

Anna Czabanowska-Wróbel
Uniwersytet Jagielloński
Katedra Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski
ORCID: 0000-0002-4382-366X

„GDYBYM PRZESPAŁ AŻ DO RANKA...”
MICIŃSKI – (SZYMANOWSKI) – IWASZKIEWICZ

Część pierwsza. Relacja zapośredniczona w muzyce

Poezja Młodej Polski oddziaływała na twórczość Jarosława Iwaszkiewicza w dwojaki sposób – jako bezpośrednia żywa tradycja, wobec której kształtował swoją twórczość i jako punkt odniesienia w stylizacyjnych i reinterpretacyjnych grach z konwencjami literackimi. Wśród poetów młodopolskich ważnych dla autora *Mapy pogody* Tadeuszowi Micińskiemu przypada wyjątkowe miejsce w obu tych wymiarach. Najważniejszym pośrednikiem między generacjami artystycznymi był dla Iwaszkiewicza Karol Szymanowski. Autor libretta do *Króla Rogera* pamiętał o znaczeniu muzyki Szymanowskiego we własnej twórczości i przypominał o nim samym także po dekadach.

O nie śpij druhu nocy tej – tyś jest Duch, a myśmy chorzy

Nocy tej.

Odpędź z oczu Twoich sen – tajemnica się rozwidni –

Nocy tej!

1 *Mewlana Dżalaleddin Rumi, Z pierwszego i wtórego dywanu wybór*, tłumaczył i tworzył T. Miciński, „Chimera” 1905, t. 9, s. 379. Przedruk: *Z wtórego dywanu Dżalaleddina, Mechassib el jar mihmandar im szeb*, w: T. Miciński, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1980, s. 335.

czył do tomów swojej poezji, zwraca uwagę Edward Boniecki, który akcentuje rolę inspiracji Micińskiego zarówno w dziele kompozytora, jak i poety⁶. Wspomnienie słów pieśni i samej muzyki było dla Iwaszkiewicza okazją do ewokowania aury czasów i miejsc, w których ją po raz pierwszy usłyszał, ale wywoływały również myśl o poetyckiej, artystycznej rywalizacji z autorem *Nietoty*.

W niewielkiej książeczce Iwaszkiewicza zatytułowanej *Spotkania z Szymanowskim* nazwisko Micińskiego nie pada⁷. Autor koncentruje się na własnych wspomnieniach o kompozytorze i na koligacjach rodzinnych. Ma prawo do takiej perspektywy, jednak oprócz tego o czym pisze, istotne jest także to, co pomija.

Roger i ja

Napisano wiele o dziejach niepozbanionej konfliktów współpracy Szymanowskiego i Iwaszkiewicza nad librettem do *Króla Rogera*. To jeszcze jeden dowód na niesymetryczny charakter relacji wielkiego kompozytora z młodszym kuzynem, w której różnica wieku i statusu społecznego dwóch gałęzi rodziny również miała znaczenie. Szymanowski nie zakłada samodzielności artystycznej współautora libretta i czerpie z jego poetyckich pomysłów, ale przekształca je całkowicie dowolnie. Młodszy z artystów pamięta Szymanowskiemu także, że ten skutecznie zniechęcił go do komponowania.

Wiadomo, jak wielki wpływ na wyobrażenia bizantyjskiego kolorytu sycylijskiej opery miał dramat *W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu*. Synkretyzm kulturowy i dionizyjskość obu dzieł mają podobne historyczne źródła⁸. Z punktu widzenia Iwaszkiewicza istotne były zmiany, jakie do jego pracy nad librettem wniósł sam kompozytor. Odejście od mrocznej wizji wewnętrznego teatru duszy

6 Por. E. Boniecki *Muezzin rażony strzałą Kupidyna*, w: tegoż, *Ja niegdyś Roger... Studia i szkice literackie o Karolu Szymanowskim*, Warszawa 2014, s. 107–128.

7 J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, Kraków 1976.

8 Por. T. Chylińska, *Karol Szymanowski i Tadeusz Miciński*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979, s. 325–340. E. Boniecki, *Hasło „Roger”*. Bohater opery Karola Szymanowskiego *Król Roger w teatrze duszy Tadeusza Micińskiego*, w: tegoż, *Ja niegdyś Roger...*, s. 51–79.

Rogera na rzecz solarnego, intelektualnego i znacznie chłodniejszego zakończenia III aktu miało być właśnie wynikiem decyzji kompozytora, a nie poety, który wyobrażał sobie finał jako bardziej ekstatyczny i dramatyczny. Jednak zarówno Szymanowski, jak Iwaszkiewicz są dalecy od lucyferycznego światopoglądu Micińskiego i bohaterów jego bizantyńskiego dramatu, który stanowił dla nich obu nieco odmienną inspirację.

Spór między Iwaszkiewiczem a Szymanowskim miał swój punkt odniesienia w koncepcjach Micińskiego, a zwłaszcza w jego sposobie widzenia Dionizosa, sprzecznym z estetyzmem kompozytora, który wyobrażenia te chciał przekroczyć i pozostawić za granicą zakończonej wojną epoki. Walcząc o muzyczne i myślowe nowatorstwo swojej opery, nie wahał się też korzystać z pracy Iwaszkiewicza i traktować ją jedynie jako pożywkę dla własnych, w istocie odmiennych wizji. Zakończenie *Króla Rogera* wykreowane przez Szymanowskiego rozgrywa się w nieubłaganym, a przy tym paradoksalnie zimnym świetle sycylijskiego słońca, a także pod znakiem solarnego, traktowanego jako pierwiastek męski, intelektu. Samotność Rogera „na pustej scenie” nie przypomina tradycyjnego operowego finału, którym mógł być wcześniejszy, porzucony dionizyjski, orgiastyczny wariant⁹.

Czar Ukrainy

Spośród utworów prozatorskich Micińskiego uprzywilejowaną pozycję ma w odbiorze Iwaszkiewicza *Wita* – tej właśnie powieści poświęcił on osobną recenzję, w której zaakcentował jej, ale również swoje związki z Ukrainą. Eleuter uznaje *Witę* za książkę, która powstała „dzięki czarowi Ukrainy”, a także za książkę „dionizyjską” – wyraz „dionizyjskich mocy”¹⁰. Jednak odmawia autorowi prawdziwej znajomości tej ziemi, z którą najbardziej osobistą więź najwyraźniej przypisuje sobie: „Co tu dużo gadać. Miciński ani zna, ani czu-

9 Por. T. Cyz, *Powroty Dionizosa. „Król Roger” według Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*, Warszawa 2008, s. 124–125. Por. też M. Gmys, *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012, s. 512–522.

10 Eleuter [J. Iwaszkiewicz], „*Wita*” *Tadeusza Micińskiego*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 16 (120), s. 5.

je Ukrainę¹¹ – stwierdza recenzent, wskazując przy tym na ciasnotę przestrzeni ukraińskiej w *Wicie*.

