



**Antyk, wojna i propaganda. O kilku „odach”  
Jarosława Iwaszkiewicza**

Zbigniew Chojnowski

ZBIGNIEW CHOJNOWSKI

## ANTYK, WOJNA I PROPAGANDA O KILKU „ODACH” JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA

Jarosław Iwaszkiewicz angażował się w historię. Nie wynikało to z jego metody twórczej, której był wierny przez większość swojego życia artystycznego. Chodziło w niej o penetrowanie „prawdziwej prawdy”, „wiecznych pierwiastków naszego bytu, z których wypływa nasze istotne człowieczeństwo”, „piękna przyrody” i „najdoskonalszego tworu ludzkiego – sztuki”<sup>1</sup>. Te ogólne cele pisarskie były realizowane nie bez odstępstw i załamania, co ilustrują ody, które powstawały i były publikowane przez Iwaszkiewicza w latach tuż powojennych: *Oda do czasu* (1945), *Na wydobywie pancernika „Gneisenau”* (1951) i *Ody olimpijskie* (1948). Taka jest właśnie ich kolejność w dziele *Ody w Wierszach* (1977)<sup>2</sup> – niechronologiczna. Różnią się one od martyrologicznych, katastroficznych, rozpaczających lub publicystyczno-poetyckich utworów upowszechniających mitologię „władzy ludowej”. Zdają się przekonywać, że kultura nie utraciła z powodu wydarzeń 1939–1945 fundamentu aksjologicznego i nadal obowiązuje wiara w sztukę i w kreatywne moce człowieka, a także komunikacja kulturowa poprzez tradycję helleńską, chrześcijańską, europejską i narodową. Jednak ody te, jak *Na wydobywie pancernika „Gneisenau”* czy, jeszcze bardziej, nie wznawiana po 1956 r. *Oda do Francji* (1949)<sup>3</sup>, były i mogą być odczytywane jako udział w akcjach propagandowych „władzy ludowej”, które w wypadku Iwaszkiewicza dotyczą głównie upolitycznionej idei „walki o pokój”. W *Odzie do Francji* i w wierszu *Na wydobywie pancernika „Gneisenau”* zostają obnażone pozory klasycystycznej postawy bycia „ponad”. Utwory te wchodzi na orbitę liryki socrealistycznej, programowo zawężającej horyzont tradycji i wdającej się w doraźność. Iwaszkiewicz nie zamieścił tego drugiego tekstu w grupie *Wierszy ulotnych*, które są tyleż daniną poety złożoną w ofierze historii, co jedną z form wkupienia się człowieka kompromisu w kręgi bliskie władzy politycznej. Ten zdawałoby się klarowny obraz „psuje” napisana

<sup>1</sup> J. Iwaszkiewicz, *Przedmowa*. [1943]. W: *Nowele włoskie*. Warszawa 1947, s. 7.

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty z analizowanych ód pochodzą z tego wydania.

<sup>3</sup> Za opis tego tekstu, opublikowanego w „Odrodzeniu” (1949, nr 46) i w „Trybunie Ludu” (1949, nr 320), niech starczy zdanie M. Grydzewskiego (w: M. Grydzewski, J. Iwaszkiewicz, *Listy 1922–1967*. Opracowała M. Bojanowska. Warszawa 1997, s. 72): „Chcę być zupełnie szczerzy: gdybym pisał o *Odzie*, napisałbym bardzo ostro”. Z powodów uzasadnionych *Odę do Francji* wyśmiały „Wiadomości” (<Londyn> 1950, nr 5/6) piórem Theatesa [W. Weintrauba].

w 1949 r. *Podróż do Patagonii* — poemat poważnie niepoważny wobec realizmu socjalistycznego.

Wymienione ody znaczą więcej niż można sądzić na podstawie ich powierzchownego usytuowania historyczno-literacko-politycznego. Samo ich wyeksponowanie w dwutomowym wyborze wierszy z 1977 r. jako zestawu otwierającego twórczość poetycką po 1939 r. ma coś z manifestu. Cezurę tę jednak osłabia to, że poezje napisane do momentu wybuchu wojny, a uporządkowane przez samego autora, zwieńcza we wspomnianym zbiorze *Oda na Gdańsk*. Iwaszkiewicz nie był poetą bardziej lub mniej nagłych przełomów, lecz artystą kontynuacji<sup>4</sup>. Tak więc ody z lat czterdziestych ponawiają niektóre idee, głównie z *Powrotu do Europy* (1931). Iwaszkiewiczowski klasycyzm przełamał się w doświadczeniach wojenno-okupacyjnych. W ich kontekście zabrzmiała jednoznacznie, propagandowo i patriotycznie, aktualnie i politycznie *Oda na Gdańsk*, ułożona w przededniu września 1939<sup>5</sup>. Iwaszkiewicz otwiera pierwszą powojenną dekadę odami i nawiązując do tej właśnie ody<sup>6</sup> — „utworu dość niezwykłego w jego dorobku, bo doraźnego, inspirowanego bezpośrednią sytuacją polityczną”<sup>7</sup> — wskazuje, że przyjął wyzwanie historii. Więż z czasem tuż przed wybuchem wojny zaznaczył prywatnie i materialnie, wkładając między kartki rękopisu *Ód olimpijskich* wycinek z „Wiadomości Literackich” (1939, nr 10) z nigdzie potem nie ogłaszaną *Odą za noc na Podolu*<sup>8</sup>. Składa się ona z przetworzonych wspomnień ukraińskiej młodości wplecionych w podolski i historyczno-kulturowy pejzaż. Ta oda nie jest „czysta”, gdyż tonacja eligijna miesza się w niej z tonacją pochwalną, smutna retrospektywa z radością pamiętania, prywatność z powszechnością. Dlatego można by ją nazwać odą-elegią. Iwaszkiewiczowskie ody z lat tuż powojennych prywatność i bezpośredniość głosu lirycznego dopuszczają w mniejszym stopniu; ich osobisty charakter jest ukryty. Ich stylizatorstwo nie zawsze współgra z (raczej deklarowaną) wiarą w odwieczny ład kultury śródziemnomorskiej, a tylko w sposób ograniczony z „prywatną nostalgią poety i tęsknotą za utraconym porządkiem świata”,

<sup>4</sup> Nie dość przekonujące są słowa A. Zawady (*Jarosław Iwaszkiewicz*. Warszawa 1994, s. 264): „Wojna odebrała [...] klasycyzmowi [Iwaszkiewicza] poetycką sankcję w postaci nieśmiertelności i uniwersalności kultury — Iwaszkiewicz odbudował ją sobie w kształcie na powrót estetycznym, źródła trwałości upatrując tym razem w pozostałych po przeszłości formach poetyckich. Stąd ody”. Wstępnie sygnalizuję, że są to przeważnie *quasi*-ody.

<sup>5</sup> T. Kostkiewiczowa (*Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*. Wrocław 1996, s. 328–329) pisała o niej: „Odwołania do wzorca pindarycznego widoczne są w kompozycji, w zróżnicowaniu wersyfikacyjnym, w relacjach osobowych (»ja« — »ty« — »my« — »on«), w donośnym uroczystym nacechowaniu stylowym, a także w (utajonej, choć ewidentnej) okolicznościowej motywacji utworu”.

<sup>6</sup> Opublikowano ją we fragmentach w majowo-czerwcowym wydaniu „miesięcznika dla młodzieży” — „Promyk” (1945, nr 9/10).

<sup>7</sup> Zawada, *op. cit.*, s. 263–264. Godzi się przypomnieć, że w lipcowych i sierpniowych numerach „Wiadomości Literackich” z 1939 r. z dużą częstotliwością wracają tematy gdańskie.

<sup>8</sup> Tytuł podaję zgodnie z ostateczną wersją. Na wskazanym wycinku ręką Iwaszkiewicza do pierwotnego tytułu: *Oda*, jest dodane: *za noc na Podolu* (Archiwum Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów, teczka 21). Utwór ten wspominał w artykule napisanym po śmierci poety J. Łobodowski (*Czy mistrz kompromisu*. „Wiadomości” <Londyn> 1980, nr 20) przy okazji kontrowersyjnego osądu, że Iwaszkiewicz w powojennej twórczości zdradził Ukrainę.

jak pisze o wierszach nazywanych w okresie powojennym odami Teresa Kostkiewiczowa<sup>9</sup>.

*Oda do czasu* („Życie Literackie” 1945, nr 11/12) mottem z *Hymnu do Czasu* Adama Naruszewicza łączy się z przeszłością gatunku. Iwaszkiewicz rozważa tu, jak przystało na klasycystę, utrwaloną w antycznej myśli „*ars longa, vita brevis*” relację: życie i sztuka, rozumiejąc dziedzinę artysty jako obszar ocalenia przed przemijaniem i anonimowymi siłami zniszczenia – spośród nich ówczesnie kończąca się wojna objawia się jedynie „domami zapadłymi w gruzy”. Temat jest uniwersalizowany pozaczasowym ujęciem obrazów, zapowiadany przez motto, gdzie podmiot-poeta myślą ogarnia wszelkie czasy:

I patrząc na znikomych rzeczy błahy wątek  
Widzi razem ich koniec i pierwszy początek.

Iwaszkiewiczowski nadawca w apostrofach do Czasu, ujętych w formę pytań retorycznych, nie mówi w imieniu zbiorowości – maluje wspomnieniowo-kulturowy krajobraz przemijania<sup>10</sup>. Działa zasada figury powrotu do młodości korespondującej z utrwalonymi w kulturze wysokiej alegoriami i toposami. Elegijny mit młodości odnajduje się początkowo w zmianach krajobrazu, ale pozornie, gdyż nie jest on taki, jaki był, nie ma w nim bowiem tego, co nadawało mu sens w przeszłości, u zarania losu<sup>11</sup>. Mit młodości przyobleka się w alegorię „chmury” i w przywołania podziwianego przez Iwaszkiewicza Mickiewiczowskiego liryku lozańskiego *Polaly się tzy me czyste, rzęsieste...* Zwierał się twórca: „jak wszystkie poetyckie osiągnięcia wiersz ten jest jednocześnie skonstatowaniem arcyłudzkiego zrozumień wiecznego przemijania”<sup>12</sup>. Doświadczenie Czasu stanowi podstawową płaszczyznę porozumienia między poetami różnych epok (wymienia się „Horacjusza, Villona biednego i Dantego ponurego”). Poetom-śpiewakom wkłada Iwaszkiewicz w usta słynne elegijne słowa *Pieśni 14 z Księgi II* Horacego: „Niestety, Postumie, Postumie, szybko mijają lata”. Dzięki temu, że rozpoznali oni naturę Czasu, zostali potraktowani inaczej – przetrwali. Toteż w antystrofie rozpościera się to wieczne życie w pieśni; biegną w niej zastępy tych, „których lutnia żywi”, i przebywają jakby „od pierwiastkowych czasów” w mityczno-rajskim bezczasie, bezkresnej i spełnionej miłości (zmysłowej i duchowej, ojcowskiej, hetero- i homoseksualnej). Przesuwają się pary: Hektor i Andromaka (!), Dżalaladdin Rumi z „cieniem” chłopca, którego kochał, Safona i dziewczyna „z warkoczem opuszczonym”, Jan Kochanowski z „Orszulką”, Adam Mickiewicz i Maryla Wereszczakówna. Spleciona miłością – niezręcznie tu nazwana – „zgraja muzyczna i niema” trwa w sztuce dzięki miłości. Puenta antystrofy akcentuje to wszystko w sentencji: „Miłość to znak wieczności”.

<sup>9</sup> Kostkiewiczowa, *op. cit.*, s. 347. Ani *Oda do czasu*, ani *Oda do Francji, Na wydobywie pancernika „Gneisenau”* i *Ody olimpijskie* nie są ujęte w tej monografii. Iwaszkiewicz jest w niej nazywany jednym z głównych kontynuatorów ody, szczególnie za sprawą tomu *Powrót do Europy*. Decyzję badaczki o niezajmowaniu się tymi utworami prawdopodobnie spowodowała niska ich ocena.

<sup>10</sup> T. Wójcik (*Pejzaż w poezji Jarosława Iwaszkiewicza. Paramonografia liryki poety*. Warszawa 1993, s. 101, 171) nie wyodrębnia tego typu krajobrazu w poezji Iwaszkiewicza, ale wiele jego stwierdzeń i wykrytych mechanizmów naprowadza na taką kategorię pejzażową.

<sup>11</sup> Zob. *ibidem*, s. 104–110.

<sup>12</sup> J. Iwaszkiewicz, *Mój wiersz*. „Poglądy” 1963, nr 4.

