



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

Title: Dylematy estetyczne okresu późnego w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza w kontekście Mieczysława Tomaszewskiego inwariantnego modelu życia twórcy

Author: Aleksandra Giełdoń-Paszek

Citation style: Giełdoń-Paszek Aleksandra. (2016). Dylematy estetyczne okresu późnego w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza w kontekście Mieczysława Tomaszewskiego inwariantnego modelu życia twórcy. W: E. Knapik, A. Woźniakowska, W. Stępień, J. Szurman (red.), "Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze" T. 4. (S. 43-56). 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 Giełdoń-Paszek

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
WYDZIAŁ ARTYSTYCZNY

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W KATOWICACH
ZAKŁAD TEORII I HISTORII SZTUKI

Dylematy estetyczne okresu późnego w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza w kontekście Mieczysława Tomaszewskiego inwariantnego modelu życia twórcy

Wśród narzędzi badawczych stworzonych na gruncie polskim w ramach różnych dyscyplin do zgłębienia fenomenu twórczości można wymienić model inwariantny życia twórcy, skonstruowany na potrzeby nauk o muzyce przez Mieczysława Tomaszewskiego¹. Przypomnijmy zatem, jakie były założenia modelu Mieczysława Tomaszewskiego, opartego na hermeneutyce Wilhelma Diltheya, i interpretacji dokonanej przez Marię Piotrowską², sformułowanego na podstawie przeświadczenia o nierozzerwalności życia i sztuki³. W każdej

1 Inspiracją do napisania tego tekstu stała się dyskusja, która odbyła się na konferencji w Cieszynie, trwającej w dniach 16–17 października 2013 roku. Autorka referatu o Augustynie Blochu, Joanna Schiller-Rydzewska, przedstawiła życie i twórczość kompozytora widziane przez pryzmat inwariantnego modelu drogi twórczej Mieczysława Tomaszewskiego. Wywody prelegentki były na tyle przekonujące, że skłoniły zebrane gremium, złożone w przeważającej części z artystów muzyków i plastyków oraz teoretyków tych dwu dyscyplin, do publicznych rozważań, czy efektywna teoria muzykologa może być wykorzystana w sposób uniwersalny, w odniesieniu do artystów działających na innych polach sztuki. Jednym słowem, czy możliwe jest badanie wszelakiej twórczości – muzycznej, plastycznej, literackiej z zastosowaniem modelu Tomaszewskiego. Ponieważ oprócz nauk o muzyce nie była ona wykorzystywana (a przynajmniej piszącej te słowa takie przypadki nie są znane), padła nawet zachęta, aby taki eksperyment przeprowadzić.

2 M. PIOTROWSKA: *Od przeżycia do wyrazu. Z zagadnień Diltheyowskiej teorii twórczości*. W: *W kręgu muzyki i myśli humanistycznej*. T. 8. Red. M. DEMSKA-TRĘBACZ. Warszawa 2000, s. 37–48.

3 Tomaszewski powołał się tu na pisma Enrico Fubinięgo. Zob.: M. TOMASZEWSKI: *Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans*. W: IDEM: *Muzyka w dialogu ze słowem*. Kraków 2003, s. 35.

biografii wielkiego kompozytora, jak twierdzi Tomaszewski, traktowanej jako narracja, można wyróżnić punkty kulminacyjne, węzłowe, decydujące o charakterze rozpoczynającego się etapu, które badacz zhierarchizował i ustalił ich kolejność. Wymienił sześć takich punktów: 1) moment przejęcia dziedzictwa, decydujący o zakorzenieniu twórcy; 2) moment pierwszej fascynacji; 3) moment sprzeciwu i buntu, który jest próbą manifestacji własnych poglądów; 4) moment znaczącego spotkania, który przypisany jest już do dorosłego życia i decyduje o dynamice dalszej twórczości; 5) moment zagrożenia egzystencji, który niekoniecznie musi oznaczać niebezpieczeństwo pojmowane w sensie fizycznym, może to być również zwątpienie w sens obranej drogi twórczej; 6) moment samotności i wyzwolenia⁴. Należy dodać, że model ten nie jest jedyną koncepcją podziału życia twórczego na fazy⁵. Analiza materiałów biograficznych dokonana pod kątem psychologii i biologii wskazuje, że w życiu każdego człowieka, a więc także jednostki twórczej, da się wyróżnić trzy wyraźne fazy: konstruktywności, kulminacji i redukcji⁶.

Model skonstruowany przez Tomaszewskiego może podlegać przeobrażeniom, nie jest ortodoksyjną formułą i wskazany za jego pomocą przebieg drogi twórczej nie zawsze będzie prostoliniowy. Wydaje się jednak oczywisty, bo wynika z naturalnej dynamiki procesów życiowych i jest niemal intuicyjnie stosowany przez wszystkich biografów ludzi twórczych. Istota procesu należy do sfery badań psychologii twórczości, niemniej, moim zdaniem, może mieć uzasadnione zastosowanie w badaniach twórczości zarówno artystów działających w obszarze sztuk plastycznych, jak i ludzi pióra. Należy dodatkowo uwzględnić pozostałe komponenty mające wpływ na ostateczny kształt powstających dzieł, a wynikające ze złożonego kontekstu, z jakiego owa twórczość wyrasta. Przede wszystkim bowiem względność modelu inwariantnego i charakteru całego dorobku artysty bierze się z osobniczo różnych cech charakteru, usposobienia twórcy, słowem, wynika z autonomicznej tożsamości jednostki.

