

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Agnieszka Rydz

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: agnieszka.rydz@amu.edu.pl
ORCID: 0000-0002-4676-6090

Krajobrazy Jarosława Iwaszkiewicza. Nadawanie znaczeń

Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza, a szczególnie jego proza, zdawałoby się, że zostały już czytane we wszelkich możliwych aspektach i kontekstach. Trudno uwierzyć, że tematyka krajobrazu w pisarstwie autora *Sławy i chwały* nie była dotąd traktowana pierwszoplanowo. Jeżeli w ogóle pojawiała się w polu zainteresowania badaczy literatury, to marginalnie w postaci dygresji towarzyszącej roztrząsaniu donioślejszych problemów. W zasadzie tylko Małgorzata Baranowska w referacie: „Muza krajobrazu ojczystego”¹, wygłoszonym na konferencji z okazji jubileuszu 85. urodzin pisarza, subtelnie musnęła temat, jednocześnie uznając przedwojennego skamandrytę za „najbardziej pejzażowego poetę współczesności”². W jej pracy deskrypcja rodzimego krajobrazu występowała w korelacji z topiką podróży (realnej lub wyobrażonej), do tego odbywanej w przestrzeni zmitologizowanej przez europejski romantyzm wytyczonej wzdłuż osi Północ–Południe.

Natomiast mnie interesuje odmienny geograficzny kierunek niż niegdyś autorkę *Surrealnej wyobraźni i poetyki*: Mazowsze, oraz nowsza procedura badawcza. Sięgnę więc po inny repertuar kulturowych znaczeń, a podróż – o ile w ogóle się tutaj pojawi, będzie najwyżej implikowanym tłem – aluzyjnym i domyślnym.

¹ M. Baranowska, *Muza krajobrazu ojczystego*, w: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków 1983.

² Tamże, s. 111.

Ponownie przywołam Baranowską, tym razem jej konkluzję ze wzmiankowanego już szkicu: „Pejzaże Iwaszkiewiczowskie, mimo swych realnych, geograficznych nazw, odznaczają się perspektywą, której nie można nazwać inaczej niż literacką”³. Faktycznie, literackość jest uderzającą cechą, zresztą nie samych tylko pejzaży, lecz w ogóle poetyki tego pisarza, wcale niemniej narzucającą się czytelnikowi od wizualności, sensualności, czy afektywności używanego przezeń języka opisu, po których to elementach niezawodnie rozpoznaje się jego autorstwo. Ta literackość wprost wynika z modernistycznej praktyki charakterystycznej dla Iwaszkiewicza, o którym German Ritz powiedział, że nieodmiennie „pozostaje w estetyce piękna”, podobnie do Czesława Miłosza, co ich obu czyni wyjątkowymi wśród dwudziestowiecznych autorów hołdujących deformacji, grotesce, czy brzydocie w sztuce⁴. Patronat modernistycznych teorii: Patera, Wilde’a, Nietzschego i Wagnera, wskazuje Ritz w swej monografii⁵. Inspirację filozofią Artura Schopenhauera, widoczną w przejęciu dualistycznej koncepcji egzystencji, za Andrzejem Zawadą⁶, proponuję zapamiętać ze względu na przydatność tego tropu w analizie wątku miłosnego u Iwaszkiewicza. Jako główny kontekst z kręgu niemieckich teoretyków nowoczesności pokrewnych z autorem *Najpiękniejszych opowiadań*⁷ obieram tutaj wybór eseistyki Georga Simmla, którego dotąd w stanie badań nikt nie łączył z polskim pisarzem, ani nie wymieniał wśród Bloomowskich wpływów.

Dla tej całości nadrzędną kategorią będzie zatem reprezentacja krajobrazu nowocześnie rozumianego przez Georga Simmla (1858–1918), niemieckiego filozofa i teoretyka kultury, prekursora socjologii. Tematyka przeżycia krajobrazu w dziele sztuki, przede wszystkim w malarstwie europejskim lub rzeźbie z różnych epok, żywo go zajmowała. Już choćby ta wyraźna zbieżność zainteresowań i artystycznych gustów z młodszym o pokolenie pisarzem z Polski pozwala uznać go za wiarygodnego przewodnika również po twórczości Iwaszkiewicza. Szczególnie cenne z mojego punktu widzenia jest, że autor *Filozofii krajobrazu* wyłożył rozumienie tytułowej kwestii jako formy o szczególnej organizacji artystycznej, wręcz tożsamej z dzisiejszą

³ Tamże, s. 114.

⁴ G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków 1999, s. 10.

⁵ Tamże.

⁶ A. Zawada, *Wstęp*, w: J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania wybrane*, oprac. A. Zawada, Wrocław 2001, s. XIV.

⁷ Jest to tytuł opublikowanych w Londynie opowiadań Iwaszkiewicza. Zob. J. Iwaszkiewicz, *Najpiękniejsze opowiadania*, wybór, przedmowa T. Burek, Londyn 1993.

kategorią reprezentacji⁸, z nadrzędnym dlań czynnikiem kreacji z praktyką scalania i oznaczania elementów:

Jeżeli się nie mylę, rzadko zdawano sobie sprawę, że rozmaite rzeczy rozpościerające się obok siebie na kawałku ziemi, gdy oglądać je bezpośrednio, nie stanowią jeszcze krajobrazu, a składają się w krajobraz dopiero w wyniku pewnego szczególnego procesu duchowego⁹.

Efekty, w istocie nie pojedynczego procesu, a złożonych przebiegów kognitywnych mechanizmów można zaś różnie nazywać, *per se* nadawać im rozmaite znaczenia: estetyczne, egzystencjalne, temporalne, na pewno afektywne. Przecież krajobraz był tradycyjnie pojmowany przez modernistów, na czele z Simmlem, także jako wehikuł nastroju. Tomasz Burek w swej lekturze opowiadań podkreśla z kolei, że:

Rdzeniem Iwaszkiewiczowskiego pisarstwa jest metafizyczna tęsknota, dręcząca i paląca potrzebą rozwikłania czy choćby rozjaśnienia zagadki żywota ludzkiego i tajemnicy życia w ogóle, uporczywe powracanie pewnych znamienych wyobrażeń, pewnych myśli wielkich pewnych pytań podstawowych, obrazów przemijania z jednej strony, a symboli nieskończoności – z drugiej¹⁰.

Ten „metafizyczny rdzeń” tkwi w pejzażach Iwaszkiewicza, podobnie jak przechowuje on w sobie ślady najważniejszych doświadczeń egzystencji człowieka, miłości i śmierci, które jako hasła wywoławcze: Eros i Tanatos są znamienne dla przedwojennej prozy autora *Brzeziny*, co podkreśla w swojej monografii Ryszard Przybylski¹¹. W późniejszym komentarzu Andrzeja Zawady uzyskały one rozwinięcie w takiej opinii: „Połączenie obydwu tych pierwiastków jest dla twórczości Iwaszkiewicza charakterystyczne i wielokroć powtarza się ono we wszystkich okresach, gatunkach i formach jego pisarstwa”¹².

Myślę, że podobnie do miłości i śmierci rzecz się ma z krajobrazem. Dlatego, Eros, Tanatos i krajobraz są – w moim przekonaniu – tymi potężnymi siłami, naprzeciw których Jarosław Iwaszkiewicz stawia bohaterów-mężczyzn swojej prozy. A może, również, samego siebie, jeśli by przyjąć, co się przecież

⁸ Zwracałam na to uwagę we wcześniejszej pracy, zob. Agnieszka Rydz, *Botaniczne konceptualizacje pamięci Mirona Białoszewskiego*, „Studia Poetica” 2020, nr 8.

⁹ G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór eseów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 292.

¹⁰ T. Burek, *Przedmowa*, w: J. Iwaszkiewicz, *Najpiękniejsze opowiadania*, s. 7.

¹¹ R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Warszawa 1970.

¹² A. Zawada, *Wstęp*, w: J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania wybrane*, Wrocław 2001, s. XLVII.

zdarzało w stanie badań, że postacie są jego literackimi sobowtórami¹³. Zatem główną kwestią, którą planuję poruszyć, będą te trzy pojęcia¹⁴ w odniesieniu do losów: Wiktora, Stasia i Bolesława oraz Julka, bohaterów z „wielkich opowiadań” pisarza: *Panien z Wilka, Brzeziny, Młyna nad Utratą*.