Jak zauważa Sabina Brzozowska, „Autor *Brzeziny* wskazał te cechy pisarstwa Micińskiego, które uchodziły za jego najbardziej charakterystyczną manierę – alogiczność, dygresyjność, operowanie wieloznacznosciami oraz – co bardzo istotne – harce genologiczne¹². Wyróżnione przez badaczkę słowa Iwaszkiewicza: „bo też to nie jest powieść¹³ – stanowią jednak także pochwałę. „Bo też to nie jest powieść” – stwierdza Iwaszkiewicz i dowodzi tego, proponując ciekawe paralele w ramach analogii do romantycznych synkretycznych gatunków i określając *Witę* jako „poemat heroikomiczny” mający ważnych poprzedników w Słowackim czy Ariście.

„Na ukraińskim stepie wschodzi księżyc¹⁴ – pierwsze zdanie książki oscylującej między poetyckim modelem prozy i awanturniczym romansem mogło się podobać autorowi powieści *Księżyc wschodzi*. Jednak Iwaszkiewicz dystansuje się politycznie wobec poglądów Micińskiego na temat Wschodu, nie akceptuje jego panslawizmu, krytykuje jego idee historiozoficzne, a gdy chodzi o samą Ukrainę, konsekwentnie prezentuje siebie jako kogoś, kto zna ją od wewnątrz, Micińskiego zaś – jako przybysza.

Mimo wszystkich zastrzeżeń wyrażonych w recenzji, stanowi ona dowód na zafascynowanie Iwaszkiewicza *Witą*, a sygnalizowane w omówieniu powieści wątki mogły z pewnością działać na wyobraźnię pisarza. Chociażby Wita pojawiająca się jako Markiz Kornaro, jak prefiguracja Orlanda z powieści Virginii Woolf, tyle że bez nowoczesnej dyscypliny panującej w jej prozie.

Wita stanowi dla Iwaszkiewicza rodzaj przesyłki z przeszłości Kresów, zamkniętej dla niego przez historię, ale zwłaszcza stanowi ona depozyt pochodzący z epoki własnych poszukiwań artystycznych w dziedzinie prozy. Warszawski, a już nie „ukraiński” autor pragnie

11 Tamże.

12 S. Brzozowska, *Historiozofia i romans grozy. „Wita” Tadeusza Micińskiego*, w: tejsze, *W zwierciadle idei. Literatura Młodej Polski – konteksty*, Warszawa 2018, s. 264.

13 Eleuter [J. Iwaszkiewicz], „*Wita*” Tadeusza Micińskiego..., dz. cyt.

14 T. Miciński, *Wita*, Warszawa 1930, s. 3.

oddalić się w swoich dążeniach artystycznych od własnych początków. Między innymi dlatego musi odrzucić kierunek, który wskazywała powieść Micińskiego.

Żywiol parodii

Ambiwalentne nastawienie autora *Zmowy mężczyzn* do prozy poprzednika mogło mieć źródła w zamiarze przewyciężenia tego wszystkiego, co oznaczało dla niego nazwisko tragicznie zmarłego młodopolanina. Jednak publikowane w dwudziestoleciu inedita Micińskiego musiały budzić jego zainteresowanie.

Miciński znalazł się w niewielkiej grupie twórców, których Iwaszkiewicz wyróżnił w sposób nietypowy, parodiując ich styl pisarski. W gronie parodiowanych autorów są również Orzeszkowa i Witkacy, przy czym ostatnia próba stanowi raczej pastisz i pozbawiona jest satyrycznego ostrza ze względu na oczywiste znaczenie groteskowego pierwiastka w dramatach samego Witkiewicza.

W parodii prozy Micińskiego stworzonej przez Iwaszkiewicza w połowie lat dwudziestych najwyraźniej dają się usłyszeć echa *Xiędza Fausta*, jednak pobrzmiewają tu również ślady znajomości innych dzieł autora *Niedokonanego*. Można przyjąć, że Iwaszkiewicz czytał wówczas wszystko, co mogło być dostępne ze spuścizny pisarza i poety. W zakopiańskim kręgu Witkacego mógł też poznać tę część legendy biograficznej pisarza, która miała znaczenie w inicjującym jego zainteresowanie tą twórczością subiektywnym przekazie Szymanowskiego jeszcze sprzed I wojny światowej.

Najdalej idące eksperymenty prozatorskie Micińskiego nie zyskały odzwierciedlenia w tworzonych na serio utworach autora *Czerwonych tarcz* i nie zyskały jego akceptacji. Najbardziej zbliżył się do nich w pisanej w młodości prozie poetyckiej, by na etapie dojrzałej twórczości skłaniać się do realistycznego modelu prozy, zachowującego wbrew swojej pozornej przezroczystości pierwiastek poetycki. Destrukcja realizmu u Micińskiego, przebiegająca na wielu poziomach jego dzieł, mogła wręcz budzić sprzeciw młodszego o pokolenie pisarza. Zacytujmy niewielki fragment tekstu z „Cyrulika Warszawskiego”:

Ołyta siedziała w izbie – i grała na grzebieniu symfonję Szymanowskiego. Mrok połyskiwał bezmiarem fioletów i złocenia. – Wieczór odbijał się echem w mosiężnym naczyniu, wielkiem jak komnata, – gdzie zabiegliwa gospodyni hodowała gruszki miłosne, groch i kalafiory. – [...] – Kochanko Heliosa, przybita do krzyża, – templariusz-podkomorzy usiadł przy oliwkowym stole – podaj mi małosyjski barszcz, przyprawiony tak jak na dworze Zygmunta Starego podawał pewien kucharz włoski. Ołyta rzuciła się do pieca i odsunawszy zasuwę, wykutą z jednego kawałka malachitu, wyciągnęła zakopcony garnek wrzącej wody (jak wiadomo woda dochodzi do temperatury wrzenia przy 100° Celsjusza) Podkomorzy odrzucił swój płaszcz z wyhaftowanym nań sybirskim szlakiem i cierniową koroną. Ujrzał swe zaciśnięte usta, swe oczy zielone, swą twarz tatarską – wynurzała się z zakopconego garnka wiedźmy¹⁵.

Gdyby trzeba było odtworzyć wiedzę Iwaszkiewicza o warsztacie pisarskim Micińskiego wyłącznie na podstawie krótkiej parodii, okazałoby się, że obdarzony doskonałym słuchem autor *Zenobii Palmury* uchwycił przede wszystkim występujące u Micińskiego wyraziste elementy sztafażu poetyckiego i swoistej erudycji, podchwycił znane z *Nietoty* sposoby zderzania konkretności z tego, co niskie z wzniosłością. Najbardziej czytelne aluzje do świata przedstawionego prozy Micińskiego stanowi wprowadzenie tu postaci wiedźmy i templariusza, a także kresowy i archaizowany koloryt. O dużej przenikliwości świadczą (potraktowane tu jako główne źródło humoru) nagłe przejścia od poetyckich czy też pseudopoetyckich metafor do erudycyjnego konkretności, który zarówno u autora *Nietoty*, jak i w parodii, służy rozbijaniu realistycznego złudzenia fikcji werystycznej (wtrącenie w nawiasie o temperaturze wrzenia wody czy o wynalazkach technicznych zastosowanych w ukraińskiej chacie). Zderzanie ze sobą elementów poetyckich i prozaicznych, wzniosłych i niskich, zyskuje wyraz w zestawianiu ze sobą wyszukanych słów, takich jak nazwy drogich kamieni z pospolitymi nazwami warzyw czy potraw.