Z punktu widzenia tematu tego artykułu interesujący etap to, oczywiście, ostatnia wyodrębniona faza – samotności i wyzwolenia, którą Tomaszewski scharakteryzował następująco:

4 Ibidem, s. 39.

5 Podziału takiego podjął się na przykład Zygmunt Freud, Albert Brickmann (*Spätwerke großer Meister*, 1925) czy Gustav Jung.

6 Koncepcje dotyczące przyczyn i samego procesu starzenia się ciągle ewoluują i stanowią osobny, obszerny dział gerontologii. Przyjęty na potrzeby artykułu podział pochodzi z wciąż popularnej publikacji Jana Rembowskiego: J. REMBOWSKI: *Psychologiczne problemy starzenia się człowieka*. Warszawa–Poznań 1984, s. 43.

Bywa poprzedzana momentem szczególnie silnego poczucia samotności i towarzyszącego mu paradoksalnie – poczucia wyzwolenia. Następuje pogrążenie w samym sobie, oderwanie od rzeczywistości bezpośredniej, rozchwianie lub dezintegracja wyobraźni, powroty do źródeł i wybieganie w sferę możliwości zaledwie przeczu-tych. Twórczość nabiera charakteru solilokwialnego i pożegnalnego, rzec można: testamentarycznego. [...] Do głosu dochodzą akcenty mistyczne i metafizyczne. Wyrazista fragmentaryczność dzieła bywa rekompensowana jednością i spójnością na piętrze ponadmateriałowym, by nie powiedzieć: ponaddzielowym⁷.

Ów ostatni etap, jak się wydaje, można identyfikować z okresem późnym. Późnym i często nieuchronnie łączącym się ze starością.

Skonfrontujmy ów etap z ustaleniami biologii i psychologii – wspomnianą fazą redukcji. W świetle tych ustaleń trzeciemu etapowi życia – fazie redukcji, który można identyfikować z okresem późnym, towarzyszy uczucie niepokoju i lęku. Moment przejściowy między fazą kulminacji a redukcji został opisany przez badaczy amerykańskich Elaine Cumming i Williama Henry'ego jako spadek osobistej energii i potrzeba częściowej izolacji od życia publicznego⁸. Taka charakterystyka okresu późnego w pewnych punktach przystaje do tego, co o okresie późnym pisał w 1975 roku Mieczysław Wallis w swej znanej książce *Późna twórczość wielkich artystów*⁹. Wymienił on sześć najważniejszych czynników mających wpływ na późną twórczość, identyfikowaną przez niego z jesienią życia. Są to: 1) przejścia życiowe, których doświadczył artysta; 2) przemiany cielesne i psychiczne związane ze starzeniem się; 3) samokształcenie i samodoskonalenie się artysty; 4) przemiany w upodobaniach estetycznych epoki, których świadkiem często bywa artysta; 5) przemiany społeczne, polityczne i religijne w otaczającym środowisku; 6) kontakt z wybitnymi dziełami innych artystów w obrębie danej sztuki; 7) kontakt z dziełami w obrębie innych sztuk¹⁰.

Jeśli odnieść się do punktu drugiego, czyli przemian cielesnych i psychicznych związanych ze starzeniem się, to warto przywołać wymienione przez Wallisa ograniczenia i nastroje wieku późnego, które w istotny sposób rzutują na twórczość. Można je podzielić na dwie grupy – jedne dotyczą charakteru i dyspozycji psychicznych twórcy, drugie jego stosunku do własnej twórczości. Są to: świadomość własnych celów artystycznych i swego mistrzostwa i jednocześnie poczucie przybliżającego się końca życia, co rodzi konieczność skumulowania wszystkich sił do pracy nad dziełem. Może to bowiem być dzieło ostatnie, ze

7 M. TOMASZEWSKI: *Życia twórcy punkty węzłowe...*, s. 43.

8 J. REMBOWSKI: *Psychologiczne aspekty starzenia się...*, s. 44.

9 M. WALLIS: *Późna twórczość wielkich artystów*. Warszawa 1975.

10 Ibidem, s. 177–178.

względem nie tylko na nieuchronną w przypadku każdego człowieka śmierć, ale również na brak sił fizycznych. Wallis przywołał w tym kontekście trafne niemieckie określenie: *Panik vor dem Torschluss* (panika przed zatrzaśnięciem bramy). Powstające dzieła często rzeczywiście ostatnie lub ostatnie w mniemaniu twórcy mają zatem charakter testamentaryczny. Ich tworzeniu nierzadko towarzyszy wysiłek fizyczny przekraczający możliwości twórcy. Kanonicznym przykładem jest Michał Anioł zmagający się u kresu życia z blokiem marmuru przy tworzeniu *Piety Rondanini*¹¹.

