

ANETA MAZUR

ARCHEOLOGIA DZIEWIĘTNASTOWIECZNEJ PAMIĘCI
W INSUREKCYJNYM TRYPTYKU
JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA
(*NOC CZERWCOWA, ZARUDZIE, HEYDENREICH*)



TRYPTYK Jarosława Iwaszkiewicza z lat 1963–1974 wpisał się, jak wiadomo, dość kontrowersyjnie w hołd składany dziewiętnastowiecznym insurekcjom przez kilkupokoleniową sztafetę literacką. Utwory renomowanego pisarza PRL-u, uwikłane w kontekst biograficzny, historyczny oraz polityczny, wywoływały i nadal jeszcze wywołują rozmaite reakcje czy komentarze¹. Jak zwykle w prozie Iwaszkiewicza, „motywacje ideowe tak splecione są z motywacjami intymnymi, niejednokrotnie dwuznacznymi moralnie, że rozplątywanie ich, pozostawione czytelnikowi, przynajmniej z pozoru wolne od autorskich sugestii, wymaga jednoznacznych ocen moralnych”². Jednoznaczność ta czasami pojawia się w zabiegach interpretatorskich. Trzy późne opowiadania autora *Sławy i chwały* odczytywane są jako „dowód obrzydliwego oportunistu” czy antypeerelowski „bunt o stępionym ostrzu” z jednej strony, albo jako „powieść czcząca romantyczny gest” i apoteoza

- 1 Zob. H. Zaworska, *Pierwsze: Nie zabijaj!*, „Twórczość” 1977, nr 4; M. Janion, *Iwaszkiewicza „mit powstania” i ironia czynu dziejowego*, w: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków 1983; S. Melkowski, *Świat opowiadań. Krótkie formy w prozie Jarosława Iwaszkiewicza po roku 1939*, Toruń 1997, s. 257–263; A. Czyżak, *Najpiękniejsze opowiadanie?*, w: *Powroty Iwaszkiewicza*, red. A. Czyżak, J. Galant, K. Kuczyńska-Koschany, Poznań 1999; P. Małochleb, *Stępione ostrze*, „Dekada Literacka” 2011, nr 1–2 oraz *Filtry i klisze – powstanie styczniowe w literaturze polskiej po 1956 roku*, „Nowa Dekada Krakowska” 2013, nr 1–2.
- 2 A. Zawada, *Wstęp*, w: J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania wybrane*, oprac. A. Zawada, Wrocław 2001, s. LXVIII.

powstańczego heroizmu z drugiej³. Ale między biegunami alternatywy pozostaje szeroki obszar wieloznaczności, który interpretatorzy zajmują najchętniej, asekurowani przez „programową niejednoznaczność”⁴ samych tekstów Iwaszkiewicza oraz zmienne oczekiwania odbiorców, także podległe fluktuacjom. Toteż niektórzy poprzestają na tej wieloznaczności, podsumowując „powstańczy” tryptyk serią pytań bez odpowiedzi⁵. Inni zwracają uwagę, że trzy późne utwory Iwaszkiewicza kontynuują w pewien sposób powojenną dyskusję prowadzoną wokół twórczości Josepha Conrada i bohaterstwa, a pośrednio wokół bohaterów powstania warszawskiego. W dyskusji tej pisarz zdecydowanie bronił heroizmu jako autonomicznej decyzji egzystencjalnej, choć w swojej prozie artystycznej – od *Bitwy na równinie Sedgemoor* z 1942 roku po *Sérénité* z roku 1974 – miał niejednokrotnie dawać wyraz „historiozoficznemu zwątpieniu”⁶. Ocenę *Nocy czerwcowej*, *Zarudzia* i *Heydenreicha* komplikuje wreszcie dodatkowo fakt, iż wpisują się one nie tylko w kontekst narodowo-historiozoficzny; jako jedne z ostatnich tekstów sędziwego prozaika stanowią swoiste podsumowanie i zwieńczenie jego twórczości. Mogą uwodzić ogólnoludzkim przesłaniem egzystencjalnym lub pacyfistycznym (mroczny psychologizm i paradoksalny woluntaryzm postaci, rzuconych na heroiczne/fatalistyczne tło historii; patetyczne „nie zabijaj!”⁷) – albo urodą jeszcze jednego powrotu do kraju lat dziecińczych, aurą kresowości i dramaturgią spraw polsko-ukraińskich⁸.

3 Określenia Małochleb (*Stępie ostrze*, s. 9).

4 Tamże.

5 Zob. np.: A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1994, s. 338 (oraz tenże, *Wstęp*); Z. Bąk, *Wokół narodowego mitu*, „Opole. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny” 1977, nr 8, s. 24. O „wewnętrznie zróżnicowanych i sprzecznościami napełnionych” tekstach tryptyku pisze S. Melkowski (dz. cyt., s. 253).

6 Termin Kazimierza Wyki (*Pogranicze powieści*, 1948); cyt. za: A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 211. „A że AK i Powstanie [Warszawskie – A.M.] były współczesnym wcieleniem romantycznego mitu, zdecydowany sąd Eleutera [tj. Iwaszkiewicza w obronie bohaterstwa, wypowiedziany na łamach „Nowin Literackich” w 1947 – A.M.] można odczytywać jako zapowiedź [...] *Zarudzia*, [...] *Heydenreicha* czy *Nocy czerwcowej*” (A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 322). „Powstańcy styczniowi w literaturze po 1956 roku łączą w sobie cechy bojowników XIX-wiecznych i XX-wiecznych żołnierzy armii podziemnej. [...] To właśnie pod wpływem klęski w 1944 roku w literaturze o powstaniu styczniowym pojawiają się nowe dylematy i wątpliwości bohaterów” (P. Małochleb, *Filtry i klisze...*, s. 89, 90).