Treścią sumującą utwór strofy jest znowu pochwała Czasu, wyobrażanego jako fantastyczna i majestatyczna, ale i dziwaczna postać przechadzająca się w diademe, „przyozdobiona” tymi, których utrwaliła Poezja. Oni znajdują się w Krainie Wiecznego Szczęścia, gdzie bezpieczni w pięknie śpiewają w nieustannym zachwyceniu. To raj artystów wcale nieodległy od chrześcijańskiego nieba, gdzie zbawieni wyśpiewują psalmy – poza prawami przemijania i w wiecznej szczęśliwości. Stąd już blisko do określenia roli Poety, przychylającego ludziom nieba. Zawiesza on czas, organizuje transcendencję ku bezczasowości. Polega to na kreacji nierozdzielnych antynomii: trwania – przemijania, zatrzymywania – dążenia, kontemplacji – działania, zawartych w zawołaniu-idei Fausta: „Chwilo, trwaj! jesteś tak piękna”, i śpiewie „chórów anielskich”: „Kto wiecznie dążąc się trudzi, tego możemy wybawić”. Iwaszkiewicz w wyzwaniu z przemijania widział cel pracy poetyckiej<sup>13</sup>. W *Odzie do czasu* posiłkuje się mitem młodości, zlokalizowanym – w sztafażu wiosny – w ukraińskim Malinie<sup>14</sup> i mazowieckim Stawisku. Ostatnia część utworu to *ars poetica* Iwaszkiewicza, oparta na toposie poezji jako unieśmiertelniania, choć nie tyle ludzi, nie tyle siebie, ile przeżytych momentów w czasie. Poeta łowi chwilę „jak kroplę z rzeki” (Heraklita) i filtruje przez siebie, aby umieścić ją w wieczności. To „filtrowanie” chwili polega na wydobyciu jej wewnętrznej konieczności, zawieszaniu w górze, nadawaniu znaczenia, a także spajaniu przeżywanego momentu z Całością, symbolizowaną przez „odwieczny dzban”, który wskazuje na obfitość, pełnię, napój nieśmiertelności, wodę życia<sup>15</sup>; jako przedmiot sztuki garncarskiej, przedmiot z gliny – obok symboliki akwatywnej staje się on artystyczną aktualizacją biblijnej genezy świata i człowieka. Stwórca jako Artysta (*Deus Artifex*) dał poetom moc wstrzymywania czasu. Takie sensy, począwszy od tego o Boskim źródle poezji, uwzniośla głos, który z pierwszej osoby liczby pojedynczej „przerzuca się” na liczbę mnogą (to znamię gatunkowe ody). Podmiot zbiorowy solidaryzuje się bez wątpliwości z poetami i za żywy uznaje mit artysty. Powraca motyw składania z cząstek Całości, porównanego tym razem do układania witraża. Efekt tej pracy jest „dla rana” i światła, które tworzy grę barw i treść „witraża”, tj. poezji. Symbolikę nocy i dnia, „czarnego kałamarza” i rozświetlonego obrazu wzbudzają dodatkowo nierozdzielność i asocjacje śmierci i życia, ciemności i światła.

*Oda do czasu*, adresowana bardziej do twórców niż do kogokolwiek innego, jest pochwałą poezji i poety, deklaracją posłannictwa artystycznego i klasycystycznej postawy. W kontekście kończącej się drugiej wojny uznać ten utwór można za formę skrajnego zdystansowania się wobec historii w imię religii sztuki. Pisał wówczas Iwaszkiewicz:

Przecież należy zrozumieć, że związanie z rzeczywistością nie znaczy tylko poruszanie najaktualniejszych tematów politycznych – jest to zupełnie co innego. Jest to przeżycie rzeczywistości, a prawda takiego przeżycia zawsze odbije się w twórczości. Pozwalam sobie

<sup>13</sup> Zob. J. Iwaszkiewicz, wstęp w: *Wiersze*. T. 1. Warszawa 1977, s. 8.

<sup>14</sup> W Malinie mieszkał przyjaciel młodości Iwaszkiewicza, Jurij Mikłucho-Makłaj. Zob. J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Polski*. Warszawa 1977, s. 35.

<sup>15</sup> W. Kopaliniński, *Słownik symboli*. Warszawa 1991, s. v. *Dzban*, s. 446–447. – *Leksykon symboli*. Opracował M. Oesterreicher-Mollwo. Przełożył J. Prokopiuk. Warszawa 1992, s. 38.

twierdzić, że Giraudoux o wiele głębiej od Malraux przeżywa rzeczywistość, zwłaszcza kiedy odnajduje w głębi wieków, w mgłach historii i literatury wieczne ludzkie prawa walki, zniszczenia, postępu<sup>16</sup>.

Cofnięcia się w głąb dziedzictwa nie można traktować jako eskapizmu — to sposób na znalezienie tego, co odsłania-wytycza przeszłość i wskazuje na to, co najbardziej zagrożone lub zmarginalizowane. *Oda do czasu* ma też uzasadnienie psychologiczne: wojna wyzwoliła głód nieśmiertelności. On jest ważną sprawą tego utworu, nie pozbawionego wad, takich jak dziwaczność sformułowań i obrazów, zmieszanie liryzmu i patosu. Tę rekonstrukcję najbardziej klasycznego gatunku cechuje synkretyzm, bo ta oda po trosze jest: elegią, traktatem o poezji, hymnem. Wydłuża nurt zainteresowań metapoetyckich tak wyraźny w lirykach napisanych podczas okupacji. Utwór ten odbiega od typowych wówczas w poezji: martyrologii, żałobnictwa, kombatanctwa, jak i choćby akcentów społecznych i politycznych, a przewycięża aurę poetycką 1945 roku<sup>17</sup>.

Temat antyczny wywołuje pytanie o kondycję europeizmu po przebytej wojnie światowej — i na nie odpowiadają *Ody olimpijskie*, uwikłane w zdarzenia i problemy, kompromisy i uniki lat powojennych. W polskiej poezji XX stulecia mają one miejsce szczególne: wieńczą niespełną półwieczną, niezbyt licznie reprezentowaną w literaturze polskiej tradycję pisarską związaną ze sportem, a w szczególności z ruchem olimpiad sportowych<sup>18</sup>. Iwaszkiewicz, układając *Ody olimpijskie*, inspirował się nie tylko okolicznościami zewnętrznymi. By tak rzec, potrzeba „dziejowa” spłotła się z treścią biografii, z fascynacjami pisarza. Zaznacza się to w dedykacji, w hołdzie Paulowi Claudelowi, który, tak jak Paul Valéry, był adresatem wiersza zamieszczonego w *Powrocie do Europy*, pt. *Do Pawła Claudela*, gdzie widać zazdrosny podziw dla człowieka, który jest przedstawicielem i autorytetem wiary dogmatycznej<sup>19</sup>. Ów pisarz o radykalnej orientacji katolickiej jawi się jako adresat dedykacji *Ód olimpijskich* jeszcze w innych rolach: odnowiciela gatunku ody i współtwórcy wysokiej rangi konkursu sztuki z okazji VIII Igrzysk Olimpijskich w Paryżu (1924)<sup>20</sup>. W sensie literackim dedykowanie tego utworu Claudelowi najbardziej uzasadnia fakt, że w rozwoju ody:

<sup>16</sup> R. Roński [J. Iwaszkiewicz], *O postawę pisarza*. „Życie Literackie” 1945, nr 2, s. 1–2. Iwaszkiewicz w okresie wojny i okupacji przetłumaczył *Elektrę* J. Giraudoux.

<sup>17</sup> J. Iwaszkiewicz (*O wierszach Jastruna*. „Życie Literackie” 1945, nr 7/8, s. 20–21) naskikował tę sytuację w recenzji tomiku M. Jastruna *Godzina strzeżona* (1945): „Zadziwiające, jak wizja Jastruna — w czystej poezji pozornie zanurzona — daje nam plastyczny obraz chwili dzisiejszej, wyrrywającej się od grobów i śmierci ku nowemu życiu, a wciąż myślami i czuciami ku grobom i śmierci powracającej”.

<sup>18</sup> Jej zwięzłą historię przedstawił M. Grześcak (*Olimpijskie konkursy sztuki <w polskiej perspektywie>*). W: *Stadion ze słów. Antologia. Sport w poetyckiej polszczyźnie*. [Opracował] M. Grześcak. Warszawa 1985, s. 222–225.

<sup>19</sup> Szerzej na ten temat zob. J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975, s. 326–328.

<sup>20</sup> W pracach jury uczestniczył wówczas w dziedzinie muzyki ten, który w sposób nieoceniony wpłynął na biografię artystyczną Iwaszkiewicza — Karol Szymanowski. W *Odach olimpijskich* bezpośredni i pośredni wyraz znajdują fascynacje i przyjaźnie Iwaszkiewicza związane z historią olimpiad; dotyczą Tadeusza Zielińskiego, Kazimierza Wierzyńskiego i Jana Parandowskiego. W jury uczestniczyli inni polscy artyści: Karol Stryjeński (architektura), Olga Boznańska (malarstwo), Wincenty Lewandowski (rzeźba). Zob. Grześcak, *op. cit.*, s. 222.

[duże] znaczenie (choć w Polsce dopiero później, dla poetów okresu dwudziestolecia) miał zapewne powstały w latach 1900–1907 cykl Claudela *Cinq grandes odes suivies d'un processional pour saluer le siècle nouveau* (1913). Ody te są próbą ożywienia wzorca pindarycznego, wzbogaconego jednak i zmodyfikowanego przez nowożytną inspirację chrześcijańską. Pierwsza oda, *Les Muses*, to pochwała opiekunek sztuk i wyznanie wiary w natchnienie jako źródło poezji<sup>21</sup>.

W *Odach olimpijskich* odnajdujemy rozmaite nawiązania do pindaryzmu i chrześcijaństwa, a także (w ograniczonym zakresie) refleksję metapoetycką. Za Claudelem idzie Iwaszkiewicz, gdy próbuje (niekonsekwentnie) porzucić wiersz na rzecz szerokiego i rytmicznego wersetu. Co do rozwiązań gatunkowych, warto przypomnieć słuszną tezę Zdzisława Łapińskiego, że cykl *Powrotu do Europy* przybrał postać *quasi*-pindaryczną<sup>22</sup>. Wyniknęła ona z rozdzwieków między klasycznym wzorcem a faktycznym tematem i celami ód Iwaszkiewicza. I chyba nie była zamierzona.

*Ody olimpijskie* powstały niejako na zamówienie. Impulsem była okoliczność ogłoszenia przez Krajowy Komitet Olimpijski konkursu literackiego w styczniu 1948. Zbliżały się letnie igrzyska olimpijskie w Anglii. Rola inspiratorska samego Iwaszkiewicza nie może być wykluczona. Konkurs ten ogłoszono w porozumieniu z Zarządem Głównym Związku Zawodowego Literatów Polskich. Stanowił on eliminację do olimpijskiego konkursu sztuki, rozstrzygniętego podczas XIV Olimpiady w Londynie.

Iwaszkiewicz wybrał dział konkursu „na utwory liryczne (np. pieśni, ody, hymny, kantaty, ballady, prozę liryczną, szkice literackie)”<sup>23</sup>. Pisanie *Ód olimpijskich* ukończył, według niekompletnego rękopisu, 6 lutego 1948 („prace winny być składane do dnia 15 lutego 1948”<sup>24</sup>). W konkursie eliminacyjnym zdobył pierwszą nagrodę<sup>25</sup>, a na Igrzyskach Olimpijskich w Londynie wyróżnienie. Takie uhonorowanie dzieła Iwaszkiewicza nie zadowoliło oficjalnych przedstawicieli polskiego życia społeczno-politycznego, pragnących efektu propagandowego, co przejawiało się w przedrukach prasowych ód<sup>26</sup> i krótkiej,

<sup>21</sup> Kostkiewiczowa, *op. cit.*, s. 272–273.

<sup>22</sup> Z. Łapiński, *Oda*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław 1992, s. 750–752.

<sup>23</sup> Konkurs ogłoszono w „Tygodniku Warszawskim” – „piśmie katolickim poświęconym problemom życia narodowego” (1948, nr 3). Pozostałe kategorie to: „na utwory dramatyczne (tragedie, dramaty, komedie, farsy, sztuki pisane dla radio, dialogi, sceneria” i „na utwory epiczne [!] (np.: opowiadania, nowele, epepeje, poematy narracyjne)”.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Zob. *Laureaci konkursu olimpijskiego*. Jw., nr 11: „Sąd Konkursowy Polskiego Komitetu Olimpijskiego w dziedzinie literatury (inż. arch. T. Nowakowski, Włodzimierz Sokorski, Hieronim Michalski, Wojciech Natanson, Aleksander Wat, Kazimierz Wyka) przyznał w dziedzinie liryki: I nagrodę J. Iwaszkiewiczowi, II nagrodę Romanowi Sadowskiemu za utwór *Rzut oszczepem*, dwie III nagrody: Aleksandrowi Rymkiewiczowi za *Polarną balladę* i Wojciechowi Lipniackiemu za *Serce olimpijskie*. W dziedzinie epiki przyznano III nagrodę Jerzemu Pytlakowskiemu za utwór *Olimpijczyk*, IV nagrodę Szymonowi Zakrzewskiemu za utwór *Olimpiada 1944*. W dziedzinie dramatu III nagrodę otrzymał Tadeusz Florek za *Dialog olimpijski*. Począwszy od XV Olimpiady konkursy sztuki miały jedynie zasięg krajowy.