Proza Iwaszkiewicza dostarcza znakomitych powodów, by poruszyć bardziej szczegółowe tematy „z ducha modernizmu”, które określam jako trzy odrębne zagadnienia: bezczas krajobrazu, pełnia krajobrazu, transcendencja krajobrazu. Pomimo swej samodzielności zachodzą one na siebie w płynnych reminiscencjach bohaterów konkretnych opowiadań. Ale chcę skupić uwagę na innej cesze pejzażowych reprezentacji Iwaszkiewicza – na „falowaniu” kreowanych przez pisarza sygnifikacji, ich przenikaniu się, a może nawet i dopełnianiu w imię większych wartości niżli same artystowskie porywy najbardziej nawet natchnionego nowoczesnego tworzenia.

Bezczas krajobrazu. *Panny z Wilka*

Przedstawię tutaj hermeneutyczną interpretację krajobrazu w *Pannach z Wilka*, co nie pozostanie bez wpływu i związku z ideą opowiadania Iwaszkiewicza (wszak wycinek wpływa na pełnię obrazu i *vice versa*). Zacznę od tezy, która być może zabrzmi nieco kontrowersyjnie, że upływ czasu w Wilku ma dyskretniejszy przebieg niż zwykle przyjęło się uważać w recepcji tego opowiadania¹⁵. Właściwie jest go tyle, ile potrzeba, ażeby spostrzec temporalną zmianę zachodzącą w krajobrazie „tu i teraz”, przed oczyma głównego protagonisty. Źródłem temporalnej metamorfozy, by tak rzec, w skali makro nie są zatem realistycznie przedstawione właściwości świata przyrody i ludzi, lecz ich pamięciowa transformacja przez głównego bohatera, Wiktora, i co równie istotne – pojawiająca się w jego stanach przemęczenia lub nerwowego wyczerpania, do czego nawiązuje fragment narracji:

Zauważył już od bardzo dawna, że bardzo często, zwłaszcza wtedy, kiedy był zmęczony lub przepracowany, równoległe do toku myśli normalnie biegnących drogami skojarzeń, nagle w zupełnie nie wytłumaczony sposób wynu-

¹³ M. Czermińska, *Portret sobowtóra z czasów młodości (Jarosław Iwaszkiewicz)*, w: tejsze, *Autobiografia i powieść*, Gdańsk 1987.

¹⁴ Natomiast triadę: miłość–śmierć–piękno skomentowała Hanna Kirchner. Zob. tejsze, *Topos młodości w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków–Wrocław 1983.

¹⁵ I. Górską, *Powtórzenie niemożliwe. O estetycznym doświadczeniu przeszłości w Pannach z Wilka*, „Przestrzenie Teorii” 2020, nr 33.

rza się jakiś pejzaż widzianych dawno widoków, trzymał się chwilę na powierzchni świadomości, aż go zauważył i określił, a potem znowu zanurzał się w głębię¹⁶.

Dawne widoki, o których jest mowa, są *de facto* reprezentacją traumy Wielkiej Wojny, na którą, w lipcu 1914 roku Wiktor ruszył przeciw z Wilka, odprowadzany przez szesnastoletnią Jolę. Toteż był specjalny powód, żeby pojawiły się one właśnie wtedy, gdy po drodze do dworu, przypominał sobie scenę rozstrzelania dezertera czy szpiega, czego mino upływu 15 lat nadal nie był pewny. Wbrew temu, co przyjmuje się za obiegową monetę, z temporalnego dystansu wszystkie elementy układały się mu akurat w nieodmieniony przez czas krajobraz i równocześnie podpowiadały w jego świadomości gotowy scenariusz egzystencji, którego podstawą były odnajdywane w [mazowieckim] pejzażu ład i stałość: „Wiktor domyślił się, że nic nie zmieniło się tutaj ani w nim się nie zmieniło; pola były zasiane, uprawione, tak jak piętnaście lat temu, jak dwieście lat temu, może” [PzW, s. 7]. Narrator używa też przysłowka „znowu”, by jeszcze bardziej podkreślić ciągłość czasu, jaką odczuwał wówczas wędrujący z Rożka Wiktor. Analogicznie, to co zastał on na miejscu, w Wilku, przedstawia się jego oczom (metaforyczne odniesienie do samowiedzy) komplementarnie jako trwałe, co przede wszystkim należy rozumieć jako stałe, wręcz przynależne temu dworskowi oraz temu właśnie domostwu: „Ale mama, jak zwykle, nie zjawiała się” [PzW, s. 9] na powitanie przybysza. Za to „jak zwykle” zjeżdżały tu na lato siostry, w wakacje „znowu” stawały się tu „pannami”. Fakt, że przywoziły z sobą mężów, dzieci, narzeczonych, w Wilku niczego specjalnie nie zmieniał¹⁷. One „jak zwykle” smażyły konfitury, wydawały desery, „jak zwykle” spacerowały, kąpały się w stawie, szukały pretekstów do flirtu i być może kolejnych kandydatów na mężów. Tak prezentują się szczegóły w warstwie fabularnej opowiadania, które podlegają specjalnemu formowaniu znaczeń przez pisarza poniekąd oświeconego przez obsesję czasu.

Właśnie ta stałość i pozór niezmienności panujące w Wilku są winne pomyłki popełnionej przez Wiktora, który wróciwszy po 15 latach nieobecności, młodzieńką Tunię bierze za Felę. Z kolei sposób poruszania się dziewczyny, a szczególnie to, jak idąc, stawia ona nogi – co przywodzi mu na myśl obraz Giorgiona – sprawia, że w malarski kontekst została wpisana wyraźna odautorska sugestia, jakoby nad dworkiem wraz z jego mieszkankami, a szerzej

¹⁶ J. Iwaszkiewicz, *Panny z Wilka*, w: tegoż, *Opowiadania wybrane*, s. 7–8. Dalej w tekście głównym: PzW i numer strony.

¹⁷ Analogią do panieństwa bohaterek może być inna kategoria – dziecko, którym w oczach rodziców jest się niezależnie od metrykalnego wieku.

– nad całym ziemiańskim światkiem – sprawował patronat biblijny Archanioł Rafał. Boski posłaniec stał na straży wiejskiego stylu życia, jakże odbiegającego od wielkomiejskiej nerwowej ruchliwości, z typową w niej egzystencją naznaczoną gwałtownym pośpiechem (*idée fixe* epoki modernizmu). Prawem kontrastu w Wilku było jak wcześniej, jak zawsze: „tak jak piętnaście lat temu, jak dwieście lat temu, może” [PzW, s. 7]. Powtórzę tę partykułę za narratorem „może”, bo jako pewna (tu: dostępna poznawczo) przedstawia się tylko aktualna sytuacja bohaterów.

Nie sposób też zignorować egzystencjalnego aspektu obrazu, dla którego intertekstualnym pierwowzorem była *Księga Tobiasza*. W Biblii anielski towarzysz roztaczał niewidoczną dla oczu, lecz jakże skuteczną opiekę nad powierzonym mu młodzieńcem. *Ergo*: młodość ma zostać ochroniona w Wilku. W otwierającym opowiadanie akapicie słowo młodość pada dwukrotnie na zaledwie 12 linijek tekstu. Dlatego utrzymanie egzystencjalnej młodości lub podtrzymywanie jej atmosfery albo samo nostalgiczne reprodukowanie wrażenia młodości, są jak sądzę, powodem, dla którego na poziomie świata przedstawionego, w decyzjach bohaterów wyeliminowane zostaje wszystko, co psuje ten nierealny zamysł albo mu zagraża. Argumentu dla tej tezy dostarcza scena, gdy Wiktor spostrzega, że na skutek pogłębiającej się krótkowzroczności Jola wchodzi zgarbiona do pokoju, wobec czego natychmiast, podświadomie przenosi wzrok na długie nogi dwudziestoletniej Tuni¹⁸, co znaczy, że w dwójnasób wypiera sygnały zbliżającej się starości z własnego pola wi/e/dzenia.

