

Maria Jolanta Olszewska
(Warszawa, Polska)

OBRAZ ODESSY W SŁAWIE I CHWALE JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA

*Narracja historyczna zanika dlatego,
że hasłem historii jest dzisiaj raczej
rozumiałość niż realność*

Roland Barthes¹

Obraz Odessy w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, co dotyczy także *Sławy i chwaly*, doskonale wpisuje się w filozofię jego twórczości i jak w soczewce skupia wszystkie najważniejsze zagadnienia obecne w jego tekstach. Pejzaż miejski ujawnia nie tylko upodobania artysty, ale również jego sposób widzenia świata opartego na subiektywnych aktach percepcji. Ważny w tym przypadku okazuje się sposób prezentacji rzeczywistości oraz towarzyszące tym prezentacjom treści. A zatem można powiedzieć, że przeobrażoną poetycko Iwaszkiewiczowską Odessę można potraktować jako wariację wyobraźni.

Kluczem do zrozumienia poety jest kraj poety. W polskiej literaturze przykład Jarosława Iwaszkiewicza to jedna z najlepszych ilustracji poetyckiej formuły Goethego. Formuła ta ukazuje podskórne skomplikowanie tej prostej myśli, bo przecież „kraj poety” jest rzeczywistością duchową, nie geograficzną, domeną poezji, nie materialnych pamiątek. Buduje go prywatna mitologia, zamknięta przed „turytami”, czytelna dla archeologów wewnętrznych poruszeń, którzy w kraju realnym próbować będą odgadnąć przede wszystkim to, czego nie ma i zobaczyć, jak nie ma². Sam Iwaszkiewicz w jednym ze swych ostatnich wierszy wyznał: „Buona sera, Gattopardo! / A ja jestem z Ukrainy³.”

Przypomnijmy zatem dobrze znane fakty. Poeta urodził się w Kalniku w roku 1894. Na Ukrainie spędził swe dzieciństwo i młodość lata. Miastem, które w szczególny sposób zapisało się w jego biografii, był Kijów, w którym

¹ R. Barthes, *Dyskurs historii*, tłum. A. Rysiewicz, Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984, nr 3, s. 236.

² R. Romaniuk, „A ja jestem z Ukrainy...”, w: *Jarosław Iwaszkiewicz i Ukraina*, pod red. R. Papińskiego, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Podkova Leśna 2011, s. 328, podaję według internetowej wersji tekstu artykułu: serwer392851.home.pl/kreator/-data/.../Iwaszkiewicz=20i=20Ukraina.rtf, s. 1, [dostęp 10.09 2013].

³ Tamże.

Iwaszkiewicz przebywał od roku 1909 i gdzie uczył się w liceum nr 4. Tu poznał swoich artystycznie uzdolnionych kolegów. To tu podjął swe pierwsze próby twórcze, próbował tworzyć kompozycje muzyczne i pisać wiersze. Uczęszczał na Wydział Prawa Uniwersytetu Kijowskiego i studiował w konserwatorium muzycznym. Poznał Ukrainę Zaddnieprzańską, pracując jako korepetytor po różnych dworach. Wydawało mu się, że tak będzie już zawsze, a życie potoczy się według znanych schematów. A jednak historia z całym okrucieństwem faktów dokonanych wkroczyła w jego świat postrzegany dotąd jako pełen ładu i spokoju. I wojna światowa, a następnie rewolucja bolszewicka i rządy sowiektów, przyniosły tym ziemiom zagładę i całkowicie zniszczyły obecną tam kulturę polską.

Co ciekawe, poeta, któremu tak boleśnie przyszło doświadczyć utraty, z nadzieją na inne, lepsze życie opuszczał Ukrainę, aby udać się do Królestwa Polskiego, do Warszawy, skąd dochodziły go wieści o zawiązujących swą działalność nowych grupach poetyckich i rodzącej się nowej poezji. Był to czas „zrzucania z ramion płaszcza Konrada”. „Wszystkie oznaki na ziemi i niebie mówiły mi – pisał po latach Iwaszkiewicz – o tym, że nie mam po co siedzieć w Kijowie. (...) tak więc zdecydowałem się bez żadnych wahań na opuszczenie Kijowa. (...) Bez żalu pozostawiłem na Ukrainie wszystko umierające i umarłe, mogiły i żywe trupy, ludzi skazanych na zagładę, jak Jura Mikłucho-Makłaj, i ludzi skazanych na wegetację, jak Niedźwiedzi. Jak gdyby skrzydła poczuwszy u ramion, przeniosłem się w nowe środowisko, nowe okoliczności, na ziemię, do której przyzwyczailem się i przywiązałem podczas dawniejszych moich wakacji, a którą pokochałem, choć mi było w niej ciasno po szerokich polach mojego dzieciństwa”⁴. Dlatego w przypadku Iwaszkiewicza ukraińskie „powroty” mają inny charakter niż te chociażby u Melchiora Wańkowicza w przepojonych nostalgią *Szczenięcych latach*⁵. W jakiś sposób pisarz poddawał się wyrokowi losu, bo jak wypowiadał się jeden z jego bohaterów: „Nigdy nie można przewidzieć, jak się potoczą losy ludzkie. Uwarunkowane są tyłoma rzeczami. Historia poszczególnych ludzi podobna jest do historii całych krajów...”⁶.

Dzieciństwo moje – jak Iwaszkiewicz pisał po latach w *Książce moich wspomnień* – oddzielone wyraźnie datą śmierci ojca od dalszych lat, miało w sobie obok sielskości pewną osobliwą barwę, sprawiającą, iż gdy spoglądam na nie z wysokości dzisiejszego dnia, wydaje mi się, że upłynęło ono nie tylko w innym świecie, bo tak było w istocie, ale nawet i w innym czasie⁷.

⁴ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Warszawa 1994, s. 147.

⁵ H. Gosk, *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującego tematy współczesne*, Warszawa 2005, s. 41-42.

⁶ J. Iwaszkiewicz, *Sława i chwala*, t.1, Warszawa 1965, s. 12. Wszystkie cytaty w tekście według tego wydania. Dalej w tekście po cytacie w nawiasie podaję numer strony.

⁷ J. Iwaszkiewicz, *Książka...*, s. 7.

Można powiedzieć, że pomimo upływu czasu i różnych życiowych, często bardzo bolesnych doświadczeń, Iwaszkiewicz pozostał psychicznie do końca swego życia w tym właśnie wymiarze temporalnym. Dlatego mówił o sobie, że jest człowiekiem XIX wieku – człowiekiem z dalekich kresów dawnej Rzeczypospolitej, a więc człowiekiem przynależącym do innej formacji i kultury, które odeszły już dawno w przeszłość.

„Jesienny wyjazd z Kijowa w roku 1918 był dla Jarosława Iwaszkiewicza podróżą ostateczną” – pisze Marek Radziwon w biografii politycznej *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie* – „Nie zmianą miasta, ale zmianą kontynentu. (...) Nie było odwrotu ani powrotu, pozostały tylko wspomnienia i przyjaciele, których nigdy już nie dane mu było zobaczyć”⁸. Po raz ostatni Iwaszkiewicz przybył na Ukrainę w roku 1977. Ale był to już zupełnie inny świat, istniejący w zupełnie innym czasie – czasie *profanum*. Daleka Ukraina, kraj lat dziecińczych i młodości, gdzie poeta spędził 22 lata, z krótką przerwą na pobyt w Warszawie, tak nieodłącznie wpisane w jego biografię: Kalmik, Daszów, Ilińce, Tymoszówka, Elizawetgrad, Kijów, Odessa, zostały starte z powierzchni ziemi przez okrutne wydarzenia historyczne – wojenną i rewolucyjną zawieruchę. Po tej Apokalipsie zostały już tylko nic nie znaczące nazwy, jakieś resztki majątków i bynajmniej nie malownicze ruiny. „Ukrainy Iwaszkiewicza coraz mniej było na Ukrainie, coraz bardziej stawała się mitem jego biografii i twórczości”⁹.

Poeta bowiem, choć miał świadomość nieodwracalności utraty i wygnania, to jednak nie traktował tych doświadczeń w kategoriach katastrofy biograficznej, co nie znaczy, że wyparł je ze swej świadomości. Ukraina, kraj lat dziecińczych i młodzieńczych poety, nieodwołalnie odchodząca w mroki niepamięci, istniała w jego świadomości jako nieokreślony do końca semantycznie, a przez to ontologicznie byt – jako realność geograficzna i jako mit biograficzny, co – według Radosława Romaniuka – miało stwarzać napięcia w obrębie biografii, jak i samej twórczości Iwaszkiewicza¹⁰.

Ukraina nie była w życiu pisarza jedynie wspomnieniem. Była ważnym składnikiem osobowości Iwaszkiewiczowskiego „jestemu”, by przywołać filozoficzny neologizm Mirona Białoszewskiego (...). Stanowiła realność w sensie krajobrazu, kultury, dziedzictwa, doświadczenia kolejnych podróży, zarówno tych rzeczywistych, jak i podejmowanych w przestrzeni wewnętrznej. Nie była Arkadią. Raczej czymś pozostawionym, o czym myśli się w listopadowe święto, choć nie tylko. W jednym z wierszy Iwaszkiewicz pisał: «Myślę sobie: wraz z nocą sen przyjdzie zwyczajny / I skrzydłem mnie otoczy kochanym, brat życia,/ Przypo-

⁸ M. Radziwon, *Pisarz po katastrofie*, cz. 1, Warszawa 2010, s. 50. Zob. też: E. Sobol, *Podróże Jarosława Iwaszkiewicza na Ukrainę w okresie powojennym*, w: *Dziedzictwo Odysuseusza: podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja*, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, O. Płaszczewskiej, Kraków 2006.

⁹ Tamże, s. 1.

¹⁰ R. Romaniuk, dz. cyt., s. 2.

mnienie powróci do swego ukrycia/ I jutro się obudzę bez wspomnień z Ukrainy». Ale walka z „przypomnieniem” nie była możliwa. Na szczęście¹¹.

Można zatem powiedzieć, że poeta aż do końca swego ziemskiego bytowania. był skazany na to wymuszone przez los „natręctwo” przypominania i w związku z tym na nieustanne mentalne „powroty” na Ukrainę. Ale właśnie ta pamięć o odległej Ukrainie stała się dla niego źródłem zakorzenienia i pozwalała mu określić własną tożsamość, wciąż poddawaną pokusom weryfikacji we współczesnym świecie.