Ale nawet w tej niewielkiej próbie nie może zabraknąć nazwiska Szymanowskiego i wzmianki o jego symfonii. To właśnie muzyka stanowi najważniejszy łącznik między twórczością Iwaszkiewicza i Micińskiego, co najlepiej widoczne staje się w poezji.

15 J. Iwaszkiewicz, *Wiedźma i templariusz*, „Cyrulik Warszawski” 1926, nr 12, s. 6.

**Część druga: Fioletowe góry zapadają w mgły...
Trop Micińskiego w poezji lat dwudziestych**

Zanim przedstawię tutaj wybrane przykłady wyrazistych nawiązań, chcę zadać najbardziej ogólne pytania. Jaki Miciński wyłania się z wierszy Iwaszkiewicza? Co z twórczości Micińskiego znalazło się Iwaszkiewicza i zostało uwewnętrznione? Wreszcie, co jawi się jako element „obcy”, odcinający się w czytelnych przywołaniach?

Znaczenie poezji Micińskiego w odniesieniu do poezji Iwaszkiewicza z dwudziestolecia nakreślił Jerzy Kwiatkowski. I to właśnie on wskazał główne linie inspiracji płynących od autora *W mroku gwiazd* do twórcy *Dionizji*. Wyjątkowość tej właśnie monografii na tle wszystkiego, co napisano o poezji Iwaszkiewicza, kryje się także w tym, że w każdym jej zdaniu, a nawet przytoczeniu, zawarty jest materiał do przemyśleń na osobne studia. Tak jest również w przypadku wzmianek o obecności Micińskiego w poezji przedwojennej¹⁶.

Badacz liryki Iwaszkiewicza ukazuje, jak wysoko w jego poetyckim panteonie znajdował się Miciński; tłumacząc zachwyty młodszego poety dla tomu *W mroku gwiazd*, powołuje się na:

[...] pełen podziwu i sentymentu dla „maga” felieton Iwaszkiewicza z *Rozmów o książkach*. Poeta cytuje tam własną młodzieńczą notatkę, napisaną kiedyś na egzemplarzu *W mroku gwiazd*. Brzmi ona: „Daj, Boże, aby ktoś z równą miłością znaczył swym nazwiskiem moje ubogie książki, J!”¹⁷.

Po latach temat inspiracji poetyckich twórczością Micińskiego podjął Sławomir Sobieraj, który stwierdzał, że podobieństwa i odniesienia występują na rozmaitych poziomach dzieła poetyckiego Iwaszkiewicza:

16 J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975. Do przypisu przeniósł badacz ważne stwierdzenia o źródłach inspiracji dionizyjskich Iwaszkiewicza: „Iwaszkiewicz z mitem i symboliką dionizyjską zapoznał się dość wszechstronnie jeszcze przed przybyciem na stałe do Warszawy [...]. Już wtedy ustalili się krąg wpływów: Pater, Iwanow, Zieliński, Szymanowski, Miciński”. Tamże, s. 137. Por też uwagi na temat Dionizosa Micińskiego i Iwaszkiewicza. Tamże, s. 145–159.

17 Tamże, s. 190.

Iwazskiewicz również wykorzystuje różnorodne konwencje kulturowe w sposób wizyjny, mieszając światy realne, fantastyczne i historyczne, wprowadzając geograficzny egzotyzm. Tworzy – tak jak Miciński – poezję nasyconą aluzjami, wielowarstwową sieć znaków¹⁸.

Badacz, przywołujący także niektóre wiersze powojenne, stawia sobie zadanie, by ukazać oddziaływanie Micińskiego na wielu późniejszych poetów. W moich poszukiwaniach zależy mi na wskazaniu tropu autora *W mroku gwiazd* wyłącznie w dziele Iwazskiewicza i niejako z jego perspektywy.

Można, przywołując z dorobku poetyckiego Iwazskiewicza z lat dwudziestych wszystkie wskazane przez Kwiatkowskiego przykłady, zauważyć, że cel nawiązań jest przewrotny. Iwazskiewicz łagodzi myślowe i formalne rozpętanie wierszy poprzednika i tonuje ich ekspresję, by we własnych osiągnąć efekt świadomej, stylizowanej przesady, której nie chcę nazywać kampową z powodu anachroniczności tego terminu. W wierszu *Wzlot* czytamy:

Rydwanowego koła niewidzialna śmiga
Na śnieżną mgłę roztrzaska kremowych tucz góry.

„My para młodych bogów”, jak przemawia podmiot,

Wzlecim pojmać, jak bańkę potrójną mydlaną,
Tęczowo szklane kule przepaski Oriona!¹⁹

Chciałabym postawić tutaj uzasadnioną biograficznie i artystycznie tezę, że dwie epoki w twórczości autora *Dionizji*, kiedy czerpał najwięcej inspiracji z liryki Micińskiego, to wczesny okres twórczości poetyckiej i epizod przewyciężania kryzysu z późnych lat pięćdziesiątych. Najważniejszy dla tego drugiego etapu jest okres *Ciemnych ścieżek*, gdy poeta chciał raz jeszcze oddać hołd muzyce Szymanowskiego, a zarazem odważył się na agon z Micińskim – pisząc własne słowa do nienapisanych pieśni zmarłego kompozytora.

18 S. Sobieraj, *Alchemia wyobraźni. Rezonans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji międzywojennej*, Siedlce 2002, s. 46.

19 J. Iwazskiewicz, *Wiersze*, t. I, Warszawa 1977, s. 29.

Stałe dominanty tematyczne powinowactw poetyckich Iwaszkiewicza z autorem *Nietoty* stanowią pejzaż tatrzański, sposób, w jaki, w przeciwieństwie do poprzedników ukazywał go Miciński, muzyka traktowana jako temat poetycki, a także szeroko pojęta muzyczność liryki.

Najśmielsze kontaminacje tego, co własne i cudze, pochodzą z wczesnej twórczości autora *Dionizji*. Są to także utwory najodważniejsze, gdy chodzi o panującą w nich zmysłową aurę. Wyraźna zależność od Micińskiego jest radykalnie przełamana artystyczną intencją, która przyświeca Iwaszkiewiczowi, by dać wyraz homoerotycznemu pragnieniu dotąd w poezji polskiej tak jawnie niewypowiedanemu. Bez *Wyspy Gorgon, Meduzy* czy *Amy* nie byłoby jednak takich mitologiczno-sadystycznych obrazów jak w *Erotyku z Oktostychów*:

Sprężywszy się, doskoczyć i zanurzyć szpony
We włosy gorejące borealnej Zorzy,

Zamachem tęczowego miecza, aż z zenitu,
Za zgrzytem głowę wielką oddzielić od ciała.
[...]

A potem, jednym rzutem drąc pancerz ze stali,
Wpić wszystkie głodne mięśnie w zakrwawione ciało²⁰.