<sup>26</sup> Trzy pierwsze *Ody* ukazały się w prasie. Najpierw na pierwszej lub drugiej stronie „Nowin Literackich” (1948, nr 13/14, 19). *Ode pierwszą* przedrukowało „Wychowanie Fizyczne” (1948, nr 4), a *Ode trzecią*: „Polska Zbrojna” (1948, nr 91) i „Wieś” (1948, nr 34/35).

„wiecej” recenzji ich książkowej publikacji (Warszawa 1948)<sup>27</sup>; aż trzykrotnie wyrażono żal z powodu rzekomo niesprawiedliwego werdyktu londyńskiego jury<sup>28</sup>. Anonimowy autor pocieszał, insynuując polityczne powody oceny: „Piękna książka! Jeżeli, może z ubocznych jakich względów, nie zyskała ona autorowi olimpijskiego wawrzynu, to należałoby się postarać, by gdzie indziej zdobyła mu Nagrodę Pokoju”. W roku 1950 Sławomir Mrożek traktował *Ody olimpijskie* jako jeden z ważnych argumentów za przyznaniem Iwaszkiewiczowi Międzynarodowej Nagrody Pokoju<sup>29</sup>. Utwór przyjęto patetycznie i z przekonaniem, że poezja bezpośrednio kształtuje rzeczywistość. *Ody olimpijskie* miały świat czynić doskonalszym, radośniejszym, lepszym, szczęśliwszym, wyróżniać się skojarzeniem idei olimpizmu z ideą pokoju. Helena Wielowieyska nazwała je wprost „wierszami o wolności”<sup>30</sup>. Zwrócono też uwagę na przeplatanie się w nich aluzji antycznych z odwołaniami do humanizmu renesansowego. Dzieło uznano za osiągnięcie kultury polskiej, która dba o harmonię między ciałem a duchem oraz bierze w obronę słabszego. Przesadę tych ocen narzuca już podniosły ton *Ód olimpijskich*, które w poezji polskiej są jedną z ostatnich prób kontynuacji stylu wysokiego na serio. Stąd zrozumiałe są zarzuty anachronizmu<sup>31</sup>. Ten cykl ód stanowi ogniwo w rozwoju Iwaszkiewiczowskiego klasycyzmu, przełamują się w nich rozmaite napięcia kończącego się powojennego, względnie liberalnego dla literatury polskiej, trzylecia. *Ody olimpijskie* to nie tylko podniosłe przywołanie wizji antycznych igrzysk olimpijskich, „radosnych obrazów moralnej i biologicznej regeneracji współczesnego świata” i apel poległych po wojennej apokalipsie<sup>32</sup>. Temat sportowy (nawet drobne motywy sportowe są rzadkością w poezji Iwaszkiewicza) jest tu ledwie pretekstem do kreacji, która przetwarza najnowszą historię, biografię, tradycję<sup>33</sup> i nie stroni od uwikłań w politykę lat 1947–1948. Niemniej *Ody olimpij-*

<sup>27</sup> Książkę wydała Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza” w oszczędnym opracowaniu graficznym A. Rudzińskiego. *Ody olimpijskie* miały swą edycję francuską: *Odes olympiques*. Trad. P. Seghers. Paris 1949.

<sup>28</sup> „Ody», przeznaczone na literacki Konkurs Olimpijski, zyskały zaledwie »wyróżnienie« olimpijskich sędziów”; „książka ta nie uzyskała najwyższej olimpijskiej aprobaty. Należało jej się dużo więcej ponad słowa chłodnego »wyróżnienia«” – tekst recenzji ukazał się w kilku gazetach pod różnymi tytułami: „*Ody olimpijskie*” Jarosława Iwaszkiewicza („Kurier Poranny” 1948, nr 230); Jarosława Iwaszkiewicza „*Ody olimpijskie*” („Wolni Ludzie” 1948, nr 17 <dwutygodnik – „Pismo Polskiego Związku Byłych Więźniów Politycznych”); *Pod olimpijskim sztandarem. Myśl polska zwycięża w maratońskim biegu do lepszego świata* („Głos Pomorza” 1948, nr 224).

<sup>29</sup> S. Mrożek, „Niech będzie pokój”. „Dziennik Literacki” 1950, nr 33.

<sup>30</sup> H. Wielowieyska, *Wiersze o wolności*. „*Ody olimpijskie*” Jarosława Iwaszkiewicza. „Robotnik” 1948, nr 223.

<sup>31</sup> O *Odach olimpijskich* pisano: „Wydaje się pewne, iż kodeks ważności i wartości sportu układał Iwaszkiewicz z inspiracji Coubertina. Piękna postawa, choć może nieco – patrząc z pozycji współczesnych praktyk – anachroniczna” (Grześczak, komentarz w: *ed. cit.*, s. 233–234); „*Ody olimpijskie* były próbą – dziś widzimy, że anachroniczną – odnowienia poezji retorycznej, poezji przeznaczonej do recytowania na wiecach, poezji utylitarnej, mającej wzbudzać te same tłumione emocje. W trzy lata po zakończeniu długiej i nieludzkiej wojny *Ody olimpijskie*, których tematem było usilne pragnienie pokoju, mogły rzeczywiście być przewodnikiem tego uczucia” (Zawada, *op. cit.*, s. 264–265).

<sup>32</sup> Zob. A. Gronczewski, *Jarosław Iwaszkiewicz*. Wyd. 2. Warszawa 1974, s. 106–107.

<sup>33</sup> Zob. Wielowieyska (*op. cit.*): „Same zawody sportowe są tylko pretekstem, jeszcze jednym środkiem artystycznym użytym przez autora dla tym silniejszego i celniejszego wyrażenia myśli – obrazu”.



skie potwierdzają charakter polskiej poezji sportowej, na którą składają się nieliczne wiersze, gdzie sport traktuje się pretekstowo, aluzyjnie lub metaforycznie<sup>34</sup>. To dzieło Iwaszkiewicza, jak i wiele innych jego autorstwa, nie ogranicza się do walorów estetycznych, tak chętnie podnoszonych<sup>35</sup>, ma ono także historyczną wartość poznawczą. Wynika ona m.in. z nagromadzenia motywów antycznych i z semantycznego iskrzenia asocjacji. Badacz recepcji antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975 zauważył, że „trudno byłoby w całej poezji 30-lecia znaleźć utwór w większym stopniu nasycony inkrustacjami antycznymi”<sup>36</sup>.

*Ody olimpijskie* pierwotnie nosiły tytuł *Cztery ody olimpijskie*, który sugerował mniejszą spójność wewnętrzną czteroczęściowego cyklu: łączy go chociażby topos żeglugi, powracanie niektórych symboli i retoryczny styl. Ostateczny tytuł wskazuje na najszczytniejszą tradycję pisarstwa olimpijskiego – ody Pindara. Problematyka artystyczno-ideowa tej prozy rytmicznej i rymowanej przemieszanej z wierszem wolnym, przeważnie zdaniowym, a czasem z (krótkimi) partiami wiersza regularnego, nie jest mimo to jedynie olimpijska, wynika z uwikłania przestrzeni kulturowej i biografii w historię polityczną.

*Odę pierwszą. Na otwarciu XIV Olimpiady* rozpoczyna apostrofa do Aten, które w potocznej świadomości uchodzą za kolebkę igrzysk olimpijskich (była nią Olimpia). Podmiot, „schowany” za opisem, przeciwstawia starożytnej chwale Aten współczesne „oczodoły zrujnowanych świątyn”, „złoty wiek” Grecji – teraźniejszości powojennej. Przywołuje duchy Peryklesa, Alcybiadesa, Fajdrosa i Lachesa – postacie żywo związane z dziejami Aten (chwyt zwrotu do zmarłych przewija się wariantowo przez wszystkie ody). Zmysłowo i radośnie w tym apostroficznym opisie jawią się kwiaty i czyste kolory. Ukwiecenie i ubarwienie to, z jednej strony, niewyszukany pogłos zwyczajów sakralizujących, a z drugiej – hellenizmu, bujności, swoistego baroku. Patos i jakości plastyczne wypełniają inwokacyjne frazy o ministraturach ekwiwalentnych względem siebie. Ateny, jakby bóstwo lub zwycięzca, należą jednak do kulturowej pamięci i tęsknoty za wyidealizowaną Grecją, której mit został naruszony, opustoszał. Nie zgadzam się więc do końca z poglądem Stanisława Stabryły, że „wstępna inwokacja w *Odzie pierwszej* do Aten – ojczyzny idei olimpijskiej, służy uwydatnieniu jedności i tożsamości cywilizacji europejskiej, sięgającej swymi korzeniami antycznej Hellady”<sup>37</sup>. Taka postawa, ukształtowana pod wpływem m.in. Tadeusza Zielińskiego, miała znamiona przekonań oczywistych w tomach przedwojennych – *Powrót do Europy* i *Inne życie*. Krajobraz idyllicznych Aten przecinają „przepaść mitu” i „przepaść świata”, przesłaniają go

<sup>34</sup> Zob. M. Grześczak, *Stadion ze słów*. W: *ed. cit.*, s. 11.

<sup>35</sup> Największy polski poeta sportowy, K. Wierzyński (*Pamiętnik poety*. Opracowanie i wstęp P. Kądziała. Warszawa 1991, s. 220), *Ody olimpijskie* scharakteryzował najkrócej: „Ostatni – już po wojnie – kto próbował poezji w związku z olimpiadami był Iwaszkiewicz, autor pięknych *Ód olimpijskich*”.

<sup>36</sup> S. Stabryła (*Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*. Kraków 1983, s. 149, 148) zalicza *Ody olimpijskie* do tekstów, w których mit eksploatuje się w postaci „różnego rodzaju interferencji w strukturze” dzieła, osadzonych w odmiennej tematyce. Z ostatnim spostrzeżeniem nie można się zgodzić, gdyż temat olimpiady naturalnie narzuca skojarzenia antyczne. Mylące jest określenie filologa klasycznego „inkrustacje”, które nasuwa myśl, że chodzi tu o sztukaterię i jałowe zdobnictwo.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 149.

zgliszczą, „okopcona wichrami świątynia”. Motywy „ognia” i „wichru” poprzednio, w *Powrocie do Europy*, pełniły funkcję ambiwalentnych symboli kreatywnych i destrukcyjnych<sup>38</sup>. Iwaszkiewicz w *Odzie pierwszej* chce przezwyciężyć tę wewnętrzną sprzeczność na rzecz tego, co budujące. Głód pozytywności przewyższa u poety wszystko inne. *Oda pierwsza* to retoryczna deklaracja dobrej woli.

Podmiot mówi po katastrofie w pierwszej osobie liczby pojedynczej, bez sięgania po autorytet zbiorowości, zwracając się z nadzieją ku symbolom idei starogreckich igrzysk olimpijskich: „Nachylam się nad przepaścią świata i nasłuchuję echa od Olimpu i od Olimpów”, bo stamtąd ma przybyć ogień zapalony „od płomienia Febowego”, a więc w świątyni Apollina jako boga światła i słońca. Motywy antyczne w *Odach* rzadko splatają się z motywami biblijnymi – tu „płomień Febowy” jest „jak krzak ognisty”, który zjawiał się niby prawem cudu w krajobrazie po katastrofie. Jak w epinikiach Pindar sławi zwycięzcę, wspominając miejsce jego pochodzenia, tak Iwaszkiewicz głosi ideę olimpizmu, unaczynając urodę i wyjątkowość regionów, gdzie mają żyć anonimowe rzesze jego wyznawców, podających sobie z rąk do rąk pochodnię ze świętym ogniem. To podawanie jest pretekstem do przedstawienia niektórych krain, czego poeta nie czyni od strony etnicznej, lecz – wzorem Pindara – od strony topograficznej i tak, jakby każdy obszar był „ziemią mlekiem i miodem płynącą”. Wizja obejmuje połacie Europy Środkowej i Wschodniej. W tym poetyckim locie nad ziemiami rysuje się jeszcze nie tyle internacjonalizm, co uznanie wielonarodowości jako stanu naturalnego i w ogóle postawa ponadnarodowa.

Ośrodkiem, wokół którego grupuje się następne ogniwo tej ody (ta, jak i pozostałe, ma kompozycję łańcuchową; geometryzm kompozycyjny to jeszcze jedna cecha pindaryczna), są „ręce”. Poetykę tekstu (anaforyczność, wyrazisty paralelizm składniowy i przechodzenie prozy poetyckiej w wiersz) regulują wzrosty i spadki napięcia i emocji, które nadawca chce wzbudzić w zbiorowym odbiorcy. „Ręce” tworzą patetyczno-plakatową alegorię, są odwołaniem poprzez pytania retoryczne do wspólnoty historii i prehistorii, do takich wartości, jak praca, przyjaźń i współdziałanie (kolektywizm?). W tym fragmencie intensyfikuje się zmienność ról nadawcy i odbiorcy, dzięki czemu zachodzi „gra semantyczna form osobowych”<sup>39</sup>. Podmiot wciela się w strażnika świętego ognia (pyta tautologicznie: „Ręce, ręce ludzkie / czy chwytnie zapalone łuczycywo?”). Zwracając się do ludzi: „czy niesiecie olimpijską pochodnię?”, sprawdza, niby kapłan, zgodność rytuału z uświęconym tradycją obrzędem. Adresatem tej części są „ręce”, a właściwie ich symbolika i sygnowane przez nią wartości – tak daje znać o sobie walor abstrakcyjny ody jako gatunku. Następna postać „ognia”: „pochodnia krwi królewskiej”, to słowne wskazanie na płomień olimpijski jako znak tego, co najbardziej szlachetne w człowieku. I kiedy podmiot – strażnik wartości, pyta, czy pochodnia ta „leci z rąk do rąk podawana”, to jakby kontroluje faktyczność dokonywania się aktu, w którym przekazuje się to, co „królewskie”.

