

STANISŁAW BURKOT

MIĘDZY STYLIZACJĄ I PROSTOTĄ (O PROZIE JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA)

Proza Jarosława Iwaszkiewicza stanowi zjawisko dość niezwykle już przez sam fakt bliskiego kontaktu z jego poezją. Powstawała bowiem najczęściej jako rozwinięcie i rozszerzenie dokonań na terenie poezji. Nie znaczy to oczywiście, iż jest niesamodzielną częścią większej całości, że nie dojrzała nigdy do samoistnego bytu. W tym właśnie najpełniej zapisała się niezwykłość dokonań Iwaszkiewicza, że w każdym z uprawianych przez siebie gatunków literackich stworzył dzieła wartościowe, nie wymagające dopełnień z innej dziedziny.

Widzę tylko dwie zasadnicze linie — stwierdzał Iwaszkiewicz w jednym z wywiadów — to znaczy poezję i prozę. A jeśli chodzi o wszystkie rzeczy inne, to nie przywiązuję do nich wagi [...]. Nawet jeżeli chodzi o moje dramaty, to też traktuję je jako twórczość marginesową¹.

Powiązanie prozy z poezją musiało zapisać się szeregiem cech strukturalnych, musiało przynieść sporo ciekawych rozwiązań w sferze stylistycznej. Wbrew jednak przypuszczeniom rygor i dyscyplina — właściwe zawsze twórczości poetyckiej — nie wytworzyły podobnych skłonności w prozie Iwaszkiewicza. Toczy się ona zwykle dość żywiołowo, choć ma oczywiście swoje prawidłowości, o których będzie jeszcze mowa w tych rozważaniach. Sam Iwaszkiewicz w następujący sposób określał istotne cechy swej twórczości prozatorskiej:

Uważałem się i uważam za pisarza nowoczesnego w tym sensie, w jakim w ogóle nowoczesność da się rozumieć. Jestem zawsze wśród ludzi, a nie obok. Ludzie nie są dla mnie tylko elementem komponującym utwór, tylko pretekstem dla opisu literackiego „malarstwa“. W każdej postaci widzę przede wszystkim jej sprawę. Utwierdzony w życiu, w jego zmiennym, różnym i gorącym wnętrzu, odpowiadam pisarstwem na jego bodźce, na wciąż nowe pytania. Jestem, jaki jestem — to raz; jestem człowiekiem swojego czasu — to dwa; obie przesłanki, określające wierność wobec siebie i czynną postawę wobec świata, naszego świata tu i teraz, potwierdzają mi moje pojęcie

¹ W. Zalewski, *Rozmowa z Iwaszkiewiczem*. «Kultura» 1964 nr 8 s. 1.

o nowoczesności. Znam pisarzy, dla których nowoczesność zamyka się w wypełnianiu rygorów formalnych. Niektórzy dorobili się tą drogą zaszczytnego epitetu „klasyków o nieskazitelnym stylu”; istotnie, marmurowieją za życia; może przez to, że całą siłę talentu lokują w ornamentcie — nie obchodzi ich człowiek-sprawa, tylko człowiek-obraz. Inni starają się sprostać nowoczesności samą gramatyką — i dziś, w ślad za Amerykanami, unikają jak ognia zdań podrzędnych; słówka „który” u nich nie znajdziesz [...]. Nie jestem stylistą. Mój styl jest „niepoprawny”, byle jaki, nie-staranny. Powtarzam, nie zdając sobie sprawy, te same wyrazy w najbliższym sąsiedztwie. Ktoś mi kiedyś naliczył trzydzieści parę „być” na jednej stronie — szczerze się zawstydzilem. Posadzają mnie o kokietowanie niedbałością — nieprawda. Pytają mnie, czy takie „potoczności” w mowie odautorskiej, jak np. „ona to szalenie lubi”, „okropnie się tym zmartwił” lub „przeczytała sobie ten list” są zamierzone i świadome. — Otóż nie, ale lubię, gdy już się znajdują w tekście, i nie zastanawiam się czy to „staroświeckie”, czy może przeciwnie².

Dla pełnego obrazu przypomnieć warto, że wypowiedź ta pochodzi z 1957 roku, że stanowi więc punkt dojścia w przeobrażeniach prawideł stylu Jarosława Iwaszkiewicza. Zamanifestowana niechęć do wszelkiego typu „popisów” formalnych, podporządkowanie stylu potrzebom tematu, treści — to tylko najogólniejsze wyznaczniki finalnego ognia ewolucyjnej drogi, jaką przebył Iwaszkiewicz w ciągu pięćdziesięciu lat twórczości. Dodać trzeba, że sformułowanie z 1957 roku można odnieść do utworów ostatnich — do *Sławy i chwały* czy do tomiku opowiadań *O psach, kotach i diabłach*.

Początki pisarstwa Iwaszkiewicza nie zapowiadały jednak takich ostatecznych rezultatów. Autor *Uciezki do Bagdadu* wyrastał z innej tradycji, w której elementy formalne odgrywały bardziej samodzielniejszą rolę, jeśli by nie powiedzieć, że decydowały o właściwych celach pisarstwa.

Młodzięcą twórczość Iwaszkiewicza — tak w zakresie prozy, jak i w poezji — cechowała zawsze pewna łatwość stylistyczna. W określeniu tym chodzi mi o podkreślenie dużej wrażliwości na walory estetyczne słowa oraz umiejętności podpatrywania i pastiszowego naśladowania różnych stylów indywidualnych. Zarówno *Oktostychy*, *Kasydy*, jak i *Legandy i Demeter* czy *Uciezka do Bagdadu* świadczą, iż przygotowanie literackie zdobywał Iwaszkiewicz u wielu mistrzów, że elementy subtelnej stylizacji pod określonych autorów były właściwym punktem wyjścia. Początkom pisarstwa, co już wielokrotnie podkreślano³, patronowali Oskar Wilde i Artur Rimbaud, ale obok nich wymienić można rosyjskich akmeistów⁴, Stefana George i całą tradycję estetyzmu, której w XIX wieku patronował Teofil Gautier. Debiut literacki Iwaszkiewicza był więc pełnym przeciwieństwem przytoczonych na początku jego sformułowań z 1957 roku. Z biegiem lat Iwaszkiewicz żegnał bogów swej młodości, wyzwalał się spod ich wpływu, odnajdywał własną drogę twórczą. Lecz z owych wczesnych sformułowań pozostały pewne ślady:

² W. Mach, *Rozmowa z Jarosławem Iwaszkiewiczem*. «Nowa Kultura» 1957 nr 20.

³ Por. J. Kwiatkowski, *Eleuter. Szkice o wczesnej poezji J. Iwaszkiewicza*. Warszawa 1966 s. 15—20; 41—55.

⁴ *Tamże*, s. 13—15.

w poezji, o czym pisał Kwiatkowski⁵, tematem przeżycia, tematem wiersza bywa często wiersz bądź utwór innego pisarza. Związki owe zaznacza autor przez motto, przez umieszczenie cytatu w tekście własnego utworu, bądź wreszcie w specyficznych przetworzeniach i aluzjach, które czytelnik sam musi odnaleźć. Rozważania na temat „powiązań“ przy olbrzymiej ilości przywoływanych tekstów i autorów stają się bezsensowne. Stąd też jedynie słuszne wydaje się określenie Iwaszkiewicza jako pisarza kultury⁶. Należy do tej grupy twórców, którzy czytają wiele. Sam pisarz traktuje dzieła innych autorów jako część otaczającej człowieka rzeczywistości na równi ze światem przyrody, tworam architektury, produktami rzemiosła itp. Przeżywanie świata u Iwaszkiewicza jest także przeżywaniem dzieł sztuki, a często po prostu widzeniem świata poprzez utrwalone już w kulturze schematy. Wiersz *Smutne lato* z tomu *Księga dnia i księga nocy* może być w tym względzie ciekawym przykładem. Notuje osobisty nastrój poety, lecz czyni to przez wyraźną stylizację na modłę Lenartowicza:

W polu żniwa szumnie
Toczą pstrą obręczą,
A wozy na gumnie
Zajeżdżając bręczą.

Siano pozwożono,
Już pachnie w stodole,
W słonecznym promieniu
Wychodzę na pole.

Na stawie błękitno,
Jak w oczach mej córki,
Płyną kurki, kaczki,
Białopióre nurki.

Przemięły dzwonki,
Przeмина stokrotki,
Powtarzam półszepem
Piosenki i zwrotki

Innym przykładem może być wiersz 75 z tomiku *Ciemne ścieżki*:

Przez Etny białe śniegi,
Przez golfy neapolitańskie,
Przez żagla białe brzegi,
Przez dzwony aniołpańskie —

Przez kwiaty z aksamitu,
Przez krwi lepkie kałuże,
Przez łąki wyszłe z niebytu,
Przez zapalone róże —

⁵ J. Kwiatkowski, *Poezja kultury otwartej*. «Życie Literackie» 1968 nr 51/52; także: J. Pięszczachowicz, *Wierność życiu i sztuce. O poezji Jarosława Iwaszkiewicza*. «Życie Literackie» 1969 nr 34.

⁶ Określenie z art. J. Kwiatkowskiego, *Poezja kultury otwartej*.

Poprzez obłoki mdławę,
Przez sny i poprzez jawę
Przechodzisz niewidzący,
Aż trącisz śmierć —
Niechący.

Wiersz ten w całej warstwie stylistycznej nawiązuje do tradycji baroku, do poezji Jana Andrzeja Morsztyna. Czy to znaczy, że jest naśladowaniem? Oczywiście, że nie. Wchłania bowiem najbardziej Iwaszkiewiczowskie motywy, zapisuje jego specyficzny sposób rozumienia świata.