Następnych argumentów dostarczają dwie rzeczy: rysunek Wiktora, kiedy na kartce papieru w kształcie elipsy zamknął frontowy epizod swej biografii oraz identycznym obramowaniem zakreślił grób Feli, co dobitnie wskazuje, że obie sprawy (wojnę i śmierć dziewczyny, jedynej, w której być może naprawdę był zakochany) uznał za całkowicie ukończone rozdziały autobiograficznej przeszłości. Ponadto dowodzi takiego *status quo* zaniedbana, dosłownie zapomniana przez wszystkich mogiłka Feli, eliminowana nawet ze zbiorowej pamięci w Wilku, co sprawia, że kładzie ona kres spekulacji wokół niejasnej śmierci dziewczyny: czy oficjalna wersja, że zmarła na hiszpankę, nie miała przypadkiem tuszować jej samobójstwa? Wątpliwość została rozstrzygnięta raz na zawsze, ostatecznie po/rzucona w odmet życiodajnego w tym kontekście, oczyszczającego, zapomnienia. Niejedyna to sytuacja u Iwaszkiewicza, kiedy komponent krajobrazu odpowiada za takie zdecydowane odcięcie przeszłości przez postać. Przy tym jest to regułą i nie

¹⁸ Zob. opis postaci: „Tunia miała teraz lat dwadzieścia jeden czy dwadzieścia dwa; ale wyglądała znacznie młodziej” [tamże, s. 49].

wyłącznie z zakresu praktyki powieściowej, że dopiero przerwanie władzy minionego czasu przedstawia kolejne losów bohatera na nowe tory¹⁹. Staje się punktem zwrotnym w jego biografii.

Dlatego możemy się domyślać, co dalej będzie z Wiktorem. Kontrapunktem dla fazy życiowej dynamiki, do której tak mu się spieszy, że nawet nie ogląda się, żeby spojrzeć – wiemy że ostatni raz na Wilko – przy czym ani śladu w nim niedawnej melancholii, gdy odchodzi, radośnie machając teczką, jest zachowanie Joli, która „znowu” go odprowadza, a potem zawraca ze stacji do domu. W *Pannach z Wilka*, ściślej, w wilkowskim pejzażu, niewidoczny dla oczu (czyli świadomości) każdego, kto tam trafi, ma zatem pozostać *tempus*. Temu służą zrytualizowane zachowania jego mieszkanek, nie tylko Joli.

Trafnie o miejscach o takim charakterze mawia się, że czas się w nich zatrzymał albo, że one same zastygły niczym skamieliny z przeszłości. Jednakowoż Iwaszkiewicz – pisarz tak wyczulony na delikatne choćby wychylenia wskazówek biologicznego zegara, na drgania wahadła egzystencji, przy tym będący erudytą – nie sugeruje przez to, że stan trwałości daje się zachować na wieki. Przecież nawet topika raju zawiera w sobie element destrukcji (owoc, przekroczenie, wąż, etc.). Dlatego wszelkimi dostępnymi sposobami pisarz dąży w tekście do osiągnięcia efektu specyficznego bezczasu, operując w tym celu statycznie organizowanym krajobrazem, co automatycznie przekłada się na znieruchomienie czasu w przestrzeni. Obrazowym ekwiwalentem z eseju Simmla są kontemplowane przez niego symbolistyczne *Pejzaże* Böcklina, utrwalające wrażenie wręcz abstrakcyjnie odczuwanej bezczasowości drzew czy ruin, dla jakich filozof znalazł też prostszą analogię w postaci ulegania urokowi letniego południa, którego siła oddziaływania bierze się stąd właśnie, „że bezruch i sen wokół nas kołysze i koi także nas samych”²⁰. Znajduję w tym fragmencie szkicu Simmla wyjaśnienie, dlaczego w Wilku tak dużo, tak chętnie i tak często, długo, śpi się i śni. Przeto „leniwość” krajobrazu niejako jest odpowiedzialna za gnuśność ludzi, która jednak dobrze służyła zregenerowaniu ich organizmów i witalnych sił. Świadczy o tym uchwycony w narracji moment: „W tej chwili [tj. w porze drugiego śniadania – dop. A.R.] weszła Julcia wyspana, wyczytana, wyleżana” [PzW, s. 62]. Także sny Wiktora, któremu udziela się erotyzmem podszyta atmosfera zwolnionego tempa życia w Wilku, wskazują na taką zależność.

¹⁹ Najogólniej – chodzi o reprezentacje pamięci traumatycznej. Problem omawiam dokładnie w monografii: *Mnemozyna. O pamięci autobiograficznej w poezji polskiej*, Poznań 2011.

²⁰ G. Simmel, *Most i drzewi*, s. 9.

Jednakże ziemiański *modus vivendi* prawdziwie nuży bohatera, ogranicza, niejako pragnie go zawłaszczyć dla siebie, jak panny z wilkeckiego dworu. Nudę, co wykazała Helena Zaworska, daje się z powodzeniem wykorzystać w interpretacji prozy Iwaszkiewicza. Natomiast Agnieszka Czyżak stosuje tę kategorię w lekturze *Zarudzia* do odróżnienia świata mężczyzn, dręczonych przez senną egzystencję od energicznych kobiet, które wykazują się w życiu aktywnością²¹. Nietrudno wychwycić z opisów Iwaszkiewicza panującą w dworku atmosferę buduaru wszechobecną, otaczającą zewsząd Wiktora. Bo ta strojna, kokieteryjna kobiecość „biała, różowa, też pełna wstawek i koronek” [PzW, s. 62] ma niezaprzeczalny aspekt erotyczny, lecz w opowiadaniu można ją też uznać za emanację młodości uobecnionej w postaciach tytułowych „panien”. Zauważmy, że bycie panną jest w tekście synonimem młodości, a nie oznaczeniem stanu cywilnego bohaterek, mimo że narrator (a w zgodzie z tendencją epoki uważał tak pewnie sam Iwaszkiewicz) ze zgrozą uprzytomnia sobie, iż nawet Jola przekroczyła trzydziesty rok życia. Zresztą, pedantycznie określa on wiek każdej z nich oprócz Kazi: Julcia 35 lat, Zosia 32. Z dzisiejszego punktu widzenia, gdy kryteria oceny wieku zmieniły się, przesuwając granicę końca młodości z balzakowskiej kobiety trzydziestoletniej, ten etap życia został wydłużony.

Tak czy inaczej panny z Wilka są zwyczajnie młode. Nic więc dziwnego, że dopisują im apetyty na pieczone kurczaki, twarożki i miód – co skrupulatnie i z widoczną dezaprobatą – wypomina im narrator. „Zajadają treściwie” – powie – o Julci i Joli, które spotykają Wiktora na śniadaniu po jego miłosnej nocy spędzonej z piękną Jolą. W innym urywku na temat tej samej sceny w jadalni auktoralny narrator z przyganą zauważy, że starsza z sióstr „zaczęła zmiatać z talerza chleb z masłem i ogórki” [PzW, s. 62]. Faktycznie, panny mają wielkie apetyty i w dodatku „na wszystko”, nie tylko na kolejne posiłki. Są przecież w „wybitnie ahistorycznej” fazie biografii (Simmel określa w ten sposób młodość)²², kiedy nie zważa się ani na egzystencjalne ograniczenia czasowe, ani, tym bardziej, na pozostałe uwarunkowania dopiero co planowanych działań, gdy wszystko zdaje się im jeszcze możliwe do przeżycia, zrobienia, czy zdobycia. Jedynie Kazię cechuje trzeźwy sceptycyzm.

²¹ A. Czyżak, *Najpiękniejsze opowiadanie?*, w: *Powroty Iwaszkiewicza*, red. A. Czyżak, J. Galant, K. Kuczyńska-Koschany, Poznań 1999.

²² Podaję uzasadnienie stanowiska Simmla: „Dlatego młodość jest tak wybitnie ahistoryczna; mierzy rzeczy miarą nieskończoności, w oderwaniu od krępujących uwarunkowań rzeczywistości czasowej, jedynie młodość zna te wezbrane, bogate dni, kiedy to zdaje się, że wszelka przeszłość jest jeszcze obietnicą, a całe przyszłe szczęście już wspomnieniem” [G. Simmel, *Most i drzewi*, s. 11].

U Iwaszkiewicza „panny” zostają sportretowane w pełni życia. Do nich też, będących w rozkwicie swej kobiecości, dostraja się harmonijnie krajobraz w opowiadaniu, w rozmyślnie dobranych elementach obrazowana. Zgodnie z regułami sztuki gradacja w tekście musi prowadzić do efektu kumulacji, bo to jest semantycznie równoznaczne z osiągnięciem punktu zenitu: „Jest lato, jest ciepło, czerwiec, koniec czerwca, żniwa” [PzW, s. 7]. Jednakże na horyzoncie idylli pól okalających Wilko pasmami dojrziałych, złocących się w słońcu kłosów pszenicy, *de facto* na horyzoncie fabuły pisarz przyszykował drastyczną zmianę, której nośnikiem, nieoczekiwanie, okazała się postać Wiktora, aż do tej pory biernego wobec biegu zdarzeń.