Określając dyspozycje psychiczne twórcy u schyłku życia, należałoby wymienić takie cechy, jak łagodność, empatia wynikająca z nabytego dystansu do życia, wyrozumiałość, a także poczucie rezygnacji i wyrzeczenia, które Wallis przypisał niespełnieniu spowodowanemu niemożnością pełnego wykształcenia własnej osobowości na skutek przeszkód zewnętrznych¹². Oczywiście nie w każdym życiorysie twórcy takie stany można wskazać. Doznania psychiczne, które mogą towarzyszyć zaawansowanemu wiekowi i twórczości późnej, to ponadto lęk przed niemożnością wyrażenia wszystkiego, co chciałoby się jeszcze powiedzieć, a nie jest to możliwe z powodu braku czasu, niedostatku sił fizycznych i innych niedyspozycji, na które twórca nie ma wpływu. Znamiennej cechą jest wygaszenie emocji, introwersja duchowa, życie w świecie własnych wspomnień, głębokie uduchowienie.

Okres późny, czego już dowodzono w literaturze, nie musi łączyć się z metrykalną późną dojrzałością¹³. Jednak w przypadku większości artystów tak się właśnie dzieje. W literaturze przedmiotu poświęconej problemowi określenia cech twórczości późnej zwraca się uwagę na pewien „impresjonizm” takich właśnie utworów. Takie cechy przypisywał jej Richard Hamann. Opisana niejasność, nieuchwytność, ekspresja wynikająca z wrażliwej zmysłowości, dezintegracja tego, co realne, symbolizacja są symptomatyczne dla stylu impresjonistycznego, którego jednak nie należy wiązać z impresjonizmem w dosłownym tego słowa znaczeniu. Ów impresjonizm jest, zgodnie z rozumieniem Hamanna, raczej zerwaniem ze środkami klasycznymi¹⁴.

11 Ibidem, s. 174.

12 Ibidem, s. 173.

13 Tadeusz Sławek tak zdefiniował „późność”: „»Późność« [...] to forma stawania się obcym, przygotowywania się do emigrowania z dotychczasowego świata.[...] dopiero teraz, z perspektywy owej »późności« stanowiącej ostatnią krawędź (*Ufer*) »teraz«, zaczynamy rozumieć ogólny kształt świata (*gesamte Gestaltung*). »Późność» nie jest więc zanegowaniem »teraz«, lecz jego granicą”. T. SŁAWEK: „*Nigdy nie jest za późno, aby odkrywać owe światy*”. *Kilka uwag o „późności”*. W: *Styl późny w literaturze, muzyce i kulturze*. T. 2. Red. E. BORKOWSKA, E. KNAPIK. Katowice 2006, s. 16.

14 R. HAMANN: *Der Impressionismus in Leben und Kunst*. Köln 1907, rozdz. 8. Odnosząc te dywagacje do twórczości literackiej, warto w tym miejscu przytoczyć interesujące kon-

Z kolei Albert Brinckmann, autor publikacji poświęconej twórczości późnej, za najbardziej charakterystyczny rys tej fazy (badacz dzieli życie ludzkie na trzy fazy, przy czym faza późna miałaby przypadać na okres po sześćdziesiątym roku życia) uważa niezwykle uduchowienie. Jego źródłem, według badacza, jest introwertyczność, wynikająca z uwarunkowań życia w zaawansowanym wieku¹⁵. Przywołany przez Mieczysława Wallisa kolejny badacz okresu późnego, Heinrich Lützler, charakteryzował powstałą w nim twórczość jako pełną nastrojowości¹⁶. Nastroj ewokuje, jego zdaniem, zatarcie granic rzeczywistości.

Wyraz przeżyć staje się nieraz dziwaczny aż do niezrozumiałości – pisał Wallis, skądinąd polemizując w innym miejscu swej książki z niemieckim autorem¹⁷. – Nieraz dokonuje się też radykalne zerwanie z tradycją. Zaznacza się pociąg do symboliki i skłonność do nastrojów metafizyczno-mistycznych. Artyści ujmują i doświadczają świat jako całość, tło, wieczne podłoże tego, co powstaje, prowadzą dialogi z wiecznością, przeczuwają niezwykle związki i pokrewieństwa, nieuchwytnie dla jasnej wiedzy na jawie¹⁸.

Taki też jest potoczny obraz starości i stylu późnego, jako swoistego podsumowania indywidualnych dokonań, rozliczeń ze światem czynionych z pozycji wyposażonej w mądrość życiową starości. Egzystencjalna mądrość, przecucie nieokreślonego, lęk przed śmiercią, skłaniają do twórczości refleksyjnej, wrażliwej, zogniskowanej na przeżyciach i emocjach, docierającej do istoty człowieczeństwa, odwracającej się od efektownej kunsztowności na rzecz wypowiedzi