Ulubioną barwą, którą Iwaszkiewicz zawdzięcza wierszom poprzednika, jest fiolet, którego kluczową rolę w obrębie tych nawiązań podkreślał już Jerzy Kwiatkowski²¹. Ta i inne barwy z palety autora cyklu *Akwarele* stanowią zawsze niezawodny trop – tam gdzie się pojawiają, można szukać innych znaków wskazujących na aluzje do tomu *W mroku gwiazd*:

Czerwień, zieleń i czarność – trzy barwy nicości.
Które mnie chciały odziać spowiciem miłości²²

– czytamy w wierszu *Barwy* z tomu *Księga dnia i księga nocy*²³.

20 J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. 1, s. 57.

21 J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, dz. cyt., s. 92.

22 J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. 1, dz. cyt., s. 188.

23 Por. J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, dz. cyt., s. 95. Zob. też s. 114–119.

W pochodzącej z lat dwudziestych i w mniejszym stopniu z lat trzydziestych poezji Iwaszkiewicza ślad Micińskiego wiąże się ze śmiałością wyobraźni, z wyrazistą wersyfikacją i specyficznym frazowaniem (często przy tym każdy z twórców sięgał zarazem do wzorów poezji rosyjskiej z jej bogatym rytmem i rymami męskimi), ale też z sugestywną duchowo-erotyczną aurą, która w niej panuje.

Gdzie ty? – Daleko.
Ktoś ty? – Ja kwiat.
Białe kwiaty. Żółte kwiaty. Tak²⁴.

Część trzecia: Nade mną leci w szafir morza... Ślad Micińskiego w tomie „Ciemne ścieżki”

W wierszu, który nie wszedł ostatecznie do *Ciemnych ścieżek*, znajdziemy najbardziej widoczny ślad poezji Micińskiego w postaci motta z jego utworu. Sama idea tego cyklu poetyckiego, złożonego dodatkowo z podcykli, a zwłaszcza idea cyklu tekstów pieśniowych, jest ściśle związana z młodopolską inspiracją. Jak na to wskazuje budowa tomu, cykliczność może być kolejnym „młodopolskim” wyróżnikiem w poezji Iwaszkiewicza²⁵. Najwięcej poszukiwanych akcentów *à la* Miciński przynosi wiersz, mający w publikowanym cyklu numer 62:

Od szczytu do szczytu, od wież do wież
Trąbity grają i skoki.
Tylko ty na kurhanie wysokim,
Młodzieńcze, leż!

Od wirchu do wirchu szczytami
Kroczy olbrzymi mąż,
Głowa jego jak słońce nad nami,
Ręka jego jak wielki wąż.

24 J. Iwaszkiewicz, *Księga dnia i księga nocy XVII*, w: tegoż, *Wiersze*, t. I, s. 222.

25 Wojciech Gutowski ukazuje znaczenie cykliczności tomu Micińskiego *W mroku gwiazd*. W. Gutowski, *Wstęp*, w: T. Miciński, *Wybór poezji...*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1999. Por. też A. Reimann, „Podслуchać muzyczny motyw” *O cyklu muzyczno-poetyckim na przykładzie „Muzyki wieczorem” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 15.

Hydra się rodzi z każdego słowa,
 A on nie słucha i łśni.
 Trąba i słońce, i głowa — — —
 A chłopiec śpi²⁶.

Tatry jawią się tu jak wizja z *Nietoty* (z Królem Wężów rozciągniętym na paśmie górskich szczytów i z symboliką solarną). To również Tatry z liryków Micińskiego, tak wyjątkowych na tle poezji tatrzańskiej²⁷. Są także znamienne słowa z innych utworów, zaskakujące w latach pięćdziesiątych („hydra”, ale i „kurhan”).

Z kolei w wierszu, który nie trafił do tomu, dzieje się to, co Miciński pośrednio zapowiadał, mianowicie dochodzi do destrukcji symbolistycznego sztafażu poetyckiego, który zamienia się w dekorację wewnętrznego teatru (podobny proces widać w powojennej poezji Staffa, którą Iwaszkiewicz uważnie śledził):

Czarne anioły, anioły z miedzi
 Wznoszą się w górę lub schodzą w dół,
 Twarze ich pełne łez i śniedzi,
 Błaznane skrzydła złamane w pól²⁸.

Opublikowany w *Ciemnych ścieżkach* cykl osiemnastu wierszy (pierwotnie planowany jako cykl dwudziestu wierszy) otwierają i zamykają liryki z wyraźnymi młodopolskimi akcentami, są one zarazem najsilniej powiązane z tonacją emocjonalną i melodią pewnych konkretnych utworów Micińskiego. Niezwykle wyraźne jest to w liryku pierwszym, otwierającym cykl, mającym w nadcyklu numer 59:

I dzień nie dzień, i noc nie noc,
 Kiedy odpływasz, muzo, w dal
 I każdej kropli twojej żal,
 Kiedy wyczerpiesz swoją moc.

 Ale ty wracasz, jasna, w dół,
 Spadasz na czoło me jak kruk!
 I słyszę w dali morza huk,
 I serce pęka mi na pół.

26 J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. 2, Warszawa 1977, s. 104.

27 Por. J. Kolbuszewski, *Literatura i Tatry. Studia i szkice*, Zakopane 2016. Por. też: U.M. Pilch, „Tatry” *Tadeusza Micińskiego – próba interpretacji*, „Ruch Literacki” 2017, z. 6.

28 Cyt. za: Z. Chojnowski, *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, Olsztyn 1999, s. 303.

Bo ty masz w ręku ostry nóż,
Wbijesz go w serce: wierć w nim, wierć!
Bo życie to już prawie śmierć,
Bo śmierć to życie już²⁹.

Mimo że Iwaszkiewicz „domyka” frazy i zwrotki, gdy Miciński je burzy i na ekspresjonizujący sposób „otwiera”, zasób aluzji jest na małej przestrzeni pokaźny. Rozpoznamy tu nie tylko echo *Mszy żałobnej* Micińskiego (utworu, w którym przecież padło imię króla Rogera!), zwłaszcza słów: „słyszę w głębinach niepojęte drżenie” i „O czarna męko moja, o morze – wyjące pod krami – !...”³⁰. Wybrzmiewa także puenta z wiersza z incipitem „W mym sercu baśni o jutrzence...” z cyklu *Noce polarne*:

Schodzę w labirynt podziemny –
u stóp mych morze się roztrąca³¹.

Co jest tu najbardziej charakterystyczne, to operowanie kontrastem światła i mroku zamieniającym się w oksymoroniczny obraz: „jasna” muza objawia się „jak kruk”. Jest także atmosfera okrucieństwa, znana z takich wierszy Micińskiego jak *Stryga* czy *Msza żałobna*. Gdyby dopowiedzieć jedno zdanie więcej, wydzwięk frenetycznych obrazów powiązanych z erotyzmem i z miłosnym cierpieniem jest raczej masochistyczny aniżeli sadystyczny, inaczej niż w utworach młodopolanina.