To w rozmowie z Zosią Wiktor wypowie znamienne słowa, których znaczenia wtedy nie do końca będzie świadomy: „Lato się we mnie przełamało” [PzW, s. 56]. Niniejsza konstatacja poprowadzi go dalej, ku przyszłości, tym samym pozwalając mu wydostać się z wilkeckiej legendy utworzonej przez zakochane w nim kobiety, której czuł się niewdzięcznym i niegodnym zakładnikiem:

Kwiaty też jakby zwiędły, dalej i fukse zwiesiły głowy. Poczuł, patrząc na niemoc przyrody, że nie przezwycięży ona jesieni, i sam w sobie odczuwał ów brak oporu, który decydował o przełomie lata. Wyszedł na balkon i patrzył na ogród, i poczuł się jak gdyby innym człowiekiem, nie tym samym, który tu przyszedł przed kwadrans [PzW, s. 56].

Można rozszerzyć ten wniosek narratora i dodać, że bohater stał się także innym człowiekiem od tego, który zaledwie trzy tygodnie wcześniej przekroczył progi gościnnego dworku. W finale opowiadania z odzyskaną werwą młodości odjeżdżał z wiejskiej stacyjki pociągiem wprost do nowego życia, a nowość była w jego sytuacji synonimem nabytej dojrzałości. *Vita activa* bierze w nim górę nad wcześniejszym zagubieniem i melancholią. Tegoż optymizmu Iwaszkiewicza nie podzielał natomiast Andrzej Wajda w ekranizacji opowiadania²³. W wizji reżysera Wiktor wsiada na rzeczny prom, a scena dodatkowo osnuta nitkami siwej jesiennej mgły, nasuwa nieodparte skojarzenia z przeprawą przez mityczny Styks.

²³ Na temat zob. A. Werner, *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza w filmie*, w: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*.

Pełnia krajobrazu. *Brzezina*

Motyw mogiły (ściślej dwu mogił) to oprócz drzew typowych i spodziewanych w otoczeniu leśniczówki, element na trwałe wpisany w krajobraz w opowiadaniu *Brzezina*. Zauważmy, że jest on niezwykle, chociaż fabularnie wiarygodnie umotywowany przez Iwaszkiewicza (roztopy odcięły domostwo Bolesława od reszty świata i uniemożliwiły pochówek jego zmarłej żony). Ten ekscentryczny komponent: „[b]rzesinowy skandal, czyli cmentarz pod domem”, trafne określenie Beaty Mytych-Forajter²⁴, rozumiem jednak inaczej niż ona. Grób takiego rodzaju podlega jednak swoistemu *decorum* w literaturze, ponieważ przydaje się w kreowaniu miejsca odludnego, strasznego. Zgodnie z konwencją w odosobnionej lokalizacji ludzka siedziba staje się areną niezwyklej wydarzeń oraz doświadczanej tam niespotykanej gdzie indziej intensywności bytu (*casus* bohaterów *Wichrowych Wzgórz*). Jednocześnie powyższe wyjaśnienia nie niwelują wcale niepokojących treści, jakie zawsze wprowadza obecność mogiły jako składnika eschatologicznej wizji. Iwaszkiewicz te i inne wątki z maestrią wkomponowuje w jeden krajobraz, do tego tyleż swojskiej, co kulturowo opracowanej, przyswojonej, Miczkiewiczowskiej brzeziny z *Pana Tadeusza*.

Warto przy tej okazji poświęcić chwilę na dygresję dendrologiczną. Dość powszechnie i całościowo utożsamia się brzozy z krajobrazem opowiadania Iwaszkiewicza, w którym ta drzewna formacja pojawia się w tytule. Józef Majewski starannie policzył, że sosna częstotliwością pojawienia się na stronicach książki ponad dwukrotnie przewyższa występowanie brzeziny (45 razy są w tekście sosny, a ledwie 20 brzozy)²⁵. Całą tę pedanterię za nic mają jednak przyzwyczajenia odbiorcze (raczej chyba kinowych widzów niż czytelników), bowiem bardziej wryte w pamięć okazują się kadry z dzieła Wajdy z sensualną ekwiwalencją centralnego motywu na taśmie filmowej. Urzeczenie reżysera brzozami udziela się publiczności, ale, na co jednoznacznie wskazuje jego wypowiedź, pierwszeństwo miało dla niego słowo Iwaszkiewicza, a nie miła oku reminiscencja lasu. Wspominał Wajda następująco:

zrobiłem ten film po prostu dlatego, że spodobał mi się tytuł *Brzezina*. Że podobają mi się brzozy, że pamiętam moje wrażenia z dzieciństwa [w krajobrazie suwalskim – dop. A.R.], że brzozowy las wygląda inaczej niż każdy inny, ma

²⁴ B. Mytych-Forajter, *Organiczna całość w „Brzezynie”*. Ekokrytyczna reinterpretacja opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza, „*Studia Poetica*” 2020, nr 8, s. 97.

²⁵ J. Majewski, *Fuga przemijania. Słowo o eschatologii Jarosława Iwaszkiewicza*, Gdańsk 2014, s. 103.

wewnątrz jakieś dziwne światło, że pomiędzy brzozami jest inaczej niż w jakimkolwiek innym lesie i że po prostu nie zrobiłem jeszcze dotychczas filmu, który by się działo między brzożami²⁶.

Wracając *ad meritum*, w opowiadaniu *Brzezina*, również napisanym w roku 1932, kiedy powstały *Panny z Wilka*²⁷, Iwaszkiewicz zastanawia się nad młodością i dojrzałością, ale znacząco pogłębia jego egzystencjalną wymowę w porównaniu do *Panien*. Odbywa się to przy udziale idealnie skomponowanego przez pisarza krajobrazu, który dosłownie i w przenośni wyrasta na partnera dwu mężczyzn, braci, połączonych więzami przeżywanego przez obu, chociaż całkiem oddzielnie, samotnie, tragedii. Jedność czasu, miejsca i akcji są utrzymane w tym opowiadaniu, co oczywiście upodobnia je do antycznego wzorca z *Poetyki* Arystotelesa. Występujące w narracji opowiadania epizody szwajcarskie i małomiasteczkowe mają za zadanie co najwyżej uwiarygodnić opowiadaną historię, poprzez osadzenie jej w mimetycznie podanych realiach. Jednak to co najważniejsze, nieodmiennie rozgrywa się tu przecież w asyście od/wiecznych drzew, czyli poniekąd *sub specie aeternitatis*. Narracja Iwaszkiewicza ukształtowana w ten sposób snuje swą tajemnicę trochę jak w balladach robił to równocześnie z nim piszący Bolesław Leśmian: gdy ziemską egzystencja człowieka niekiedy, momentalnie, zahacza o inne rejony bytu, często przy wtórze autonomicznych fenomenów Natury. Tego rodzaju doświadczenie przeżywają obaj bracia w opowiadaniu *Brzezina*.

Najpierw starszy, Bolesław:

Gdy wyszedł za stajnię, za sosny, jak gdyby po raz pierwszy także zobaczył brzezinę, gdzie leżała żona. W tle późnego wieczora tkwiły te pnie białe, oświetlone resztkami światła, jak perły wprawione w aksamit. Pnie te białe, gładkie, toczne, przypominały mu tutaj ramiona kobiece, mnóstwo splecionych ramion, wznoszących się w górę gestami błagania, uniesienia, czasem odgiętych ku dołowi ruchem poddania i rezygnacji²⁸.

By zdefiniować doznania Bolesława, których dotyczy zacytowany urywek narracji, najwłaściwiej byłoby przywołać heremeneutyczne rozumienie. Widok białych brzoż na drodze asocjacji kolorystycznej z kobiecymi ramionami pozwolił owdowiałemu z braci ocknąć się z letargu, w którym upływało jego życie od śmierci żony i w okamgnieniu na nowo (dosł. „jakby po raz

²⁶ A. Wajda, *O filmowaniu prozy Iwaszkiewicza*, w: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, s. 221.

²⁷ Pierwszeństwo chronologiczne przypada *Brzezynie*, nie *Pannom z Wilka*. Zob. G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 164.