statacje Tomasza Wójcika, autora opracowań o Iwaszkiewiczu i okresie późnym w poezji. Zdaniem krytyka cechą „późności” jest przekraczanie konwencji stylistycznych. Jest to zagadnienie, które według krytyka jest równie ważne jak sam poetycki przekaz. Forma nie jest w stanie wyrazić niepokojów eschatologicznych okresu późnego. Staje się niewygodną konwencją pętającą dramatyczny nieraz sens wypowiedzi, dlatego starzy poeci często podejmują wysiłek, aby przekroczyć granice kunsztownej „literackości” formy. Wójcik wskazuje, że częstym zabiegiem stosowanym do wyrażenia elegijnych uczuć, nie tylko przez mistrza ze Stawiska, jest szeroko rozumiany dialog – z osobą, konwencją, tekstami kultury, a także tzw. poetyka negatywna, polegająca na stosowaniu minimalistycznych środków. Powodują one, że późna twórczość nieoczekiwanie staje się awangardowa w swej warstwie formalnej. R. ROMANIUK: *Głosy starych poetów*. <http://serwer392851.home.pl/kreator/data/documents/W=C3=B3jczik.pdf> [data dostępu: 3.10.2014].

15 A.E. BRINCKMANN: *Spätwerke...*

16 H. LÜTZELER: *Grundstile der Kunst*. Berlin–Bonn 1934. Podaję za: M. WALLIS: *Późna twórczość...*, s. 188.

17 M. WALLIS: *Późna twórczość...*, s. 189–190.

18 Ibidem, s. 189.

bardziej osobistych. Mieczysław Wallis, przeprowadzając własne analizy dzieł późnych mistrzów malarstwa, doszedł jednak do wniosku, że nie można mówić o jednej dominującej tendencji. Mamy tu do czynienia z polaryzacją stylu – od skrajnego ekspresjonizmu (Tycjan, El Greco, Michał Anioł) po klasycyzację (Albrecht Dürer, Wit Stwosz, Frans Hals) – lub wręcz występowaniem obu postaw równocześnie. Warto ponadto zauważyć, że owa ekspresyjność czy impresjonizm późnych dzieł sztuk plastycznych może być efektem naturalnego osłabienia zdolności motorycznych artystów w podeszłym wieku (Donatello, Michał Anioł, Tycjan). Jedną z powszechnych dysfunkcji wieku późnego jest także osłabienie wrażliwości narządów zmysłów, co przekłada się w przypadku malarstwa na zawężenie gamy barwnej, specyficzne zestrojenia barwne, dające w rezultacie wzmoczoną ekspresyjność dzieł. Uwagi te odnoszą się bardziej do formy, która jest w tym przypadku łatwo uchwytana, gdyż dotyczy dzieł sztuk wizualnych. W świetle tych ustaleń znacznie bardziej obiektywnym kryterium definiującym styl późny wydaje się model skonstruowany przez Tomaszewskiego, wyodrębniający jako ostatni etap drogi twórczej fazę samotności i wyzwolenia. Nie determinuje ona w żaden sposób charakteru twórczości w sensie formalnym, określa raczej jej nastrój i postawę twórcy. Model inwariantny dopuszcza zatem polaryzację w obrębie stylu.

* * *

Do grupy twórców, których okres późny twórczości jest szczególnie interesujący, należy Jarosław Iwaszkiewicz. Stosując inwariantny model zaproponowany przez Mieczysława Tomaszewskiego w odniesieniu do biografii Iwaszkiewicza, można podjąć próbę wyróżnienia wskazanych punktów węzłowych. Moment przejścia dziedzictwa, decydujący o zakorzenieniu twórcy, wydaje się trudno uchwytne, gdyż należałoby zdefiniować, czym jest owo dziedzictwo. Można sądzić, że jest nim modernistyczny parnasizm, urzeczywistniony pod postacią fascynacji Oscarem Wildem, który zadecydował już na zawsze o estetyzujących skłonnościach pisarza i tzw. kulturowości jego literatury. Momentem uchwytym jest powstanie wiersza *Lilith*, opublikowanego w 1915 roku w czasopiśmie „Pióro”, co było wielką nobilitacją dla młodego twórcy. Za uwieńczenie tych fascynacji można uznać debiutancki tom *Oktostychy* (wydany w 1919 roku, lecz w większości powstały w 1917), utrzymany w kunsztownym, wildeowskim stylu.

Postacią związaną z momentem pierwszej fascynacji jest niewątpliwie Karol Szymanowski. Choć ze swoim starszym i bywałym w świecie kuzynem Iwaszkiewicz zetknął się już wcześniej, a też później dochodziło do częstych spotkań, znaczące było zwłaszcza pamiętne lato 1918 roku, spędzone u Szymanowskich w Elizawetgradzie (obecnie Kirowograd). Opowieści Szymanowskiego o Sycylii,

z której dopiero co powrócił, zaowocowały wspólną pracą nad *Królem Rogerem* i obudziły w pisarzu marzenie o odbyciu podróży do Italii, wielokrotnie później urzeczywistnione. To spotkanie przyczyniło się także do akceptacji własnej tożsamości seksualnej u Iwaszkiewicza. Osobowość i preferencje estetyczne Szymanowskiego w istotny sposób zdeterminowały jego całą dalszą twórczość.

