Dzwony wzlatują hymnem łzawym,  
Jak ptaki nad stosami łupów.

Nikt nie wszedł dziś na plac marmuru,  
Pałace, kolumnady, domy  
I pośród głębin czarnych chóru  
Ta sama błąka się Salome.

I w bizantyńskich współpiętrzeniach  
Sieci złotego śni przędzywa,  
W chichocie różów, w dzwonów pieniach  
Kościstą ręką śmierci kiwa.

Topos Wenecji jako miasta śmierci powraca w późnej liryce pisarza w *Odzie na zagładę Wenecji* (z ostatniego pośmiertnego tomu *Muzyka wieczorem*). Opisuje miasto jako przybytek rozpusty (kurtyzana), do-

tknięte rozpadem i przeciwstawia je innej Wenecji — kolebce wysokiej kultury i sztuki<sup>33</sup>.

W tomie *Jutro żniwa* (1963) przywołane z kolei zostają inne miasta europejskie: Florencja (*Florencja w deszczu, Florencja, Mgła, Nad Arnem na placu stanąłem...*), Wiedeń (*Wiedeń*) wraz ze wspomnieniami pierwszego w nim pobytu z profesorem Zielińskim, Rzym wraz z portretem Innocentego X w Galerii Dorii Pamphilli (*Rzym w zimie*), Bazyliką św. Piotra na Watykanie (*Żółta kopuła jak ogromna tykwa...*), Ostia, Pompeje (*Ostia w deszcz I, Ostia w deszcz II*). Uderzające jest przedstawienie wszystkich włoskich miast, nawet tak kojarzących się ze słońcem jak Pompeje, w ulewnym deszczu, we mgle. Wspomnieniowy charakter tomu pobrzmiewa także w wierszu dedykowanym Romanowi Jasińskiemu *W fabryce gobelinów*. Tym razem chodzi o Paryż, zapamiętany z pierwszego w nim pobytu. Paryż lat dwudziestych, w którym modni byli kubiści (Gleizes, Marcoussis), Jean Cocteau, Misia z Godebskich. Paryż dźwięczący muzyką Ravela i Debussy'ego.

W kwietniu 1972 roku sędziwy już Iwaszkiewicz, który w owym czasie napisał, że już „nie używa zwiedzania”, podczas jednej z podróży do Włoch odwiedził w Sienie i San Gimignano wszystkie te przybytki sztuki, w których był podczas pamiętnej podróży z Rajnfeldem. Przeżywa wówczas ponowne olśnienie włoskim malarstwem.

I zdawałoby się freski (Simone Martini, Lorenzetti w Sienie, Ghirlandaio, Benozzo Gozzoli w San Gimignano), które już, znane na pamięć, nic nowego dać nie mogły, nagle olśniewające, odnawiające. I znowu ten sam zalew wierszy, który z tego wyniknął. Oczywiście, to już nie są takie wiersze, jak *Oktostychy*, *Lato 1932*, a nawet *Jutro żniwa*, też płody „zalewu” przemożnej chęci wyrażenia wszystkiego, co się widzi i czuje, to są zaledwie notatki, szkice wierszy — a jednak powstałe także w ten sam sposób, często w nocy, często na spacerze, zanotowane zdania na skrawkach papieru, może nieważne dla czytelnika — niezmiernie ważne dla mnie jako dla autora, notujące to wielkie poczucie jedności świata, to wyjście metafizyczne

---

<sup>33</sup> W tym rozdziale Adam Dziadek, który wierszowi poświęcił dogłębną analizę, dopatruje się metafory rozdartego sprzecznościami człowieka. A. DZIADEK: *Rytm i podmiot...*, s. 72—74.

poza zamknięcie „monady”, czy to w połączeniu ze zwierzętami, czy z gwiazdami, wszystko jedno, czy w poczuciu jedności w nicości, czy jedności w wieczności, chyba wszystko jedno<sup>34</sup>.

Utworki te, napisane pod wpływem na nowo doznanych olśnień sztuką i krajobrazem włoskim między 1 a 13 kwietnia 1972 roku, znalazły się w tomie *Śpiewnik włoski*, dedykowanym Danielowi Olbrychskiemu z adnotacją: „*Pisane w Wenecji, Sienie, San-Gimignano, Rzymie i Palermo 1971—1973*”<sup>35</sup>. Wiele z nich odnosi się do dzieł sztuki i artystów, ale są i takie, w których znów pojawiają się reminiscencje z ukochanych miejsc we Włoszech, zwłaszcza z Sycylii (cykl *Pini di Roma* w ramach tomiku).

Stary już Iwaszkiewicz obcuje w tym tomie z umarłymi („wyprawię teraz uczty z umarłymi”). Przychodzą do niego jako zjawy: „cisną się zewsząd / w żądzę / powrotu iskrą istnienia”. Powoli identyfikuje się z ich światem i żegna się z ukochanymi miejscami na ziemi włoskiej, ulubionymi obrazami i malarzami. Świat, w którym jeszcze tkwi, wzbudza jego zainteresowanie tylko wtedy, gdy ma związek z owymi „braćmi mniejszymi”, traktowanymi z franciszkańską czułością. I to ich szuka w ulubionych obrazach. Pojawiają się w tych wierszach: pies pasterski ze *Zwiastowania pasterzom* Sano di Pietro, biały pudel z wiersza Benozza Gozzolego, psy z obrazów Barny da Siena i Pinturicchia, ptaki z *Kazania św. Franciszka do ptaków* Giotta, białożor dopadający bażanta z fresku Pinturicchia *Przybycie Piusa II do Ankony* w Bibliotece Piccolominich w sienneńskiej katedrze. Iwaszkiewicz swoim sposobem opisuje wybrany fragment obrazu — z perspektywy zwierzęcia (pies w *Zwiastowaniu* Sano di Pietro, ptaki we fresku Giotta). Tym samym nie odwołuje się do wymowy dzieła malarskiego, ale dowolnie zinterpretowanego fragmentu. Dzięki nieoczekiwanym konkluzjom obraz nabiera całkiem innej wymowy. Pies z obrazu Sano di Pietro jest sceptyczny co do ogólnej radości z narodzin Chrystusa. To do niego zwraca się zwiastujący Anioł, machając zieloną gałązką.

Najbardziej niezwykły w obrazie Sano jest Anioł ciągnący za sobą pióropusz chmur. Herbert, który nazwał Sano „bajczarzem bajczarzy”,

<sup>34</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980...*, s. 307—308.

<sup>35</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Wiersze*. T. 1. Seria: „Dzieła”..., s. 445.



bardzo dosadnie określił jego zamiłowanie do fantazyjnej narracji<sup>36</sup>. Iwaszkiewicz znakomicie zawiera opis tej części malowidła w czterech wersach, których autorem jest pies:

Przyleciał anioł cały malinowy  
a skrzydła miał jak mój język  
różowe od kremu  
którego nigdy nie jadłem.

Pies z niedowierzaniem komentuje zawołanie anioła „pax pax hominibus”. Wśród ludzi nie ma mowy o pokoju. Nadzieja i radość, która emanuje zwykle z obrazów o tej tematyce, zostaje tu zakwestionowana. Wymowa obrazu sprowadzona jest do sarkastycznej uwagi zwierzęcia, które zdołało dostrzec niezwykłość niebiańskiej istoty i sprowadzić jej wygląd li tylko do walorów smakowych. Tego typu sarkazmem zabarwione są wszystkie wiersze tomiku. Jest to gorycz człowieka starego, który już wie, jak wygląda świat. Ton szczerego współczucia i tkliwości pojawia się tylko, gdy mowa o zwierzętach.

Fresk Pinturicchia, który jest kanwą wiersza *Papież w Ankonie*, przedstawia Piusa II (Eneasa Sylwiusza Piccolominiego) podczas zgromadzenia w Ankonie w 1464 roku, kiedy to papież bezskutecznie starał się przekonać do krucjaty przeciwko Turkom zajmującym już Konstantynopol. Chory, wziął krzyż i z Rzymu wyruszył na czele krucjaty do Ankony, gdzie wkrótce zmarł. Władcy europejscy, zajęci swymi partykularnymi interesami, nie byli zainteresowani krucjatą. Z obrazu Pinturicchia to nie wynika, jednak Iwaszkiewicz, znając tę historię, wykorzystuje ją jako uniwersalną opowieść o odwiecznych mechanizmach polityki, ludzkiej niemożności porozumienia nawet w obliczu nadchodzącej zagłady. Symbolem jej jest krwawa scena rozszarpywania bażanta przez drapieżnego białozóra na błękitnym niebie. Szczegół staje się przyczynkiem do intertekstualnych odniesień, jak w przypadku poprzedniego wiersza. Fresk Pinturicchia miał być malowaną apoteozą papieża i rodu Piccolominich. Iwaszkiewicz przekształcił jeden jego fragment w uniwersalną opowieść.

<sup>36</sup> Z. HERBERT: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Warszawa 2004, s. 91.



W wierszu *Benozzo Gozzoli* zastosowany został zabieg podobny jak w poprzednich utworach. Tu uwagę poety przykuł kudłaty, biały piesek, kroczący między nogami konia, na którym podróżuje św. Augustyn. Istotą fresku jest podróż Augustyna, jeszcze wówczas manichejczyka, z Rzymu do Mediolanu. Pobyt w Mediolanie, ówczesnej siedzibie dworu cesarskiego, wpływ kazań biskupa Ambrożego (późniejszego świętego), zadecydowały o konwersji religijnej Augustyna — porzuceniu manicheizmu na rzecz chrześcijaństwa. Była to więc podróż decydująca nie tylko o jego losach, lecz także o przyszłych losach kościoła i jego nauki, której jednym z filarów jest doktryna augustiańska. Iwaszkiewicz dostrzega w tym bardzo narracyjnym fresku Gozzolego wahanie Augustyna i jego świty („Jest jakby niezdecydowany. I ludzie którzy go wyprawiają są niepewni”). Przeciwwstawia tę niepewność zdecydowaniu małego pieska. Konkluzja wiersza: „Może rzeczywiście zwierzęta lepiej wiedzą jak trzeba żyć?”, podkreśla sceptyczną wymowę całego tomu, wątplenie w człowieka i świat, który on po swojemu przekształcił. Prostolinijność, szczerłość i prawda są domeną zwierząt, nie ludzi.

Oprócz wymienionych wierszy poświęconych sztuce z analizowanych tu tomów warto wspomnieć też te dedykowane artystom: Wandzie Telakowskiej (*Drzeworyt* z tomu *Śpiewnik włoski*) i Eugeniuszowi Eibischowi (z tomu *Krągły rok*). Są one jeszcze jednym dowodem bliskich związków pisarza ze środowiskiem plastycznym.

Stylizacje literackie (zwłaszcza w poezji),  
odwołujące się do stylów w sztuce  
bądź do indywidualnej stylistyki poszczególnych twórców

Gdyby przyporządkować zawarte w utworach pisarza opisy mające walory malarskie do tendencji w sztuce, to otrzymalibyśmy dzieła o różnych stylistykach, i to często bardzo przemieszanych. Nie ma też większego wpływu na charakter tych „pisanych obrazów” czas powstania utworu literackiego. Nie można zatem mówić tu o jakiejś okresowej fascynacji tym czy innym stylem w sztukach plastycznych, o następujących po sobie sekwencjach. Niemal gotowe „płótna” impresjonistów współgzystują z pejzażami o wymowie symbolicznej, jak i z bezkres-

nymi sceneriami realistów polskich. Barokowa abundancja występuje naprzemiennie z delikatnym i wyrafinowanym rokokiem, ekspresjonistyczna deformacja z symbolizmem. Jedynym uchwytym momentem, gdy literatura pisarza całkowicie poddała się fascynacji jednorodnej, określonej stylizacji, był czas kontaktów ze środowiskiem ekspresjonistów i faza inspiracji tym nurtem. Poza tym stylizacje plastyczne w twórczości pisarza mają charakter bardzo eklektyczny. Często też zabieg stylizacyjny jest elementem eksperymentów formalnych, jakich dopuszcza się pisarz na materii słowa, a jego charakter dostosowany jest do warstwy fabularnej czy lirycznej dzieła.

Zabiegi stylizacyjne na najprostszym poziomie sprowadzają się do opisów w konwencji danego stylu w malarstwie, na przykład mogą to być impresjonistyczne krajobrazy lub holenderskie martwe natury. Nieco bardziej wyrafinowane obejmują sferę leksykalną i wtedy nastrój ewokowany przez odpowiednio dobrane słowa współgra z wrażeniem estetycznym dzieła plastycznego lub jego wymową ideową. Istotne jest także stylizowanie barwą, które pełni poza tym funkcję charakteryzującą (np. postaci) w utworze. Zwróciła na to uwagę Maria Jędrychowska w swoim opracowaniu poświęconym młodzieńczej twórczości pisarza<sup>37</sup>. Przypisanie koloru do poszczególnych postaci staje się elementem ich charakterystyki. W przypadku fikcji literackiej kolory dobrane są zgodnie z tym, na jaką konwencję plastyczną stylizowany jest opis (np. przewaga fioletu w *Kasydach i Dionizjach* oraz w *Hilarym, synu buchaltera*). Skłonność do barw lokalnych, prostych jest wyrazem zbliżenia do codzienności (*Dionizje, Kasydy*). Przypada to na okres wpływów Rimbauda, którego nazywano często „metafizykiem codzienności”. Pojawia się wówczas w twórczości Iwaszkiewicza, jak niegdyś u Słowackiego, koncepcja koloru — symbolu stanów psychicznych<sup>38</sup>.

Obraz świata, jaki rysuje się w ekspresjonistycznym tomie Iwaszkiewicza *Dionizje*, ulega przekształceniu. Kolorystyka stosowana w tym tomie jest abstrakcyjna, dysharmoniczna (brązowe morze, czerwony deszcz, czarna krew, zielone słońce). Ta nienaturalna gama barwna jest

<sup>37</sup> M. JĘDRYCHOWSKA: *Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977, s. 16.

<sup>38</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 97.

wynikiem subiektywizacji oglądu świata. Nasuwa się tu porównanie z obrazami ekspresjonistów niemieckich i ich pojmowaniem kolorów. Obok abstrakcyjnych kolorów o znaczeniu symbolicznym, występuje inny środek wyrazu — kontrast temperaturowy i walorowy. Światło, jak zauważył J. Kwiatkowski, jest w tym tomie ponadnaturalne, zmierzające do wielkiej katastrofy<sup>39</sup>. Pojawia się w oślepiających rozbłyskach, znamionuje dramatyczne sytuacje. Krytyk przytacza fragment takiej stylizacji z *Siedmiu bogatych miast nieśmiertelnego Kościeja*:

W zmirzchu szare, wysokie domy zlewały się w rowy o jednolitych ścianach. Przewijał się pod stopami szafirowych, poczynających drzemać kolosów, pachnących fiołkami. Zanim zapaliły się światła, niebieski wąż ulicy ukazał mu na zakręcie blade oświetlenie najwyższych pięter, które jeszcze patrzyły w blednące zachody. Kopuły świątyni nadbrzeżnych jeżyły się niebieskimi potworkami. Złocenia pagód olbrzymich pogasły i stały się koloru neutralnego. Zielone schody i alabastrowe poręcze stopiły się w mocny zapach topniejącego wosku. Zdążył jeszcze nad rzekę, aby dogonić ostatnie różowawe błyski: półksiężycy, w których całe pół nieba skupiało się na płowych falach<sup>40</sup>.

Obraz namalowany słowem przez pisarza ma cechy oniryczno-fantastyczne. Dalszą konsekwencją tego są eksperymenty z kreowaniem wizji bliskich surrealizmowi, zwłaszcza w sferze zestawienia rekwizytów. Przytacza je Jerzy Kwiatkowski, np. „armaty na łukach z hiacynutowego jedwabiu”, „futrem obrzeżone miejsca w których rzeka styka się z piaskiem”, „szklane domy, gdzie z hukiem szepcą srebrne lokomotywy, wyrzucając malinowe strugi strusich pióropuszy dymu”<sup>41</sup>.

Bogactwo barw, kształtów, linii, przestrzenność obrazu pojawia się już we wczesnych utworach Iwaszkiewicza, na przykład w *Ucieczce do Bagdadu*. Wszystkie zastosowane tu środki plastyczne składają się na znakomicie oddaną atmosferę egzotyki utworu. Można je porównać do

<sup>39</sup> Ibidem, s. 129.

<sup>40</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Siedem bogatych miast nieśmiertelnego Kościeja*. W: IDEM: *Proza poetycka*. Seria: „Dzieła”. T. 6. Warszawa 1980, s. 196.

<sup>41</sup> J. KWIAKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 116.

wschodnich, nasyconych kolorami mozaik. Bujne, pełne barw i zapachów obrazy zmieniają się jak kadry w filmie, uderzają swym bogactwem i polisensorycznością. Zabiegi te bywały porównywane do pisarstwa Żeromskiego. Także inne wczesne utwory pisarza: *Gody jesienne* oraz *Demeter*, jawią się na tle późniejszej twórczości jako dzieła najbardziej powiązane z doświadczeniami estetycznymi, co manifestuje się oryginalnym kształtem formalnym. Maria Jędrychowska, badająca pod tym kątem wczesną twórczość Iwaszkiewicza, doszukała się w *Godach jesiennych* stylizacji böcklinowskich, choć występują w nich również opisy martwych natur, przywodzące na myśl flamandzkie martwe natury spiżarniane. Symbolizm nie był faworyzowaną przez pisarza formacją w sztukach plastycznych, aczkolwiek symboliczne tropy pojawiają się w kilku jego utworach. O tym nurcie wspomina w *Opowiadaniu szwajcarskim*. Mowa w nim o malarzach kojarzonych z symbolizmem: Anzelmie Feuerbachu, Arnoldzie Böcklinie, Ferdynadzie Hodlerze. „Bo ja Hodlera uważam za bardzo dobrego malarza” — mówi bohater opowiadania<sup>42</sup>. W *Sérénité* przywołana zostaje twórczość Henri Martina, którego obraz *Sérénité*, główny bohater nazywa „strasznym kiczem”. Następujące po opisie obrazu przedstawienie realnej scenerii, w której znajduje się bohater, zresztą świadomie z płótnem Martina porównanej, jest utrzymane w konwencji stylistyki obrazu. Niemniej wiele opisów Iwaszkiewicza, oprócz wspomnianego Böcklina, nasuwa skojarzenia z twórczością Puvisa de Chavannesa czy Ferdynanda Hodlera. Podobnie jak u tych malarzy, symboliczny nastrój ewokowany jest przez specyficzny bezruch postaci, stopienie ich w jedno z pejzażem, w którym trwają, występowanie pastelowych barw: różów, błękitów, bieli, prostej kompozycji opartej na przeciwstawieniu się pionów i poziomów. Inspiracji böcklinowskich można doszukać się w *Godach jesiennych*, w opisach symbolicznych fantasmagorii — wśród bujnej przyrody występują postaci i miejsca zaczerpnięte z mitologii (Olimp, matka Wenus, markiz Kupidynek, Ganimed, Hera, Jazon, Medea). Pisarz wprowadza do swoich opisów sugestywne, nierealne barwy: „czerwony śnieg”, „błękitne włosy jak oczy głuchego kota” itp. Zastosowany tu język i wizyjność

<sup>42</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Opowiadanie szwajcarskie*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 4. Warszawa 1977, s. 302.

scen mogą być zinterpretowane wręcz jako zapowiedź widzenia surrealistycznego<sup>43</sup>. Skądinąd jednak utwór ten uważany jest za blisko związany z konwencją rokokowego malarstwa, zwłaszcza z twórczością Watteau. Sceneria *fête galante* w typie Watteau zostaje jak żywa odmalowana przez Iwaszkiewicza. Wpływ Watteau na prozatorstwo Iwaszkiewicza mógł się dokonać za sprawą parnasistów francuskich, którzy nobilitowali motywy rokokowe (Watteau został w XIX wieku niejako po Goncourtach odkryty przez Gautiera, Baudelaire'a, Verlaina i Nerval), a także akmeistów rosyjskich. Jędrychowska podkreśla jednak ich pastiszowy charakter w pisarstwie Iwaszkiewicza. Nie ograniczają się one li tylko do motywów narracyjnych, ale przejawiają się, jak zwykle, w Iwaszkiewiczowskiej kolorystyce<sup>44</sup>.

Za chwilę w bladym seledynie nieba rozpoczął się lot w zorzę wschodzącego słońca; chmury, mijające rydwan, zostawiały na nim skrzyśte desenie śniegowych kryształów — a różowe tło zorzy było wyhaftowane w szlaki drobnych, jak baranki wełnistych obłoków<sup>45</sup>.

W opisie tym dominują kolory pastelowe. Naśladuje on niemal dukt pędzla rokokowego malarza: drobne dotknięcia, pozostawiające ślady niczym kłaczki waty.

Inny przykład pastelowej gamy barwnej mamy w *Koronkach weneckich*. Jest to opis świtu w Wenecji, utrzymany w delikatnej tonacji przypominającej weneckie obrazy Williama Turnera. Przenikają się tutaj reminiscencje rzeczywistego, być może zapamiętanego widoku miasta ze skojarzeniami mającymi symboliczną proveniencję:

powstaje dzień perłowy, przesycony mżącym blaskiem, rozproszony różowym światłem, jakie tylko w Wenecji istnieje, i domy, i domki, hotele i pałace, wieże i wieżycy stają się rozrzuconą kupą różowawych kości, pobielonych grobów. Morze leży jasne i matowe, przesyłając płaskie, nieprzejrzyste fale, mlekiem zdawałoby się nalane, ku

<sup>43</sup> M. JĘDRYCHOWSKA: *Wczesna proza...*, s. 47.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>45</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Demeter*. W: IDEM: *Proza poetycka*. Seria: „Dzieła”. Warszawa 1980, s. 141.

temu miejscu naprzeciwno Piazzety, gdzie gmatwanina pionowych pali z poziomymi gondolami tworzy nawodną muzykę. Zawieszona tutaj kapliczka z poczerniałą ikoną wydaje się czymś obcym ze swą nikłą lampką na tle różu i lazuru. A z przeciwnej strony, kiedy się jedzie na Murano, lub za ogrodami miejskimi, widnieje dotykalnie niemal a nierzeczywiste, spiętrzone i zawieszone w powietrzu, jak koń stający dęba, szafirowe pasmo Alp poplamione płatami śniegu, które swym kolorem zlewają się z perłowymi obłokami. W taki dzień z wierzchołka Campanilli miasto całe zdaje się koszyczkiem tkanym ze szkła, porzuconym na niebieski brzeg rzeki czy morza, a zielona równina biegnąca ku Alpom, czymś bardzo pięknym, ale nadnaturalnym. Suche pasemka pajęczyny, kanały i uliczki, rozsypują się dookoła prostokątnego placu Świętego Marka<sup>46</sup>.

Innym stosowanym przez pisarza zabiegiem stylizacyjnym jest specyficzny dobór rekwizytów i opis ich barwy, padającego na nie światła, tego, jak funkcjonują w przestrzeni. Stylizacja jest zatem obecna na płaszczyźnie nie tylko narracji, lecz także formy kreowanego obrazu, oddziałując jak dzieło malarskie<sup>47</sup>. Przedmioty są przyjemne, przyjazne dla człowieka lub odpychające.

To, co było jasnym niebem, obłokiem, okiem stawu, odbijało się w sercu Antoniego jak w wodzie. Było w nim jasnym niebem, obłokiem, okiem stawu. Przedmioty małe i duże, ważne i zupełnie znikome, sprawiały równorzędną przyjemność. Kuce, trawka w ogrodzie, gdy leżał na trawniku, pewien pająk w czarnym kącie sadzawki pod wierzbą, który śmiesznie biegał po płytkiej wodzie, różowe kwiaty, towarzystwo Jadzi... wszystko...<sup>48</sup>

Opisy uderzające brzydotą i deformacją pojawiają się w okresie mariażu z ekspresjonizmem.

Zapoczątkowana w utworze *Księżyc wschodzi* afirmacja życia przekłada się na drobiazgowość i sensualizm w odmalowywaniu banal-

<sup>46</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Koronki weneckie II*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 2. Warszawa 1980, s. 258.

<sup>47</sup> Zwróciła na to uwagę M. JĘDRYCHOWSKA (*Wczesna proza...*, s. 134).

<sup>48</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Księżyc wschodzi*. Warszawa 1975, s. 29.

nych szczegółów codzienności. Nobilitacja codzienności, dokonywana między innymi przez sensualne opisy jej najbłahszych przejawów, gloryfikuje prozę życia, drogę wybraną przez bohatera *Księżycy...*, ale i samego Iwaszkiewicza po rewizji założeń estetycznego modernizmu. Jednocześnie, na co zwrócili uwagę zarówno Ryszard Przybylski, jak i Maria Jędrychowska, postawa ta — doświadczania świata w wyniku estetycznego poznania — wypływa z założeń estetycznych filozofii Schopenhauera, którego nie raz już przyszło tu przywołać<sup>49</sup>. Kreowane obrazy służą charakterystyce postaci. Natura, żywa i martwa, jest widziana jej okiem. Jeśli pisarz tworzy rzeczywistość zdeformowaną, to deformacja ta dokonuje się zgodnie z przeżyciami emocjonalnymi bohatera. Gdyby użyć tu terminologii z dziedziny nauki o sztuce, należałoby określić to jako „opis sugestywny”, tak jak „kolor sugestywny” jest terminem stosowanym w analizie obrazów niektórych ekspresjonistów i symbolistów. Tak jak w obrazach van Gogha kolor, światło, przestrzeń, kształt, zmodyfikowane są przeżyciami postaci — w tym przypadku postaci opisywanej, nie narratora. Cechą tych pisanych obrazów, odbijającą się również w planie fikcji literackiej, jest indywidualizm. Nie chodzi w nich o przesłanie społeczne, lecz o prywatny ogląd spersonalizowanego i egotycznego podmiotu patrzącego.

Wczesna twórczość Iwaszkiewicza pełna jest oprócz odważnych eksperymentów językowych także opisów natury, będących niemal gotowymi obrazami. Wspomniana zmienność konwencji malarskich jest ich cechą uderzającą — od opisów ożywionej natury niemal jak w romantycznym, niemieckim malarstwie pejzażowym:

Promienie zachodu zlewały się ze światłem wewnętrznej modlitwy i cała ziemia stawała się barokowym ołtarzem z obłoków, promieni, aniołów i ekstazy. Szerz i dal stepu za topolami zdawała się rozszerzać te uczucia do granic nieskończoności<sup>50</sup>;

poprzez impresjonistyczne rejestracje gry światła i cienia:

<sup>49</sup> Ibidem, s. 136; R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916—1938*. Warszawa 1970, s. 128—129.

<sup>50</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Księżyc wschodzi...*, s. 165.

Za malinami gdy tak siedział na płocie, widział spodnie listki, nie srebrne już, a białe, jak wapnem pomazane, listki białodrzewów, a tam dach czerwony domu, a za dachem gąszcz drzew w parku. Niebo — szafir, bławat, jasne, pogodne, szerokie; kochane niebo. I wpatrzył się w nie, aż zobaczył jego nieskończoność<sup>51</sup>;

po zdeformowane i wyostrzone jak u ekspresjonistów:

Susy szusy nic nie znaczą. Pola zbiegły się jak ostrzyżone owce. I na zgubę zawalił się cały świat. Wysokie topole załamały ręce. Zamiast świata świetlista topola pełna drgań<sup>52</sup>.

W bogatym spectrum konwencji stylistycznych Iwaszkiewicza znajdujemy także opisy stanowiące niemal gotowe martwe natury:

Słońce równo i spokojnie, zupełnie na różowo oświetlało ściany chat i drzewa, chyląc się ku zachodowi. Światło było specjalnie jesienne, upojnie intensywne, soczyste, nie pozbawione jednak pewnego chłodu. Niebo zdawało się zmieszane z lazuru i barwy cytrynowej: zupełnie zaś już był żółty cały zachód, gdy na werandzie miano siadać do wieczery. Biały obrus sztywnymi fałdami opadał do samej ziemi na niskim, szerokim stole i miał na sobie zupełnie szafirowe cienie; talerze i wysokie szklane kielichy błyszcząły chłodem jak zieleń otaczającego werandę wina, na której poczęła osiadać rosa. Wielkie półmiski wyłożone liśćmi klonów i winogron, dźwigały stopy owoców: były jabłka żółte, czerwone i jabłka różowe; srebro połyskiwało na wielkiej środkowej paterze i na dwu lichtarzach, pełnych nie palących się jeszcze świec; brzoskwinie bladezielone, jak kule mchu północnego, miały delikatną a przenikliwą woń; rozkrwawiony kawon czynił najcudniejszą plamę; był przejrzały i mięso już więdnące wydawało, rozlewając się w sok, woń osobliwą, obcą innym owocom, wilgotną i nasycającą; stały butelki omszone i butelki przejryste, jak dziwne kontrasty, gdzie paliły się iskry w barwach win bursztynowych, kawowozłotych i całkiem osobliwych, na których określenie nie ma słów dokładnych; na wielkiej srebrnej paterze leżał chleb biały pośrodku całego nakrycia, a obok, lecz nieco niżej, olbrzymi

<sup>51</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>52</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Wieczór u Abdona*. W: IDEM: *Proza poetycka...*, s. 217.



plaster miodu. Wieczorny jesienny chłód ubierał to wszystko w tony dziwne, szaroniebieskie, a dalszy koniec stołu, ocieniony najbardziej baldachimem pnączy, całkiem tonął w szarości<sup>53</sup>.

W tym przypadku jest to martwa natura o cechach impresjonistycznych. Impresjonistyczne obrazy często jednak zawierają symboliczne podteksty, zwłaszcza jeśli dotyczą pejzażu. Budzi to skojarzenie z twórczością Jana Stanisławskiego. Proweniencja tych odniesień odwołuje się do modernizmu. Taki charakter ma słynny opis przejścia rozkwitu lata w powolną jesień w *Pannach z Wilka*.

Ruben dostrzegł nagle, że przyroda znajdująca się w rozkwicie pełnego lata, aczkolwiek dojrzała i dorodna, nosi już pewne cechy upadku i rozkładu. Zauważył w niej sporo bieli. Obłoki były już białe, liście miały białawą podszewkę. Rzuciła mu się w oczy, nie zieleń, nie żółcizna, lecz właśnie biel<sup>54</sup>.

O symbolicznej wymowie impresyjnych obrazów malarskich przekonuje inny fragment *Panien z Wilka*:

Poczuł patrząc na niemoc przyrody, że nie przezwycięży ona jesieni, i sam w sobie odczuł ów brak oporu, który decydował o przełomie lata. [...] W ten sposób przełamało się w nim lato. [...] To przełamane lato bolało go tak mocno, jak gdyby zranił się w palec<sup>55</sup>.

Iwaszkiewicz miał wielką świadomość posługiwania się stylami minionymi, traktując to jako rodzaj gry, zabawy<sup>56</sup>. Intertekstualne nawiązania do ulubionych autorów (np. częste do Słowackiego — *Gody jesienne*, opisy *Assunty* Tycjana rozsiane w kilku dziełach, nawiązującej do wizji z *Króla Duchy*), mnogość ukrytych kodów symbolicznych (z których jednak część została mu przypisana przez późniejszych interpre-

<sup>53</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Gody jesienne*. W: IDEM: *Proza poetycka...*, s. 116.

<sup>54</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Panny z Wilka*. W: IDEM: *Opowiadania*. T. 1. Warszawa 1958, s. 81.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Pisał o tym W. ZAWODZIŃSKI: *Iwaszkiewicz wczoraj, dziś i jutro*. W: IDEM: *Wśród poetów*. Kraków 1964, s. 276.

tatorów)<sup>57</sup>, wzbogacają nawiązania do malarskich stylistyk. Już samo przywołanie tych stylizacji uświadamia eklektyczność i erudycyjność w zakresie wiedzy plastycznej<sup>58</sup>. W samych tylko *Oktostychach* niemal we wszystkich utworach występuje stylizacja na secesyjne malarstwo, twórczość prerafaelicką — *Serenada*, *Quattrocento*, *Ogrodniczki*; Beardsleya — *Indes galantes*; Wojtkiewicza — *Zabawki*. Czuje się inspirację średniowieczem — *Średniowiecze*; renesansem — *Las*, mitologią germańską — *Tor i Tjodldi*, ludowością — *In modo d'una canzona*, *Obertas*, *Noc w polu*, van Dyckiem. W tomie *Dionizje*, przenikniętym stylizacją ekspresjonistyczną, pojawia się i pseudoklasycyzm. W *Księdze dnia i księdze nocy* — stylizacja pastoralna — *In modo pastorale* oraz *Przypomnienie*. Przejawem kulturowości i stylizacji malarskich jest ostatni przedwojenny tomik poezji (omówiony w poprzednim podrozdziale) *Inne życie* (1938). Jak zauważa J. Kwiatkowski: „Ideał estetyczny, jaki daje się odczytać z wierszy tego tomu, oscyluje między barokowością a tradycją klasycystyczną”<sup>59</sup>. Krytyk widzi ową barokowość w warstwie foniczno-leksykalnej, która sprowadza się do dziwności, niezwykłości, zawiłości obcych klasycznej harmonii, niekiedy utrudniających zrozumienie przekazu<sup>60</sup>. Stylizacje pojawiają się także w dojrzałej, powojennej twórczości Iwaszkiewicza. Zabieg ten, jako że stosowany przez wielu pisarzy różnych formacji, nie jest wszak niczym szczególnym. Jednak u Iwaszkiewicza dochodzi wyraźnie wyczuwalna świadomość dzieła plastycznego, myślenie obrazami<sup>61</sup>. Efekt tych zabiegów pisarskich, w sposób trudny do zwerbalizowania, oddaje istotę stylu dzieła malarskiego, kwintesencję obrazu. Trudno o lepszy przekład języka sztuk wizualnych na materię słowa.

<sup>57</sup> Przykładem może być esej A. WĘGRZYŃIAK: „*Urania*” — *ostatnia modlitwa...*, s. 75—94.

<sup>58</sup> J. KWIAWKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 223.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 464.

<sup>60</sup> Moim zdaniem jest to stylistyka bardziej manierystyczna niż barokowa w swojej dążności do zadziwiania i uduchowiania.

<sup>61</sup> Można posłużyć się tu określeniem użytym w stosunku do poetyckich opisów Ruskina: *word-paintings*. Patrz: J. SZCZUKA: „*Artifex artificii additus*”. *Ruskinowska poetyka opisu*. W: *Myśl, oko i ręka artysty: studia nad genezą procesu tworzenia*. Red. R. KASPEROWICZ, E. WOLICKA. Lublin 2003, s. 165—209.