A zatem różnorodne doświadczenia ukraińskie, a szczególnie bolesna świadomość nieodwracalnego upadku kultury polskiej na Ukrainie, noszącego znamiona kataklizmu cywilizacyjnego, niewątpliwie miały silny wpływ na całościowy kształt biografii twórczej autora *Stawy i chwały*. Ukraina w całościowo potraktowanym dziele Iwaszkiewicza zajmuje miejsce centralne. Od strony ontologicznej okazuje się bytem szczególnym, gdyż:

Nie tylko krajobraz oraz zapach ziemi, ukryta w nich intensywność i melancholia pociągały Iwaszkiewicza w Ukrainie, lecz także wpisany w tę przestrzeń wspomniany rodzaj **niespełnienia, dramatycznego rozdźwięku między predyspozycjami i zamiarami a ostatecznym dokonaniem**. (...) Nawet jeśli świat Iwaszkiewicza zapadł się pod ziemię (przy większym udziale kataklizmów historii niż w przypadku innych światów lat dziecińczych i młodości) Ukraina geograficzna stanowiła realny tego świata pomnik. Przyciągała, kusząc obietnicą przypomnienia, wstąpienia do tej samej wody życia. Stąd powojenne powroty na Ukrainę [podkreśl. – M. J. O.]¹².

Funkcjonująca na zasadzie archetypu utraconej przestrzeni domowej, Iwaszkiewiczowska Ukraina, jako istniejąca w przestrzeni mitu w idealnym beczasie, prawem sztuki symbolicznej stawała się prawdziwa. Istnieje więc w wiecznym „teraz”. Sztuka, nosząca znamiona wieczności, „rozjaśnia” życie, wykazując wrażliwość na wyobrażenia ludzkiej egzystencji i jej tajemnice, przejęła funkcję metafizyki. W przypadku Iwaszkiewicza można powiedzieć, że *genius loci* Ukrainy jest przenoszony wraz z człowiekiem, w jego sercu i wyobraźni. W ten sposób może dojść do przywrócenia przerwanej przez wydarzenia historyczne ciągłości egzystencji. Jak potwierdzają badania zespołu Constantine Sedikidesa, „tęsknota za tym, co było, wzmacnia pozytywne postrzeganie tego okresu, stąd poczucie ciągłości i znaczenia w życiu. (...) Tęsknota stanowi mechanizm przeciwdziałający samotności”¹³. Według Kristine Robb-Narbutt, pojęcie wrażliwości nostalgicznej należy połączyć z pojęciem pamięci,

¹¹ Tamże, s. 4.

¹² Tamże, s. 3, 2.

¹³ [cyt. za:] <http://pl.wikipedia.org/wiki/Nostalgia> [dostęp 1.02.2013].

gdyż ten rodzaj emocjonalnego nastawienia wobec świata pozwala na zatrzymanie obrazów w umyśle:

i to jest – jak stwierdza dalej – coś twórczego, zatrzymujemy obraz, on wraca i chcemy go przekazać. Jeśli nam się to uda, jeśli ktoś inny, chwyci chociaż kawałek tego obrazu i coś dla niego z tego wyniknie, dalej to przetworzy, to wtedy jest to twórcze. To nie jest taka nostalgia, że ja siedzę jako staruszka, zamykam oczy i wspominam w słoneczku, tęskniąc za dawnymi, pięknymi czasami. Dla mnie nostalgia jest twórczym fermentem, bez niej nic by nie powstało, żadna sztuka. Ludzie zaczynają pisać o tym, za czym tęsknili, albo co sami przeżyli, czyli o obrazach, które zostały utrwalone. Od tego się zaczyna – z tego się składamy i korzystamy z tego, co jest za nami, co jest mroczne, nieznanne nam i gdzieś w nas się znajduje. To wynika z nostalgii bardziej podświadomej¹⁴.

Tak więc Iwaszkiewiczowska Ukraina to stygmat pamięci. Reprezentująca miniony porządek i czas, przeżywana przez poetę jako wartość, została na zawsze utrwalona w jego wspomnieniach. W przypadku twórczości Iwaszkiewicza mamy do czynienia z pamięcią autobiograficzną, przynależącą do psychologii poznawczej, czyli z osobistą formą pamięci człowieka¹⁵, z dążeniem do odtwarzania przeszłości utrwalonej we wspomnieniach, o czym obszernie pisał Paul Ricoeur w *Pamięci, historii, zapomnieniu*¹⁶. Iwaszkiewiczowi nie chodzi jednak tylko o mimetyczne przywołanie przeszłości, o spisanie wspomnień w postaci pamiętników, ale o szczególne poruszanie się w przestrzeni pamięci, o artystyczne spożytkowanie obecnych w świadomości „śladów obecności”, o grę z czasem, a właściwie o wyjście „poza czas” w przestrzeń mityczną. Leszek Kołakowski w *Obecności mitu* udowodnił, że porządek rzeczywistości rodzi się dopiero w efekcie widzenia jej fragmentów jako obdarzonych nadzrędnym sensem. Nie szukamy bowiem użytecznych informacji w micie, jak pisze Kołakowski, tylko próbujemy włączyć weń nasze doświadczenia na dowód, że należą one do świata wartości i ludzkiej wspólnoty. Struktury mitytwórcze dają człowiekowi w zmiennym temporalnie świecie stały punkt odniesienia, pozwalają odczuć świat jako stabilny i poznawczo oraz ontologicznie spójny.

W swej twórczości Iwaszkiewicz z dużym powodzeniem spożytkował artystycznie mitologizującą poetykę powtórzenia. Ponieważ czas psychiczny biegnie po kole, dlatego jeśli za istotę zdarzeń mitycznych uznamy powtórzenie, to każdy powrót w przeszłość jest próbą mityzacji, co stanowi odniesienie do

¹⁴ Tamże.

¹⁵ H. Bergson (*Pamięć i życie*) wprowadził dwa typy pamięci: wspomnienie i pamięć nawykowa. Natomiast P. Ricoeur (*Pamięć, historia, zapomnienie*) używa terminów „ślad korowy” (neurologia), w formie „wzruszenia, uczucia utrwalonego w duszy”, jako „ślad zapisany w podłożu materialnym („pismo”).

¹⁶ Obszernie i wyczerpująco zagadnienie to omawia: T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005.

ukrytego, kosmicznego porządku. Uprawianie literatury przez Iwaszkiewicza nabiera zatem charakteru mitotwórczego, a opisywana historia wartości mitycznej. A zatem o jego powieściach można mówić jako o „powieściach-mitach”. Ostatecznie przeszłość, sprowadzoną do szeregu mniej lub bardziej uporządkowanych wydarzeń, zastąpił mit, będący specyficznym produktem myślenia, funkcjonujący na zasadzie metonimii i służący wyjaśnianiu wszystko, co sytuuje się poza sferą logosu¹⁷. *Mythos* jawi się zatem jako sfera tego, co wykracza poza ograniczenia czasu i przestrzeni, co związane jest z ponad jednostkową i uniwersalną regułą wszechświata i co staje się poszukiwaniem wyższej racji istnienia, jakiejś naczelnej idei organizującej oraz porządkującej rzeczywistość, a przy tym pozwalającej na wyeliminowanie przypadkowości ludzkiego losu¹⁸. Mit narodził się przecież z potrzeby znalezienia przez człowieka odpowiedzi na pytania ostateczne, uświadamiające mu obecność innej strony ludzkiego bytowania, a także z potrzeby wiary w trwałość wartości ludzkich oraz z potrzeby całościowego oglądu widoku świata. Staje się zatem sposobem poznania i uzasadnienia ludzkiej egzystencji¹⁹.

Każdy człowiek – jak pisze Joseph Cambell – musi znaleźć taki aspekt mitu, który będzie związany z jego własnym życiem. (...) Mit otwiera świat na wymiar tajemnicy, na rozumienie, że tajemnica leży u podłoża wszelkich form. Jeśli tracisz ten wymiar, tracisz mitologię. Kiedy przez wszystkie rzeczy przeziiera tajemnica, wszechświat staje się jakby świętym obrazem. Żyjąc tu, w swoim rzeczywistości, w każdej chwili nawiązujesz łączność z transcendentną tajemnicą²⁰.

Nacechowana wzruszeniem poetyckim Iwaszkiewiczowska Ukraina jako szczególnie substrat psychologiczny, budujący podstawy dla konstruktów estetycznych, wyrażającego za pomocą języka symbolicznego stałość i niezmienną bytu przeciwstawionych nietrwałości egzystencji i przemijalności postaci świata. Tak więc przeszłość w ramach dyskursu powieściowego Iwaszkiewicza może zaistnieć tylko w przestrzeni sztuki dzięki twórczej sile wyobraźni przeobrażającej rzeczywistość²¹. Stąd powrót na Ukrainę może odbyć się tylko w wyobraźni, w sferze fikcji, i mieć charakter fantazmatyczny. W swych utworach Iwaszkiewicz doskonale potrafił operować różnymi płaszczyznami temporalnymi i specjalnymi, ściśle ze sobą powiązanymi i wzajemnie się determinującymi, co wpływa na kształt fabuły. W jego dyskursie tekstowym mamy

¹⁷ Temu zagadnieniu swą pracę poświęcił M. Czeremski, *Struktura mitów. W stronę metonimii*, Kraków 2009.

¹⁸ L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa 2005, s. 7-22.

¹⁹ Tamże, s. 14-17.

²⁰ J. Cambell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B. S. Flowers, przeł. I. Kania, Kraków 2007, s. 50.

²¹ P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, oprac. K. Rosner, przeł. K. Rosner, P. Graff, Warszawa 1989, s. 242. Zob. też J. Starobinski, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.

szczególnej koegzystencji planów: historycznego i mitologicznego. Jednak poecie nie chodziło o oddanie cykliczności mitu, co o możliwość reaktualizacji, gdyż mit niesie ze sobą magiczną siłę odrodzeńczą pozostająca w opozycji do fatalizmu i niszczącej siły historii traktowanej jako nieodwracalny proces o charakterze liniowym. Z takich potrzeb estetycznych Iwaszkiewicz powołał do życia mit Ukrainy objawiający dynamikę wzajemnych związków życia i śmierci, pamięci i zapomnienia, przestrzeni i czasu, a w końcu także tego, co żywe i tego, co martwe, współistniejących ze sobą na zasadzie *coincidentia oppositorum* i składających się na Pełnię. Ostatecznie rzecz można, że Ukraina w twórczości poety ze Stawiska pełni funkcję modelu świata.