Moment sprzeciwu i buntu, który jest próbą manifestacji własnych poglądów, pojawia się po przyjeździe młodego pisarza z Ukrainy do Warszawy i pierwszych doświadczeniach ekspresjonistycznych. Cechowało je eksperymentowanie z materią języka, utrwalone w powstającej wówczas prozie poetyckiej. Do utworów utrzymanych w tej stylistyce należy tomik poetycki *Dionizje* i proza poetycka *Wieczór u Abdona*. Książką, która stała się skandalem obyczajowym, był *Hilary, syn buchaltera*, wydany w 1923 roku, będący konsekwencją tych eksperymentów i wyrazem potrzeby zerwania z dotychczasowym estetyzmem.

Za moment znaczącego spotkania można uznać wyjazd pisarza na kongres Unii Intelktualnej do Heidelbergu w 1927 roku i zetknięcie się z Karlem Schefoldem, młodym archeologiem, który pilotował polską delegację. Schefold, związany z kręgiem poety Stefana Georgego, silnie oddziałł na osobowość pisarza, również w wymiarze pozaintelektualnym. Kult odrodzenia silnego cesarstwa gibelinów, wpisanego w tradycje paneuropeizmu, na krótko zaimponował Iwaszkiewiczowi do tego stopnia, że nie dostrzegł w nim rodzącej się ideologii nazizmu. Heidelberski epizod, jak sam przyznawał Iwaszkiewicz, stał się potężnym impulsem twórczym. Wydaje się, że to on zamyka burzliwy okres kształtowania się osobowości twórczej i otwiera nowy etap, który choć zróżnicowany, można nazwać dojrzałym. Pisarz ma wówczas trzydzieści cztery lata.

Moment zagrożenia egzystencji, łączony ze zwątpieniem w sens obranej drogi twórczej, należałoby wiązać z przeżyciami wojennymi. Czas ten był naznaczony utratą bliskich przyjaciół, strachem związanym z ukrywaniem na Stawisku Żydów. Skutkowało to zwątpieniem w sens twórczości, nierzadkim wówczas u wielu artystów.

Określenie momentu samotności i wyzwolenia, najbardziej interesującego z punktu widzenia fenomenu „późności”, rodzi pewne trudności. Należało by bowiem oczekiwać, że w stosunkowo długim życiu pisarza (żył osiemdziesiąt siedem lat) nastąpi on w późnej fazie życia. Jednakże w całej powojennej biografii twórcy (w momencie zakończenia wojny miał pięćdziesiąt jeden lat) trudno wyodrębnić wyraźny moment, gdy pisarz, poza oczywiście kryterium metrykalnym, wchodzi w okres późny¹⁹. Zarówno starość Iwaszkiewicza, jak i jego późna

19 Przedstawione wnioski można wysnuć choćby na podstawie diarystyki pisarza czy jego autobiografii. Zob.: J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień*. Kraków–Wrocław

twórczość, stały się obszarem wielu badań owocnych w publikacje, jak choćby Ryszarda Przybylskiego *Baśń zimowa* czy Zdzisławy Mokranowskiej *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*²⁰. Literaturoznawcy wskazują późne dzieła Iwaszkiewicza, takie jak *Sny*, *Ogrody*, *Sérénité* (1974), *Mapa pogody* (1977), *Bilek* (1978), *Muzyka wieczorem* (1980), jako wyraźnie wyodrębnione i o wybitnych cechach literackich. Co więcej, są one modelowymi przykładami dzieł późnych, w których pobrzmiewają tony tanatyczne, elegijne, rozrachunkowe. Słusznie zauważyła jednak Mokranowska, że nurt rozrachunkowy rozpoczyna się w poezji Iwaszkiewicza już u końca lat trzydziestych²¹. Późna twórczość pisarza, jej zdaniem: „[...] Nie ujawnia wyraźnych zmian w płaszczyźnie stylistycznej i literackiego dyskursu. Jego forma nie ujawnia rozpadu i nielogiczności kompozycji; wydaje się bardziej syntetyczna i prosta”²².

Jeśli chodzi zatem o uchwycenie momentu, wskazanego przez Tomaszewskiego, dokonującej się przemiany – samotności i wyzwolenia, jak również charakterystykę istotnej zmiany w obszarze twórczości, Iwaszkiewicz, wbrew pozorom, nie jest pisarzem łatwo poddającym się schematom i klasyfikacjom. Obecne już w bardzo wczesnej twórczości poczucie osamotnienia, pustki, nieprzystawalności do swego otoczenia, pokoleniowego niedopasowania, obsesyjne myślenie o śmierci i pogodne godzenie się z przemijaniem (*sérénité*), nasilają się, jednak nie pojawiają nagle. O wyobrażeniach własnej starości pisał już w 1938 roku, czyniąc starego pisarza Zamoyłłę, bohatera *Pasji błędmierskich*, swoim *alter ego* za czterdzieści lat. „Wieczna starość” – jak trafnie określił to Paweł Markowski, jest u pisarza stanem permanentnym²³. Parafrazując Heideggera, można nazwać Iwaszkiewiczowski okres powojenny „trwaniem ku śmierci”. I gdyby nie przejmujący wymiar fizjologiczny owego trwania, utrwalony zwłaszcza w ostatnim tomie *Dzienników*, a wnikliwie przeanalizowany przez Ryszarda Przybylskiego w *Baśni zimowej*, miałyby ono charakter pozaczasowy. „Późność” literatury Iwaszkiewicza określa bardziej jej głębia egzystencjalna, niż odmienność topiki. Osławione *sérénité* jest postawą, którą przybiera, aby oswoić grozę śmierci i przemijania. Czyni to również poprzez nieustanne podejmowanie tych tematów w swej literaturze i zapisach diarystycznych, a także ucieczkę w świat