<sup>38</sup> Kwiatkowski (*op. cit.*, s. 320–321) pisze o „ogniu jako synonimie życia i ogniu jako synonimie zagłady, [...] ogniu jako symbolu czystości i ogniu jako rozległej dziedzinie symboliki seksualnej”.

<sup>39</sup> Kostkiewiczowa, *op. cit.*, s. 49.

Z „rękami” skojarzone są rozmaite *quasi*-aksjologiczne slogany, dotyczące walki (a może pokojowej rywalizacji), rytuału, braterstwa, władzy i pracy. W tej enumeracji nie wszystko jest aprobowane; zarysowują się jakości oparte na opozycji wojna – pokój. Część apostrofy do „rąk” podważa nadzieję, naznacza *Ody olimpijskie* jakością nieklasyczną: skażoną harmonią. Dlatego nie można mówić o tym utworze jako „hymnie na cześć pokoju”<sup>40</sup> bez zastrzeżeń. Kolejna apostrofa to zwrot do schowanych „rąk”. „Ręce” są niezdolne do swobodnych ruchów. Iwazkiewicz reżyseruje retoryczną dramaturgię (wywołaną paralelnymi pytaniami) i rozwiązuje zagadkę: niemoc „rąk” spowodowana jest splamieniem ich krwią. Wykorzystuje tym samym frazeologizm „splamić ręce czyjąś krwią”, „mieć krew na rękach”, co znaczy ‘popęłnić zbrodnię, zadać komuś śmierć’. „Ręka” jest w rękawiczce z zaschniętej krwi, w „czerwonej rękawiczce” (zbieżność obrazu z tytułem drugiego tomu wierszy Tadeusza Różewicza z 1948 r. nie jest w porządku procesu poetyckiego przypadkowa). Zapach krwi nad ziemią się wznosi jak chmura z Kainowego ogniska. „Krew” jest synonimem ofiary, a jednocześnie rzeczą dosłowną, kulturowym znakiem zła, śmierci i winy, którego historię zapoczątkował Kain, zabijając Abła. Stąd postawienie sprawy ludobójstwa w obozach koncentracyjnych na tle stosu ofiarnego Kaina. Ludobójstwo Iwazkiewicz widzi jako rodzaj niemilej bogom i Bogu ofiary, czego przejawem jest „dym krematoriów” ścielący się po ziemi, „dym”, który skazuje na wieczne potępienie („noc nieskończoności”). Ale jest i inna „olbrzymia chmura Kainowego ogniska” – to obrazowa reminiscencja i zarazem antycypacja wybuchu bomby atomowej. Zatrwożeniu tymi realnymi groźbami zagłady ludzkości pisarz dawał wyraz w osobistych zapiskach, nie tylko oficjalnie, także w późnej liryce. Wizje wołające o pomstę do nieba adresowane są już do tych, którzy ocalili. Na tym kończą się partie *Ody pierwszej* skupione wokół kluczowych słów-motywów: „ognia”, „rąk” i „krwi”, których ambiwalentna semantyka wnosi dysharmonię i niepokój.

Podmiot, wchodząc w różne role, powołuje się na „gwiazdy”, tych „wiekui-tych świadków dziejów ludzkości od czasów mitycznych aż po apokalipsę krematoriów i zgliszcz”<sup>41</sup>. Przedzierzga się z liryka w mówiące w imieniu zbiorowości „ja” i prosi „gwiazdy” i kulturę helleńską, by świadczyły o „morzu krwi i dymach”, o globalnej grozie ludzkości. Nastąpiła zdrada podstaw kultury: „wierności, uczciwości i rycerskości”. Apostrofy kierowane do Hellady dają prawo do przypomnienia, iż mimo totalnego zła zachowuje ona rangę instancji, miary człowieczeństwa – ta poetycka sugestia jest tak samo retoryczna, jak problematyczna, gdyż przecież na te same, wydawało się, wiecznotrwale wartości przysięgali oprawcy. Czyż Niemcy (o których nie mówi się tu wprost) nie przysięgali „na najwyższe znaki, krzyże, orły i sztandary”? Daje znać o sobie ton osobisty Iwazkiewicza, dotyczący jego mocno naruszonej przez historię fascynacji Niemcami, ich kulturą: „Czyż nie przysięgali [...] ci, którym wierzy-łaś, Hellado?” Motyw „dębowych gałęzi”, mordów na dzieciach, krematoriów, porównanych do pieców ognistych z *Biblii* (Dn 3, 19–24), ewidentnie stawia

<sup>40</sup> Zob. J. Kwiatkowski, *Miejsce Iwazkiewicza w poezji polskiej XX wieku*. W: *Magia poezji. (O poetach polskich XX wieku)*. Wybór M. Podraza-Kwiatkowska, A. Łebkowska. Postłowie M. Stala. Kraków 1995, s. 31.

<sup>41</sup> Stabryła, *op. cit.*, s. 150.

przed oczy „dokonania” niemieckiej nacji. To o jej agresji 1 września 1939 na Polskę mówi poeta-patriota, przywołujący z *Makbeta* Szekspira wieszczbę zguby: „ci, którzy na moją ojczyznę ruszyli jak las birnamski”. Iwaszkiewicz, owsem, wskazuje głównie na Niemców, ale prawdopodobnie także na agresorów wschodnich: „las birnamski” okrążył cel napaści, tak jak to się stało 1 i 17 września 1939, a nadto fraza: „mordowali [...] chłopców, strzelając do nich z bliska”, może odnosić się i do rozstrzeliwań w Generalnej Guberni, i do zbrodni katyńskiej<sup>42</sup>.

Wyliczenie okrucieństw wojennych prowadzi do pytania o duchowe oparcie w czasie po katastrofie: czy „może narodzić się świat nowy, czysty, święty” niby „Afrodyte wynurzona z głębin najciemniejszych?” Głos się zawiesza (bo odpowiedź zbyt trudna?), a wzrok poety-mówcy powraca na stadion w aurze radości, tutaj szukając źródeł odrodzenia. Adresatem są tym razem „młodzi”, sportowcy, wyciągający ręce do olimpijskiej przysięgi, a „nie dla pozdrowienia ducha ciemności” (to aluzja do hitlerowskiego gestu pozdrowienia) – ta symbolika „rąk” zamyka poprzednie ogniwa wokół nich skomponowane. W rocie przysięgi wyznaje się wolę strzeżenia „w sobie człowieka i wszystkiego, co godne człowieka”. Poeta jako przywódca duchowy (kolejna idea *Powrotu do Europy*<sup>43</sup>, ale w 1948 r. wypadająca już anachronicznie) nie tyle poucza, co zachęca: dzięki kultywowaniu człowieczeństwa istnieje możliwość odrodzenia świata. Jest on wyobrażony na kształt gigantycznego okrętu – jego wypłynięcie i płynięcie wśród uciszonych mórz i lądów to ekstatyczna wizja nadziei:

Burze odpłyną znad mórz i znad lądów, pioruny opuszczą wielkie lasy dębów i wzniosą się lasy masztów.

„O białoskrzydła morska pławaczko, wychowanico Idy wysokiej”,  
nawo świata, płyni pod znakiem nowej wiary.

Cytat zaczerpnięty z wypowiedzi Chóru *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego odnosi się w oryginale do „łodzi bukowej” jako metonimii genezy wojny trojańskiej. Podmiot upomina, aby „nawa świata” nie powtórzyła antycznej historii i płynęła „pod znakiem nowej wiary”, odrodzonej wiary w człowieka. Cytat z renesansowego dramatu ma znamiona przestrogi, jak i zachęty do wyznania ogólnikowej „nowej wiary”. Fraza wzięta z XVI-wiecznego poety, którego twórczość wspiera się na wierze w kulturę, ma walor historiozoficznego komentarza, zabarwionego sceptycyzmem. Humanizm *Ód olimpijskich* nie jest jedynie radosny i naiwny, choć strojenie się w naiwność i niewiedzę określa przyjętą tu strategię pisarską.

W finale jest wykorzystana metaforyka żeglarska, stosowana do celów kompozycyjnych przez autorów starożytnych i ich naśladowców, np. Dantego<sup>44</sup>. Obraz przedstawiający, jak za chwilę ma wypłynąć, niby w przyszłość, w jakąś wspaniałą niezmierzoną przestrzeń „nawa świata”, okręt-świat, stanowi

<sup>42</sup> Poczynione spostrzeżenia dotyczące kompleksu niemieckiego u Iwaszkiewicza potwierdzają rozważania na ten temat T. Wójcika, który nie objął swą refleksją *Ód olimpijskich* (*Kompleks niemiecki w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*. „Przegląd Humanistyczny” 1993, nr 6, s. 111–120).

<sup>43</sup> Zob. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza*, s. 350–351.

<sup>44</sup> Zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłumaczył i opracował A. Borowski. Kraków 1997, s. 136–139.

klamrę *Ody pierwszej*: rozpoczyna ją przecież pejzaż monumentalnych Aten, które jakby są przygotowane do wypłynięcia.

W tych odach chęć przemówienia do wrażliwości, wyobraźni, erudycji artystycznej odbiorców góruje nad celami perswazyjnymi. A przecież poeta nie rezygnuje z nich, „rozzarza” je w *Odzie drugiej*, adresowanej do „dawnego zwycięzcy zawodów olimpijskich”, czyli Kazimierza Wierzyńskiego – autora tomu *Laur olimpijski*, za który poeta otrzymał złoty medal w konkursie sztuki na Olimpiadzie w Amsterdamie. *Oda druga* kontynuuje topikę antyczną, ideę pokoju i wplecioną w większym stopniu niż wcześniej materię autobiograficzną i współczesną; Iwaszkiewicz przyjmuje rolę (odgrywaną faktycznie tuż po wojnie) mediatora pomiędzy środowiskiem pisarzy w kraju i na emigracji<sup>45</sup>. Nieprzypadkowo adresatem *Ody drugiej* jest Wierzyński – przyjaciel skamandryckiej i zarazem warszawskiej młodości, który znalazł się po drugiej stronie politycznie podzielonego świata. Perswazyjności i agitacyjności *Ody drugiej* podporządkowuje się jej konstrukcja i dobór motywów. Pierwsza część to preludeum wypełnione lirycznym opisem ruin Warszawy, miasta, w którym znajomość obu poetów osiągnęła *apogeu*m.

Podmiot na początku *Ody drugiej* mówi prywatnie, jakby z perspektywy spowitego ciepłym wieczorem spacerowicza, dla którego Warszawa stanowi przestrzeń zniszczeń wojennych i wspomnień, ale i odsyła do spraw wiecznotrwałych. Stolica „jest na poły trupem, na poły życiem, jak syrena pół kobietą jest, a pół rybą”. Ten imaginacyjny krajobraz ma dziwność hybrydy, łączą się w nim skrajne objawy: gnicia i biologicznego istnienia, witalności. To także poetycka, zaktualizowana realnym doświadczeniem interpretacja herbu, w którym widnieje mitologiczna hybryda, wskazująca na antynomiczność bytu („syrena” w wyjaśnieniu psychoanalitycznym oznacza samozniszczenie). Podmiot jednak nie poddaje się żalobnym, martyrologicznym nastrojom, przypatruje się „radosnym młodzieńcom, którzy gdzieś idą i ku czemuś rosną”, i ich oczami ogląda świat – wędrują one ku niebu, którego szafir, symbolika, tajemnica odciągają od gruzów. „Niebo” personifikuje się, stając się „olbrzymem z piersią wygwieżdżoną”, postacią niby-mitologiczną, jakimś baśniowym źródłem mocy. Daje tu znać o sobie Iwaszkiewiczowski kult mocy, zdrowia, obfitości. Wzrok młodych pada „na konstelację Oriona, przepasaną miedzianymi gwiazdami”, tego herosa jako pięknego myśliwego o potężnej sile. Wyeksponowanie części konstelacji: Pasa Oriona, wiąże się z porą pisania utworu (początek lutego 1948), bo to jeden z najpiękniejszych gwiazdozbiorów świecących nad Polską zimą. Nabiera on w toku powtórzeń znamion symbolu mocy odrodzeńczych. „Radosnych młodzieńców” opromienia wiosna. Przeobrażają się oni w sportowców, szereg Atlasów, podtrzymujących nieboskłon, od którego odcina się widok zastygłej krwi „na zwałonych domach”. Zachowania młodych postrzegane są jako modlitwa, kierowana ku rzeczom wielkim i wzniosłym, jako zaklęcie „nocy”; budzą wspomnienia własnej, tej warszawskiej i skamandryckiej młodości, „wiosny i wina”. Tytuł debiutanckiego tomu Wierzyńskiego (*Wiosna i wino*, 1919) został zaszyfrowany w ciągach – „wiosna”: „wody wiosenne”, „strumień pierwszych dni kwietniowych”, „blaski zieleni”; „wino”: „za-

<sup>45</sup> Chodzi m.in. o działania Iwaszkiewicza w latach 1945–1948: wyjazdy do Paryża, Londynu, apel do emigracji polskiej w Danii, redagowanie „Nowin Literackich”.

rośla wina” („wino” u Iwaszkiewicza występuje jako znak ofiary). Po takim przygotowaniu jest wreszcie apostrofa do Wierzyńskiego. U autora *Ciemnych ścieżek* liryka zwrotów do konkretnych osób to stały chwyt. Nadawca lokuje emigranta nie tyle w krainie Lety<sup>46</sup>, ile w odległej przeszłości i przestrzennej dalekości. Iwaszkiewicz powołuje się na pamiętaną młodzieńczą deklarację przyjaźni:

Wspominam wtedy ciebie, Kazimierzu, jak kiedyś zatrzymawszy się pod jesiennym niebem Warszawy, co jeszcze nie była zburzona,  
powiedziałem, przyjacielu:  
Patrz na Orion odległy od nas o takie lata światła, że widzi on jeszcze zesze olimpiady.