Ta fantasmagoryczna wizja mitycznej Ukrainy doskonale wpisuje się w formułę pisarstwa Iwaszkiewicza, u którego sytuuje się szczególnie doświadczenie rzeczywistości mające charakter „pisanja sobą” i „o sobie”, bo, jak poeta wyznawał: „w mojej twórczości prawie wszystko było biografią, jeśli nie zewnętrzną, to wewnętrzną”²². Jego twórczość jest zatem świadectwem prób zapisu niezwykle osobistego oglądu świata. Niewątpliwie intensywne przeżycia determinują kształt tej tak silnie sensualistycznie nacechowanej prozy. Dlatego świat jego utworów podlega silnej subiektywizacji, co prowadzi do uczuciowego zabarwienia tekstu. Szczególna poetyckość, mające swe źródła w indywidualnej wrażliwości, wyznacza kształt całej twórczości Iwaszkiewicza z ducha modernistycznej. Jego *écriture* potwierdza silną subiektywizację świata. Za punkt odniesienia poeta uczynił świat realny, jednak daleki był od obiektywistycznego modelu literatury realistycznej, a zbliżał się do formuły pisarstwa spod znaku Marcela Prousta. A więc jego proza jest pokrewna prozie impresjonistycznej stawiającej sobie za cel oddanie dynamicznego potoku życia ze wszystkimi jego komplikacjami, co nie oznacza jednak, że jest to świat zjawiskowy, utrwalony w powierzchniowym oglądzie, pozbawiony głębi. Sposób oglądu świata rzeczywistego przez Iwaszkiewicza ma znaczenie zasadnicze dla kreacji świata przedstawionego w jego utworach. Chociaż w jego przypadku mamy do czynienia ze szczególnym empiryzmem psychologicznym, to pisarz nie poprzestawał tylko na oddaniu malowniczości i materialności świata zewnętrznego, ale wyrażał „zainteresowanie substancją, treścią materii, wnętrzem przedmiotu”²³. Interesowała go przede wszystkim relacja pomiędzy sztuką a życiem.

Iwaszkiewicz należał do tych twórców, dla których „termin impresja był (...) metaforą: żywą i zmienną, nazywającą taki sposób percepcji, w którym sensualizm empiryzmu łączył się z wyobraźnią, z intelektualną refleksją, a czas teraźniejszy ze wspomnieniem”²⁴. Fabuła jego utworów służy do prezentacji

²² Cyt. za: N. Andrycz, *Po śmierci Jarosława Iwaszkiewicza*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 3, s. 43.

²³ H. Chudak, *Teoria Bachelarda w „L'eau et les rêves”*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 9, s. 63.

²⁴ W. Bolecki, *Modalności modernizmu*, Warszawa 2012, s. 105.

wielkich dylematów egzystencjalnych i filozoficznych, do ilustracji losów człowieka w uniwersalnym tego słowa rozumieniu, czyli wyrażeniu fenomenu ludzkiej egzystencji, jej przygodności i złożoności, na które składają się różne pragnienia, lęki, niepokoje, świadomość przemijania, samotność, miłość i nieuchronność śmierci. To tłumaczy szczególne nacechowanie utworów Iwaszkiewicza fatalizmem, co nadaje im charakter eschatologiczny. Słusznie pisze Zdzisława Mokranowska, że wspomnienia „świadczą o potrzebie refleksji nad bytem, egzystencją człowieka w ogóle, nie tylko nad własną biografią”²⁵. A jednocześnie fakt, że do końca nie można osiąść wspomnień, sprawia, że skazani jesteśmy na selekcję, wybór, przeinaczenia i ostatecznie na scalanie okrucichów pamięci w akcie autoprezentacji. Twórczość Iwaszkiewicza ma charakter autobiograficzny i jednocześnie jest autoprezentacją. Na kartach jego tekstów nieustannie na zasadzie *leitmotivów* powracają artystycznie przetworzone wspomnienia z różnych okresów jego życia, szczególnie z czasów jego młodości. Uogólniając te nasze rozważania o charakterze wstępu, można powiedzieć, że to wspomnienia determinują kształt całej twórczości Iwaszkiewicza i zostają one zmaterializowane i skonkretyzowane w poetyckich przedstawieniach.

Dążenie do konkretyzacji w tej twórczości ma zatem szczególny charakter. Iwaszkiewicz posługiwał się on konkretami topograficznymi, co pozwala identyfikować te miejsca na mapie, ale przecież, o czym była już mowa, ontologia obrazów ma szczególny charakter. Nie zależy od fizyczności tych miejsc, ale od rytualnego aktu sięgania w głąb pamięci i obejmowania tego, co utracone czasem odzyskiwanym.

To przez rytualizację, o czym była już mowa, Iwaszkiewiczowska Ukraina przynależy do sfery mitu. Jej przestrzeń, wyłaniająca się z mroków pamięci, jest zatem przestrzenią życia mitycznego, co pokazuje niejednoznaczność ontyczną tej przestrzeni. To wszystko ma wpływ na sposób przedstawiania *Odesy* w twórczości autora *Sławy i chwały*. Jej obraz w *Sławie i chwale* podporządkowany został filozofii tego pisarstwa, co oznacza, że jej obecność na kartach omawianego utworu ma szczególny charakter.

Przed wszystkim Odessa pojawia się w zapisach autobiograficznych pisarza. Choć za miasto swej młodości zawsze uważał Kijów, to Odessa odegrała znaczącą rolę w jego doświadczeniach biograficznych. Pisarz wielokrotnie powtarzał, że owszem ważne były dla niego nie przywoływane miejsca, ale ważniejsze spotykane osoby. Niewątpliwie jedną z najważniejszych dla niego osób, które wywarły silny wpływ na jego życie i twórczość był dużo starszy od Iwaszkiewicza, spokrewniony z nim, Karol Szymanowski²⁶, którego sylwetkę po latach utrwalił między innymi we *Wspomnieniu o Karalu Szymanowskim*

²⁵ Z. Mokranowska, *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Katowice 2009, s. 12.

²⁶ A. Lech, *Pokrewieństwo duszy i ciała. O przyjaźni, wzajemnych inspiracjach, Jarosława Iwaszkiewicza i Karola Szymanowskiego i pewnym... długu*, „Muzyka” <http://www.mediateka.com.pl> [dostęp 10.09.2013].

(„Przekrój”, Warszawa 1946, nr 42). Odessa zaistniała w świadomości przyszłego autora *Panien z Wilka* właśnie dzięki niemu. W *Książce moich wspomnień* przywołuje czas dla niego niezwykle, lato roku 1918, które spędził w Elizawetgradzie i Odessie. Wtedy to nastąpiło zacieśnienie tej przyjaźni, związanej już w roku 1903. Po latach Iwaszkiewicz wyznał: „Piłem słowa Szymanowskiego z zachwytem. (...) Przebierałem w głowie wszystko cośmy z Karolem przegadali. (...) Wszystko, co on mi powiedział, a co stwarzało prawdziwą epokę w moim życiu”²⁷.

Wojna odcięła Szymanowskiego i Iwaszkiewicza od Europy. Wojna i rewolucja uświadomiła im okrucieństwo i bezwzględność praw historii. Ich odpowiedzią była „ucieczka” w świat marzeń i sztuki, temu poświęcali swe rozmowy. „Byłem z nim szczerzy jak rzadko z którym przyjacielem, a nasze zainteresowania artystyczne coraz mocniejszym węzłem wiązały nas ze sobą”²⁸. Młody poeta miał już za sobą pierwsze literackie próby – *Siciliana* i *Oktostychy*. Szymanowski również próbował swych sił w literaturze, planował powieść *Efebos* wyrastającą z jego sycylijskich wspomnień. A zatem połączyła ich literatura i muzyka, dyskusje nad znalezieniem najlepszych środków artystycznego wyrazu dla ich własnych poszukiwań twórczych. Tak więc to Szymanowski okazał się mistrzem i przewodnikiem dla młodego Iwaszkiewicza i on w dużym stopniu ukształtował go jako artystę.

Iwaszkiewicz wspominał piękne lato roku 1918. Pomimo toczących się wydarzeń wojny i rewolucji dla młodego poety czas zatrzymał się w miejscu.

Tego lata – jak pisał w *Książce moich wspomnień* – odbyłem także podróż do Elisawetgradu i Odessy celem spotkania się z Karolem Szymanowskim i omówienia z nim naszej pracy nad *Królem Rogerem*. Zwłaszcza mój kilkudniowy pobyt w Elisawetgradzie, w czerwcu, był bardzo interesujący. Po raz pierwszy spotkałem się tutaj z Karolem jak równy z równym, mieszkaliśmy w jednym pokoju i całymi nocami gadaliśmy na tematy nas obchodzące. Bez końca opowiadał mi o Sycylii, o wszystkim, co tam widział i co o niej wyczytał w licznych książkach o kulturze włoskiej, jakie zdołał w Elisawetgradzie zgromadzić. Na ową epokę przypada również moment, kiedy mnie zaznajomił z pierwszymi rozdziałami swojej powieści, do której podówczas przywiązywał dużą wagę. W Odessie nad brzegiem Czarnego Morza w willi pani Marianny Dawydow, w której Szymanowscy mieszkali, dojrzał ostateczny projekt naszej wspólnej roboty. W południowym blasku słońca zobaczyłem wówczas po raz pierwszy morze: wrażenie na całe życie niezapomniane i jedyne. Nad brzegiem tego morza czytałem Karolowi wszystko, co powstało tego lata, a co później weszło w skład tomu zatytułowanego *Legendy i Demeter*. Jako próbę współpracy zaproponowałem mu teksty do *Pieśni muezina*, które naszkicowałem w wagonie pomiędzy Kijowem a Odessą, w starym kalendarzyku, otrzymanym w darze od Jadzi Hannickiej. O niczym innym już teraz nie

²⁷ J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, w: tegoż, *Dzieła. Pisma muzyczne*, Warszawa 1953, s. 52, 58.

²⁸ Tamże, s. 43-44.

mówiliśmy jak o przyszłości, o spotkaniu w Warszawie czy też w Wiedniu, dokąd Karola ciągnęli Austriacy²⁹.

Szymanowski w swych rozmowach z młodym poetą nieustannie wspominał swą podróż na Sycylię w roku 1911³⁰. Był zafascynowany zmysłowym, bajecznym i nierzeczywistym światem Orientu, łatwo poddającym się mitologizacji. W ten sposób z tych rozmów dwóch artystów narodził się pomysł przyszłego dramatu muzycznego *Król Roger*, którego akcja rozgrywa się w średniowiecznej Sycylii. *Libretto* opery, której autorem był Iwaszkiewicz, gotowe było jednak dopiero w roku 1920, a całość została ukończona w 1924 roku³¹.

Pogrążona w wojennym i rewolucyjnym chaosie Odessa, odizolowana od świata, w tym trudnym czasie autorowi *Oktostychów* nie kojarzyła się z traumą i końcem pewnej cywilizacji – zagładą określonych wartości, tylko z rozmowami o sprawach dla poety fundamentalnymi – o sztuce wielkiej i nieśmiertelnej, mitologii, filozofii, religii. Atmosferę tych pełnych napięcia, niezapomnianych dni Iwaszkiewicz zachował w swej pamięci, aby po latach odtworzyć ją we *Wspomnieniu o Karolu Szymanowskim, Spotkaniach z Szymanowskim, Książce o Sycylii i Książce moich wspomnień* oraz w powieści *Sława i chwala*. Kiedy Iwaszkiewicz po wielu latach, w innym już zupełnie czasie i przestrzeni, pisał o Odessie, miał świadomość, że pisze o mieście, którego tak naprawdę już nie ma, które tak jak cały przedwojenny i przedrewolucyjny świat nieodwołalnie odeszło w niebyt i żyje już tylko we wspomnieniach. Wykreowana przez niego Odessa, powołana do życia siłą wyobraźni i wpisana w figurę utraty, potwierdza kreacyjną siłę nostalgicznej wrażliwości.