## Iwazskiewiczowska *ekphrasis*

Ekfrazja jako gatunek literacki ma odległy, antyczny rodowód. Jej źródłosłów wskazuje na „dokładny opis” i tym w istocie ekfrazja była w czasach starożytnych. Jedną z najistotniejszych różnic między opisem a obrazem jest rozłożenie opisu na pojedyncze elementy, które czytelnik musi scalić i ustalić ich hierarchiczność, a także wzajemne stosunki kompozycyjne, podczas kiedy obraz ogarniany jest od pierwszego spojrzenia. Zabieg ten narażony jest na ryzyko bardzo subiektywnej, jednostkowej interpretacji, w przeciwieństwie do dzieła plastycznego, które mimo wszystko pozostaje w swej zasadniczej strukturze weryfikowalne. Niezależnie od różnic i niejasnych zasad przekładu z punktu widzenia historii sztuki ekfrazja są często nieocenionym źródłem wiedzy o nieistniejących zabytkach, aczkolwiek niejednokrotnie zdominowanym przez subiektywne odczucia. W historii gatunku oddzielny nurt z czasem zaczęły stanowić inskrypcje uzupełniające dzieła wizualne czy też popularne w okresie nowożytnym emblematy<sup>62</sup>. Dalszy rozwój ekfrazji poetyckiej przypada na wiek XIX i jest zapoczątkowany przez praktyki romantyków, a kontynuowany przez modernizm. Jak pisze Aneta Grodecka, gdy na przełomie XIX i XX wieku „nastąpił okres poetyckiej medytacji przed obrazami wielkich mistrzów, często wiersz przybierał formę lirycznego dziennika, stając się świadectwem podróży mentalnej w rejonach wielkiej sztuki. Warto pamiętać, że mówimy o czasach, kiedy opisem obrazów zajmowali się pisarze — koneserzy sztuki; to oni decydowali o życiu i śmierci dzieł malarskich, odkrywali dla Europy zapomnianych a genialnych malarzy”<sup>63</sup>. Ekfrazja stała się wówczas w jeszcze większym stopniu subiektywnym zapisem odbioru dzieła przez miłośnika — literata<sup>64</sup>. Wspomniana badaczka literackiej ekfrazji wyróżnia tu trzy sposoby odbioru. Pierwszy można by nazwać afirmatywnym, gdyż dzieło (Gro-

<sup>62</sup> Na temat typologii i rozwoju ekfrazji pisze A. GRODECKA: *Poeci patrzą...*

<sup>63</sup> Ibidem, s. 9–10.

<sup>64</sup> Interesującym zagadnieniem jest to, w jakim stopniu te opisy i nieuchronnie towarzyszące im analizy były trafne z intencjami autora i w jakim stopniu rozmiągają się z dzisiejszym stanem wiedzy o dziele.

decka zawężyła je do obrazu, ale można w podobny sposób postrzegać inne artefakty) całkowicie dominuje nad patrzącym<sup>65</sup>. Widz ulega jego magii, cudowności, wyzwala się w nim cała gama różnorodnych emocji, często mających podłoże sensualne i synestetyczne. Drugi typ odbioru zdefiniowany zostaje jako zdystansowany. Pod powierzchnią przedstawionej historii opisujący doszukuje się głębszego, metafizycznego lub symbolicznego sensu, czemu daje wyraz w opisie. Ekfrazą jest zatem metatekstem o znaczeniu ogólniejszym. Trzecią strategią opisu jest tekst, w którym osobowość piszącego dominuje nad opisywanym dziełem. Jest ono w istocie pretekstem do projekcji subiektywnych doznań i przemyśleń o charakterze egzystencjalnym. Zaproponowana przez Grodecką typologia ekfrazy jest uniwersalna i przejrzysta. Nieco inny podział tego gatunku stworzyła Seweryna Wysłouch<sup>66</sup>. Typologia opisu, wyszczególniona przez tę badaczkę wyróżnia pięć rodzajów tego gatunku literackiego:

- „anarchiczny” ze względu na niewspółmiernie dużą liczbę wyliczeń;
- z ramą uspoijniającą;
- ze scalającą dominantą semantyczną;
- kinetyczny (kinestetyczny);
- deformujący przestrzeń.

Pojmowanie ekfrazy we współczesnym literaturoznawstwie zostało bardzo zmodyfikowane<sup>67</sup>. Skupione jest przede wszystkim na ustalaniu relacji pomiędzy znakami naturalnymi i sztucznymi, nie zaś na samej stylistyce opisu. Przez literackie opisy najpełniej uwidacznia się, aby posłużyć się terminologią językoznawczą, mediacyjna (pośrednicząca) rola języka. Według współczesnych badań stylistycznych zorientowanych kognitywistycznie, analiza opisu, a raczej jego języka, pozwala

<sup>65</sup> A. GRODECKA: *Poeci patrzą...*, s. 12.

<sup>66</sup> S. WYSŁOUCH: *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994, s. 25.

<sup>67</sup> W obszarze badań nad ekfrazą rysują się wielorakie metody i pola badawcze. Seweryna Wysłouch kategoryzuje je jako: 1) fenomenologiczne — skoncentrowane na procesie poznania (podmiot poznający — akt postrzegania i opisywany przedmiot); 2) intertekstualne — w obliczu coraz częstszej rezygnacji, zwłaszcza współczesnej poezji, z opisu na rzecz metatekstu, zakładającego znajomość dzieła i w związku z tym koncentrującego się na interpretacji. S. WYSŁOUCH: *Literatura...*

ujawnić obraz świata i system wartości proponowanych przez autora, czyli stosując typologię Anety Grodeckiej, reprezentujący trzeci typ strategii opisu<sup>68</sup>.

W twórczości Iwaszkiewicza wielokrotnie natykamy się na opisy dzieł sztuki i zabytków. Iwaszkiewicz opisuje zarówno malarstwo, jak i rzeźbę, architekturę, a nawet układy urbanistyczne. Iwaszkiewiczowskie ekfrazy mają różnorodny charakter i wymowę. Można je przypisać do wszystkich trzech kategorii wymienionych przez Anetę Grodecką. Występują także w różnych gatunkach literackich uprawianych przez Iwaszkiewicza. Są to zatem ekfrazy poetyckie (omawiane wcześniej wiersze z tomów *Inne życie* oraz *Ciemne ścieżki*), jak i opisy prozatorskie, a także opisy zabytków zawarte w książkach podróżniczych pisarza. Pełnią w tekście literackim różne funkcje — są skoncentrowane na dziele i jego dotyczą lub funkcjonują jako metatekst, odnoszący się do zjawisk o charakterze egzystencjalnym. Opis i kontemplacja sztuki łączy się najczęściej z zadumą na temat nieuchronności upływu czasu i determinizmu losu ludzkiego. W utworach Iwaszkiewicza mamy do czynienia z opisem nie tyle gotowego dzieła sztuki, ile jego wrażenia. Sam pisarz zresztą się do tego przyznaje:

Ujęcie mojego stosunku do sztuki jest dla mnie zbyt trudne. Musiałem się zadowolić opisem uczuć, jakie we mnie dzieła sztuki rozbudzają. Znajdowałem w opisach tych jakby echo dawnych przeżyć i wiele z tego miałem radości<sup>69</sup>.

Wербalizacji obrazu towarzyszy werbalizacja subiektywnych doznań pisarza.

Przytoczmy jeszcze inną opinię o ekfrazach Iwaszkiewicza: „Najbliższe są mu te dzieła — napisała Dorota Kozicka — przez które przeziiera intensywność ludzkich doznań, splot wielu napięć i uwarunkowań, niejednorodność kulturowych wpływów, a nawet niedoskonałość warsztatowa. Zadaniem sztuki jest bowiem odsłanianie głębi człowieka, metafizycznej istoty rzeczy. Dlatego też zwraca ogromną uwagę na po-

<sup>68</sup> A. GRODECKA: *Poeci patrzą...*, s. 13.

<sup>69</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii*. Warszawa 2000, s. 227.

staci schowane w tle, na twarze, gesty i szczegóły”<sup>70</sup>. Sam Iwaszkiewicz przyznaje się do tego:

Kiedy byłem jeszcze niedoświadczonym zwiedzaczem galerii, przebiegającym korytarze muzeów bez myśli i czucia, zwracałem uwagę na koloryt obrazów, na ich kompozycję, na mistrzostwo układu grupy czy doskonałość rysunku ręki. W miarę jednak jak wrastałem w wiek i doświadczenie, w obrazach, w rzeźbach począłem szukać twarzy i domyślać się i przeżywać to, co te twarze zawierają<sup>71</sup>.

Niemal zawsze opisy te wykorzystują sensualne predyspozycje pisarza. Innym zabiegiem jest oddawanie specyfiki miejsca, atmosfery podróży jako wprowadzenie do kontemplacji konkretnego dzieła. Praktyka ta bliska jest Fromentinowi (*Mistrzowie dawni*), a także Herbertowi (*Martwa natura z wędzidłem*). Nie jest to jakiś szczególny pomysł Iwaszkiewicza na ekfrazę. Opisy Iwaszkiewicza można odnieść do klasycznej ekfrazy, która oprócz starannego, sprawozdawczego opisu dzieła, zawierała także elementy, które miały sugerować plastyczność dzieła — jego trójwymiarowy kształt, barwę, zapach, wreszcie oddać wrażenie, jakie dzieło wywołuje u odbiorcy. Celem klasycznej ekfrazy było też ożywienie narracji w obrazie czy rzeźbie, odtworzenie uczuć namalowanych osób. Opis ekfrastyczny miał być bowiem pomostem między odbiorcą a dziełem<sup>72</sup>. W ten oto sposób pisarz staje się kontynuatorem tradycji, a zarazem wpisuje się w żywy, zwłaszcza wśród poetów, nurt inspiracji sztuki słowa sztukami wizualnymi. Lecz nie tylko. Zdzisława Mokranowska zauważyła w swoim opracowaniu poświęconym pisarzowi, że Iwaszkiewiczowskie stylizacje z wczesnego okresu pisarstwa nawiązują rozmaite relacje intertekstualne z innymi tekstami literackim (choćby z XIX-wieczną tradycją powieściową)<sup>73</sup>. Można wymienić tu jeszcze skłonność do impresjonistycznej wrażeniowości, typowej dla

<sup>70</sup> D. KOZICKA: *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*. Kraków 2003, s. 191.

<sup>71</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Twarze*. „Pismo” 1983, nr 1—2, s. 16.

<sup>72</sup> A. GRODECKA: *Poeeci patrzą...*, s. 6.

<sup>73</sup> Z. MOKRANOWSKA: *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Katowice 2009, s. 48.

opisów architektury czynionych przez Wyspiańskiego (o którym nigdy pisarz nie wzmiankuje)<sup>74</sup> czy kinetycznych opisów Ruskina<sup>75</sup>. Lista ta zapewne byłaby dłuższa.

W porównaniu z tekstami Herberta, którego erudycyjne opisy dzieł sztuki były właściwie wykładami, eksponującymi walory profesjonalnego wykładu z historii sztuki połączonego z wartościami literackimi, Iwaszkiewiczowskie ekfrazy wypadają znacznie skromniej. Iwaszkiewicz, jakby asekurując się przed takimi porównaniami, z góry zastrzegął zawsze, że jego celem nie jest opisywanie dzieł. Jednak czasami pojawiają się także w jego opisach próby porównań różnych tekstów ekfrastycznych czy wręcz własne refleksje nad stylem dzieła. Tak jest w przypadku mozaik w kaplicy św. Zenona w kościele św. Praksedy w Rzymie, które pisarz cenił najwyżej ze wszystkich widzianych w Italii<sup>76</sup>.

Porównuje opisy Gregoroviusa, Muratowa i Kremera, odmawiając im wrażliwości na średniowieczną sztukę mozaikową. Zestawia mozaiki z Piazza Armerina, Santa Constanza, Rawenny i te z kaplicy św. Zenona, porównując ich oświetlenie, kolor, ogólny efekt i wrażenie, jakie wywołują. Te samodzielne próby klasyfikacji, nieoparte profesjonalną wiedzą, dowodzą wielkiej wrażliwości, ale są całkowicie dyletanckie i nieuprawnione. Iwaszkiewicz pisze bowiem o sztuce z emfazą. Obiekty, które naprawdę mu się podobają, wywołują wzruszenie i dają asumpt do rozważań natury filozoficznej. To jeszcze jedna nić łącząca go z tradycją XIX-wiecznego pisarstwa o sztuce.

Przytoczmy zatem te Iwaszkiewiczowskie ekfrazy, w których występują konkretne dzieła sztuki czy też miejsca szczególnie ze sztuką związane. Są to zarówno opisy zawarte w książkach podróźniczych, jak i teksty prozatorskie. Kreują one swoiste muzeum wyobraźni pisarza.

---

<sup>74</sup> M. HAAKE: *Zapis przeżycia estetycznego. O jednym z aspektów podróżowania Stanisława Wyspiańskiego*. W: *Podróże artystyczne. Artysta w podróży*. Red. R. KASPEROWICZ, J. JAŹWIERSKI, M. PASTWA. Lublin 2010, s. 121–143.

<sup>75</sup> J. SZCZUKA: „*Artifex artificii additus*”...

<sup>76</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch*. Warszawa 1977, s. 108.

## OPISY MIAST

• Opis Florencji w opowiadaniu *Kongres we Florencji*:

W dole Arno połyskiwało w blasku oddartego księżycza jak skrzydło niebieskiego ptaka. Pokratkowane miasto zapadało się ze wszystkich stron w cień, przerywany drobnymi perełkami lamp. Gdziekolwiek tylko wznosiły się w górę czarne pióra cyprysów. I w sennym tym pejzażu tkwiła różowa, nawet w niebieskim cieniu nocy, w czerwonym świetle księżycza różowość swą zachowująca, kopuła katedry. Jej szlachetne linie przypominające linie toskańskiego dzbana, rysowały się najwyraźniej wśród reszty budynków wtopionych w szafirową noc. Campanilla Giotta strzelała w górę obok niej, podobna do kwiatu lilii, herbu miasta. Okna jej patrzyły niby czuwające oczy i była w nich ta sama mieszanina rezygnacji i buntu, jaki widział przed chwilą w oczach dziewczyny. Było tak pięknie, aż boleśnie; tak szczęśliwie, że aż straszno. Emanuel zacisnął zęby z wysiłku, żeby nie krzyknąć. Gdyby się wydobył dźwięk z jego gardła, byłby to krzyk szczęścia, rozkoszy, rozpaczy zarazem, bo wiedział, że to uczucie trwać może tylko przez jedną chwilę<sup>77</sup>.

W opisie tym występują konkretne zabytki: katedra Santa Maria del Fiore oraz Campanilla Giotta. Pojawiają się jeszcze Arno i cyprysy. Nie występuje żadna klasyfikacja stylistyczna, estetyczna. Sugestywność opisu Florencji w nocy, widzianej z Piazzale Michelangelo może ocenić ktoś, kto takiego widoku doświadczył. Jego wartość tkwi w doborze środków literackich.

• Opis widoku Palermo z krużganku klasztorного w Monreale w opowiadaniu *Powrót Prozerpiny*:

Niebywała cisza krużganku klasztorного ogarnęła nas tam znowu, podkreślona leciutkim szmerem wody tryskającej ze źródła zamkniętego w puzdrze o formie egzotycznego owocu. Róże pachniały mocno w benedyktyńskich ogródkach, weszliśmy na taras z widokiem na całe Palermo, zatokę, morze, całą „złotą konchę”, w której śpi ta perła. Patrząc na przepych tego widoku, stojąc prawie po kolanach w kwiatkach klasztorного tarasu, które tu rosły jak gęsta trawa, poczułem nagle czczość wszystkiego obcego. Jak gdyby całe pięk-

<sup>77</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Kongres we Florencji*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 2..., s. 332.



no sztuki i natury tutaj zjednoczone było tylko przykryciem prochu i zgnilizny. Starożytni czarodzieje wywoływali duchy pięknych kobiet, w ciało i krew odziane, ale gdy się tych ciał było dotknąć, rozpadały się w mogilną próchnicę. Otóż całe Palermo wydawało mi się takim widmem sztucznie dla nas wywołanym. Nie miałem poczucia prawdziwości tego życia<sup>78</sup>.

Opis ten, w którym niewymienione zostają żadne cechy dzieła architektonicznego (krużganki) czy urbanistycznego (Palermo), jest w gruncie rzeczy refleksją filozoficzną nad przemijaniem i sensem sztuki i egzystencji. Jest on dokonany w wyniku rejestracji wrażeń, jakie w pisarzu wywołała sztuka stymulowana innymi doznaniem zmysłowymi (szmer wody, zapach róż, kolory).

- Opis Rzymu w opowiadaniu *Stracona noc*:

i sam nie wiedział, jak z tego opowiadania wynurzał się Rzym cały, tak jak jest przyćmiony i brązowy, wspaniały, wspanialszy w tych dniach niż kiedykolwiek, dojrzały, ludny — i obok niego Watykan z kopułą Świętego Piotra brzęczącą światłami jak pszczołami Barberinich. I muzeum w termach przepelnione po brzegi umarłą pięknnością, tron Ludovisi z rodzącą się Venus, podobną do rzymskich dziewcząt, i Mars zadumany, z amorkiem u pięty, i szereg marmurowych podobizn woźniców Kaliguli, dawnych „szoferów”, dziś zapomnianych, a jednak uwiecznionych w realistycznych podobiznach, odtwarzających ich chorowite czy zamyślane rysy. Melancholia rzymskiej Kampanii, tylokrotnie opowiadana przez poetów i powieściopisarzy, stała się w ustach Wacława piękną kartą<sup>79</sup>.

W tym opisie, inaczej niż w cytowanych wcześniej fragmentach, występują konkretne dzieła sztuki: Bazylika św. Piotra, *Tron Ludovisi*, *Mars zadumany*, realistyczne portrety rzymskie. Zestawione zostaje tu wiecznotrwałe piękno sztuki („umarła piękność”) z prawdziwą tkanką życia, mimo że dominującym nastrojem miasta jest melancholia. Rzym kojarzony jest z kolorem brązowym (patyna). Występujące porównania są sugestywne, skłaniające czytelnika do nienowej

<sup>78</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Powrót Prozerpiny*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 2..., s. 395.

<sup>79</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Stracona noc*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 2..., s. 413.

konstatacji kulturozoficznej — Rzym jest miastem o nawarstwiającej się tkance dziejowej, wciąż jednak pulsującej życiem. Ten splot żywego z tym, co nazywa umarłą pięknnością (sztuka), przesądza o niezwykłym charakterze miasta, skłania do melancholii.

Opisów Wenecji dokonywał Iwaszkiewicz wielokrotnie w różnych utworach. W Wenecji szczególnie często powracała myśl o przemijaniu. W tekstach pisanych po 1945 roku dają się odczuć przeżycia II wojny (obraz Carpaccia *Dziesięć tysięcy ukrzyżowanych na górze Ararat* przyrównany do obozów koncentracyjnych)<sup>80</sup>. Estetyczne piękno Wenecji nieuchronnie zestawione zostaje z odrażającymi aktami moralnymi (opis psa złapanego przez raka), z brudem i z rozpadem, który uderza pisarza na każdym kroku. Iwaszkiewicz przyrównuje Wenecję do tonącej kultury europejskiej. Jak sam przyznaje, nigdy z Wenecją nie wiązało się „jakieś głębsze, istotniejsze uczucie, nie odczuwałem tu nigdy nic poza podziwem, a raczej nawet zdziwieniem, że coś podobnego istnieje”<sup>81</sup>. Opisy różnych weneckich zabytków, a i samego miasta pojawiają się w *Podróżach do Włoch*. Jednak ciekawsze, bo syntetyczne, a przez to bardzo trafne, wydają się opisy literackie. Oto kilka odsłon Wenecji.

- Opis Wenecji w *Opowiadaniu z kotem*:

Bazylika Świętego Marka stawała się jeszcze bardziej nierealna za siatką przejrzystego deszczu, gołębie pochowały się na noc po gzymsach, zostawiając na placu plamy swego zielonego kału i drobne srebrzyste piórka, które były tak lekkie, że nawet deszcz nie mógł przybić ich do ziemi<sup>82</sup>.

Akcja tego opowiadania toczy się w Wenecji i Wenecja przewija się cały czas w tle. Impresyjnie migają jako tło wydarzeń zabytki miasta.

- Opis w opowiadaniu *Anna Grazzi*:

powstaje dzień perłowy, przesycony mżącym blaskiem, rozproszony różowym światłem, jakie tylko w Wenecji istnieje, i domy, i domki,

---

<sup>80</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 30.

<sup>81</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>82</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Opowiadanie z kotem*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 5. Warszawa 1980, s. 334.

hotele i pałace, wieże i wieżyce stają się rozrzuconą kupą różowawych kości, pobielonych grobów. Morze leży jasne i matowe, przesyłając płaskie, nieprzejryste fale, mlekiem zdawałoby się nalane, ku temu miejscu naprzeciwko Piazzety, gdzie gmatwanina pionowych pali z poziomymi gondolami tworzy nawodną muzykę. Zawieszona tutaj kapliczka z poczerniałą ikoną wydaje się czymś obcym ze swą nikłą lampką na tle różu i lazuru. A z przeciwnej strony, kiedy się jedzie na Murano lub za ogrodami miejskimi, widnieje dotykalne niemal a nierzeczywiste, spiętrzone i zawieszone w powietrzu, jak koń stający dęba, szafirowe pasmo Alp poplamione płatami śniegu, które swym kolorem zlewają się z perłowymi obłokami. W taki dzień z wierzchołka Campanilli miasto całe zdaje się koszyczkiem tkanym ze szkła, porzuconym na niebieski brzeg rzeki czy morza, a zielona równina biegnąca ku Alpom, czymś bardzo pięknym, ale nadnaturalnym. Suche pasemka pajęczyny, kanały i uliczki, rozsypują się dookoła prostokątnego placu Świętego Marka<sup>83</sup>.

Opis piękna architektury i urbanistyki bywa zderzany ze zwykłym życiem. Potoczne życie, jak to deklarował pisarz we wstępie do *Podróży do Włoch*, było dlań ważniejsze niż relacje związane z obcowaniem z dziełami sztuki, choć wiemy, że nie do końca tak to się przedstawiało. W myśl tej zasady niektóre ekfrazy miast włoskich stanowią zderzenie opisów piękna architektury ze zwykłym życiem.

- Opis Florencji w opowiadaniu *Kongres we Florencji*:

Tym bardziej uderzyły Krasowicza perspektywy, kiedy wzdłuż Arna dostali się pod łukami galerii Uffizi na platformę, z której widać było Palazzo Vecchio. Sam plac przed pałacem, umeblowany jak średnio-wieczna sala, mocno, prymitywnie, ale zadziwiająco pięknie, olśnił go ostatecznie. Przeszli przez Via Calzaioli aż do katedry, która wznosiła się jak różowozielona góra przykryta swoją zieloną kopułą w niebieskim jaskrawym świetle. Wrócili z powrotem, siedli na werandzie jakiejś kawiarni na Piazza dela Signoria i śledzili ożywiony ruch przetaczający się hałaśliwie, a obojętnie u stóp potężnej masy pałacu, obok białego Dawida, obok loggi pełnej upiornych, jasnych postaci. Florentyjczycy, bynajmniej niepodobni do marmurowych

---

<sup>83</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Koronki weneckie I*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 2..., s. 95.

wzorów ponastawianych tu przez przodków, zajmowali się handlem, jeźdzeniem, targowaniem się albo zwyczajną rozmową, żywą, ale dotyczącą cen jarzyn albo wartości produktów rynkowych<sup>84</sup>.

Iwaszkiewicz nie ograniczał się tylko do opisów miast włoskich, choć tych jest w jego twórczości najwięcej. Opis Paryża z *Pasji błędomierskich* jest przykładem hipertekstualnego odniesienia do malarstwa impresjonistycznego. Odnosi się wrażenie, że właściwie jest to opis obrazu, nie miasta:

Kiedy stanął na rogu, naprzeciw Grand Palais, aby spojrzeć w liliową perspektywę zamkniętą w głębi doskonałości kopuły Inwalidów, szare niebo poczęło się przedzierać w podłużne paski, jak na obrazach Sisleya i zabłysły kawałki niebieskiego nieba — *pour une culotte de gendarme* — jak mówią Francuzi. Szedł dalej, a niebo coraz błękitniało, trotuar był drugim niebem, błyszczał jasno — i wreszcie tylko szybko mknące chmury, tworzące nad Luwrem gąszcz brabanckich koronek, pozostały z wiosennego deszczu. Luwr stał szary, zamknięty w sobie i jak gdyby oderwany od miasta. Przed nim różowa perła łuku du Caroussel — spinała go niejako. Tuileries pachniały zmoczoną zielenią liści. Dzieci zaczynały się bawić na mokrym żwirze. Fontanny tryskały<sup>85</sup>.

W pisarstwie Iwaszkiewicza stosowany jest też zabieg odwrotny — konkretne dzieła malarskie wykorzystane zostają do opisu fikcyjnych miejsc. Zauważył to ukraiński znawca twórczości Iwaszkiewicza Hryhorij Werwes, wskazując, że „ukraińskie” dzieła takich malarzy, jak: J. Brandt, S. Masłowski, J. Chełmoński, J. Stanisławski, L. Wyczółkowski, czy Ukraińców: E. Wrzeszcza *Ukraińska chata*, *Chata z malwami*, *Maki* oraz W. Galimskiego *Poranek w lesie*, *Noc na Dnieprze*, *Księżycowa noc nad Rosją*, *Noc w Stambule*, występują we wczesnych utworach pisarza jako opisywana sceneria<sup>86</sup>.

<sup>84</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Kongres we Florencji*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 2..., s. 310.

<sup>85</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Pasje błędomierskie*. Warszawa 1956, s. 124.

<sup>86</sup> H. WERWES: *Jarosław Iwaszkiewicz*. Tłum. T. HOŁYŃSKA. Warszawa 1979, s. 41.

## OPISY ARCHITEKTURY

Opisy dzieł architektonicznych często podlegają zabiegom stylizacyjnym i najczęściej są to stylizacje odwołujące się do impresjonizmu. Taki charakter ma opis kolegiaty opatowskiej.

I potem ta barwa kamienia, w którym się te wrota otwierają. Gładka ściana piaskowca (czy granitu?), na której nie bardzo wysoko przebiega rzeźbiony fryz, jest koloru szarobrązowego. Ale nie wiem dlaczego, kiedy się tak patrzy na nią, przypomina fiolet i potem w pamięci zostaje fiołkowa, we wspomnieniu ściany kolegiaty opatowskiej mają barwę bukietu zwiędłych fiołków. A kiedy się przed kościołem stanie i popatrzy nań, ogarnia nas zdziwienie: nic podobnego, nie ma ani trochę fioletu na tych ścianach. Ale dlaczego mi się tak zdawało?<sup>87</sup>

Iwaszkiewicz, jak już wspomniano, nie stronił od ekfraz odnoszących się do różnych gatunków sztuki. Jednym z najwnikliwszych opisów dzieła architektonicznego w jego twórczości jest opis romańskiego kościoła w Poitiers<sup>88</sup>. Jest to ekfraz dość rzadka u pisarza, bo nienaszpikowana subiektywną refleksją, nieewokująca refleksji egzystencjalnych. Nosi cechy rzetelnego opisu zabytku, aczkolwiek zabieg ten jest uzasadniony literacko.

Stałem przed kościołem w samo południe. Światło jesiennego dnia padało na południową fasadę, ale i imponujący fronton był jasno oświetlony. Niebieskie cienie złościły go jak pociągnięcia malarskiego pędzla.

Kościół zbudowany był w czystym stylu romańskim. Ale nie miał w sobie tej surowej prostoty, jaką romańszczyzna przybiera na naszej ubogiej ziemi. W niczym nie przypomina ani łączyckiego Tumu, ani Kolegiaty w Opatowie. Zaczepnawszy soków bogatej ziemi francuskiej, wyrasta — nawet nie bardzo wysoko — ale potężnie rozkraczony, jak wielki krzak winogrodowej łoży.

Gdy się stoi przed jego fasadą — jak ja stałem, zmęczony i wzruszony — przede wszystkim widzi się, że budowniczo wie jego nie

<sup>87</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Polski*. Warszawa 1977, s. 212—13.

<sup>88</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Notre-Dame-la-Grande*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 5..., s. 405—412.

powodowali się wzruszeniem, a już bynajmniej nie byli zmęczeni. Przeciwnie, pracowicie i uczenie gromadzili na tej fasadzie łuki i załomy, ślepe okna obsadzone siedzącymi prorokami i sybillami, gęstą siatką żebrowań, położonych jedne nad drugimi — aż cała płaszczyzna zamieniła się w koronkę, w ciężką jedwabną zasłonę, w dziwny parawan, kryjący za sobą dziwną tajemnicę wnętrza. Po bokach tej fasady wznoszą się stożkowate wieżyczki pokryte czymś w rodzaju żółwich skorup czy jeżowych igieł. Przykrycie to zmienia te skromne wieżyczki, za małe w stosunku do rozmiarów fasady, w główny jej akcent, akcent zwierzęcego czy owocowego życia. Różnią się one od całej fasady także kolorytem. Są stalowosine, kiedy całość budynku ma ciepły kolor miejscowego kamienia. Ma on ową rzymską żółtość, gęstą i osobliwą, rzadko spotykaną poza wiecznym miastem. [...]

Wnętrze świątyni było dość dziwaczne. Boczne nawy, niekształtne i zbyt wąskie, tworzyły nierówne korytarze. Na środku i po bokach widniały bardzo barwne witraże, które nie harmonizowały ze stylem budynku. Pochodzenie ich było osobliwe: w swoim czasie Prosper Mérimée pełnił za drugiego cesarstwa coś w rodzaju funkcji opiekuna historycznych zabytków. On to „odkrył” owe dziwaczne i wesołe freski w pobliskim Saint-Savin, on też zaopiekował się bliskim ruinie kościołem Notre-Dame-la-Grande i na miejsce wyżartych przez czas i wojny okien przyszedł mu pomysł do głowy zaproponować sporządzenie tych witraży tak dalekiemu od tego rodzaju spraw malarzowi, jakim był Ingres. Wyszło coś bardzo połowicznego, niedobrego w założeniu, ale odznaczającego się świetnymi kolorami, które jak gdyby zanadto rozjaśniły ciemne wnętrza naw. [...]

Właściwie mówiąc wnętrze mnie rozczarowało. Zupełnie nie odpowiadało temu, co przyrzekała fasada. Było o wiele prymitywniejsze i bardziej niewyszukane. Boczne kaplice były oczywiście dobudowane później, przeszły przez wystrój barokowy, skasowany później przez purystów, i świeciły teraz gołymi ścianami, na których pozostawiono pretensjonalne tablice i popiersia, poświęcone pamięci prałatów i dobrodziejów, których imiona tutaj tylko przetrwały.

Piękna była absyda. Łamały się tu skrzyżowania palm, kolumny tworzyły skomplikowaną harmonię, ale czystość stylu i wielkość pomysłów architektonicznych dawały wrażenie szlachetności. Dziwaczne kapitele, przedstawiające po większej części ptaki pijące z wielkich czar albo walki zwierząt, nie miały w sobie mimo wszystko niepokoju niektórych romańskich głowic. Trzeba też dodać, że

główny witraż, połyskujący w zakończeniu absydy, był najlepszy ze wszystkich: cały złoty i żółty w kolorze, przedstawiał wśród płomyków zlatującą gołębicę Ducha Świętego. [...] Zatrzymaliśmy się jeszcze, aby obejrzeć tympanon, który znajdował się nad owym bocznym wyjściem. Przedstawiał on walkę świętego Michała ze smokiem, czyli z szatanem. Była to rzeźba niezwyklej piękności. Ostre skrzydła anioła i zadziwiający ruch jego dwóch nóg zastygłych w skoku, jego energiczny gest podniesienia dzidy i potworkowate głowy pokonywanej bestii, wszystko to zamknięte w doskonałej trójkątnej kompozycji, mieszczącej się bez wysiłku w łuku nad drzwiami, wrażało się w pamięć<sup>89</sup>.

W opowiadaniu *Notre-Dame-la-Grande* porusza Iwaszkiewicz względność odbioru dzieła architektonicznego. Świadczy o tym dialog narratora (samego pisarza) z przygodnie poznanym człowiekiem, który okazał się anarchistą, planującym wysadzenie katedry.

— To jednak jest takie, jak myślałem — powiedział. A po chwili dodał: — Jednocześnie zupełnie inne. Nie tak, nie tak sobie wyobrażałem ten kościół.

— Jak każdy wielki budynek wspaniałej architektury, ma on najrozmaitsze aspekty — powiedziałem. — Niech mi pan tylko nie mówi — przerwał mi gwałtownie — że wszystko jest względne.

— Nie. Ale wszystko zależy od światła, pory dnia, pory roku, od naszego przygotowania.

— Ale ja bym chciał wiedzieć, jaki ten kościół jest w swojej istocie. Bez względu na porę dnia, roku, światło, powietrze. Jaka jest jego istota?

— Tego pan nigdy nie będzie wiedział — skonstatowałem może trochę zimniej niż chciałem<sup>90</sup>.

Inny typ Iwaszkiewiczowskiego opisu architektury występuje w relacji z weneckiego kościoła Santa Maria Gloriosa dei Frari. Jest on mocno stylizowany. Przeciwstawia tu pisarz rzekomy nieład wnętrza, porównywany do wielkiej budowy, z mistyczną *Assuntą* Tycjana. Efekt

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> Ibidem, s. 408.

niezwykłości obrazu potęguje panujący wszędzie nieład. Konstrukcja ta tak bardzo dominuje w tym opisie, że zupełnie nie ma tu miejsca na rejestrację tak ważnych obiektów, jak *Madonna rodziny Pesaro* Tycjana czy choćby nagrobki Canovy i Tycjana, nie mówiąc o innych dziełach.

Wśród licznych opisów zabytków architektury antycznej, które pojawiają się w opowiadaniach i relacjach sycylijskich, przede wszystkim przewija się refleksja egzystencjalna. Początkowy zachwyty dziełem rodzi konstatację o jego nietrwałości i nieuchronności powszechnej atrofii jako podstawowej zasadzie bytu. Klasyczny przykład takiego opisu mamy w opowiadaniu *Hotel Minerwa*.

Opis świątyni Minerwy w opowiadaniu *Hotel Minerwa*.

Kiedy zatrzymali się na szczycie, jedyny w swoim rodzaju widok roztoczył się przed nimi. Stali przy rosochatej stuletniej oliwce. Nad nimi wznosiły się cztery kolumny narożnika świątyni, związane jednym architrawem. Proste jońskie słupy stały rytmicznie, tryumfalnie. Istniały jeszcze stopnie z żółtawego, zwietrzałego kamienia, zarysy planu, podstawy bębnow kolumnowych — reszta była tylko gruzami. I właśnie ta kupa kamieni, zwalonych w nieładzie, te pomieszane ułamki, kapitele pomieszane i zablakane człony kolumn, to wszystko, co niegdyś było harmonią świątyni, a dzisiaj wałało się w chaosie, robiło największe wrażenie. Tryumf śmierci był tutaj bardziej wzruszający niż gdzie indziej, gdyż przeczyły mu srebrne grzebienie na morzu, zapach pomarańczowy, rosa osiadająca na koniczynie i pszenicy, uparty cichy ton kobzy, który bez przerwy szemrał u stóp świętego wzgórze<sup>91</sup>.