Dla poznania całego pisarstwa Iwaszkiewicza wydaje się konieczne, choć byłoby to przedsięwzięciem bardzo trudnym, przebadanie sfery licznych i skomplikowanych aluzji literackich. Aluzje bowiem, manifestowane jawnie w stałym powtarzaniu nazwisk wielu autorów i ukryte w pastiszowych stylizacjach, stanowią ważny wyznacznik rozwoju sztuki pisarskiej Iwaszkiewicza. Obecność tradycji literackiej — rozumianej szeroko, bo obejmującej także dzieła ściśle współczesne pisarzowi — nie zabiła bowiem samodzielności Iwaszkiewicza, zaznaczyła ją tylko dobitniej, wydobyła i utwierdziła. W wypadku poezji podkreślono już istnienie owych licznych punktów odniesień. Jeśli zaś chodzi o prozę, to poza przypomnieniem młodzieńczych związków z twórczością Oskara Wilde'a, zwrócono jeszcze uwagę na żywą w stylistyce Iwaszkiewicza tradycję modernistyczną. Stefan Kołaczkowski, cytując zresztą wypowiedź Iwaszkiewicza z «Wiadomości Literackich», podkreślał, że liryzm i dekompozycyjność powieści *Księżyc wschodzi* jest konsekwencją prozy Żeromskiego⁷. Nie powtórzeniem, lecz właśnie konsekwencją. Teodor Parnicki, recenzując *Czerwone tarcze*⁸, zwracał uwagę na ich odmienność od tradycji romansu historycznego, odmienność podkreśloną w warstwie stylistycznej zerwaniem z regułami dawnej archaizacji. Uwagi Kazimierza Wyki, zamieszczone w *Pograniczu powieści*⁹, dają ciekawe zestawienie na przykład niektórych elementów świata przedstawionego w *Matce Joannie od Aniołów* z barokiem, w czym widzi autor przewyżczenie młodzieńczego liryzmu na rzecz przedmiotowości epickiej.

Najobszerniejsze studium o właściwościach stylistycznych prozy Iwaszkiewicza dał w 1948 roku Wacław Kubacki.

Twórczość Iwaszkiewicza — pisał — nosi ślady tradycjonalizmu literackiego. Środowisko tych książek przypomina nam aurę niektórych powieści Orzeszkowej, Sienkiewicza, Weysenhoffa, Żeromskiego czy Bartkiewicza. Dwór, dworek, folwark, leśniczówka, a oprócz tego tak zwane wyższe sfery towarzystwa, wielki świat, wojaże zagraniczne¹⁰.

⁷ S. Kołaczkowski, *Literatura kresów polskich*. «Przegląd Warszawski» 1925 z. 50 s. 153—156.

⁸ T. Parnicki, rec. *Czerwonych tarcz*. «Droga» 1935 nr 3 s. 222—226.

⁹ K. Wyka, *Pogranicze powieści*. Kraków 1948 s. 272—304; wcześniej: *Oblicze świata*. «Twórczość» 1947 z. 2 s. 115—125.

¹⁰ W. Kubacki, *Krytyk i twórca*. Łódź 1948 s. 274—275.

W dalszym ciągu udowadniał Kubacki tradycjonalizm Iwaszkiewicza, podobnie jak to robił później Artur Sandauer¹¹, związkami z dziedzictwem modernizmu, widocznymi zwłaszcza w traktowaniu motywów religijnych i w estetycznym stosunku do życia.

Niewątpliwie modernizm był, jak dla całego pokolenia, do którego Iwaszkiewicz należy, początkiem drogi. Futuryści i później poeci krakowskiej Awangardy tworzyli najdalsze zanegowanie wzorców estetycznych i stylistycznych modernizmu. Lecz nową poetykę rozumieli, zwłaszcza futuryści, właśnie jako negację istniejących wzorców. Stąd też nawet u nich istnieją pewne punkty odniesień. Opozycję da się zrozumieć i wyjaśnić tylko na tle określonej tradycji. Poeci Skamandra, mimo że nie zrywali tak manifestacyjnie związków z tradycją, rozwinęli przecież inne skrzydło tej samej opozycji: dotyczy to zwłaszcza gwałtownych procesów odświeżania języka literatury, wymiany znacznej części rekwizytów na poetyckiej scenie. Przy owej wielkiej pracy nie obyło się bez ostrych demonstracji, żeby przypomnieć tylko *Wiosnę* Tuwima, *Czarną wiosnę* Słonimskiego czy *Zenobię Palmurę* Iwaszkiewicza. W jakim kierunku zmierzała owa wymiana stylistycznych i literackich rekwizytów? Dla Tuwima, Słonimskiego i częściowo Wierzyńskiego cechą charakterystyczną było sięgnięcie do mowy potocznej, do zbrutalizowanego języka ulicy, ograniczenie nastrojowo-emocjonalnych funkcji epitetu (tak charakterystycznych np. dla prozy Żeromskiego), a wreszcie zastąpienie rzeczowników abstrakcyjnych — konkretnymi (robił to już wcześniej Leopold Staff). Oto charakterystyczny dla tych tendencji fragment wiersza Juliana Tuwima *Chrystus miasta* z tomiku *Czyhanie na Boga*:

Tańczyli na moście,
Tańczyli noc całą.

Zbiry, katy, wyrzutki,
Wisielce, prostytutki,
Syfilitycy, nożownicy,
Łotry, złodzieje, chłacze wódki.

Tańczyli na moście,
Tańczyli do rana.

Żebracy, ładacznice,
Wariaci, chytne szpicle,
Tańczyły tam ulice,
Latarnie, szubienice,
Hycle.

Poza wymianą słownictwa poetyckiego, zmianą jego emocjonalnej funkcji zwraca uwagę gwałtowny wzrost roli rzeczowników (zawsze konkretnych)

¹¹ A. Sandauer, *Poeci trzech pokoleń*. Warszawa 1962 s. 76; Artykuł napisany został jeszcze przed ukazaniem się pracy R. Przybylskiego (*Eros i Tanatos*. Warszawa 1970). Stąd też brak w tych rozważaniach odwołani do najobszerniejszego studium o prozie Iwaszkiewicza.

oraz wyraźne uproszczenie zadania, które pozbawione zostało jakichkolwiek bliższych lub dalszych określeń: zdanie składa się w istocie z podmiotu i orzeczenia. Równocześnie „zbiorowy“ charakter podmiotu — wyliczenie — zagęszcza obraz poetycki, manifestuje jego konkretność, zmysłową wręcz dotykarność. Każda z zaznaczonych tu tendencji stylistycznych jest zanegowaniem młodopolszczyzny.

Jak na tym tle przedstawia się prozatorski debiut Iwaszkiewicza? Wydaje się on bliższy tradycji młodopolskiej. Choć z drugiej strony, żywe związki i kult dla Rimbauda wprowadzały zarówno specyficznie prowokacyjne słownictwo, jak i dość charakterystyczną praktykę na terenie składni. W zakresie słownictwa wystarczy zestawić *Bal wisielców*, *Modlitwę wieczorną* czy *Siostry miłosierdzia* Rimbauda z *Confiteor* u Iwaszkiewicza. Podobne paralele dostrzec można także w zakresie składni. Oto fragment z *Kasyd*:

Konserwy z chlebem wśród palącego wiatru. O zmierzchu zatrzymanie przed oknem na uśpiony łuk stalowej nieruchomej rzeki. Stajnie i nocne warty. Król Duch i flotki na zboczach wzgórz. Polowanie na wszy na łące wiosennej, nad zieloną strugą. Nocleg na słomie po obzarcu się kwaśnym mlekiem¹².

Podobny przykład odnaleźć można w *Illuminacjach* Rimbauda:

Mglisty ranek lipcowy. Smak popiołu unosi się w powietrzu. Zapach drzewa potniejącego w kominie — kwiaty wymoknięte — błąd przechodzek — mżenie kanałów na polach. — A czemuż jeszcze nie zabawki i nie wonne kadziła?¹³

Przewaga równoważników zdań, wyeliminowanie czasownika w postaci osobowej nadaje całości wypowiedzi zarówno specyficzny rytm, jak też manifestuje trwanie pewnego kształtu czy przedmiotu, uwolnionego od „dziania się“, zmiany, przemijania. Tego typu przedsięwzięcia w sferze stylistyki znalazły się na tej samej linii eksperymentów formalnych, co i cytowane poprzednio poszukiwania Tuwima, choć skutki artystyczne były inne. Zwielokrotnienie podmiotu, operowanie wyliczeniem oddawało gwałtowny rytm życia miejskiego, stwarzało wrażenie wielkiego rojowiska, jakim było dla poety miasto. Opuszczenie czasowników, orzeczeń w zdaniu — było zaprzeczeniem dynamiki, prowadziło ku monumentalizacji i kontemplacji świata. A także ku kontemplacji samej frazy, uroków jej budowy. Takie jest źródło licznych w młodzieżowej twórczości Iwaszkiewicza prób prozy poetyckiej (*Legendy i Demeter*, *Kasydy*, a częściowo także i *Ucieczka do Bagdadu* oraz *Hilary, syn buchaltera*).

Dbałość o budowę „pięknego zdania“ dzieli Iwaszkiewicz z pierwszymi manifestami Awangardy, zwłaszcza zaś z teorią i praktyką Tadeusza Peipera.

¹² J. Iwaszkiewicz, *Nasza droga* [w:] *Wiersze zebrane*. Warszawa 1968 s. 142.

¹³ J. A. Rimbaud, *Illuminacje* [w:] *Poezje wybrane*. Warszawa 1969 s. 86. (Tłum. J. Iwaszkiewicz i J. Rytyard).

Poczynaniom tym patronować mogli poeci Młodej Polski z obecnym w niej nurtem parnasizmu, lecz także rodzący się formizm (warto przypomnieć, że *Wieczór u Abdona* dedykował Iwaszkiewicz Witkacemu), a przede wszystkim Oskar Wilde. W jednym z jego esejów pt. *Krytyk jako krytyk* przeczytać możemy następującą myśl o sztuce pisarskiej:

Grecy doprowadzili krytykę języka rozpatrywanego w świetle samej jego faktury — do takiej doskonałości, do jakiej my z całym naszym systemem rozumowego czy uczuciowego akcentowania zaledwie możemy aspirować, jeżeli w ogóle jest to dla nas możliwe. Studiowali, na przykład, kadencję prozy, opierając się na naukowych podstawach, jak nowoczesny muzyk studiuje harmonię i kontrapunkt [...]. Od czasu wynalezienia druku, od czasu rozpowszechnienia u nas nieszczęśliwego zwyczaju czytania wśród średnich i niższych klas, literatura coraz bardziej starała się przemawiać do oka, a coraz mniej do ucha, choć przecież z punktu widzenia czystej sztuki literatura powinna zmierzać do przyjemnego oddziaływania na zmysł słuchu, kierując się zawsze kanonami tej przyjemności¹⁴.