U podstaw obrazu Odessy w *Sławie i chwale* sytuuje się realny widok oparty na wnikliwej obserwacji otaczającej jego bohaterów rzeczywistości. Aby odtworzyć świat w jego rzeczywistym kształcie, autor *Brzeziny* „budował słowem swoje artystyczne obrazy-opisy, ujawniając przy tym doskonałą znajomość świata realnego”³². Ale robił to we właściwy dla siebie sposób. Budując swój „tekst miejski” (termin Władimira Toporowa), w tym przypadku „tekst odeski”³³, pisarz miał pełną świadomość tego, że Odessa jest bytem rzeczywistym, konkretem topograficznym, dającym się usytuować na mapie. Ma swój plan ulic i placów, swoje centrum – ulicę Derybasowską, przedmieścia i bliskie otoczenie – morze i stepy chersońskie. Atutem Odessy jest Morze Czarne. Miasto i morze stanowią organiczną całość. Można powiedzieć, że morze jest dla tego miasta oknem z widokiem na Wieczność.

²⁹ J. Iwaszkiewicz, *Książka...*, s. 145-146. J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, dz. cyt.

³⁰ Tegoż, *Książka o Sycylii*, Warszawa 2000.

³¹ M. Komorowska, *Iwaszkiewicz. Szymanowski*, „*Król Roger*”, „*Dialog*”, Warszawa 1980, nr 6.

³² M. Czachorowska, *Pejzażowe odstony: rzecz o słownictwie topograficznym u Żeromskiego*, w: *Światy Stefana Żeromskiego*, studia pod red. M. J. Olszewskiej i G. P. Bąbiaka, Warszawa 2005, s. 447-453.

³³ R. Lehan, *The City in Literature. Intellectual and Cultural History*, London 1993, s. 3.

Waga podejmowanego tematu urbanistycznego, powiązanego z kwestiami nowoczesności sprawiła, że w utworach Iwaszkiewicza, realizujących zasady pisarstwa modernistycznego, miasto przestawało pełnić funkcję tła, stając się właściwym bohaterem utworów. Odessa w *Sławie i chwale* jest bohaterem szczególnym. Trudno jednak uznać *Sławę i chwałę* we fragmentach dotyczących Odessy za dokumenty rzeczywistości miejskiej³⁴.

Jak twierdzi Elżbieta Rybicka, tekst literacki można co prawda w określonej sytuacji potraktować jako rodzaj źródła wiedzy historycznej i topograficznej, co oznacza, że dokumentarny sposób lektury musi dominować nad przekazem literackim. W wyniku takiego trybu lekturowego dochodzi do wzięcia w nawias fikcyjnego statusu miasta, a tekst fikcyjny zaczyna pełnić funkcję szczególnego przewodnika, w którym miasto jest ważnym tłem dla zdarzeń opisywanych w utworze, momentami usamodzielniając się na tyle, że staje się jego pełnoprawnym bohaterem. Takich opisów z uwzględnieniem realiów i konkretów topograficznych w *Sławie i chwale* nie znajdziemy, co ma oczywiście swe uzasadnienie w formule pisarstwa Iwaszkiewicza. Pisarz wymienia pojedyncze nazwy ulic, którymi poruszają się jego bohaterowie, ale nie daje opisu poszczególnych gmachów, placów, bulwarów, ani konkretnych ulic. Najwięcej miejsca Iwaszkiewicz poświęcił opisowi odeskiego dworca, a następnie portu morskiego, które stają się figurą współczesnego świata. Czytelnik nie pozna więc Odessy przez opisy utrzymane w konwencji bedekera, ponieważ miasto w tej powieści nie uobecnia się przez wprowadzone w struktury powieściowe opisy o charakterze dokumentarnym. Otrzymujemy zaledwie kilka elementów, fragmentów, odbić w psychice bohaterów.

„Tekst odeski” w *Sławie i chwale* należy potraktować jako świadectwo psychicznego i emocjonalnego doświadczenia miasta, które daje się rozpoznać przez jego „czytanie – pisanie” z punktu widzenia poszczególnych bohaterów³⁵. Odessa stanowi właśnie taki zbiór mentalnych obrazów wytworzonych w świadomości poszczególnych bohaterów. Mamy zatem do czynienia z obrazem miasta upodmiotowionym i silnie subiektywizowanym za pośrednictwem przez język. A zatem obraz rzeczywistości poddany został tu szczególnej metaforyzacji.

Tak wykreowana powieściowa Odessa nie może stanowić jednorodnej całości. Wraz z postępowaniem cywilizacyjnym miasto zaczyna przybierać kształt coraz bardziej złożonej struktury fizycznej, mającej swe punkty węzłowe oraz dominanty, nasycone różnymi sensami i dzieląc się na poszczególne terytoria, którym przypisane są różne funkcje³⁶. Części miejskiej przestrzeni są zróżnicowane

³⁴ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 7-8.

³⁵ Nawiązuję tu świadomie do tytułu pracy zbiorowej *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997.

³⁶ Jak pisze A. Wallis (*Wstęp* [do:] E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówska, wstęp A. Wallis, Warszawa 1976, s. 11-12) jest to związane z tym, że relacje „człowieka ze środowiskiem są

topograficznie, funkcjonalnie, historycznie i społecznie, ale również emocjonalnie i aksjologicznie: „Miasta, zwłaszcza wielkie, można badać z różnych punktów widzenia. Najczęściej patrzy się na nie jako na skomplikowane organizmy gospodarcze i społeczne, umożliwiające szybki rozwój ekonomiczny i wynoszące z czasem swoich mieszkańców na szczyt piramidy społecznej. Analizuje się rozmaite – geograficzne, klimatyczne, strategiczne – uwarunkowania rozwoju danego miasta jako ośrodka przemysłu, handlu, polityki”³⁷.

Iwaszkiewicz doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że żadne miasto nie jest miejscem neutralnym pod względem aksjologicznym. Dotyczy to miasta jako całości, jak również poszczególnych jego części. Pisarz w swej powieści wykorzystał fakt, że człowiek żyje w niejednorodnych, różnie wartościowanych obszarach. Tak doświadczana i przeżywana przestrzeń staje się kategorią subiektywną, obdarzoną kształtem wyznaczonym siłą ekspresji ludzkiego odczuwania. Taka przestrzeń zdolna jest do pewnej potencji symbolicznej³⁸. A zatem w przypadku kreacji Iwaszkiewiczowskiej Odessy „mamy (...) do czynienia (...) z *wczuwaniem* (...) w miasto nowych sensów i emocji, przez co staje się ono gąbką, wchłaniającą coraz to nowe znaczenia, a z drugiej strony – z poddawaniem się (najczęściej nieświadomym) jego magicznej sile”³⁹. Literatura, zaangażowana w sprawy otaczającego świata i człowieka, a taką nacechowaną egzystencjalnie, jest przecież twórczość Iwaszkiewicza, rejestruje wszelkie

bardziej złożone niż u zwierząt. (...) w przypadku terytorialności – każdy człowiek posiada określony i różny stosunek do takich obszarów, jak mieszkanie, ulica, własne miasto, region, kraj. Inaczej zachowuje się w przestrzeni prywatnej i publicznej, świeckiej i sakralnej. Jego postawy nie są wrodzone, jak u zwierząt, lecz stanowią funkcję jego społecznej przynależności – do rodziny, zakładu pracy, wspólnoty miejskiej czy narodowej, tradycji i kultury”.

³⁷ B. Żyłko, *Wstęp*, [do:] W. Toporow, *Miasto i mit*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2000, s. 5. Jurij Łotman postrzega miasto jako skomplikowany generator wielorakich tekstów kultury, zwracając szczególną uwagę na *wielojęzyczność* jako wyróżniającą cechę rzeczywistości miejskiej: „Miasto jako złożony mechanizm semiotyczny, generator kultury, może spełniać tę funkcję tylko dlatego, że stanowi sobą kocioł tekstów i kodów, rozmaicie zbudowanych i heterogenicznych, należących do różnych języków i poziomów. Właśnie ten zasadniczy poliglotyzm semiotyczny wielkiego miasta czyni je polem różnorodnych i w innych warunkach niemożliwych konfliktów semiotycznych. Umożliwiając zetknięcie się rozmaitych narodowych, społecznych, stylowych kodów i tekstów, miasto urzeczywistnia rozmaite hybrydyzacje, przekodowania, przekłady semiotyczne, które przekształcają je w potężny generator nowej informacji. Źródłem takich kolizji semiotycznych jest nie tylko synchroniczne współlistnienie rozmaitych twórców semiotycznych, ale również diachronia: dzieła architektury, miejskie obrzędy i ceremonie, sam plan miasta, nazwy ulic i tysiące innych relikwów z minionych epok występują w roli programów kodowania, wciąż od nowa generujących teksty z historycznej przeszłości. Miasto jest mechanizmem stale odradzającym swoją przeszłość, która zyskuje możliwość wejścia w bezpośredni, jak gdyby synchroniczny kontakt ze współczesnością. Pod tym względem miasto, tak jak i kultura, jest mechanizmem, przeciwstawiającym się czasowi”.

³⁸ H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, przeł. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 254.

³⁹ B. Żyłko, dz. cyt., s. 18.

zmiany w otoczeniu, próbując wykształcić wiarygodny język dla oddania klimatu emocjonalnego czasów sobie współczesnych.

Ponieważ w *Sławie i chwale* „czytanie miasta” oparte jest na bezpośrednim poznaniu bohaterów, pozwala to na postawienie diagnozy społeczeństwu w danym momencie historycznym, w czasie I wojny światowej i rewolucji, traktowanych jako moment przełomowy dla historii współczesnej, jak również na przekazanie indywidualnej prawdy o człowieku w różnych wymiarach – „tu i teraz” z ukierunkowaniem w stronę prawdy uniwersalnej. *Sława i chwala* – trzynomowa powieść – epopeja Iwaszkiewicza obok *Nocy i dni* oraz *Przygód człowieka myślącego* Marii Dąbrowskiej, należy do powieści o charakterze panoramy, co pozwoliło pisarzowi na ogarnięcie ogromnych przestrzeni oraz obszarów czasowych. Pomysł powieści narodził się w mrocznym okresie okupacji hitlerowskiej, ale zrealizowany został dopiero po II wojnie. Pierwszy tom ukazał się w roku 1956, a następne w roku 1958 i 1962.

Można zatem uznać ją za rodzaj syntezy, a nawet twórczego podsumowania jego działalności artystycznej, gdyż właśnie w tym obszernym, wielostronowym dziele pisarz zawarł swe przemyślenia dotyczące różnych aspektów życia narodowego i społecznego, jak również refleksje o charakterze estetycznym. Bohaterowie tej powieści-panoramy reprezentują bardzo różne postawy wobec życia, co pozwoliło pisarzowi podjąć różne zagadnienia o charakterze historycznym, egzystencjalnym, estetycznym czy nawet filozoficznym. Powieść przyjmuje kształt epopei, gdyż staje się panoramą życia Polaków w ważnym czasie historycznym, jakim był wiek XX. Powieść rozpoczyna się w lipcu roku 1914, a zatem tuż przed wybuchem Wielkiej Wojny i rewolucji bolszewickiej, a kończy się w pierwszych latach po II wojnie światowej. Jak widać, obejmuje wszystkie najważniejsze wydarzenia, które miały miejsce w ostatnim półwieczu.