²⁸ J. Iwaszkiewicz, *Brzezina*, w: tegoż, *Opowiadania wybrane*, s. 109. Dalej w tekście głównym B i numer strony.

pierwszy”) ujrzyć za pośrednictwem mediacji krajobrazu swoje w nim usytuowanie, co przecież należy uznać za jego rozeznanie się w teraźniejszej sytuacji egzystencjalnej. Komentarz narratora auktoralnego pozbawiony jest cienia wątpliwości, gdy portretuje bohatera tuż przed życiowym zwrotem:

W ten wieczór czerwcowy nie było w brzezynie ani śmierci, ani trwogi, ale życie, którym dyszał las, stało się potężne i niepokojące do tego stopnia, iż spokojny oddech Bolesława zamącił się niespodziewanie. Powietrze uwieźło mu w gardle i serce się ścisnęło. Stał i patrzył, a lasem przechodził raz wraz pieszczotliwy dreszcz [...] [B, s. 109].

Widok drzew jest tu ekwiwalentem czegoś więcej niż samego afektywnego pobudzenia Bolesława na skutek brzoź skorelowanych z erotyzmem w jego wyobraźni, tylko czegoś, co go przerasta i na chwilę wręcz paraliżuje mocą oddziaływania. Tak dzieje się zwykle w przeczuciu radykalnej zmiany, co odbiera mowę, zatrzymuje, jakby obezwładnia, czemu mimowolnie ulegamy. Wiadomo też z tekstu, że zmiana będzie dobra: mężczyzna ocknie się na dźwięk pierwszej zasłyszanej nuty słowika, owej pieszczotliwej zapowiedzi bliskiej nowego początku.

Po części zakrawa na ironię, że w *Brzezynie* światowiec Staś okaże się bardziej czuły na „sekretnie życie drzew”²⁹ od brata, związanego z przyrodą na sposób profesjonalny, ponieważ Bolesław był leśnikiem. Iwaszkiewicz wykreował imponującą swą wrażliwością postać młodzietkiego artysty, który wyraża siebie dotykając klawiszy fortepianu, błaznując, by zagłuszyć trawiący go niepokój, ale chyba bardziej jeszcze wtedy, kiedy wyciąga rękę po liście lipy rosnącej tuż przy jego pokoju w leśniczówce, po to:

aby mieć pełną dłoń mokrych lipowych liści, szerokich i bardzo przyjemnych w dotknięciu. Odsuwały się wtedy wszystkie, jak to sobie nazywał Staś, „europejskie” obrazy i było tak, jak gdyby nigdy nie wyjeżdżał z Polski i od dzieciństwa siedział tutaj, patrząc na sosny, na lipy, na brzozy [B, s. 96].

Nietrudno zidentyfikować w powyższym urywku tekstu aluzje do modnej niegdyś praktyki werandowania, istotnego aspektu kuracji w przypadku zachorowania na zmitologizowaną w kulturze gruźlicę³⁰, na którą umierał Stanisław u brata po powrocie z Davos. On też przeniósł ów sanatoryjny obyczaj z najbardziej literackiego uzdrowiska³¹ do Brzeziny. W mowie po-

²⁹ Zob. P. Wohlleben, *Sekretne życie drzew*, przeł. S. Stodulski, Kraków 2016.

³⁰ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Kraków 2016.

³¹ Chodzi o Davos w *Czarodziejskiej górze* T. Manna. Reminiscencje tej książki, jak też *W poszukiwaniu straconego czasu* M. Prousta, Ritz znajduje u Iwaszkiewicza [G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 166–167].

zornie zależnej narrator oddaje nakładanie się szwajcarskich klisz pamięci na percepcję rodzimego pejzażu przez Stasia. Wielozmysłowy odbiór przydomowego krajobrazu dostarczał mu specjalnego pokrzepienia w przeżywaniu śmiertelnej choroby i ostatnich swoich dni. W narracji Iwaszkiewicza krótkie i dramatyczne życie bohatera układa się w czytelny, przy czym idealnie symetryczny wzór: Brzezina–Szwajcaria–Brzezina. Metafora koła egzystencji sugeruje tutaj osiągnięcie stanu pełni doświadczenia dostępnego temu bohaterowi, ale w nie mniejszym stopniu zapowiada również rychły finał zdarzeń z jego udziałem. Początek i koniec opowieści o Stanisławie zbiegają się punktowo w jeden obraz tj. późniejszej z owych dwu mogił w pobliżu domostwa w *Brzezynie*, w abstrakcyjny znak dwóch dat, wyrytych na nagrobnej tabliczce, chociaż wolimy myśleć, że jest to ślad czyjegoś istnienia.

Spójrzmy teraz na dalszy fragment narracji dotyczący trzech dżdżystych dni, pełnych lejącego się z góry deszczu, którego umierający z braci nie odbierał wcale jako kurtyny, która odgradzałaby go od świata, ani jako rodzaju pokrywy – jak w opisie narratora, gdzie może być ona eufemistycznym określeniem wieka trumny. Przeciwnie: woda jednoczyła Stasia z bytem i jakoś szczególnie go nastrajała, zupełnie jakby do przeżywania euforii, co kłóciło się z przedśmiertnymi okolicznościami jego życia:

Stawał w oknach swego pokoju i patrzył na pokrywę szarych nitek, za jaką skrył się świat, patrzył na monotonne szeregi sosen, jak gdyby po raz pierwszy ujrzał je przed sobą, i nagle przychodziła mu myśl o tej dziewczynie [o Malinie – dop. A.R]: – To jest więc życie – powtarzał sobie przez zęby. I zdanie to, które w gruncie rzeczy nie wyrażało żadnej myśli, w którym tylko wyładowywały się zebrane w sercu jego uczucia, stało się motywem przewodnim tych dni niezapomnianych. – To jest więc życie – mówił przy każdej sposobności [B, s. 97].

W świetle cytatu staje się jasne, że umierający Staś postrzegał siebie w sposób dosłownie materialny, wręcz substancjalny: „Był jedną z uschniętych gałązek, które zawsze obserwował na świerkach i sosnach. Czekał teraz na ostateczne ułamanie” [B, s. 128]. A nawet więcej, ponieważ w innym miejscu opowiadania napotkamy wyjaśnienie, dlaczego mógł tak właśnie uważać. Znów, analogicznie do przebudzenia świadomości Bolka, młodszego z braci do rozpoznania swej sytuacji doprowadzi patrzenie „na monotonne szeregi sosen”, wprowadzające go nagle w stan transu oraz z identycznym wrażeniem, że ogląda te obrazy po raz pierwszy. Przez po/znany krajobraz prześwituje wówczas sama Heideggerowska postać bytu: „Była to jakaś treść ukryta i niewyraźna, jakaś odwrótne strona, podszewka wszystkiego, co widział,

drzew, domów, budynków, ludzi" [B, s. 97]. U kresu życia młodzieniec stał się widzialną częstką tego czegoś metafizycznego, ukrytego i trudnego do wyrażenia. Skoro zaś był widziany – naprawdę był. *Esse est percipi*.

Do innych tradycji filozoficznych aniżeli brytyjski empiryzm nawiązuje natomiast Wajda w serii olśniewających kadrów w swej ekranizacji, gdy obrazuje panteizm sceny agonii młodzieńca. Ekspansywna zieleń drzew wprost „wtargnie” do wnętrza leśniczówki po to, by zabrać Stasia, a gałęzie drzew – połyskujących bielą kory brzoź – będą się ku niemu wyciągały niczym „ręce” animistycznie ukazanej śmierci, przybyłej w roślinnym entourage’u całej Brzeziny, w majestacie Natury i nieskalanym, dziewiczym pięknie wiosennej zieleni. Po to, by ukoić w umierającym „taki ból, jak to pogubienie całego świata, który się mu w oczach przetwarzał w bezwład i chaos” [B, s. 129], a zatem złagodzić utratę życia, które Stanisław tak ekstatycznie odnalazł w rodzimym krajobrazie i poprzez składniki tego krajobrazu.