## OPISY MALARSTWA

Wśród Iwaszkiewiczowskich deskrypcji oczywiście nie mogło zabraknąć tych dotyczących dzieł malarskich. Iwaszkiewicz przy okazji pisania o tekstach Herberta poświęconych sztuce sformułował, co jest najważniejsze w opisie malarstwa:

Pisać o malarstwie nie jest łatwo. Dać w słowach jaki taki odpowiednik dzieła plastycznego, nie zagubić się w szczegółach malarskiej

<sup>91</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Hotel Minerwa...*, s. 253.



anegdota, mówiąc o walorach czysto plastycznych — na to trzeba nie tylko rozumieć przedmiot, o którym się pisze, ale także znać wartość i donośność słowa. Niewielu jest dziś takich pisarzy, którzy potrafią połączyć te dwie umiejętności. Przy tym — a to jest najważniejsze — trzeba umieć odczuć wrażenia owego drugiego dna, owego działania się czegoś poza płaszczyznę obrazu, bez czego nie istnieje żadne wielkie malarstwo, od Giotta do Picassa<sup>92</sup>.

Właściwie tekst ten wyjaśnia wszystko. Prawie zawsze celem opisu jest doszukanie się głębszego sensu w przedstawianym dziele. Można powiedzieć, stosując kategorie Barthes'owskie, o trzecim sensie. Służy temu intertekstualne zakotwiczenie przedstawionych treści w płaszczyźnie filozoficznej czy wręcz metafizycznej. Taka strategia opisu dzieła czy wręcz całej twórczości jest różna. Przytoczmy kilka charakterystycznych, ale i oryginalnych sposobów.

Opisując twórczość Chełmońskiego, którego bardzo cenił, pisarz przyznaje, że często sam przemierzał pieszko trasę, gdzie prawdopodobnie malował Chełmoński (Kukłówka, Radziejowice, Ojrzeń).

I myślałem sobie: tu, w śniegu, błąkały się kuropatwy, nad tym polem leciały bociany, tu (w Nadarzynie) była ta chata zwieńczona bocianim gniazdem, którą zobaczył on w różowych blaskach świtu wschodzących nad polem. W tych bruzdach na długie godziny kładł się Chełmoński, aby zespolić się z tą ziemią. Czy potrzebował na to aż leżenia w zaoranej bruzdzie? Czy nie wystarczył mu wszechobjęający rzut wzroku? Czy istnieje jeszcze dzisiaj taki mit ziemi? [...] Jak on umiał napełnić to niebo wędrownymi obłokami, które ocieniały drzewa i ogrody deszczem, czasem gradem, przejrzystą szarpiącą ulewą, jak w słynnej burzy, czasem zaróżowionymi masami — prawie materialnymi, przewalającymi się w promieniach wschodu i zachodu — nieba, zawsze pachnącego szeroką, daleką dalekością<sup>93</sup>.

Iwaszkiewicz *de facto* dokonuje tu opisu różnych fragmentów obrazów Chełmońskiego, próbując wczuć się niejako w sytuację artysty.

<sup>92</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Rozmowy o książkach*. Warszawa 1983, s. 131.

<sup>93</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Polski...*, s. 221.

Często w swych opisach ożywiał przedstawioną rzeczywistość, teraz robi coś więcej — usiłuje utożsamić się z samym malarzem.

Innym sposobem opisu jest skoncentrowanie się na najważniejszym fragmencie obrazu. On jest pretekstem do snucia refleksji już nie o dziele samym. Tak jest w przypadku obrazu Aleksandra Gierymskiego *Katedra w Amalfi*. Obraz ten jest osią, wokół której buduje pisarz swą opowieść o Amalfi, a przy okazji czyni dygresje na temat braci Gierymskich<sup>94</sup>. Z kolei w obrazie najważniejszym detalem, wokół którego skupia całą swą uwagę, są schody prowadzące do katedry. Całość deskrypcji jest zatem po mistrzowsku zbudowana z trzech elementów: opisu obrazu (schodów), przenikającego się z nim opisu realnej architektury i uwag o Gierymskim. Pisze Iwaszkiewicz:

Obraz przedstawia [...] katedrę w Amalfii z fotograficzną wiernością, odtwarzając ze szczególnym pietyzmem wielką płaszczyznę schodów, do połowy pograżonych w cieniu. Ów cień na schodach jest tak wymowny i tak wiele mówiący. Płaszczyznę tych schodów mącą plamy zbyt dużych postaci ludzi wstępujących, którzy tworzą ten niepotrzebny sztafaż, który zbyt często psuje obrazy i rysunki Aleksandra Gierymskiego. Na przykład piękny gwasz z Padwy<sup>95</sup>.

Dalej snuje rozważania o twórczości Gierymskiego i dywagacje o jego pozycji w historii sztuki polskiej, przeplatając nader trafnymi uwagami o kompozycji obrazu *Katedra w Amalfi* i samym opisem realnego miejsca, które zobaczone zostaje niejako oczami Gierymskiego:

Katedra nie jest szczególnie piękna i raczej sprawia wrażenie pstrokacizny z „pizańskimi” kolumnkami u szczytu i licznymi dodatkami XIX wieku — których jakoś czas nie umiał zharmonizować. Ale całość jest imponująco skomponowana z tymi olbrzymimi schodami pośrodku. Schody są rzeczywiście monumentalne i zapewne to one skusiły Gierymskiego do malowania. Bo jest to przedmiot obrazu trudny i niewdzięczny. Gierymski nie ułatwia sobie zadania, puszczając na te schody cień sąsiedniego pałacu, który przykrywa je do połowy. Cień ten jest bardzo zasadniczym elementem obrazu.

<sup>94</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 184.

<sup>95</sup> *Ibidem*, s. 184.

Dzieli go na harmonijne części i ta proporcja oświetlonej części do zaciemnionej stanowi o całym czarze dzieła. Wystarczy wyobrazić sobie ten pejzaż bez cienia, a całe wrażenie niesamowitości rozsypie się jak karty, a schody zostaną pustym, monotonnym przedmiotem. Zresztą widzimy te schody bez cienia na fotografiach. Są one tam martwą i nieruchomą przestrzenią, ale martwością swą przypominają mi widzące źrenice oczu Gierymskiego, w jego ostatnim genialnym i tragicznym autoportrecie z roku 1900.

Schody te prowadzą wysoko w górę do atrium i do wejścia do katedry przez wspaniałe brązowe odrzwia bizantyjskie z roku 1066, to znaczy z czasów, kiedy to Amalfii i Ravello były potężnymi miastami<sup>96</sup>.

Następne uwagi dotyczą już historii tej ziemi i osobistej sytuacji pisarza, gdy zwiedzał Amalfi. W opisie samego obrazu, pominąwszy trochę pretensjonalne zakończenie o martwych źrenicach Gierymskiego, mamy do czynienia z bardzo dobrym odczytaniem struktury kompozycyjnej dzieła, niemal profesjonalnym, uwzględniając literackie zabiegi stylizacyjne tekstu.

Malarza tego przywołuje pisarz także w innym swoim tekście. Jest to opis zachodu słońca w Paryżu zawarty w *Pasjach błędnierskich*, wierście przypominający *Wieczór nad Sekwaną* Aleksandra Gierymskiego. Co prawda, nie widzimy opisanych w tekście zarysów katedry Notre Dame ani drzew (pozostają one poza ramą obrazu), widać natomiast Luwr i Pont du Caroussel. Nade wszystko zgadza się kolorystyka i nastrój całości. Odnosi się wrażenie, że pisarz po prostu opisuje ten obraz, choć nie wymienia go z tytułu.

Powietrze drgało, przepełnione światłem. Każda cząstka jego promieniowała, topiła się w żółtym blasku, jaki koncentrował się w tym miejscu nieba nad samym horyzontem, gdzie miało się znajdować słońce. Kontury gmachów roztopiały się w tym złotym drzeniu, a woda Sekwany lała się pod mostami jak jasna lawa. Gdzie zaś nie było roztrzęsionej świetlistości, panował niebieski mat. Obejrzał się na Luwr lazurowy, koloru skóry pstrągów. A za wodą wznosiła się nieduża katedra Notre Dame i arkady mostów spoglądały wieloma

<sup>96</sup> Ibidem, s. 187.

matowymi oczyma. Drzewa wysokie a ukośne kreśliły złote niebo sinymi rusztowaniami. Dziwny to był pejzaż<sup>97</sup>.

W przytaczanym już wcześniej opisie *Assunty* Tycjana z opowiadania *Koronki weneckie I*, obrazu znajdującego się w kościele Santa Maria Gloriosa dei Frari w Wenecji, pisarz przywołuje swojego ulubionego poetę — Juliusza Słowackiego. Motyw Matki Boskiej często występował w utworach poetyckich Słowackiego, stąd to skojarzenie u Iwaszkiewicza. Odnieść się można choćby do fragmentu *Księdza Marka*:

Ukazał się wid... Piękność... córka Słowa [...]  
Słońce lecące trzymała nad czołem,  
A miesiąc srebrny pod nogami gniotła [...]  
Tęcze ją ciągłym oskrzydlały kołem,  
W słońcu girlandy niby z kwiatów plotła,  
I na powietrze rzucała niedbale  
Perły — jaśminy i maki — korale.

[V, 9-10]

Nie jest to, co prawda, opis obrazu *Wniebowziętej* Tycjana, lecz apokaliptycznej *Immaculaty*, jednak wiedza pisarza na temat ikonografii maryjnej nie uwzględniała takich niuansów. Gwoli ścisłości Słowacki pozostawał pod dużym wpływem *Koronacji Marii* Rafaela, swego ulubionego malarza. Obraz ten jest zupełnie inny w charakterze i przedstawia moment po Wniebowzięciu, stąd być może pytający ton w przytoczonym tekście: „Nie wiem, czy Słowacki widział ten obraz”. *Assunta*, jak przyznaje Iwaszkiewicz, kojarząca mu się niezmiennie z Wenecją, pozostaje zapamiętana jako purpurowa. Tym obrazem zachwycali się Wyka, Matejko, Delacroix, Wyspiański, Kraszewski, Norwid. Pisarz ma tego świadomość, co wskazuje na to, że czytał teksty, w których o tym była mowa.

Podniosłem głowę i w blasku przedpołudnia — widocznie niebo się rozchmurzyło — ukazała mi się wizja czerwona lecącej Madonny. Nie wiem, czy Słowacki widział ten obraz, ale przypominał mi on

<sup>97</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Pasje błędmierskie...*, s. 128—129.

w tej chwili jego widzenia, na pół krwawe, a na pół błogosławione. W czerwonym obłoku, w płomieniach wniebowstąpienia, w czerwonych purpurowych szatach, piękna dojrzała kobieta, matka, leciała w niebo. Zasłona odsłoniła się tak nieoczekiwanie; z miejsca, gdzie siedziałem, nie spodziewałem się widzieć obrazu w całym blasku; oświetlenie przesiane przez chmury czy załamane w kroplach deszczu było tak niezwykłe, że się zląkłem, jak gdyby przed jakimś objawieniem. [...] Assunta płonęła przede mną przez chwilę jeszcze. Patrzyłem na to wspaniałe odwieczne i wieczyste dzieło sztuki. Kiedy i ono rozpadnie się w popiół? Poczulem dokładnie, jak rzeka czasu przemija omywając mi palce, chłód wody skurczył mi nerwy dłoni. Staralem się zapanować nad sobą. Organy zaczęły grać. Nie było teraz żadnego nabożeństwa, więc może przyszedł kto się ćwiczyć? Znudzony koncertem Chopina wysłuchanym przez ścianę, przestałem chwycić wrażliwe dźwięki muzyki. Zlały mi się one z innymi wrażeniami odbieranymi w tym kościele. Myśli się tłoczyły jak teatralni aniołowie i teatralni apostołowie w wielkim obrazie.

Zasłona pomału zasunęła się i czerwony pożar Assunty zgasł. Pozostawił po sobie w moim sercu żal<sup>98</sup>.

Przytoczony opis jest stylizowany na wizję. Współgra ze stanem emocjonalnym, w którym znajduje się bohater opowiadania. Tak typowe w utworach Iwaszkiewicza doznanie pokrewne — dźwięku muzyki, wzmaga przeżycie metafizyczne. Wszystko to sprawia, że opis obrazu jest w gruncie rzeczy relacją z nagle doznanego przeżycia metafizycznego, epifanii. Opis konstruowany jest tak, że obraz jawi się jako trwająca przelotną chwilę wizja, nie zaś stan trwały. Artyzm dzieła Tycjana dopełniony jest impresyjnym wrażeniem świetlnym, choć ma cechy literackiej stylizacji, wyraża on osobisty stosunek Iwaszkiewicza do sztuki i jego sposób percepcji, któremu dawał wyraz w licznych opisach zawartych w jego książkach.

Zarówno w książkach podróźniczych, jak i w opowiadaniach włoskich, znajdują się liczne opisy dzieł sztuki tokańskiej — trecenta i quattrocenta, a także ulubionego Caravaggia. Stosuje tu Iwaszkiewicz typową dla siebie strategię ekfrazy — skupienie na szczególe, który objawia prawdziwe przesłanie malarstwa (czerwone tarcze żołnierzy

<sup>98</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Koronki weneckie I...*, s. 261—262.

rzymskich w scenie *Pojmania Chrystusa* Barny da Siena w San Gimignano), opis przez pryzmat własnych, osobistych emocji (fresk Sodomy ze *Svenimento* w kaplicy Katarzyny Sieneńskiej w kościele dominikanów w Sienie, przypomina się bohaterowi w momencie śmierci jego ukochanej), porównania z dziełami sztuki polskiej (malarstwo Barny da Siena zestawione zostaje z freskami polsko-ruskimi w Sandomierzu, dzięki czemu malowidła z Sandomierza nabierają nowego znaczenia, co oczywiście jest podyktowane subiektywnym przeczuciem, niemającym podstaw merytorycznych). Opisy dokonywane przez analogię ze sztuką polską eliminują często najważniejsze dla obiektu elementy jego struktury. Tak jest z aniołem z tęczowymi skrzydłami z *Uciezki do Egiptu* Caravaggia, porównanym z pastuchem indyków w obrazie *Na podwórzu* Jacka Malczewskiego. Wybiórczo eksponowane są te fragmenty, które owe imaginacyjne podobieństwa (bo oparte tylko na analogii subiektywnej aury) potwierdzają. Analogie takie snuje pisarz w związku z romańskim kościołem św. Jakuba w San Gimignano z XII wieku. Nie opisuje w ogóle jego architektury, a jeśli już, to wychwytuje mało znaczące, acz urokliwe elementy, np. fragmenty romańskich detali architektonicznych (łuk, zrujnowany ołtarz główny, fragmenty fresków) i zestawia je z kościołem św. Jakuba w Sandomierzu („Kościół świętego Jakuba w Sandomierzu — czerwony, wielki, ceglany i dziwnej struktury”)<sup>99</sup>. Nie tylko doszukuje się podobieństwa we wspólnocie epok, ale wręcz mówi o wspólnocie ducha czasów w kategoriach heglowskich.

Porównywanie opisywanego obiektu z innym dziełem czy artystą dokonuje się także w obrębie jednej epoki czy środowiska, na przykład przy okazji omawiania kaplicy św. Finy Iwaszkiewicz czyni uwagi na temat Domenica Ghirlandaia<sup>100</sup>. Uważa go za artystę stojącego na przeciwległym biegunie niż Barna da Siena. Dość powierzchownie opisuje freski z tej kaplicy, pisząc np. „jakiś papież zawieszony między obłokami”. Dostrzega finezję i wytworność, co jest trafnym spostrzeżeniem w przypadku Ghirlandaia, ale nie dostrzega w tym malarstwie mistycyzmu. Freski Bartola di Fredi (sceny ze Starego Testamentu, *Na-*

<sup>99</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 27.

<sup>100</sup> *Ibidem*, s. 24.

*rodziny i Śmierć Marii*) zestawia z *Żywotem Chrystusa* Barny da Siena. Określa je jako pełne chłopskiego realizmu i zdrowego wdzięku w przeciwieństwie do salonowego Benozza, co też jest spostrzeżeniem trafnym. „Proste wyrazy i gesty, proste zestawienia barw, ciemne czerwienie, zwiewny błękit szat, wzruszające kurczę pieczone, które wnosi poważna osoba towarzysząca położnicy”<sup>101</sup>.

Czasem porównanie indywidualnego stylu artysty dokonywane jest w kontekście twórczości literackiej, np. freski Benozza Gozzolego w kościele św. Augustyna w San Gimignano zestawia Iwaszkiewicz z portretami literackimi stworzonymi przez Dostojewskiego czy Conrada. Pisarz wychwytuje szczególnie często indywidualny wyraz twarzy przedstawianych postaci, stara się w opisie nadać mu adekwatne określenie. Tak przykładowo opisuje *Bachusa* Caravaggia:

Otyłe, babiego wyglądu chłopię siedziało zamyślane, do Japończyka podobne, nad stołem, na którym stał kosz owoców. Obraz na pozór banalny, a jednak przejmujący. Oczy chłopca, ociężałość jego, owoce w koszu, wszystko stanowiło dziwną całość<sup>102</sup>.

Caravaggio, jak wiadomo, obok Piera della Francesca, był ulubionym malarzem Iwaszkiewicza. W opisach jego dzieł śledzi szczegóły, które — jego zdaniem — przesądzają o charakterze obrazu. Jest to opinia subiektywna, czasami trafna, czasem zaś nie. Jedną z najbardziej rozbudowanych ekfraz poświęconych twórczości Caravaggia jest opis *Męczeństwa św. Mateusza* z kaplicy Contarellich przy San Luigi dei Francesi w Rzymie.

Gdy przyjrzymy się bliżej obrazowi, widzimy, że nagich zbirów jest więcej, trzech. Ale obaliwszy Mateusza na ziemię, odwrócili się i zostawiają swemu głównemu koledze dokonanie zbrodni. Jeden wtulił się w prawy kąt obrazu i widzimy tylko potężne jego plecy, drugi, w lewym kącie, zwrócił się ku przodowi, jest przerażający, ostrzyżony jak szaleńcy i wsparty na rękach, prezentuje widzowi potężne i straszne łapy dusiciela.

<sup>101</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>102</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Anna Grazzi...*, s. 195.

Mały chłopiec — z typu autoportretów, jakimi obwieszona jest duża sala galerii Borghese — także krzyczy. Jest to ten sam chłopiec, który występował w roli anioła (dopóki obrazu nie ukradziono) w *Holdzie pasterzy*, w Palermo. [...] Krzyk przestraszonego chłopca, ordynarny wrzask mordującego kata, prawie słyszymy materialnie. Tak samo krzyczy Izaak pod nożem Abrahama — w Uffizi we Florencji — anioł zaś, który wstrzymuje ręką Abrahama i wskazuje palcem ofiarę zastępczą (pół świniaka, pół kozła) jest klasycznie, ironicznie piękny, jak rzeźba grecka niedobrej epoki. Co za ironia tego obrazu!<sup>103</sup>

Pisarz pomija tu kompozycję całości, postaci drugiego i trzeciego planu, wreszcie najbardziej charakterystyczny dla Caravaggia tenebryzm. Jest to jeden z tych opisów Iwaszkiewiczowskich, w których zawarta została tylko refleksja nad szczegółami warstwy treściowej obrazu i subiektywnie wybranymi wartościami formalnymi oraz nieodłączna u Iwaszkiewicza animacja wątku narracyjnego.

Obcowanie ze sztuką rodzi uczucie wzniosłości. Wiele opisów dzieł malarstwa taką wzniosłość ewokuje, jak choćby przywołany tu opis *Assunty* Tycjana. Tak jest w przypadku obrazów Tintoretta w Scuola di San Rocco.

Rozmawiając o malarstwie weszliśmy do Scuola San Rocco. Wieczysta obojętność klasycznych dzieł sztuki, jej ponadbytość, wzniosłość — a zarazem pogarda dla naszych śmiesznych wieków — nie wydała mi się nigdy tak oczywista, a zarazem tak bolesna. Przed jednym z ciemnych fresków Tintoretta stanęliśmy w milczeniu. Mam wrażenie, że każdy z nas myślał o czym innym. Na obrazie, jak na dwupiętrowej ścianie, w górnej kondygnacji widniała Matka Boska z Dzieciątkiem i święty Józef. W dolnej odbywała się jakaś scena pasterska. Wszystko wydało mi się teatralne, natężenie światła i blasków obce i przesadne, a jednak w dzianiu się wyobrażonym na fresku było coś przenikliwego i poruszającego głębokie pokłady duszy<sup>104</sup>.

<sup>103</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 98, 100.

<sup>104</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Koronki weneckie II*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 2..., s. 286.



## OPISY RZEŹBY

W przypadku ekfraz dotyczących dzieł rzeźbiarskich można doszukać się tych samych prawidłowości występujących w opisach malarstwa czy architektury. Kanoniczne przykłady takich deskrypcji w twórczości Iwaszkiewicza to opisy metop z Selinuntu i *Jeńców* Michała Anioła. Metopy, zgromadzone w klasztorным muzeum w Palermo, pochodzą z V wieku p.n.e. Iwaszkiewicz odtwarza ich historię, widząc w niej odzwierciedlony fragment losów Sycylii<sup>105</sup>. Traktuje je jako pewien wycinkowy obraz sztuki greckiej. Zauważa też ewolucję, która zaszła w rzeźbie od VI do IV wieku p.n.e. (czyli od okresu archaicznego do klasycznego młodszego). Na wybranych przez pisarza metopach przedstawione są boginie: Hera, Artemida, Atena, Amazonka. Utożsamia je z różnymi typami kobiecości. Herę stojącą przed Zeusem nazywa kobietą naturą i kojarzy z biologicznym aspektem kobiecości; Diana (Artemida) to kobieta los, bezwzględna i mściwa, karząca Akteona; Atena strącająca Giganta to kobieta sprawiedliwość, wielkość; wreszcie Amazonka zabijana przez Heraklesa jest uosobieniem odwiecznej walki pierwiastka kobiecego i męskiego.

W biernym poddaniu się, w żalonym opuszczeniu rąk, w pochyleniu głowy, za którą mocno chwyta Herakles, prawicą czyniąc ostatni zamach, jest tyle słodczy i rezygnacji, iż słabość ta odbija się na samym obliczu Heraklesa. Niepewny i jakby współczujący wyraz tego oblicza stanowi zasadniczy kontrast z mocnym gestem prosto do celu dążącego miecza. Grupa ta przypomina inną wspaniałą rzeźbę, świętą Teresę Berniniego w Rzymie. Twarz Amazonki da się porównać z umierającą w szczęściu i cierpieniu świętej, twarz Heraklesa z twarzą współczującego, a jednak wykonującego należyty wyrok anioła. Jest w tej rzeźbie doskonałej, w tym metopie pewien szczegół, wzruszający w swej prostocie i doskonałości. Herakles, aby zaznaczyć swoje nad Amazonką panowanie, jakby biorąc w posiadanie jej życie, stopę swej lewej nogi na jej stopie ciężko postawił i zgiętymi palcami nóg nogę Amazonki, którą ona odruchowo wyszarpnąć się stara, przyciska. Ten mały realistyczny szczegół stanowi może o całym uroku rzeźby, odróżnia też ją od pozy św. Teresy i anioła,

<sup>105</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 102—107.

którzy unikają wszelkiego cielesnego kontaktu, chociaż twarze ich wyrażają tyle cielesnych wzruszeń. Ten metop to poemat o wiecznej biernej walce kobiety z siłą mężczyzny, który ze współczuciem, ale i z pewnością siebie usuwa przeszkadzającą mu w dążeniu do jego własnych celów niewiaścę.

— No, i co teraz? — powiadam do mojego towarzysza podróżny. — Jak tam „Niewolnicy” Michała Anioła?

On na to uśmiecha się z zażenowaniem.

— To jest zupełnie inna sfera działania — odpowiada.

Nie zgadzam się z nim. Sfera działania ta sama. Ale może właśnie ta droga do metopów przez rzeźby florenckie była dobra<sup>106</sup>.

Pisarz, prócz wyrażenia zachwyty nad formą, wnikliwie wczytuje się w przedstawioną treść i odtwarza stan emocjonalny przedstawionych postaci. Następnie jak zwykle dokonuje interpretacji odnoszącej się do płaszczyzny egzystencjalnej. Doszukuje się tu pierwiastków ponadczasowych, stanowiących odwieczne prawo ludzkiej egzystencji. W dobrej wierze dokonuje nadinterpretacji treści. Iwaszkiewicz często interpretował *Ekstazę św. Teresy Berniniego* jako moment śmierci wizjonerki, stąd wzięło się zapewne porównanie z umierającą Amazonką. Zestawienie klasycznych dzieł sztuki greckiej z V wieku z rzeźbą barokową jest zabiegiem z punktu widzenia historii sztuki niczym nieuprawnionym. Działa tu zasada bardzo subiektywnego skojarzenia, gdyż trudno nawet doszukać się podobieństwa formalnego, podobnie z przywołanymi także w tym tekście *Jeńcami* Michała Anioła. Pisarz przy okazji formułuje tu usprawiedliwienie dla takich zabiegów. Uważa, że literacka interpretacja jest niezbędna, aby dogłębnie objaśnić dzieło.

Podczas oglądania metopy przedstawiającej Herę z Zeusem pisarz doznał porażającego wrażenia subiektywności odbioru i obiektywności statusu dzieła jako materialnego artefaktu. To, co stanowiło dotychczas podstawę jego obcowania ze sztuką — swoista animacja rzeczywistości dzieła i szukanie śladów własnych przeżyć i przemyśleń w dziele, porozumienia przez empatyczne wniknięcie, okazało się ułudą. Rzeźba pozostaje tylko kamieniem, reszta jest naszą projekcją. Kamienna Hera mówi:

<sup>106</sup> Ibidem, s. 104—105.

ja jestem życie, doznałeś mnie, ale ja jestem jak kamień, ja jestem kamieniem. Moment wstrząsający, a równocześnie może najwyższe moje doznanie wobec przedmiotu sztuki. Zostanie ono we mnie na całą resztę życia jak objawienie — jak klęska<sup>107</sup>.

Odkryciem florenckim było zetknięcie z twórczością Michała Anioła. Największe wrażenie wywarły na Iwaszkiewiczu rzeźby *Dawid* oraz *Jeńcy*. Opisuje te prace zarówno w *Księżce o Sycylii*, jak i w *Podróżach do Włoch*. Zestawia te dwa dzieła w kontekście wiedzy i doświadczenia młodości i starości i jak to zwykle u niego, refleksja estetyczna przeraża się w egzystencjalną<sup>108</sup>. Nie ma tu typowej ekfrazy. Jest zachwyt nad *tourmenté* Michała Anioła, a opis zastępuje fenomenologiczna analiza już nie tyle dzieła, ile aktu kreacji.

Jednak nie jest to owa walka z materią, jaką w nich widziano tylokrotnie. Dla mnie gorsze rzeczy stają się w tej zakłętej gigantycznymi rzutami ryłka akcji. Jest tu jakaś tajemnicza, astrologiczna walka z duchem, który pragnie śmiertelnie opętać Michała Anioła. Jest jak w niektórych sonatach Beethovena — odrzucenie pokusy duchowego istnienia. Walka z nieśmiertelnością, pożądanie śmierci i nicości. I to jest właśnie w tych postaciach takie przeraźliwe<sup>109</sup>.

Ekfrastyka Iwaszkiewicza stanowi nieodłączną część jego pisarstwa. Z punktu widzenia historii sztuki nie ociera się o profesjonalizm, jak u niekwestionowanego mistrza gatunku — Zbigniewa Herberta. Mimo drobnych potknięć i czasami zadziwiających porównań pisarz nie popełnia większych uchybień merytorycznych. Przyjmuje różne strategie — od wierności klasycznemu opisowi, po całkowitą rezygnację z niego na rzecz osobistych refleksji estetycznych, filozoficznych, egzystencjalnych, religijnych. Często przyświeca jej fenomenologiczna idea uchwycenia istoty dzieła czy sztuki samej. Przesądza to o literackim charakterze opisów Iwaszkiewiczowskich. Wiele w niej tropów intertekstualnych z dziedziny muzyki i literatury. Najsłabszą stroną opisów sztuki

<sup>107</sup> Ibidem, s. 106.

<sup>108</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 78.

<sup>109</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Księżka o Sycylii...*, s. 50.

dokonywanych przez Iwaszkiewicza jest porównywanie dzieł i artystów nieuprawnione z punktu widzenia historii sztuki, czynione według własnych skojarzeń, powierzchownych ocen, zdecydowanie subiektywnie. Czasem przyświeca temu zabiegowi z góry powzięta idea o wspólnocie genezy sztuki europejskiej, jak w przypadku opisu odrzwi kościoła San Salvatore de Bireto, porównanych z drzwiami soboru w Suzdale, katedry w Gnieźnie, Płocku i literackiej Troi. Pojawia się karkołomna teza o podobieństwie między tymi obiektami. Pisarz intuicyjnie wskazuje ich podobieństwo nie tyle formalne, ile gatunkowe, traktując je jako kolejny argument o jedności europejskich kultur. Rozważania te puentuje:

Wielka to radość podróżnika zbierać tak różne wrażenia w różnych zakątkach świata i potem układać je w jedną całość, jak gdyby piękny bukiet z zerwanych tu i tam kwiatów. Najmilsze jest, jak te odległe od siebie kawałki układają się jak jakie angielskie „puzzle”, jak pojedyncze kamyki mozaiki, aby wytworzyć, przynajmniej w wyobraźni autora — jedną imponującą całość<sup>110</sup>.

## Sensualizm, synestezja, malowanie słowem

Niemal od samego początku pisarstwo Iwaszkiewicza opiera się na używaniu języka do budowania obrazu, który często dookreślany jest za pomocą dźwięku. Jest to spuścizna modernizmu, dążącego do metaforyzacji i symbolizacji opisu, w przypadku pisarza również inspiracja poglądami akmeistów rosyjskich. Niezwykle uwrażliwienie Iwaszkiewicza na dźwięk i obraz musiało znaleźć takie właśnie ujście w twórczości literackiej. Jest to szczególnie widoczne w praktyce poetyckiej. Jednak nie chodzi tylko o urzeczywistnienie idei *correspondance des arts*<sup>111</sup>. Mamy tu do czynienia z próbą, aby użyć terminu Jacobsona, podwój-

<sup>110</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 188.

<sup>111</sup> Modernistyczną proveniencję ma także włączanie do przenikających się dyscyplin sztuki elementów przyrody, wchodzących w symbiotyczny związek ze światem kultury.

nej transmutacji — przemiany jednej kategorii reprezentacji w drugą, jednego systemu znaków w inny system<sup>112</sup>. Sam pisarz miał świadomość tego problemu i wypowiadał się na ten temat w opublikowanym w „Wiadomościach Literackich” artykule *Barkarola Chopina*, w którym przedstawił swe poglądy na związki muzyki i literatury<sup>113</sup>.

Swoista realizacja modernistycznego marzenia o syntezie sztuk pojawia się nie tylko we wczesnej twórczości pisarza (*Oktostychy*), lecz także w późnych dziełach prozatorskich i poetyckich (*Muzyka wieczorem*). Ostatni tom poetycki twórca został wręcz określony jako „skomponowany do słuchania”<sup>114</sup>. Dostrzegli to literaturoznawcy, charakteryzujący praktykę poetycką Iwaszkiewicza od początku jego drogi pisarskiej w ten oto sposób: „Stwarza [...] możliwość przekraczania granic, jakie stanowią charakterystyczne dla danej dziedziny środki wyrazu. Konstrukcja wiersza staje się partyturą symfonii, instrumentacją słów, z których zbudowano obraz, układa się w melodię. Pejzaż pokazany na zasadzie malarstwa zmienia perspektywę, kolory, nastrój, światło, a nawet poszczególne fragmenty. Często uzupełnia go komentarz, w którym autor, występując w roli odbiorcy, otwiera w ten sposób proces indywidualnej interpretacji. Przewyciężona poprzez osiągnięcie odpowiedniego dystansu antyteza życia i estetyki oznacza także umiejętność pogodzenia kolistego czasu przyrody i niezależnego od niej, uniwersalnego lub tylko potencjalnego (czekającego na odpowiedni moment i odbiorcę) bytu dzieła sztuki”<sup>115</sup>.

Wspomniana i podnoszona niemal przez wszystkich interpretatorów prozy czy poezji pisarza niezwyklej wrażliwość na kształty i barwy ota-

<sup>112</sup> R. JACOBSON: *Językowe aspekty tłumaczenia*. W: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*. Tłum. Z. SROCYŃSKA. Red. S. POLLAK. Wrocław 1975, s. 110.

<sup>113</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Barkarola Chopina*. „Wiadomości Literackie” 1933, nr 5. Interpretuje on *Barkarolę* jako transpozycję pejzażu o panteistycznym charakterze. Utwór, zdaniem pisarza, miał właściwości kataraktyczne (*sfogato*).

<sup>114</sup> A. DZIADEK: *Rytm i podmiot...*, s. 47. Adam Dziadek szczegółowo wylicza w swoim opracowaniu rodzaje i ilość instrumentów, użytych fachowych terminów muzycznych itp. w ostatnim tomie pisarza. Nie one jednak przesądzają o muzyczności tych wierszy, lecz rytm i budowa wierszy.

<sup>115</sup> K. GRELA: *Każda przestrzeń musi wydać drzewo?* W: *Szkice o poezji współczesnej i jej tradycjach*. Warszawa 1986, s. 93.

czającego świata, warunkująca postawę łączącą dyscypliny sztuki, nie wystarczyłaby, gdyby nie praktyczna znajomość muzyki. Iwaszkiewicz, niezależnie od modernistycznego dziedzictwa — schopenhauerowskiego wyniesienia muzyki ponad inne dziedziny, rzeczywiście cenił ją najwyższą ze wszystkich sztuk, ale i znał jako praktyk pianista<sup>116</sup>. Pisarz dysponował profesjonalnym przygotowaniem muzycznym (w młodości rozważał poświęcenie się wyłącznie muzyce), niemal do późnej starości grywał na fortepianie i żywo uczestniczył jako słuchacz w życiu koncertowym nie tylko Warszawy. Choć kariery pianisty nie rozwinął, miłość do muzyki wyraził w literaturze. Muzyka była dla Iwaszkiewicza objawieniem wyższym niż religia i filozofia. Była ozdobnikiem utworów poetyckich i prozatorskich, ale też zaznaczyła swą obecność w strukturze fikcji literackiej (pisarz wielokrotnie przywołuje w swych dziełach utwory muzyczne lub sylwetki kompozytorów), stała się elementem poezjotwórczym, tematem, żywiołem i tworzywem wierszy, kreowała ich atmosferę, a często miała wpływ na formę, kształtowaną na wzór muzyczny, gdyż wiedzę o budowie dzieła muzycznego pisarz często wykorzystywał w swych utworach, przenosząc ją na ich strukturę<sup>117</sup>. Najróżnorodniejsze

<sup>116</sup> Muzyka została ogłoszona przez Schopenhauera najwyższą formą sztuki (*Die Welt und Vorstellung*). Muzyka, według poglądów Schopenhauera, wśród sztuk siostrzanych jest tą, która wyraża wolę, a nie jak one, idee. Także Pater (*The School of Giorgione*) postrzegał muzykę jako sztukę, do której pozostałe aspirują. O paralelach dźwięku i barwy, wręcz o przekładach tych wartości traktują niemal wszystkie wypowiedzi teoretyczne końca XIX i przełomu wieków (Goethe, Delacroix, Whistler, Redon, Signac, Gauguin, Matisse, Kandinsky, Klee, Čiurlionis, Mikołaj Rimski-Korsakow, Skriabin, Baudelaire, Verlaine).