Powieść panorama pozwala na pokazanie różnych środowisk społecznych i różnych pokoleń. Pomimo nawiązań do wielkiej powieści realistycznej XIX wieku spod znaku Elizy Orzeszkowej (*Nad Niemnem*) i Bolesława Prusa (*Lalka*), dzieło Iwaszkiewicza ma nowoczesny kształt dzięki nowatorskiemu sposobowi wykorzystania materii literackiej zespalającej różne poetyki i style, a więc łączącej tradycję realistyczno-epicką z wyrazistymi elementami powieści psychologicznej, epistolarniej, edukacyjnej, moralitetu, poematu opisowego. Pisarza interesują szeroko pojęte polskie losy egzemplifikowane fikcyjnymi losami rodów szlachecko-ziemiańskich Myszyńskich, Royskich, Szyllerów, Bilińskich, mieszczańskich (rodzina Gołąbków), proletariackich (Wiewiórskich). Iwaszkiewicz chciał dać epicki zapis losów polskiej inteligencji pochodzenia szlacheckiego i kresowego w przełomowym dla narodu momencie historycznym.

W *Sławie i chwale*, ogarniającej przestrzenie, które związane są z dziejami Polaków, pojawiają się różne znaczące miejsca. Są to ziemiańskie dwory kresowe, osady, przysiółki, miasta i miasteczka, jak również wielkie miastametropolie, takie jak Odessa, Warszawa, Paryż, Berlin czy Rzym. W tym świe-

cie wielkich historycznych przemian działają mocno zindywidualizowani bohaterowie, z których każdy reprezentuje nie tylko określony status społeczny, ale przede wszystkim swój własny, autonomiczny, na swój własny sposób wykreowany świat składający się z różnych doznań, przeżyć i przemyśleń. Stąd akcja powieściowa o dość luźnym charakterze, rozpadająca się właściwie na szereg obrazów, koncentruje się wokół postaci Edgara Szyllera, Janusza Myszyńskiego, Marii Bilińskiej, Kazimierza Spychły, Ariadny Tarło itd. Na ten realistyczny plan powieściowych zdarzeń nakłada się plan psychologiczny i egzystencjalny. Powieściowa fabuła ma zatem dwa wymiary: pierwszy to czas obiektywny, czas rozwoju historycznego, gdzie prawa historii są nieubłagane i drugi wymiar to czas jednostkowy, indywidualny, osobowy – symboliczny. Oba te czasy ściśle się ze sobą łączą i wzajemnie determinują.

Jednym z kluczy do pełnego zrozumienia sensu tej wbrew pozorom złożonej powieści jest pieśń Hugo Wolfa *Verborgenheit* do słów niemieckiego, romantycznego poety, Eduarda Mörike, zaczynająca się od słów: *Lass, o Welt, o lass mich sein !...* którą śpiewają w I części Elżbieta z Olą (tak jest zatytułowany rozdział w I tomie *Sławy i chwaty*)⁴⁰. Pieśń buduje atmosferę erotyzmu zabarwionego bólem, udręką i przecuciem śmierci, pełną jakiegoś nie dającego się wprost nazwać niepokoju czy też napięcia emocjonalnego i podskórnego lęku, atmosferę będącą nośnikiem przecuć związanych z eschatologią – przeczuwaną katastrofą wieszczącą upadek określonej formacji kulturowej i związanych z nią wartości. Świat stanie w obliczu Apokalipsy. Motyw zaczerpnięty z pieśni staje się „tematem przewodnim” całej powieściowej-panoramy.

⁴⁰ Eduard Mörike (1804–1875):

Verborgenheit

Laß, o Welt, o laß mich sein!
Locket nicht mit Liebesgaben,
Laßt dies Herz alleine haben
Seine Wonne, seine Pein!

Was ich traure, weiß ich nicht,
Es ist unbekanntes Wehe;
Immerdar durch Tränen sehe
Ich der Sonne liebes Licht.

Oft bin ich mir kaum bewußt,
Und die helle Freude zücket
Durch die Schwere, die mich drücket,
Wonniglich in meiner Brust.

Laß, o Welt, o laß mich sein!
Locket nicht mit Liebesgaben,
Laßt dies Herz alleine haben
Seine Wonne, seine Pein!

Wpływ technik wagnerowskich na twórczość Iwaszkiewicza jest znany. Pisarz zafascynowany był muzyką niemieckiego kompozytora, a zwłaszcza tematyką kresu, końca, katastrofy, zagłady. Iwaszkiewicz posłużył się techniką znaną z powieści Joyce’a i Manna, którzy

poddają się w znacznym stopniu kultowi muzyki, który wywodzi się od niemieckich romantyków i Schopenhauera, rozwinęły go zaś filozofia i poezja końca wieku. Struktura muzyczna jest strukturą artystyczną w „najczystszej” postaci, ponieważ utwór muzyczny stwarza możliwości interpretacji najobfitszego i najbardziej różnorodnego materiału, zwłaszcza psychologicznego. (...) naśladowanie swobodniejszych muzycznych zasad stwarza możliwość wykorzystania symbolicznego języka mitu. (...) Odwołanie się do mitu staje się w istocie jednym z najważniejszych środków wewnętrznej organizacji fabuły (...)”⁴¹.

Niezwykły, trujący, upajający i jednocześnie porażający zmysły, narkotyczny czar pieśni Wolfa unosi się nad całą fabułą powieści. Pieśń ta wraz z symboliczną poezją Aleksandra Błoka recytowaną przez Ariadnę buduje nacechowaną dekadentyzmem atmosferę przedwojennej i przedrewolucyjnej Odessy, której przestrzeń odrealnia się, a ona sama staje się miastem-fantasmagorią i zostaje wpisana w przestrzeń mitu sztuki – wiecznej, niezniszczalnej, górującej nad życiem i historią. Jej rzecznikiem w powieści jest kompozytor Edgar Szyller, zafascynowany *Faustem* Goethego, sam przypominający postać bohatera Mannowskiego *Doktora Faustusa* – Adriana Leverkühna. Głosi pogląd, że: „Cała wartość naszego życia (...) polega jedynie na tym, że ma ono swój wydźwięk w sztuce. Że buduje się przez to jakiś gmach wartości ponadżyciowych, trwałych, jedynie naprawdę istniejących...” (s. 30). Egdar godzinami mógł rozmawiać o muzyce i podróżach, bo to wypełniało całe jego życie. Wierzył w to, że to sztuka dominuje nad życiem i nadaje mu kształt i sens. Ją uznawał za jedyną niezniszczalną wartość i za jedyny możliwy punktem oparcia w świecie, który coraz bardziej pogrąża się w kryzysie i chaosie.

Przedwojenna Odessa, kosmopolityczna i wielokulturowa, z ducha modernistyczna, sprowadza się do kilku ważnych miejsc wywołujących różne interakcje społeczne. W powieści wspomniane są pogrążone w kurzu ulice Odessy, nadmorskie bulwary, nieduża cukierenka, u „pana Franciszka” na ulicy Derybasowskiej, restauracje, kasyno, gmach sztabu generalnego, dworzec kolejowy z brudnymi peronami i dworzec morski. Pisarz skupił swą uwagę na starej, drewnianej, bardzo obszernej willi Szyllerów położonej na przedmieściach Odessy w pobliżu średniego Fontannu, gdzie tramwaje z Odessy docierały raczej rzadko i tylko ich dzwonki przypominały, o tym, że gdzieś obok tętni życiem aglomeracja miejska. Niewielki ogród pełen zakurzonych akacji oddzielał willę „od urwiska, za którym zaczynało się morze. (...) tyle było światła na

⁴¹ E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, przedmową opatrł. M. R. Mayenowa, Warszawa 1981, s. 381.

drzewach, na pisaku w ogrodzie, a zwłaszcza na ciemnym fiołkowym morzu, które tylko gdzieś przeświecało zielonymi, podłużnymi smugami” (s. 9). W dzień niezwykle jasne światło słoneczne i gorące, wręcz parzące powietrze, a w nocy ciemności i szemrzące morze oraz luna światła nad Odessą odrealniały tę przestrzeń, czyniąc ją jakby ze snu. To tu na wąskiej plaży lub na werandzie swej willi przy wtórującym mu szumie morza Edgar prowadził swe niekończące się rozmowy o sztuce.

Drugim ważnym miejscem spotkań bohaterów, gdzie toczyły się rozmowy o sztuce, jest dom rodzeństwa Tarłów. Tu spotykają się Adrianna i Wołodzia Tarłowie, Józio Royski, Elżbieta Szyllerówna, Janusz Myszyński, korepetytor Józia, Kazimierz Spychała, wychowanka Royskich Ola, Rosjanin Niewolin. Jest to czas niezwykle intensywny – czas niekończących się rozmów o sztuce, o podróżach po Europie, o niespełnionej miłości i sensie życia. Bo, jak mówi Janusz Myszyński do Ariadny: „treścią życia i jego wartością jest miłość” (s. 31). Taką miłość bliską śmierci przeżywają w powieści bohaterowie: Józio, Elżbieta, Ola, Janusz, Ariadna. Miłość, niespełniona i ukryta, staje się jedynym sensem ich życia. Bohaterowie, wdychając, jak sami mówią, kosmopolityczną atmosferę Odessy, oddychając rozgrzanim, pełnym kurzu powietrzem, wydają się egzystować jakby poza realnym czasem i przestrzenią, w świecie sztuki, marzeń i fantasmagorii.