Młodzieńcy w Warszawie oglądający gwiazdozbiory ponawiają zatem sytuację, która powraca w każdym pokoleniu – to sprawa pierwszego zauroczenia i zdziwienia ogromem wszechświata i lekkości marzeń. „Orion” – dodajmy – występuje tu nie tylko jako motyw mitologiczny, także zatrzymuje na sobie żywioł pamięci. „Orion” jest czymś więcej niż gwiazdy w *Odzie pierwszej*: niewzruszenie i niemo świadczy i obserwuje. Toteż w retorycznie brzmiącej eksklamacji o wstydzie jest wołanie: „niech nie patrzy Orion na nasz świat, niech nie widzi nas wśród gwiazd i wśród mgławic”. To pierwszy człon antytezy, bo chodzi o to, by Orion nie widział zła tego świata, nie zaraził się nim. W tym mieści się deklaracja odrzucenia fascynacji złem: „zapomnienie, wzruszenia niegodne, ogień, wojna i zdrada”. Prośba o odwrócenie się od zła na rzecz dobra i piękna i pielęgnowanie ich to jedna z właściwości Iwaszkiewiczowskiego pisarstwa. Tuż po katastrofie ma ona sens taki: trzeba czynić, przeżywać, tworzyć, tak jakby nie zniszczono tego wszystkiego, co formuje radość i znaczenie istnienia, tego wszystkiego, co było ideą antycznych igrzysk olimpijskich. Orion zdaje się być kimś, kto pamięta ideę olimpijską jeszcze nie skażoną. Anachronicznie i nieprzekonująco przedstawia się myśl, że wystarczy go zawołać, aby stało się dobro.

Z punktu widzenia Oriona rozpościera się widowisko. Ta inscenizacja nie traktuje o współzawodnictwie sportowym, lecz o jakimś gromadnym świetle sztuki. Wkomponowano w nią obrzęd religijny, związany z greckimi uroczystościami olimpijskimi – ze Świętem Pełni. U Iwaszkiewicza wszystko to jest skondensowane: „Jak my, modlili się [Hellenowie] o pokój! jak my, myśleli o pokoju rzucając święcone węgle do lustralnej wody”. To „my” wskazuje na parę byłych przyjaciół rozdzielonych przez historię i politykę. W tok ody wdziera się rozdźwięk, świadomość, że przyjaźń przeminęła lub co najmniej weszła w czas ostatecznej próby<sup>47</sup>.

Ale ludzie skłóceni nie myślą o świątyniach, miotają ogień i strzały.  
Hellada upadła. Czy i my upadniemy?

Jaki będzie skutek społeczny i moralny złości, gwałtu, przemocy, rabunku, „krwi parującej na ulicach”. Podmiot niby koryfeusz poleca ludziom (deklamacyjnie) natchnąć się olimpijskim obrzędem ofiarnym – mową stylizowaną na ka-

<sup>46</sup> Poeta był bliski pisania o dawnym przyjacielu w poetyce funeralnej, w pierwotnej wersji pytanie do niego zaczynał epitafijnym, żalobnym „gdzieś ty”, które zostało zastąpione przez bardziej kategorię „chłodne” – „dlaczego”.

<sup>47</sup> Iwaszkiewicz w okresie powojennym korespondował z Wierzyńskim.

zanie. Zgodnie z wyznacznikiem gatunkowym ody, dopuszczającym zmienność i bogactwo relacji nadawczo-odbiorczych, następuje powrót do wymaginowanej rozmowy Iwaszkiewicz – Wierzyński, opartej na wspominaniu młodzieńczych lat, tym razem Amsterdamu z okresu VII Olimpiady. W podniosłym, nastrojonym patriotycznie obrazku zawiera się zwięzła apologia autora *Lauru olimpijskiego*, zwłaszcza jego zalet moralnych.

Dochodzą do głosu tłumione wcześniej pretensje o nieobecność Wierzyńskiego w Kraju: dlaczego nie odgruzowuje Stolicy, dlaczego nie idzie w jednym szeregu z Polakami, którzy żyją w Ojczyźnie i budują, dlaczego zrezygnował z postawy wspólnotowej – w tym miejscu Iwaszkiewicz apel do emigranta, antykomunisty wzmacnia parafrazą zawołania z *Ody do młodości* Adama Mickiewicza: „razem, przyjaciele, razem, bracia!” Pytania kierowane do Wierzyńskiego układają się w apel poległych (martyrologia staje się argumentem przemawiającym za tym, aby żyć w Kraju). A w stosunku do dawnego przyjaciela serdeczność zamienia się w żal, że jest nieobecny w krajowej rzeczywistości, przedstawianej najzupełniej pozytywnie. Jawi się ona jako wiosna, czas „ukwieconych jabłoni”, świtu, wspólnych zadań społecznych i działań („nie słuchasz śpiewu maszerujących”). To lata hołdu pomordowanym w drugiej wojnie światowej. Iwaszkiewicz przywdziewa kostium osoby naiwnej, gdy pisze: „nie składasz na płytach pomordowanych pocałunków gorących”, jest niesprawiedliwy wobec Wierzyńskiego, gdyż kto jak kto, ale ten poeta złożył wiele hołdów pamięci poległym za Ojczyznę, zwłaszcza tym, o których w powojennej Polsce nie można było oficjalnie pisać dobrze (np. żołnierzom i dowódcom Armii Krajowej). Sam Iwaszkiewicz w „Nowinach Literackich” (1947, nr 7) zamieścił jego wiersz z tomu *Krzyże i miecze* (1946) – *Do Żydów*.

Podmiot, który tymczasem przedzierzga się w udzielnego reprezentanta Polaków, pyta Wierzyńskiego, dotykając coraz bardziej osobistych spraw tego tak oddalonego adresata. Od 1941 r. Wierzyński przebywał w Stanach Zjednoczonych. Iwaszkiewicz, konstatując, że nadawcę i odbiorcę oddziela Atlantyk, prosi „dawnego zwycięzcę olimpijskiego” o powrót do Kraju. Powołuje się przy tym na pamięć jego bliskich, pomordowanych i zmarłych w Polsce podczas wojny i okupacji. Właściwie niemal cytuje dedykację z *Krzyży i mieczy*<sup>48</sup>. O śmierci najbliższych Wierzyńskiego Iwaszkiewiczowski podmiot mówi plastycznie, jakby znał wydarzenia te z relacji świadków:

Czyli nie słyszysz wołania? To matka twoja woła, matka zabita, w mogile leżąca na przedmieściu zburzonym, jak ptak kwili,  
brat w więzieniu zamęczony krwią się oblewa.

Iwaszkiewicz, czyniąc aluzję do „ciszy” *Stepów akernańskich* Mickiewicza, trafnie kojarzy ówczesne losy Wierzyńskiego z Wielką Emigracją; w literaturze emigracyjnej ożył wtedy romantyczny topos Polaka-Żołnierza-Tułacza. Sytuację Wierzyńskiego-Pielgrzyma interpretuje się jako nie tak beznadziejną jak w wypadku wieszczka. Dola Wierzyńskiego jest odmienna niż Mickiewicza

<sup>48</sup> K. Wierzyński, *Poezje zebrane*. Zebrał i posłowiem opatrzył W. Smaszcz. T. 1. Biały-stok 1994, s. 460: „PAMIĘCI mojej matki, Felicji, zmarłej w Warszawie w 1944 r., mego ojca, Andrzeja, zmarłego w Grodzisku w 1944 r., mego brata, Bronisława, i syna jego, Jana, zabitych podczas powstania w Warszawie w 1944 r., mego brata, Hieronima, zamęzonego w Majdanku w 1943 r. i córki jego, Janiny, uczestniczki powstania, poległej w Warszawie w 1944 r.”

z okresu rosyjskiego. Z Ojczyzny dobiega chociażby pośmiertny głos matki, przyzywanie dawnego przyjaciela, gdy w *Stepach akermajskich* „nikt nie woła”.

Iwaszkiewicz retorycznie pyta o sprawę „przedziału” między poetą krajowym a poetą emigracyjnym – retorycznie, gdyż odpowiada sam autor pytania: sprawcą jest historia uosobiona przez agitatora, kłamliwego propagandyście:

Jak nazwać tego, który tak straszne odkrył przed tobą obrazy, iż nie chcesz patrzeć w tę stronę,  
gdzie ojciec twój spoczął w mogile? Któż ci tak niedobrze opowiedział,  
że braci nie spostrzegasz, nie widzisz domów, które stoją opuszczone.

Omownie i zawile, bez przekonania, wyraża się to „zaproszenie”.

Podmiot mówi do Wierzyńskiego (stojącego niby obok) z jakiegoś podwyższenia, skąd rozpościera się bezkresny widok na coś na kształt dionizji, odbudowy czegoś, jakiegoś wybujałego widowiska; są to nazwy zbiorowego entuzjazmu, który – jak można przypuszczać – ma przyciągnąć emigranta do powojennej Polski. Poszerza się lista argumentów, przemawiających (zdaniem Iwaszkiewicza) za powrotem do Kraju. Należą do nich nieokreślone, zawołane sprawy: to że obu twórców oddaliły niezależne od nich „zła myśl, zły czyn”, że dokonuje się dzieło „ojczyzny wznoszących się domów i wież”, że „roźściła się kraj nasz, znowu zgrzebny, znowu ubogi” (ponowiona radość z odzyskanego „śmietnika”?). Autor ód prosi i woła z Europy do Ameryki: „Spojrzyj nań [tj. na kraj] i ku niemu bieź!” – czyniąc aluzję do wiersza *Nurmi* Wierzyńskiego z tomu *Laur olimpijski*<sup>49</sup>. Iwaszkiewicz raz familiarnie, raz na granicy mentorstwa zachęca i kusi dawnego przyjaciela: „Niech twa poezja pośpiesza, niech stanie pierwsza”, sugerując, że adresat raczej nie ma wyboru, staje przed oczywistością: „Nie dąsaj się w pustkowiach ludnej Ameryki!” (sens oksymoronu oddaje formuła „sam wśród obcych”). Ostatecznym, rzekomo bezdyskusyjnym argumentem jest konieczność zachowania pokoju, potrzeba wspólnej modlitwy o pokój; eksklamacja: „O pokój, pokój, pokój prosimy cię, Panie!” – ma źródło w liturgii (poniekąd to znak chrześcijańskiej tożsamości obu twórców).

Zakończenie *Ody drugiej* nosi piętno wiecowego zawołania:

A jeśli pokój śmiercią trzeba okupić, a życie mogiłą,  
prawda po naszej stronie i prawda jest siłą!

To są słowa „modlitwy” – „olimpijskie okrzyki” – które powtarzać miały Wierzyński ze zbiorowością reprezentowaną przez Iwaszkiewicza, powołującego się na romantyczne ofiarstwo i wartości gwarantowane życiem i śmiercią. Tonacja jest martyrologiczna, zaprawiona jakimś fałszem, nierealnością prósb. Poeta z Kraju arbitralnie stwierdza: „prawda po naszej stronie”, po stronie tych, którzy nie udali się na emigrację. Brak precyzyjnych przesłanek na temat owej „prawdy”. Owszem, ogólność należy do poetyki ody, ale ona jest czymś w rodzaju *alibi* dla autora, maskuje słabość jego emocjonalno-retorycznej argumentacji.

Adresat, problematyka i kompozycja *Ody drugiej* świadczą o propagandowym wykorzystaniu okolicznościowego tematu sportowego. Utwór napisany w celu mediatorskim, w celu zmanifestowania wspomnień i motywowanej politycznie kontynuacji sportowego pisarstwa okresu międzywojennego, ukazuje

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 168.



powody trwania w Kraju i przeciwstawia je sytuacji emigranta, ma skrywaną motywację polityczną — tu pojawia się element gry mitem młodości, polską martyrologią oraz powszechną tuż po wojnie wolą odbudowy zniszczonej Ojczyzny.