W tej estetyce zdanie i jego budowa — a nie dobór słownictwa, walory ekspresywne poszczególnych wyrazów — staje się punktem centralnym wszelkich poszukiwań formalnych. Wydaje się więc, że niezależnie od poczyznań naszej Awangardy, poszukiwania Iwaszkiewicza zmierzały w innym kierunku niż pozostałych członków Skamandra. Miał swoich własnych bogów i w samodzielny sposób przeprowadzał rozliczenie się z tradycją Młodej Polski. Estetyzm Iwaszkiewicza nie jest prostym powtórzeniem tych samych tendencji u poprzedników: u autora *Kasyd* rodził się początkowo z zafascynowania tworzywem językowym. Czy zafascynowaniu temu towarzyszyła dojrzałość warsztatu, sprawa to już całkowicie inna. Odpowiedź na to pytanie przyniosło przekreślenie owej drogi w dalszej twórczości Iwaszkiewicza.

Powróćmy do stwierdzenia już wcześniej zasugerowanego: cały ten epizod w twórczości Iwaszkiewicza jest próbą sił i poszukiwaniem własnej drogi. Stylizacja antyczno-biblijna w opowiadaniach z tomu *Legandy i Demeter*, pozostająca w kręgu Oskara Wilde'a i jego „poematów prozą“ (np. *Artysta, Ten, który czynił dobrze, Narcyz*), rodowód swój wieździe równocześnie z tak dobrze zadamowionej w naszej literaturze przypowieściowej stylizacji. Równocześnie jednak już w *Legendzie o świętej Balbinie nieznaney*, a zwłaszcza w *Godach jesiennych* i w *Demeter* pojawiają się tony odmienne, bardziej samostne. Mitologia w *Demeter* połączona z rekwizytami życia współczesnego (na Olimpie bogowie posługują się telefonem) prowadzi ku rozwiązaniom groteskowym, bliskim na przykład niektórym pomysłom Witkacego. Ta forma nie znajdzie jednak swej kontynuacji w dalszej twórczości Iwaszkiewicza. W *Godach jesiennych* znajdziemy natomiast istotne rysy stylistycznego ukształtowania frazy, właściwie całej późniejszej prozie. Wprawdzie z tradycji modernistycznej tkwią tu jeszcze niektóre epitety i metafory („instynktowna anty-

¹⁴ O. Wilde, *Eseje. Opowiadania. Bajki. Poematy prozą*. Warszawa 1957 s. 32.

patia do brata weszła we wrota świadomości“, „rozpacz pijanego czekania“, „obłok wydęty jak łono karmicielki“), lecz nie decydują one o charakterze całości.

Specyficzną rolę — jak u Rimbauda i u Wilde’a — odgrywają u Iwaszkiewicza kolory. Mogą one mieć charakter nastrojowo-symboliczny¹⁵, lecz nie pozbawiony cech realności. Takie rozwiązanie kolorystyczne bliskie jest tradycji Stanisława Witkiewicza z *Na przełęczy*, choć kolor już się usamodzielnia, spadki napięcia i zmiany jakości nie mają owej wewnętrznej logiki, tak charakterystycznej dla impresjonistów. Oto charakterystyczny fragment prozy Iwaszkiewicza:

Plamy słońca złote i ciepłe przelewały się po białym cieple Krystyna i po czarnym atłasie sierść konia; krok za krokiem dążyli w owym świetle niepełnozłotym, które raz wraz pokazywało całe kontury lub je zlewało z tłem, tak iż zdawało się, że koń i jeździec nurzają się w złocie światłocienistej wody¹⁶.

Ten rys wczesnej twórczości Iwaszkiewicza nie zmienia się i później: wrażliwość na kolory, a nawet nadawanie im pewnych znaczeń symbolicznych przetrwa do ostatnich utworów pisarza. Symbolika kolorów, bliska, choć nie tak jednoznaczna jak w *Samogłoskach* Rimbauda, w *Ucieczce do Bagdadu* spełnia przede wszystkim funkcję patetyzującą: „Patrzył na bladocytrynowy kęs nieba, który ukazywała plama okna. Widział, jak białe gołębie przelatowały po limonowym tle“¹⁷. Podobną funkcję spełnia kolor w finalnej części *Młyna nad Utratą*. Tonący Karol widzi stojącego na brzegu Desmonda, który wygląda jak „czarny anioł“ wskazujący palcem „blednący szczyt niebieskiego firmamentu“.

Kolorystyka zrywająca z tradycją impresjonistycznego łączenia barw spełnia także dodatkowo funkcje ekspresywne: bardzo często jest istotnym elementem rozbudowanej metafory, służy poetyckiej stylizacji opisów. We wczesnej twórczości Iwaszkiewicza da się zauważyć jednak i dążność odwrotną — stylizację prowadzącą ku znaczeniom konkretnym, realnym. Już w *Godach jesiennych* obok stylizacji patetyczno-pogańskiej, dionizyjskiej, pojawiają się zwroty w rodzaju: „miód sycić“, „jabłka suszyć“, łączące się z inną tradycją literacką. Na tej drodze mianowicie buduje pisarz iluzję rzeczywistego środowiska społecznego, bądź też stara się przybliżyć do czytelnika i uprawdopodobnić sferę przeżyć wewnętrznych bohaterów. W tej funkcji także odnajdziemy w *Ucieczce do Bagdadu* próby archaizacji, przypominającej podobne próby w powieściach historycznych Henryka Sienkiewicza („Jeszcze septembra miesiąca słyszałem, że gwarno było po całym Podnieprzu o owej starościańskiej przygodzie“)¹⁸.

¹⁵ J. Kwiatkowski, *Eleuter... op. cit.*, s. 63—64.

¹⁶ J. Iwaszkiewicz, *Gody jesienne [w:] Opowiadania*. Warszawa 1956 s. 19.

¹⁷ J. Iwaszkiewicz, *Ucieczka do Bagdadu*. Warszawa 1923 s. 57.

¹⁸ *Tamże*, s. 9.

Zwrócenie uwagi na zdanie, skoncentrowanie na nim głównych wysiłków artystycznych przyniosło w rezultacie we wczesnych utworach Iwaszkiewicza skutki raczej ujemne: stworzyło mianowicie pewien fałszywy patos wypowiedzi, doprowadziło do koturnowości. Natomiast wspomniane elementy stylizacji środowiskowej i archaizacji odkrywały przed pisarzem uroki prostoty, codzienności. Nie oznacza to, że z młodzieńczych prób nic nie weszło do stałego arsenału środków w prozie Iwaszkiewicza. Praktyka u Oskara Wilde'a, a równocześnie własne predyspozycje muzyczne przyniosły szereg istotnych powiązań struktury zdania z ukształtowaniem frazy muzycznej. Do zdobytych na tej drodze środków należy kształtowanie rytmiki prozy przez powtórzenia. Powróćmy do uwagi Wilde'a o studiowaniu kadencji zdania, „jak nowoczesny muzyk studiuje harmonię i kontrapunkt“. Echa tych poglądów przewijają się we wczesnych utworach Iwaszkiewicza wielokrotnie: w *Hilarym, synu buchaltera* tak autor utrwala moment, w którym Hilary zaczyna pisać: „A chodzi tu o ten drobiazg, o powiedzenie po prostu, że Hilary począł pisać wiersze. Skonstatowanie jest rzeczą łatwą. Ale nikt nie potrafi wyrazić, jakimi drogami dochodzi do tego. Może pewna muzyka“¹⁹.

Owo kojarzenie samego procesu twórczego z powstawaniem muzyki nie jest u Iwaszkiewicza rzeczą przypadku. Studia muzyczne rozwinęły niewątpliwie tę wrażliwość także w wypadku operowania tworzywem słownym. Pisze o tym autor bezpośrednio w *Hilarym, synu buchaltera*: „Hilary nie był jeszcze nigdy w restauracji. To może zabawne, ale tak było w istocie. Coś z jasnego słońca migotało mu w nich przez szyby. Nie dziwcie się wy, którzy znacie restauracje, ale tak było w istocie (Powtarzam figurę stylistyczną, jak się powtarza ozdobę w frazie muzycznej — staje się ona echem poprzedniej i wiąże okres w harmonijną całość“)²⁰.

Brmieniowy, muzyczny walor frazy u Iwaszkiewicza akcentuje więc pewne paralelizmy i kontrasty, prowadzi często do zestawiania słów nie ze względu na ich sens w zdaniu, lecz ich walor muzyczny. Instrumentacja podkreśla i wydobywa owe właściwości muzyczne w zdaniu:

Sztuka! To oznaczało: marmur i róże, wino i alabastry, astry w białych krużach, krucze w liliowych różach, weneckie lampiony... — a weneckie zapusty, śmiech, ten kulig, kulig jedyny prawdziwy na świecie z *Popiołów*²¹.

Zasadę brzmieniowego kojarzenia odnaleźć można w futurystycznych wierszach Stanisława Młodożeńca. Oto fragment z wiersza *Lato*:

...upał opala owale
i smaży dekoltaże
gdzie zerka

¹⁹ J. Iwaszkiewicz, *Hilary, syn buchaltera*. Warszawa 1923 s. 10.

²⁰ *Tamże*, s. 33.

²¹ *Tamże*, s. 11.

lalkowaty lowelas w lśniących lakierniach
 ...kokota.....
kokota
 kokota łasi łążącego kota
 i liże krem z łyżeczki
 mdlórzecznie zlizuje z żarem talerza
 ż.....a.....r
 s.....p.....i.....e.....k.....a.

Eksperymenty i poszukiwania tego typu — obecne także w poezji Iwaszkiewicza — były jednak tylko epizodem w jego prozie i w dalszych utworach nie znalazły rozwinięcia. Pozostała natomiast wrażliwość na brzmieniową stronę zdania, dbałość o jego rytm wewnętrzny. Funkcję tę — zgodnie z określeniem samego Iwaszkiewicza — spełnia powtarzanie części frazy lub też budowanie różnego typu układów paralelnych, dotyczących intonacyjnego ukształtowania wypowiedzi. Oto jeden z przykładów:

Zjawiła się stara żółkła Lim i siadła bez słowa obok poety. Przykucnęła na słońcu, a on leżał w cieniu. Stara żółkła Lim uśmiechnęła się do niego, ale on tego nie widział²².

Powtórzenia („stara żółkła Lim“, „stara żółkła Lim“) i paralele (trzy pary zdań współrzędnie złożonych stanowiących pod względem intonacyjnym zamknięte układy) decydują o muzycznej kompozycji całości. W *Legendzie o świętym Merkurym Smoleńskim* cały utwór uporządkowany i podzielony został na części swoistym przerywnikiem o strukturze muzycznej:

Siedem tręb złotych zagrało, siedem srebrnych łabędzi się wzbiło, siedem lazurowych porpców furkoce, siedem czarnych bachmatów podkową iskry krzesze²³.