Transcendencja krajobrazu. *Młyn nad Utratą*

Losy bohatera *Młyna nad Utratą* (1936) mogą za to posłużyć jako ilustracja traktowania pejzażu dla celów dotąd nie spotkanych w omówionych przeze mnie opowiadaniach. W szerokim sensie epizody z biografii Juliusza Zdanowskiego układają się w coś na kształt paraboli filozoficznej³², w czym przypominają problematykę „parzystych” opowiadań z 1932 roku, szczególnie *Brzezinę*. Z kolei historia rozgrywająca się nad mazowiecką Utratą, dopływem rzeki Bzury, ma za temat karę za odstępstwo i grzech, jakich dopuścił się Julek, jej główny bohater. Odstępstwem było zarzucenie przez niego rozprawy doktorskiej (Święty Tomasz z Akwinu a święty Franciszek z Asyżu), a grzechem romans z mężatką, jakże „pospolitą” w oczach jego przyjaciół, panią Łowiecką. Pozornie pejzaż silnie nacechowany symbolistyczną stylistyką również poetykę tego opowiadania zbliża do *Brzeziny*. Daje się jednak dostrzec między nimi diametralną różnicę. Programowy charakter dwóch opowiadań z 1932 roku dotyczył egzystencjalnych walorów krajobrazowych reprezentacji Iwaszkiewicza, tutaj zaś na pierwszy plan wysuwa się ich transcendentny aspekt. W tym celu przywołam esej Simmla *Estetyka Alp*. Niemiecki autor przeciwstawił w nim góry – morzu. Pierwszym przypisał jakości transcendentne i mistyczne, w drugim członie zestawienia upatrywał symbolu pulsującego życia.

³² Parabolę omawia German Ritz na przykładzie „parzystych” opowiadań, za jakie uznaje *Brzezinę* i *Panny z Wilka*. Tenże, Jarosław Iwaszkiewicz, tu: *Brzezina i Panny z Wilka jako opowiadania antyfilozoficzne*, s. 164–185.

W opowiadaniach Iwaszkiewicza można by, jak sądzę, znaleźć pokrewną w wymowie parę symboli: brzozowy las – tętniący życiem, nośnik krańcowych emocji oraz gwałtownych ludzkich namiętności – jest odpowiednikiem konotacji niesionych przez morze Simmla, podczas gdy wyrastające ponad ziemię tarniny w *Młynie nad Utratą* spełniają estetyczną funkcję przypisywaną przez teoretyka gór. Podstawą zarysowanej w ten sposób ekwiwalencji (Alpy Simmla – kwitnąca tarnina Iwaszkiewicza) jest kluczowa dla semantyki obu motywów rola elementu efektownie wypiętrzonego oraz jego biała barwa.

Simmel będąc rzecznikiem nowoczesności, wiele miejsca poświęcił w swych szkicach modernistycznej wrażeniowości, nastrojowi. Przykładowo: Alpy zasnuwane chmurami jawią się mu zupełnie innym masywem, niż kiedy podziwia je przy słonecznej aurze; ta inność dotyczy konotacji obserwowanych widoków:

Dopiero gdy góry nie mają nad sobą nic prócz nieba, bez przeszkód sięgają zaświatów i zdają się należeć do innego porządku niż ziemski. Jeżeli o jakimś krajobrazie można powiedzieć, że jest transcendentny, to o krajobrazie wiecznego śniegu – tam gdzie jest tylko lód i śnieg, bez żdźbła zieleni, bez dolin, bez niczego, co pulsowałoby życiem³³.

Zobaczmy teraz na przestrzenne – i nie tylko – warunkowanie roślinnego motywu w utworze Iwaszkiewicza, który rozrośnięte krzewy tarniny uczynił czymś w rodzaju *spirythus movens* przebiegu akcji w opowiadaniu³⁴. Dramaturgia zdarzeń osiągnęła apogeum wiosną, wczesnym rankiem, gdy Julek z Jadwigą:

Poszli na tarniny. Te krzaki ciągnęły się daleko wzdłuż wody. Nigdy się ich nie zauważało, w lecie jak w zimie były niepozorne. Dopiero teraz, i na kilka tylko dni, stały w całej swej krasie. Śnieżne pióropusze, strusie pióra opadały z bezlistnych szarych gałęzi, lekkie jak tchnienie wiatru. W pewnym miejscu tarniny formowały gęste zarośla, wyższe od człowieka, fontanny puszystej, śnieżnej bieli. Chcieli przejść przez te zarośla i zaplatali się w nich³⁵.

Z mojego punktu widzenia jest to zasadne, ażeby komentarz do tej sceny zacząć od momentu jej zakończenia. Fizyczne rozdzielenie pary kochanków, bo

³³ G. Simmel, *Most i drzwi*, s. 286.

³⁴ Może nawet jest to rozwiązanie znane z tragedii greckiej jako *deus ex machina*, skoro motyw tarnin rozwiązuje wszystkie kwestie: doprowadza do śmierci bohatera, co oznacza koniec wątku romansowego, wokół którego rozwija się akcja opowiadania.

³⁵ J. Iwaszkiewicz, *Młyn nad Utratą*, w: tegoż, *Opowiadania wybrane*, s. 210. Dalej w tekście głównym: MnU i numer strony.

każde z nich znajdzie inną drogę z „zapętlenia” wysokich zarośli, zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznie, ponieważ wspólne życie niespodziewanie okazało się dla nich pułapką. Ona wróci do Warszawy, by jako żona i matka zamieszkać na Żoliborzu, korzystając z awansu męża. Dla niego jedynym „wyjściem” okaże się śmierć. Ale, nim nastąpią te zdarzenia, Julek w tarninach doświadczy niezwyklego widzenia, dzięki przeżyciu mistycznego stanu:

Otoczyły go tarniny gęste i kłujące, stracił ścieżkę i darł się na oślep przez krzaki. Rozchylił dwie gałęzie, obrosłe białym mchem, i ujrzał staw żywy i błękitny, i Jądwisę, stojącą nad wodą, zamyśloną, z rękami założonymi nad głową. Cała jej postać odcinała się na niebieskim tle. [...] Ogromna biała twierdza – mieszkanie anioła – stała nieruchoma, trójkątna, zbita z puchu kwietnego, koloru górskiego śniegu, wieża Babel podniebnych regionów [MnU, s. 210].

Za Simmlem powtórzę ten kontrast u Iwaszkiewicza: pozaludzka biel kwitnącej tarniny, przewyższająca człowieka wysokością, labiryntowa, zamykająca go we wnętrzu jak twierdza i niczym wieża Babel „wieszcząca” jego katastrofę, ma za przeciwieństwo wody pobliskiego stawu zabarwione błękitem nieba. W polu oddziaływania pierwszej znalazł się Julek, co przypieczętowało jego los, ponieważ ta „ahistoryczna” biel śnieżnych szczytów³⁶, nieskazitelna niczym anielska siedziba, kojarzy się przecież ze śmiercią i z wyobrażeniem zaświatów. W tej formie motyw antycypuje śmierć bohatera, któremu podczas ucieczki z „oblężenia” w gęstwinie krzewów kolec tarniny wbił się w lewą dłoń, a więc tę od serca, doprowadzając do zainfekowania wcześniejszej rany po ugryzieniu przez pajaka, co szybko wywołało zakażenie całego organizmu. Przeciwna semiotyka i semantyka dotyczy w przywołanym fragmencie tekstu motywu wody – symbolu życia. Pisarz powiązał go z postacią Jadwigi. Obraz żyjącego stawu, jego harmonijne dostrojenie z niebieskością nieba i z sylwetką kobiety stojącej na brzegu, słowem – ideał jakby wykrojony z płócien skandynawskich impresjonistów³⁷ – w opowiadaniu pełni funkcję pomyślniej wróżby dla bohaterki nieszczęśliwego dla obojga romansu.

Podsumowanie rysuje się tutaj szczególnego rodzaju, związane z estetyką nowoczesną oraz z tendencjami umysłowymi epoki, na które Iwaszkiewicz reagował w swoim pisarstwie³⁸. Otóż, pozaludzki pejzaż śnieżnych

³⁶ W projekcie nowoczesności Simmela, zima to obok lata druga pora „ahistoryczna” [G. Simmel, *Most i drzewi*, s. 288].

³⁷ Chodzi o zjawisko określane w historii sztuki jako „szkoła Skagen”; np. P.S. Kroyer, *Dwie damy na plaży*.

³⁸ G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 10, 166–167.

tarnin został u niego utrzymany w estetyce stricte znanej z pism Simmla i jako taki jest zarezerwowany dla przeżyć o wyjątkowej skali afektywnej. Wystarczy przywołać uniesienie miłosne Juliusza: w końcu to wśród tarnin padną słowa wyznania „kocham cię” kierowanego do Jadwigi, którego ona nie usłyszy, bo wytłumią je krzewy, a które przenika się z widzeniem o cechach mistycznych; oba przeżycia zespala ich intymny charakter. Z drugiej strony, identyczny pejzaż, lecz modelowany przez lodową estetykę śniegu, decyduje o krańcowo odmiennej kondycji bohatera: „A Julek raz jeszcze odczuł ostro osobność swojej istoty, odrębność jej i samotność” [MnU, s. 211].