*Oda trzecia. Na bieg maratoński* poszerza horyzont martyrologii, ale realizuje stosunkowo najwierniej wzorzec pindaryczny (świadczą o tym np. budowa: strofa, antystrofa, epodos, i podjęta wprost, choć fragmentarycznie, tematyka sportowa). Podmiot podobnie jak w epinikionie Pindara zwraca się do zawodników — z tą różnicą, że tu występują oni anonimowo. Apostrofy Iwaszkiewicza są patetyczne, ich adresaci uosabiają piękno ciała i piękno krajów, z których pochodzą. Iwaszkiewicz naśladuje Pindara, gdy niejako rekomendując grupy sportowców, zwraca uwagę na krajobraz ich stron ojczyntych (u ojca olimpijskiej poezji adresatami ód są indywidualni zwycięzcy).

Podmiot-orator zrównuje (kolektywizuje?) olimpijczyków, traktując ich jak tych, którzy powtarzają symbolicznie „drogę greckiego żołnierza”, gońca wojsk Miltiadesa. To jego słowa stanowią motto *Ody trzeciej*: „Radujcie się! Nasze jest zwycięstwo”. Także młodzi sportowcy przybyli z teatrów wojny, toteż Iwaszkiewicowski orator, wchodząc w rolę mówiącego za cały świat (oda dopuszcza taką relację nadawczo-odbiorczą), przypomina:

Pamiętajcie dobiegając do mety, aby wnieść ten sam okrzyk.  
A odkrzyknie wam cały świat!

Akcentuje się, że ta antycypująca i fantystyczna wizja zapowiada pomyślność. Dlatego sportowcy przed zawodami, na progu przemiany świata, są wyobrażani w stadium narodzin (jakby poprzez odwołania do obrazu Sandra Botticellego *Narodziny Wenus* czy do biologii, tj. do życia skorupiaków i metamorfoz owada).

Podmiot przyjmuje postawę przewodnika, wychowawcy, totalnego opiekuna, gdy stwierdza: „ja myślę za was”. To nie tylko chwyt retoryczny, to — zgodnie z pindaryczną odą, która nie stroniła od sentencji o poezji — wyrażenie metapoetyckie, które w kontekście ówczesnych doświadczeń i zdarzeń brzmi karykaturalnie, choć opiera się na koncepcji poety jako tego, który pamięta, wybiega w przyszłość, teraźniejszość dopełnia przeszłością, życie śmiercią. I na takiej zasadzie antystrofa pierwsza dopowiada strofę pierwszą. Obie części opierają się na motywie biegu, ale jedna mówi o tych, którzy przeżyli wojenny czas, druga o tych zamordowanych. Ta część *Ody trzeciej* mogłaby być zatytułowana: *Bieg do śmierci*. Dramatycznie i sprzecznie nazywane jest umieranie młodych żołnierzy (Iwaszkiewicz powiedziałby „rycerzy”), walczących po różnych stronach: „śmierć ich była okrutna i żalosna, i samotna, hańbiąca i beznadziejna”. Wyświetla się Europa jako wielki cmentarz. Orator woła na wyrost: „nikt nie pamięta” ofiary wojennej i „nikt nie chce wiedzieć, że w tym piasku drzemią kawałki połamanych mieczów i bagnatów”. Poeta-wychowawca — nieledwie propagandysta — przestrzega, że z tych pozostałości militarnych mogą się odrodzić „całe miecze i bagnety, [...] cała śmierć i całe zniszczenie”. Stadiony — znaki pokoju jak w antycznej Grecji — podminowane „wojną” funkcjonują tyleż perswazyjnie, co agitacyjnie. Gdy powracają akcesoria batalistyczne skryte „pod piaskiem stadionów”, podmiot niby z urzędu wyraża swą dobrą wolę i wiarę w ogólnoludzką potrzebę pokoju i odrzucenie

sił destrukcji: złom wojenny jest zakopany głęboko, aby młodzi sportowcy „biegnąc nie zranili nogi”.

*Oda trzecia* jest ułożona z asocjacji wokół biegnących maratończyków. W strofie drugiej przemieniają się oni w „stado gołębi” wypuszczonych z gołębnika (w symbol pokoju, tak później nadużywany przez propagandę Polski Ludowej). W oczach podmiotu-obszwaratora-wizjonera „stado gołębi” ulega metamorfozie i przypomina skrzydłostopego Hermesa. Postać tego bożka w poetyckiej interpretacji staje się personifikacją sił uprzątających drogę z niebezpieczeństw.

Ów bieg „z Maratonu do Aten” niewiele ma wspólnego z faktycznym sportowym współzawodnictwem, upodobniony jest on raczej do spaceru; podczas prawdziwego maratonu biegacze nie odczuwają, a przynajmniej nie rejestrują, jak „pachnie w drodze tymianek i cząbry, rumianek i macierzanka, i cykady cykają / w grobowcu Atrydów” (jak w odach Pindara – po obrazie ukazującym kwiaty pojawia się motyw plecenia wieńców, które ozdobią skronie sportowców<sup>50</sup>). Przed biegaczami-spacerowiczami (!) rozpościerają się szczęśliwe krajobrazy z antycznymi-współczesnymi realiami, co stwarza wrażenie, jakby nic istotnego w świecie nie zaszło od starożytności do połowy XX wieku. Jak dawniej wieńce laurowe, tak teraz techniki upamiętniania (fotografia, film) pozwalają zrealizować ten sam cel: przyczynić sławy i uświetnić pokojowe zmagania młodych. Orator zapewnia, przedłużając symbolikę wojennej traumy, że nie zostaną oni zranieni. Roztacza się sielankowo-mitologiczna i wiosenna scenografia. Cały ten pejzaż ma związek z „miejszem wiecznej wiosny”, wykreowanym przez poezję starożytną<sup>51</sup>. Topos ów narusza nawiązanie do ówczesnej sytuacji politycznej Grecji, co nie odbywa się bez deklaratywizmu i zapewnień bez pokrycia. Jest tu aluzja do greckiej wojny domowej w latach 1946–1949<sup>52</sup>.

Antystrofa druga mnoży motywy żałobno-martyrologiczne. Orator podejmuje ogólnie temat tych, których od niewoli wyzwoliła przedwczesna śmierć. Wypowiada się o tym osobiście, jakby wobec kogoś bliskiego, czerpiąc z alegorycznej ikonografii przedstawiającej personifikację śmierci: Tanatosa w postaci skrzydlatego geniusza, młodzieńca ze zgaszoną i w dół skierowaną pochodnią,

<sup>50</sup> Zob. Pindar, *Oda olimpijska II*. W: *Wybór poezji*. Opracowała A. Szastyńska-Siemion. Wrocław 1981, s. 29. BN II 199 (tłum. S. Srebrny):

[...] Kwiaty tam w krąg  
złotem najczystszy lśnią;  
jedne piją soki z drzew,  
a insze woda żywi.  
Z nich wieńce szczęśni wiją na skroń,  
ramiona stroją w ich splot.

<sup>51</sup> Zob. Curtius, *op. cit.*, s. 194. Chodzi o „miniaturowy krajobraz, który łączy drzewo, źródło i trawę [...]; kobierzec kwiatów”, nimfy (w poezji antycznej przyroda jest zamieszkała przez bogów lub ludzi) czy platan, którego pochwała trwała w okresie starożytnym. Topos ów ma początek w Homerowskim wyobrażeniu Elizjum – krainie wiecznej szczęśliwości.

<sup>52</sup> Walki prowadziła komunistyczna Armia Demokratyczna, wspomagana przez Jugosławię, z wojskami królewskimi wspieranymi przez oddziały brytyjskie i dostawy amerykańskie. Charakterystyczne, że Iwaszkiewicz nie opowiada się po żadnej ze stron. Współczesną tragedię Greków widzi tak „olimpijsko”, że niknie jej realny wymiar. Poeta wróci do tego tematu w wierszu *Matka Belojannisa*, gdzie związana jest nić sympatii z greckimi komunistami. Do nich zwraca się głos liryczny, zachęcając i zagrzewając: „Śpiewajcie i walczcie dalej”.

symbolizującą koniec życia<sup>53</sup>. Los poległych wyobraża przerwany nagle bieg. Poeta zgodnie ze swoim powołaniem przyrzeka zachować o nich pamięć, co czyni w imieniu własnym i – nieco ostrożniej – w imieniu narodu.

*Ody olimpijskie* włączyły się – mitologią, ideą olimpizmu, tradycją – w tuż powojenny nurt martyrologiczny. Nie daje się zatem utrzymać bez zastrzeżeń teza Germana Ritza o całkowitym ominięciu przez Iwaszkiewicza martyrologii wojennej<sup>54</sup>. Z perspektywy historycznej wiadomo, że rok 1948 był ostatnim rokiem, ostatnim momentem zrealizowania tego tematu. Poległych bohaterów i ofiary wojny niedługo potem zastąpili bojownicy o nową, jak wynika z kontekstu historyczno-politycznego, komunistyczną rzeczywistość – w rodzaju Nikosa Belojännisa: „murarz z cegłą w dłoni” (w wierszu *Westchnienie*), „chłop [...] na traktorze” (z utworu *Marzec w Paryżu*), obrońcy pokoju (w tekście *Narodowy Plebiscyt Pokoju*).

Martyrologia w strofie trzeciej posiłkuje się eschatologią antyczną: podmiot lokuje siebie po drugiej stronie Acheronu poniekąd za sprawą Hermesa. Poeta zwołuje „cienie” niby bohater *Odysei*: miesza mleko z krwią ofiarnego koźlęcia<sup>55</sup>, odwołując się do eschatologicznych wyobrażeń starożytnych. Dlatego akcentuje tożsamość z Odysusem i „Orfeuszem, który zapomniał, że już tam [tj. w Hadesie] się nie kocha i nawet nie pamięta”, z „Wergiliuszem, który wielkości szukał, a znalazł tylko ubogą stajenkę”, a wreszcie z Dantem, który jako „ostatni ze śmiertelnych [...] brodził po kostki w błocie krwi i grzechu”. Te mityczno-literackie i historyczne persony łączy łaska oglądania zaświatów. Ostatecznie akt zwoływania „cieni” jest aktem pamięci. Do pamiętania powołano poetę: „serce poety na wszystko pamiętne / przypomina...”

Akt pamięci jako zwoływanie duchów, osób zmarłych, wypełnia antystrofę trzecią. Składa się ona z pięciu apostrof do pięciu młodych mężczyzn zabitych w czasie wojny. Wszyscy adresaci liryczni byli poetami, artystami, intelektualistami. Iwaszkiewicz m.in. właśnie im zadedykował swoje *Notatki 1939–1945*, opracowane w grudniu 1945: „Pamięci Drogich Mi Ludzi, / którzy musieli żyć, tworzyć i walczyć / w tym czasie ciemności / i zginąć w tragicznym roku 1944, / pamięci / Krzysztofa Baczyńskiego / Stanisława Kowalczyka / Juliusza Krzyżewskiego / Karola Lipińskiego / Włodzimierza Pietrzaka / Zdzisława Stroińskiego / tę książkę poświęcam”<sup>56</sup>. Ich wszystkich pod koniec lat siedemdziesiątych we wstępie do *Poezji Krzyżewskiego* zaliczył do „osobliwego Olimpu poetów-rycerzy”<sup>57</sup>. W *Odzie trzeciej*, w otoku lirycznych wspomnień, nazywani

<sup>53</sup> Zob. *Leksykon symboli*, s. 125. – W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*. Wyd. 4. Warszawa 1991, s. 1167.

<sup>54</sup> Zob. G. Ritz, *Stosunek niejednoznaczny, czyli Jarosław Iwaszkiewicz wobec władzy*. Opracowanie na podstawie spolszczenia A. Kopackiego. W zb.: *Literatura i władza*. Warszawa 1996, s. 199: „Iwaszkiewicz, jako jedyny skamandryta, nie popadnie w panegiryzm tekstu martyrologicznego – ówczesną zapowiedź literatury, jak twierdzi Balcerzan, rozumianej już tylko służebnie”.

<sup>55</sup> W *Odysei* Homera (*Pieśń XI: U zmarłych*) płyn ofiarny jest mieszaniną krwi owiec, miodu, mleka, słodkiego wina i odrobiny maki.

<sup>56</sup> J. Iwaszkiewicz, *Notatki 1939–1945*. Aneks A. Iwaszkiewiczowa. Przygotował do druku, uzupełnił przypisy i opatrzył posłowiem A. Zawada. Wrocław 1991, s. 5.

<sup>57</sup> J. Iwaszkiewicz, wstęp w: J. Krzyżewski, *Poezje*. Wybór i opracowanie P. Mitzner. Warszawa 1978, s. 5.

są imionami z podaniem rodzaju męczeńskiej śmierci. Informacje o nich są w *Notatkach*<sup>58</sup>.