1983; IDEM: *Dzienniki 1911–1955*. Warszawa 2007; IDEM: *Dzienniki 1956–1963*. Warszawa 2010; IDEM: *Dzienniki 1964–1980*. Warszawa 2011.

20 R. PRZYBYLSKI: *Baśń zimowa*. Warszawa 1998; Z. MOKRANOWSKA: *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Katowice 2009.

21 Z. MOKRANOWSKA: *Młodość i starość...*, s. 194.

22 Ibidem, s. 199.

23 <http://tygodnik.onet.pl/zmysly/wielkie-pobrudzone-zachwycone-zwierze/w1ssn> [data dostępu: 13.10.2014].

sztuki. Obcowanie z nią prowadzi do akceptacji i pogodzenia się z prawami powszechnej atrofii i okrucieństwem egzystencji. Wywołuje uczucia podobne do opisanych w opowiadaniu *Sérénité*, w którym został przywołany obraz Henriego Martina²⁴. Obcowanie ze sztuką przenosi w nirwaniczny byt, w którym wszystko jest już akceptacją i afirmacją, panteistycznym pojednaniem ze światem.

Skoro tak trudno określić cezurę między „późnością” stylistyczną i tematyczną ostatniego okresu pisarstwa mistrza ze Stawiska, czy można pokusić się o opisanie jego preferencji estetycznych okresu późnego? Wszak niemal do końca swych dni zagadnienia piękna sztuki wciąż zaprzętały umysł pisarza. Nie bacząc na trudy i fizyczny dyskomfort, podróżował i niestrudzenie zwiedzał galerie, muzea, miejsca związane z kulturą.

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

– napisze sędziwy pisarz w swoich *Dziennikach*²⁵. Sztuka znajdowała się zawsze w kręgu jego najważniejszych zainteresowań podczas wszystkich odbywanych podróży i tak pozostało do końca. Jest też obecna w jego późnej literaturze (*Sérénité*). Wiele z zobaczonych w życiu dzieł na zawsze dostarczyło pisarzowi głębokich przeżyć estetycznych i do nich też powracał w okresie starości. Inne pomijał milczeniem. I w tej kwestii nic się nie zmieniło. Wybory te często bywały podyktowane przelotnym olśnieniem, intensywnym zachwytem, który rodził się na skutek splotu wielorakich czynników. W mniejszym stopniu rządziła nimi profesjonalna wiedza o sztuce. Starość nie przyniosła odkrycia nowych terytoriów wzruszeń. W ramach tych już rozpoznanych nieoczekiwanie zmieniała tylko preferencje pisarza. Pogłębiła także spektrum doznań.

Wybory estetyczne Iwaszkiewicza zawsze były bliskie sztuce czytelnej, przedstawiającej, można by rzec – klasycznej, gdyby nie pewne odstępstwa od tej formuły. Klasyczne inklinacje ugruntowały się w świadomości pisarza pod koniec lat trzydziestych. Osławione upodobanie do twórczości Caravaggia wynikało z odmienności jego prac, przyciągających uwagę swą innością w stosunku do

24 *Sérénité* – jest tytułem obrazu malarza francuskiego Henri Martina, a także trafną metaforą Iwaszkiewiczowskiej postawy wobec świata i piękna, o której Andrzej Zawada pisał: „[...] 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*. Warszawa 1994, s. 394.

25 J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964–1980*. Warszawa 2011, s. 444.

klasycyzującej stylistyki równie lubianego przezeń Correggia. Akceptował ekspresję, jednakże nie epatującą celową deformacją i brzydotą, jak na przykład u ekspresjonistów niemieckich czy malarzy meksykańskich, o których wypowiedział się negatywnie. Nie cenił, a wręcz nie rozumiał sztuki awangardowej czy nawet w jakikolwiek sposób odbiegającej od konwencji przedstawiającej. Dał temu wyraz już w swoich wczesnych zapisach w *Dziennikach*, odnosząc się do wizyty u Leopolda Zborowskiego w Paryżu w 1925 roku, i był w tych upodobaniach konsekwentny²⁶.