Tłem dla scen „odeskich” z pierwszych stron powieści jest morze potraktowane w powieści jako niezależny od człowieka byt uświadamiający mu istnienie sfery pozazmysłowej. Morze poraża bohaterów swą pięknnością, tak jak ma to miejsce w scenie spaceru Edgara i Janusza: „Zeszli tarasem w dół, na plażę. Była zupełnie pusta. Edgar pasjami lubił iść po morskiej plaży, noga za nogą, i słuchać, i patrzeć, jak się fala rozlewa po brzegu i odchodząc zostawia przezroczystą tkaninę pian na piasku. (...) A teraz morze było spokojne i zielone, koloru winnych gron; nieprzezroczyste fale podnosiły się cichutko i układały na brzegu jak pokorne zwierzęta. Słońce zapalało na falach czasami drobne, świetliste blaski” (s. 177). Morze Czarne pachnie algami i jodem, a nabrzeżu rosną wątle akacje. W dzień bywa ciemne, granatowe, fiołkowe, „tylko gdzieś gdzieś przeświecało zielonymi, podłużnymi smugami (s. 9), to znów staje się blade i niebieskie. Roziskrzone w słońcu srebrzy się i szeleści, a w ciemnościach szumi. W jasnym słońcu plaża rozgrzana jest do białości, a powietrze parzy. Blask i wysoka temperatura odrealniają rzeczywisty świat. W nocy o niedalekiej Odessie przypomina tylko luna światła. Nad morzem jest wtedy ciemno i cicho. Odessa wydaje się nie istnieć. W tych impresjonistycznych opisach miasto zamienia się w fantasmagorię. Tak jak ma to miejsce w opisie zachowania Spychały, który „patrzył na światła Odessy i ogarnęło go znane mu dobrze uczucie: przychodziło ono do niego dość regularnie. Jak gdyby chęć pływania – jak we śnie – łatwego wznoszenia się i zarazem tworzenia materiału, w którym to wznoszenie się odbywało. Chęć ryzyka i niezwykłego istnienia. W takich momentach wszystko, co go otaczało, stawało się pospolite. W tym

wzniesieniu towarzyszył mu tylko śpiew Elżuni” (s. 20). W tej sytuacji jedyną realnością wydają się bohaterom słowa miłosnej pieśni Wolfa i symbolicznej poezji Błoka.

Wybuch wojny w lipcu 1914 roku kończy ten szczególny, nacechowany idyllicznie czas. Rozpoczyna się wielka wojna światowa, wojna totalna, wojna pomiędzy zaborcami, o którą słowami Mickiewiczowskiej litanii modliły się pokolenia Polaków. Dla bohaterów *Sławy i chwały* nie staje się czasem nadziei, tylko katastrofy. Nieodwołalnie ginie ich dawny, uporządkowany świat. Świadczy o tym scena rozgrywająca się na odeskim dworcu, na którym panuje okropny chaos. Brudny peron, gdzie syczała para, buchały kłęby dymu, przewalały się tłumy ludzi w nieznanym kierunku daje się odczytać jako figura wojennego świata. Podobnie zresztą jak pogrążony w mroku port. Z dnia na dzień przetrzeń wojennej Odessy staje się coraz bardziej mroczny. Wojenną rzeczywistość tworzą zimne, nieopalone, źle oświetlone mieszkania: Szyllerów na Derybasowskiej 10 i mieszkanie Tarłów w okolicach dworca, gdzie na zatłuszczonych gazetach leżały kawałki kielbasy, czarnego chleba i słoniny, gdzie szklanymi pije się wódkę. Miasto staje się puste, ciemne, złowrogie, opuszczone i zaniedbane – niebezpieczne. W każdej chwili mieszkania mogą zostać zarekwirowane na rzecz wojska. Żołnierze są wszędzie, co dodatkowo pozbawia mieszkańców Odessy bezpieczeństwa. Słychać odgłosy wystrzałów i kroki patrolujących opustoszałe ulice żołnierzy.

Kolejnym traumatycznym doświadczeniem okazała się dla bohaterów rewolucja bolszewicka. Przepadły majątki Royskich, Myszyńskich, a także siostry Janusza, księżnej Bilińskiej, która z pożogi uratowała tylko malutkiego syna i trochę biżuterii. Młodzi Tarłowie zostali rewolucjonistami, wiążąc swój los z partią bolszewicką. Ariadna szybko zrozumie, jakie zagrożenie niesie ze sobą rewolucja i dlatego razem z Elżbietą uciekają na Zachód. Z Wołodią Janusz spotkał się jeszcze podczas wojny bolszewickiej i wtedy dostanie od byłego kolegi broszurkę Lenina. W coraz bardziej mrocznej, „złej” Odessie pogrążonej w chaosie kolejno zmieniają się władze – raz rządzą Ukraińcy, raz bolszewicy, a po pokoju brzeskim wkraczają do miasta oddziały austriackie i niemieckie. Powstają też polskie jednostki wojskowe, złożone głównie ze zdemoralizowanych żołnierzy carskich. Ale wojsko to okazuje się słabe, źle wyćwiczone, niezdolne do regularnej walki, co najwyżej do rozpędzania chłopskich band. Potwierdzeniem tego jest w powieści bezsensowna śmierć Józia od przypadkowych wystrzałów. Jego projekt świata przegrywa z okrucieństwem rzeczy dokonanych.

W czasie rewolucji bolszewickiej Odessa staje się miastem jeszcze bardziej ponurym, całkowicie pogrążonym w złowieszczym mroku, w którym czai się agresywne zło, czyhające na każdym rogu, w każdym zaułku i w każdej bramie. Po prostu jest wszechobecne, namacalne i materialne. Miasto jest kontrolowane przez patrole Rady Rewolucyjnej. Brakuje teraz wszystkiego, nawet chleba i herbaty, pozamykano teatry, restauracje, kluby. Nastął czas zebrań partyjnych

i agitacji bolszewickiej. Symboliczne wiersze Błoka zastąpiła futurystyczna poezja Majakowskiego lub propagandowe broszury Lenina, proroków lepszego, komunistycznego ładu. Odessą rządzi teraz prawo rewolucyjne oparte na agresji i przemocy. Nikt nie jest bezpieczny, każdy może zostać postawiony w stan oskarżenia jako potencjalny wróg ludu. Rewolucyjna Odessa jest pusta, wyludniona, ciemna, tylko w oddali słychać głuchoe odgłosy wystrzałów. Nikt nie wychodzi na ulice, a wszyscy boją się rewizji i aresztowań. Miasto zamienia się w wielkie więzienie. Jest przestrzenią osaczenia i opresji. W tym świecie jak z koszmaru sennego, który jedyną rozpoznawalną rzeczą są głód, aresztowania, egzekucje i nędza.

Miejszem szczególnie niebezpiecznym w Odessie stają się teraz przedmieścia, zabudowane jednopiętrowymi domkami pomalowanymi na różowo, z podłużnymi oknami i balkonami kutymi w żelazie. Większość drewnianych domków zapadała się do połowy, za nimi rozciągały się stepowe równiny. Na samym krańcu północno-wschodnim miasta zostały usytuowane koszarzy wybudowane tuż przed wojną. Odrapane, ochłapane błotem, z powybijanymi szybami, popadającymi w ruinę porażają swą brzydotą i zaniedbanie. Szczególnym miejscem, będącym odzwierciedleniem wojenno-rewolucyjnego świata jest koszarowy szpital, gdzie na siennikach leżą ranni lub chorzy żołnierze.

Odessa staje się miastem kryminalnym, co poświadczają losy młodszego z Royskich, Walerka, uwikłanego w aferę kryminalną. Namówiony przez porucznika Kaliksta Duszana do wzięcia udziału w napadzie rabunkowym, strzałem w tył głowy zabija Żyda, aby zagrabieć jego pieniądze. Wojenna Odessa z miasta sztuki i miłości przekształca się w przestrzeń przemocy, w jakąś dziwną arenę, gdzie toczą się walki, których sensu nikt nie potrafi już rozpoznać. Przestrzeń ta jest nasycona wszechobecnym złem, które pod wpływem wojennej traumy objawia się w ludzkich duszach. Można powiedzieć, że Odessa staje się miejscem epifanii zła. „Czytanie miasta” to odkrywanie obecności zła w strukturach miejskich, a tak naprawdę w ludzkiej świadomości porażonej jego totalną siłą. Paradoksalnie to zło w tym świecie rozpadu tradycyjnych wartości, śmierci zarówno teologii, jak i antropologii, upadku etyki, jako jedyne posiada moc identyfikującą i pozwala na określenie własnej tożsamości. A zatem w odeskim świecie człowiek identyfikuje się z bytem przez doświadczenie zła, bliskie doświadczeniu numinotycznemu, które nabiera wartości *mysterium tremendum*.

Pozornie zmiana w miejskiej przestrzeni Odessy nastąpiła wtedy, gdy z miasta odeszli bolszewicy. Do miasta ponownie wkroczyły oddziały wojsk niemieckich i austriackich. Dni były szare i ciepłe, morze nie zamarzło, a wiatr z południa przynosił zapach jodu. Wkrótce tonąca w marcowym słońcu Odessa wydaje się powracać do swej świetności, zwłaszcza gdy tłumy ludzi witały z kwiatami pogromców bolszewików. Niemieckie oddziały imponowały mieszkańcom Odessy przyzwyczajonym do brudnych i obdartych bolszewików swą karnością i schludnym wyglądem.

Szczególnie entuzjastycznie witano atamana Petlurę, którego samochód tonął w kwiatach, a on sam dumnie salutował zebranym na chodnikach tłumom. Znów otwarto teatry, kawiarnie, ulice szybko się zaludniły przechodniami, którzy teraz nie boją się wychodzić z domów. Ale Odessa pozostała miastem złym i kryminalnym, zło, które wniknęło w jej przestrzeń wydaje się niezniszczalne. Prawdziwe życie toczy się teraz w nocnych lokalach takich, jak „Lux”, gdzie spotyka się międzynarodowe towarzystwo. Pito tu wódkę, szampana i załatwiano nieczyste interesy. Jak podsumuje tę pozorną zmianę jeden z bohaterów: „Ta sama wódka, te same dziwki – tylko że w eleganckich hotelach” (s. 168). W ten świat kryminału wkroczy Hania Wolska, utalentowana muzycznie córka stróża. Z marzeń o wielkiej karierze śpiewaczki operowej nic nie pozostanie, a ona sama zacznie zarabiać jako popularna śpiewaczka kabaretowa. Kabaret w nowoczesnym świecie zastąpił salon, a piosenka kabaretowa operową arię.

Jednocześnie nastął czas pożegnań. Po kolei z Odessy wyjeżdżają poszczególni bohaterowie. Żal za przeszłością, za miastem wyraża najlepiej pożegnalny śpiew Elżbietki wykonującej arię Haendla, w której „zabrzmiały jakieś osobliwe tony, błagalne i pełne, modlitwą brzmiące, a jednocześnie tak bardzo zmysłowe. Janusz też słuchał tego śpiewania jak gdyby jakiegoś dziania się” (s. 113). Potem słuchając jeszcze włoskich pieśni Wolfa w jej wykonaniu „ujrzał jakieś ciepłe kraje szczęśliwości, coś, co nie istniało na ziemi w dwudziestym wieku, co nigdzie nie mogło istnieć, tylko w takiej pieśni. Przeczucie szczęścia pomieszało mu się nagle z lękiem jakiegoś strasznego zdarzenia i powtórzył sobie w duchu to samo pytanie Józia: „Co się stało? Dlaczego ona tak śpiewa?, i poczuł lęk przed tym, że działo się tutaj coś niezmiernie ważnego, a on nic o tym nie wie, i że los jego decyduje się gdzieś poza nim bez najmniejszego udziału jego osoby” (s. 113).