<sup>117</sup> O relacjach muzyki i poetyki Jarosława Iwaszkiewicza wypowiadali się wielokrotnie badacze jego twórczości. Por. J. OPALSKI: „Sprawiedliwość w pięknie”, czyli o muzyce w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983, s. 191—205; J. SKARBOWSKI: *Muzyka w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*. „Poezja” 1978, nr 4; B. POCIEJ: *Literacka ekspresja językowa a wiedza o muzyce*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza...*; J. WALDORFF: *Iwaszkiewicz i muzyka*. „Nowe Książki” 1984, nr 4; A. MATRACKA-KOŚCIELNY: *O dźwiękowych transformacjach poezji Iwaszkiewicza*. „Twórczość” 1988, nr 2; EADEM: *Komponowanie dźwiękiem i słowem w twórczości J. Iwaszkiewicza*. „Twórczość” 1990, nr 2; J. DEMBIŃSKA-PAWELEC: *Jak słuchać prozy Jarosława Iwaszkiewicza? O muzyczności „Nieba”*. W: *Skamander*. T. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*. Red. I. OPACKI, A. NAWARECKI. Katowice 1993; A. DZIADEK: *Rytm i podmiot...*

rodzaje rytmów zastosowanych w wierszach pisarza służą podkreśleniu treści. Formy wierszy nawiązują do wielorakich gatunków lirycznych. Iwaszkiewicz często używał w swoim pisarstwie terminologii muzycznej, ale posuwał się i dalej. Muzyczność języka pisarza polegała na stosowaniu metafor muzycznych, na wyszukanej budowie zdań i kompozycji, na rytmach wewnętrznych, czyli budowaniu utworów literackich na podstawie morfologii dzieła muzycznego. Na wieloaspektową rolę muzyki w utworach twórcy zwróciła uwagę Alicja Matracka-Kościelny, wskazując na występowanie, poza stylizacją, muzykotematyczności, a także opisu zjawisk muzycznych w naturze czy wręcz opisów muzycznych<sup>118</sup>. Według Bohdana Pocięja, w przypadku pisarstwa muzycznego Iwaszkiewicza można mówić o hermeneutyce muzyki. „Muzyka w całej swej (metafizycznej) tajemniczości, z całym swoim odniesieniem do bytu idealnego (bytu idei) — wydaje się szczególnie wpleciona w życie — w nurt, zjawisko życia, w sferę życia — biologicznego (materialnego) i duchowego. W swojej liczbowej ezoteryczności i warsztatowej hermetyczności jest muzyka w jakiś sposób pokrewna tej stronie natury, jaka jawi się naszym urzeczonym oczom, przyrody, jakiej najbardziej pragniemy, nękani metafizycznym głodem żywego piękna”<sup>119</sup>.

Muzyczność występuje już w pierwszych próbach poetyckich Iwaszkiewicza — w *Oktostychach*. Pisarz zastosował w nich budowę zbliżoną do miniatury fortepianowej. Wiersz *Prolog* z tego tomu miał w podtytule wręcz wskazanie na *Arabeskę op. 18* Schumanna. Radosław Romaniuk dopatruje się też w *Oktostychach* wpływu muzyki Edwarda Griega, którą wówczas fascynował się młody poeta<sup>120</sup>. Jerzy Kwiatkowski, analizując *Oktostychy*, użył sformułowania: „zmysłowa kontemplacja dźwięku” i „złudzenie trójwymiarowej dotykalności”<sup>121</sup>. Realizuje się w nich idea synestezji — różne zmysły symultanicznie odbierają to samo zjawisko. Struktura brzmieniowa tych wierszy wzmacnia ich zmysłowy charakter. W kreowanych w tomie obrazach Adam Dziadek

<sup>118</sup> A. MATRACKA-KOŚCIELNY: *Od „Menueta” i „Sarabandy” do „Mapy pogody”*. „Ruch Muzyczny” 1990, nr 15.

<sup>119</sup> B. POCIEJ: *Literacka ekspresja językowa a wiedza...*, s. 217.

<sup>120</sup> R. ROMANIUK: *Inne życie...*, s. 193.

<sup>121</sup> J. KWIATKOWSKI: *Eleuter. Szkice o wczesnej poezji Jarosława Iwaszkiewicza*. Warszawa 1966; A. DZIADEK: *Rytm i podmiot...*, s. 53.

dostrzegł ponadto powinowactwa z obrazami impresjonistów<sup>122</sup>. Józef Opalski, analizując prozę Iwaszkiewicza z uwzględnieniem podobieństwa jej konstrukcji do utworów muzycznych, zestawia *Martwą pasiekę* i sonatę fortepianową Igora Strawińskiego jako przykład podobieństwa budowy strukturalnej obu utworów, gdzie każde zdanie, każde słowo ma określoną, przemyślaną pozycję w utworze<sup>123</sup>. Podobnie jest z tekstem *Niebo*, także nawiązującym do budowy sonatowej<sup>124</sup>. Sam Iwaszkiewicz tak pisał w przedmowie do utworu:

Utwór poniższy jest usiłowaniem możliwie ścisłego oddania w słowie formy sonatowej. Oczywiście nie mogłem tu zachować wymagań tonacyjnych i modulacyjnych, starałem się zaznaczyć tylko, podając na przykład w pierwszej części temat drugi w tonacji „r”, w reprzyście modulując do zasadniczej tonacji „n”<sup>125</sup>.

W poetyckiej powieści *Wieczór u Abdona* świadomie zastosował stylizację na fugę<sup>126</sup>. Jerzy Paszek dostrzegł podobieństwo *Wieczoru u Abdona* z *Ulissesem* Joyce’a w eksperymentowaniu z zastosowaniem muzycznej formy fugi w przekładzie na tekst literacki<sup>127</sup>. Podobnie jak w *Oktostychach*, równie ważnym jak muzyka elementem jest tu wrażliwość na barwę. Z kolei w przypadku niektórych utworów pisarza można wskazać dokładnie źródła inspiracji muzycznych, np. w *Słowie z Jardins sous la pluie* Debussy’ego<sup>128</sup>. Opowiadania, takie jak *Czwarta symfonia* czy *Mefisto-Walc*, są w całości poświęcone muzyce. *Mefisto-Walc* rozpoczyna się wręcz zapisem nutowym.

<sup>122</sup> A. DZIADEK: *Rytm i podmiot...*, s. 62.

<sup>123</sup> J. OPALSKI: *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. Red. T. CIEŚLIKOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1980, s. 61.

<sup>124</sup> Na ten temat szeroko pisała Joanna DEMBIŃSKA-PAWELEC w artykule *Jak słuchać prozy Jarosława Iwaszkiewicza?...*

<sup>125</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Niebo*. W: IDEM: *Proza poetycka...*, s. 298.

<sup>126</sup> Na ten temat: M. JĘDRYCHOWSKA: *Wczesna proza...*

<sup>127</sup> J. PASZEK: *Iwaszkiewicz i Joyce. (O dwóch próbach literackiej fugi)*. „Twórczość” 1983, z. 2.

<sup>128</sup> J. OPALSKI: *O sposobach istnienia utworu...*, s. 63.



Zabieg przeniesienia form muzycznych na literaturę nie może jednak przekroczyć pewnych granic, na które wskazał Michał Głowiński. Dla określenia występującego podobieństwa wprowadził on termin „mimetyzm formalny”<sup>129</sup>. Tak pojęte przeniesienie pojawia się w twórczości pisarza, czego dowodem jest *Niebo*. Utwór ten znalazł się w zbiorze krótkich form narracyjnych zatytułowanych *Pejzaże sentymentalne*, wydanych w roku 1926. Dzieło to posłużyło pisarzowi do eksperymentowania z formą literacką, być może pod wpływem Witkiewiczowskiej koncepcji Czystej Formy<sup>130</sup>.

Osobliwie zinterpretowanej idei troistej korespondencji sztuk: słowo — obraz — dźwięk, dostarczają metopy z Selinuntu. Iwaszkiewicz zainteresował się nimi pod wpływem Szymanowskiego. Ten, zafascynowany sycylijskim zabytkiem, napisał cykl utworów fortepianowych zatytułowanych *Metopy* (1915). Z kolei Iwaszkiewicz w *Książce o Sycylii* opisuje metopy z Selinuntu i jest to przykład klasycznej ekfrazy. Metopy pojawiają się także w poezji: *Metopa z Selinuntu I* oraz *Metopa z Selinuntu II* w zbiorze *Inne życie* (1938). Sztuka jest tu zatem bodźcem do tworzenia konstrukcji słownych i muzycznych, aczkolwiek przez różnych twórców, ale będących z sobą, podobnie jak w przypadku tych konkretnych utworów, w niezwyklej symbiozie. Może należałoby tylko zmienić kolejność: dzieło plastyczne — muzyka — literatura?

Termin „dzieło plastyczne” w przypadku pisarza oznacza również architekturę. W utworze *Źródło Aretuzy* dokonuje się przemiana (trans-

<sup>129</sup> Mimetyzm formalny w rozumieniu Głowińskiego to naśladowanie środkami danej formy innych form wypowiedzi, form literackich, paraliterackich, pozaliterackich, w tym wypadku muzycznych. W efekcie tego zabiegu aktywna jest forma dokonująca naśladowania, bo wprowadza elementy naśladowane w obręb reguł właściwych sobie samej. Mimetyzm formalny jest zawsze elementem wyposażenia znaczeniowego formy, która owego naśladowania dokonuje; dostrzeżenie wzorca jest warunkiem koniecznym do zrozumienia wypowiedzi, która się do niego odwołuje; stanowi jeden ze składników konwencji literackiej. Może odwoływać się do utrwalonych społecznie form ustnych. Mimetyzm formalny może obejmować cały utwór lub być czynnikiem organizującym jakiś epizod. M. GŁOWIŃSKI: *Literackość muzyki — muzyczność literatury*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. Red. T. CIEŚLIKOWSKA, J. SŁAWIŃSKI..., s. 49—64.

<sup>130</sup> Tak uważa J. DEMBIŃSKA-PAWELEC (*Jak słuchać prozy Jarosława Iwaszkiewicza?...*, s. 20).

mutacja) architektury w muzykę („I kolumn kości zamienić w struny miódopływne”). W ostatnim tomie *Dzienników* pisarza pod datą 2 lutego 1955 znajduje się znamieny zapis doznania wywołanego widokiem dziedzińca Bazyliki św. Piotra w Rzymie. Bezpośrednio poprzedzało go obcowanie ze sztuką zgromadzoną w Muzeum Watykańskim. Widokowi towarzyszył dźwięk kropel deszczu. Był on niezbędnym komponentem całości. Iwaszkiewicz zanotował: „Ten widok w okrągłej arkadzie, pod którą stałem, chciałbym namalować. Ale wtedy nie byłoby dźwięku?”<sup>131</sup>. Dźwięk jest dla pisarza często nieodłącznym elementem doznania estetycznego związanego z kontaktem ze sztukami wizualnymi. Nieoczekiwanie pojawia się alternatywa w postaci filmu. „To byłoby piękne: takie małe fragmenty filmowe, jak obrazy, jak utwory muzyczne 3—5-minutowe” — zanotował dalej, kontemplując widok pogrążonej w deszczu kolumnady Berniniego<sup>132</sup>.

Według koncepcji Antonia Russiego, dotyczącej związków muzyki z literaturą i sztukami wizualnymi, w doświadczeniu każdego ze zmysłów zawarte jest doświadczenie wszystkich innych zmysłów, tak jak w przeżyciu każdej ze sztuk zawarta jest każda inna sztuka<sup>133</sup>. Wartości plastyczne sugerowane przez muzykę będą inne jakościowo od realnych. Chodzi tu o stan ducha osoby, która ich doświadcza. Doświadczenie estetyczne powstałe podczas obcowania z dziełem materialnym zostaje zapamiętane i stanowi bodziec pobudzający doznania innych zmysłów. Koncepcja Russiego znajduje niemal klasyczne urzeczywistnienie w sytuacji Iwaszkiewicza.

Nieco inaczej niż w przypadku związków słowa z dźwiękiem jest ze wzajemną inspiracją tekstu i sztuk plastycznych. Pisarz był niezwykle wrażliwy na sztuki wizualne, choć jego wiedza, mimo że obszerna, była typową wiedzą dyletanta. Nigdy nie otrzymał wykształcenia warsztatowego — nie malował ani nie rysował. Jego rozpoznanie dzieł sztuki nie miało podbudowy w postaci opanowanego warsztatu praktycznego, co było domeną na przykład Herberta. Iwaszkiewicz osiągał efekt malarzski w swych utworach przez stylizację, umiejętne kierowanie narracją,

<sup>131</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955*. Warszawa 2007, s. 463.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> A. RUSSI: *L'arte e le arti*. Pisa 1960.

a nade wszystko opisy, ale nie czuł istoty pracy z pędzlem tak, jak czuje malarz, a mimo to — zdaniem wielu badaczy — właśnie wzrok był zmysłem uprzywilejowanym w całej twórczości Iwaszkiewicza. Opisywał jak wnikliwy obserwator i zachwycony wielbiciel sztuki, obdarzony wielką zdolnością sensualną i wrażliwością na sztukę. Zdarzały się jednak w jego spostrzeżeniach opisy wręcz rutynowego postępowania malarskiego:

Aby tworzyć świetne opisy malarskie [...], trzeba mieć wielkie, malarskie oko. Nie tylko chwycić odcienie, ale podpatrywać całość krajobrazu, całość widoku z niebem i ziemią, spletanymi w wiecznym kontraście. Putrament [tekst dotyczył prozy Putramenta — A.G.P.] zawsze widzi to niebo rozpostarte nad nami i wie, że od jego barwy — dosadnie i nieomylnie określonej — zależy cały nastrój, całe zabarwienie uczuciowe krajobrazu<sup>134</sup>.

Jest tu bardzo trafnie określona zasada, o której wie każdy malarz, a którą intuicyjnie chyba przywołuje Iwaszkiewicz.

Na szczególną uwagę zasługuje Iwaszkiewiczowska wrażliwość na kolor. We wczesnej twórczości prozatorskiej cechuje pisarza skłonność do zmysłowych, nasyconych kolorów. W sferze kolorystycznej widoczne są wpływy Rimbauda (fiolet i jego odcienie), a także inspiracje Wilde'em (wyszukane określenia kolorów w *Oktostychach*). Jerzy Kwiatkowski policzył określenia kolorystyczne występujące w poezji twórcy, zestawiając je z podobnymi u innych pisarzy równoległego okresu twórczości. Rachunek zdecydowanie wypada na korzyść Iwaszkiewicza<sup>135</sup>. Trudno stworzyć spójną gamę występujących w utworach pisarza barw. Czasami są to kolory inspirowane naturalnym pejzażem, zanotowanym przez wrażliwe oko, na przykład w opisie pejzażu okolic San Gimignano w kierunku Florencji używa wielu kolorów:

Jest to widok niezwykle daleki, cały składający się z szarych, skupionych wzgórków. Kończą się one niebieskimi wzniesieniami, do-

<sup>134</sup> J. IWASZKIEWICZ: „Arkadia”. W: IDEM: *Rozmowy o książkach*. Warszawa 1983, s. 63.

<sup>135</sup> J. KWIAWKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 21.

piero ku horyzontowi, tam, gdzie się jedzie do Florencji. Wzgórza te zarośnięte są oliwkami, których srebro pokrywa się z szarością i błękitem, lub drzewami bez nazwy i gatunku, których jedynym zadaniem jest podtrzymywanie obfitych plonów winorośli, a na jesieni granatowych i zielonych kaskad najszlachetniejszych owoców.

Z żółtego, pustego wzgórza obserwujemy melancholijny, niezapomniany pejzaż. Za nami na prawo jasnożółte mury i wieże miasta wznoszą się ku górze i w tak pięknej, rozczłonkowanej jak należy, bezlistnej kompozycji<sup>136</sup>.

Często gama kolorystyczna obrana przez Iwaszkiewicza zaskakuje swą oryginalnością. Na przykład przemijanie lata w Wilku scharakteryzowane zostaje z użyciem wielu barw, wśród których dominująca jest biel. Ma ona znaczenie symboliczne. Nadawanie kolorom znaczenia symbolicznego i metafizycznego jest typowe dla wczesnej prozy pisarza<sup>137</sup>. „Każdy bohater prozy Iwaszkiewicza w przełomowym momencie swego losu znajduje się w jakimś kolorowym obłoku — pisze Kwiatkowski. Ustalając znaczenie tego koloru-symbolu ustalamy jednocześnie przeznaczenie bohatera. Metafizyka przejawia się w codzienności ludzkiej w każdym niemal przeżyciu”<sup>138</sup>. Kwiatkowski przeprowadza analizę charakteru i częstotliwości występowania kolorów w twórczości pisarza na podstawie tomu *Inne życie*. Występuje w nim tradycyjnie mnogość barw, które krytyk wylicza: „Fiolet mgieł polskich i florenckich wzgórz / Układa fałdy florenckie i frędzle” (*Quintin Matsys*); „lód szary, lud czarny” (*Breughel*), „głębia gołębiowa” (*Nekrofilia*), „siny fosfor Bosforu” (*Nekrofilia*). Są to kolory ciemne i intensywne, o zróżnicowanych odcieniach, często ekspresyjne. Pojawia się także zieleń o niezwykłych odcieniach: malachitowa (szaty anielskie — *Quintin Matsys*), grynszpanowa (Anioł i Anna na łańcach z grynszpanu — *Quintin Matsys*), chlorofilowa, szklista (I niebo całe zielone i szkliste — *Wieczór*). Zielone są anioły, ludzie, żagle, obłoki, niebo, chmury. Warto jednak zauważyć, że w przypadku wierszy inspirowanych malarstwem kolor, choć

<sup>136</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 27.

<sup>137</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*, s. 160.

<sup>138</sup> Ibidem.

przybierający często poetyckie nazwy, ma swoje źródło w zestrojeniach barwnych dzieła plastycznego.

Wielokrotnie używanym kolorem jest czerń. Jak obliczył Jerzy Kwiatkowski, czerń pojawia się w tym tomie 30 razy, w żadnym innym tomie Iwaszkiewicza nie występuje tak często<sup>139</sup>. Czerni również nadał krytyk znaczenie ekspresyjno-symboliczne. Znamionuje tradycyjnie zło, śmierć, ale też poczucie beznadziei, rozpacz, coraz bardziej charakterystyczną dla Iwaszkiewicza estetyczną fascynację śmiercią i — co podkreśla Kwiatkowski — zostaje ona użyta jako autonomiczny kolor, współgrający z innymi barwami<sup>140</sup>. Częsty jest kontrast czerni i bieli (*Nekrofilia*, *Zima*). Inne występujące kolory to fiolet, siność, odcienie brązów (rudości, czerwienie, rdza). Konstatacja Kwiatkowskiego jest dość symptomatyczna: „kolorystyczna mentalność musiała niejako doprowadzić do tematyki malarskiej, do wierszy w obrazach”<sup>141</sup>. A może to obrazy i obcowanie z dziełami sztuki, długie godziny kontemplacji w muzeach wykształciły ową „kolorystyczną mentalność”?

Do sensualnych doznań zawartych w utworach Iwaszkiewicza dochodzi jeszcze nieoczekiwane zmysł smaku. Wiadomo, że dom Iwaszkiewiczów na Stawisku słynął z wyszukanej kuchni, w czym dużą zasługę miał sam gospodarz<sup>142</sup>. Opisy stołu w *Wilku* z opowiadania *Panny z Wilka* stały się już kanoniczne w swym gatunku. Początki tych sensualnych opisów znajdziemy już we wczesnej prozie:

W Bagdadzie w jesieni dojrzewają brzoskwinie, które są złote jak Dosidoj i Dosifeja. Są jak pęcherze napełnione słodką wonnością. Granaty pękają jak krwawe strzępy mięsa i leją sok złoto-czerwony jak miód. Usta hurys są pełne niby granaty, a słodkie niby brzoskwinie. Winne grona napełniają wielkie stragany, gdzie siedzą mądrzy, przemądry kupcy, [...]. Po sennych, ociężałych od żaru ulicach

<sup>139</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 471, przypis 1.

<sup>140</sup> Ibidem, s. 473.

<sup>141</sup> Ibidem, s. 476.

<sup>142</sup> Ludwika Włodek w swej książce *Pra*, demystyfikuje tę legendarną kuchnię Stawiska, uważając wręcz, że była monotonna, a prawdziwe, często improwizowane popisy kulinarne zdarzały się na szczególne okazje. Funkcjonuje jednak stereotyp Stawiska jako miejsca, gdzie niezwykle ceniono i dbano o przyjemności stołu. L. WŁODEK: *Pra. O rodzinie Iwaszkiewiczów*. Kraków 2012.

rozlewa się zapach wonności; dyszą różami zaułki i wszystko tonie w szczęściu złotego świętego słońca<sup>143</sup>.

W powieści *Księżyc wschodzi* opisy kulinarne stanowią prawdziwe martwe natury, urzekające barwą, wyimaginowanym smakiem i zapachem.

Stąd to wychodziły owe konfitury z róży, z moreli z migdałami, z jabłek z melonami lub z kawonowej skórki, zwabiające gości i rezydentów [...], stąd to w słojach i pudłach wydobywały się na światło dzienne pikle, niby różnobarwne, drewniane kardynałki, śliwki w occie, nastroszone goździkami jak jeże, rożenki, pachnące kminem, śliwki karmione, jak ałtasowe poduszcзки, gruszki w miodzie, złociste i kształtem podobne do mandolin, sorbety malinowe i różane, słodkie i wonne jak ambra, pastała jabłeczna i jarzębinowa, wreszcie przeróżne likwory, nalewki, alembiki<sup>144</sup>.

Doznania smakowe zawarte są nie tylko w opisach fikcyjnych. W eseistycznej *Książce o Sycylii* mnożą się opisy owoców i innych kulinarii czynione z autopsji. Pisarz porównuje miasto do stosu fig i daktyli, do smaku malagi. Oto, jak opisuje w swoim dzienniku targ w Palermo:

Ten targ wczoraj wieczorem to było coś fenomenalnego, oświetlony jaskrawo lampami elektrycznymi, te góry owoców, jarzyn, ryb. Zielone kalafiora jak kwiaty. Sklepy, gdzie gotują i smażą na poczekaniu, ten osobliwy, zapamiętały wrzask sprzedawców. Poskręcane ciemnopurpurowe ryby, duże, srebrne i białe, czerwone wielkie krewetki zostały mi w pamięci. A ponad tym całym targiem flagi suszące się białizny, na uliczkach, na placykach. Tutaj [trzeba] malarza. Rodzaje pomarańcz zabawne, a potem olbrzymie cytryny, jak jakieś zwierzęta<sup>145</sup>.

Wszystko tu jest obrazem, którego nie trzeba uzupełniać ani pędzlem, ani słowem. Nawet w opisie świątyni w Agrigencie, a właściwie

<sup>143</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Ucieczka do Bagdadu*. W: IDEM: *Proza poetycka...*, s. 54.

<sup>144</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Księżyc wschodzi...*, s. 168.

<sup>145</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911–1955...*, s. 455.

jej kamienia, posługuje się autor kategoriami smakowymi, pisząc o odzieniu razowego chleba i miodu, z którymi kojarzy mu się kamień świątyni<sup>146</sup>.

Tę multimedialność i polisemiczność tekstów Iwaszkiewicza wzbogacają wrażenia zapachowe:

Oplukane wodą kielichy i płatki poczynały wydawać w dwójnasób obficie korzenne wonie; pomarańcze, lewkonie, róże, wszystkie razem w tym deszczu zmieniały się w kadzielnice, z których unosiła się pieprzna, gorąca, dławiąca nieco w gardle wonność<sup>147</sup>.

Pod wpływem sensualnych doznań budzą się wspomnienia. Doświadcza tego bohaterka opowiadania *Hotel Minierwa*:

W trawie porastającej wewnątrz zrujnowanej świątyni mocno pachniały piołuny i miodowniki. Rosalina wciągała cienkimi nozdrzami ten zapach wzmożony wieczorową rosą. I razem z tym zapachem, razem z muzyką kobzy i znaczeniem tych słów, jakie wypowiadał siedzący nad nią inżynier, budziły się w jej sercu wspomnienia i uczucia. Całe życie — dość krótkie jeszcze życie Rosaliny — przypomniało się jej teraz<sup>148</sup>.

Reasumując przedstawione rozważania, należy stwierdzić, że sensualizm będący jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech pisarstwa Iwaszkiewicza, podyktowany jest chęcią pełniejszego doznania, posiadania, ale i przeciwnie — chęcią kontemplowania. Zdaniem niektórych krytyków jego twórczości, sensualizm wczesnej prozy Jarosława Iwaszkiewicza współtworzy przede wszystkim jej liryzm<sup>149</sup>. Z punktu widzenia badacza sfery wizualnej można stwierdzić, że sensualizm przenikający całą twórczość pisarza prowadzi do wrażliwości na kolor, a w konsekwencji na wartości malarskie<sup>150</sup>. Odczuwalny jest zarówno w prozie, eseistyce podróżniczej, jak i w poezji, w której kolor, światło, zapach,

<sup>146</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 160.

<sup>147</sup> Ibidem, s. 166.

<sup>148</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Hotel Minierwa...*, s. 255.

<sup>149</sup> Z. MOKRANOWSKA: *Młodość i starość...*, s. 67.

<sup>150</sup> J. KWIATKOWSKI: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 22.

temperatura, smak współtworzą jej istotę. Wyobraźnię i umiejętność odbierania zmysłowości świata Iwaszkiewicza często porównywano do Żeromskiego i ulubionego przez pisarza Słowackiego<sup>151</sup>. Wrażenia zmysłowe występują w utworach Iwaszkiewicza w funkcji metaforycznej, kolor określa i charakteryzuje postaci. W efekcie otrzymujemy dzieła, zwłaszcza poetyckie, nasycone obrazami i muzyką. Dobrze oddaje tę ideę opis obrazu *Pławienie koni* w opowiadaniu *Bilek*:

Obraz nazywał się „Pławienie koni” i przedstawiał prawdopodobnie zakątek stawu w Kukułce, z olbrzymim kawałem mazowieckiego nieba, rozciągającego się nad tym stawem i nad paru końmi, które się w tym stawie taplały. Koni było pięć sztuk, dwa trochę dalej się pochylając piły wodę, dwa obok siebie, piękny gniadosz i srokata klacz z wygiętą szyją, uniosły głowy i jak gdyby nasłuchiwały, a trochę z boku, na zupełnie płytkiej wodzie stał młody karosz dźwigając na karku małą figurkę małego pastucha. I teraz, i zawsze, siedząc przed tym obrazem dziadka, pan Ignacy zastanawiał się, na czym polegała muzyka tego malarstwa. Bo obraz grał. A raczej brzmiała w nim jednotonna nuta, dzwoniąca pełnią i brzmiąca razem z wodą stawu, nagim torsem chłopca, wierzbami na dalekim brzegu i płachtą nieba, po której płynęły spokojnie, harmonijne, przedwieczne, letnie obłoki. Zastanawiał się nad tym, na czym polegał czar obrazów dziadka, skąd się brała ta nuta stała, ów cantus firmus, która brzmiała jak w mazurkach Chopina. Bo mazurki Chopina, tak rozmaite, tak różne, tak pokrętnie przewalające się przez różne tonacje i modulacje, mają jeden wewnętrzny ton, który nadaje im wszystkim razem jesienny czar. Obrazy dziadka łączyła letnia, równie głęboko brzmiąca, mazowiecka nuta<sup>152</sup>.

Swoją ideę synestezji przewrotnie określił pisarz w *Annie Grazzi*: „freski Frescobaldiego, muzyka Masaccia”<sup>153</sup>.

<sup>151</sup> H. ZAWORSKA: *Sztuka podróży. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosa i Stanisława Różewicza*. Kraków 1980, s. 140.

<sup>152</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Bilek*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 5..., s. 355.

<sup>153</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Anna Grazzi...*, s. 174.



## Dyskurs o sztuce — koncepcja sztuki według Iwaszkiewicza

Czytając teksty literackie czy wspomnieniowe Jarosława Iwaszkiewicza, odnosi się wrażenie, że myślenie o sztuce nieustannie zaprzęta uwagę pisarza. Dotyczy to zarówno życia prywatnego, jak i zawodowego. Gdziekolwiek jest — w podróży służbowej czy prywatnej, nawet mimo sędziwego wieku, gdy chodzenie sprawiało mu już trudność, zwiedza muzea, kontempluje zabytkowe miejsca, przeżywa na nowo olśnienia znanymi sobie dobrze obrazami. Dzieje się tak mimo okresowych zwątpień w sens sztuki i jej zbawczą, soteryczną moc. „Dzisiaj cały ranek w Uffizi. Parę rzeczy odkrytych na nowo, nowe wrażenia, nowe zastanowienia. Znowu na temat malarstwa, ale zupełnie inne niż w Akademii weneckiej” — zanotuje w swym dzienniku sędziwy Iwaszkiewicz<sup>154</sup>. Pisarz jak gdyby zaprogramował swój los, gdy w roku 1938 stworzył *Pasje błędmierskie*. Główny bohater powieści pisarz Zamoyłło po wizycie w Luwrze powziął decyzję, że jego ostatnia książka życia — *finis opus*, poświęcona będzie, „jak u Lessinga”, granicom malarstwa i literatury. Dzieło Lessinga przewija się zresztą przez całą powieść. Czyta je stary Zamoyłło i ta właśnie książka leży u niego na biurku<sup>155</sup>.

Problem granic malarstwa i literatury, możliwości przekładu obrazu na tekst pojawia się jako jeden z wątków twórczości, zwłaszcza poetyckiej, pisarza i nurtuje go do samego końca. Iwaszkiewicz często odczuwał niemoc wyrażenia słowami wartości malarskich. Podobnie jak Herbert, wielokrotnie konstatował daremny trud opisywania. Dawał

<sup>154</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980...*, s. 444.

<sup>155</sup> *Pasje błędmierskie* powstawały od momentu zamysłu opowiadania przez pięć lat. Nie spotkały się z dobrym przyjęciem z wielu powodów, o których szczegółowo pisze Radosław ROMANIUK (*Inne życie...*, s. 527, 531). Z utworu niezadowolony był także sam Iwaszkiewicz. Jednak w opinii ówczesnych i współczesnych znawców twórczości pisarza, najlepiej broni się w tym utworze wątek Zamoyłły jako artysty i cała problematyka związana z rolą sztuki w życiu człowieka, nawet jeśli wyrażone tu poglądy wydają się anachroniczne (był to między innymi zarzut A. Wata, redaktora wydawnictwa Gebethner i Wolf, w którym ukazała się książka).

temu wyraz w swych *Dziennikach*, ale znamieny *passus* odnajdujemy także w *Pasjach błędmierskich*:

— Jakiś malarzyna — myślał z niechęcią o Manecie — potrafi wyrazić w jednym obrazie o tyle, o tyle więcej! Dziesięć razy więcej niż on w całej swojej pisaninie. I zazdrość, którą zawsze odczuwał w stosunku do malarzy, przychodziła go ukłuć w serce<sup>156</sup>.

Być może dlatego Iwaszkiewicz zgłębiał zagadnienia warsztatu i kompozycji obrazu? Postępuje to z biegiem lat coraz bardziej, a ślady tej pogłębiającej się świadomości gramatyki malarskiej odnajdujemy w *Dziennikach*<sup>157</sup>. W tym względzie można mówić o postępie, który dokonał się na przestrzeni lat dzięki samoedukacji pisarza, kontaktom z artystami, niestrudzonej peregrynacji po muzeach.

Jak wspomniano, poglądy na sztukę Iwaszkiewicza nie są ani jednorodny, ani konsekwentny. Niejednorodność uprawomocniałaby naturalna ewolucja poglądów i świadomości estetycznej, jednak nie ma w tej ewolucji konsekwencji, jaką można odnieść na przykład do pisarstwa twórcy. Upodobania do dzieł klasycyzujących dzielone są ze skłonnością do dzieł ekspresyjnych. Ekspresjonizm ten jednak mieści się w granicach realistycznego odwzorowania. Obrazowo rzecz ujmując: Correggio współgzytuje z Caravagiem. Deformacji Iwaszkiewicz zdecydowanie nie lubi, choć sam miał krótki mariaż z ekspresjonizmem i literackie opisy z tego okresu bliskie są stylistyce tego kierunku w malarstwie. Sztukę współczesną postrzegał jako zdeformowaną i manierystyczną. Docenia jednak wielkość Picassa i akceptuje jego odejście od rzeczywistości, widząc lub czując intuicyjnie autentyczność sztuki malarza i jego geniusz. Przy okazji omawiania twórczości Tycjana dał wyraz pochlebnej ocenie dzieł Picassa:

<sup>156</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Pasje błędmierskie...*, s. 168.

<sup>157</sup> W opisie fresku Gozzolego, zawartym w opowiadaniu *Anna Grazzi*, Iwaszkiewicz objawia swoją umiejętność analizowania warsztatu: „Zacząłem podziwiać technikę Benozza, jego niezwykle precyzyjne linie, pewność dłoni i miękkość, z jaką rysował owale twarzy, żywe, a nierzeczywiste zarazem”. J. IWASZKIEWICZ: *Anna Grazzi...*, s. 165.

Ten obraz mówi swoim rytmem, swoim cieniem, swoim wyrazem. To jest malarstwo mówiące i nie potrzeba mówienia malarskiego sposobami ekspresjonistów niemieckich czy też ohydnych fresków meksykańskich. Zresztą Picasso także mówi do mnie. Cóż to jest wielkość malarstwa? Absolutnie nie wiadomo<sup>158</sup>.

To, co pisarz nazywa „malarstwem mówiącym”, sprowadza się do konwencji przedstawieniowej, polegającej na takim odwzorowaniu rzeczywistości, by realny świat był w obrazie rozpoznawalny. Granice dozwolonej deformacji są bliżej nieokreślone. Iwaszkiewicz przedkłada mimetyczną warstwę dzieła i jego narracyjny potencjał nad innowacyjność. Stąd bierze się upodobanie do takich artystów, jak: Piotr Michałowski, Józef Chełmoński, Aleksander Gierymski, Jan Matejko<sup>159</sup>. Można by rzec — gust dość banalny, gdyby nie autentyczne przeżycie sztuki i ciągła gotowość jej kontemplacji, chęć doświadczania prawdziwych wzruszeń, w poszukiwaniu których pisarz chodził do muzeów i niestrudzenie zwiedzał zabytki. W swych upodobaniach Iwaszkiewicz kontynuuje literacki styl odbioru sztuki, polegający na snuciu opowieści, a właściwie ich dopowiadaniu do rzeczywistości przedstawionej na obrazie<sup>160</sup>. Taki stosunek do dzieła sztuki prezentowali często literaci. Można doszukać się go również w poetyckich ekfrazach Czesława Miłosza<sup>161</sup>.

Nie mniej ważną kategorią, oprócz rozpoznawalności świata przedstawionego, jest sugestywność w oddawaniu treści. Jej rozumienie w piśarstwie Iwaszkiewicza można zdefiniować jako coś na kształt akademickiego *decorum* w połączeniu z tradycyjnie rozumianą ekspresją. Jako przykład można przywołać zanotowaną uwagę pisarza po pobycie w Scuola Grande di San Rocco w Wenecji, gdzie zwraca uwagę przede wszystkim na *Ukrzyżowanie* oraz *Boże Narodzenie* Tintoretta, a także

<sup>158</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 27.