To samo zdanie jako forte zjawia się ponownie w utworze:

Czternaście tręb złotych zagrało, czternaście srebrnych łabędzi się wzbiło, czternaście lazurowych porpców furkoce, czternaście bachmatów karych podkową iskry krzesze, a piętnasty, biały, bez jeźdźca, na przedzie²⁴.

W finale utworu znajdziemy to samo zdanie jako fortissime:

[...] trzydzieści srebrnych łabędzi się wzbiło, trzydzieści lazurowych porpców zafurczało, trzydzieści bachmatów czarnych podkowi z kamieni iskry krzesze, jeden biały, bez jeźdźca, na przedzie²⁵.

Wzmocnieniu tonu służy tutaj wraz z powiększaniem liczby także wzmocnienie intensywności kolorów i wydłużenie zdania. Muzyczne ukształtowanie

²² J. Iwaszkiewicz, *Ucieczka do Bagdadu... op. cit.*, s. 9.

²³ J. Iwaszkiewicz, *Legendy i Demeter*. Warszawa 1921 s. 9.

²⁴ *Tamże*, s. 12.

²⁵ *Tamże*, s. 17.

wypowiedzi językowej we wczesnych utworach prozatorskich Iwaszkiewicza nie polega wyłącznie na odpowiedniej instrumentalizacji głoskowej, lecz obejmuje kadencję zdania, paralelizmy składniowe, rytmizację przez powtarzanie w bliskim sąsiedztwie tych samych wyrazów itp. W dojrzałym okresie twórczości muzyczna struktura wypowiedzi przechodzi dość znamienne ewolucję: jeśli w opowiadaniach z tomu *Legendy i Demeter*, w *Ucieczce do Bagdadu*, a nawet w *Hilarym, synu buchaltera* była ona celem wysiłków pisarza, to w utworach z lat trzydziestych staje się wyraźnie środkiem artystycznego wyrazu. Powieść *Księżyc wschodzi* zamyka ostatecznie ten wstępny etap doświadczeń. Rozwija równocześnie owe nieśmiałe próby stylizacji środowiskowej, indywidualizacji języka, podporządkowanej charakterystyce psychiki bohaterów. Stanowczy zwrot Iwaszkiewicza ku życiu, narastająca pasja poznawania jego kształtu musiały pociągnąć za sobą zmiany w zakresie słownictwa i składni. Równocześnie jednak młodzieńczy etap prób i poszukiwań nie został całkowicie przekreślony: wrażliwość na walory muzyczne słowa stanowi najbardziej znamieny rys pisarstwa Iwaszkiewicza.

Zmiany jednak, zapowiedziane już w powieści *Księżyc wschodzi*, okazały się dość istotne. Wraz ze stylizacją środowiskową, z próbami indywidualizacji języka ze względu na osobowość bohaterów, uproszczeniu uległa metaforyka, epitety stały się teraz bardziej konkretne, wkroczyło do opowiadań i powieści nowe słownictwo, bliskie językowi potocznemu. Oczywiście przemiana owa nie była aktem jednorazowym, lecz dość długim i mozolnym procesem. Powieść *Księżyc wschodzi* jest świadectwem zachodzącego przełomu i — jak każdy utwór powstający na tego typu rozstajnych drogach — pod względem stylistycznym zawiera sprzeczne niekiedy tendencje. Poszukiwanie przez pisarza własnej drogi twórczej, własnej stylistyki objęło przede wszystkim budowę zdania. Uległa ona wyraźnemu uproszczeniu; zdanie najczęściej komunikuje tylko określone treści, zależne od bezpośredniej obserwacji, od konkretności. Otaczający pisarza świat — przyroda i przedmioty, które stworzył człowiek — nabierają teraz istotnego znaczenia. Zachłanność, z jaką pisarza poznaje „oblicze świata“, nadaje dopiero tym przedmiotom i przyrodzie szersze, filozoficzne znaczenie. Zaczynają one żyć, tworzyć nastrój, wyrażać wielką panteistyczną radość istnienia i rodzić gorycz, wynikającą z wiedzy o przemijaniu wszystkiego:

A jednak obcował z rzeczywistością. Patrzył: na lewo miał gładkie pole buraczane, rzędami równymi pasma zielonej naci biegly w różowym półświecie; za burakami widniało bielejące morze żyta i biały wschodni horyzont. Bliżej, tuż po drodze, biegł wydłużony cień powozu, stawał się coraz dłuższy, przeskoczył wreszcie rów zarośnięty zakurzoną trawą i wybiegł, trzęsąc się, na pole. Na prawo za czarnym kapeluszem ciotki także bezbrzeżna równina, tylko że zaczerwieniona ogniem zachodu; każde źdźbło ciemnej pszenicy paliło się odblaskiem czerwonym i błyszczało. Mimo iż wieczór był i w wieczornym śnie wiatru każdy kłos sterczał nieruchomo, polem walił dobrze Antoniemu znany zapach stepu²⁶.

²⁶ J. Iwaszkiewicz, *Księżyc wschodzi* [w:] *Powieści*. Warszawa 1958 s. 25.

Fragmenty tego typu, wynikające z wielkiej wrażliwości Iwaszkiewicza na zjawiska świata otaczającego, tworzą w powieści *Księżyc wschodzi* jedno skrzydło stylistycznych opozycji. Nadają one odpowiedni rytm przeżyciom wewnętrznym bohaterów, określają ich wymiar, demaskują pozę i udanie. Powieść bowiem o Ukrainie i młodości jest równocześnie rozliczeniem się z własną młodością pisarza, z całym zabłąkaniem w krainach narcyzmu. Piękno odkrył nagle Iwaszkiewicz także w świecie otaczającym i stało się ono właściwą miarą samokrytycznych weryfikacji.

Drugie skrzydło zasadniczej opozycji stylistycznej w tej powieści tworzy dotychczasowa praktyka patetyczno-poetyckich stylizacji. Ilekroć dochodzi do odtwarzania wewnętrznych przeżyć głównego bohatera, tylekroć, jak na zawołanie, zjawia się modernistyczna przesada, bliska barokowej fakturze stylu Żeromskiego. Stąd też bohater musi zdobyć „skrzynkę zawierającą klucz do jego duszy“, musi „odetchnąć szerokim oddechem zrozumienia“ i odnaleźć siebie „pośród złomisk, które zasłały dno jego pojmowania świata“²⁷. Bez trudu także odnaleźć można liczne ślady terminowania u Wilde’a i Rimbauda. Dotyczy to zwłaszcza umiejętności przetwarzania przeżyć i nastrojów wewnętrznych na wizyjną fakturę obrazów:

Dziś jeszcze widzi wyraźnie kombinacje szarych i ceglanych domów i siebie na czarnym kucyku i w czarnym płaszczu, cwałującego. A przecie nigdy nie miał konia. W kącie kanapy pod chustą w kratę, szarą, wypłowiałą — a były to jesienne wieczory — rozkiwtały nieznane nikomu na świecie rozkosze miłosne. Marzenie o deptaniu nagich jakichś ciał, złote kraty, czarne konary na tle jasnego nieba i chwianie się przeraźliwe zielonych kopuł cerkwi w jakiejś fantastycznej wiosce²⁸.

Przytoczone tutaj przykłady charakteryzują i inne elementy stylistycznego ukształtowania owej zasadniczej opozycji. Nowe cechy stylu, związane ze zmysłowym poznawaniem świata, oddające świat ów przy użyciu najprostszych środków — rejestrowania poszczególnych przedmiotów i zjawisk, współistnieją ze stylistyką całkowicie odmienną — poetyzującą, przesadną, zawierającą zwłaszcza w ukształtowaniu kolorystycznym obrazu pewne niejasne tendencje symboliczne. Ta dwoistość stylu nie jest jednak przypadkowa: zapisuje najpełniej sam fakt znalezienia się bohatera powieści na wielkim rozdrożu — z jednej strony metafizyczne odczuwanie „ból istnienia“, samotności człowieka wobec wielkiej przyrody, a z drugiej — uroda świata, rodzące się umiłowanie życia. W sferze więc tematycznej, treściowej utworu odnaleźć możemy właściwe wyjaśnienie stwierdzanych opozycji. Omawiana powieść — jak prawie wszystkie utwory Iwaszkiewicza — posiada łatwo czytelny podtekst autobiograficzny. Wnikliwa analiza wszystkich życiowych powikłań Antoniego jest w sensie ogólnym także stwierdzeniem przemian, jakim podlegał pisarz. *Hilary, syn buchaltera* i *Księżyc wschodzi* spełniają

²⁷ *Tamże*, s. 15.

²⁸ *Tamże*, s. 23.

w rozwoju twórczości Iwaszkiewicza podobną rolę, jak *Godzina myśli* w twórczości Słowackiego. Autoanaliza, nie pozbawiona krytycyzmu, prowadzi w powieści Iwaszkiewicza do wyczuwalnego dystansu wobec pewnych schematów przeżywania. Rozterki wewnętrzne młodego pokolenia, do którego należą przecież: Antoni, Knabe, Izidor czy Jerzy, długie dyskusje i abstrakcyjne dociekania, poszukiwanie sensu życia, polemiki na tematy społeczne czy filozoficzne — wszystko to utopione zostało w zespole zasklepiionych zwrotów i ogólników. Padają wielkie słowa: „straszliwy chaos“, „olbrzymi kosmos“, „wcielenie bóstwa“, „wolny czyn człowieka“, „dech rewolucji“, „kontakt z wiecznością“, „telegraficzne połączenie... ze stacją idei“, „ogromna samotność“ itd. Ich rejestr można by wielokrotnie powiększyć. Niekiedy jesteśmy w tym odtwarzaniu cech języka inteligencji o krok od zamierzonych lub mimowolnych efektów parodystycznych i humorystycznych. Oto fragment rozmyślań bohatera nad miednicą w czasie mycia się:

Nic lepiej nie odkrywa nam naszego stanu ducha, jak stosunek do wody. Ta ciepława ciecz, pomieszana z mydlinami, wydała mu się podobną do jego mętnych myśli, w których nie mógł określić ani swojego stosunku do świata, ani nawet stosunku do samego siebie²⁹.