Pierwsze z Odessy wyjechały Ariadna i Elżbieta. Scena ich pożegnania ma w powieści szczególną wymowę. Janusz Myszyński odbywa spacer do portu, aby pożegnać wyjeżdżającą stąd na stałe Ariadnę, która chce uciec przed własną przeszłością. Janusz idzie ulicą Riszeljewską, schodzi po ogromnych schodach, wędruje przez uśpiony w ciemnościach port. Zachowuje się jak spacerowicz, który poddaje kontemplacji mijane obiekty. Otoczenie – śpiący w mroku, wyludniony port, chłodny wiatr, przynoszący zapach dymu, dwa czy jeden statki przypominające drzemiące w mroku zwierzęta, żałosny ryk portowej syreny i klekoczące cicho morze o ściany mola wprowadzają Janusza w nastrój depresyjny. Uświadamia sobie wtedy nieodwracalność katastrofy, ostateczność zagłady jego dawnego, uporządkowanego świata, dlatego czuje się całkowicie wyalienowany z bytu, a jedyne, co odczuwa, to pustka i potrzeba unicestwienia.

Świat odeski uległ degradacji, czego odzwierciedleniem stają się ulice – zimą szare i ponure, a latem pogrążone w duszącym zaduchu i kurzu, co czyni miasto ohydny, tak jak straszna i przerażająca okazuje się powojenna i porewolucyjna rzeczywistość pogrążona w chaosie. W bohaterach narasta świadomość bezpowrotnego końca starego świata. Uświadomiła to sobie Pani Royska,

w czasie jednej z ostatnich wycieczek. Tak pisała do syna w liście: „Pogoda cudowna, (...). Byłam dzisiaj nad morzem i poszłam w stronę pałacu Brzozowskich. Tak wspaniale z daleka ten pałac wyglądał, że przypomniały mi się jeszcze panieńskie czasy, kiedy tutaj do Brzozowskich przyjeżdżaliśmy” (s. 163). Nie ma możliwości powrotu do starej Odessy, bo „to koło się nie odwróci” (s. 164). Z przeszłości ocalało tylko kilka bibelotów. Pani Royska zastanawia się nad tym, czy możliwe jest „abyśmy to wszystko utracili, (...) aleśmy tu tej kultury nasiali: dwory, pałace, zbiory, obrazy, porcelany (...) czy to może pójść na marne? (...) sialiśmy na piaskach, sadzili na cudzym... (...) ale z drugiej strony żal mi tego wszystkiego” (s. 164-165).

Dla bohaterów *Ślawy i chwały* czas Odessy dopełnił się i nieodwołalnie zakończył. Odessę zastąpią wkrótce inne miasta takie jak: Warszawa, Wiedeń, Paryż czy Nowy York. Ale czas Odessy nigdy nie zostanie wymazany z ich pamięci, bo ta przestrzeń uformowała ich psychikę i osobowość. W ich pamięci pozostanie jako rodzaj stygmatu. Nie wymarzą jej do końca swego życia. Są na nią skazani.

Tak wykreowany dyskurs specjalny w omawianej powieści odsłania prawdę ludzkiego bycia. Przestrzeń miasta zamienia się w jakąś dziwną płataninę, w labirynt bez wyjścia. Przestrzeń wyrażona językiem specjalnym mówi nicości. Jak się okazuje ruch i zgiełk wielkomiejski przykrywają pustkę. Przechadzki bohaterów po wojennej i rewolucyjnej Odessie przypominają zstępowanie w czeluść piekieł, co w ich przypadku zamienia się w traumatyczne doświadczanie śmierci. Iwaszkiewicz, tak jak i inni twórcy modernistyczni, łączy czasoprzestrzenną orientację z rozpadem tożsamości. Dezorientacja w przestrzeni potwierdza bowiem rozpad osobowości i problemy z ludzką tożsamością. Świadomość pustki kojarzy się w tej powieści z narastającym poczuciem klęski humanizmu i człowieczeństwa.

Świat Odessy w *Ślawie i chwale* jest światem horyzontalnym, zamkniętym w materialnych granicach, pozbawionym swego aksjologicznego centrum. Tak ukształtowana przestrzeń miejska nie pozwala bohaterom rozpaść w sobie daru zachwyty. Pozbawione moralnego ładu miasto, wydające się cierpieć na amnezję, przestaje być nośnikiem znaczeń etycznych i estetycznych. Odessa staje się miastem opustoszałym, a przy tym brzydkim i brudnym, bez swego centrum. Utrudnia bohaterom zakorzenienie, gdyż nie daje możliwości ontologicznego ustanowienia świata, co czyni ich psychicznie bezdomnymi. Aby żyć w danym miejscu, trzeba go ustanowić, a to w przestrzeni Odessy okazuje się niemożliwe i dlatego jest to przestrzeń infernalna, zamknięta w pierścieniu materializującego się zła, zdegradowana przez ludzką nienawiść. Pograżona w ciemnościach Odessa, dawniej bliska i oswojona, teraz sprawia wrażenie zupełnie obcej. Wszystko tonie w czerni, co daje złudzenie, że materialne granice świata zostały zatarte i przekroczone. Mrok pochłania miasto do tego stopnia, że wydaje się ono nie istnieć, a przestrzeń sprawia wrażenie jakiejś bezdennej otchłani, która wręcz wsysa bohaterów. Cały odeski świat zapada się w nicość. Odbicie otacza-

jącego pejzażu w świadomości bohaterów, ujawnia stan ich emocji. Okazuje się, że opresja tkwi w nich samych, w ich świadomości porażonej traumą wojny i rewolucji – wszechobecnej śmierci, co w powieści wyrażone zostało w poetyce zagłady i katastrofy.

Odessa daje się zatem odczytać w kategoriach figury zła i chaosu. A zatem Iwaszkiewicz w *Sławie i chwale* konsekwentnie buduje mit Odessy jako złego miasta, a lektura „tekstu odeskiego” to lektura zła wyrażonego za pomocą języka spacjalnego.

Infernalnej Odessie wpisanej w mit wygnania z raju poeta ze Stawiska przeciwstawia mit idyllicznej Sycylii, wpisanej w mit wielkiej, nieśmiertelnej sztuki. Jej rzecznikiem w powieści, o czym była już mowa, jest Edgar. Kompozytor wręcz ignoruje otaczającą go brutalną rzeczywistość. Zachowuje się tak jakby nie dotyczyły go opowieści o wojennych doświadczeniach bliskich mu osób. W zimnym, nieopalonym pokoju na Derybasowskiej jest przez cały czas zajęty komponowaniem melodii do pieśni kaukaskich do słów Lermontowa. Wyróżniają się one egzotykiem i orientalizmem. Tak kompozytor wyraża swój sprzeciw w sferze ontologicznej i poznawczej wobec tego, co zgotowała ludziorum historia i polityka. Potwierdza to powieściowa scena, kiedy Edgar: „pociągając falsetem zagrał egzotyczną melodie pełną melizmów i ozdobników. Janusza ta melodia wzięła, przymknął oczy i nagle ujrzał krainę miłości tak zupełnie odmienna od tego, co czuł teraz. Gdzieś tam na południu, w słońcu, w ciepłe, ludzie kochają się po prostu. Zamknął oczy. Nie chciał widzieć tej dziewczyny w szynelu i w berecie, która mu przysłała list w dzień śmierci ojca, nie chciał widzieć uprzejmego, kulturalnego profesora ani pani Szyllerowej przestraszonej i besztającej Napoleona Wolskiego. Na linii melizmu ześlizgiwał się z jednej doliny słońca do drugiej, od jednej kobiety do drugiej. I wszystko było takie proste” (s. 87).

W obliczu okrutnej rzeczywistości wojennej kompozycje Edgara drażniły i nudziły słuchających, bo wydawały się im całkowicie sprzeczne z otoczeniem, a ich piękność była sztuczna. Ale kompozytor ten fakt ignorował i „mówił bez przerwy o muzyce. To była zupełna monomania” (s. 88), tak jakby potokiem słów chciał przysłonić pustkę i nicość. Te rozmowy o sztuce zapełniały smutne odeskie wieczory w mieszkaniu na Derybasowskiej. W końcu wszyscy zgromadzeni w salonie powoli dają się wciągnąć „w tę krainę abstrakcji” (s. 88). „Edgar mówił o *Tristanie*, o momencie, kiedy duet miłosny w drugim akcie zamiera i odzywa się nagle pomieszany z harfami głos. Janusz nie widział nigdy *Tristana i Izoldy*, ale wyobrażał sobie ten śpiew, wznoszący się ponad zapatrzonymi w siebie kochankami jak głos czuwającej ludzkości. Wpatrzona w gwiazdy Brangena widzi ponad miłością tych dwojga otwierająca się przepaść wieczności – i wznosi ostrzegawczy głos wiedząc, że i tak oni tego nie usłuchają” (s. 88). Janusz, kiedy słuchał fragmentów pieśni do słów Lermontowa, przypominającej mu *Anczara* Rimskiego-Korsakowa: „poczuł, że zalewają go pasażer, i łamany rysunek melodii *Anczara* popłynął znowu, otwierając przed nim poły-

ski dalekiej krainy Wschodu. „Kto ptaka tego usłyszy, o wszystkim zapomina” (s. 89). Jednak jedynym, któremu się udaje zapomnieć, jest Edgar, który ucieka w świat idealnych krajobrazów.

W tych partiach powieści szczególnego znaczenia ponownie nabiera symbolika morza. Pisarz odchodzi od powierzchownych opisów utrzymanych w technikach malarskich obecnych we wstępnych fragmentach na rzecz opisów symbolicznych. Morze symbolizuje tu stałość i wieczność zamkniętą w horyzoncie, co dobrze koresponduje z opisami obecnymi w literaturze rosyjskiej chociażby u Tiutczewa czy Gonczarowa. Wraz z niebem i obłokami morze staje się nośnikiem niezemskiego piękna łączącego się z takimi kategoriami estetycznymi jak dobro i prawda, co ma charakter zbawczy. Morze postrzegane przez Edgara przez pryzmat sakralny uaktywnia w recepcji świata kierunek wertykalny, co uprawomocnia nadnaturalny porządek i przywraca moralny ład świata, którego brakuje wojennej Odessie istniejącej tylko „tu i teraz”. O brutalnej rzeczywistości przypomina wyrzucony na brzeg trup zabitego przez Walerka Żyda, na którego natykają się spacerujący po plaży Edgar wraz z Walerkiem.

Jednak kompozytor wydaje się niczym nie przejmować, nie dostrzega ohydny teraźniejszości i bezwzględności faktów dokonanych. Pod wpływem piękna chwili, o której marzy po faustowsku, aby trwała wiecznie, opowiada chłopakowi o czarodziejskiej Sycylii, o Monte Pellegrino, o Palermo, o górach porośniętych kwitnącymi drzewami pomarańczowymi, rozciągającymi niezemskie zapachy, o świątyniach, o dawnych ludach zamieszkujących wyspę, o magicznym, legendarnym świecie wysnutym z wyobraźni. Świętość tej ziemi sprawia, że kompozytor widzi ją na kształt Bożego ogrodu, gdzie ruiny sycylijskie symbolizują emblemat zapomnienia. Ratunek przed unicestwieniem, które niesie okrutna historia, Edgar widzi więc tylko w sztuce, która pozwala na ucieczkę od brutalnej rzeczywistości i nosi znamię anamnezy. Walerkowi tak mocno osadzonemu w realnej rzeczywistości, zdziwionemu jego zachowaniem odpowiedział krótko: „Sycylia mnie interesuje, a bandyta mnie nie interesuje... (...) Ale gdybym chciał przejmować się wszystkim, co by się z moją sztuką stało?” (s. 179).