<sup>159</sup> „Matejko mówi do mnie, mówi Chełmoński — i mówi Michałowski”. Ibidem, s. 28.

<sup>160</sup> Por. M. POPRZĘCKA: *Literacki styl odbioru obrazów*. W: EADEM: *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*. Warszawa 1986, s. 240—242.

<sup>161</sup> Na ten temat: W. BAŁUS: „Katalog danych, którym wymyka się sens”. W: IDEM: *Efekt widzialności*. Kraków 2013, s. 119.

na *Nawiedzenie*<sup>162</sup>. Ten ostatni obraz budzi największy podziw pisarza, jak pisze, właśnie ze względu na sugestywny wyraz całości.

Iwaskiewicz ceni w malarstwie szczegół. Szczegół staje się zacy-nem dywagacji o charakterze narracyjnym i egzystencjalnym. Lubi analizować twarze malowanych postaci i na ich podstawie snuć projekcje ich losów i przedstawionych sytuacji. Podobne podejście do malarstwa, przywiązujące dużą wagę do ekspresji twarzy, reprezentował także Herbert. Sugestywny wyraz, stosowny do charakteru postaci, budzi podziw Iwaskiewicza. Taki stosunek do malarstwa ma u swych podstaw odległą tradycję, nie tylko akademicką. Poszukiwanie adekwatnych fizjonomii do przekazywanych treści zawsze było jedną z najważniejszych funkcji malarstwa przedstawiającego, zwłaszcza od czasów rozwoju fizjonomiki jako dyscypliny, z której ustaleń często artyści korzystali.

Pisarz żywi kult do wielkich twórczych osobowości. Jego podziw dla Caravaggia, Michała Anioła, a w muzyce dla Bacha i Chopina nosi cechy XIX-wiecznej tradycji uwielbienia dla artysty — jednostki genialnej. O Michale Aniele napisze z istic romantyczną emfazą:

Jakież to wspaniałe dziedzictwo — ta kultura, która stworzyła i przechowała te dzieła, jak nas karmi nimi dopuszczając nas do komunii, wspólnoty z tym geniuszem, który to wszystko czuł, co tu wyraził. Destylował to jak napój, sycił jak miód — aby z tego plastra wielkiej kultury śródziemnomorskiej stworzyć to, co nam tu daje. „Pójdź ze mną, powiada, tu masz młodość Dawida, piękno jego siły i zdobywczej pewności. Patrząc na niego, pomyśl, jak wielką rzeczą jest człowiek<sup>163</sup>.

Przypisywana Iwaskiewiczowi jako pisarzowi klasycyzm przejawiała się w na gruncie sztuki w poszukiwaniu ładu i harmonii. Iwaskiewicz nie tylko skłania się ku klasycyzmowi, ale widzi w klasycyzmie swoisty ratunek dla malarstwa, ucieczkę od bełzadu świata<sup>164</sup>. To-

<sup>162</sup> Iwaskiewicz mylnie przypisuje autorstwo *Nawiedzenia* Tycjanowi. Jest to obraz Tintoretta. W Scuola Grande di San Rocco znajduje się natomiast *Zwiastowanie* Tycjana. J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 26.

<sup>163</sup> Ibidem, s. 78.

<sup>164</sup> Znamienna jest opinia pisarza zawarta w felietonie: J. IWASZKIEWICZ: *Dwa tygodnie wycieczki po Włoszech. Wystawa w Wenecji*. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 24.

warzyszy mu jednak świadomość, że jest to możliwe tylko w sztuce, w życiu zaś pozostaje stanem nieosiągalnym. Zamiłowanie do klasycyzacji jest niewątpliwie spuścizną po młodzieńczym parnasizmie. Postawę taką, która przejawia się upodobaniem klasycyzacji w sztuce, co jest kompensacją tęsknoty za harmonijnym życiem, uosabia w *Pasjach błędmierskich* stary pisarz Tadeusz Zamojła — parnasista i idealista, wierzący, jak Iwaszkiewicz, w zbawczą moc czystej sztuki<sup>165</sup>. Lecz klasycyzujący obraz Correggia odgrywa w powieści również rolę symbolu dzieła sztuki jako najważniejszej wartości. Iwaszkiewicz prywatnie także podziwiał dzieło Correggia, a zamieszczony w *Pasjach...* opis oddaje jego ówczesne poglądy na sztukę<sup>166</sup>. Wyidealizowany, klasycyzujący charakter obrazu Correggia to symbol idealnej sztuki jako zjawiska urzeczywistniającego uniwersalny ład. Poza sztuką rozciąga się przestrzeń chaosu i destrukcji. Niestety, świat ten jest światem prawdziwym.

Nigdy nie mógł bez najgłębszego wzruszenia patrzeć na ten obraz. Stosunek jego do tego płótna był intymniejszy niż do własnych dzieł. Nalana złotem rama, niby misa o zachodzie słońca, stała zawsze przed nim jednakowa, jak uprzejme pozdrowienie innego, prawdziwego, lepszego świata. Ilekroć stał przed świętą Katarzyną zaślubiającą Dzieciątka Jezus, tyle razy myślał o tym, jak ułomne są jego własne dzieła, jak mało w nich zawarł tego właśnie, czym dyszy ten obraz. Jak mało w nich jest „pozdrowienia z jaśniejszego świata”. Znadto wszystko poświęciłem ziemi, szczegółom, drobiazgom... Ale i tu były drobiazgi. W głębi niby zabawa jakaś w lasku; męczeństwo świętego Sebastiana; ale już przemienione, niby misterium owego męczeństwa w nowym, przeobrażonym świecie; męczeństwo symboliczne jak te symboliczne zaślubiny. Tak, to nie były

<sup>165</sup> Wiele literackich postaci Iwaszkiewicza wyraża jego poglądy, zwłaszcza na sztukę, jednak postać Zamojły jest szczególna. Jest w niej zawarte jakby przeczcucie samego siebie u schyłku życia, choć uważna krytyka (Przybylski) widziała w tej postaci topikę Tołstojowską.

<sup>166</sup> Dzieło to było także wymieniane przez Artura Schopenhauera (obok *Świętej Cecylii* Rafaela) jako przykład sztuki doskonałej w *Świecie jako woli i przedstawieniu*. Oblicza świętych malowanych przez tych artystów wyrażały ów nirwaniczny spokój, wyższy nad wszelki rozum.

ziemskie szczegóły, drobnostkowe opisy sukien i potraw, zamyśleń i spojrzeń; to było prawdziwe dzieło sztuki, konieczne i potrzebne. A jego? [...]

Opanował wzruszenie zbyt osobiste i ścigał oczami każdy szczegół, wbijał sobie w pamięć wszystko, czym była ta barwa, ta linia, ta faktura: ten sentyment. Wiedział, że czasami w te ciężkie bezsenne noce przewleka przed oczami pamięci te wszystkie ukochane płótna. Chciał, aby się ten obraz w owych chwilach rodził specjalnie pamiętny i dokładny. Ale nie tylko w martwych chwilach bezsenności i strachu ożywała przed nim święta Katarzyna. W momentach twórczości, kiedy pisał, kiedy myślał niezwykle intensywnie nad swym dziełem, porównywał swój wyraz z wyrazem Correggia i przychodziło olśnienie<sup>167</sup>.

Zarówno Zamoyłło, jak i reprezentujący inną postawę Kanicki zachwycają się obrazem i w obliczu tej doskonałej sztuki uświadamiają sobie kryzys — swą niedoskonałość jako artyści — ludzie pióra. Obaj, z różnych powodów, nie sprostali ideałowi. W osobistym planie Iwaszkiewicz być może odnosi to do siebie i powszechnie ogłaszanego wówczas kryzysu kultury. Zwątpienie Zamoyłły jest kryzysem oderwanego od życia parnasyisty, Kanickiego zaś — immoralnego modernisty, który oddziela etykę od sztuki.

Upodobania estetyczne skłaniające się do klasycyzmu, nie bez pewnych odstępstw od tego nurtu, ugruntowały się pod koniec lat trzydziestych. Miały przełożenie na wzmożone zainteresowanie kulturowością, co w tym czasie widoczne jest także w poezji, szczególnie w tomie *Inne życie*, wydanym w 1938 roku (w tym samym roku co *Pasje błędnierskie*). W tomie tym znalazły się wiersze poświęcone obrazom i malarzom. I choć nie są to twórcy ani dzieła reprezentujące szeroko pojęty nurt klasycyzm w sztuce, sam powrót sztuki jako tematu wierszy świadczy o szukaniu sensu życia i twórczości w sztuce, o tym, co stanowi szkielet postawy klasycyzmu. Odwołania do klasycyzmu przekładają się na morfologię utworów poetyckich. Na przykład opis katedry florenckiej w deszczu (z tomu *Jutro żniwa*) jest nawiązaniem do Pitagorejskiej

<sup>167</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Pasje błędnierskie...*, s. 125—6.

koncepcji harmonii i Pitagorejskiej muzyki sfer („bo liczba we mnie zaklęta / jest wieczna / jest święta”)<sup>168</sup>.

W przytaczanym już opisie obrazu Correggia natrafiamy na znaczące stwierdzenie:

W głębi niby zabawa jakaś w lasku; męczeństwo świętego Sebastiana; ale już przemienione, niby misterium owego męczeństwa w nowym, przeobrażonym świecie; męczeństwo symboliczne jak te symboliczne zaślubiny. Tak, to nie były ziemskie szczegóły, drobnostkowe opisy sukien i potraw, zamyśleń i spojrzeń; to było prawdziwe dzieło sztuki, konieczne i potrzebne<sup>169</sup>.

Świat realny, ze swoimi trywialnymi szczegółami, zostaje tu przeobrażony, zostaje wykorzystany do wyrażenia głębszego, mistycznego sensu. Podobnie dzieje się w literaturze. Życie wewnętrzne bohaterów Iwaszkiewicza jest często przekazywane czytelnikowi za pośrednictwem ich doznań zmysłowych i wyglądom świata zewnętrznego. Przedmioty codzienne zaczynają odgrywać rolę symboliczną, dzięki nim dostępne jest inne oblicze rzeczywistości. Sam pisarz szukał w dziełach sztuki takiego właśnie sensu i odnajdywał go, skoro po dniu przepełnionym zwiedzaniem wyznaje w dzienniku: „Czuję takie wzruszenie, prawie jak przed św. Katarzyną Correggia w Luwrze: jakies pozamalarskie i pozazyciowe”<sup>170</sup>. Jeśli rozpatrywalibyśmy je w perspektywie semiotycznej, można rzec, że dzieła ujawniają dla pisarza swój trzeci sens — Barthes’owski *sens obtus*.

Upodobanie do realizmu przedstawieniowego w malarstwie rodzi podziw dla warsztatu artystów. Jego maestria nie wystarcza jednak do uznania dzieła za takie, które porywa, wstrząsa zapada w pamięć. Pisarz wielokrotnie roztrząsa w swoich tekstach fenomen sztuki, owo pytanie o wielkość malarstwa. Potrafi docenić wymieniany rytm, cień, wyraz, czyli środki formalne składające się na kompozycję obrazu i efekt finalny. Analizy obrazów zawarte w *Podróżach do Włoch* tego dowodzą.

<sup>168</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Florencja w deszczu*. Z tomu: *Jutro żniwa*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 1—2. Seria: „Dzieła”. Warszawa 1977, s. 261—262.

<sup>169</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Pasje błędmierskie...*, s. 125—126.

<sup>170</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980...*, s. 353.

Równocześnie jednak odczuwał trudną do sprecyzowania specyfikę niektórych płócien, ich moc oddziaływania estetycznego, której sam się dziwił i nie potrafił zdefiniować, jaka jest jej przyczyna.

Niewytłumaczalny czar, jaki mają dla mnie *Coquelicots* Moneta, jest jedną z najgłębszych tajemnic sztuki. Zresztą nie tylko ja ulegam temu czarowi. Siedziałem dzisiaj przed tym obrazem z pół godziny i widziałem, jak przyciągał, jak wciągał ludzi. Z tych tłumów, które dziś tam były, co i raz ktoś, jak gdyby ciągnięty magnesem, zbliżał się do tego obrazu. I zamierał. Tak samo nie rozumiejąc tego obrazu, jak ja go nie rozumiem. Dlaczego ta osoba w głębi tak olbrzymia? A właściwie jest repliką tej z pierwszego planu, tej z zieloną parasolką<sup>171</sup>.

Występowanie owego „niewytłumaczalnego czaru” nie było uzależnione ani od tematyki obrazu, ani od reprezentowanej przez artystę formacji stylowej. O freskach Gozzoli w San Gimignano Iwaszkiewicz pisze:

Właśnie to jest może najważniejsze w tym malarstwie, że jest to przeniesienie codziennego życia na fresk, a jednocześnie zawarta w nim jest jakaś inna treść, zamknięte jakieś niedostępne życie. Malarstwo to było mocno związane z życiem. Takie typy, jakie są u Benozza Gozzoli, widzi się do dziś dnia na ulicach San Gimignano, w każdej chwili można spotkać zupełnie takich samych ludzi, jak ci, co towarzyszą św. Augustynowi, są oni namalowani realistycznie, zupełnie nie są przemienieni, nie są zrobieni na słodko, bynajmniej nie przeanieleni, są prawdziwymi ludźmi, a jednak zachodzi tu jakaś idealizacja, jest coś, co się dzieje we wnętrzu tych ludzi, i coś, co się dzieje za płaszczyzną obrazu. Zdaje mi się, że to jest największe, co może być w malarstwie, oczywiście w dawnym malarstwie, [...] po tym się poznaje dobry obraz, że jest jakaś akcja poza płaszczyzną obrazu<sup>172</sup>.

Czym jest zatem ów trzeci sens?

Iwaszkiewiczowski opis doznania niezwykłości preferowanych przezeń dzieł można przyrównać do dociekań fenomenologicznych, których

<sup>171</sup> Ibidem, s. 504.

<sup>172</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Ludzie i książki*. Warszawa 1983, s. 47.



celem jest uchwycenie istoty tego, co dane jest w doświadczeniu estetycznym. Esencji tych dzieł nie można zdefiniować. Ma ona charakter intencjonalny i metafizyczny. Opis kontemplacji *Jaskółek* Maneta w *Pasjach błędmierskich* jak żywo przypomina doświadczenie sztuki opisane przez fenomenologię.

Zamoyłło ujrzał coś niespodziewanego w płótnie, jakąś nową wieczność, inną od zaświatów Correggia, wieczność smutną i zgaszoną, jaka zapewne jest udziałem zamyślonych młodych umarłych. Wieczność niedojrzałą, niedostępną dla niego, starca. Cały migdałowo-szary pejzaż i przelot jaskółki, i zamyślenie pań, gubiły się w innym znaczeniu. Odczuł wyraźnie to inne znaczenie, którego symbolami tylko były pejzaże i obrazy<sup>173</sup>.

Odtworzona w obrazie sytuacja zostaje odebrana przez Zamoyłłę/Iwaszkiewicza jako transcendentna, nieprzynależna do niego w swej bytowej rzeczywistości. Tego typu doznania pojawiają się niemal we wszystkich pogłębionych wypowiedziach pisarza o sztuce, a raczej o dziełach, które są mu bliskie — szukać w sztuce poprzez świat realny wyrazu niewyraźnego, uporczywie drążyć w poszukiwaniu tajemnicy, jednocześnie wiedząc, że pozostanie nieodkryta, a cel nigdy nieosiągnięty. Bardzo znamienne jest przywołane przez Iwaszkiewicza w *Książce moich wspomnień* zdarzenie, które stało się niezwykle ważne w jego biografii — moment, gdy jako żołnierz III Korpusu Polskiego podczas działań wojennych w 1918 roku wszedł do zrujnowanego pałacu w Sutyskach: „ujrzałem blask zachodu odbity w wodach Bohu, kiedy usłyszałem chór słowików, wzbijający się ku niebu z wyspy położonej naprzeciw pałacu”<sup>174</sup>. Zostanie on określony przez Iwaszkiewicza jako moment rodzenia się świadomości artystycznej. Kontemplacja przedmiotów, przejawów zewnętrznego bytu odsłania ich ukrytą istotę, prawdziwą treść. Jednak drogą do niej jest zmysłowy zachwyt. Rodzi się on częstokroć (choć nie zawsze) na drodze objawienia, ma charakter epifaniczny. Można znów przyrównać ów stan do relacji Miłosza, który mówił w jednym z wywiadów: „Epifania przerywa [...] codzienny

<sup>173</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Pasje błędmierskie...*, s. 128.

<sup>174</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień*. Kraków—Wrocław 1983, s. 152.

upływ czasu i wkracza jako jedna chwila uprzywilejowana, w której następuje intuicyjny uchwyt głębszej, bardziej esencjonalnej rzeczywistości zawartej w rzeczach czy osobach<sup>175</sup>. Dla Iwaszkiewicza obcowanie z pięknem — intuicyjne, na płaszczyźnie intelektualnej, emocjonalnej, zmysłowej — przynieść może ukojenie i metafizyczną satysfakcję. Przy okazji opisu dzieła Barny da Siena sformułował pisarz istotny dla siebie sekret malarstwa, bodaj czy nie najważniejszy: „Wyraża ono rzeczy niewypowiedziane przy pomocy przedmiotów drugorzędnych, nieważnych<sup>176</sup>. I to wydaje się Iwaszkiewiczowskim sensem sztuki i kluczem do estetycznych wzruszeń.

Zmienne i kapryśne są nastroje Iwaszkiewicza podczas kontemplowania malarstwa. Nastawienie do dzieła i jego odbiór są zależne od humoru, atmosfery, sytuacji osobistej i ulegają zmianom z upływem czasu. Uwielbiany niegdyś obraz w odmiennej sytuacji nie wyzwala pierwotnego wrażenia. Tak jest na przykład z *Burzą* Giorgiona. O freskach z przedstawieniami *Sądu Ostatecznego* w Torcello Iwaszkiewicz napisze:

dziwaczne i potężne malowidło, które ma tę właściwość, że o każdej porze dnia inaczej wygląda i o każdej porze roku. A może po prostu odbija usposobienie tego, który nań patrzy, jak w zwierciadle widziałem wtedy jesień moją i smutek mój, a teraz widzę zieloną trawę<sup>177</sup>.

Przy okazji zwiedzania Torcello pisarz rozmyśla o wpływie na odbiór sztuki pór roku i miejsca związanego z dziejami kultury i cywilizacji. Formułuje pogląd, że jesień przypisana jest do tragicznej, „dionizyjskiej”, jak się wyraża, strony włoskiego pejzażu, która objawia się zwłaszcza na Sycylii. Na tego typu refleksje można natknąć się podczas lektury dzienników. Oto notatka z 2 maja 1975 roku, dotycząca katedry florenckiej:

---

<sup>175</sup> Cz. MIŁOŻ: *Przeciw poezji niezrozumiałej*. „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6, s. 159. Cyt. za: W. BAŁUS: „Katalog danych”..., s. 131. W. Bałus omawia w swoim eseju epifanie i ekfrazy Miłozsa.

<sup>176</sup> Iwaszkiewicz powołuje się tu na słowa Alberta Gleizesa zawarte w książce *La forme et l'histoire*. J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 23.

<sup>177</sup> Ibidem, s. 38.

Takie światło, jakie dzisiaj było na ścianach katedry i kampanili, to nawet tutaj rzadkość. Kamienie paliły się złoto i widać było kopułę i kampanilę, które są piękne, a nie fasadę, która jest bardzo brzydka<sup>178</sup>.

Inny przykład nagłego olśnienia (1 lutego 1976):

Jeszcze mi się nigdy nie wydała tak piękna Capella Pallatina jak dziś, kiedy wszedłem do niej „niespodziewanie”, tak zwyczajnie, z Szymkiem. Te niezwykle piękności kontrastów i harmonii, ludzkich wyślików i ludzkiej pychy, nic z pokory<sup>179</sup>.

Notatka z dnia 3 października 1971 roku:

Nie mogę sobie wytłumaczyć mojej tegorocznej reakcji na Rzym, tego niespodziewanego uczucia zachwytu i przeżywania takich rzeczy na przykład, jak kształt okien Michała Anioła (na Kapitolu)<sup>180</sup>.

Przeżycia te mają charakter impresyjny, a sądy bywają bardzo dosadne. Iwaszkiewicz kontempluje architekturę pod kątem jej urody zewnętrznej. Przeżywa zachwyty światłem, barwą kamienia, delektuje się nastrojem panującym w budowli. Nie ma tu, nawet gdy czyta literaturę fachową, analitycznego, profesjonalnego podejścia do architektury. O przeżyciu estetycznym w tym przypadku decyduje nie tylko wartość sztuki, lecz także okoliczności odbioru: „Piękno tego gmachu było niewytłumaczalne, nie było to piękno rzeczywistości, było to piękno atmosfery” — stwierdzi w *Pasjach błędmierskich*, opisując nieoczekiwane piękny paryski widok<sup>181</sup>.

Ta impresyjność odbioru, którą przyrównać można do opisów katedr francuskich w listach Wyspiańskiego, przesądza, że dzieło, zwłaszcza architektura, jest za każdym razem doświadczane inaczej<sup>182</sup>. Prze-

<sup>178</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980...*, s. 444.

<sup>179</sup> *Ibidem*, s. 466.

<sup>180</sup> *Ibidem*, s. 296.

<sup>181</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Pasje błędmierskie...*, s. 122.

<sup>182</sup> S. WYSPIAŃSKI: *Listy zebrane*. Oprac. L. PŁOSZEWSKI, J. DÜRR-DURSKI, M. RYDŁOWA. T. 2. Kraków 1979. Na ten temat: M. HAAKE: *Zapis przeżycia estetycznego...*

życie estetyczne konstituuje się na nowo podczas każdego kontaktu z obiektem sztuki. Lecz przyczynia się do tego nie tylko specyficzna aura i światło, ale także bagaż doświadczenia estetycznego i duchowego odbiorcy. W myśl hermeneutycznej teorii odbioru sztuki jej sens jest ustanawiany na nowo, a raczej sztuka odsłania dla podmiotu patrzącego każdorazowo swój nowy sens. W ujęciu Iwaszkiewicza jest heideggerowskim „bytem w otwartości”. Ów sens pomaga uświadomić sobie charakter własnego doświadczenia. Dzieło pełni zatem funkcję kulturowego paradygmatu, nie tylko tworu estetycznego. Pisarza nie interesuje jego historyczny status estetyczny. Może po prostu go nie zna. Jak chce Gadamer — obraz eksponuje własny byt, aby pozwolić być temu, co odwzorowane. Opis metop, które pisarz odwiedzał w muzeum podczas każdorazowego pobytu na Sycylii, jest tego dobrym przykładem. Do pierwotnych zachwyty nad samym pięknem dzieła z czasem doszło doświadczenie. Odbiór po latach pozwalał nie tylko dostrzec pominięte szczegóły, lecz także zobaczyć samo dzieło inaczej. Przywołajmy jeszcze raz cytowany w poprzednim rozdziale opis metopy z wizerunkiem Hery:

Jest zupełnie inna, niż ją dotąd widziałem. Ustawiam się tak, aby spoglądać twarzą w twarz tej bogini, nie matronie, nie poważnej niewieście, jak mi się dawniej zdawało, ale hożej, mocnej, młodej dziewczynie, która jest tak bardzo na wszystko — nawet na Zeusa — obojętna. I mam teraz wrażenie, że stoję twarzą w twarz z moim życiem. Oto ono, hoże i obojętne, martwą źrenicą spoglądające „obiektywnie” na wszystko, co czuję. Zacinam się i nie odwracam wzroku od oblicza Hery, chociaż wiele kosztuje. Hera patrzy i na mnie, i obok mnie, gdzieś ponad moją głowę. I zdaje mi się, że mówi: ja jestem życie, doznałeś mnie, ale ja jestem jak kamień, ja jestem kamieniem. Moment wstrząsający, a równocześnie może najwyższe moje doznanie wobec przedmiotu sztuki. Zostanie ono we mnie na całą resztę życia jak objawienie — jak klęska<sup>183</sup>.

Lecz jednocześnie właśnie wtedy uświadomił sobie wzajemną zależność statusu dzieła i odbiorcy: „największym dziwem jest, że te arcy-

<sup>183</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 106.

dzieła starożytne żyją własnym życiem — i coraz inne się zdają człowiekowi, oświeclając mu coraz to inną partię jego życia<sup>184</sup>.

Symptomatyczna jest także inna uwaga poczyniona przy okazji zwiedzania po latach Sieny.

Pomimo zmęczenia [...] raptem tych parę dni zaokrągliło się w epokę, w przeżycie na nowo takich artystów, o których, zdawało się, dawno zapomniałem. Simone Martini (*Maestà*), Sano di Pietro, Benozzo Gozzoli, Barna da Siena, Sodoma, których tu po raz pierwszy poznałem przed laty, przypomnieli mi się z całą siłą i przemawiali do mnie w nowy, nieznamy sposób. Przestrzeń lat, która legła między pierwszym ich zobaczeniem a tym ostatnim, była wypełniona tak obfitą treścią, która siłą rzeczy rzutowała na odbiór tej sztuki. Pojmo wałem na nowo niesłychane jej bogactwo, jej pełnię i różnorodność<sup>185</sup>.

Czasami jednak uwagi Iwaszkiewicza o sztuce bliskie są refleksji antropologicznej, kiedy przystępuje do odbioru dzieła sztuki, mając określoną wiedzę. Dotyczy to najczęściej historycznych miejsc wraz z ich zabytkami, które ukazywane są w perspektywie refleksji historycznej i społecznej. Rodzące się wówczas spostrzeżenia mają charakter uogólniających refleksji na temat filozofii dziejów.

Kontakt z malarstwem, podobnie jak w przypadku zabytkowych miejsc i architektury, ma najczęściej charakter kontemplacyjny („siedzimy długo i patrzymy”), choć jak już wspomniano, zdarzają się tu nagłe olśnienia i epifanie<sup>186</sup>. Dokonuje się przez namysł i wniknięcie w strukturę artefaktu. Autor nie dystansuje się, lecz daje się ponieść narracji i wizji twórcy. Jest to percepcja dość typowa dla nieprofesjonalnych odbiorców, ale też zgodna z literackim modelem odbioru dzieł sztuki. Przy okazji oglądania obrazu Melozza da Forlì pisarz formułuje taką oto uwagę:

<sup>184</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 105—106.

<sup>185</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 54—55.

<sup>186</sup> Iwaszkiewiczowska recepta na kontakt z zabytkami brzmi: „trzeba się powoli oswajać, zaznajamiać z nimi, aby potem powracać do nich i witać już jak starych znajomych. Należy oczywiście wybierać to, co najbardziej przemawia do serca” (ibidem, s. 90). Taki kontemplacyjny model odbioru jest także spuścizną po wieku XIX, w którym pisarz zdaje się wciąż tkwić mentalnie.

Ilekróć przed nim stoję, wydaje mi się, że wciąga on mnie w swoją akcję, że wchodzę pomiędzy działające w nim osoby, omijam klęczącego Platynę i mieszam się z papieskimi nepotami, i biorę udział w ich tajemniczej akcji. Bo akcja ta, choć ma swoją nazwę i zwyczajne wyjaśnienie, ma w sobie element tajemniczości w wymianie spojrzeń, w zawieszonych gestach rąk, we wzajemnej niezależności czysto po malarsku skomponowanych postaci<sup>187</sup>.

W tekstach prozatorskich, podobnie jak miało to miejsce w rzeczywistości, opis doznania estetycznego często nałożony jest na przeżycia osobiste, jak w *Koronkach weneckich II*. Opisany tu artyzm dzieła Tycjana, dopełniany przelotnym wrażeniem świetlnym, choć ma cechy literackiej stylizacji, wyraża jednak osobisty stosunek Iwaszkiewicza do sztuki i oddaje jego sposób percepcji. W opowiadaniu tym miesza się wiele osobistych wątków, np. śmierć Stasia, o której dowiaduje się narrator, co jest oczywistą aluzją do śmierci Szymanowskiego.

Na odbiór sztuki ma też wpływ mimowolna konieczność konstruowania fikcji literackiej. Recepcja dzieł sztuki często oparta jest na stworzonej przez pisarza literackiej fabule, dotyczącej bądź biografii twórcy, bądź okoliczności powstania dzieła, bądź po prostu tego, co namalowane na obrazie. Iwaszkiewicz zachowuje się, jak człowiek pióra, przy całej swej ogromnej świadomości wartości artystycznej i kulturowej opisywanych obiektów. Pisarz patrzy więc na obraz również przez pryzmat stworzonej przez siebie historii. Uważa, że ma do tego prawo. Dzieła traktuje jak własne, umieszcza je w swoim prywatnym muzeum wyobraźni. Wobec tych, które lubi, nigdy nie staje obok, dystansując się. Pozostają one na stałe w *imaginarium* pisarza i wraca do nich, kiedy tylko może, jak jego bohater Zamoyło. W tworzonej fikcji literackiej często przemycza własne spostrzeżenia i opinie o sztuce, o miejscach, o zabytkach.

Powieść *Pasje błędmierskie* w dorobku twórczym Jarosława Iwaszkiewicza należy do tych dzieł prozatorskich pisarza, w których stosunek człowieka do sztuki stanowi jeden z najważniejszych wątków narracyjnych. Napisana została w roku 1938, a więc w przededniu wojny, zatem poruszona w niej kwestia nieprzystawalności koncepcji świa-

<sup>187</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911–1955...*, s. 352.

ta estetycznego do rzeczywistości ma szczególną wymowę. Ryszard Przybylski, krytyk, który najpełniej i najtrafniej odczytał przesłanie utworu, widział w nim także rozliczenie Iwaszkiewicza z modernistycznymi prądami odnoszącymi się do pojmowania sztuki i jej roli w życiu jednostki. Jednym z nich była relacja etyki i sztuki, wnikliwie podjęta w filozofii przez tak bliskiego pisarzowi Sorena Kierkegaarda<sup>188</sup>. Kierkegaardowski dylemat moralności piękna występuje już we wczesnej twórczości Iwaszkiewicza. W opowiadaniu *Zenobia Palmura* piękno musi zostać zabite w imię prawdy życia. Wybór ten nie jest, jak w filozofii Kierkegaarda, dokonywany w alternatywie etyki, ale prawdy życia. Estetyzm jest ułudą i kłamstwem, zdaje się mówić Iwaszkiewicz, a jednak do końca swojego pisarstwa nie jest w stanie wyrzec się piękna.

Konflikt estetyzmu i pragmatyzmu jest też główną osnową opowiadania *Przyjaciele*, napisanego w roku 1929. Wolf, zamożny przedsiębiorca, szuka trwałych wartości w świecie sztuki. Symbolem takich wartości jest *Dama z gronostajem*, której reprodukcja wisi w jego pokoju. Jego oponent Korecki nadspodziewanie zachwyca się obrazem Leonarda, lecz tylko dlatego, że dostrzega w *Damie „życiową”* prawdę. Mówi:

I jeśli ja się dla sztuki czy tam dla piękna, choć to nie jest to samo, domagam wcielenia w bieg codziennego życia, to właśnie przez to znaczenie życiowe, ale nie przez jakieś znaczenie abstrakcyjne, jakiego nikt już teraz nie pojmuje. Co mi do nastroju tego obrazu? Ja chcę wiedzieć, co on znaczy<sup>189</sup>.

Korecki wyraża ówczesne zwątpienie Iwaszkiewicza w czysty estetyzm i chęć związania się z filozofią życia. Samobójcza śmierć Wolfa jest w głównej mierze spowodowana konfliktem między estetyzmem a prozą życia. Korecki stwierdził:

I to było właśnie klęską Wolfa. Nie wyobrażał on sobie, że można żyć zwyczajnie, a niezwykle nie potrafił. Zabiła go kontemplacja tego, co

<sup>188</sup> Iwaszkiewicz tłumaczył Kierkegaarda na język polski, zarówno *Bojaźń i drżenie: choroba na śmierć*, jak i *Albo — albo*.

<sup>189</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Przyjaciele*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 1. Warszawa 1977, s. 105.

on nazywał pięknem, a co mnie się wydaje jakimś grzechem, czymś nieludzkim, czymś, co wsącza się jak jad w beczynną duszę i zabija ją<sup>190</sup>.

Uosobienie piękna, jakim była *Dama z gronostajem*, w ostatniej odsłonie opowiadania w oczach Koreckiego przekształca się w upiorną karykaturę, szydząc z leżącego pod nią trupa Wolfa. Korecki niszczy ją, jako symbol ułudy, która mami i doprowadza do zguby.

Wątek etyki w sztuce podjęty zostaje także w *Pasjach błędmierskich*. Dość powszechny w dobie modernizmu pogląd o prawie artysty do oddzielenia sfery etyki od sztuki wyraża w powieści postać Kanickiego. Przybylski widzi w niej transpozycję poglądów Gide'a, Przybyszewskiego, a także samego Patera i Wilde'a<sup>191</sup>. Sformułowane tu przeświadczenie, że sztuka jest wyrazem transcendentnego piękna, wywodzi się z romantyzmu. Bycie artystą nie niesie z sobą powinności moralnych, a wręcz usprawiedliwia popełnione w imię sztuki wykroczenia. Krytyk podkreśla istotne różnice w stosunku do Schopenhauera, który upatrując w sztuce osiągnięcia najwyższego bytu nirwanicznego, jednocześnie nie zwalniał artysty z bycia człowiekiem dobrym, skoro sztuka przynosi ulgę i ukojenie oraz szczęście.

Rekonstrukcja poglądów Iwaszkiewicza na sztukę i etykę wymaga także skonfrontowania, zwłaszcza jego wczesnych poglądów, z freudowską koncepcją artysty. Echa tych przeświadczeń odnajdujemy także w *Pasjach błędmierskich*. Sztuka, w myśl poglądów Freuda, pełni funkcję kompensacyjną. Artysta, który prawie zawsze jest osobnikiem neurotycznym, szuka w niej zastępczego zadośćuczynienia dla swych niespełnionych pragnień. „Artysta usuwa destruktywność neurozy, uwalniając się od ciężaru swojego »ja« w publicznie akceptowanych fantazjach. W ten sposób dzieło sztuki jest objawem neurozy w podwójnym sensie. Stabilizuje ją raczej, niżli rozwiązuje, stając się trwałą częścią psyche artysty. I jednocześnie powstrzymuje neurozę od sprowokowania czegoś stokroć gorszego” — pisze Przybylski<sup>192</sup>. Taką postacią w *Pasjach błędmierskich* jest Kanicki, choć jego neuroza nie znajduje

<sup>190</sup> Ibidem, s. 143.

<sup>191</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*, s. 311.

<sup>192</sup> Ibidem, s. 314.



ujęcia w sztuce, a niemoralne życie i najgorsza z możliwych zbrodnia — dzieciobójstwo, doprowadzają go do samobójczej śmierci. Iwaszkiewicz dystansuje się od tezy Freuda. W *Pasjach błędnierskich* odpowiedzią na kryzys kultury, pojmowanej jako źródło pocieszenia człowieka, jest natura (mit natury reprezentuje w powieści Otton). Jednakże i ten mit Iwaszkiewicz bezkrytycznie obnaża jako fałszywy, ufundowany na modernistycznej potrzebie antynomii kultura — natura.