Ten przykład wydaje się niezwykle charakterystyczny dla stałego operowania przez Iwaszkiewicza ostrymi opozycjami. Jak ongiś Irzykowski w *Pałubie*, tak i Iwaszkiewicz w powieści *Księżyc wschodzi* prowadzi bardzo skomplikowaną kompromitację inteligenckich mitów, inteligenckiej niemocy i ucieczki od życia. Witalne siły matki ziemi wyznaczają drugi krąg, drugą płaszczyznę stylistycznych odniesień. Na tle rozważań o „straszliwym chaosie świata“, o „ogromnej samotności“ — jakże niezwykle brzmi takie choćby zdanie: „W przedpokoju pachniało mokrym sukniem, mokrym kozuchem, psami, gdy otwierano drzwi od podwórza — to mokrą ziemią i świeżą zielenią wielkich omytych liści, które się teraz właśnie znajdowały w epoce najjędrniejszego rozrostu“³⁰.

Oczywiście byłoby błędne wyciąganie wniosków o parodystyczno-satyrycznych funkcjach przedstawionych tutaj opozycji. Nie przybrały one nigdy tak jednoznacznego charakteru, choć w kolejnych powieściach, a zwłaszcza w *Pasjach błędmierskich* uległy jeszcze pogłębieniu. *Zmowa mężczyzn*, kolejna po *Księżyc wschodzi* powieść Iwaszkiewicza, jest dalszym dowodem kształtowania się samodzielności twórczej pisarza. Rozwija ona w jednolitą całość tę część stylistycznych opozycji z powieści *Księżyc wschodzi*, które wiązały się ze zwrotem pisarza ku życiu, ku temu, co w nim zwykłe, codzienne. Całowitemu wyciszeniu uległy natomiast owe pozostałości młodopolskich upodobań.

²⁹ *Tamże*, s. 29.

³⁰ *Tamże*, s. 63.

Pociągnęło to za sobą szereg istotnych zmian w zakresie doboru słownictwa, które staje się teraz demonstracyjnie powszednie, zwyczajne, podporządkowane charakterystyce socjologicznej przedstawionego środowiska, wiąże się z wykonywanym przez bohaterów zawodem itp. Podobne tendencje w literaturze dwudziestolecia międzywojennego obserwować można u wielu pisarzy i wiążą się one z rozwojem oraz wpływem tak zwanej „literatury faktu“, „nowej rzeczywistości“. *Zmowa mężczyzn* prezentuje oczywiście pod względem społecznym inne środowisko niż później u przedstawicieli grupy „Przedmieścia“, w utworach Zbigniewa Uniłowskiego czy nawet w *Granicach* Zofii Nałkowskiej. Dobór słownictwa wiązał się w powieści Iwaszkiewicza z charakterystyką klasową i zawodową poszczególnych bohaterów. W tekst powieści wkroczyły takie słowa, jak: „firma“, „biuraliści“, „maszynistka“, „sprawy biurowe“, „przemysłowiec“, „służba“, „budowla“. Równocześnie przez dobór epitetów nadaje autor mieszczańskiemu światu pewien rys ironiczny; świadczą o tym takie zwroty, jak: „przedpotopowe graty“, „olbrzymia landara“, „w kuchni berło dzierżyła... stara Agata“, „szczęście przelewało się przez nią, jak przez napełniony piwem kufel“.

Uproszczenie języka w tej powieści widoczne jest szczególnie w ograniczeniu zasięgu i roli poetyckiej metafory. Język powieści staje się w ten sposób prawie reporterski, suchy, sprawozdawczy. W składni natomiast owa dążność zapisała się ograniczeniem do minimum zdań podrzędnie złożonych, zdecydowaną przewagą zdań współrzędnych, krótkich, często bezspójnikowych:

Wiedziała, ile kosztował pęczek pietruszki, nie omyliła się w ilości kupionej kaszy. Krowy dwie mieli w domu, Agata sama je doila i codziennie zdawała sprawę Alince z udoju. Raz na tydzień, w czwartki, bito masło. Pranie odbywało się raz na miesiąc. Do prania przychodziła praczka z miasta — trochę to było niewygodne, zwłaszcza iż wypadła rodzoną ciotką Kurka i nie można było od niej dużo wymagać³¹.

Zmowa mężczyzn była więc najpełniejszym przewyciężeniem tradycji młodopolskich. *Pasje błędmierskie*, ostatnia powieść Iwaszkiewicza z okresu międzywojennego, korzysta zarówno z doświadczeń zapisanych w *Księżyc wschodzi*, jak i w *Zmowie mężczyzn*. Jednolitość stylistyczna *Zmowy mężczyzn* ograniczała siłę ekspresywnego oddziaływania, prowadzić mogła — przy dalszym rozwijaniu — do monotonii. W utworach młodzieńczych łączył Iwaszkiewicz różnego typu stylizacje (np. dionizyjsko-pogańską z ukraińską i ludową w *Godach jesiennych*), bardzo często opozycyjne względem siebie, na zasadzie muzycznego kontrapunktu. W *Pasjach błędmierskich* zjawisko to powraca znowu, choć elementy składowe są już wyraźnie inne, wiążą się mianowicie z podkreśleniem środowiskowych odmienności (np. język inteligencji i gwara ludowa), a także z podkreśleniem odmienności w obrębie języka literatury pięknej, zależnych od gustów epoki. Kanicki, pisarz młodszej

³¹ J. Iwaszkiewicz, *Zmowa mężczyzn* [w:] *Powieści*. Warszawa 1968 s. 272.

generacji, zdaje sobie sprawę z istnienia tego typu różnic, czytając powieść *Zamoyły*. Językowe ukształtowanie jego prozy uzależnił Iwaszkiewicz od wzorców stylu młodopolskiego. Tekst *Zamoyły* przytacza Kanicki i zaopatrzuje go znamionnym komentarzem:

To żagle łodzi rybackich rozsypały się miriadami po zielono-szafirowej toni [...], jak gdyby owady białoskrzydłe ponad zwałami, kolumnami i zwiotczalymi architrawami. Ukłękli na murawie pełnej amarantowych koniczyn, pachnących polskim latem, i wyciągnęli ręce do tych zarzysów świątyń, do snu podobnych, do tej ziemi, z której one wyrastały, do morza i do żagli śnieżnych po morzu potężnym i pachnącym rozsypanych.

— No, no — i proza! — powiedział Kanicki, nie zdając sobie sprawy z tego, czy jest to apro-bata czy nagana. — Same przymiotniki! — dodał z wyraźną niechęcią³².

Nie chodzi tutaj tylko o pewną dyskredytację wzorców prozy Stefana Żeromskiego, proza ta nie została zresztą przez Kanickiego potępiona, lecz o świadome budowanie kilku opozycji stylistycznych, o efekty, jakie uzyskuje Iwaszkiewicz przez same zestawienie tekstów utrzymanych w odmiennej tonacji. Ekspresjonistyczne skłonności Kanickiego tworzą z impresjonistyczną stylizacją prozy *Zamoyły* organiczną całość; owe elementy składowe przyciągają się i odpychają równocześnie.

Wraz z wprowadzeniem do powieści przedstawicieli różnych środowisk społecznych (robotnicy, chłopci, mieszczaństwo, inteligencja miejska) dalszemu rozwinięciu uległy owe dążności do zestawiania z sobą odmiennych stylizacji środowiskowych. Odtworzenie cech przedstawionego środowiska dokonuje Iwaszkiewicz przez licznie przytaczane w bezpośrednich wypowiedziach bohaterów różnego typu zwroty i powiedzenia. Ze względu na częste posługiwanie się mową pozornie zależną charakterystyczne dla danych środowisk poszczególne wyrazy i idiomy przenikają także do języka, którym posługuje się narrator. W *Zmowie mężczyzn* owo rozszerzenie roli języka potocznego na tekst odautorski zilustrować można przytaczanym poprzednio zdaniem o „szczęściu, które przelewało się przez nią, jak przez napełniony piwem kufel“. Taki też charakter mają następujące zdania: „ukrył się w cień i lypał czarnym okiem“, „z francuszczyzny przeszli na język rosyjski jako wygodniejszy dla pijanych ludzi“, „ta cała wasza sztuka, to psu na budę się zdała“, „dała sobie w kaszę dmuchać“, „pysk miała jak cholewę“, „korona z głowy mu nie spadnie“.

W *Pasjach błędmierskich* tendencja ta uległa jeszcze zwielokrotnieniu, zbliżając się niekiedy do ekspresjonistycznych rozwiązań jak u Kadena-Bandrowskiego. Oto kilka przykładów: „Wylizany niedogryzek fakultetu architektury“, „dotknięcie miejskiej łapy“ itd. Powiązanie z językiem potocznym, widoczne także w licznych opowiadaniach, by wymienić tylko *Różę czy Słońce w kuchni*, stało się istotnym elementem stylu w utworach

³² J. Iwaszkiewicz, *Pasje błędmierskie*. Warszawa 1956 s. 33.

Iwazskiewiczza, pisanych w latach trzydziestych. Zjawisko to wiąże się nie tylko z opowiadaniem jako temat podejmującymi penetrację świata chłopskiego, przedstawiającymi życie służącej (*Róża, Słońce w kuchni*) czy robotników (*Przy moście*), lecz także z utworami, które przedstawiają bezpośrednio inne środowiska. Dotyczy to zarówno *Panien z Wilka, Zygryda*, jak i *Młyna nad Utratą*.

Rozrastanie się roli języka potocznego, gwary ludowej, roli prowincjonalizmów, wyrażeń czerpanych z żargonu zawodów miejskich wynikało z zaciekawienia Iwazskiewiczza nowymi środowiskami społecznymi, z pasji poznawania życia we wszystkich jego przejawach, z całym skomplikowaniem pojedynczych losów ludzkich i najogólniejszym podobieństwem ich przebiegu. Tak ukształtowany język prozy, oczyszczony teraz ze wszystkich naleciałości młodopolskich, szczególnie ważną rolę wyznaczał stylizacji, a więc imitowaniu dla celów artystycznych cudzego sposobu wyrażania się, konstruowania zdań, nazywania przeżyć. Była to w istocie droga do epickiej obiektywizacji, do ograniczenia autorskiego subiektywizmu.