Pierwszym adresatem jest Karol Lipiński (1922–1944), o sylwetce skrojonej na modłę antyczną: „oto biegniesz ty, [...], jak młody bóg zbudowany, w stroju białym”. Harmonijna i czysta postać upozowana na herosa palcem wskazuje na ranę w swojej „piersi smągłej” niby upiór z *Dziadów* Mickiewicza. Ten gest i owa trauma oskarżają hitlerowców, „siepaczy”. Lirycznie ujęte rozstrzelanie Lipińskiego na lubelskim zamku w lipcu 1944 łagodzi martyrologiczną ostrość faktów. Drugim adresatem przywoływanym z Krainy Zmarłych, „cieniem w roju płatków śniegu”, jest Stanisław. Pod tym imieniem kryje się poeta Stanisław Rogowski (1910–1940), który po dwuipółmiesięcznym przebywaniu w obozie oświęcimskim zmarł z wycieńczenia w grudniu 1940<sup>59</sup>. Rogowski pojawia się w aureoli narodowych barw: „bieli” („płatki śniegu”) i „czerwieni” („krew”), a inaczej mówiąc – czystości i męczeństwa. Trzecim adresatem, nadchodzącym z Pamięci, jest Juliusz Krzyżewski; urodzony na Ukrainie w r. 1916, zginął w Powstaniu już w sierpniu 1944 w warszawskim klasztorze Kanoniczek. Jego „cień” jest rzeźbiony na wzór antyczno-polski: „oto nadchodzisz piękny, podobny do Aresa, smukły jak topola, Juliuszu”. Iwaszkiewicz przypomina, że po śmierci Krzyżewskiego stał się opiekunem jego „wierszy, żony i córeczki”, zanim młody poeta jako upiór narodowy nie wróci do żywych, tj. zanim nie wstanie z mogiły, nie wyjdzie z kościoła, „w którym kula ugodziła” go w głowę. Przywoływanie cieni młodo zmarłych artystów-rycerzy niespodziewanie nabiera charakteru nie tyle antycznego, ile romantycznego – tak jak w cyklu balladowym *Tristan przebrany* (ukończonym 13 grudnia 1946)<sup>60</sup>. Stanowi to logiczny przedtakt do wprowadzenia czwartego poety-rycerza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (1921–1944). Iwaszkiewicz znał go, ale utrzymywał wobec niego, nawet po latach, chłodnawy dystans<sup>61</sup>. Zaznacza się on i w tej apostrofie, którą autor *Ód* oparł na wspomnieniu z dłuższych pobytów Baczyńskiego w Stawisku<sup>62</sup>; krajobraz okolic domu jest tłem spotkania uznanego pisarza z młodziutkim twórcą, dla obu zasadniczą nicią porozumienia – zresztą zgodnie z dokumentem pamięci samego Iwaszkiewicza – były ich wiersze. Mają one wspólną ogólną wykładnię: mówią o ulotności i skończoności istnienia, o niepewnej eschatologii – wiersze „jak wąż dwa motyle, co przespały zimę, / lecą ku niebu, ku czystym obłokom, / błyszcząc przez chwilę, aby zaraz zniknąć...” Występują tu słowa-klucze poezji Baczyńskiego, jak i Iwaszkiewicza: „niebo” i „obłoki”, unaoczniające stałość i zmienność.

<sup>58</sup> Tuż po wojnie pisarz projektował wydanie zbioru opowiadań, powstałych podczas okupacji, w których postaci mają pierwowzory młodych mężczyzn zabitych w latach wojny. Dokumentuje to rozdział *Postłowie* w: J. Iwaszkiewicz, *Aleja przyjaciół*. Warszawa 1984, s. 121–123.

<sup>59</sup> O życiu i twórczości Rogowskiego zob. L. M. Bartelski, *Pieśń niepodległa*. Kraków 1988, s. 136, 279–280, 301, 536.

<sup>60</sup> Zob. Z. Chojnowski, *Rozbieranie Tristana*. „Twórczość” 1997, nr 2, s. 52–65.

<sup>61</sup> Zob. J. Iwaszkiewicz: *Notatki 1939–1945*, s. 86–87; „A spieszył się z pisaniem...” W zb.: *Żołnierz, poeta, czasu kurz...* *Wspomnienia o Krzysztofie Kamile Baczyńskim*. Red. Z. Wasilewski. Wyd. 3. Kraków 1979, s. 148–152. Ten wspomnieniowy portret był pierwotnie drukowany w „Przeglądzie Kulturowym” (1961, nr 32) pt. *Wspomnienie o Krzysztofie Baczyńskim*. J. Iwaszkiewicz (*Rozmowy o książkach*. Warszawa 1968, s. 33–35) zrecenzował *Utwory zebrane* tragicznie zmarłego poety.

<sup>62</sup> Zob. Z. Wasilewski, *Legenda Baczyńskiego*. Warszawa 1996, s. 106, 109.

Intuicja przedwczesnego odejścia i koleje losu upodobniły do Baczyńskiego Aleksandra Landaua, muzyka, polskiego Żyda, który zginął w powstaniu w warszawskim getcie w r. 1943:

I twój duch także, miły Aleksandrze,  
od dawna śmierć okropną w murach getta przeczuwający,  
uśmiecha się —

Iwaszkiewicz nazywał Landaua „prawdziwym przyjacielem”<sup>63</sup>, a wymienia go w rozdziale notatek wojennych z kwietnia 1943 zatytułowanym *Historia państwa M.* — jest to jakby *Campo di Fiori* prozą.

Antystrofę trzecią kończy wizja „wampiryczna”: do rytualnej misy zlatują się upiory „krwią spłynięte” z ranami „w piersiach / i w szyi, / i w głowie”. „Duchy”, „cienie” pragną na powrót „stać się ciałem”, tj. żyć, popępniać te same grzechy i poddawać się uczuciom: „i mścić się, / i kochać, i nienawidzić...” Ten makabryczny obraz poetyckiego spirytyzmu przedstawia „sztuczne”, nie wynikające z wyroków Boga zmartwychwstanie, a więc niegodne, choć dające się zrozumieć jako alegoria pędu do życia, do zaistnienia w świecie organicznym duchów ludzkich, które żywot zakończyły w młodości. Przeciwwstawienie świata zmarłych i świata żywych w zawołaniu: „A jest ich więcej od was, o! biegacze”, stanowi próbę retorycznego zasygnalizowania wojennego mordy i dyskomfortu psychicznego u tych, którzy ocalili.

W strofie finałowej *Ody trzeciej* tłum upiorów zamienia się w „chmurę gołębi”, podobną do „wojsk anielskich”, zmarli przenikają w ciała biegaczy, „tak że nie rozpoznasz, kto żywy, a kto jest umarły”. Mówca liryczny autoritarnie apeluje o to, aby biegacze zgodzili się na wejście w ich ciała duchów ofiar wojny, duchów łaskawych i niegroźnych. Prośba o przyzwolenie na „zwampiryzowanie się” wydaje się dziwactwem Iwaszkiewicza. Co prawda, ów „wampiryzm” może być ekspresyjną metaforą obcowania żywego z umarłym, pamięci z historią. Ten świat anielskich wampirów bądź upiorów zupełnie odwraca się od porządku romantycznego czy głębiej, ustalonego przez pogańskie wierzenia. Jak stwierdziła Maria Janion:

Polacy przecież rozwiązywali w wampirze swój problem zła. [...] Stając się wampirem, Polak oddawał się „złej” zemście na wrogu. Doznawała tu efemerycznego jakby zawieszenia dwuznaczność i dwoistość kondycji Polaków — rozdartych między nakazem miłości a żądzą zemsty cnotliwych rycerzy chrześcijańskich, uplątanych wszak w zbrodnicze zamiary<sup>64</sup>.

Przeanielone zjawy Iwaszkiewicza, które pragną „i mścić się, / i kochać, i nienawidzić...”, niespodziewanie przewartościowują tradycję romantyczną, sygnalizując radosną i zwycięską symbiozę życia i śmierci.

*Oda trzecia* zatem jest osobliwa, antyczno-polska, dziwnie martyrologiczna, romantyczno-neromantyczna, przewyciężająca żałobność. „Bieg maratoński”, bieg z obszaru zmaconego wojną na obszar pokoju, bieg z pola krwi na pole życia, bieg z przeszłości ku czasowi aktualnemu jest sposobnością do włączenia w odę aluzji kulturowych, historycznych, autobiograficznych, a nawet odnoszą-

<sup>63</sup> Iwaszkiewicz jeździł w odwiedziny do Landaua do Tomaszowa Mazowieckiego, gdzie ten mieszkał u wujostwa. Zob. Iwaszkiewicz, *Podróże do Polski*, s. 97.

<sup>64</sup> M. Janion, *Polacy i ich wampiry*. W: *Wobec zła*. Chotomów 1989, s. 52–53.

cych się w sposób zawołowany do niektórych współczesnych wydarzeń politycznych. Ta najbardziej pindaryczna część *Ód olimpijskich* najdobitniej jakby odczynia martyrologię, pojmowaną jako pętanie – pełnego przeżywania – istnienia, któremu powinna podporządkować się także śmierć.

*Oda czwarta* woła o zawiązanie się wspólnoty, o „braterstwo ludów”, które mogłoby przezwyciężyć katastrofę. Wyobraźnia przedziera się przez gąszcz zagrożeń i „ogólnej” męki – na końcu wybucha entuzjazm pokojowego orędzia. Odzie tej patronuje (bardziej sztandarowo niż merytorycznie) „wielki prorok Mickiewicz” – tym samym powraca mit poety-wodza-wizjonera. Podmiot-orator zwraca się do przygodnego przechodnia (błądzącego nad Sekwaną, a wreszcie trafiającego „na plac Alma w Paryżu”), nawiązując do paryskiego okresu działalności Mickiewicza, a wprost: do jego pomnika dłuta Emile’a Antoine’a Bourdelle’a (członka jury w konkursie sztuki na Olimpiadzie w Paryżu w r. 1924). Wyrzeźbiona sylwetka romantycznego poety wyobraża postać idącą z żywiołami i wskazującą kierunek, a także pielgrzyma, „który wieścił ludziom wszystkim ziemi miłość wieczną i braterstwo”. Iwaszkiewicz odwołuje się do Mickiewicza redaktora „Trybuny Ludów”, autora *Składu zasad*, gdzie „myślenie religijne przecina się ze społecznym demokratyzmem i ponadnarodowym braterstwem wolnych ludów”<sup>65</sup>. Nie znaczy to, że *Oda czwarta* była pomysłana jako rozwinięcie idei romantycznego „socjalizmu”. „Braterstwo ludów” Iwaszkiewicza to życzeniowa, „literacka” wizja pokoju na całej ziemi, hasło wywoławcze (zapowiadające propagandowe slogany PRL-u o „internacjonalizmie”), zderzone z makabrą i bezsenssem ludobójstwa. „Braterstwo ludów” w tym zestawieniu z historią, z masową śmiercią, scenami mordów, nabiera wymowy ironicznej, choć w puencie staje się ideą jednoznaczną i pożądaną, podaną w oprawie retorycznej z przypomnieniem oczywistości, że jej spełnienie zależy od zachowania pokoju.

Hołd złożony Mickiewiczowi ma też inne znaczenia: wprowadza (stylizatorско) tradycję polską, uczucia patriotyczne. Myśl podmiotu obejmuje rzekomo cały świat (motywuje to w *Odach olimpijskich* quasi-globalne spojrzenie na rzeczywistość). Po hołdzie złożonym wieszczowi następuje panorama ogarniętego sztormem morza, skonstruowana z kryptocytatów z „morskich” *Sonetów krymskich* Mickiewicza: *Burzy, Żeglugi i Ciszy morskiej*. Po burzy przychodzi czas pogody i ocalenia: „wtedy nagle rozsuwają się chmury, jak szare kotary na scenie, i pada promień jedyny”. Jest on: „strzałą olbrzymią lub struną”, a więc (niby) znakiem Boga, a może motywem apollońskim, symbolicznym spoiwem nieba i ziemi oraz pojednania wymiaru Boskiego i ludzkiego. „Promień” ma symbolikę światła: ów upersonifikowany, jakby świetlisty palec Boży „rysuje słowa: *pax, pax, pax*”. To fantastyczne pisanie na wodzie uzmysławia nietrwałość i niepewność pokoju.