Afirmatywny stosunek do sztuki, oparty na tradycji kultury śródziemnomorskiej, aby użyć pojęcia H. Marcuse'a, legł w gruzach na skutek II wojny światowej, jednak symptomy kryzysu uwidoczniły się już w połowie lat trzydziestych<sup>193</sup>. W *Pasjach błędnierskich* to przecucie klęski kultury wyraża Ansgar Zamoyło, ale również stary Zamoyło u kresu życia, mówiąc do syna: „Tylko nie wierz w sztukę [...], to nie jest żadna tarcza. To nas nie uwalnia od najprostszego cierpienia. To jest jak gdyby bezpłodne”<sup>194</sup>. W istocie są to wątpliwości samego Iwaszkiewicza, które najmocniej dały o sobie znać w drugiej połowie lat trzydziestych, jakby w przecuciu nadchodzącej wojennej hekatombi. Powraca wówczas do niepokojów modernizmu i w jego twórczości daje się odczuć postawa zwątpienia w to, że kultura może zbawić człowieka, a także poczucie niemożności dążenia do szczęścia wskutek zatopienia się w niej. W latach trzydziestych, wobec powszechnego odczucia kryzysu kultury humanistycznej, jest to postawa nierzadka. Jak pisał R. Przybylski: „Bohaterowie Iwaszkiewicza ustawicznie poszukują zbawienia i ciągle narażeni są na krach. Podstawowe mity soteriologiczne naszej kultury: eudajmonia, metafizyczna estetyka uduchowionego piękna i mit natury straciły już moc oddziaływania”<sup>195</sup>. To dążenie do szczęścia zakwestionowane zostało już przez Nietzschego (którego jako młodzieniec pisarz czytał), jako cecha wyróżniająca burżuazję.

Poglądy estetyczne Iwaszkiewicza na piękno oscylują zatem między zwątpieniem w jego sens („Sztuka — oczywiście przez wielkie S, to jest okropne zawracanie głowy, jedno z większych nieporozumień ludzkości” — list do żony z 16 lutego 1928 roku<sup>196</sup>) a niezłomną wiarą w jego

<sup>193</sup> Ibidem, s. 268.

<sup>194</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Pasje błędnierskie...*, s. 214.

<sup>195</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*, s. 327.

<sup>196</sup> A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz*. Warszawa 1994, s. 96.

ponadczasowość i optymizm („piękno jest zawsze optymistyczne, zawsze zachęca do życia, chociażby mówiło o jego beznadziejności”<sup>197</sup>). Estetyzm jest ułudą i kłamstwem, zdaje się mówić Iwaszkiewicz, a jednak do końca swojego pisarstwa nie jest w stanie wyrzec się piękna. Staje się jego zakładnikiem. Dobitnie świadczą o tym te fragmenty jego twórczości diarystycznej, które poświęcone są opisowi dzieł sztuki. Nie podlegają one bowiem prawom literackiej stylistyki. Są na swój sposób szczerze. Pinie — „córy Rzymu” mówią w jednym z wierszy: „Pociecha mieszka w pięknie”<sup>198</sup>.

Za pośrednictwem sztuki Iwaszkiewicz poznaje, oswaja i opisuje świat. Choć dostarcza ona satysfakcji estetycznej, ma też Heiddegerowski wymiar otwarcia na świat. Doświadczanie sztuki, jej kontemplacja, dotyka sfer metafizycznych i prowokuje w efekcie konstatację natury religijnej i egzystencjalnej. Według Iwaszkiewicza, poznanie istoty rzeczy jest możliwie tylko w świecie estetycznym — pisze Przybylski<sup>199</sup>. Dokonuje się to na drodze mistycznego uniesienia:

Rozmawiając o malarstwie weszliśmy do Scuola San Rocco. Wieczysta obojętność klasycznych dzieł sztuki, jej ponadbytość, wzniosłość — a zarazem pogarda dla naszych śmiesznych wieków — nie wydała mi się nigdy tak oczywista, a zarazem tak bolesna. [...] Wszystko wydało mi się teatralne, natężenie światła i blasków obce i przesadne, a jednak w dzianiu się wyobrażonym na fresku było coś przenikliwego i poruszającego głębokie pokłady duszy<sup>200</sup>.

W opowiadaniu *Anna Grazzi* pojawia się znamienne zdanie wskazujące na łączność sztuki i doświadczenia religijnego. Pod wpływem zachwyty nad freskami Gozzolego malarz Rousseau mówi do bohatera opowiadania: „— Oto widzi pan »duszę«. Tak tylko można poznać duszę. I nieprawdą jest, że dusza ludzka jest samotna, gdyż poznaje samą siebie

<sup>197</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Gniazdo łabędzi. Szkice z Danii*. W: IDEM: *Podróże*. T. 2. Warszawa 1981, s. 79.

<sup>198</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Pinie, córki Rzymu...* W: *Śpiewnik włoski*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 1—2. Warszawa 1977, s. 476.

<sup>199</sup> R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*, s. 260.

<sup>200</sup> Dotyczy to *Pokłonu pasterzy* Tintoretta. J. IWASZKIEWICZ: *Koronki weneckie II...*, s. 128.

tylko przez dzieło innej duszy”. Doświadczenie mistyczne przez sztukę ma również wymiar samopoznania. „Widzi pan, pan rozumie siebie, odczuwa siebie dopiero poprzez ten fresk, to genialne malowidło! Pan się podnosi aż do takiej wielkości, jaka drzemała w rzemiośle Benozza”<sup>201</sup>.

Namysł Iwaszkiewicza towarzyszący mu przy oglądaniu każdego dzieła, czy to architektury, czy obiektu w muzeum, owo godzinami trwające kontemplowanie to nie tylko momenty estetycznego zachwytu, lecz także wysiłek podejmowany w celu odkrycia sensu istnienia. Dotarcie do esencji bytu możliwe jest dzięki kontemplacyjnemu doświadczeniu piękna. Sztuka dla Iwaszkiewicza ma wartość przywracania ładu światu coraz bardziej odzieranemu z podstawowych norm, chwiejącemu się u swych podstaw. Nowy obraz świata powoduje zaburzenie tego, co dla pisarza stanowiło o jego wartości. Stąd tyle narzekań na zmieniające się oblicze historycznych miast. I nie są te narzekania podyktowane troską o stan zabytku, ale wciąż wyrażanym żalem za bezpowrotną utratą oswojonego otoczenia, które funkcjonuje na prawach wieczności. Iwaszkiewicz zachowuje się jak typowy człowiek w jesieni swego życia, ciągle zwrócony wstecz.

Życie pisarza jest nieustanną tęsknotą za pięknem, którego urzeczywistnieniem jest Śródziemnomorze. Ogromnej potrzebie estetyzmu towarzyszy świadomość, że piękno jest poza zasięgiem, na południu. „Nie dane mi było żyć w krainie piękna” — napisze w Monreale<sup>202</sup>. Piękno to antyk, ale zobaczony w kontekście przeszłości. Piękno jawi się jako najwyższa wartość w życiu pisarza, mimo licznych zwątpień i rozczarowań. Choć w *Dziennikach* przewija się myśl o nietrwałości sztuki, jednocześnie towarzyszy jej przekonanie, że jest ona jedyną rzeczywistością. Sztuka jest przejawem najwyższego wlotu człowieka, ale też bywa przyczyną jego tragedii i klęski (*Powrót Prozerpiny*). Takie przesłanie towarzyszy opisom antycznych ruin na Sycylii. Wypowiadając się przez sztukę, pisarz wyraża swoje indywidualne doświadczenie egzystencjalne, ale i uniwersalne przesłanie, ukryte w systemie znaków kulturowych. Deklarując niewiarę w wartość pisania, Iwaszkiewicz ciągle wierzy w sztukę. Zwątpienia te występowały w różnych fazach życia,

<sup>201</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Anna Grazzi...*, s. 165.

<sup>202</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911–1955...*, s. 458.

pod wpływem różnych czynników. W ostatecznym rozrachunku, biorąc pod uwagę późniejsze poglądy artysty, to nie piękno rodzi zwątpienie, ale estetyzm. Sztuka bowiem, mimo deklarowanych zwątpień, jest wieczna i dobra. Wyraźnie rysuje się tu, niewyrażony wprost, rozdział na piękno pozorne i wiecznotrwałą sztukę.

Ten złożony stosunek do sztuki znalazł swój wyraz w prozie, ale nade wszystko w *Dziennikach*. Świat Iwaszkiewicza jest smuty i piękny zarazem, jego sensem jest sztuka, będąca pocieszeniem. Wyraża to dość dobrze postać Edgara Szyllera w *Sławie i chwale* — *alter ego* Szymanowskiego, ale też Iwaszkiewicza. Obok *Pasji błędomiarskich*, ta wielotomowa powieść pisarza podejmuje tak ważny dla niego problem artyzmu, artysty i wielorakich funkcji sztuki.

Rekonstruując poglądy Iwaszkiewicza na sztukę na podstawie jego twórczości literackiej, a także sądów zawartych w dziennikach i esyście, nie sposób nie dotknąć kwestii stosunku pisarza do krytyków i badaczy sztuki oraz do współczesnych instytucji i zjawisk współtworzących jej byt. Podobnie jak Herbert, ma do nich stosunek sceptyczny. Krytycznie wypowiada się na przykład o Tainie, którego czytał w związku ze swymi podróżami do Włoch. Uważa, że odrzucając malarstwo przed Rafaelem, Taine dowodzi, że nie zna się na sztuce. Krytycznie odnosi się także do Berensona, którego wyraźnie nie lubi. Nie jest zwolennikiem kryterium postępu w ocenie sztuki, które przyświecało Berensonowi, i ma wiele sympatii do sienneńskich malarzy trecenta, jak Matteo di Giovanni, Sano di Pietro.

Pisarz dość zaskakująco i jednoznacznie krytycznie odnosi się do wszystkich konserwacji dzieł sztuki, zwłaszcza malarskiej. Uwagi te czyni w związku z Caravaggim. Zdecydowanie bardziej odpowiada mu pewna patyna, która nawet uniemożliwia właściwy odbiór dzieła, niż „wypreparowany” z niej obiekt, nawet jeśli jego wygląd po konserwacji jest zgodny ze stanem pierwotnym. Objawia się tu po raz kolejny postawa laika, przywiązanego do sytuacji pierwszego odbioru dzieła — obrazy raz zobaczone stanowią wzorzec na całe życie.

Podobnie jak Herbert, Iwaszkiewicz także ceni walory tzw. nieuprzedzonego oka. Jest sceptyczny wobec zbyt naukowych analiz. „Czasami woli się dawne milczenie, pomijanie pogardą tego malarza niż te analityczne wywody, psychoanalizy i najrozmaitsze sposoby odbierania

widzowi prostoty spojrzenia na genialne malarstwo” — napisze<sup>203</sup>. Nie ceni też historyków sztuki, pisząc przy okazji analizy kaplicy św. Zenona w kościele św. Praksedy: „Jak zwykle piękność tej kaplicy bardzo późno dotarła do świadomości historyków sztuki, którzy zresztą na piękno są mało wrażliwi. Wrażliwi są malarze, poeci, pisarze. Podróżni, którzy piszą o dziełach sztuki”<sup>204</sup>. Tu też dostrzegalne są zbieżności z postawą, jaką reprezentuje Herbert. Przyzwyczajenie do ustalonych schematów interpretacyjnych przeszkadza w odbiorze dzieła sztuki, dlatego pisarz snuje często własne opowieści i zatrzymuje interpretację na tym poziomie. Rozważania inne, czy to dotyczące struktury genetyczno-formalnej, czy ikonograficznej dzieła, pozostają poza jego zasięgiem. Nie aspiruje nawet do tego, nie mając zresztą z tego powodu żadnych kompleksów. Wielowarstwowość znaczeń, przy skromności środków wyrazów — ideał malarstwa dla Herberta, nie przemawia szczególnie do Iwaszkiewicza. Pisarz zdecydowanie woli obrazy, na których dominuje anegdota lub narracja pozostawiona jest w takim punkcie, że pobudza działanie wyobraźni i pozwala na własną interpretację. Podejście Iwaszkiewicza do sztuki, z jego charakterystycznym tropieniem wątków literackich (nie wartości malarskich) jest typowo literackie<sup>205</sup>. Iwaszkiewicz ma świadomość, że jego analizy dzieł sztuki mają charakter literacki, ale uważa, że jest on równocenny jak analiza środków formalnych.

Przywołana tutaj twórczość Herberta poświęcona sztuce wydaje się najbardziej adekwatną płaszczyzną odniesienia dla tego typu pisarstwa Iwaszkiewicza, nie tylko z powodu podobnych fascynacji (Piero dela Francesca, Italia), ale przede wszystkim dzięki podobnemu pojmowaniu sztuki. Innym literatem, z którym także łączyła Iwaszkiewicza trudna przyjaźń, a którego wiersze inspirowane malarstwem można porównać z Iwaszkiewiczowskimi, jest Czesław Miłosz. Elementem łączącym ich poezję poświęconą sztuce jest jej eschatologiczny wymiar, choć każdy z nich inną drogą dochodzi do takich konstatacji.

Pisarz kaprysi też oglądając wystawy. Na przykład wystawę w Palazzo Barberini, zatytułowaną *Flamandowie i Włochy*, ocenia sceptycznie:

<sup>203</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 98.

<sup>204</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>205</sup> R. MATUSZEWSKI: *Przyleciał anioł...*, s. 20.

„Są to wystawy dla »znawców«, dla »snobów«, dla »elity«. Resztki zmarłej kultury wystawione na pokaz dla obcych jej ludzi”<sup>206</sup>. Trudno nazwać tę ocenę merytoryczną. Zadecydował zły humor, być może złość z powodu niemożności zrozumienia przewodniej idei, a może po prostu z powodu zburzenia pewnego ładu, ustalonego osobistego kanonu odbioru, który został naruszony odmienną interpretacją.

Starannie śledzi koncepcje ekspozycyjne w zwiedzanych muzeach. Widzi różnicę między systematycznie rozmieszczonymi obrazami w Uffiziach (według kształtu i rozmiaru) a Galerią Pitti (mniej systematyczną) czy zatłoczonym Luvrem. Rejestruje wszelkie reorganizacje w ekspozycjach muzealnych. Iwaszkiewiczowski sposób percepcji dzieł sztuki powoduje, że skłania się on bardziej do ekspozycji dzieł w naturalnym środowisku lub w muzeach o utrwalonej, historycznej tradycji ekspozycyjnej, a nie w salach wypreparowanych z muzealnej atmosfery, choćby nawet były najlepiej przygotowane do swych wystawienniczych funkcji. Pisarz preferuje samotność (co rozumiał), ale też pewną naturalność kontaktu. Nie jest miłośnikiem scenariuszy ekspozycyjnych, woli sam niby to odkrywać „swoje” dzieła. Jego stosunek do sztuki w tym względzie przypomina wybory Herberta. Z pewnym żalem, ale i poczuciem nieuchronności, mówi o odbieraniu dziełom autentyczności i siły wyrazu na skutek przenosin z dawnych miejsc ekspozycji i konserwatorskiej „preparacji” dzieła we wnętrzu muzealnym:

Słynny fresk *Pochód śmierci* inaczej brzmiał w Palermo w podwórku. [...] Takie małe prowincjonalne muzea częstokroć więcej są warte — a w każdym razie więcej dają wrażeń zwiedzającemu — niż owe wielkie, jak na przykład Termy Dioklecjana w Rzymie czy muzeum w Watykanie. Tam natłoczone posągi nie dają żadnej możliwości zastanowienia się nad każdym z osobna. Trzeba już dużego obycia, żeby wybrać sobie jakiś szczegół, umiłowany okaz, i mieć z nim ten kontakt, z którego się coś wynosi: wspomnienie, przeżycie, zachwyty. W małych muzeach przeżycie takiego zachwyty jest o wiele łatwiejsze, nie ma tej przeszkody, jaką jest przeładowanie, przesyty<sup>207</sup>.

<sup>206</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911—1955...*, s. 362.

<sup>207</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 144.

Iwaszkiewicz reprezentuje w gruncie rzeczy dość stereotypowe podejście do sztuki. Ojczyznę malarstwa jest dla niego Italia i malarstwo włoskie ceni najwyżej. Używa w stosunku do niego takich przymiotników, jak: „bogactwo”, „pełnia”, „rozmaitość”. Gust ten nie zmienił się w ciągu upływających lat. Francja jest dla niego ojczyzną architektury, a Niemcy muzyki<sup>208</sup>. Mimo przywiązania do stereotypów w wielu przypadkach wyraża własne opinie o sztuce. Tak jest na przykład z freskami Gozzolego w San Gimignano, w których widzi w namalowanych postaciach, wbrew piszącym o nich Muratowie czy Kremerze, głębokie zamyślenie, a nie radość życia<sup>209</sup>. *Jeńcy* Michała Anioła zostają zinterpretowani przez pisarza odwrotnie, niż nakazuje to tradycja interpretacyjna. Dla niego ich sylwetki wrastają w materię, stają się materią, obracając w nicość ducha. Uważa, że dostrzeganie w nich postaci wyzwalających się z materii jest interpretacją powierzchowną<sup>210</sup>. Polemiczny charakter mają często felietony do prasy poświęcone sztuce, zwłaszcza w powojennej publicystyce pisarza. Przykładem takiej jednostronnej polemiki jest śmiała teza dotycząca impresjonizmu Kwiatkowskiego<sup>211</sup> czy uwagi odnoszące się do sformułowań Jana Białostockiego dotyczących tematu ramowego<sup>212</sup>. Iwaszkiewicz zdaje się nie rozumieć pewnych zawiłości metodologicznych i profesjonalnego języka, którym posługuje się wybitny historyk sztuki. Podobnie jest w przypadku wspomnianej już, odważnej polemiki z dotyczącymi symbolizmu tezami Wiesława Juszcza, zawartymi w książce *Wojtkiewicz i nowa sztuka*<sup>213</sup>. Niestety, Iwaszkiewicz zdaje się nie rozumieć poglądów Juszcza, dość naiwnie kojarząc impresjonizm z symbolizmem. Wywód ten, dość ogólny i powierzchowny, stawia go w pozycji konserwatywnego konesera malarstwa i jeszcze raz potwierdza, że jego odbiór sztuki, choć szczerzy i głęboki, poparty ogromną intuicją i lekturą, nie ma podstaw profesjonalnego warsztatu. Wspomniane polemiki publikowane były w formie zwartej w *Rozmowach o książkach*. Poświęca

<sup>208</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>209</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 51.

<sup>210</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 50.

<sup>211</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Ludzie i książki...*, s. 259.

<sup>212</sup> Ibidem, s. 264.

<sup>213</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Rozmowy o książkach*. Warszawa 1983, s. 296.



w nich pisarz sporo miejsca recenzjom albumów malarskich i książkom z zakresu historii sztuki.

Dokonując analizy poglądów Jarosława Iwaszkiewicza na sztukę, warto rozważyć jeszcze jedną kwestię: opozycję sztuka — natura. Wątek ten zaznacza się szczególnie mocno w książkach włoskich pisarza, gdy opisuje zabytki egzystujące w ich naturalnym środowisku, niezrządzo przez nie zdominowanym. Antynomia kultura — natura nie funkcjonuje w światopoglądzie pisarza w sposób, jaki utrwaliła tradycja. Iwaszkiewicz, podobnie jak Herbert, poznaje zabytki, wchodząc w kontakt z ich naturalnym otoczeniem, zwłaszcza z naturą. Natura jest uzupełnieniem estetycznego doświadczenia. Nasuwa się pytanie, czy możliwy jest prawdziwy odbiór danego zabytku, czy jest to tylko kreacja. Czy wnikając w pejzaż, wnikamy w ten sam pejzaż, który istniał w momencie powstania i funkcjonowania tych dzieł? Kiedy naprawdę dzieło było prawdziwe, wszak trwa przez wiele stuleci? Jest to pytanie o obiektywność doświadczenia estetycznego, ale nie o jego prawdziwość. Obiektywność zdaje się pisarza nie interesować, podobnie jak naukowe poznanie. Prawdziwość tego doświadczenia jest bezsporna.

W pewnych aspektach cele malarstwa formułuje Iwaszkiewicz zadziwiająco podobnie do Herberta. Nie traktuje go jako indywidualnej ekspresji, świadectwa epoki, nie dostrzega jego funkcji społecznych i dialektycznych uwikłań. Sztuka nie powinna dotyczyć tragicznych stron egzystencji. Jej celem jest kojenie zmysłów i wiecznotrwałe piękno. Sztuka winna zapewniać trwałość uniwersalnych wartości, a język artystyczny powinien wyrażać to w sposób zrozumiały. Sztuka niesie z sobą znaczenia moralne, a piękno często utożsamiane jest z dobrem. Sztuka unika tego, co jednostkowe, lecz to, co indywidualne, może objawiać się poprzez sztukę tylko wtedy, gdy nosi znamiona geniuszu, jak twórczość Michała Anioła. Tylko wtedy pisarz dopuszcza manifestowanie ekspresji, która już ze swej definicji burzy to, co uniwersalne i klasyczne (Caravaggio). Mimo deklarowanych sympatii dla postawy klasycznej, łączonej z pewną powściągliwością odbioru, Iwaszkiewicz nieustannie doznaje wzruszeń, obcując z dziełami sztuki. Wzruszenia te prowadzą do akceptacji i rozumienia świata. Wywołują uczucia podobne do tych, opisanych w opowiadaniu pisarza *Sérénité*, w którym przywołany został



obraz Henri Martina<sup>214</sup>. Obcowanie ze sztuką przenosi w nirwaniczny byt, w którym wszystko jest już akceptacją i afirmacją, panteistycznym pojednaniem ze światem. Dominanta rezygnacyjna, która przepaja całą twórczość pisarza, przenika kult piękna i kult sztuki.

---

<sup>214</sup> *Sérénité* jest tytułem obrazu malarza francuskiego Henri Martina, lecz także trafną metaforą Iwaszkiewiczowskiej postawy wobec świata i piękna, o której Andrzej Zawada pisze: „jest afirmacją życia, będącego już w rzeczywistości umieraniem, jest więc afirmacją umierania jako ostatniej fazy życia. Jeszcze próbuje się utrwalić przeszłość, z ostrą świadomością nieuchronnego prawa, że będzie musiała zniknąć wraz z naszą pamięcią”. A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 394.

## Zakończenie

Pisząc o Iwaszkiewiczu i jego związkach ze sztukami plastycznymi, wielokrotnie zadawałam sobie pytanie, jak sam pisarz odniósłby się do ferowanych tu sądów. Czy zakwalifikowanie go jako estety i pisarza kultury nie jest powieleniem schematu, w który kiedyś go wtłoczono? Pisarz zżymał się w późnym okresie swojej twórczości, gdy identyfikowano jego wczesne utwory z orientacją estetyzującą. W swoich *Dziennikach*, komentując oficjalne wypowiedzi wygłoszone i napisane z okazji wręczenia orderu Budowniczego Polski Ludowej, napisał:

Wszystko to, co napisano czy powiedziano z powodu tego nieszczęsnego „jubileuszu”, nie odpowiada żadnej rzeczywistości [...] Może jeden cholera Wilhelmi trochę trafił w sedno i nareszcie przestał mówić o estetyzowaniu, co jest głupią formułką, tak bardzo ułatwiającą ujmowanie mojej twórczości. Dlatego np. Rusczy tak często to stosują. A potem przełom po 45. roku. Nijakiego przełomu nie było — ale jak to trudno ująć jakiemuś poloniście bez dzielenia na okresy<sup>1</sup>.

Mocne słowa, ale też samemu pisarzowi nie szczędzono kąśliwych uwag w związku z jego „kulturowością”, mimo że w powszechnej opinii uchodził za pupila władzy, płynącego z nurtem przemian. W okresie propagowania literatury socrealistycznej nazywano Iwaszkiewicza „kunsztownym stylizatorem”, „mieszkańcem wieży z kości słoniowej”, „pesymistą, szukającym ucieczki przed beznadziejnością życia w metafizycznych tęsknotach”.

Antynomia sztuka — życie, która tak mocno zarysowała się w okresie kończącym juwenalia pisarza, pozornie wtedy znalazła swe rozwią-

---

<sup>1</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964—1980*. Warszawa 2011, s. 40.

zanie. Żyjący sztuką Iwaszkiewicz, wątpiący w nią, a jednak wytrwale podążający tropem galerii i muzeów z potrzeby doznania przeżycia estetycznego bynajmniej nie odrzucał rzeczywistości. Wkraczała ona w jego życie często nieproszona, z konieczności, tak jak nękała jego estetycznych bohaterów. Jakże znamiennie brzmią w tym kontekście słowa zawarte w *Księżce o Sycylii*:

Może dobrze jest poza techniką, fakturą, bryłą — odnaleźć coś więcej w tych odwiecznych poematach z żółtego piaskowca? Cóż za dziw, że kamienie przetrwały tyle wieków, aby zawsze jednakowo mówić o cierpieniach, zwycięstwach i nędzach człowieka, i jego miłościach. A największym dziwem jest, że te arcydzieła starożytne żyją własnym życiem — i coraz inne się zdają człowiekowi, oświetlając mu coraz to inną partię JEGO [wyróżn. — A.G.P.] życia<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> J. IWASZKIEWICZ: *Księżka o Sycylii*. Warszawa 2000, s. 105—106.

## Bibliografia

- Anna i Jarosław Iwaszkiewiczowie. „Listy 1922—1926”*. T. 1. Red. M. BOJANOWSKA, E. CIEŚLAK. Wstęp T. BUREK. Warszawa 2012.
- Anna i Jarosław Iwaszkiewiczowie. „Listy 1927—1931”*. T. 2. Red. M. BOJANOWSKA, E. CIEŚLAK. Warszawa 2012.
- Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*. Red. H. JANASZEK-IVANIČKOVÁ. Warszawa 1997.
- Archipeląg porównań. Szkice komparatystyczne*. Red. M. CIEŚLA-KORYTOWSKA. Kraków 2007.
- AUERBACH E.: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Tłum. Z. ŻABICKI. Warszawa 1968.
- BALCERZAN E.: *Poezja jako semiotyka sztuki*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. CIEŚLIKOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Kraków—Wrocław 1980.
- BAŁUS W.: *Efekt widzialności*. Kraków 2013.
- BARANOWSKA M.: *Muza krajobrazu ojczystego*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983.
- BARTHES R.: *Przyjemność tekstu*. Warszawa 1997.
- BAZAR K.: *Mitologia Niemiec współczesnych*. „Wiadomości Literackie” 1933, nr 45.
- BAZAR K.: *Stefan George*. „Wiadomości Literackie” 1934, nr 8.
- BAZAR K.: *Zmowa mężczyzn*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 26.
- BENVENISTE É.: *Semiologia języka*. W: *Znak, styl i konwencja*. Wybór i wstęp M. GŁOWIŃSKI. Warszawa 1977.
- BERENT W.: *Źródła i ujścia nietszcheanizmu*. Warszawa 1906.
- BEREZA H.: *Mistrzostwo*. W: IDEM: *Taki układ*. Warszawa 1981.
- BIAŁOSTOCKI J.: *Słowo i obraz*. W: *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN (Nieborów 29 września — 1 października 1977)*. Red. A. MORAWIŃSKA. Warszawa 1982.
- BIAŁOSTOCKI J.: *Słowo i znak*. W: IDEM: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. T. 1. Warszawa 1982.
- BIAŁOSTOCKI J.: *Struktura*. W: IDEM: *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*. Wrocław 1980.
- BIEŃKOWSKA E.: *Włochy Iwaszkiewicza*. „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 40.

- BILICA K.: *Ut musica pictura — ut pictura musica*. „Ruch Muzyczny” 2009, nr 16/17.
- BLOOM H.: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Tłum. A. BIELIK-ROBSON, M. SZUSTER. Kraków 2002.
- BONSIEPE G.: *Retoryka wizualno-werbalna*. Tłum. M.B. FEDEWICZ. „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3.
- BRODZKA A.: *Jarosław Iwaszkiewicz*. W: *Literatura polska 1918—1975*. T. 1. Red. A. BRODZKA. Warszawa 1975.
- BRZOWSKI T.: *Od obrazów dosłownych do obrazów słownych*. W: *Interdyscyplinarność i semiotyka w kulturze i nauce*. Red. G. SZOPA, E. TIERLING. Szczecin 1996.
- BUREK T.: *Mądrość daremna*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983, s. 37—53.
- BURKOT S.: *Kontemplacja i pasja życia — Jarosław Iwaszkiewicz*. W: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*. Red. B. FARON. Warszawa 1972.
- BURKOT S.: *Między stylizacją a prostotą. (O prozie Jarosława Iwaszkiewicza)*. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1971, z. 36.
- CHOJNOWSKI Z.: *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*. Olsztyn 1999.
- CHRZANOWSKI T.: *Podróże i z-myślenia*. „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 24.
- CYZ T.: *Powroty Dionizosa*. Warszawa 2008.
- CZERMIŃSKA M.: *Bohater autobiograficzny jako sobowtór*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983.
- CZERMIŃSKA M.: *Ekphrasis*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3.
- CZERNIAWSKI A.: *Światy umowne. Szkice o wierszu współczesnym*. Warszawa 2001.
- Czesław Miłosz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Portret podwójny*. Red. B. TORUŃCZYK. Warszawa 2011.
- DAVIDSON M.: *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy*. Tłum. P. MRÓZ, A. WARMIŃSKI. W: *Estetyka w świecie*. Red. M. GOŁASZEWSKA. T. 3. Kraków 1991.
- DĄBROWSKI B.: *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*. Gdańsk 2010.
- DEDECIUS K.: *Polak w pejzażu Europy: Jarosław Iwaszkiewicz*. „Dekada Literacka” 1993, nr 70.
- DEMIŃSKA-PAWELEC J.: *Jak słuchać prozy Jarosława Iwaszkiewicza? O muzyczności „Nieba”*. W: „Skamander”. T. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*. Red. I. OPACKI, A. NAWARECKI. Katowice 1993.
- DROBNIAK P.: *Jedność w różnorodności: Europa w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Wrocław 2002.
- DUFRENNE M.: *Czy sztuka jest językiem?* W: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Red. i tłum. I. WOJNAR. Warszawa 1980.
- DUFRENNE M.: *Praktyka synestezji w sztuce*. W: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*. T. 5. Red. M. GOŁASZEWSKA. Tłum. A. ŚPIEWAK. Kraków 1997.
- DURIŠIN D.: *Teória literárnej komparatistiky*. Bratislava 1975.
- DYBIAK K.: *I tu diabeł gospodarzy... Czarna metafizyka Iwaszkiewicza*. W: IDEM: *Gry i katastrofy*. Warszawa 1980.

- DZIADEK A.: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interpretacji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2011.
- DZIADEK A.: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999.
- ELIADE M.: *Mit wiecznego powrotu*. Tłum K. KOCJAN. Warszawa 1998.
- ELSNER J.: *Patrzyć i mówić: ekfrazja w ujęciu psychoanalitycznym*. Tłum. W. MICHERA. „Konteksty” 2006, nr 1.
- FŁORCZAK Z.: *Podróż retrospektywna Iwaszkiewicza*. „Nowe Książki” 1977, nr 15.
- GISGES J.M.: *A po człowieku dzwoni dzwon*. Rzeszów 1985.
- GŁOWIŃSKI M.: *Maska Dionizosa*. W: IDEM: *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholt, Labirynt*. Kraków 1990.
- GOGLER P.: *Kłopoty z ekfrazą*. „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4.
- GOGLER P.: *Poezja Zbigniewa Herberta w świecie sztuk pięknych*. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1.
- GOŁASZEWSKA M.: *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*. Warszawa 1983.
- GRELA K.: *Każda przestrzeń musi wydać drzewo*. W: „Skamander”. T. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*. Red. I. OPACKI, A. NAWARECKI. Katowice 1993, s. 90—95.
- GRÓDECKA A.: *Poeci patrzą... Obrazy Wiersze. Komentarze*. Warszawa 2008.
- GRONCZEWSKI A.: *Jarosław Iwaszkiewicz*. Warszawa 1972.
- HEJMEJ A.: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2002.
- HERTZ P.: *Iwaszkiewicz, George, Niemcy*. W: IDEM: *Patrzę się inaczej*. Warszawa 1994.
- HOPFINGER M.: *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław 1974.
- INGARDEN R.: *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków 1966.
- INGARDEN R.: *Studia z estetyki*. Warszawa 1970.
- Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazja. Studia i szkice*. Red. D. HECK. Wrocław 2008.
- Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków 2004.
- IWASZKIEWICZ J.: *Czerwone tarcze*. Seria: „Dzieła”. Warszawa 1980.
- IWASZKIEWICZ J.: *Dzienniki 1911—1955*. Warszawa 2007.
- IWASZKIEWICZ J.: *Dzienniki 1956—1963*. Warszawa 2010.
- IWASZKIEWICZ J.: *Dzienniki 1964—1980*. Warszawa 2011.
- IWASZKIEWICZ J.: *Gniazdo łabędzi. Szkice z Danii*. Warszawa 1964.
- IWASZKIEWICZ J.: *Hilary, syn buchaltera*. Seria: „Dzieła”. Warszawa 1980.
- IWASZKIEWICZ J.: *Klucze. Literatura polska i Włochy. Rozważania i refleksje o Szymanowskim, Witkiewiczu i Gombrowiczu*. „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 6.
- IWASZKIEWICZ J.: *Książka moich wspomnień*. Kraków—Wrocław 1983.
- IWASZKIEWICZ J.: *Książka o Sycylii*. Warszawa 2000.
- IWASZKIEWICZ J.: *Księżyc wschodzi*. Warszawa 1975.
- IWASZKIEWICZ J.: *Ludzie i książki*. Warszawa 1971.