Stylizacja w powieści jest zjawiskiem starym, dziewiętnastowiecznym. Służyła w dawnej powieści realistycznej charakterystyce środowiska, wiernemu przedstawieniu epoki w powieści historycznej. Budowała więc realistyczną iluzję. Oczywiście wykorzystywano także stylizację dla przedstawienia indywidualnych cech języka poszczególnych postaci i na tej drodze starano się dotrzeć do wewnętrznych przeżyć bohaterów. Iwazskiewicz rozszerza te funkcje stylizacji, przekazane przez prozę realistyczną XIX wieku, wyzszykuje je niekiedy wbrew tej tradycji. W opowiadaniach *Słońce w kuchni, Róża, Stara cegielnia* czy *Młyn nad Kamionką* środowisko zostaje szczegółowo opisane przez narratora. Na opis ów składają się różnego typu podpatrzone drobiazgi, „sfotografowane” sprzęty, ubiory, gesty ludzi itp. Stylizacja więc pogłębia tylko istniejący „koloryt lokalny”, nie jest jego organiczną, konieczną częścią. Jej rola staje się zrozumiała w sferze psychologii, akcentuje także sens filozoficzny całego opowiadania. Dzięki stylizacji na przykład w *Róży* akcentuje Iwazskiewicz nie egzotykę świata wewnętrznego ludowej bohaterki, jak to się działo najczęściej w powieści XIX wieku, lecz pewną tożsamość losu człowieka niezależnie od jego społecznej kondycji. Róża ma swój cel w życiu: za cenę srebrnego zegarka i czarnego ubrania zdobędzie sobie męża, zdobędzie szczęście. W tym właśnie poszukiwaniu i dążeniu do szczęścia Róża jest podobna do wszystkich innych ludzi. Aby zaakcentować ową wspólnotę człowieczego losu, nie należało rozbudowywać, rozwijać tego, co odmienne, co jest inne w sposobie przeżywania Róży. Stąd też zmianie zasadniczej ulec musiała sama technika stylizacji. Iwazskiewicz jest zawsze oszczędny w operowaniu środkami stylizacji. Z języka środowiskowego wybiera tylko te wyrazy, które mają swe bezpośrednie odpowiedniki w języku ogólnoliterackim, bądź też zachowały swą żywotność w mowie potocznej. Zamiast

więc „żału“ w opowiadaniu *Róża* narrator mówić będzie „żałość“, zamiast „słaby“ pojawi się „słabowity“ zamista „przestraszyć“ — „zestrachać“. Oczywiście w przytaczanych wypowiedziach bohaterów pojawiają się pojedyncze słowa o specyficznej funkcji ekspresywnej: „ty cholero warszawska“, „ty ździro“, „ścierwo“, „dziobata krowo“. Lecz częstotliwość wyzyskiwania środków stylizacyjnych jest niewielka, nie chodzi bowiem w utworze o niezwykłość przedstawionego świata, o romantyczny i młodoposki zachwyt dla odmienności struktury psychicznej ludu. Los Róży ostatecznie jest częścią poszukiwań i rozczarowań hrabiego Zamoyły z *Pasji błędomierskich*. Róży w jej ciężkiej pracy pozostała jeszcze nadzieja, „hrabia“ poznał granice swoich błędzeń.

Jeszcze dobitniej psychologiczna i filozoficzna funkcja stylizacji podkreślona została w utworach historycznych Iwaszkiewicza. Dotyczy to zarówno *Czerwonych tarcz*, jak i *Matki Joanny od Aniołów*, *Bitwy na równinie Sedgemoor* czy *Heydenreicha*. Ogólnie przyjęło się mniemanie, że Iwaszkiewicz nie stosuje archaizacji³³. Jest to przekonanie całkowicie błędne i wynika z przykładania dziewiętnastowiecznych wzorców archaizacyjnych do wymienionych utworów. U Sienkiewicza — czego nie było na przykład u Kraszewskiego — zabiegi stylizacyjne, realizujące marzenie o „wierności epoce“, zapisywały się w leksyce, we fleksji, w składni, a także w intonacyjnym rozczłonkowaniu zdania. Takie zagęszczenie środków, choć nie przekroczyło granicy bardziej powszechnej czytelności, nie przemieniło się w dziwactwo dla kilku językoznawców, skupiało jednak uwagę czytelnika na odmiennościach przedstawionego świata od dziś i teraz.

Iwaszkiewicz chciał pokazać pewną ogólną tożsamość losu człowieka teraz i w przeszłości, tożsamość także najogólniejszych prawideł życia psychicznego. Dla tak sformułowanych celów trzeba było zerwać z panującym w XIX wieku wzorcem stylizacji, nawiązującym do języka Jana Chryzostoma Paska. Szczególnie widoczne staje się to w wypadku *Matki Joanny od Aniołów*, gdzie wybór epoki narzucał niejako przykład Paska. Tymczasem Iwaszkiewicz nie poszedł tą drogą. Barok odtworzył nie od strony tego, co w owym stylu jest zewnętrzne, widoczne, lecz niejako od wewnątrz. Jak to podkreślił już Kazimierz Wyka, Iwaszkiewicz dostrzegł w stylu barokowym ostre dysonanse i z takich też elementów buduje całą wypowiedź językową. „Od spokojnego notowania rzeczywistości, przez ledwo pochwytne odcienie ironii czy poetyczności sięga ta skala aż po zupełną groteskę czy zaczepną, sarmacką jurność“³⁴. Uniknął natomiast barokowej „kwiecistości“, popisów retorycznych. W istocie więc archaizacji u Iwaszkiewicza patronował częściej renesans czy klasycyzm niż barok. Umiar i doskonałe wycucie proporcji we wszystkich utworach Iwaszkiewicza święci swe triumfy.

³³ T. Parnicki, *Współczesna polska powieść historyczna*. «Droga» 1935 nr 3 s. 223.

³⁴ K. Wyka, *Oblicze świata [w:] Rzecz wyobraźni*. Kraków 1948 s. 298.

Podobnie jak w omawianych poprzednio przykładach techniki stylizacji gwarowej, w wypadku archaizacji zabiegi stylizacyjne polegają na inkrustacji współczesnego języka elementami dawnymi. Rzadko natomiast owe elementy archaiczne są całkowicie nieznane, obce współczesnemu czytelnikowi. Jeśli nawet brzmieniowa forma jest dziś nieznana, to do zrozumienia dochodzić można przez samą analogię z wyrazami żywymi, obecnymi we współczesnej polszczyźnie. W *Czerwonych tarczach* w funkcji archaizacyjnej pojawią się takie wyrazy, jak: „uwidzieć“, „dwórki“, „ikon“, „wielebny“, „nisza“, „stolec“.

Podobny charakter mają zabiegi stylizacyjne w zakresie składni: oparty o wzorec zdania łacińskiego odpowiedni szyk wyrazów nadaje wypowiedzi pewien odblask patyny, mimo że poszczególne wyrazy zaczerpnięte zostały ze współczesnego języka. Oto dwa przykłady: „Zamek sandomierski raz tylko widział“, „przypuszczam, że Richenzę lada dzień zabiorą“³⁵.

Na owym niewidocznym prawie rusztowaniu stylizacji archaicznej rozpięta została materia językowa dzieła, całkowicie współczesna. Posiada ona wszystkie właściwości stylu Iwaszkiewicza z innych utworów: operuje zespołem wyrazów przejętych bezpośrednio z języka potocznego, ceni walory drobniawej obserwacji, akcentuje konkretność, zmysłową wręcz dotykalność każdego kształtu, podkreśla zafascynowanie tajemniczą logiką kolorów, znaczeniem zapachów. I to jest właśnie owa wspólna cecha świata dawnego i obecnego. Ludzie z przeszłości odbierają w ten sam sposób jak współcześni urodę świata, przeżywają niepokoje przemijania, kochają, walczą, ponoszą klęski, poznają smak bezsiły. Ta wspólność człowieczego losu została wydobyta w *Bitwie na równinie Sedgemoor*, w *Heydenteichu*, w *Czerwonych tarczach* i w *Matce Joannie od Aniołów* właśnie przez oszczędne operowanie środkami archaizacji.

Uwagę Iwaszkiewicza przy odtwarzaniu epoki skupia nie tyle odmiennność brzmieniowa języka, ile cały zespół przedmiotów i sprzętów z bezpośredniego otoczenia człowieka. Owe przedmioty — ślady pracy, pragnień i smaku naszych przodków nabierają szerszego znaczenia, są częścią środowiska człowieka, tłumaczą go zatem niejako i reprezentują. Wraz z natłokiem tych realiów, drobnych rekwizytów, pozornie zbytecznych szczegółów, opowiadania i powieści Iwaszkiewicza nie tracą — jak to często działo się u naturalistów — szerszej perspektywy. Przez owe rekwizyty przebija się sens filozoficzny całości, one właśnie wyrażają go najpełniej. Na tę właściwość prozy Iwaszkiewicza zwracał ongiś uwagę Kazimierz Wyka³⁶, widząc w owym mówieniu przez obraz rys całej twórczości autora *Panien z Wilka*. Stąd też najczęściej podkreślaną i równocześnie najbardziej niepokojącą krytyków cechą tej twórczości jest prostota środków, z których buduje pisarz owe szersze znaczenia.

³⁵ J. Iwaszkiewicz, *Czerwone tarcze*. Warszawa 1947 s. 30, 37.

³⁶ K. Wyka, *Oblicze świata... op. cit.*, s. 272.

Panny z Wilka, opowiadanie w całości poświęcone nieuchronności przemijania, oddające niepokój ludzi poddanych działaniu czasu, w swej strukturze fabularnej okazuje się dość banalne. Przyjazd Wiktora Rubena do miejsca zapamiętanego z młodości, przypomnienie, niemożność „powtórzenia“ dawnych przeżyć i wyjazd pospieszny. Sens opowiadania nie mieści się właściwie w tej fabulce: uwydatniają go natomiast szczególnie spiętrzone rekwizyty. Równocześnie pamiętać należy, że Iwaszkiewicz gromadzi je nie na zasadzie przypadku, lecz celowego doboru. Przyjazd Wiktora do Wilka poprzedzony został mimochodem wspomnianą śmiercią przyjaciela, przeglądem „osiągnięć“ w życiu (uboga młodość, nie ukończony uniwersytet), przypomnieniem własnego wieku („zbliżał się czterdziesty rok życia“), a także pracy na folwarku, w którym co roku urządzano kolonię dla ociemniałych dzieci. Owe szczegóły nie mają właściwie żadnego znaczenia dla rozwoju fabuły, lecz w sposób kapitalny komponują specyficzną aurę, która umotywuje i nada sens beznadziejnym poszukiwaniom Rubena.