Kwestia związków z poezją Micińskiego komplikuje się jednak, gdy przypomnieć, że ten sam wiersz stanowił również nawiązanie do własnej młodzieńczej twórczości – do *Liliowej Doliny z Dionizji*.

Na mojej zimnej piersi
Twych warg owoce złóż!
I wbij mi, okręć dwa razy
W szyi trójkątny nóż³².

29 J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t.2, dz. cyt., s. 101.

30 T. Miciński, *Wybór poezji*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1999, s. 135–136.

31 Tenże, *Wybór poezji...*, dz. cyt., s. 121.

32 J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. 1, dz. cyt., s. 105.

Słowem najbardziej niepasującym do poetyki Micińskiego i jego epoki jest w wierszu pochodzącym z lat pięćdziesiątych stylizowana, ukłasyczniona „muza” – jeśli wolno zgadywać, młodopolanin napisałby raczej: „dusza” „kiedy odpływasz duszo w dal”...

Podobny wielopiętrowy przykład stanowią w *Ciemnych ścieżkach* nawiązania do własnych tatrzańskich wierszy z *Księgi dnia i księgi nocy*, w których echa Micińskiego, jak na to wykazywał Kwiatkowski, były bardzo silne. To między innymi wiersz XII („Szare kamienie / Czerwone słońce...”) i XIII („Spokojne wody / i ciche góry...”) z tego właśnie cyklu. Powrót do Micińskiego staje się paradoksalnie powrotem do siebie z przeszłości.

Sytuacja liryczna wyśpiewywania osobistej żałoby splata się w *Ciemnych ścieżkach* z artystycznym współzawodnictwem z Micińskim, zdawałoby się dawno zapomnianym, sytuującym się za granicami dwóch wojen, ale też z własnym sposobem pisania. W obrębie cyklu persewerują, jak tematy muzyczne, frazy pochodzące z wielu utworów młodopolskich – wśród nich uprzywilejowany i ściśle muzyczny charakter ma ta z wiersza wpisanego w *Próchno* Berenta, a zatytułowanego *Łabędź* „Obłoczną górą płynie ptak...”, znowu za sprawą słynnej pieśni Szymanowskiego³³. W całym tomie *Ciemne ścieżki* z roku 1957, a zwłaszcza w ukrytym tam cyklu *Osiemnaście tekstów do pieśni dla zmarłego kompozytora*, znaleźć można, na tle całego dorobku Iwaszkiewicza, najwięcej świadomych młodopolskich reminiscencji. Równocześnie ożywają wiersze rosyjskie, przede wszystkim poezja Aleksandra Błoka. Jest niemal zasadą tych właśnie wierszy, że elementy wskazujące na jeden z idiomów poetyckich są tu połączone z nawiązaniem do dykcji innych poetów Młodej Polski, nawet tak niepodobnych do Micińskiego jak Staff czy Lange. Dopiero ten konglomerat staje się w utworach Iwaszkiewicza wyrazem jego postawy artystycznej wobec poetyckiej przeszłości.

33 Por. M. Gmys, „*Łabędź*” Berenta według Fitelberga i Szymanowskiego, w: tegoż, *Harmonie i dysonanse...*, dz. cyt., s. 270–285.

Dialog z poezją Micińskiego zapośredniczony jest w pieśniach Karola Szymanowskiego – są to cykl *Czterech pieśni opus 11* z lat 1904–1905 i cykl *Sześciu pieśni opus 20* z roku 1909³⁴.

Klamra cyklu lirycznego Iwaszkiewicza wyraziście wskazuje na pamięć o poezji Micińskiego. Podobnie jak wiersz początkowy, również końcowy ma taki właśnie reminiscencyjny charakter. Ostatni wiersz cyklu zawierający w pierwszej zwrotce słowa: „Przez Etny białe śniegi / [...] przez dzwony aniołpańskie”³⁵ zawiera na niewielkiej przestrzeni wyjątkowo dużo czytelnych aluzji do młodopolskiego wzorca poetyckości, włączając w to również model liryki Tetmajera. Nawet interpunkcja z długimi pauzami na końcu wersów zdaje się powtarzać tamtą, młodopolską. W ostatniej strofie, która zamyka szereg anaforycznych wyliczeń –

Poprzez obłoki mdlawe,
Przez sny i poprzez jawę
Przechodzisz niewidzący,
Aż trącisz śmierć –
Niechający³⁶.

– *delectatio morosa* z ducha Micińskiego zamienia się w znacznie łagodniejsze fascynacje tanatyczne Iwaszkiewicza.

Również w wierszach niewłączonych do tomu, a planowanych jako część szerokiego cyklu *Ciemne ścieżki*, rozsiane są ślady poprzednika. Kluczowe znaczenie ma oczywiście pominięty w publikacji utwór z mottem z wiersza Micińskiego, które brzmi:

Nade mną leci w szafir morza
Obłok pojony mlekiem gór³⁷.

34 Por. tenże, „*W mroku gwiazd*”. *Miciński według Szymanowskiego i Różyckiego*, w: tegoż, *Harmonie i dysonanse...*, dz. cyt., s. 204–213.

35 J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. 2, dz. cyt., s. 117.

36 Tamże.

37 Dzięki uprzejmości edytora i badacza rękopisów Iwaszkiewicza – Roberta Papieskiego – uzyskałam potwierdzenie moich intuicji co do motta z wiersza Micińskiego w rękopiśmiennej wersji *Ciemnych ścieżek*. W przysłanym mi 11 października 2018 roku mailu z nagłówkiem *wciąż Iwaszkiewicz* stwierdza on: „[...] w rękopisie wiersza *Lilie rozkwitły na firmamencie* [jest rozkwitły, nie zakwitły, zakwitły pojawia się w formie maszynopisowej] motto brzmi: »Nade mną leci w szafir morza / Obłok pojony mlekiem gór«”.

Wiersz ten – w całości utkany ze świadomych aluzji do Micińskiego – przytoczę tu w całości:

Lilie rozkwitły na firmamencie,
Szare welony spadają w dół,
Jak żagle wspięte na okręcie
Obłoki płyną pośród ziół,

Zieloną łąką jak gdyby morzem,
Wspinają się ruchami rąk.
I upojony światłem bożem
Huczy na kwiatkach słońca bąk.

A niebo schyla jasne oblicze,
Kołysząc syny swe do snu
I góry leżą niby Nietzsche
Z wąsami z niebieskiego lnu³⁸.

Ten właśnie porzucony liryk można uznać za najbliższy inspiracjom poetyckim pochodzącym z tomu *W mroku gwiazd* z równoczesnym wyraźnym, wręcz zaakcentowanym, przekroczeniem młodopolskiego wzorca. Na poły melancholijny, na poły żartobliwy pastisz można by było nazwać poetycką „ekfrazą stylu” Micińskiego. Tłem pejzażowym są tu znowu Tatry, tłem duchowym – młodopolski nietzscheanizm, którego intelektualny horyzont został już dawno przewyciężony, wreszcie tłem symbolicznym – wcale nie porzucony solarizm młodopolski. Słońce, obłoki, góry, lilie, zieleń łąki, zioła i kwiaty, szarość opadających mgieł – wszystko to buduje stylizowany pejzaż liryczny, ujęty w delikatny kulturowy cudzysłów.