Stary Iwaszkiewicz w swych estetycznych zachwytach bywał kapryśny i bardzo emocjonalny. Często, pod wpływem sytuacji, zmieniał gusta, zaprzeczał dotychczasowym poglądom, choć zawsze podkreślał swoje sympatie do sztuki włoskiej, czemu dał wyraz wielokrotnie na kartach *Dzienników*²⁷. Przeważnie właśnie do Italii jeździł w jesieni swojego życia. Odbiór sztuki zależał więc od humoru pisarza, atmosfery, sytuacji osobistej. Podziwiane niegdyś dzieło w odmiennych warunkach nie robiło już wielkiego wrażenia. Duży wpływ miała również pogoda i związane z nią „oblicze” natury. Antynomia kultura–natura nie funkcjonowała w światopoglądzie pisarza w sposób utrwalony przez tradycję. Iwaszkiewicz, podobnie jak Zbigniew Herbert, poznawał zabytki, zawsze wchodząc w kontakt z ich naturalnym otoczeniem, zwłaszcza z przyrodą. Natura była uzupełnieniem estetycznego doświadczenia. Na to pisarz pod koniec życia był szczególnie wyczulony. O freskach z przedstawieniami *Sądu Ostatecznego* w Torcello pisał:

[...] *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*²⁸.

Zanotował także przemyślenia o wpływie pór roku na sposób widzenia czy odczuwania sztuki i miejsca; jesień przypisał do tragicznej, „dionizyjskiej”, jak się wyraził, strony włoskiego pejzażu, która objawia się zwłaszcza na Sycylii²⁹.

26 A. GIELDOŃ-PASZEK: *Obywatel Parnasu. Sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Katowice 2014, s. 382–407.

27 Iwaszkiewicz widział w klasycyzmie swoisty ratunek dla malarstwa. Zob. J. IWASZKIEWICZ: *Dwa tygodnie wycieczki po Włoszech. Wystawa w Wenecji*. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 24.

28 J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964–1980...*, s. 38.

29 J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch*. Warszawa 1977, s. 38. Przywołanie dramatycznej strony osobowości Dionizosa wielokrotnie pojawia się także w *Księżce o Sycylii* (IDEM. Warszawa 2000).

Tego typu refleksje można odnaleźć podczas lektury *Dzienników*. Jako przykład niech posłuży notatka z dnia 2 maja 1975 roku, dotycząca katedry florenckiej:

*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*³⁰.

Notatka z 1 lutego 1976 roku:

*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 wysiłków i ludzkiej pychy, nic z pokory*³¹.

Notatka z 3 października 1971 roku:

*Nie mogę sobie wytłumaczyć mojej tegorocznej reakcji na Rzym, tego niespodziewanego uczucia zachwyty i przeżywania takich rzeczy na przykład jak kształt okien Michała Anioła (na Kapitolu)*³².

Sensualizm u pisarza, jakby na przekór prawom fizjologii, nasilał się. Jego ówczesne reakcje na zmienność i rozpiętość barw i światło przypominają wrażliwość impresjonistów. Jednak sztuka zawsze odbierana jest w kontekście własnego przemijania.

Spośród wszystkich dyscyplin sztuk pięknych najwięcej miejsca poświęcił pisarz malarstwu, choć wśród obiektów jego fascynacji estetycznych znajdowała się także rzeźba. Zwłaszcza w okresie starości, jak sam przyznał, rzeźba przemawiała do niego poprzez swą trójwymiarowość, realność³³. W pewnych aspektach cele malarstwa formułował Iwaszkiewicz zadziwiająco podobnie jak Herbert. Nie traktował go jako indywidualnej ekspresji, świadectwa epoki, nie dostrzegał jego funkcji społecznych i dialektycznych uwikłań. Wydaje się, że jego przekonania można tak przedstawić: sztuka nie powinna dotyczyć tragicznych stron egzystencji, jej celem jest kojenie zmysłów i wiecznotrwałe piękno, a także zapewnienie trwałości uniwersalnych wartości, co język artystyczny winien zrozumiale wyrażać. Sztuka niesie z sobą znaczenia moralne, a piękno często jest

30 J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964–1980...*, s. 444.

31 Ibidem, s. 466.

32 Ibidem, s. 296.

33 Szerzej zob. A. GIEŁDOŃ-PASZEK: *Dyskurs o sztuce – koncepcja sztuki i twórczości według Iwaszkiewicza*. W: EADEM: *Obywatel Parnasu. Sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Katowice 2014, s. 382–407.

utożsamiane z dobrem. Unika tego, co jednostkowe, a to, co indywidualne może objawiać się poprzez nią tylko wtedy, gdy nosi znamiona geniuszu, jak twórczość Michała Anioła. Tylko wtedy pisarz dopuszczał manifestowanie ekspresji, która już ze swej definicji burzy to, co uniwersalne i klasyczne (Caravaggio).

Warto w tym miejscu poświęcić nieco uwagi projekcji starości w powiązaniu ze sztuką, jaką można odnaleźć w *Pasjach błędmierskich*. Stary pisarz Tadeusz Zamojłło – parnasista i idealista, wierzący, jak Iwaszkiewicz, w zbawczą moc czystej sztuki – przejawia upodobanie do klasycyzacji, co jest kompensacją tęsknoty za harmonijnym życiem³⁴. Wyidealizowany, klasycyzujący obraz Correggia *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny* odgrywa w powieści rolę symbolu dzieła sztuki jako najważniejszej wartości. Dzieło to urzeczywistnia uniwersalny ład. Poza sztuką rozciąga się dla Zamojłły (przypomnijmy: *alter ego* Iwaszkiewicza) świat chaosu i destrukcji. Niestety, ten jest światem prawdziwym. Świat realny, ze swoimi trywialnymi szczegółami, zostaje w obrazie przeobrażony, wykorzystany do wyrażenia głębszego, mistycznego sensu. Sam pisarz szukał w dziełach sztuki takiego właśnie sensu i odnajdywał go, skoro po dniu przepelnionym zwiedzaniem wyznawał w dzienniku:

*Czuję takie wzruszenie, prawie jak przed św. Katarzyną Correggia w Luwrze: jakieś pozamalarskie i pozazyciowe*³⁵.