Powrót bohatera w krainę własnych wspomnień nie został nigdzie opatrzonej specjalnym komentarzem. Nie doczepiał do niego autor na siłę żadnego sensu filozoficznego: wystarczyło proste stwierdzenie: „Zaczął liczyć. To dziś piętnaście lat. Ani się obejrzał“³⁷. Odpowiednie efekty uzyskuje pisarz przez akcentowanie różnych perspektyw czasowych w narracji: czas terażniejszy miesza się stale z czasem przeszłym, granica między nimi jest prawie nieuchwytna:

Potem szła droga w górę, był parów i wierzby. Są i dzisiaj. Potem wychodzi się na górę i jest zagajnik. Wyszedł, ale teraz to już jest las³⁸.

Struktura stylistyczna tego opowiadania, pozornie bardzo prosta, oszczędna w wyrazie, okazuje się jednak bardzo skomplikowana i funkcjonalna. Pisarz przekazuje metafizyczne niepokoje i lęki Wiktora niejako pośrednio: liczy się wówczas wszystko — zagajnik, droga wiejska, wierzby, nora dzikiego królika, garb zielonej trawy i szczotka do zębów. Rzecz bowiem polega na tym, że przeżycia psychiczne bohaterów wyrażone zostały przez ów porządek: zjawiska i przedmioty otaczające człowieka nabierają określonego zabarwienia emocjonalnego. Charakterystyczne są sposoby nadawania owym rekwizytom szerszego, metaforycznego znaczenia. Robi to Iwaszkiewicz przez powtórzenie danego wyrazu w najbliższym sąsiedztwie. Tak na przykład w *Brzezynie* zaakcentowaniu szczególnemu podlegają takie wyrazy, jak: „las“, „brzezina“, „piasek“, „mogiła“. Oto właściwy przykład:

- Myślałem, że ta droga nigdy się nie skończy, lasy i lasy, nie wiadomo skąd tego tyle tutaj.
- Tak, tylko że nie bardzo ładne. Bór.

³⁷ J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania*. T. I. Warszawa 1956 s. 97.

³⁸ *Tamże*, s. 97.

— To nic nie szkodzi. Bardzo lubię sosnowy las. Doktorzy mi ciągle nim głowę zawracali, do sosnowego lasu, koniecznie do sosnowego lasu³⁹.

Nim jeszcze dowiedzieliśmy się o śmiertelnej chorobie Stasia, przez stałe akcentowanie sosnowego lasu wprowadzeni zostaliśmy w stan niepokoju. Czyhająca śmierć czai się w owym lesie. Słowo „las“ przestało być emocjonalnie obojętne, zatraciło także swój sielankowy sens. Inny las — brzezina — połączony został także na stałe ze śmiercią, Staś odkrył w nim bowiem mogiłę.

Równocześnie warto zwrócić uwagę, że sama zasada powtarzania nadaje frazie walory muzyczne: powtarzane słowa — jak motyw w utworze muzycznym — powracają w coraz to innej konfiguracji, wbijają się w pamięć, nabierają znaczeń dodatkowych. Dla takiego ukształtowania frazy wykorzystał Iwazkiewicz doświadczenia zebrane w czasie „terminowania“ u Rimbauda. Oto charakterystyczny fragment opisu śmierci Karola w *Młynie nad Utratą*. Jest to kompozycyjnie finalna partia opowiadania, a więc zmierzająca do wzmocnienia siły wyrazu:

Ostatnim wysiłkiem obrócił się na plecy i zobaczył nad sobą wysoki biały obłok i liliowe poprzeczne chmurki na nim, i niebo bez dna i końca, topniejące w błękit. Trwało to ułamek sekundy, jednak poczuł i zrozumiał wszystko to, czego nie rozumiał przez całe życie (...). Zasłona świata ustąpiła, rozdarła się, znikła i ujrzał — nie, nawet nie ujrzał — ale dotknął palcami, przez które przelewała się bezbarwna woda, żywej tajemnicy, która przestała być tajemnicą. Była tylko słodyczą bez miary i spokojem tak wielkim, o jakim tylko śmierć daje pojęcie.

I podczas kiedy odnalazłszy znaczenie świata świat ten bez żalu porzucił, przez chwilę jeszcze widział na brzegu stojącego Desmonda z jedną ręką podniesioną ku niebu. I wydało mu się, że ten człowiek rósł w nieskończoność, rósł ku spokojnym obłokom, niby wielki czarny anioł, pokazujący palcem błędny szczyt niebieskiego firmamantu⁴⁰.

„Obłok“, „woda“, „brzeg“ — charakterystyczna gama kolorów — „liliowy“, „niebieski“, „biały“ — to części składowe owego niezwykłego opisu urody świata. Na tym tle miejsce centralne zajmuje zastygła w niemym geście rozpacz czarna postać Desmonda. Cały sens utworu zamknięty został w tym dysonansowym zestawieniu kolorów. Równocześnie rytm obrazu wyznaczają liczne powtórzenia, przez przeplatanie się w całości kilku zaledwie tonów. Powtórzenia rytmizują wypowiedź językową, nadają jej właściwe zabarwienie emocjonalne.

Iwazkiewicz rzadko posługuje się — tak rozbudowanym na przykład w prozie Żeromskiego — odpowiedniego typu epitetem, częściej natomiast przez odpowiednią strukturę zdania, stylizowaną nieporadność wystawiania się człowieka wzruszonego, przez powtórzenia uzyskuje potrzebne efekty. Oto przykład z *Młyna nad Utratą*:

³⁹ Tamże, s. 175.

⁴⁰ Tamże, s. 375.

Jadwinia się jednak nie rozplakała. Opowiadała, że Julek nie spał przez całą noc, że ona to czuła. Że był przytomny, że mówił takie dziwne rzeczy, połowy nie rozumiała. Że bardzo chciał widzieć Karola. Że gorączka jest olbrzymia, że serce słabnie, że posłała po księdza⁴¹.

Bliźniaczo pokrewne zdanie znaleźć można w *Na przełęczy* Witkiewicza, lecz służy ono nieco innym celom. Iwaszkiewicz buduje tą drogą nie ludowe, lecz psychologiczne prawdopodobieństwo. Zabarwienie emocjonalne uzyskuje wypowiedź nie przez swą treść, przez zawarty w niej sens, lecz przez swą formę. Zdania, które wypowiada przerażona kobieta, mówią w istocie niewiele, nie wykraczają poza zwykły „komunikat“ o stanie chorego, forma ich natomiast — owa wystylizowana nieporadność — przekazuje treści znaczenie szersze, mówi o bólu, przerażeniu, o bezsilnej rozpacz.

Proza Jarosława Iwaszkiewicza ukształtowała się w dwudziestoleciu międzywojennym. Podstawowy zespół środków, którymi pisarz operuje, rodowód swój wieździe zarówno z doświadczeń młodości, bliskich kontaktów z twórczością Wilde'a i poezją Rimbauda, jak i z nowych tendencji, wiążących pisarza bezpośrednio z życiem, z jego blaskami i klęskami. Młodości swej zawdzięcza Iwaszkiewicz wrażliwość na brzmieniową, muzyczną stronę języka. Dysonansowe łączenie różnych stylizacji, komponowanie z nich wielkich całości epickich, metaforyzacja konkretności, podnoszenie znaczenia przedmiotów, sprzętów, roślin, drzew, zjawisk przyrody do rangi symbolu — wszystko to zdaje się łączyć twórczość pisarza z tradycją modernistyczną. Przeczy jej jednak nasilająca się z latami umiejętność obserwacji świata, zachłanne zapisywanie wszystkich jego kształtów, barw, zapachów. W tym względzie niektóre utwory Iwaszkiewicza przypominają praktykę naturalistów, ożywioną w dwudziestoleciu międzywojennym przez tak zwaną „literaturę nowej rzeczowości“. Do tradycji realizmu XIX wieku wieździe nas u Iwaszkiewicza częste posługiwanie się stylizacją (archaizacją, stylizacją gwarową), choć ze środków tych korzysta pisarz w nowy sposób. Nie chodzi mu bowiem o zadziwienie czytelnika odmiennością brzmienia, lecz o podkreślenie tych elementów, które są wspólne człowiekowi, niezależnie od epoki i od środowiska, z którego pochodzi.

Wielka różnorodność stylistycznych ukształtowań języka uległa jeszcze poszerzeniu w twórczości po drugiej wojnie światowej. Nie uległ natomiast zmianie sam sposób komponowania większych całości: dysonansowe zestawienia, łączenie w jeden nurt narracyjny kilku osobnych tonów, nieograniczone wręcz możliwości stylizacyjnych eksperymentów, subtelna poetyzacja, oszczędność i precyzja — to wszystko odnaleźć można w utworach Iwaszkiewicza.

Istnieją jednak i pewne przesunięcia. Szczególnie widoczne staje się rozszerzenie funkcji stylizacji; obok wierności historycznej, socjologicznej i psycho-

⁴¹ *Tamże*, s. 350.

logicznej uzyskuje pisarz na tej drodze także i inne efekty. Stylizacja staje się często niejako wewnętrzną sprawą samej narracji, częścią jej usytuowania. *Światła małego miasta*, *Opowiadanie szwajcarskie* i *Wzlot* wskazują w tym względzie jedną linię rozwojową. Wyraźnie zaznaczona została w nich perspektywa narratora, równocześnie bohatera utworu, choć w pierwszym opowiadaniu monolog ma charakter pamiętnikarski, za to w *Opowiadaniu szwajcarskim* i we *Wzlocie* spotykamy struktury bardziej skomplikowane, związane z formą monologu wypowiedzianego do określonego, choć milczącego słuchacza. Niekiedy, jak w *Cieniach*, stylizacja pamiętnikarska może wiązać się z próbą fabularnego eksploataowania przez autora własnych wspomnień, w innych wypadkach mieć będziemy do czynienia z „pamiętnikiem fikcyjnym“, przypisanym kreowanej przez autora postaci. Wówczas zabiegi stylizacyjne określają zarówno sytuację, w jakiej znalazł się narrator (monolog pijanego przy bufecie), jak i pewne właściwości psychiczne mówiącego, które określają jego sposób widzenia świata (*Światła małego miasta*, *Wzlot*).