- IWASZKIEWICZ J.: *Opowiadania*. Warszawa 1958.
- IWASZKIEWICZ J.: *Opowiadania*. T. 1—6. Seria: „Dzieła”. Warszawa 1980.
- IWASZKIEWICZ J.: *Pasje błędmierskie*. Warszawa 1956.
- IWASZKIEWICZ J.: *Petersburg*. Warszawa 1976.
- IWASZKIEWICZ J.: *Pisma muzyczne*. Seria: „Dzieła”. Warszawa 1980.
- IWASZKIEWICZ J.: *Podróże*. T. 1—2. Seria: „Dzieła”. Warszawa 1980.
- IWASZKIEWICZ J.: *Podróże do Polski*. Warszawa 1977.
- IWASZKIEWICZ J.: *Podróże do Włoch*. Warszawa 1977.
- IWASZKIEWICZ J.: *Proza poetycka*. Seria: „Dzieła”. Warszawa 1980.
- IWASZKIEWICZ J.: *Rozmowy o książkach*. Warszawa 1983.
- IWASZKIEWICZ J.: *Sława i chwała*. T. 1—3. Warszawa 1980.
- IWASZKIEWICZ J. [ELEUTER]: *Słowacki i Proust*. „Wiadomości Literackie” 1927, nr 26.
- IWASZKIEWICZ J.: *Sny, Ogrody, Sérénité*. Warszawa 1977.
- IWASZKIEWICZ J.: *Spotkania z Szymanowskim*. Kraków 1976.
- IWASZKIEWICZ J.: *Stefan George i Waclaw Rolicz-Lieder*. „Skamander” 1935, nr 64.
- IWASZKIEWICZ J.: *Twarze*. „Pismo” 1983, nr 1—2.
- IWASZKIEWICZ J.: *W mojej bibliotece*. „Życie Warszawy” 1968, nr 174.
- IWASZKIEWICZ J.: *Wiersze*. T. 1—2. Seria: „Dzieła”. Warszawa 1977.
- JACOBSON R.: *Językowe aspekty tłumaczenia*. W: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia księga druga*. Tłum. Z. SROCYŃSKA. Red. S. POLLAK. Wrocław 1975.
- Jarosław Iwaszkiewicz w stulecie urodzin*. „Twórczość” 1994, nr 2.
- JANION M.: *Romantyczna Północ*. „Życie Literackie” 1977, nr 43.
- JANION M.: *Iwaszkiewiczza „mit powstania” i ironia czynu dziejowego*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983.
- JANUSZKIEWICZ M.: *Inspiracje malarskie w poezji Młodej Polski*. W: „Studia i Materiały Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze, Filologia Polska”. Z. 6. Zielona Góra 1990.
- Jarosław Iwaszkiewicz i Ukraina*. Red. R. PAPIESKI. Podkowa Leśna 2011.
- Jarosław Iwaszkiewicz. Listy do córek*. Red. A. i R. ROMANIUKOWIE. Warszawa 2010.
- JAWORSKI W.: *Idylla pasterska i psie namordniki*. „Poezja” 1978, nr 4.
- JĘDRYCHOWSKA M.: *Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977.
- Józef Kremer (1806—1875)*. Red. J. MAJ. Kraków 2007.
- JUSZCZAK W.: *Pani na żurawiach. Część pierwsza: Realność bogów*. Kraków 2003.
- KABACT E.: *Pogoda burzy nad Palermo*. Warszawa 1999.
- KASPEROWICZ R.: *Berenson i mistrzowie odrodzenia: przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berensona*. Kraków 2001.
- KASPEROWICZ R.: *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia*. Lublin 2010.
- KASPEROWICZ R.: *Jacob Burckhardt i Józef Kremer*. W: *Józef Kremer (1806—1875)*. Red. J. MAJ. Kraków 2007.

- KERENYI K.: *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*. Tłum. I. KANIA. Kraków 2004.
- KIRCHNER H.: *Topos młodości w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983.
- KOSYL Cz.: *Nazwy własne w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*. Lublin 1992.
- KOWALCZUK U.: *Dylematy podróży*. „Podróż do Włoch” J. Kremera i „Podróż po Włoszech” Hipolita Taine’a. W: „Prace Filologiczne” T. 57. Warszawa 2009.
- KOWALSKI P.: *Odyseje nasze byle jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*. Wrocław 2002.
- KOWALSKI P.: *Wędrować, pielgrzymować, być turystą: podróż w dyskursach kultury: studia*. Opole 2003.
- KOZICKA D.: *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*. Kraków 2003.
- KOZIŃSKA-DONDERI D.: *Obraz Włoch i motywy włoskie w prozie polskiej 1918—1956*. Wrocław 2003.
- KREMER J.: *Podróż do Włoch*. T. 1—5. Wilno 1859—1864.
- KREMER J.: *Wybór pism estetycznych*. Red. R. KASPEROWICZ. Kraków 2011.
- KRIEGER M.: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore—London 1992.
- KRYŃSKI S.: *W poszukiwaniu samego siebie. Dylematy tożsamości oraz inicjacji artystycznej w powieści J. Iwaszkiewicza „Księżyc wschodzi”*. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 5.
- KRYSOWSKI O.: *Słońce ogromnych kręgi... Malarskie inspiracje Słowackiego*. Warszawa 2002.
- KRZEMIENŃ-OJAK S.: *Taine*. Warszawa 1966.
- KUBACKI W.: *Krytyk i twórca*. Łódź 1948.
- KURKOWSKA H.: *O języku międzywojennych nowel Jarosława Iwaszkiewicza*. W: *Polszczyzna ludzi myślących*. Warszawa 1991.
- KUŹMA E.: *Granice porównywalności poezji z malarstwem*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. CIEŚLIKOWSKA i J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1980.
- KWIATKOWSKI J.: *Eleuter. Szkice o wczesnej poezji Jarosława Iwaszkiewicza*. Warszawa 1966.
- KWIATKOWSKI J.: *Miejsce Iwaszkiewicza w poezji polskiej XX wieku*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983.
- KWIATKOWSKI J.: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975.
- LESSING G.E.: *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*. Cz. 1. Oprac. J. MURIN-BIAŁOSTOCKA, tłum. H. ZYMON-DĘBICKI. Wrocław 1962.
- ŁEBKOWSKA A.: *Ekfrazy w światach międzyludzkich*. W: *Dzieła, języki, tradycje*. Red. W. BOLECKI, R. NYCZ. Warszawa 2006.
- ŁOCH E.: *Antyk w twórczości literackiej J. Iwaszkiewicza*. W: *IDEM: Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*. Lublin 1988.
- ŁOCH E.: *Struktury przestrzenne w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983.



- MACIĄG W.: *Literatura Polski Ludowej 1944—1964*. Warszawa 1974.
- MACIEJEWSKA I.: *Pociecha mieszka w pięknie*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983.
- MAGRIS C.: *Podróż bez końca*. Tłum. J. UGNIEWSKA. Warszawa 2009.
- MARCINKOWSKA A.: *Podróże Jarosława Iwaszkiewicza*. „Poezja” 1978, nr 4.
- MARKOWSKI M.P.: *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2.
- MARKOWSKI M.P.: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999.
- MATRACKA-KOŚCIELNY A.: *Komponowanie dźwiękiem i słowem w twórczości J. Iwaszkiewicza*. „Twórczość” 1990, nr 2.
- MATRACKA-KOŚCIELNY A.: *Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku*. *Informator*. Stawisko 2009.
- MATRACKA-KOŚCIELNY A.: *Od „Menueta” i „Sarabandy” do „Mapy pogody”*. „Ruch Muzyczny” 1990, nr 15.
- MATRACKA-KOŚCIELNY A.: *O dźwiękowych transformacjach poezji Iwaszkiewicza*. „Twórczość” 1988, nr 2.
- MATUSZEWSKI R.: *Ostatni z „pięknej Plejady”*. *Wspomnienia o Jarosławie Iwaszkiewiczu*. „Twórczość” 1997, nr 2.
- MATUSZEWSKI R.: *Przyleciał anioł cały malinowy*. Warszawa 1995.
- MATUSZEWSKI R.: *Włoskie spotkania z Iwaszkiewiczem*. W: *Miejsce Iwaszkiewicza. Materiały z konferencji naukowej 20—22 lutego 1994 roku*. Podkowa Leśna 1994. Red. M. BOJANOWSKA, Z. JAROSIŃSKI, H. PODGÓRSKA. Warszawa 1994.
- MAVER G.: *Literatura polska i jej związki z Włochami*. Tłum. A. ZIELIŃSKI. Warszawa 1988.
- Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. BALCERZAN, S. WYSŁOUCH. Warszawa 1985.
- Między tekstami. Intertekstualność jako problem semiotyki historycznej*. Red. J. ZIOMEK, J. SŁAWIŃSKI, W. BOLECKI. Warszawa 1992.
- Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*. Red. Z. MITOSEK. Warszawa 1992.
- MITZNER P.: *Hania i Jarosław Iwaszkiewiczowie. Esej o małżeństwie*. Kraków 2008.
- MITZNER P.: *Jak smakują „Oktostychy”*. „Poezja” 1978, nr 4.
- MITZNER P.: *Na progu. Doświadczenia religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza*. Warszawa 2003.
- Modernistyczny wizerunek człowieka*. Red. J. SZCZEŚNIAK, D. TRZEŚNIEWSKI. Lublin 2001.
- MOKRANOWSKA Z.: *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Katowice 2009.
- MORAWSKI S.: *Józef Kremer 1806—1875*. Kraków 1975.
- MORAWSKI S.: *Problem wartości kultury w estetyce Hipolita Taine’a*. „Studia Filozoficzne” 1962, nr 2.
- MURATOW P.: *Obrazy Włoch*. T. 1—2. Warszawa 1972.

- Mysł, oko i ręką artysty: studia nad genezą procesu tworzenia.* Red. R. KASPEROWICZ, E. WOLICKA. Lublin 2003.
- NASIŁOWSKA A.: *Stary poeta: Iwaszkiewicz i historia.* W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej.* Red. A. BRODZKA. Warszawa 1994.
- NOWAKOWSKI A.: *Ut pictura poesis... Zarys modernistycznych dziejów toposu.* „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1985, nr 22.
- NOWAKOWSKI A.: *Ut pictura poesis — dawniej i dzisiaj.* „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3.
- Obraz, oko, spojrzenie.* „Konteksty” 2005, nr 3.
- O godności i powołaniu artysty. Rozmowa z Jarosławem Iwaszkiewiczem.* Rozmawiał A. GRONCZEWSKI. „Współczesność” 1969, nr 15.
- O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza.* Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983.
- OPALSKI J.: *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim.* W: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej.* Red. T. CIEŚLIKOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1980.
- OPALSKI J.: „Sprawiedliwość w pięknie”, czyli o muzyce w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza.* Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983, s. 191—205.
- PASZEK J.: *Iwaszkiewicz i Joyce (O dwóch próbach literackiej fugi).* „Twórczość” 1983, z. 2.
- PAUSTOWSKIJ K.: *Wstreci s Jarosławom Iwaszkiewiczem.* W: J. IWASZKIEWICZ: *Izbrannyje prozwiedienija, Razkazy, powiesti, pjesy.* Moskwa 1964.
- PILCH A.: *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów.* Kraków 2011.
- PŁASZCZEWSKA O.: *Podróż włoska jako dialog z literaturą.* W: *Archipelag porównań.* Red. M. CIEŚLA-KORYTOWSKA. Kraków 2007.
- PŁASZCZEWSKA O.: *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800—1850).* Kraków 2003.
- POCIEJ B.: *Literacka ekspresja językowa a wiedza o muzyce.* W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza.* Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983.
- Podróż i literatura. 1864—1914.* Red. E. IHNATOWICZ. Warszawa 2008.
- Podróże artystyczne. Artysta w podróży.* Red. R. KASPEROWICZ, J. JAŹWIERSKI, M. PASTWA. Lublin 2010.
- Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej.* Red. T. CIEŚLIKOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1980.
- POPZĘCKA M.: *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku.* Warszawa 1986.
- POPZĘCKA M.: *Tacet pictor. W: Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów.* Red. M. KITOWSKA-ŁYSIAK, E. WOLICKA. Lublin 1995.
- POPZĘCKA M.: *Wiersze i obrazy. W: Zbliżenia: literatura, historia, obraz, mit.* Red. A. KOWALCZYKOWA. Warszawa 1998.

- PORĘBSKI M.: *Czy metaforę można zobaczyć*. „Teksty” 1980, nr 6.
- PORĘBSKI M.: *Obrazy i znaki*. W: IDEM: *Sztuka a informacja*. Kraków 1986.
- Portret młodego artysty. Listy Józefa Rajnfelda do Jarosława Iwaszkiewicza 1928—1938*.  
Z notatkami adresata wydane przez Pawła HERTZA i Marka ZAGAŃCZYKA. Warszawa 1997.
- POTKAŃSKI J.: *Wilde, Iwaszkiewicz, Bloom*. „Przegląd Humanistyczny” 2008, nr 2.
- POTOCKA A.: *Voyage d’Italie (1826—1827)*. Paris 1899.
- POŹNIAK J.: *Dramaturgia Jarosława Iwaszkiewicza*. Szczecin 1989.
- PRAZ M.: *Mnemosyne*. Warszawa 1981.
- PRZYBYLSKI R.: *Baśń zimowa. Esej o starości*. Warszawa 1998.
- PRZYBYLSKI R.: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916—1938*. Warszawa 1970.
- PRZYBYLSKI R.: *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966.
- PRZYBYŚLAWSKI A.: *Przedmowa. Nietzsche 1900—2000*. Kraków 1997.
- RADZIWIŃ M.: *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*. Warszawa 2010.
- RITZ G.: *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*. Kraków 1999.
- RITZ G.: *Polskie spotkania z Niemcami. Jarosław Iwaszkiewicz i Stefan George*. Tłum. M. ŁUKASIEWICZ. Podkowa Leśna 1998.
- ROHOZIŃSKI J.: *Jarosław Iwaszkiewicz*. Warszawa 1968.
- ROMANIUK R.: *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*. T. 1. Warszawa 2012.
- RYMKIEWICZ J.M.: *Skamander*. W: *Literatura polska 1918—1975*. Red. A. BRODZKA, H. ZAWORSKA, S. ŻÓŁKIEWSKI. Warszawa 1975.
- SANDAUER A.: *Od estetyzmu do realizmu*. W: *Poeci trzech pokoleń*. Warszawa 1966.
- SCHOPENHAUER A.: *Świat jako wola i przedstawienie*. Warszawa 2011.
- SCHWEIZER N.R.: *Tradycyjna pozycja „ut pictura poesis”*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3.
- SIEMASZKO P.: *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie pikturalne w poezji polskiej końca XIX i początków XX w.* Bydgoszcz 2007.
- SKARBOWSKI J.: *Muzyka w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*. „Poezja” 1978, nr 4.
- Słowo i obraz. Materiały Komitetu Nauk o Sztuce PAN. Nieborów 29 IX — 1 X 1977*.  
Red. A. MORAWIŃSKA. Warszawa 1982.
- SOBOL E.: *Podróże Jarosława Iwaszkiewicza na Ukrainę*. W: *Dziedzictwo Odysusza. Podróż. Obcość i tożsamość. Identyfikacja. Przestrzeń*. Red. M. CIEŚLA-KORYTOWSKA, O. PŁASZCZEWSKA. Kraków 2007.
- SOBOLEWSKA A.: *Antynomia życia i wolności*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983.
- SOBOLEWSKA J.: *Dionizos u Iwaszkiewicza*. „Konteksty” 1995, nr 3—4.
- Stawisko. Almanach Iwaszkiewiczowski*. T. 2. Red. A. BRODZKA, M. BOJANOWSKA, Z. JAROSIŃSKI, O. KOSZUTSKI. Podkowa Leśna 1995.
- Stawisko w kulturze polskiej: ludzie, wydarzenia, dzieła 1928—80. Katalog wystawy w Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Podkowa Leśna, wrzesień — listopad 2012*. Oprac. M. ZAWADZKA i R. PAPIESKI. Podkowa Leśna 2012.

- STUR J.: *Z rozmyślań człowieka na przelomie*. W: IDEM: *Na przelomie. O nowej i starej poezji*. Lwów 1921.
- SZERSZNOWICZ J.: *Inspiracje plastyczne w muzyce*. Łódź 2008.
- ŚWIĘCH J.: „*Voci di Roma*” Jarosława Iwaszkiewicza, czyli o korzyściach podróży. W: *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje*. Red. K. BARTOSZYŃSKI, M. JASIŃSKA-WOJTKOWSKA. Warszawa 1974.
- ŚNIECIKOWSKA B.: *Słowo — obraz — dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918—1939*. Kraków 2005.
- TAINÉ H.: *Podróż po Włoszech*. Warszawa 1908.
- TERMIŃSKA K.: *Sensualizm w prozie Iwaszkiewicza. Hermeneutyka i składnia*. Katowice 1988.
- TOMASIK T.: *Galerie poetów. Semantyka cyklu ekfraz*. W: *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*. Red. M. DEMSKA-TRĘBACZ, K. JAKOWSKA, R. SIOŃMA. Białystok 2005.
- TOMASIK T.: *Poezja jako hermeneutyka sztuki*. W: *Hermeneutyka i literatura — ku nowej koiné*. Red. K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY, M. JANUSZKIEWICZ. Poznań 2006.
- TRZNADEL J.: *Polski Hamlet*. Warszawa 1989.
- TURCZYŃSKI A.: *Ząb mądrości. Iwaszkiewiczowskie miejsca, znaki i symbole*. Warszawa 2001.
- Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*. W: *Skamander*. T. 9. Red. I. OPACKI, A. NAWARECKI. Katowice 1993.
- TYSZECKA-GRYGOROWICZ E.: *Muzyka w prozie narracyjnej Marcela Prousta, Tomasza Manna i Jarosława Iwaszkiewicza*. Łódź 1995.
- UGNIEWSKA J.: „*Podróż do Włoch*” Józefa Kremera. W: *Józef Kremer (1806—1875)*. Red. J. MAJ. Kraków 2007.
- USPIENSKI B.: *Strukturalna wspólnota sztuk*. W: *Semiotyka kultury*. Wybór i oprac. E. JANUS, M.R. MAYENOWA. Tłum. Z. ZARON. Warszawa 1975.
- Ut pictura poesis*. Red. M. SKWARA, S. WYSŁOUCH. Gdańsk 2006.
- WALC J.: *Mefisto z kwiatem glicynii*. „*Kultura Niezależna*” 1989, nr 48.
- WALDORFF J.: *Iwaszkiewicz i muzyka*. „*Nowe Książki*” 1984, nr 4.
- WALLIS M.: *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa 1983.
- WARKOCKI B.: *Skradzione listy, czyli homoseksualna tajemnica wobec kanonu literatury polskiej*. W: *Kanon i obrzeża*. Red. I. IWASIOŃ, T. CZERSKA. Kraków 2005.
- WEISSTEIN U.: *Literatura i sztuki wizualne*. W: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*. Red. H. JANASZEK-IVANIČKOVÁ. Warszawa 1997.
- WELLEK R., WARREN A.: *Literatura wobec innych sztuk*. W: *Teoria literatury*. Red. i tłum. M. ŻUROWSKI. Warszawa 1970.
- WERWES H.: *Jarosław Iwaszkiewicz*. Tłum. T. HOŁYŃSKA. Warszawa 1979.
- WĘGRZYŃIAKOWA A.: „*Urania*” — ostatnia modlitwa Jarosława Iwaszkiewicza. W: „*Skamander*”. T. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*. Red. I. OPACKI, A. NAWARECKI. Katowice 1993.

- WILDE O.: *Eseje, opowiadania, bajki, poematy prozą*. Warszawa 1957.
- WŁODEK L.: *Pra. O rodzinie Iwaszkiewiczów*. Kraków 2012.
- WOODS G.: *A History of Gay Literature. The Male Tradition*. New Heaven and London 1999.
- WÓJCIK T.: *Pejzaż w poezji Jarosława Iwaszkiewicza: paramonografia liryki poety*. Warszawa 1993.
- WÓJCIK T.: *Pociecha mieszka w pięknie. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Warszawa 1998.
- WYKA K.: *Młoda Polska*. T. 1. Warszawa 2003.
- WYSŁOUCH S.: *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994.
- Z Jarosławem Iwaszkiewiczem rozmawia Wilhelm Mach. „Nowa Kultura” 1957, nr 20.
- ZAWADA A.: *Jarosław Iwaszkiewicz*. Warszawa 1994.
- ZAWODZIŃSKI W.: *Iwaszkiewicz wczoraj, dziś i jutro*. W: IDEM: *Wśród poetów*. Oprac. W. ACHREMOWICZOWA. Kraków 1964.
- ZAWORSKA H.: *Muzyka jako wtajemniczenie (Powojenne opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza)*. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. BRODZKA. Kraków—Wrocław 1983, s. 179—189.
- ZAWORSKA H.: *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosa i Tadeusza Różewicza*. Kraków 1980.
- Zbigniew Herbert/Jarosław Iwaszkiewicz. *Listy*. „Zeszyty Literackie” 2003, nr 4, s. 106—113.
- ZGÓŁKA T.: *Sztuka jako przedmiot refleksji poetyckiej*. W: *Wartość, dzieło, sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej*. Red. J. KMITA. Warszawa 1975.
- ZIEJKA F.: *Poeci młodopolscy w Podróżach do Włoch*. W: *Włochy a Polska — wzajemne spojrzenia*. Red. J. OKOŃ. Łódź 1998.
- ZIOMEK J.: *Powinowactwa literatury*. Warszawa 1980.
- Zmysł wzroku, zmysł sztuki: prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*. Red. J.M. RUSZAR. Lublin 2006.
- ŻAKIEWICZ A.: *Stawiskowe Witkace*. W: *Stawisko. Almanach Iwaszkiewiczowski*. T. 2. Red. A. BRODZKA, M. BOJANOWSKA, Z. JAROSIŃSKI, O. KOSZUTSKI. Podkowa Leśna 1995.
- ŻÓŁCIŃSKI T.J.: *Jarosława Iwaszkiewicza peregrynacje do Włoch*. „Argumenty” 1977, nr 26.

Źródło internetowe

<http://meakultura.pl/publikacje/instrumentarium-muzyczne>

## Indeks osobowy

### A

Achmatowa Anna 247  
Achremowiczowa Wanda 418  
Agusciola Sofonisba 192  
Alberti Kazimiera 187, 246  
Alberti Leon Battista 184  
Aleksy Romanow, cesarzewicz 102  
Altenberg Alfred 102  
Andersen Jan Christian 191  
Andrzejewski Jerzy 61  
Ankwiczówna Ewa 182  
Annienski Innocenty 30  
Antonello da Messina 168, 290, 296  
Apollinaire Guillaume, właśc. Wilhelm Apollinaris Kostrowicki 271  
Apostata Julian 40  
Arcimboldo Giuseppe 318  
Asnyk Adam 244  
Auerbach Erich 51, 409  
Augustyn, św. 183, 184, 185, 285, 287, 288, 295, 328, 334, 364, 389

### B

Bach Jan Sebastian 47, 48, 295, 385  
Balbus Stanisław 411  
Balcerzan Edward 317, 409, 414  
Balzan Eugenio 156  
Bałus Wojciech 12, 300, 384, 391, 409  
Baranowska Małgorzata 409  
Barberini, włoski ród szlachecki 183, 290, 350, 402  
Barbier Auguste 239

Barna da Siena 176, 181, 292, 293, 294, 322, 332, 363, 364, 391, 394  
Barthélemy Jean-Jacques 240  
Barthes Roland 358, 388, 409  
Bartkiewicz Zygmunt 112  
Bartolo di Fredi 181, 288, 293, 363  
Bartoszyński Kazimierz 417  
Baruch Irena 279  
Basaiti Marco 288  
Baudelaire Charles 286, 319, 338, 371  
Bauman Zygmunt 206  
Bazalgette Leon 144  
Bazar Kazimierz, pseud. Jarosława Iwaszkiewicza 108, 409  
Beardsley Aubrey 343  
Beatus Helena 247  
Bedier Joseph 34  
Beethoven Ludwig van 24, 46, 47, 368  
Bellini Giovanni 297  
Bellini Vincenzo 168  
Bełza Władysław 245  
Benveniste Émile 409  
Berberyusz Ewa 27  
Berenson Bernard 171, 242, 245, 249, 250, 251, 252, 401, 412  
Berent Waclaw 72, 75, 76, 244, 409  
Breza Tadeusz 53, 409  
Berg Friedrich 91  
Bergson Henri 76, 78, 94, 112, 311  
Bernini Gian Lorenzo 122, 183, 185, 194, 301, 319, 366, 367, 375  
Bersani Leo 105

- Białostocki Jan 404, 409  
Bielik-Robson Agata 27, 106, 410  
Biely Andriej 247  
Bieńkowska Ewa 136, 138, 139, 160, 255, 409  
Bilica Krzysztof 410  
Bloom Harold 27, 106, 410, 416  
Bloy Leon 121  
Błok Aleksander 172, 330  
Boccherini Luigi 179  
Böcklin Arnold 337  
Bode Wilhelm von 246  
Boissier Gaston 299  
Bojanowska Małgorzata 136, 275, 290, 409, 414, 416, 418  
Bolecki Włodzimierz 413, 414  
Bona, właśc. Bona Sforza d'Aragona, królowa Polski 186  
Bonnard Pierre 284  
Bonsiepe Gui 410  
Borghese Paulina 291, 300, 302, 365  
Borghese, włoski ród szlachecki 302  
Botticelli Sandro 69, 178, 246, 284, 290, 296, 313  
Boucher François 318  
Bourget Paul 245  
Boznańska Olga 266, 272  
Brahmer Mieczysław 237  
Brahms Johannes 86  
Brandt Józef 305, 353  
Braun Mieczysław 64  
Brémond Henri 123, 325, 328  
Breughel Pieter, starszy 299, 320, 324, 325, 377  
Brodowski Józef 274  
Brodzka Alina 26, 36, 114, 234, 275, 326, 371, 409, 410, 412—418  
Brosses Charles 235  
Brunetière Ferdinand 34  
Brzozowska Róża 301  
Brzozowski Stanisław 28, 34, 77, 112, 245  
Brzozowski Tadeusz 410  
Bunin Iwan 247  
Burckhardt Jacob 91, 92, 245  
Burek Tomasz 253, 326, 409, 410  
Burkot Stanisław 410  
Byron George Gordon, zw. lord Byron 58, 148, 209, 236, 237, 239, 241
- C
- Calergis Maria 182  
Campetti Felicja 179  
Canova Antonio 173, 300, 357  
Caravaggio, właśc. Michelangelo Merisi da Caravaggio 158, 185, 226, 228, 247, 269—298, 302, 313, 362—365, 383, 385, 401, 405  
Carlyle Thomas 62  
Carpaccio Vittore 297, 351  
Cartocci Sergio 247  
Cellini Benvenuto 91, 183  
Cendrars Blaise 208  
Cézanne Paul 292, 313, 316  
Chałubiński Tytus 148  
Chateaubriand François-René de 240, 248  
Chełmoński Józef 278, 304, 305, 353, 358, 384  
Chirico de Giorgio 198  
Chlebowski Stanisław 274  
Chłędowski Kazimierz 176, 244, 245, 247  
Chodorowski Antoni 276  
Chojnowski Zbigniew 410  
Chopin Fryderyk 34, 47, 199, 219, 225, 263, 278, 295, 362, 370, 381, 385  
Christiansen 268  
Chrzanowski Tadeusz 135, 410  
Cieśla-Korytowska Maria 143, 409, 415, 416  
Cieślak Ewa 409  
Cieślukowska Teresa 317, 373, 374, 409, 413, 415  
Čiurlionis Mikołaj 267, 371

- Claudel Paul 54, 63, 92, 121, 208, 268  
Cocoli Alfo 80, 187  
Cocteau Jean 54, 89, 111, 142, 144, 145, 268, 278, 331  
Colleoni, kondotier 172  
Colonna Victoria 330  
Conegliano da Cima 298  
Conrad Joseph 208, 294, 364  
Contarelli, włoski ród szlachecki 365  
Correggio, właśc. Antonio Allegri da Correggio 66, 226, 239, 271, 281, 296, 316, 321—323, 329, 330, 383, 386—388, 390  
Coudenhov-Kalergi Richard Nicolaus 61  
Croce Benedetto 69, 185, 218, 222, 234, 292  
Crocenzi Luigi 195  
Curie Ewa 145  
Curtius Ernst Robert 59, 150  
Cybisowa Hanna 278  
Cyz Tomasz 410  
Czajkowski Piotr 104  
Czapski Józef 145, 268, 269, 270, 276, 286  
Czermański Zdzisław 276  
Czerwińska Małgorzata 410  
Czerniawski Adam 410  
Czerska Tatiana 27, 106, 417
- D
- Dante Alighieri 325  
Davidson Michael 410  
Dawson Christopher 121  
Dawydowowie, arystokracja ukraińska 86  
Dąbrowski Bartosz 27, 40, 91, 92, 94—96, 100, 103—106, 410  
Debussy Claude 47, 331, 373  
Dedecius Karl 410  
Degas Edgard 327  
Delacroix Eugène 286, 297, 361, 371  
Delgou Giuseppe 247  
Dembińska-Pawelec Joanna 371, 373, 374, 410  
Demby Stefan 111  
Demska-Trębacz Mieczysława 417  
Derain André 271, 292  
Deschamps Antoine 239  
Dębicki Zdzisław 37, 244, 245  
Diagilew Sergiej 174  
Dioklecjan, cesarz 280, 300, 303, 403  
Dmochowski Franciszek Salezy 244  
Donatello, właśc. Donato di Betto Bardi 313  
Doré Gustave 316  
Dostojewski Fiodor 70, 110, 294, 364  
Drobniak Piotr 410  
Drucy-Sokolnicy, arystokracja ukraińska 86  
Duccio di Buoninsegna 290, 322  
Dufrenne Mikel 410  
Dughet Gaspard 238  
Duhamel Georges 54, 144  
Dunikowski Xawery 278  
Dunin-Borkowski Stanisław 209  
Đurišin Dionyz 410  
Dürr-Durski Jan 392  
DybciaK Krzysztof 410  
Dyck Anton van 192, 290, 319, 343  
Dziadek Adam 263, 318, 319, 331, 370, 371, 372, 373, 411  
Dzieduszyccy, polski ród szlachecki 279  
Dzierżek Natalia 88, 266
- E
- Eckermann Johann Peter 73  
Eibisch Eugeniusz 334  
Eleuter, pseud. Jarosława Iwaszkiewicz 21, 23, 43, 61, 113, 372, 412, 413  
Eliade Mircea 242, 411  
Eliot Thomas Stearns 37  
Elsner Jaś 411  
Empedokles 325  
Eten Günther 56  
Eurypides 88, 11, 162



## F

Fałat Julian 266, 278  
Faron Bolesław 410  
Fauré Gabriel 47, 295  
Fedewicz Maria Bożena 410  
Feuerbach Anselm 337  
Fini Leonor 278  
Flandrin Hippolyte 104, 105  
Flaubert Gustave 70, 92  
Florczak Zbigniew 249, 411  
Forbin Auguste de 238  
Fra Angelico 290  
Franciszek z Asyżu, św. 122  
Frescobaldi Girolamo 381  
Freud Zygmunt 397, 398  
Fromentin Eugène 347  
Fryderyk II z dyn. Hohenstaufów, cesarz niemiecki 55, 56, 186, 187, 188, 191, 193  
Fuga Ferdinando 193

## G

Gadamer Hans-Georg 393  
Gagliardi Rosario 203  
Galimski Władysław 353  
Gałczyński Konstanty Ildefons 304  
Gaszyński Konstanty 209, 244  
Gauguin Paul 371  
Gautier Théophile 27, 29, 30, 38, 319, 338  
Gądzikiewicz Stanisław 274  
Gebethner Gustaw 247, 382  
Geiger Ludwig 245  
George Stefan 37, 55—63, 73, 104, 107, 108, 142, 237, 241, 409, 411, 412, 416  
Ghirlandaio Domenico 181, 286, 287, 294, 331, 363  
Gide André 63, 97, 103, 104, 112, 123, 144, 397  
Gierek Edward 278  
Gierymscy, bracia Aleksander i Maksymilian 359, 189

Gierymski Aleksander 189, 217, 304, 305, 306, 359, 360, 384  
Gigault de la Salle Achille-Etienne 238  
Giorgione, właśc. Giorgio Barbarelli da Castelfranco 271, 298, 371, 391  
Giotto di Bondone 285, 290, 332, 349, 358  
Gisges Jan Maria 411  
Gleizes Albert 144, 145, 271, 272, 278, 331, 391  
Gliński Mateusz 98  
Goeden Wilhelm von 107, 165  
Głowacki Edward 276  
Głowiński Michał 374, 409, 411  
Godebscy 48, 145  
Godebska Misia 331  
Goering Hermann 196  
Goethe Johann Wolfgang von 32, 59, 73, 87, 89, 111, 112, 157, 168, 169, 173, 209, 221, 235, 236, 240—242, 245, 247, 253, 371,  
Gogler Paweł 411  
Gołaszewska Maria 227, 229, 410, 411  
Gombrowicz Witold 411  
Gomulicki Juliusz Wiktor 237, 245  
Goncourtowie, bracia Edmond i Jules de Goncourt 338  
Gorodiecki Siergiej 247  
Gostomski Walery 245  
Gottlieb Leopold 283  
Gozzoli Benozzo 176, 179, 181, 285—288, 293, 294, 312, 331, 332, 334, 364, 383, 389, 394, 399  
Górska, właścicielka pensji 265  
Górska Pia 305  
Górski Konstanty Maria 244  
Gregorovius Ferdynand 136, 168, 176, 241—243, 299, 348  
Grela Katarzyna 370, 411  
Grieg Edward 372  
Grodecka Aneta 13, 318, 344—347, 411  
Gronczewski Andrzej 411, 415  
Grossek-Korycka Maria 244

- Grottger Artur 316  
Grzybowski Aleksander 276  
Guidoriccio da Fogliano 175, 176  
Gumiłow Mikołaj 247  
Guttuso Renato 278, 291
- H
- Haake Michał 246, 300, 348, 392  
Hadrian (Publius Aelius Hadrianus), cesarz 184, 311  
Hafiz, właśc. Hafez Szamsuddin Mohammad, poeta perski 104, 111, 112, 122, 188  
Hamann Richard 48  
Händel Georg Friedrich 295  
Heck Dorota 411  
Heine Heinrich 152, 170, 179, 191, 221, 247  
Hejmej Andrzej 411  
Helmersen Joachim von 56  
Helsztyński Stanisław 247  
Henryk II, cesarz 55, 56  
Henryk IV Barbarossa 55, 56, 193  
Henryk VII Luksemburski, cesarz 180  
Henryk Sandomierski, książę 60, 162, 181, 251, 311  
Herbert Zbigniew 12, 37, 136, 138, 140, 176, 177, 219, 251—254, 257, 270, 271, 326, 332, 333, 347, 348, 357, 368, 375, 382, 385, 401—403, 405, 411, 418  
Hertz Paweł 169, 283, 411, 416  
Hirszenberg Samuel 278  
Hiszpańska-Neuman Wanda 278  
Hitler Adolf 59, 60  
Hodler Ferdinand 337  
Hokusai Katsushika 284  
Hölderlin Friedrich 40  
Hołyńska Tatiana 353, 417  
Hopfinger Maryla 411  
Horowitz Vladimir 48  
Horszowski Mieczysław 46  
Horwic Stefan 282
- Horzycowie 279  
Hryniewiecki Jerzy 277  
Huizinga Johann 121  
Hulanicka Zofia 49  
Hulanicki Witold 268  
Hulewicz Jerzy 83  
Hulewiczowie 83
- I
- Ibsen Henry 191  
Ihnatowicz Ewa 415  
Ingarden Roman 228, 230, 411  
Innocenty X, papież 296  
Iwanow Wiaczesław 39, 40, 41, 92, 93, 247  
Iwasiów Inga 27, 106, 417  
Iwazkiewicz Anna 79, 143, 157, 269, 272, 274, 275, 409, 414, 416  
Iwazkiewicz Bolesław 85, 266  
Iwazkiewicz Maria, matka Jarosława 266, 267  
Iwazkiewicz Teresa 294  
Iwazkiewiczowie 274, 277, 278, 409, 414, 416, 418  
Izabella Aragońska 192, 193, 301  
Izydor, św. 172
- J
- Jacobson Roman 369, 370, 412  
Jakowska Krystyna 417  
Jakub, św. 181  
Jakubów Marek 221, 246, 253  
James Henry 120  
James William 57, 63, 76, 79, 119, 120, 122, 328, 329  
Jan Chrzyciel, św. 172  
Jan Eremita, św. 166  
Janaszek-Ivaničková Halina 409, 417  
Janin Jules 248  
Janion Maria 25, 26, 234, 412  
Janowski Stanisław 274  
Janus Elżbieta 417  
Januszkiewicz Maria 412, 417