Lektura *Młyna nad Utratą* upoważnia po raz kolejny do stwierdzenia, że i w tym opowiadaniu Iwaszkiewicz wykreował reprezentację krajobrazu o doskonałej wręcz spójności na każdym poziomie prozatorskiej wypowiedzi (dobór elementów obrazowania, symbolika, znaczenie), do tego występującą w koincydencji z historią bohatera u progu odmiany losu. Przedsiębrane zabiegi z zakresu poetyki mają ukazać, że protagonista może przeżyć pełnię egzystencji, jeśli zawiąże osobistą relację z dostępnym mu pejzażem. Wtedy nawet stanie się dla niego możliwe wykroczenie poza ziemski byt w chwili zjednoczenia w mistycznej wizji, ukazanej w narracji z ścią rewio- wym przepychem „strusich piór” czyli kaskadą spływającego bielą kwiecia wysokich tarnin.

Wnioski

Podsumowanie przedstawionych tu analiz można uporządkować, udzielając odpowiedzi na trzy pytania o funkcje reprezentacji Iwaszkiewiczowskiego krajobrazu w opowiadaniach z Dwudziestolecia: jak? (poetyka tekstu), po co? (semantyka tekstu), oraz – dlaczego? (idea tekstu).

Pierwszy wniosek: krajobraz działa na prawach symbolu.

Pejzaże Iwaszkiewicza są wyjątkowe i zdumiewają przez tę ich właściwość, iż sprawiają wrażenie całkowicie naturalnych przy ich krańcowej sztuczności. Porównać by można tę referencyjną wiarygodność krajobrazów Iwaszkiewicza chyba tylko z przejrzystym stylem wypowiedzi narratora w *Nocach i dniach* Marii Dąbrowskiej³⁹, co sprawia, że czytelnikowi niknie fikcyjny aspekt przedstawienia. Natomiast przywoływany tu Simmel na oddanie perfekcji pejzaży Arnolda Böcklina użył metaforyki kra-

³⁹ Maria Dąbrowska wydawała tomy tetralogii *Noc i dzień* w latach 1931–1934, czyli równoległe z opowiadaniem Iwaszkiewicza.

wieckiej, upatrując biegłości warsztatowej autora w ukryciu nitek, jakimi złączył różnorodne skrawki materiałów, by uzyskać złudny efekt jednordnej tkaniny. Niewidoczne szwy w dziele, oto definicja doskonałości autora w modernizmie⁴⁰.

Natomiast konkluzja Anny Zeidler-Janiszewskiej, gdy za Siegfriedem Kracauerem przyjmuje, że Simmel wybiera dla siebie rolę mediatora między ideą nowoczesną a zjawiskiem, można przeformułować na zadanie, jakie u Iwaszkiewicza przypada krajobrazowi: „co wyraża się w skłonności traktowania każdego fenomenu jako symbolu”⁴¹. Przekłada się to w modernistycznej praktyce Simmla i w reprezentacjach pejzażu Iwaszkiewicza, choć żaden z nich nie utożsamiał krajobrazu z symbolem, że w procesie sygnifikacji krajobrazu polegali na potencjale analogii, „której drugim członem jest dzieło sztuki”⁴². Garść przykładów z omawianych opowiadań późniejszego autora *Tataraku* potwierdza stosowanie takiego zabiegu warsztatowego: brzo-zowy las zostaje porównany do kościelnej nawy w wizji Bolesława (*Brzezina*), lipa rosnąca przy oknie leśniczówki do powieści, będącej pod ręką Stasia (*Brzezina*), niebo ujęte w rodzaj zasłony jako aluzja do Pasji Chrystusa (*Panny z Wilka, Brzezina*); tarnina-wieża Babel (*Młyn nad Utratą*). Ta z gruntu modernistyczna praktyka Iwaszkiewicza odpowiada więc za cechę jego pisarstwa, którą Ritz nazywa teatralizowaniem przestrzeni⁴³, a Baranowska określiła mianem literackości⁴⁴.

Drugi wniosek: krajobraz jest nośnikiem fabularnej zmiany.

Punktem wyjścia dla wniosku jest również refleksja Simmla, który tłumacząc modernistyczną krystalizację krajobrazu w kategorię filozoficzną, odwołał się do inkluzywności doświadczenia pejzażu przez człowieka nowoczesnego, ale odróżniał jego potoczne rozumienie od artystycznego. Drobiazgowo roztrząsał związek nastroju z krajobrazem, nie wyłączając jego funkcji kompensacyjnej. Utrzymywał że reprezentacja krajobrazu „wynosi nas poza zatęchłą rzeczywistość rzeczy”⁴⁵. Nie chodzi w tym przypadku o wartość estetyczną przypisywaną kanonicznym pejzażom w sztukach, szczególnie wizualnych, o ocenę: czy są ładne, czy brzydkie. Bardziej o to, jaką wizję

⁴⁰ G. Simmel, *Most i drzwi*, s. 296.

⁴¹ Tamże, A. Zeidler-Janiszewska, *Nowoczesność jako postawa i zadanie*, s. XI.

⁴² Tamże.

⁴³ G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 171.

⁴⁴ M. Baranowska, *Muza krajobrazu ojczystego*, s. 114. Andrzej Wajda znakomicie wyzyskał potencjał literackości opowiadań Iwaszkiewicza, pogłębiając ten walor narracji o symbolistyczne malarstwo Jacka Malczewskiego. Zob. A. Werner, *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza w filmie, w: O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, s. 238.

⁴⁵ G. Simmel, *Filozofia krajobrazu*, w: tegoż, *Most i drzwi*, s. 14.

egzystencji projektuje ich wprowadzenie w obręb dzieła. Tradycja retoryczna podpowiada dwie możliwości jako rozwiązanie dylematu: egzystencjalna siełanka (*locus amoenus*) albo straszliwe życie (*locus horridus*). Modernizm nadał temu kontrastowi nowe jakości, postulując z jednej strony ujęcia impresjonistyczne, dandyzm, a z drugiej realizm i naturalizm, ale faworyzował oczywiście symbolizm.

Nie do końca chodzi też o specyficzny mizerabilizm świata przedstawionego, np. o ubogą leśniczówkę i młyn zamieszkałe przez bohaterów opowiadań. Mam na myśli coś innego, a mianowicie, że Iwaszkiewicz osiągnął także specyficzną maestrię w kreowaniu gęstej od afektów atmosfery, takiej, która bohatera osacza, której musi się on poddać (śmierć Stasia i Julka) lub zawczasu ratować się ucieczką przed siłami destrukcji wpisanymi w miejsce, zanim zawładną nim i go zniszczą (Wiktor, Bolek). By dobrze to wyjaśnić, podam jako przykład duszny erotyzm w *Pannach z Wilka*, lecz jest to cechą każdego z opowiadań, że eter aż roi się „od bakcyli erotycznych, latających między bohaterami” [PzW, s. 62], mimo że cytata jest właśnie stamtąd zaczerpnięta. Notabene Iwaszkiewicz wyspecjalizował się w budowaniu postaci mężczyzn omotanych przez kobiety. Są to wyraźne echa schopenhauerowskiej mizoginii zataczające szerokie kręgi w literaturze i nie wyłącznie z dziewiętnastego wieku. Dość wspomnieć Julka Zdankowskiego i nomen omen „panią Łowiecką” – nic dziwnego, że romans doprowadził ostatecznie tego bohatera do zguby. Tym bardziej, że młyn, miejsce grzesznego romansu, był przecież usytuowany nad rzeką Utratą... Ale i Staś, a do pewnego stopnia Bolek, ulegali urokowi vitalności Maliny oraz jej aury *femme fatale*. Wiktora natomiast męczyła adoracja „panien” zupełnie nieświadomych jego homoerotyzmu ujawnionego właśnie w Wilku, nocą, we śnie z motywem transformacji kobiecego ciała w ciało żołnierza.