W przypadku kompozytora opowiadanie o Sycylii, mające charakter afirmacji idealnego krajobrazu, nabiera charakteru rytuału powrotu do ziemi arka-dyjskiej. Struktury mitotwórcze pozwalają widzieć świat jako stabilny ontologicznie i spójny. Organizują od nowa czasoprzestrzeń. Dlatego opowieść sycylijska Edgara jest powrotem do samych początków, dzięki czemu następuje odnowienie owego ponadczasowego centrum, przez rytualizację przynależącego do sfery mitu. Mit daje podstawy do sakralizacji świata, tym samym kompozytor wkracza w sferę *sacrum*. Wykreowana w jego wyobraźni Sycylia, podobnie jak dzieje się to w mitach początku, jest czasem odzyskiwania uniwersum *in illo tempore* i wkraczania w sferę *sacrum*. W ten sposób dochodzi do ustanowienia mitycznej przestrzeni mającej charakter sakralny. W jej obrębie to, co

czasowe, spotyka się z tym, co niezmiennie. Iwaszkiewicz zdaje sobie sprawę z tego, że każde oddalenie od mitycznego centrum ma bolesny wymiar, łączy się z odkrywaniem brutalności świata, co sprawia człowiekowi cierpienie. W tej sytuacji przywoływana przez Edgara wizja arkadyjskiej Sycylii pełni funkcję modelu transformacji w wizji poetyckiej. Sakralność ziemi sycylijskiej i wynikający nakaz zachowania jej nieskazitelnego obrazu daje podstawy do wbudowania w struktury powieściowe mitu eskapistycznego – mitu Sycylii istniejącej ponad czasem historycznym i jednocześnie ten czas historyczny unicestwiający. Jej krajobraz nosi znamiona krajobrazu idealnego (*die Ideallandschaft*).

Tak więc w powieści krajobraz miejskiego *inferno* Odessy został skonfrontowany z arkadyjskością krajobrazu Sycylii. Iwaszkiewiczowi nie chodziło, jak widać, o topograficzną lokalizację, tylko o symboliczną kreację przestrzeni. W wyobraźni kompozytora, rzecznika sztuki wiecznej, Odessa w poetyckiej opowieści Edgara, wyrażającej czyste i doskonałe piękno, transfiguruje w Sycylię. To wspomnienie konstytuuje nowy byt budowany na fundamencie miłości. Włoska wyspa jest więc idealnym bytem duchowym – konstruktem sztuki mitycznej. Niszczącej sile historii niosącej okrucieństwo i zagładę Iwaszkiewicz przeciwstawia prawdę mitu. Wygnanym z raju proponuje powrót do niego przez sztukę, mającą charakter sakralny. Odzyskanie ładu i harmonii możliwe jest bowiem tylko w przestrzeni estetycznej, przeciwstawiającej się unicestwiającemu działaniu czasu. Wierność wizji świętej przestrzeni ujawnia tu rozdarcie pomiędzy pamięcią mityczną opartą na repetycji a realną codziennością, która nabiera charakteru *inferno*.

Sława i chwala, nie tylko w części poświęconej Odessie, przynosi ciekawą refleksję nad źródłowym doświadczeniem przestrzeni. Bohaterowie Iwaszkiewicza tylko na krótko znajdują swe miejsce zakotwiczenia w rzeczywistości, bo przez cały czas pozostają w drodze. Są mobilni, a przestrzeń, w której się znaleźli, pozbawiona jest swego silnego centrum, stąd w całość powieściowej panoramy wpisany jest proces przemijania, który w ostatecznym rozrachunku okazuje się wszechobecnym procesem umierania.

Iwaszkiewicz w całej swej twórczości ujawnia niejednoznaczność ontyczną przestrzeni, co ma wpływ na kształt jej doświadczenia i na budowę dyskursu specjalnego, za pomocą którego pisarz ujawnia prawdę bycia. Przestrzeń staje się oznaką kryzysu duchowego, potwierdza bowiem rozpad przestrzennych wyobrażeń. Stąd nie tylko Odessa w *Sławie i chwale* staje się figurą myślową, określająca sytuację duchową nowoczesnego człowieka, pozbawionego oparcia w silnym centrum aksjologicznym, który bez punktów odniesienia traci umiejętność rozpoznania kierunków orientacji czasoprzestrzennej. Tak więc Iwaszkiewicz przyznaje egzystencjalnemu doświadczeniu specjalnemu znaczenie fundamentalne, gdyż to ono pozwala mu prawidłowo funkcjonować w świecie. Człowiek nie istnieje bez domu, okolicy, dalszych i bliższych miejsc. W przypadku utworów Iwaszkiewicza, tak jak zresztą ma to miejsce w innych tekstach modernistycznych, przestrzeń nie ma geometrycznej motywacji, tylko determi-

nowana jest ludzkim doświadczeniem źródłowym, co zbliża pisarza do koncepcji Heideggera wyłożonej w jego *Bycie i czasie*, który właśnie twierdził, że przestrzeń jest językiem bycia i okazuje się warunkiem ludzkiej świadomości⁴². Jego zdaniem sens życia odsłania się człowiekowi w niezwykle osobistym doświadczeniu czasoprzestrzennym. Kreowanie obrazu Odessy, a następnie Sycylii nabiera wartości epifanii, która

przywołuje (...) do istnienia, a nawet „podtrzymuje” w istnieniu to, czego kształt formuje się dopiero w przedstawieniu a głęboki sens w pojęciu – przeto w konsekwencji skazuje na nieistnienie to wszystko, co wymyka się władzy wyobraźni i rozumu, co pozostaje nieuchwytne dla pojęć, nie dające się przedstawić w obrazie ani przekazać w słowie. Romantyczna epifania przedstawiała to, co istnieje. Dla modernistycznej świadomości istnieje to, co w epifanicznym przedstawieniu się ukazuje. Wartość romantycznego dzieła sztuki tkwiła, jak wiemy od Hegla, w przeświecaniu wiecznego w przemijającym. Wartość dzieła nowoczesnego polega na uwiecznieniu tego, co przemijające dzięki swej „woli” oraz władzy formy, która pełniła też funkcje „ochronne” – zabezpieczania przed dotkliwym doświadczeniem chaotyczności nowoczesnego życia [podkreśl. Autora]⁴³.

„Tekst odeski” i „tekst sycylijski” potwierdzają ważną rolę języka specjalnego w zapośredniczaniu świata istniejącego w indywidualnym doświadczeniu. Metaforyzacja świata pozwalają na przewyciężenie fragmentaryzmu na rzecz ujęć całościowych.

Podsumowując te nasze rozważania, należy stwierdzić, że: „Przestrzeń miejsc jest otoczeniem człowieka. Sens tego otoczenia nie daje się zredukować do czysto fizycznego przebywania w pewnych wymiernych granicach”⁴⁴. I, co z powodzeniem zostało spożytkowane przez Iwaszkiewicza, to przekonanie, że „związek człowiek z miejscem nie jest więc fizyczny, lecz ma charakter duchowy, (...) co oznacza, że „Mieszkańcem jest tylko ten, kto (...) wytwarza cały system więzi pomiędzy sobą a miejscem”⁴⁵, a krajobraz jest współtworzony z człowiekiem. Aby człowiek mógł zostać ocalony w bezdusznym, zmateriaлизованym świecie, przygnębiająca codzienność Odessy musiała w tej powieści transfigurować w bajeczną, odświętną Sycylię – *profanum* przestrzeni miejskiej Odessy siłą sztuki przeistoczyć się w *sacrum* Sycylii.

Odessa i Sycylia pełnią funkcję metafor poznania świata, są bowiem figurami myśli, konsekwencją aktu zmysłowej percepcji świata i próbą jego prezentacji. W pisarstwie Iwaszkiewicza w doskonały sposób doszło do połączenia

⁴² Obszernie na ten temat pisze H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.

⁴³ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 47.

⁴⁴ H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 129.

⁴⁵ Tamże, s. 130.

sensualnego empiryzmu z intelektualną refleksją, a to z kolei pozwoliło pisarzowi podjąć refleksję nad zagadnieniami filozofii człowieka i połączyć ją z poszukiwaniem prawdy.

Bibliografia

- *Jarosław Iwaszkiewicz i Ukraina*, pod red. R. Papińskiego, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Podkowa Leśna 2011.
- J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Warszawa 1994.
- J. Iwaszkiewicz, *Sława i chwala*, t.1, Warszawa 1965.
- R. Lehan, *The City in Literature. Intellectual and Cultural History*, London 1993.
- E. Sobola, *Podróże Jarosława Iwaszkiewicza na Ukrainę w okresie powojennym*, w: *Dziełactwo Odysusa: podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja*, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, O. Płaszczewskiej, Kraków 2006.

Maria Jolanta Olszewska

University of Warsaw

THE IMAGE OF ODESSA IN *GLORY AND VAINGLORY* BY JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Summary

The author analyses the image of Odessa in a famous novel by Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980) *Glory and Vainglory*. The poet was born in Kalnik in 1894. In Ukraine, he spent his childhood and young adult years. The city that was especially important in his biography, was Kiev, where Iwaszkiewicz lived since 1909 and where he learned in the upper secondary school (lyceum) no 4. Here he met his artistically gifted friends. It is here where he made his first creative attempts, trying to create musical compositions and to write poetry. He attended the Faculty of Law at the University of Kiev and studied at a music seminar. The image of Odessa in the work of Iwaszkiewicz, which also applies to *Glory and Vainglory*, fits perfectly with the philosophy of his work. The cityscape reveals not only the tastes of the artist, but also his way of seeing the world, based on the subjective acts of perception. What is important in this case is the way of presenting the reality and the content accompanying these presentations. So we can say that the poetically transfigured Odessa, described by Iwaszkiewicz, can be treated as variations of the imagination.

Key words: Odessa, Kiev, Ukraine, Jarosław Iwaszkiewicz, novel, city, myth.

MARIA JOLANTA OLSZEWSKA – prof. dr hab., historyk literatury, pracownik Zakładu Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka licznych książek i rozpraw poświęconych literaturze pozytywizmu, Młodej Polski i literaturze współczesnej. Wydała między innymi: *Heroizm ludzkiego istnienia. W kręgu wybranych zagadnień etycznych w literaturze polskiej II połowy XIX i I połowy XX wieku* (Warszawa 2008) oraz *Drogi nadziei. Polska proza historyczna z lat 1876–1939 wobec kryzysu kultury* (Warszawa 2009).