- Jaracz Stefan 49  
 Jarośniński Zbigniew 136, 275, 290, 414, 416, 418  
 Jasińska-Wojtkowska Maria 417  
 Jasiński Roman 48, 268, 331  
 Jastrun Mieczysław 37  
 Jaworski Wit 412  
 Jaźwierski Jacek 221, 300, 348, 415  
 Jeleńska Rena 182  
 Jędrychowska Maria 15, 34, 35, 38, 50, 51, 81, 82, 335, 337—340, 373, 412  
 Jordaens Jacob 290  
 Joyce James 20, 81, 373, 415  
 Justus z Gandawy, właśc. Joos van Wasenhove 290  
 Juszcak Wiesław 273, 404, 412
- K
- Kabact Eugeniusz 412  
 Kaligula (Caius Iulius Caesar), cesarz rzymski 300, 350  
 Kania Ireneusz 242, 413  
 Kantorowicz Ernst Hartwig 187  
 Karłowicz Jan 150  
 Karłowicz Mieczysław 150  
 Karol XII, król Szwecji 110  
 Karolina, królowa Sycylii 193  
 Karpiński Wojciech 109, 295  
 Karski Zygmunt 39  
 Karśnicki Antoni 209, 244  
 Kartzejusz 414  
 Kaschnitz Maria Luiza 157, 170, 246  
 Kasperowicz Ryszard 221, 242, 251, 300, 343, 348, 412, 413, 415  
 Kasprowicz Jan 34, 86, 245  
 Kerényi Karl 413  
 Kierkegaard Søren 123, 396  
 Kippling Rudyard 46  
 Kirchner Hanna 413  
 Kisielewski Stefan 169, 250  
 Kisling Mojżesz 271, 278, 283, 292  
 Kitowska-Łysiak Małgorzata 415  
 Klaczko Julian 157, 245  
 Klee Paul 371  
 Kmita Jerzy 418  
 Knabe Stefan 75, 77  
 Kochanowski Jan 109  
 Kocjan Krzysztof 411  
 Kołoniecki Roman 159  
 Komornicka Maria 244  
 Konarska Janina 276  
 Konopnicka Maria 244, 245  
 Konstancja, córka króla Rogera 187, 191, 192  
 Korab-Brzozowski Wincenty 30, 96  
 Kornilowicz Władysław, ksiądz 121, 122, 328  
 Korzon Tadeusz 110, 186  
 Kossak Juliusz 274, 278  
 Kostrowicki zob. Apollinaire Guillaume  
 Kostrzewski Franciszek 274, 280  
 Kosyl Czesław 413  
 Koszutski Oskar 275, 416, 418  
 Kowalczuk Urszula 413  
 Kowalczykowa Alina 215, 415  
 Kowalski Piotr 205, 206, 207, 238, 256—258, 413  
 Kozicka Dorota 136, 138, 139, 140, 141, 164, 165, 226, 253, 254, 257, 346, 347, 413  
 Kozińska-Donderi Diana 140, 235, 243, 244, 245, 248, 413  
 Kozłowski Mieczysław zob. Rytard Jerzy Mieczysław  
 Koźmian Stanisław 209  
 Kramsztyk Roman 275, 282  
 Krasiński Zygmunt 139, 150, 165, 168, 182, 195, 243, 244, 330  
 Kraszewski Józef Ignacy 209, 244, 245, 247, 297, 361  
 Kremer Józef 157, 170, 236, 242—245, 247, 249, 250, 253, 294, 348, 404, 412, 413, 414, 417  
 Krenerówna Maria Teresa 39

- Krieger Murray 413  
Kronberger Maksymilian 108  
Kronin Vincent 168  
Królikiewicz Grażyna 237  
Kryński Stanisław 413  
Krysowski Olgierd 413  
Krzemień-Ojak Sław 413  
Kubacki Wacław 136, 137, 255, 413  
Kuczyńska-Koschany Katarzyna 417  
Kulisiewicz Tadeusz 278  
Kuna Henryk 281  
Kurkiewiczówna Zofia 101  
Kurkowska Halina 413  
Kuzmin Michaił 30  
Kuźma Erazm 413  
Kwiatkowski Jerzy 13, 15, 21, 23, 28—30, 39, 41, 42, 44, 45, 58, 59, 61—65, 81, 82, 99, 100, 108, 120—122, 154, 208, 210, 309, 317, 318, 320, 322, 324—329, 335, 336, 343, 372, 376—378, 380  
Kwiatkowski Teofil 306, 404
- L
- Landolina Saverio 179  
Lanfranco Giovanni 185  
Lang Karol 72  
Larbaud Valery 54, 206  
Lassels Richard 235  
Laurana Francesco 192, 193, 301, 302  
Lawrance Dawid Herbert 208  
Lechoń Jan 305  
Lenin Władimir Ilicz 164  
Leonardo da Vinci 40, 92, 239, 279  
Lessing Gotthold Ephraim 382, 413  
Leszczyński Edward 37  
Liebert Jerzy 122, 328  
Ligenza Henryk 195, 243  
Lilpop Hanna 146  
Lilpop Stanisław 273, 274  
Lilpop Stanisław, senior 274  
Lilpopowie 152, 273, 279  
Lorentz Stanisław 283
- Lorenzetti Ambrogio 175, 295, 331  
Lorenzetti, bracia 176, 322  
Lorrain Claude 238
- Ł
- Łebkowska Anna 413  
Łoch Eugenia 43, 56, 109, 126, 137, 212, 273, 413  
Łukasiewicz Małgorzata 416
- M
- Macfall Haldane 245  
Mach Wilhelm 65, 154, 418  
Maciąg Włodzimierz 53, 414  
Maciejewska Irena 114, 414  
Madame de Staël (Anne-Louise Germaine Necker) 151, 240, 241  
Madeyska Klotylda 266  
Magris Claudio 414  
Mahler Gustav 86, 93  
Maj Jacek 236, 412, 417  
Makowski Franciszek 281  
Makowski Tadeusz 306  
Makuszyński Kornel 245  
Malczewski Jacek 213, 266, 298, 305, 306, 363  
Malczewski Rafał 277, 280  
Mandelsztam Osip 30  
Manet Édouard 291, 383, 390  
Mann Tomasz 20, 314, 417  
Mantegna Andrea 179, 284  
Marcinkowska Anna 136, 414  
Marcoussis Louis 331  
Marcuse Herbert 398  
Marek, św. 172  
Maritain Jacques 121, 329  
Maritainowie 121  
Markowski Michał Paweł 414  
Martin Henri 213, 337, 394, 406  
Martini Simone 175, 176, 295, 322, 331, 394  
Martorana Alojzja 191

- Masaccio (Tomasso di Ser Giovanni di Simone) 239, 290, 381  
Maslijew Kostia 54, 101, 107  
Masłowski Stanisław 306, 353  
Massys Quentin (Metsys, Matsys) 299, 320, 323, 324, 326, 377  
Matejko Jan 69, 297, 304, 306, 361, 384  
Matisse Henri 284, 292, 313, 371  
Matracka-Kościelny Alicja 274, 371, 372, 414  
Matsys (Metsys) Quintin zob. Massys Quentin  
Matteo di Giovanni 293, 401  
Matuszewski Ryszard 13, 136, 290, 402, 414  
Mauclair Camille 168  
Maupassant Guy de 197  
Maver Giovanni 414  
Mayenowa Maria Renata 417  
Mehoffer Józef 245  
Melbechowska-Luty Aleksandra 12  
Mele Pietro 247  
Melozzo da Forlì 296, 394  
Mereżkowski Dmitrij 40, 92, 96, 247  
Mérimee Prosper 355  
Meyerhold Wsiewołod 49, 93  
Michalak Antoni 276  
Michał Anioł Buonarroti 69, 97, 178, 183, 219, 230, 239, 269, 280, 287—289, 297, 298, 300, 304, 326, 366—367, 368, 385, 392, 404, 405  
Michałowski Piotr 272, 384  
Michera Wojciech 411  
Miciński Tadeusz 39, 41, 111, 244  
Mickiewicz Adam 70, 150, 168, 182, 243, 278  
Mielikowski Stefan 243  
Mierosławski Ludwik 168, 201  
Mikłucho-Makłaj Jerzy 72, 109, 118, 119  
Mikołaj, św. 186  
Mikołaj z Tolentino 185  
Miłosz Czesław 37, 54, 251, 253, 326, 384, 390, 391, 402, 410  
Miriam zob. Przesmycki Zenon  
Mitosek Zofia 414  
Mitzner Piotr 414  
Młodożeniec Jan 278  
Mniszech Michał Wandalin 243  
Modigliani Amedeo 271, 284, 292  
Mokranowska Zdzisława 15, 347, 380, 414  
Monet Claude 291, 389  
Morawińska Agnieszka 409, 416  
Morawski Stefan 414  
Moreas Jean 37  
Moreau Gustave 319  
Morgan Sidney 241  
Moszkowscy 285  
Moszyński August 190, 243, 247  
Mozart Wolfgang Amadeusz 219, 297  
Mróz Piotr 410  
Müntz Eugène 245  
Muratow Paweł 87, 111, 136, 139, 157, 158, 162, 169, 176, 179, 197, 209, 241, 242, 247, 251, 294, 299, 348, 404, 414,  
Murin-Białostocka Jolanta 413  
Muter Mela 283  
Mycielski Zygmunt 48, 128
- N
- Nabokov Mikołaj 145  
Nagrodska Helena 41  
Nałkowska Zofia 245  
Napoleon I, cesarz 87  
Nasiłowska Anna 415  
Nawarecki Aleksander 329, 371, 411, 417, 418  
Nawrocki Władysław 244  
Neron, cesarz 312  
Nerval Gérard de 319, 338  
Neuhaus Gustaw 72, 266  
Neuhaus Olga 266  
Neuhausowie 46, 72

- Niedźwiedzki Mikołaj (Kola) 23, 24, 25, 27, 46, 89, 102, 101, 119, 126  
Niedźwiedz Jakub 411  
Niemcewicz Julian Ursyn 243  
Niesiołowski Tymon 279  
Nietzsche Friedrich 20, 24, 26, 30, 31, 33, 34, 36, 38, 39, 42, 50, 56, 71—74, 79, 86—89, 91, 92—95, 108, 109, 111, 117, 118, 148, 162, 209, 311, 398, 416  
Noakowski Stanisław 306  
Norwid Cyprian Kamil 12, 182, 209, 237, 238, 243, 297, 361  
Nowakowski Andrzej 415  
Nycz Ryszard 413
- O
- Ochlewski Tadeusz 278  
Odyniec Antoni Edward 150, 245  
Okoń Jan 245, 418  
Olbrychski Daniel 332  
Opacki Ireneusz 329, 371, 410, 411, 417, 418  
Opalski Józef 371, 373, 415  
Orański B.I.L., pisarz 209, 244  
Orkan Władysław 244  
Ortega y Gasset José 65, 76  
Ortwin Ostap 244  
Osterwa Juliusz 49, 50
- P
- Pankiewicz Józef 281, 283  
Papiéska Anna 9  
Papiéski Robert 9, 143, 269, 412, 416  
Parandowski Jan 159, 184, 212, 247  
Paris Gaston 34  
Pastwa Marcin 221, 300, 348, 415  
Paszek Jerzy 373, 415  
Pater Walter 26, 27, 29, 38, 41, 42, 91, 92, 106, 107, 251, 371, 397  
Paul Jean 74  
Paustowski Konstanty 415  
Paweł I, car 79  
Perugino, właśc. Pietro Vannucci 69  
Picasso Pablo 292, 328, 358, 383, 384  
Piccolomini Enea Silvio de, zob. Pius II, papież  
Piccolomini, włoski ród szlachecki 332, 334  
Piero della Francesca 177, 251, 284, 286, 295  
Pilch Anna 415  
Pinturicchio, właśc. Bernardino di Betto 175, 295, 314, 332, 333  
Piovene Guido 157, 248  
Pirandello Luigi 168, 247  
Pitti 178, 297, 300, 314, 403  
Pius II, papież (Enea Silvio de Piccolomini) 295, 332, 333  
Platen August von 168, 169, 197, 201, 220, 311, 328  
Platina Bartolomeo 395  
Platon 93, 102, 106, 112, 162, 328, 414  
Plotyn 328  
Płaszczewska Olga 143, 234, 236, 237, 238, 240, 241, 415, 416  
Płoszewski Leon 392, 393  
Pochwalski Kacper 278  
Pociej Bohdan 371, 372, 415  
Podgórska Hanna 136, 290, 414  
Podhorski Waclaw 265  
Poincaré Henri 311  
Pollaiuolo Antonio 326  
Pollak Seweryn 370, 412  
Poprzęcka Maria 12, 246, 384, 415  
Porębowicz Edward 34, 37, 244  
Porębski Mieczysław 416  
Porfiry, św. 166  
Potkański Jan 27, 106, 416  
Potoccy 266, 296  
Potocka Anna 170, 198, 237, 241, 416  
Potocka Delfina 165, 182, 243  
Potocka Ludmiła 182  
Potocka Nata 182  
Potocki Stanisław Kostka 243

- Poulenc Francis 48  
Pound Ezra 37  
Poussin Nicolas 238  
Poźniak Janusz 416  
Praclewski Antoni 279  
Praksyteles 24  
Praz Mario 416  
Prokofiew Sergiusz 94  
Proust Marcel 87, 97, 103, 113, 144, 330, 412, 417  
Przerwa Tetmajer Kazimierz zob. Tetmajer Kazimierz, Przerwa  
Przesmycki Zenon, pseud. Miriam 28, 77, 83, 99  
Przyboś Julian 133, 136, 205, 251, 252, 253, 381, 418  
Przybylski Ryszard 15, 19—21, 28, 30, 35, 36, 44, 53, 65, 72—74, 76, 77, 90, 117, 119, 120, 162, 209, 210, 340, 377, 386, 396, 397, 398, 399, 416  
Przybyśławski Artur 416  
Przybyszewski Stanisław 20, 71, 72, 83, 86, 111  
Pseudo-Dionizy Areopagita 328  
Puacz Anna 145  
Puccini Giacomo 179  
Putrament Józef 376  
Puvis de Chavannes Pierre 337
- R
- Radcliffe Ann 241  
Radziwiłowie 127  
Radziwon Marek 10, 21, 56, 61, 265, 416  
Rafael Santi 24, 69, 178, 185, 239, 266, 296, 297, 302, 304, 361, 386, 401  
Rajnfeld Józef 54, 157, 162, 167, 169, 174, 175, 178, 181, 197, 219, 221, 270, 272, 277, 279, 282—289, 292, 295, 300, 301, 312, 331, 416  
Ranson Paul 283  
Rautenstrauchowa Łucja 244  
Ravel Maurice 47, 48, 145, 331  
Redon Odilon 371  
Reichard Heinrich 242  
Renoir Auguste 284  
Reymont Władysław 244  
Richardson Jonathan Starszy 235  
Richardson Jonathan, syn 235  
Ricoeur Paul 254  
Rimbaud Arthur 29, 83, 84, 99, 100, 107, 108, 112, 113, 335, 376  
Rimski-Korsakow Mikołaj 371  
Ritz German 53, 54, 101, 102, 105, 139, 140, 142, 143, 233, 304, 416  
Rodin Auguste 284  
Rodziewiczówna Maria 44  
Roger II, król Sycylii 88, 95, 97, 166, 186, 187, 191, 193, 202, 218, 221, 251, 327  
Roguska, właścicielka pensji 265  
Rohan Karol Antoni 55  
Rohoziński Janusz 416  
Roland, rycerz 188  
Rolicz-Lieder Waław 29, 56, 108, 412  
Romaniuk Radosław 9, 10, 21, 25, 29, 42, 49, 57, 64, 83, 88, 97, 98, 101, 104, 106, 107, 146, 169, 265—269, 280, 288, 289, 372, 382, 416  
Romaniukowie, Anna i Radosław 294, 412  
Ronci Antonino 184  
Rossetti Dante Gabriel 295  
Rossini Gioacchino 219  
Roy-Rytardowa Helena 276  
Różewicz Tadeusz 133, 136, 205, 253, 381, 418  
Rubinstein Artur 47, 86, 87  
Rublow Andriej 309  
Ruskin John 92, 245, 343, 348  
Russi Antonio 375  
Ruszar Józef Maria 12, 418  
Rychłowski Franciszek 49  
Rydel Lucjan 244, 245, 246  
Rydłowa Maria 392  
Rymkiewicz Jarosław Marek 36, 37, 416

- Rytard Jerzy Mieczysław, właśc. Kozłowski Mieczysław 24, 39, 80, 84, 99, 107, 112, 146, 147, 276  
Rytardowie 147  
Rzewuski Aleksander 145
- S
- Samain Albert 319  
Sand George 241  
Sandauer Artur 328, 416  
Sano di Pietro 176, 293, 294, 332, 394, 401  
Sansovino Jacopo 183  
Sar Péladan 58  
Scarlatti Alessandro 168  
Scheffold Karl 55—57, 60, 63, 107, 109, 150, 151, 187  
Schillmann Fritz 176  
Schneefocht Siegfried 46  
Schönberg Arnold 93  
Schopenhauer Arthur 23, 35, 43, 44, 72, 73, 108, 118, 227, 328, 340, 371, 386, 397, 416  
Schumann Robert 372  
Schweizer Nikolaus Rudolf 416  
Schwind von Moritz 150  
Segalen Victor 208  
Shelley Percy 209  
Siemaszko Piotr 416  
Sienkiewicz Henryk 244  
Signac Paul 371  
Signorelli Luca 251, 252, 294, 325, 326  
Silichanowicz Aleksander 110  
Simmel Georg 237  
Simmler Józef 274, 279  
Sinko Tadeusz 64  
Sioma Radosław 417  
Sisley Alfred 280, 353  
Sitwell Osbert 70  
Skarbowski Jerzy 371, 416  
Skoczylas Władysław 281  
Skriabin Aleksander 46, 93, 371  
Skwara Marek 417  
Sławiński Janusz 317, 373, 374, 409, 413, 414, 415  
Słonimski Antoni 276, 279  
Słowacki Juliusz 34, 57, 62, 110, 112, 113, 137, 139, 148, 182, 202, 213, 243, 297, 314, 335, 342, 361, 381, 412, 413  
Smolińska-Byczuk Marta 12  
Sobieski Jan, król Polski 69  
Sobol Eugeniusz 143, 416  
Sobolewska Anna 416  
Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi) 176, 181, 286, 296, 314, 322, 363, 394  
Sofokles 61  
Sołowjow Władimir 40  
Sorokin Pitrim 121  
Spengler Oswald 63, 65, 237  
Spiess Stefan 93, 107  
Spławski Wojciech 185  
Sroczyńska Zofia 370, 412  
Staff Leopold 37, 38, 77, 244  
Stanisławski Jan 278, 342, 353  
Stanisławski Konstanty 49  
Stauffowie 224  
Steinert Alexander 48  
Stempowski Jerzy 138  
Stendhal (Marie-Henri Beyle) 92, 240, 253  
Stern Anatol 39, 44, 309  
Stolypin Piotr 23  
Strauss Richard 24, 86, 106  
Strawiński Igor 174, 373  
Strumiłło Andrzej 14  
Stryjeńscy 147  
Stryjeńska Zofia 268  
Stryjeński Karol 274  
Strykowski Julian 195, 291  
Stur Jan 43, 83, 417  
Stwosz Wit 178  
Suchodolski January 274  
Summers Gerald 278  
Sygietyński Tadeusz 241



- Sykstus IV, papież (Francesco della Rovere) 296
- Szcześniak Janina 414
- Szczuka Jakub 343, 348
- Szelburg-Zarembina Ewa 159
- Szersznowicz Jacek 417
- Szopa Grażyna 410
- Szuster Marcin 27, 106
- Szymanowscy 33, 46, 79, 85, 86, 87, 110, 129, 264,
- Szymanowski Karol 20, 27, 32, 33, 39—41, 45, 47, 48, 50, 52—54, 56, 58, 59, 63, 72—74, 79, 80, 85—98, 100, 101, 103—107, 109—111, 122, 127, 135, 139, 147, 148, 157, 162—170, 181, 182, 187, 193, 194, 197—199, 208—210, 215, 220, 222, 223, 251, 255, 265, 284, 289, 301, 327, 374, 395, 401, 410, 411, 412
- Ś
- Śniecikowska Beata 417
- Śpiewak Anna 410
- Świerczyński Józef 101
- Święch Jerzy 417
- Świętochowski Aleksander 244, 245
- T
- Taine Hippolyte 136, 157, 170, 176, 223, 236, 241, 242, 245, 247, 249, 250, 253, 401, 413, 414, 417
- Tairow Aleksandr Jakowlewicz 93
- Taubowie 85, 265
- Telakowska Wanda 334
- Teresa, św. 122
- Termińska Kamilla 417
- Tetmajer Kazimierz, Przerwa 215, 244
- Tierling Ewa 410
- Tintoretto (Jacopo Robusti) 172, 297, 365, 384, 385
- Tołstoj Lew 21, 110, 189
- Tomasi di Lampedusa Giuseppe 127, 168, 247
- Tomasik Tomasz 417
- Tomasz z Akwinu 122
- Tomorowicz (znajomy z Byszew) 126
- Topolski Feliks 276
- Toruńczyk Barbara 410
- Totenberg Roman 184
- Toynbee Arnold Joseph 121
- Trzeźniowski Dariusz 414
- Trznadel Jacek 417
- Turczyński Andrzej 417
- Turgieniew Iwan 189
- Turner William 327, 338
- Tuwim Julian 29, 84, 99
- Tycjan (Tiziano Vecelli) 173, 239, 271, 297, 302, 314, 342, 356, 357, 361, 362, 365, 383, 385, 395
- Tyszecka-Grygorowicz Elżbieta 417
- U
- Ugniewska Joanna 236, 414, 417
- Uspienski Boris 417
- Utamaro Kitagawa 284
- Utrillo Maurice 271, 292
- V
- Valéry Paul 37, 144, 149
- Van Gogh Vincent 284, 340
- Vasari Giorgio 178
- Velázquez Diego 284, 296
- Verga Giovanni 247
- Verlaine Paul 319, 371, 338
- Vincenz Stanisław 146
- Vischer Robert 227
- Vittorini Elio 168, 195
- Vlaminck Maurice 271, 292
- Volkelt Johannes 227
- Volney Constantin François 235, 240
- Voltaire 110
- W
- Wagner Richard 30, 46, 58, 73, 74, 86, 87, 90, 104, 111, 148, 150, 189—191, 330

- Walc Jan 417  
Waldorff Jerzy 371, 417  
Wallis Mieczysław 306, 417  
Walpol Horacy 241  
Warburg Aby 296  
Warkocki Błażej 27, 106, 417  
Warمیński Andrzej 410  
Warren Austin 417  
Wat Aleksander 319, 382, 411  
Watteau Antoine 271, 299, 309, 319, 338  
Weisstein Ulrich 417  
Wellek René 417  
Werwes Hrihorij 353, 417  
Węgierska Zofia 236  
Węgrzyn Józef 49  
Węgrzaniakowa (Węgrzaniak) Anna 329, 343, 418  
Whistler James Mc Nil 371  
Whitmann Walt 104  
Wilde Oskar 23—34, 36, 38, 52, 57, 71, 74, 79, 86, 90, 92, 101, 102, 104, 106—109, 111, 118, 197, 376, 397, 416, 418  
Wilhelm II, cesarz Niemiec 196  
Wilhelmi Janusz 407  
Winckelmann Johann Joachim 26, 27, 37, 91, 107, 112, 209, 235  
Winger Otto 93  
Wiszniewski Michał 209, 244  
Witkacy (Witkiewicz Stanisław Ignacy) 79, 80, 81, 147, 275, 411  
Witkowski Kamil 276, 277, 280,  
Witlin Jerzy 83  
Włodek Ludwika 10, 378, 418  
Wojnar Irena 410  
Wojtkiewicz Witold 273, 343, 404  
Wojtyła Karol 123  
Wolf August 247, 382  
Wolf Hugo 86  
Wolicka Elżbieta 343, 415  
Wolska Maryla 244  
Wołoszyn Maksymilian 247  
Wołowski Franciszek 209  
Woods Gregory 418  
Wordsworth William 209  
Woroniecki Michał 269, 281  
Woroszyński Wiktor 252  
Wójcik Tomasz 114, 125, 127, 128, 216, 304, 418  
Wrzeszcz Eugeniusz 353  
Wyczółkowski Leon 265, 266, 281, 316, 353  
Wyka Kazimierz 44, 61, 137, 256, 297, 361, 418  
Wysłouch Seweryna 345, 414, 417, 418  
Wysocka Stanisława 49, 99, 112  
Wyspiański Stanisław 34, 38, 86, 87, 111, 143, 245, 246, 275, 297, 300, 348, 361, 392
- Z
- Zagańczyk Marek 283, 416  
Zamoyski August 147, 268, 302  
Zanoziński Jerzy 272  
Zaron Zofia 417  
Zawada Andrzej 15, 32, 33, 36, 39, 52, 67, 84, 89, 109, 113, 115, 137, 138, 139, 143, 233, 398, 406, 418  
Zawadzka Małgorzata 269, 277, 416  
Zawieyski Jerzy 159  
Zawistowska Kazimiera 244  
Zawodziński Karol Wiktor 342, 418  
Zaworska Helena 36, 133, 136, 137, 139, 158, 205, 209, 210, 211, 213, 221, 253, 255, 256, 381, 416, 418  
Zborowski Leopold 268, 271, 292, 306  
Zborowski Samuel 137, 213  
Zegadłowicz Emil 83, 244  
Zelwerowicz Aleksander 49  
Zgółka Tadeusz 418  
Ziejka Franciszek 245, 246, 418  
Zieliński Andrzej 414

- 
- Zieliński Tadeusz 40—42, 55, 59, 61, 62—  
64, 73, 87, 88, 95, 111, 148, 149, 157,  
162, 177, 178, 286, 315, 331  
Ziomek Jerzy 414, 418  
Znaniński Florian 65  
Zymon-Dębicki Henryk 413
- Ż
- Żabicki Zbigniew 51, 409
- Żakiewicz Anna 275, 418  
Żeromski Stefan 84, 86, 89, 92, 111, 215,  
244, 245, 248, 269, 337, 381  
Żółciński Tadeusz 136, 418  
Żółkiewski Stefan 36, 416  
Żuławski Jerzy 244, 245  
Żuławski Juliusz 27  
Żuławski Marek 270  
Żurowski Maciej 417

Aleksandra Giełdoń-Paszek

## A Citizen of Parnassus

Fine Arts in Life and Works by Jarosław Iwaszkiewicz

### Summary

Jarosław Iwaszkiewicz belongs to the group of Polish writers referred to as the writers of culture. His broad interests in culture were undoubtedly influenced by musical education received in his youth, but also his penchant for visual arts or numerous cultural journeys he embarked on till the end of his life. Culture themes are present in all his works and biography, from his early youth to old age; however, it is his youth spent in Ukraine and books he read at that time, as well as an inspiring contact with his older cousin Karol Szymanowski that defined his aesthetic preferences. The very issues are dealt with in the first part entitled *Toward Art. The Shaping of Iwaszkiewicz's Esthetic Beliefs*, where the author makes an attempt to find all these factors in his early biography that determined his unusual sensitivity to art.

The second part entitled *The Phenomenon of the Journey and its Role in the Shaping of Iwaszkiewicz's Esthetic Beliefs* discusses an important role of cultural journey, and thus continues a nineteenth-century tradition of this genre. Iwaszkiewicz traveled to places culturally important, connected with a tradition of the *Grand Tour* because of his personal need, but also professionally as a writer fulfilling different political and social functions. A special place on the map of these journeys belongs to Italy, namely Sicily. During his stays in Italy, Iwaszkiewicz visited museums and exhibitions, admired his favorite works to which he often returned. Intensive aesthetic experiences in his encounters with works of art in a museum, or monuments inscribed into the landscape are depicted in his diaries. The very experiences shaped his sensitivity to art to such an extent that certain works were embedded in his works for good.

The subsequent section *Iwaszkiewicz and the Visual Arts* stands as the most important part of the book. The first chapter is an attempt to reconstruct the moment of awakening his interest in art during the first Italian journey. Moreover, it presents the role of Józef Rajnfeld, as well as the writer's iconosphere, both a real one (a collection of works of art in Stawisko) and existing in the museum of imagination (works of art in his literary works). The second chapter concerns a literary transposition of the works of art. The very relations are looked at in terms of four aspects: the presence of pictorial motives in writer's works, the uniqueness of Iwaszkiewicz's descriptions, the sensuousness of his literature and the sensitivity to art and music. The summary

consists in an attempt to reconstruct the writer's attitude to art and show his aesthetic preferences, which stand for Iwaszkiewicz's peculiar discourse on art.

These considerations evoke an image of an aesthete of fairly conservative preferences, who disapproves of modern art, appreciates a normative ideal of beauty, as well as discerns a tight relationship between music and visual arts. Despite his doubts, art was always most precious to him, and gave his life its deepest meaning.

Aleksandra Giełdoń-Paszek

## Der Bürger des Parnasses

Schöne Künste im Leben und Schaffen von Jarosław Iwaszkiewicz

### Zusammenfassung

Jarosław Iwaszkiewicz gehört zu den polnischen Schriftstellern, die „Schriftsteller der Kultur“ genannt werden. Für sein umfangreiches Interesse an der Kultur waren seine Musikausbildung, sein Interesse für bildende Künste und seine zahlreichen, bis zum Ende seines langen Lebens gemachten Kulturreisen ausschlaggebend. Die Kulturmotive erscheinen in dem ganzen Werk und Leben des Schriftstellers, doch die von ihm in der Ukraine verbrachte Jugend und die damals gelesenen Bücher als auch der Kontakt mit seinem älteren Vetter, Komponisten Karol Szymanowski haben seine ästhetischen Präferenzen geprägt. Den Fragen ist der erste Teil der vorliegenden Abhandlung gewidmet. In dem Teil unter dem Titel *In Richtung auf die Kunst. Die Entwicklung von der ästhetischen Weltanschauung des Iwaszkiewicz* versucht die Verfasserin, in früher Biografie des Schriftstellers die Faktoren zu finden, welche für seine außergewöhnliche Empfindlichkeit auf Kunst ausschlaggebend waren.

Wichtige Rolle der im 19. Jahrhundert als eine literarische Genre entstandenen Kulturreisen wird im zweiten Teil der Abhandlung *Das Reisephänomen und dessen Rolle bei der Entwicklung von ästhetischer Persönlichkeit des Iwaszkiewicz* erörtert. Iwaszkiewicz reiste zu den kulturgesehen wichtigen, mit der *Grand Tour*-Tradition verbundenen Orten aus eigener Initiative oder auch dienstlich als der, zahlreiche politische und gesellschaftliche Funktionen ausübende Schriftsteller. Eine besondere Stelle an seiner Reiselandkarte hatte Italien, und dort insbesondere Sizilien. In Italien besichtigte Iwaszkiewicz Museen und Ausstellungen, bewunderte Lieblingskunstwerke, zu denen er häufig zurückkehrte. Seine intensiven ästhetischen Erlebnisse schilderte der Schriftsteller in seinen Tagebüchern. Diese Eindrücke gestalteten derart seine Empfindlichkeit, dass einige Kunstwerke in seinen Werken für immer verewigt wurden.

Der Teil *Die Beziehung des Iwaszkiewicz zu bildenden Künsten* bilden den Hauptteil der Abhandlung. Im ersten Kapitel bemüht sich die Verfasserin, erste Anzeichen der von Iwaszkiewicz während seiner ersten Italienreise gezeigten Interesse an der Kunst bestimmen. Sie betont die dabei von Józef Rajnfeld gespielte Rolle und stellt die Ikonosphäre des Schriftstellers dar — die wirkliche (Kunstsammlungen in Stawisko) und die sich im Fantasiemuseum befindende (Kunstwerke in literarischen Werken von Iwaszkiewicz). Das zweite Kapitel betrifft literarische Transposition der Kunstobjekte.

Es werden vier Aspekte des Phänomens betrachtet: das Vorkommen von Kunstbildmotiven in den literarischen Werken von Iwaszkiewicz, seine spezifische Darstellungsweise, sensueller Charakter seiner Literatur, seine Empfindlichkeit auf Kunst und Musik. Zusammenfassend schildert sie das Verhältnis des Schriftstellers zur Kunst und weist auf seine ästhetischen Präferenzen — als seinen spezifischen Diskurs über Kunst hin.

Die obige Betrachtung zeigt das Porträt eines Ästheten mit ziemlich konservativen Präferenzen, der die moderne Kunst nicht duldete, das normative Schönheitsideal zu schätzen wusste und eine enge Verwandtschaft von der Musik und der bildenden Kunst wahrnahm. Trotz aller Verzweiflung an der Kunst, die er nicht selten erfuhr, hielt Iwaszkiewicz die Kunst für die wichtigste Sache, die dem Leben den richtigen Wert gibt.





Redakcja: Barbara Malska  
Projekt okładki: Anna Gawryś  
Redakcja techniczna: Barbara Arenhövel  
Korekta: Mirosława Żłobińska  
Łamanie: Grażyna Szewczyk

Copyright © 2014 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**

**ISBN 978-83-226-2240-7**

(wersja drukowana)

**ISBN 978-83-8012-026-6**

(wersja elektroniczna)

Wydawca

**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**

**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**

[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)

e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 27,5. Ark. wyd. 28,0. Papier  
offset. kl. III 90 g

Cena 50 zł (+ VAT)

---

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.  
M. Rejnowski, J. Zamiara  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

**Aleksandra Giełdoń-Paszek**, historyk sztuki, doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce (tytuł uzyskany w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie). Pracuje w Zakładzie Teorii Sztuki i Fotografii Artystycznej na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz w Zakładzie Teorii i Historii Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Autorka publikacji książkowej o dydaktyce artystycznej (*Zarys teorii i praktyki dydaktycznej w zakresie malarstwa pejzażowego na akademiach sztuk pięknych w Europie i w Polsce od momentu powstania akademii do początków XX wieku*, 2007) oraz licznych artykułów naukowych na temat malarstwa pejzażowego, dydaktyki artystycznej, widzianej w perspektywie zarówno historycznej, jak i współczesnej, pogranicza sztuk. Swą aktywność naukową koncentruje przede wszystkim na zjawiskach sztuki XIX i przełomu XIX i XX wieku, czego efektem są m.in. publikacje książkowe na temat grafik Jana Stanisławskiego (*Jan Stanisławski. Litografie — „Życie”, „Chimera”, 2004*) i ostatniego etapu twórczości Stanisława Kamockiego (*Stanisław Kamocki. Ostatnia praca, 2004*). Jest także autorką wielu recenzji i esejów krytycznych poświęconych pracom artystów współczesnych.

Więcej o książce



CENA 50 ZŁ  
(+ VAT)

ISSN 0208-6336  
ISBN 978-83-226-2240-7