Nieco odmienne pod względem gatunkowym jest wykorzystanie możliwości stwarzanych przez stylizację w opowiadaniach, w których narracja prowadzona jest w trzeciej osobie, przez narratora nadrzędnego, pozornie nieobecnego. Klasycznym przykładem może być tu opowiadanie *Dziewczyzna i gołębie*, *Jadwiga* czy *Dzień listopadowy* z tomu *Tatarak*. W pierwszym opowiadaniu starzejący się, zgorzkniały i rozgoryczony inżynier S. obserwuje rodzącą się miłość między jego synem i młodą dziewczyną. Jest temu uczuciu przeciwny, boi się, że straci chłopca, że zostanie sam. Opowiadanie, mimo że przekazane zostało przez „nadrzędnego“ narratora, przyjmuje ów punkt widzenia zaniepokojonego ojca. Narrator pozornie solidaryzuje się z nim, a próbuje jego niechęć. Ów punkt widzenia ratuje piękną opowieść o miłości od deklamacji, od łatwych uniesień i zachwyków. Efekty tragiczne z podobnego układu wydobył Iwaszkiewicz w *Kochankach z Marony*. Przez częste odwoływanie się w dialogach i w języku narratora do swoistego żargonu młodzieżowego („cizia“, „urwać się z pomieszczenia“, „dłubać w motorze“, „dać się nabierać na te rzeczy“) stwarzał wrażenie niefrasobliwego przekomarzania się młodych, z ich niejako perspektywy opowiadał o świecie. Kochanków, jak u Szekspira, rozdziela jednak nie twarda wola rodziców, lecz śmiertelna choroba Romea. Ów młodzieżowy, niefrasobliwy ton nadaje tragicznej opowieści nowy wymiar. Stylizacja określająca punkt widzenia, z którego prowadzi narrator całe opowiadanie, leży u podstaw takich utworów, jak *Młyn nad Lutynią*, *Młyn nad Kamionką*, *Tatarak*, *Kościół w Skaryszewie*.

Osobną grupę stanowią utwory, w których ów punkt widzenia zostaje tak usytuowany, że można go utożsamiać z autorskim oglądem świata. Jest to najczęściej spotykana perspektywa narracyjna w *Nowelach włoskich*. Niekiedy, jak na przykład w opowiadaniu *Kwartet Mendelсона*, autor zmienia początkową narrację odautorską na opowiadanie z perspektywy postaci. Po-

dobną zasadę spotkać można — oprócz kilku opowiadań z tomiku *Opowieści zasłyszane* — w *Heydenreichu*. Opowiadanie to rozpoczyna się od wspomnień autora z pobytu w Baranowie, przypomnień kampanii wrześniowej i bitwy pod Kockiem oraz wcześniejszych walk Kruka — Heydenreicha, powstańczego dowódcy z 1863 roku. Znaczna część późniejszych opowieści o niezwykłym dowódcy przeprowadzona została z perspektywy jego przeciwników, oficerów armii carskiej, ścigającej oddziały powstańcze.

We wszystkich wspomnianych tutaj przypadkach zasadniczą rolę odgrywa stylizacja. Iwaszkiewicz umie wykorzystywać jej możliwości i walory, umie przybierać coraz to nowe maski. Na tej drodze dokonało się w prozie Iwaszkiewicza przezwycięzenie subiektywizmu odautorskiej narracji. Bardzo często wprowadza pisarz do swych opowiadań narrację w pierwszej osobie, przytacza także szczegóły, których sam był świadkiem, które bezpośrednio przeżył. Przez odpowiednie wykorzystanie możliwości stylistycznych zacierając jednak ową odautorską perspektywę, prowadzi do epickiej obiektywizacji własnych przeżyć.

Bogate doświadczenie pisarskie, umiejętność częstej zmiany perspektywy narracyjnej, a co za tym idzie, zmiany walorów brzmieniowych, uczuciowych i semantycznych wypowiedzi, wszystko to zostało sprawdzone i wykorzystane w *Slawie i chwale*. Krytyka literacka zajęła się objaśnianiem sensu układów fabularnych w tej powieści, zwróciła uwagę na związki z tradycją realizmu XIX wieku, z bardziej współczesnym typem powieści-rzeki. Najmniej uwagi poświęcono ukształtowaniu językowemu dzieła. W istocie bowiem zawodne są stwierdzenia, że „tu i ówdzie daje się zauważyć styl ujęcia demodé, gdy autor zbyt bez dystansu traktuje perypetie i zmartwienia „warstw salonowych“, „wielkich dam“ swojej powieści. Ale zaraz spoza „salonowości“ przemawia tu człowieczość — i znów to jest wielka proza“⁴². Inny z krytyków dostrzega przede wszystkim prostotę, a „zobojętnienie pisarza na problemy formy“ gotów uznać za celową mistyfikację:

Iwaszkiewicz pisze zawsze bardzo prosto, klasycznie jasnym, pozbawionym efektów stylistycznych językiem, który wywołuje skojarzenia z dawną poezją epicką, tu jednak tekst w swej prostocie zbliża się do powszedniej relacji o autentycznych faktach, jego obiektywizm pozwala zapominać czasami o wyobraźni pisarza⁴³.

Dotychczasowe wywody, śledzenie zawitych dróg, którymi kroczyła proza Iwaszkiewicza, muszą budzić poważne wątpliwości czy owa prostota jest tak prosta, jak to podkreśla krytyka. To prawda, że z potoczności, codzienności uczynił Iwaszkiewicz swój sztandar, prawdą jest także, iż zachłanne utrwalanie wszystkich znamion życia, rejestrowanie całej masy szczegółów, drobiazgowość decyduje o istocie jego pisarstwa. Lecz bliższe przyjrzenie się języ-

⁴² J. Preger, *Inny Hamlet*. «Nowa Kultura» 1963 nr 2 s. 1.

⁴³ A. Klimowicz, rec. *Slawy i chwały*. «Nowe Książki» 1963 nr 2 s. 2.

kowi jego prozy demaskuje owo pierwsze, zewnętrzne wrażenie czytelnicze. Wszystkie owe drobiazgi pełnią — o czym już mówiłem — bardzo skomplikowane funkcje ekspresywne, nie są najczęściej celem, lecz tylko środkiem autorskiej narracji. Wchodzą bowiem zawsze w organiczny związek z innymi całością na prawach współbrzmienia bądź dysonansu. Odtworzenie i utrwalenie kształtu świata w *Sławie i chwale*, wynikające z wielkiej pasji poznawczej, prowadziło przez wymieszanie różnych tonów: pospolitość, tragizm i patos sąsiadują tu obok siebie; pojedyncze „głosy“ istnieją samodzielnie, lecz równocześnie są częścią składową wielkiej, polifonicznej całości.

We wcześniejszych opowiadaniach mówiliśmy już o częstym wykorzystaniu przez Iwaszkiewicza odpowiedniej perspektywy, ukształtowanej dzięki stylizacji. Zmiana tej perspektywy w obrębie owego opowiadania była zwykle dość nieznaczna; najczęściej autor przedstawiał jakąś postać i z jej punktu widzenia prowadził dalsze opowiadanie. Cechą gatunkową opowiadań, a także wcześniejszych powieści (np. *Zmowy mężczyzn*) było nieznaczne przesunięcie zarysowanej perspektywy. *Sława i chwala* zbudowana jest w całości ze stale zmieniających się „perspektyw“. I to nie tylko raz na zawsze powiązanych z daną osobą, jej udziałem w fabule utworu, lecz także z życiową sytuacją, w jakiej się owa postać w danej chwili znajduje. Zawsze subtelny, refleksyjny, kontemplujący świat Janusz Myszynski w wojsku bierze udział w wyrwaniu żołnierzowi spróchniałego zęba:

Janusz ujął ostrzyżony łeb Władka i chciał odwrócić wzrok. Ale potem pomyślał sobie, że to będzie coś w rodzaju tchórzostwa i zaciskając szczęki patrzył na operację. Gustek oblał obcęgi spirytusem i posmarował tym płynem napuchnięte dziąsła chorego. Żołnierze zgromadzili się naokoło pieca i przyglądali się operacji. Jeden z nich trzymał ogarek świecy i oświetlił nim wnętrze paszczy Władzia. Fryzjer zakasał rękawy i ujął obcęgi. Janusz z całej siły trzymał okrągłą głowę Władka. Wparł się w nią brodą i czuł skórą ostrą szczecinę ostrzyżonych krótko włosów, i wdychał zapach łupieżu, jaki się z niej wydzielał. Fryzjer dość niezgrabnie ujął obcęgami ząb, obcęgi dwa razy ześlizgnęły się po nim. Potem coś trzasnęło. Gustek szarpnął obcęgami pociągając głowę Sobańskiego, ale Janusz ją trzymał ze wszystkich sił.

— No, jest — powiedział Gustek wyciągając obcęgi wraz z zębem⁴⁴.

Scena owa „opowiedziana“ została niejako z perspektywy Janusza, jego zdziwienie i przerażenie zapisało się w owych zgrubieniach: „strzyżony łeb“, „wnętrze paszczy“. Ekspresjonistyczna stylizacja tego fragmentu ma swe uzasadnienie szersze: tworzy odpowiedni kontrast z estetyzującym stosunkiem do życia Janusza, daje poznać właściwy smak wojny.

Stała wymiana stylizacji, a ich skala w *Sławie i chwale* jest niezwykła, daje dopiero wyobrażenie o rytmie życia, który powieść odtwarza. Henryk Bereza nazwał *Sławę i chwałę* „sumą życia“ Iwaszkiewicza⁴⁵. Określenie to

⁴⁴ J. Iwaszkiewicz, *Sława i chwala*. T. I. Warszawa 1968 s. 137—138.

⁴⁵ H. Bereza, *Summa vitae Iwaszkiewicza*. «Nowa Kultura» 1956 nr 46 s. 2

dotyczy zarówno sfery doświadczeń ideowych, jak i stylistycznych pisarza. Powieść jednoczy w sobie niekiedy pozornie sprzeczne tendencje: nastrojowo-liryczny ton z *Cieni*, z *Voci di Roma* z żartobliwą stylizacją *Kongresu we Florencji* czy *Straconej nocy*, tragizm i wielkość prostych ludzi (*Stara Cegielnia*, *Młyn nad Lutynią*) z bezpośredniością nazywania uczuć i pragnień z *Róży*. W *Sławie i chwale* owe dawne elementy, stanowiące ongiś odrębne całości, splatają się jedną całość, a różnorodność części składowych jest tu dodatkowym środkiem ekspresji — służy wzmocnieniu brzmienia.