Kirkegaardowski konflikt między życiem estetycznym i etycznym co jakiś czas dawał jednak o sobie znać, w ciągu całego życia pisarza, i rodził zwątpienia w sens sztuki. Pod koniec życia potrzeba doświadczeń estetycznych na nowo odżyła, ze zdwojoną siłą, jakby wbrew niemocy fizycznej. Wiara w sens sztuki i gorliwe, łąpczywe jej doświadczenie w ciągu ostatnich lat, aż do krańcowego zachwyty – ekstazy i płaczu, przypominają zachowanie straceńca, który zna swój los, a jednak ucieka od nieubłaganej logiki żywota, w którą jest wpisana groza śmierci. Ryszard Przybylski, odnosząc się do ostatniej fazy życia pisarza w *Baśni zimowej*, podkreślił tragiczny wymiar jego odchodzenia. Zanim umarł, dane mu było doznać wielkiego zmęczenia, uwiąznięcia, poczucia nicości i pustki oraz ułudy estetyzmu, której bał się przez całe życie. Podobnie jak jego bohaterowi sprzed czterdziestu lat, Zamojłło, ułuda ta nie została mu oszczędzona.

34 Wiele literackich postaci Iwaszkiewicza wyraża jego poglądy, zwłaszcza na sztukę, jednak postać Zamojłły jest szczególna. Pisarz zawarł w niej jakby przecucie samego siebie u schyłku życia, choć uważna krytyka (Przybylski) widziała w tej postaci topikę Tołstojowską.

35 J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964–1980...*, s. 353.

Aleksandra Giełdoń-Paszek

Dilemmes esthétiques de la période tardive de l'œuvre de Jarosław Iwaszkiewicz dans le contexte du modèle invariant de la vie de l'artiste de Mieczysław Tomaszewski

R É S U M É

Le modèle invariant de la vie de l'artiste, formulé par Mieczysław Tomaszewski, suppose l'indissolubilité de la vie et de l'art. On a distingué dans ce modèle six étapes du parcours de la vie créatrice, dont la dernière (celle de la solitude et de la libération) peut être identifiée comme tardive dans le sens de l'âge officiel (défini par la date de naissance) et celui du développement du style. Ces étapes sont toujours désignées par un moment clé, c'est-à-dire par un événement important. Dans le cas de Jarosław Iwaszkiewicz, la détermination de cette étape pose quelques difficultés. Si on prend en considération l'âge officiel, la création tardive de l'écrivain s'avère être d'une exceptionnelle valeur littéraire. Cependant, en analysant la condition psychique et les préférences esthétiques de l'écrivain, c'est assez tôt qu'il faudrait fixer le moment clé décidant de l'adhésion à l'âge tardif, c'est-à-dire déjà après la Seconde Guerre mondiale (l'auteur est mort en 1980). Le sentiment de solitude, présent déjà dans les premières années de sa production, ainsi que l'inadaptation générationnelle, les pensées liées à la mort et l'acceptation du caractère passager de la vie (*sérénité*) se sont intensifiés dans la production tardive. L'écrivain, ainsi que ses personnages littéraires, a trouvé l'apaisement dans le monde de l'art, malgré les doutes sur son sens qui surgissaient de temps à autre.

Aleksandra Giełdoń-Paszek

Aesthetic Dilemmas in the Later Works of Jarosław Iwaszkiewicz in the Context of Mieczysław Tomaszewski's Invariant Model of the Life of the Artist

S U M M A R Y

The invariant model of the life of the artist formulated by Mieczysław Tomaszewski assumes the inseparability of life and art. The model describes six phases of the artistic life, the last of which (the phase of loneliness and liberation) can be identified as late in both the sense of the physical age of the artist and in the sense of the development of the individual style. These phases are always determined by key moments—important events. In the case of Jarosław Iwaszkiewicz, it is difficult to precisely determine the beginning of that phase. If one were to determine that moment solely on the basis of the writer's age, Iwaszkiewicz's late works are characterised by significant literary value. However, while analysing his psychological condition and aesthetic preferences, the key moment which marks the beginning of the late period should come a lot earlier, i.e. just after the Second

World War (Iwaszkiewicz died in 1980). Even Iwaszkiewicz's early works were focused on the issues of loneliness, generational maladjustment, thoughts concerning death and acceptance of the passage of time (*sérénité*), and the emphasis on those motifs only increased in his later works. The writer, similarly to his own characters, found his solace in the world of art, despite the recurring doubts as to its meaning and significance.