

1

TOŻSAMOŚĆ

I

Obraz wisiał w izbie położonej na prawo od sieni. Pan Ignacy z zadawnionego nawyku nazywał ją salonem. Trudno jednak było sobie wyobrazić salon w skromnym domku krytym słomą, w którym na resztkach dostatniego niegdyś folwarku pan Ignacy dożywał swoich dni. Obraz malował dziadek, wielki polski malarz, bywały i ceniony w świecie, zapewne przed stuleciem. Widać było na nim zakątek miejscowego stawu z olbrzymim kawałem mazowieckiego nieba i kilka koni, które się w tym stawie taplały. I – jak pisze autor – „obraz grał, brzmiała w nim jednotonna nuta dzwoniąca pełnią”. Było to ostatnie z dzieł sztuki „roztrwonionych przez czas”, które pozostało panu Ignacemu, rozbijali się o nie handlarze i kolekcjonerzy. Pan Ignacy, choć żywe konie uważał za piękniejsze od malowanych, a starego bezzębego Biłka, na którym krzyżyk postawił weterynarz, kochał braterską miłością, przesiadywał godzinami przed tym obrazem, zatracając się w sobie. Obraz nazywał się *Pławienie koni*. Pan Ignacy trzykrotnie poprawiał jednak gości: „tutaj, twierdził, mówi się płowienie koni, płowienie”... I tak też, z tą zmienioną głosek, myślał o tym obrazie. W jednym dźwięku, nikłym przesunięciu fonetycznym, ukryła się jego tożsamość.

Całe, niemal niewyobrażalnie wielorakie dzieło Jarosława Iwaszkiewicza jest rozpoznawaniem, zdobywaniem, osiągnięciem tożsamości.

W pewnym sensie jest nim także całe jego życie i działalność. Przez dziesięciolecia, a w najdalszych swych odniesieniach, tak żywych w tej twórczości poprzez stulecia, tożsamości tej się docieka, dobywa się ją i wykuwa. Dziś wiemy już, że jest to rdzeń tego życia i tego dzieła, ale dźwigał się on w górę długo, przyrastały doń stale nowe słoje, inne odpadały, z czasem dopiero okrzepł, jego rzeźba wysubtelniła się i uwypukliła, uzyskując osobistą i historyczną już oczywistość w późnej twórczości wielkiego mistrza. Dlatego trzeba wnikać niespiesznie w świat *Xenii i Elegii, Zarudzia, Ogrodów Petersburga, Podróży, Mapy pogody*, aby dostąpić onieśmielającego widoku na całe dzieło Jarosława Iwaszkiewicza i na całe nasze doświadczenie. Ponieważ jest ono w dziele tym obecne, a samo to dzieło wycisnęło już na nim niezbywalne piętno. Wobec utworów, które wydają się tylko wyczuwalne, nastrojowe, opisowe, wnikliwość taka jest najtrudniejsza. Jak dotyk ociemniałego, który wszystkie właściwości osoby musi rozpoznać przez skórę.

II

O pisarstwie tym można mówić tylko osobiście, ponieważ ono samo jest najgłębiej osobiste. Najważniejsze dzieła Jarosława Iwaszkiewicza przypominają pajęczynę, są zwiewne, cieniste i nieomyślne. Wszystkie skrywają odrobiny decydujących znaczeń utajonych, w półcieniach i półtonach, w przesunięciu akcentów i modulacjach ledwo słyszalnych. Widok ogólny wydaje się prosty, jak obła płaskość mazowieckiej równiny, ale poprzestając na tym, poprzestaje się nieuchronnie na nastroju, który twórczość ta sugeruje i narzuca nieodparcie. Trzeba umieć wyczuć ten nastrój, przejąć się nim, ale nie wystarczy to do zrozumienia. Dlaczego jednak pan Ignacy mówi „płowienie koni” a nie pławienie? Dlaczego w *Zarudziu* w jednym z najbardziej niebywałych zdań, jakie kiedykolwiek napisano po polsku, „konie depczą konwalie”? Jak rozumieć „zieloność”, dominujący motyw analizy *Idioty* Dostojewskiego w *Petersburgu*? Co znaczy zdrobienie Wotana na Tano? Czy wyjaśnienie *Podróży do Polski*, jakie podaje autor, jest wystarczające? Dlaczego zwierzęta w pisarstwie Iwaszkiewicza „giną” lub „umierają”? Te i dziesiątki, setki innych pytań, odnoszących się do każdego tomu, utworu, fragmentu, zdania, wersu. I ten poruszający, ostatni wiersz *Śpiewnika włoskiego*:

„Niech będzie cicha plaża i zupełny brak / pytań / żadnych pytań”.