Wśród wyrazów, z których Iwaszkiewicz buduje swój liryk, przeważają te, które pochodzą ze słownika poetyckiego Micińskiego, przy czym nawet słowa neutralnie nacechowane i często występujące w polszczyźnie, jak „morze”, „obłoki” i „zioła”, są znamienne dla tej liryki,

38 Przedruk wiersza na podstawie maszynopisu z incipitem *Lilie zakwitły na firmamencie...* w: Z. Chojnowski, *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, Olsztyn 1999, s. 293–294. Badacz publikuje zniekształcone w maszynopisie motto: „*Nade mną koci szafir rusza / Obłok pojoyony mlekiem gór...* [Tadeusz Miciński]”. Tamże, s. 294. Wskazuje również poprawne brzmienie wiersza Micińskiego i komentuje: „pomyłka w cytowaniu dowodzi, że Iwaszkiewicz motto zapisał z pamięci”. Tamże, s. 69.

a także dla *Nietoty* (tu kluczowe znaczenie ma obraz morza położonego w pobliżu gór). Do katalogu utworów pamiętanych przez Iwaszkiewicza można dorzucić liryk Micińskiego z incipitem „Pośród stepów i wydm i słonawych ziół...”.

Jedynie dwie ostatnie linijki utworu Iwaszkiewicza stanowią wyraźny znak dystansu wobec ewokowanej tu aury i tylko one nie mogłyby powstać w poezji polskiej przed rokiem 1918. Jednak bogaty sens poetyckiej parafrazy odsłania się dopiero wtedy, gdy przypomni się w całości miniaturę poetycką Micińskiego, pochodzącą z cyklu *Korsarz*. Jej druga strofa przynosi radykalnie inną atmosferę niż pierwsza. Przypomnijmy ten utwór w całości:

Nade mną leci w szafir morza
Obłok pojony mlekiem gór –
Nade mną śpiewa ptaków chór –
Motyl, kochanek lilii łoża.

A ja pod mrokiem lży-kamienia
sączę swój ciemny jad, –
Lecz śmiać się będę z przerażenia
tego, kto zerwie kwiat³⁹.

Groza została ukryta za zasłoną idyllicznej pierwszej strofy, ukryta, jak mówi o tym metaforycznie wiersz, „pod kamieniem”, i może stać się widoczna tylko dla kogoś, kto dokona ingerencji w statyczny, zadawałoby się, i łagodny pejzaż. Iwaszkiewicz jeszcze lepiej ukrywa mroki – poprzez przywołanie wyłącznie aluzji poetyckiej z mota. Zaciera też pierwotny nastrój z wiersza poprzednika, wprowadzając w puencie żartobliwe porównanie gór do śpiącego filozofa z płowymi wąsami. Zadaniem czytelnika jest – by posłużyć się metaforą – podniesienie kamienia ostatniej zwrotki i dostrzeżenie pod nim ukrytego palimpsestowo pierwotnego tekstu – wiersza Micińskiego.

Pierwowzór ma związek ze słowiańską wyobraźnią i folklorem, co sprawia, że liryk Micińskiego ma silne magiczne zabarwienie. Iwaszkiewicz napisał wiersz znacznie bardziej literacki, nacechowany „ładnością” i wyraźnie stylizowany, więc też niepozbawiony dystan-

39 T. Miciński, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 110.

su, którego nie ma w pierwowzorze. Jednak trucizna starannie ukryta w kulturowych aluzjach przypomina tu o sobie, zdając się mówić: nie wszystko zapomniane...

Najważniejszy powód, dla którego Iwaszkiewicz wybiera ten właśnie wiersz Micińskiego, jest związany z twórczością Szymanowskiego. Właśnie od *Czterech pieśni op. 11* z lat 1904–1905, ze słowami z wierszy należących do cyklu *Korsarz*, do których należy tekst z incipitem „Nade mną leci w szafir morza...”, zaczęła się praca kompozytora z utworami poety. Pieśń Szymanowskiego wydobywa kontrast między pierwszą i drugą strofą, a dramatyzm wiersza zyskuje tu muzyczną transpozycję⁴⁰.

Iwaszkiewicz świadomie nazywa swój cykl dwudziestu, a ostatecznie w druku osiemnastu utworów „tekstami” „do pieśni dla zmarłego kompozytora”. Ze względu na znaczenie liryku Micińskiego w muzyce Szymanowskiego pochodzące zeń słowa utrwaliły się w pamięci Iwaszkiewicza mocniej niż inne wiersze z tomu *W mroku gwiazd*. Przyjęłam więc potwierdzone przez Roberta Papieskiego, założenie, iż poeta nie mógł się pomylić, zapisując słowa motta, natomiast ktoś, kto przepisywał rękopis na maszynie, prawdopodobnie nie znał pierwowzoru ani nie rozumiał wagi tego cytatu dla Szymanowskiego i dla Iwaszkiewicza.

Inny niepublikowany wiersz *Ciemnych ścieżek* – z incipitem *Ciemną ulicą...*, z epigrafem „Palermo” – zawiera z kolei tak czytelną aluzję do Micińskiego i do rymu „pomarańcze – tańczę” ze słynnego wiersza *Migocą złote pomarańcze* z cyklu *Kaukaz*, że nie sposób go tutaj pominąć. Aura zmysłowości z pierwowzoru zamienia się w atmosferę nieskrywanego subwersywnego erotyzmu. Pierwsza zwrotka brzmi:

Ciemną ulicą
O sinym zmroku
Przepływa zapach
Pomarańczowy⁴¹.

40 Por. E. Boniecki, *Młodopolskie „ja” liryczne w pieśniach Szymanowskiego do słów Tadeusza Micińskiego*, w: tegoż, *Ja niegdyś Roger...*, dz. cyt., s. 29–40. Por. też: M. Gmys, *Harmonie i dysonanse...*, dz. cyt., s. 207.

41 Z. Chojnowski, *Poetycka wiara...*, dz. cyt., s. 298.

Intuicyjnie założyłam, że tekst Iwaszkiewicza musi mieć w drugiej strofie odmienny kształt niż wersja, którą opublikował Zbigniew Chojnowski. Istotnie, jak to potwierdził Robert Papiński, zamiast słów „Nie jak marynarz / w ogromnych łapach”, są tu inne, ewokujące sugestywny, naznaczony piętnem pożądania obraz: „Noc jak marynar ...”⁴². Strofa ta brzmi więc:

Noc jak marynarz
W ogromnych łapach
Utula moją
Zmęczoną głowę.