Wraz z osiągnięciem punktu kulminacyjnego dramaturgia emocji w Iwaszkiewiczowskim świecie błyskawicznie opada i jednocześnie odbywa się przestawienie trajektorii życia bohaterów na nowy bieg. Doniosłość reprezentacji krajobrazu zaznacza się właśnie u progu wielkiej zmiany, gdy ważą się czyjeś losy, chociaż odbywa się to zrazu bez udziału świadomości postaci. Wiktor spogląda z balkonu i widzi więdnące rośliny w końcu lata, będzie to dla niego impuls do wyjazdu z Wilka, a w zasadzie do wyboru dojrzałego życia. Bolesława natomiast widok białych pni brzóz (przez asocjację z kobiecymi nagimi ramionami) nakłania wreszcie do zakończenia żałoby po zmarłej żonie. Pisarz, modyfikując radykalnie dzieje swych bohaterów – co widać w podanych przykładach – posiłkuje się reprezentacją krajobrazu całkowicie autonomicznego, nie „odmienia go” przez zmienne przypadki

zyciowe ludzi (w planie fabularnym). Wewnętrznego przeobrażenia postaci nie byłoby bez poprzedzającej to wydarzenie percepcji jakiegoś pejzażowego drobiazgu. By wyrwać się ze stagnacji, w której ugrzęzł, człowiek potrzebuje pomocy krajobrazu.

Wreszcie, za rangą reprezentacji w opowiadaniach przemawia również fakt, że bohaterów nie można wyobrazić sobie w innej scenerii niż zaproponowana przez autora opowiadań. Celną uwagę Simmla o sztuce Böcklina, równie dobrze odnosi się do Iwaszkiewicza: „Wykluczone, by te łąki, wąwozy, lasy i wybrzeża mogły zaludniać inne postaci niż te, które on sam w nich umieścił”⁴⁶.

Trzeci wniosek: krajobraz jest wykładnikiem idei.

Dotąd zaprezentowane ujęcia krajobrazu w opowiadaniach autora *Tataraku* zostały skorelowane raz: z rytmem egzystencji człowieka – co obrazują dzieje Wiktora, Bolesława, Julka, dwa: z reprezentacją krajobrazu. Zręczna formuła Ryszarda Przybylskiego na określenie bohaterów Iwaszkiewicza eksponowała ich podporządkowanie władzy Erosa i Tanatosa⁴⁷. W moim przekonaniu ta nierozzerwalna w ich egzystencji metaforyczna para powinna zostać uzupełniona o siły tkwiące w materii krajobrazu, nie tylko zresztą polskiego. Ważne dla Iwaszkiewicza kierunki to Ukraina i Włochy. W utworzonej tak triadzie pojęć krajobrazowi przypada szczególna rola, bycia pośrednikiem tajemnicy o znaczeniu egzystencjalnym. Wymaga to „współpracy” postaci z krajobrazem i należy uznać, że Iwaszkiewicz czyni ten wymóg jednym z wyznaczników poetyki dzieła. Jest to zrozumiałe, że pisarz czuł na sensualne piękno świata, tworzy bohaterów zdolnych do smakowania urody życia, jednak chodzi o dużo więcej. O to, że wielozmysłowy odbiór rzeczywistości jest przeżyciem tak głęboko uwewnętrznionym, że staje się on integralną częścią Jestestwa postaci. Znowu, doskonale widać tę prawidłowość w historii Stasia w *Brzezynie*. Dotyk mokrych liści lipy przyjemnie chłodzący jego rozpalone ciało gruzlika, otwiera go na inną gorączkę, na miłość przeżywaną z Maliną. Dzięki temu udało się mu pokonać najdotkliwszy kompleks: że nie kochał (nie że chorował albo był niezakorzeniony lub samotny); ten sam, który był źródłem młodzieńczej udręki Wiktora, trwającej bez mała tyle lat (15), ile całe życie Stasia (19).

⁴⁶ Tamże, s. 17. Identyczne wrażenia mamy z oglądania ekranizacji Andrzeja Wajdy. Zob. wypowiedź Andrzeja Wernera: „Malina (z *Brzeziny*) już na zawsze przybierze postać Emilii Krakowskiej, stanie z kosą jak Śmierć Malczewskiego na łące pełnej kaczeńców” [A. Werner, *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza w filmie*, s. 227].

⁴⁷ R. Przybylski, *Eros i Tanatos*.

Jednak nawet życiowa pełnia osiągnięta przez młodszego z bohaterów *Brzeziny* nie wyczerpuje dla niego puli egzystencjalnych znaczeń krajobrazu. To odgłosy deszczu uwarstwiają Stasia na inne brzmienia, niżli salonowe dźwięki fortepianu, do których przywykł jako kuracjusz „w wielkim świecie” i artysta. Patetycznie mówiąc – odgłosy Natury przestrajają go na melodię samego istnienia, pozwalając również doświadczyć głębi paradoksu, skoro jego przeznaczeniem było: „Życie odnalezione w chwili zgubienia” [B, s. 99]. Ten rodzaj zaangażowania bohatera w krajobraz przewyższa użycie najbardziej nawet górnolotnej metafory w sztuce, ponieważ wpisuje się w hermeneutyczne koło sensu, w postaci Heideggerowskiego współ/bycia. Suma summarum współ/bycie w krajobrazie i z krajobrazem pozwoliło bohaterom Iwaszkiewicza, powtórzyć na koniec zdanie Simmla: „wykroczyć poza ograniczenia doraźnego losu”⁴⁸.

Bibliografia

- Baranowska Małgorzata (1983), *Muza krajobrazu ojczystego*, w: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, s. 109–115.
- Czermińska Małgorzata (1987), *Portret sobowtóra z czasów młodości (Jarosław Iwaszkiewicz)*, w: M. Czermińska, *Autobiografia i powieść*, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, s. 97–134.
- Czyżak Agnieszka (1999), *Najpiękniejsze opowiadanie?*, w: *Powroty Iwaszkiewicza*, red. A. Czyżak, J. Galant, K. Kuczyńska-Koschany, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Górska Irena (2020), *Powtórzenie niemożliwe. O estetycznym doświadczeniu przeszłości w Pannach z Wilka*, „Przestrzenie Teorii”, nr 33, s. 229–244.
- Heidegger Martin (1994), *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Iwaszkiewicz Jarosław (2001), *Opowiadania wybrane*, oprac. A. Zawada, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Iwaszkiewicz Jarosław (1993), *Najpiękniejsze opowiadania*, wybór i przedmowa T. Burek, Londyn: Wydawnictwo Puls.
- Kirchner Hanna (1983), *Topos młodości w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, s. 117–127.
- Majewski Józef (2014), *Fuga przemijania. Słowo o eschatologii Jarosława Iwaszkiewicza*, Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku.

⁴⁸ G. Simmel, *Most i drzewi*, s. 13.

- Mytych-Forajter Beata (2020), *Organiczna całość w „Brzezinie”. Ekokrytyczna reinterpretacja opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza*, „Studia Poetica”, nr 8, s. 90–100.
- Przybylski Ryszard (1970), *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Warszawa: Czytelnik.
- Ritz German (1999), *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków: Universitas.
- Rydz Agnieszka (2000), *Botaniczne konceptualizacje pamięci Mirona Białoszewskiego*, „Studia Poetica” nr 8, s. 53–69.
- Simmel Georg (2006), *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa: Oficyna Naukowa „n”.
- Wajda Andrzej (1983), *O filmowaniu prozy Iwaszkiewicza*, w: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, s. 219–226.
- Werner Andrzej (1983), *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza w filmie*, w: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, s. 227–244.
- Zawada Andrzej (2001), *Wstęp*, w: *Jarosław Iwaszkiewicz, Opowiadania wybrane*, oprac. A. Zawada, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Zeidler-Janiszewska Anna (2006), *Nowoczesność jako postawa i zadanie*, w: G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa: Oficyna Naukowa „n”.
- Zemła Małgorzata (2019), *Jedność Europy. Kilka uwag o relacjach Wschód-Zachód w Rodzinnej Europie Czesława Miłosza*, „Konteksty Kultury”, nr 6, s. 207–220.

The Landscapes of Jarosław Iwaszkiewicz: Conveying Meaning

Abstract

This article analyses the way landscapes are presented in Jarosław Iwaszkiewicz's prose, using the short stories *Panny z Wilka* [The Maids of Wilko], *Brzezina* [The Birch Grove] and *Młyn nad Utratą* [The Mill on the Utrata River] as examples. The main interpretative context is provided by Georg Simmel's essay "The Bridge and the Door". The author distinguishes three variants of representation, which she defines as the timelessness of landscape, the fullness of landscape and the transcendence of landscape. In her opinion, in Iwaszkiewicz's stories, landscape acts as a symbol, is a vehicle for plot change, and also an exponent of ideas, playing a special role as a mediator of mystery with existential significance. The multi-sensory perception of reality is an experience so deeply internalised that it becomes an integral part of the characters' being.

Keywords: landscape, representation, 20th-century Polish prose, Jarosław Iwaszkiewicz, Georg Simmel