Nie, nie zamierzam ani przez chwilę twierdzić, że umiem się z tym uporać. Wypowiadam tylko pewne przeświadczenia.

W ostatnim dwudziestolecu pisarstwo Iwaszkiewicza osiąga ostatecznie swoją tożsamość. Tworzy własny, przenikliwie osobisty, niezbywalnie wyłączny sposób wypowiedzi. Jego dominującym tonem jest rozmyślanie, ale jest to ton, a nie rozmyślanie samo. Myśl wnikała tu w zmysłowość i uczuciowość, zrosła się z nimi, wielkodusznie oddalając wszelką retorykę. Rozmyślać zmysłami, rozmyślać sercem – oto zwrot, który brzmi jak paradoks, ale w *Śpiewniku włoskim*, *Mapie pogody*, *Zarudziu*, *Ogrodach* jest po prostu wielką sztuką pisarską. Własny sposób wypowiedzi to także własny gatunek literacki.

III

Książki mają swoje tytuły i swoje okładki, swoje „zaszeregowania rodzajowe”, nawet swych osobnych czytelników i krytyków. Ale jak naprawdę odróżnić *Jazdy do Sandomierza* od *Petersburga*, *Sérénité* od *Starego poety*, *Śpiewnik włoski* od *Podróży do Włoch*? Liryka, epika, esej wnikają tu w siebie, przerastają się wzajemnie, utożsamiają. Wola pisarza jest święta – on sam ułożył swe dzieło lat ostatnich tak, jak je otrzymujemy w poszczególnych tomach, rozdziałach, gatunkach. Ale do wykrycia, zrozumienia owego decydującego tonu rozmyślania, który czyni z tego pisarstwa zjawisko wyjątkowe w literaturze polskiej i europejskiej, chciałoby się je chociaż przez chwilę ujrzyć inaczej: w ścisłej chronologii powstawania, przestrzegającej nocy i dni, tak aby wiersz znalazł się na powrót obok epizodu opowiadania, zapisu eseju. Zrozumieć ten ton bowiem to odtworzyć całą, muzyczną w istocie, symfonię przydźwięków, która przekracza podziały, wiąże różnice. Ale wola pisarza jest również mądra – osiąga on swą tożsamość nie przeciw tradycji, nie przeciw konwencjom, lecz poprzez nie. Oto pisarstwo, o którym jednego nie godzi się mówić – że jest oryginalne. Ono tego nie wymaga i nie potrzebuje. Dlatego trzeba je czytać, respektując w całości. W jego własnej więzi z tradycją i własnym już teraz w niej miejscu.

IV

Rozmyślanie zmysłami, rozmyślanie sercem tworzy nie tylko własny sposób wypowiedzi, tworzy także własny jej język. Przyświadcza temu każde zdanie, każdy wers, każde słowo. Oznacza to zatem, że w tym niezbywalnie osobistym, niezaprzeczalnie własnym, całkowicie jedynym języku żadne ze znaczeń nie jest po prostu tożsame ze znaczeniem zwyczajnie poprawnego języka oraz konwencjonalnej kultury literackiej. Przy tym wszystkim nie traci to dzieło więzi z tym językiem

i z tą kulturą, przeciwnie, nieustannie ją nawiązuje, roztacza nad nimi pieczę. Dlatego jest tak pozornie przejrzyste i zwodnicze zarazem. Ponieważ działa cieniami, obrysami, zbiegami znaczeń. Drobnymi, prawie niedostrzegalnymi przesunięciami fonetycznymi, w których skryły się przepaście sensów. Rzeczywistość tych sensów wymyka się językowi krytyki ukształconemu we wszystkich nowoczesnych przedziałach, równie bezradne są wobec niej narratologia i mitografia, psychoanaliza i egzystencjalizm, strukturalizm i socjologizm. Wymaga ona swojego języka, własnej wypowiedzi krytycznej, nieustającej w poszukiwaniu odpowiedniości wobec tego pisarstwa. Każda doktryna oznaczyć może tylko niektóre współrzędne pola, na którym to dzieło spoczywa, nie może dotknąć jego samego.

Ma oczywiście ta twórczość swoje słowa uprzywilejowane, swoje motywy znaczące, skupienia sensów. Młodość i starość, sztuka i krajobraz, ogrody i cmentarze, wiele innych. Ale żadne z tych słów, motywów, skupień nie znaczy tego samego co gdzie indziej, nie jest powtórzeniem, „toposem”. Każde ma własne przydźwięki, unikalne przesunięcia fonetyczne, które wyznaczają jego sens, a sens ten wpleciony jest trwale w etiudy innych przydźwięków, koncerty znaczeń. Dlatego czytaniu Iwaszkiewicza potrzebna jest każda wiedza, ale żadna nie jest w stanie go odkryć. Wymaga ono przede wszystkim słuchu – słuchu na słowo poezji i słowo doświadczenia.