Przerysowana i przesadna w czytelności aluzja do utworu Micińskiego mogła niepokoić samego autora. Problem polega na intertekstualnym przywołaniu wiersza nowatorskiego, o dużej randze artystycznej w utworze znacznie mniej oryginalnym:

Zapach, ach zapach,
I pomarańcze,
Czarno i ciepło,
I tańczę, tańczę...⁴³

Podsumowanie

Inaczej wyglądałoby przedstawione tu ujęcie, gdybym stawiała w nim pytania o wpływ Micińskiego na Iwaszkiewicza. Inaczej prezentuje się ono – a tak jest w tym przypadku – gdy zastanawiam się nad tym, co z dorobku Micińskiego ożywił i uczynił swoją własnością Iwaszkiewicz. Ta perspektywa pozwala wskazać elementy idiomu poetyckiego i wyobraźni autora *Wity*, które fascynowały Iwaszkiewicza przez lata. Drogą do tej poezji jest jednak przede wszystkim muzyka. Zarówno muzyka Szymanowskiego, jak i słowo poetyckie Micińskiego-

42 Ponownie kieruję podziękowanie do Roberta Papińskiego, który potwierdził moje domysły, badając rękopis w Muzeum w Stawisku. Pisze on: „W wierszu XXI, który jest łącznie w maszynopisie, pierwotnie było »Czarny marynarz«, ale ręką Iwaszkiewicza słowo »Czarny« jest przekreślone ołówkiem i dopisano wyżej: »Noc jak marynarz«. Czyli Pani intuicja jest słuszna” (email z 11 października 2018 roku).

43 Z. Chojnowski, *Poetycka wiara...*, dz. cyt., s. 298.

go spełnia według głębokiego przekonania Iwaszkiewicza, popartego jego emocjonalnym odbiorem tych dzieł, najwyższe wymagania estetyczne. To właśnie wartości estetyczne stanowią kryterium, za pomocą których autor *Brzeziny* dokonał wyboru ulubionych wierszy (a czasami pojedynczych wersów) z tomu *W mroku gwiazd*, które zapamiętał na dziesięciolecia, z którymi się nie rozstawał i które wreszcie uczynił w swojej poezji podstawą różnorodnych, cennych artystycznie parafraz. Autora *Oktostychów* nie zawiódł słuch poetycki – jego prywatna antologia wierszy Micińskiego zawiera utwory najbardziej oryginalne, poruszające; są to przy tym najczęściej utwory lapidarne.

Dłuższy, pełen znamienych wewnętrznych pęknięć i obciążony bogactwem aluzji kulturowych wiersz Micińskiego *Noc majowa* zawiera także niezwykle ważną dla Iwaszkiewicza (a wcześniej dla Szymanowskiego) strofę:

Niegdyś błdziłem przez te kolumnady,
co Abderrahman tworzył ukochanej,
w ametystową noc Szeherazady,
gdy w niebiosach płoną talizmany⁴⁴.

Chodzi o wiersz, który – jak tego dowiódł Zdzisław Jachimecki – stał się ukrytym programem poetyckim *Pierwszego koncertu skrzypcowego*. Myśl tę przypomina Szymon Kuśmierczyk, który analizuje rolę muzyki Szymanowskiego w filmie Andrzeja Wajdy *Panny z Wilka*⁴⁵. Przemyślana koncepcja artystyczna Wajdy stała za decyzją o potraktowaniu tego właśnie koncertu jako leitmotiwu dla filmowych *Panien z Wilka*. Sam pisarz nie tylko zaakceptował ten zamiar, ale przyznał, że utwór należy do najważniejszych dla niego dzieł kompozytora.

Pierwszy koncert skrzypcowy Szymanowskiego powstał w 1916 roku w Zarudziu (!), należącym do Józefa Jaroszyńskiego – to właśnie ten baśniowy i oniryczny utwór z orientalnymi elementami wywarł wpływ na wyobraźnię Iwaszkiewicza. Strofa Micińskiego ewoko-

44 T. Miciński, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 166.

45 Por. S. Kuśmierczyk, „A śmierć odmiga się w stawie...”. *Panny z Wilka Andrzeja Wajdy*, w: tegoż, *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego*, Warszawa 1999.

wała przestrzenie, w których nastąpiło spotkanie kultur, takie jak pałac w Sewilli i meczet w Kordobie, z kolumnadą określaną jako „las kolumn”, ale nie o geograficzny konkret tu chodzi, ale o estetykę kontrastu i nadmiaru, którą wręcz programowo głosi *Noc majowa*⁴⁶.

Chciałabym na koniec zaryzykować tezę, że prowadząc poetycki dialog z Micińskim, Iwaszkiewicz podejmuje nie tyle Bloomowski agon, co wybiera sobie wzorzec, w którym ukryte jest pragnienie Innego, i dopiero poprzez owo „cudze” pragnienie przybliża i czyni swoim obce, odmienne elementy artystyczne⁴⁷. Iwaszkiewicz kierował się, by rzecz za René Girardem, „pragnieniem mimetycznym”⁴⁸, przy czym naśladownictwo stanowi tu element specyficznie pojmowanej „nieświadomości”, w istocie dostępnej refleksji piszącego, jednak przesłoniętej przed niepowołanym wzrokiem. To paradoksalne: Miciński staje się tym niezbędnym „trzecim”, „pośrednikiem pragnienia” w relacji, gdy to Szymanowski był przecież rzeczywistym pośrednikiem między poetą młodopolskim a Iwaszkiewiczem. Mówiąc znacznie prościej i przenosząc to na płaszczyznę ambicji artystycznych, Iwaszkiewicz zazdrości Micińskiemu, że to jego słowa zainspirowały kompozytora. Świadomy, że po śmierci autora *Harnasi* to niemożliwe, pragnąc, by jego wiersze utrwaliły się na muzyczny sposób niejako poza czasem, pisze dla zmarłego teksty nasycone aluzjami do młodopolskiej liryki. Na poziomie poetyckim rywalizacja ustępuje miejsca nostalgii: słowa czerpane z wierszy Micińskiego stanowią element niezbędny, by możliwe stało się ponowne spotkanie z muzyką Szymanowskiego.

Zapśredniczona w muzyce relacja Iwaszkiewicz – (Szymanowski) – Miciński ma zazwyczaj jeszcze jeden czytelny element wspólny, związany z czymś w rodzaju tła czy też aury, czasem też kategorii tematycznej; to kolejno, od najwcześniejszych utworów: frenetyczny erotyzm, dionizyjność, orientalna mistyka, synkretyzm kulturowy

46 Miciński przywołuje imię żyjącego w VIII wieku muzułmańskiego władcy Kordoby Abd-ar Rahmana I, fundatora Wielkiego Meczetu ze słynną kolumnadą.

47 Por. J. Potkański, *Parabazy wpływu. Iwaszkiewicz, Bloom, Lacan*, Warszawa 2009. W proponowanym tu ujęciu nie podążam tropem autora, ograniczam się do zasygnalizowania poruszanego przez niego zagadnienia wpływu.

48 Por. R. Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przekł. K. Kot, Warszawa 2001.

(Sycylia jako miejsce spotkania kultur i Bizancjum jako punkt przecięcia Wschodu i Zachodu), młodopolskie Tatry (warto zauważyć, że Iwaszkiewicz nieustannie spogląda na Tatry za pośrednictwem obu twórców: poety i kompozytora). To wreszcie niepokojąca atmosfera snu i śmierci.