Po tak osadzonym w przestrzeni kulturowej przygotowaniu liryczny mówca, jak w poprzednich odach cyklu olimpijskiego, zwraca się do sportowców na stadionie, gromadząc pytania retoryczne dotyczące tego, czy młodzież uświadamia sobie sens olimpijskiej rywalizacji, który polega na zaprowadzaniu wszechświatowego pokoju – pojawia się flaga olimpijska i maszt olimpijski,

<sup>65</sup> A. Witkowska, *Wielcy romantycy polscy. Sylwetki. Mickiewicz. Słowacki. Krasiński. Norwid*. Warszawa 1980, s. 112.

jakby żagiel Ziemi-okrętu. Podmiot z urzędowego oratora przedzierzga się w poetę-moralistę, trwożącego się o to, że „ciała i dusze [młodych] zarażone [są] zarazkami dżumy”, czyli destrukcji, absurdu, cynizmu (prawdopodobnie jest to odniesienie do powieści Alberta Camusa *Dżuma* z r. 1947). Odgrywa rolę kogoś, kto swobodnie przywołuje rozmaite czasy i obszary przed oczy wielotysięcznej widowni, czulej na sztukę i liryczne piękno. Po przedstawieniu trwóg rozpościera się niby z lotu ptaka mapa Polski, a właściwie krajobraz Mazowsza. Ta Polska jako dolina przypomina pejzaże Chełmońskiego, to kraj „mgły jesiennej”, „zimowego śniegu”. Z określenia, że jest on „czerwony od krwawych zachodów”, nie wyłania się optymistyczna historiozofia. Może to metonimia narodu ogarniętego „mitem powstania”? Odbija od niej pozytywne widzenie dziejów, znaczone kryptocytatem z inwokacji *Pana Tadeusza* Mickiewicza: „pokazuję [...] ziemię pokrytą zbożem rozmaitym”. Obszar Ojczyzny przemienia się w krainę zbóż i lasów, które były „kryjówką zwierząt i ludzi”, krainę partyzantów „walczących o każdą przystań ciszy”, „o każdą kotwicę nadziei” (w tej komplikacji autor uzyskał raczej nie zamierzony efekt groteskowo-publicystyczny).

Następna część rozwija ciąg makabry historycznej, która – jak jest to słusznie sugerowane – rozpoczęła się w Polsce wbrew Polakom i tu pozostawiła trwałe bolesne ślady. Stanowi to dogodny moment do skierowania uwagi bohaterów i obserwatorów olimpiady ku krajobrazom śmierci, ku krematorium, gdzie „ludzie palą ludzi” (to brzmi jak parafraza motto do *Medalionów* Zofii Nałkowskiej). To poetycka ekspozycja uświadomień upadku człowieczeństwa, które najdobitniej w poezji ujawnił w *Niepokoju* (1947) i *Czerwonej rękawiczce* (1948) Tadeusz Różewicz (w Iwaszkiewiczowskiej odzie proza rytmiczna przemienia się już nie tylko w wiersz intonacyjno-zdaniowy, ale także w wiersz emocyjny, oparty na ostrych przerzutniach). Sarkastycznie wybrzmiewa refren-puenta *Ody czwartej*: „Oto braterstwo ludów!” Ale świadectwo Iwaszkiewicza w porównaniu z Różewiczowskim wypada dużo mniej wiarygodnie.

Bardziej drastycznie przedstawiają się jakieś egzotyczne „zarośnięte płaskowzgórza”, skąd rozlega się skowyt umierających z pragnienia. Egzotyka i naturalizm wskazują, jak można domyślać się na podstawie przytoczonych realiów, kraje Afryki, Azji i Ameryki Południowej, których pojawienie się sugeruje konotacje ideologiczno-polityczne. Niedługo po r. 1948 do poezji socrealistycznej wleje się egzotyizm wyraziście sfunkcjonalizowany. Stanie się to przy okazji podejmowania tematu solidaryzowania się z siłami walczącymi przeciwko neokolonializmowi<sup>66</sup>. Iwaszkiewicz nie dość przekonująco podtrzymuje funkcję egzotyki charakterystyczną dla obiegu wysokiego, polegającą na zaspokajaniu potrzeb estetycznych dzięki swej wieloznaczności<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Zob. E. Kuźma, *Egzotyizm*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław 1992, s. 244: „Nurt egzotyki wiązał się z poetyką realizmu socjalistycznego, z przedstawianiem dekolonizacji trzeciego świata, z walkami narodowowyzwoleńczymi i rewolucyjnymi w Azji i Afryce (utwory A. Ważyka, W. Wirpszy, T. Różewicza, W. Szymborskiej, W. Żukrowskiego, A. Brauna). Podobnie jak w wypadku awangardy, nacisk kładziono nie na odrębność etniczną, lecz na wspólnotę klasowych interesów”.

<sup>67</sup> Zob. E. Kuźma, *Semiologia egzotyki*. W zb.: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. Balcerzan i S. Wystouch. Warszawa 1985, s. 320.

W kolejnym ogniwie *Ody czwartej* intensyfikuje się apokaliptyczny ton, obejmujący już całą planetę. To, co spaja od wewnątrz tę wizję, to przerażenie i strach ludzkości kryjącej się, jak można interpretować, przed zagładą atomową. Dzienniki Iwaszkiewicza pokazują, że możliwość takiej katastrofy pisarz rozważał realnie. Jest on jednym z pierwszych poetów dających w poezji polskiej wizję po ataku atomowym: „oczy zarośnięte wrzodami, dzieci rodzą się jak potwory, kwiaty czarnej śmierci pod pachami, zapiekła krew na wargach”. Podmiot, tak jak w *Odzie pierwszej*, lamentuje nad zbrodniczą przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. W kontekście ówczesnej polityki światowej można stwierdzić, że w tym wołaniu o pokój zaznaczają się podskórne (?) nastroje zimnowojenne.

W finale *Ody czwartej* (ostatniej z cyklu *Ód olimpijskich*) mówca zwraca się do olimpijczyków jako ucieleśniających „podobieństwo do wiecznych bóstw Hellady”. Upozowany na koryfeusza napomina, aby przed baśniowym widowiskiem pomyśleć „o wszystkich, którzy krzyknąć nie mogli przed śmiercią”. Chodzi o tych, którym odmówiono prawa nawet do słownego sprzeciwu, i o tych, którzy „umarli w poniżeniu”. Orator przywdziewa szaty moralizatora i wychowawcy-ideologa: wykazuje młodym, że znaleźli się w szczęśliwej sytuacji, upomina ich, aby nie zabijali „braci”, lecz „walczyli o człowieka” (to kolejny socrealistyczny slogan) i podjęli działania pozytywne, „bo tylko walką o dobro można wygrać dobro” – to stylistyczna „podróbka” ewangelijno-apostolskiego wezwania: „Nie pozwól zwyciężyć się złu, lecz zwyciężaj zło dobrem” (Rz 12, 21). Apostoł nic nie mówi o metodzie „walki”.

Finał jest ekstatyczny:

i tylko braterstwo ludów może wznieść na maszt  
olbrzymią jak świat flagę olimpijską.

W tej metaforze planeta przemienia się w wizyjny okręt, którego pomyślne żeglowanie zależy od pokoju i współpracy między ludźmi, z czego logicznie wypływa apel o to, aby wziąć się za ręce i śpiewać: „*pax, pax, pax*”.

Tak się kończy oda, która przełamuje się już w *quasi*-odę, gdyż treści godne pochwały i stylu wysokiego stały się życzeniem, sprawą propagandowej manipulacji i utraciły funkcję skutecznej i prawdziwej płaszczyzny komunikacji poety ze zbiorowością. Realizm socjalistyczny urzędowo przekreślił autentyczność ody, czego przykłady – niestety – są także w twórczości Iwaszkiewicza, a najzupełniej jawnie w *Odzie do Francji*.

Niby problemem artystowskim, tj. pytaniem o aktualność antyku, o możliwość porozumienia się przez wyobrażenia mitologiczne w „nowym” świecie, rozpoczyna się policzony między ody przez poetę utwór *Na wydobyć pancernika „Gneisenau”*. Wyobrażenia mitologiczne okazuje się bezapelacyjnie przebrzmiała nie dlatego, że kulturę poraziła apokalipsa, ale dlatego, że nie odpowiada ona konwencji chwalby robotnika. Tu Iwaszkiewicz zaprzecza sobie i istocie ody, której „ja” liryczne „właśnie w przeszłości poszukuje motywacji i utwierdzenia dla chwalonych postaci, postaw i zjawisk”<sup>68</sup>. Tradycja nie jest tu dobrem akceptowanym i przypominanym, lecz czymś odkładanym do lamusa. Wiersz *Na wydobyć pancernika „Gneisenau”* zatem nie jest odą, lecz odę udaje

<sup>68</sup> Kostkiewiczowa, *op. cit.*, s. 328.



i mieści się w socrealistycznym *decorum*, które „nie miało nic wspólnego z tradycyjną hierarchią gatunków i utajoną w nich aksjologią, było natomiast funkcją doraźnych decyzji wartościujących”<sup>69</sup>. Jego motywacją jest okolicznośćowa, związana z wydostaniem z Bałtyku niemieckiej łodzi podwodnej. Fakt ów wydarzył się w Gdyni 12 września 1951 i nadano mu propagandowy rozgłos. Iwaszkiewicz swoją „odę” ułożył bezpośrednio po wydobyciu pancernika, co wskazywałoby na to, że została napisana na zamówienie polityczne: ukazała się na pierwszej stronie „Nowej Kultury” (1951, nr 40, z 7 X); wydrukował ją także dwutygodnik „Ster” (1951, nr 19). „Oda” ta chce opiewać robotników i to na ich chwałę użyć sztafażu mitologicznego, przywołać „Zeusowe córki”, czyli nimfy, a mówiąc ogólniej: zatrudnić wyobraźnię do wypowiedzenia znaczeń współczesnego (wskazanego w tytule) wydarzenia. Poeta-retor przypomina: „To dawnym poetom trąbiły trytony”, hybrydy zwierzęco-ludzkie pod przywództwem Posejdona, a tym samym rekonstruuje „morską” odmianę wesołej świty Dionizosa, w której szły satyry i nimfy. Mit jest demistyfikowany, a świat despiroytualizowany. Bóstwa opuściły akwen, a raczej nigdy ich nie było. Do robotników mówi się wprost: „dzisiaj morze gniewnie smaga / wasz uparty codzienny trud”. Nie ma trytonów, są robotnicy. „Konchy i trójzęby” zamieniły się w „nowoczesne palniki”. Nie ma „nimf”, przemykają „przełknięte węgorze”. Robotników określają hiperbolizowane realia techniczne: „setki dłoni”, „pokrowce dusznych skafandrów”, „pompy, palniki, dźwigi”. Jest to jedna z nielicznych w twórczości poetyckiej Iwaszkiewicza strof tak mocno przesyconą i pozytywnie nacechowaną sztafażem techniki, kontrastującym z wstrętną podmiotowi przedstawicielką gadów i płazów (analogię pancernika do „zniszczeniowości salamandry” dyktuje i motywuje nie tylko kształt, ale i to, że w jej skórze znajdują się gruczoły jadowe). Wydobywana łódź podwodna nosi piętna odrazy estetycznej, wszak „Gneisenau” to symbol faszyzmu, agresji, wojny, zadawania śmierci — przemieniający się w rękach „słusznej siły” w narzędzie życia i „nowej ojczyzny”. Trzy ostatnie strofy „ody” interpretują, zgodnie z jej tradycyjną poetyką retorycznie i abstrakcyjnie, wydobycie pancernika jako przeistoczenie się śmierci w życie, jako znak pokoju, który ma ważność powszechną, planetarną: obiega „po całej naszej ziemi, / odbija się w każdym sercu”, a więc w świecie zewnętrznym i wewnętrznym. Wiecowo, deklaratywnie i nieudanie brzmią hasła: „moralność nowego świata / zardzewiałe odrodzi żelastwo”, ubarwione „błękitnymi flagami pokoju”.

W utworze *Na wydobywie pancernika „Gneisenau”* już w sposób oczywisty, a nie bardziej lub mniej zawoalowany jak w *Odach olimpijskich*, wizję poetycką, co więcej, podstawy kultury próbuje się budować na niedookreślonym micie nowego świata oraz, co u Iwaszkiewicza zaskakujące, na optymizmie cywilizacyjnym (on to stał się po r. 1945 jednym z fundamentów światopoglądów poetyckich, zwłaszcza młodych wówczas poetów: Romana Bratnego, Anny Kamińskiej, Witolda Wirpszy i innych). Ody te (oprócz *Ody do czasu*), które zapowiadają rozważania uniwersalne na temat tradycji, dobra i zła, historii itp. należy zaliczyć do cyklu Iwaszkiewiczowskich poezji o pokoju zaprawionych socrealistyczną retoryką.

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 343.

Mity śródziemnomorskie – wyłożone niemal wprost lub w ujęciu oratorskim i fantastycznym, dopasowywane zrećźnie do uwarunkowań politycznych – okazały się mało przydatne do uniwersalizowania doświadczeń i potrzeb duchowych człowieka tuż po wojnie. Nastąpił koniec ody. I tylko z taką świadomością można było możliwie udanie grać z tym gatunkiem. Iwaszkiewicz uczynił to z dobrym skutkiem, pisząc w r. 1949 *quasi-odę*, a właściwie cykl *quasi-ód*<sup>70</sup>, układający się w *Podróż do Patagonii* – poemat humoru i „podejrzanej” powagi, błazeńskich gestów à la Gombrowicz. Jemu to *Podróż do Patagonii* Iwaszkiewicz zadedykował<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, s. 349–350.

<sup>71</sup> Zob. Z. Chojnowski, *Kręgi poematu. Wokół „Podróży do Patagonii” Jarosława Iwaszkiewicza*. W zb.: *Biografia i historia*. Olsztyn 1997.