Cmentarze, nade wszystko cmentarze, mają tu sens jedyny i niezwykły, są pamiętkami życia, pomnikami istnienia.

V

Zrozumieć tę twórczość to zrozumieć jej własny ruch osiągnięcia tożsamości. Mają swoje miejsce w tym procesie linie rozwojowe poszczególnych gatunków – istnieje historia poezji Iwaszkiewicza, jak istnieje historia jego prozy i eseistyki. Nad odtworzeniem tych linii natrudzili się już niemało krytycy i będą jeszcze się trudzić. Najmniej dotąd, jak myślę, zauważano eseistykę i biografistykę, ujawnia ona najbardziej bezpośrednio samowiedzę pisarza. Również jej profil osobny we wcale niebiednej, lecz nienależycie cenionej dwudziestowiecznej eseistyce polskiej jest mocny. Ale są to rozpoznania częściowe, w ostatecznym obliczu tej twórczości wszystkie te linie rozwojowe się zbiegają, przedziały gatunkowe mają tylko – jak już powiedziałem – wtórne znaczenie. Podobnie ma się sprawa ze związkami tego dzieła z różnymi nurtami i kierunkami. Mówiono o tym wiele i mówi się nadal – modernizm i neoklasycyzm, romantyzm i realizm są ważnymi

odniesieniami tej twórczości, w jej kształtującym się dawniej zarysie. Ale zależności te bywają wcześniej trafne i mylne, a poprzez różnorodne stylizacje wydobywa się dopiero, uświadamia i ukształca ów dominujący w końcu głos własny: *Hilary, syn buchaltera* jest tylko złym wstępem do *Brzeziny*, a *Brzezina* bliższa jest *Zarudziu* niż *Zenobii Palmurze*. Nigdy dość przestrzegania przed narodową skłonnością do pośpiesznego wznoszenia spiżowych pomników, które przetyka się gipsem. Nigdy również dość przestrzegania przed duchotą krytyczną, która fikcje pojęciowe bierze za rzeczywistość dzieła sztuki. Ostatecznie twórczość Iwaszkiewicza nie jest już ani modernistyczna, ani neoklasyczna, ani romantyczna, ani realistyczna. Klasyczna przejrzystość i romantyczna namiętność, modernistyczny estetyzm i realistyczna opisowość współgrają w niej razem. Bardzo stary już Siwek, który nie może robić, zrywa się wieczorami z uwięzi i krąży po ogrodzie siedmiu mędrców, który jest parkiem w Stawisku, przemienia się w Biłka, stajennego brata pana Ignacego, bliźniaka sławnego obrazu, i umiera chcąc z młodzieńczą namiętnością przeskoczyć własną starość, prawie tak samo, jak naprawdę umarł Siwek. Dzieło Jarosława Iwaszkiewicza wznosi się ponad wszystkie dawne odniesienia, pozostając wyłącznie sobą.

VI

Doświadczenie historyczne jest tu ważniejsze niż wszystkie odniesienia literackie. Ma ono przejmującą głębię czasową i własny sposób istnienia. Czas przeżyć dziejowych, czas przyswojonych doświadczeń Jarosława Iwaszkiewicza przekracza zdumiewającą długość i pełnię jego życia osobistego. Myślę tu nawet nie o *Czerwonych tarczach* i innych utworach stanowiących pisarskie wycieczki historyczne. Ważniejsze niż doświadczenia wprost tematyzowane wydaje się to, które stanowi podłoże całego pisarstwa, słyszalne we wszystkich wypowiedziach, obecne trwale w postawie twórczej. Na początku *Książki moich wspomnień* mówi tak: „Przez to, iż byłem dzieckiem starych rodziców, że miałem znacznie starsze od siebie rodzeństwo, sięgałem jak gdyby początkami istnienia o wiele bardziej w głąb XIX stulecia, niż na to data mego urodzenia wskazuje. A ponieważ Ukrainę i jej zapadłe kąty w XIX wieku łączyło niejedno jeszcze z wiekami poprzednimi, wydaje mi się czasami, że pierwsze lata mego życia przypadają niemal na czasy *Trylogii* – a w każdym razie na ostatnie lata Rzeczypospolitej”. Węńc stamtąd – aż do naszych dni, aż do tej przyszłości, która odnajdzie się w tym dziele. Ta głębia czasowa, ten zakrój historyczny przesądziły