Jest też bardzo osobisty wymiar wierszy z aluzjami kulturowymi – *Ciemne ścieżki* są z tego powodu podwójnie „ciemne” – jako poetyckie oplakiwanie zmarłych i jako liryczny płacz nad ciemną miłością. Nie pierwszy i nie ostatni raz Iwaszkiewicz czerpie z osobistych przeżyć, a niewiedza niewtajemniczonego czytelnika jest dla niego powodem specyficznej satysfakcji, o której napomyka w esejach – tak jest także tutaj.

Cykl z tomu *Ciemne ścieżki* stanowi również elegijny powrót do samego siebie z przeszłości, do wczesnej młodości i nie mniej ważnej „drugiej”, dojrzałej warszawskiej młodości, która w tamtej perspektywie wydawała się właśnie dojrzałością. Powrót do własnych wierszy z tamtego czasu oznacza także powrót do utworów Micińskiego, a poetyckie i muzyczne reminiscencje mają zazwyczaj osobiste podłoże uczuciowe.

Najpóźniejszym echem motywu poetyckiego, a zarazem muzycznego, sygnowanego nazwiskami Micińskiego i Szymanowskiego, jest zapewne wiersz *Artur* z tomu *Muzyka wieczorem*. W utworze tym słynny pianista dopytuje po latach po angielsku o Tymoszwówkę, której nie pamięta. Z niewielką odmianą powraca ważny cytat z tłumaczenia sporządzonego przez Micińskiego⁴⁹. Niedokładnie przytoczony cytat⁵⁰ wyróżniony został cudzysłowem:

„Gdybym przespał aż do rana już bym nigdy nie odzyskał
Nocy tej!” – Wonne kwiaty, rozśpiewane ptaki –
Nieba namiot połyskliwy, czasu wirujący kryształ,
I w powiewach, i w płowieniach pławi się tej nocy byt!⁵¹

49 E. Boniecki komentuje: „wróciły również pod koniec życia słowa gazelu Dżalaluddina Rumiego z *III Symfonii* Szymanowskiego”. E. Boniecki, *Muezzin raniony strzałą Kupidy-na...*, s. 128.

50 Uwagi te wymagają potwierdzenia w gruntownych badaniach edytorskich; chcę je potraktować jako postulat wydania naukowej edycji poezji i całej twórczości Jarosława Iwaszkiewicza.

51 J. Iwaszkiewicz, *Muzyka wieczorem*, Warszawa 1980, s. 41.

Po latach w *Muzyce wieczorem* „ranek” z oryginału (słowo, które Iwaszkiewicz sam także stosował w swojej poezji) zamienił się w „rano”. Cytat – poetycki i muzyczny – pozwala na chwilę unieść zasłonięty czas i przywołać atmosferę nieprzespanej nocy, która aliteracyjnie „pławi się” „w powiewach i w płowieniach”.

Bibliografia

- Boniecki E., *Ja niegdyś Roger... Studia i szkice literackie o Karolu Szymanowskim*, Warszawa 2014.
- Brzozowska S., *Historiozofia i romans grozy. „Wita” Tadeusza Micińskiego*, w: tejże, *W zwierciadle idei. Literatura Młodej Polski – konteksty*, Warszawa 2018.
- Chojnowski Z., *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, Olsztyn 1999.
- Chylińska T., *Karol Szymanowski i Tadeusz Miciński*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979.
- Cyz T., *Powroty Dionizosa. „Król Roger” według Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*, Warszawa 2008.
- Girard R., *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przekł. K. Kot, Warszawa 2001.
- Gmys M., *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012.
- Gutowski W., *Wstęp*, w: T. Miciński, *Wybór poezji*, Kraków 1999.
- Iwaszkiewicz J., *Dzienniki 1911–1955*, oprac. i przypisy A. i R. Papiescy, Warszawa 2007.
- Iwaszkiewicz J., *Muzyka wieczorem*, Warszawa 1980.
- Iwaszkiewicz J., *Spotkania z Szymanowskim*, Kraków 1976.
- Iwaszkiewicz J., *Wiedźma i templariusz*, „Cyrulik Warszawski” 1926, nr 12.
- Iwaszkiewicz J., *Wiersze*, t. 1–2, Warszawa 1977.
- Iwaszkiewicz J., Eleuter, „Wita” Tadeusza Micińskiego, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 16 (120).
- Kolbuszewski J., *Literatura i Tatry. Studia i szkice*, Zakopane 2016.
- Kuśmierczyk S., „A śmierć odmiga się w stawie...”. *Panny z Wilka Andrzeja Wajdy*, w: tegoż, *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego*, Warszawa 1999.
- Kwiatkowski J., *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975.
- Miciński T., *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1980.
- Miciński T., *Wybór poezji*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1999.
- Miciński T., *Wita*, Warszawa 1930.

- Pilch U.M., „Tatry” Tadeusza Micińskiego – próba interpretacji, „Ruch Literacki” 2017, z. 6.
- Potkański J., *Parabazy wpływu. Iwaszkiewicz, Bloom, Lacan*, Warszawa 2009.
- Reimann A., „Podслушать музыкальный мотив”. O cyklu muzyczno-poetyckim na przykładzie „Muzyki wieczorem” Jarosława Iwaszkiewicza, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 15.
- Sobieraj S., *Alchemia wyobraźni. Rezonans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji międzywojennej*, Siedlce 2002.

Anna Czabanowska-Wróbel

Jagiellonian University

“IF I SLUMBERED UNTIL SUNRISE...”
MICIŃSKI – (SZYMANOWSKI) – IWASZKIEWICZ

Tadeusz Miciński's art exerted influence on Jarosław Iwaszkiewicz both directly and indirectly, through the mediation of Karol Szymanowski's music and through the stories about Miciński that Szymanowski told Iwaszkiewicz, his younger cousin. As often noted in the literature, the influence of Miciński's imagination is most noticeable in the libretto of *King Roger*, jointly written by Szymanowski and Iwaszkiewicz. Although Iwaszkiewicz highly valued Miciński's novel *Wita*, he parodied the style of his prose. However, the most important influence on Iwaszkiewicz's work was exerted by Miciński's poems from the *W mroku gwiazd* [In the Darkness of the Stars] collection, references to which can be seen in Iwaszkiewicz's poetry from the interwar period as well as in the much later *Ciemne ścieżki* [Dark Paths] collection. Also, some poems that did not make it to the *Ciemne ścieżki* collection and are only known from manuscripts or typescripts contain clear references to easily identifiable lyrical poems by Miciński, mainly those that were set to music by Karol Szymanowski. In his lyrical cycle of poems published in the *Ciemne ścieżki* collection, Iwaszkiewicz creates 'song lyrics for a dead composer' – in a kind of literary rivalry with Miciński. The poems can also be seen as a tribute to the two great artists, who had been long deceased at the time when the collection was published. One can speculate that Iwaszkiewicz was driven by what R. Girard called "mimetic desire".

Keywords: Tadeusz Miciński, Jarosław Iwaszkiewicz, Karol Szymanowski, Polish poetry, music, song, lyrical cycle.