7 Zob. H. Zaworska, *Pierwsze: Nie zabijaj!*, s. 103–108; P. Mitzner, *Na progu. Doświadczenia religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2003, s. 357.

8 Właśnie polsko-ukraińskich, nie polsko-rosyjskich. Zastanawiające jest, że w opowiadaniach prawie nie spotykamy postaci rodowitych Rosjan; armię zaborcy (oprócz kilku drugorzędnych postaci w *Heydenreichu*) reprezentują albo Kozacy (Ukraińcy),

Nie powtarzając znanych już rozpoznań historycznoliterackich, wypada przypomnieć fakty podstawowe oraz ich ambiwalentną wymowę. Opublikowanie w latach 60. i 70. XX w. utworów poświęconych dziewiętnastowiecznym konspiracjom było niewątpliwie wydarzeniem przełomowym. Iwaszkiewicz odegrał wówczas, w stuletnią rocznicę powstania styczniowego, rolę „jednego z inicjatorów intensywnego powrotu tego zagadnienia do polskiej literatury i publicystyki” – oraz powrotu (do) romantyzmu w ogóle⁹. Rok 1863 wspominał pisarz z emocjonalnym zaangażowaniem w swojej ówczesnej felietonistyce, nazywając powstanie „dziejową koniecznością” oraz niezbędnym dla istnienia narodu „zjawiskiem pozytywnym”, które znalazło wyraz w najpiękniejszych tekstach polskiej literatury¹⁰. W tej rocznicowej atmosferze zrodziło się napisane najwcześniej (w maju 1963), ale w cyklu ostatnie opowiadanie *Heydenreich*: historia udanej akcji oddziałów pułkownika Michała Kruka-Heydenreicha na Lubelszczyźnie. Pozostałe utwory, powstałe w roku 1974 (w zbiorze kolejno pierwszy i drugi), odwołują się do wcześniejszych okresów i prezentują środowiska ziemiańskie na Ukrainie: od działalności Towarzystwa Patriotycznego powiązanego z ruchem dekabrystów w latach 20.,

albo pozostający w służbie carskiej, zruszczeni Polacy (Edmund w *Nocy czerwcowej*, Krzyżanowski w *Zarudziu*, Laudański i Ćwieciński w *Heydenreichu*).

- 9 A. Zawada, *Wstęp*, s. LXVIII. Według Janion „powstanie styczniowe tworzy jeden z najważniejszych ośrodków tematycznych prozy Iwaszkiewicza”, przybierając u niego „postać obłoku lub snu, [...] stale obecną, igrającą to bardziej, to mniej wyrazistym kształtem, ale uporczywie powracającą” (M. Janion, dz. cyt., s. 11, 15). O cenzuralnych kłopotach w przypadku tej tematyki świadczy w pierwodruku *Heydenreicha* („Twórczość” 1963, nr 7) przezorna zmiana nazwiska dowódcy lubelskiego garnizonu wojskowego na Iwanowa – z Chruszczowa (tak w wersji książkowej; właściwe nazwisko według Kazimierza Dunin-Wąsowicza to Chruszczew (zob. tenże, *Proza polska o powstaniu styczniowym w latach 1913–1963*, w: *Dziedzictwo literackie powstania styczniowego. Praca zbiorowa Katedry Historii Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego*, pod red. J.Z. Jakubowskiego, J. Kulczyckiej-Saloni, S. Frybesa, Warszawa 1964, s. 436). O powrocie romantyzmu (określenie M. Janion, zob. S. Melkowski, dz. cyt., s. 141) mówił sam Iwaszkiewicz w 1974 roku: „patrzenie na nasze czasy przez okulary romantyzmu: to właśnie jest nowatorstwem, jest awangardą naszych czasów” (cyt. za: H. Zaworska, „*Opowiadania*” Jarosława Iwaszkiewicza, Warszawa 1985, s. 206).
- 10 Jak *Echa leśne* Stefana Żeromskiego, które pisarz uważał za „jedną z najpiękniejszych nowel świata” (zob. J. Iwaszkiewicz, 1863, w: tegoż, *Ludzie i książki*, Warszawa 1983, s. 162–163). W sumie powstaniu styczniowemu poświęcił pisarz w latach 1961–1963 cztery felietony (dwukrotnie pod tytułem 1863 – o echach zrywu narodowego w utworach pozytywistów; *Kryjaki* – o powieści Marii Jehanne Wielopolskiej opowiadającej losy oddziału ks. Brzóska; *Przed 100 laty...* – o historyczno-wojskowej monografii Eligiusza Kozłowskiego), nie licząc przygodnych wypowiedzi późniejszych (np. *Kra-ków i Kijów*, 1969). Zob. też: J. Iwaszkiewicz, *Rozmowy o książkach*, Warszawa 1983.

poprzez konspiracje lat 30. i 40. (Szymon Konarski), po napiętą atmosferę (przed)powstańczych lat 50. i 60. (*Noc czerwcową, Zarudzie*). W sumie tryptyk, skomponowany przez autora w układzie dziejowej chronologii, przedstawia istotnie, jak chcą badacze, panoramę polskiego romantyzmu, choć z równą słusznością można powiedzieć, że jest „poświęcony polskiemu wiekowi XIX”¹¹. Nie bez domieszki stonowanego patosu uzmysławia bowiem – mówiąc słowami samego pisarza – „odwieczny sens dziejowy naszych bohaterów. Ginąć za «sprawę» nie wierząc w nią, walczyć wiedząc, czym się ta walka skończy”¹². Trzema opowiadaniem „insurekcyjnymi” splecił też Iwaszkiewicz dług własnej pamięci rodzinnej. Urodzony późno syn i bratanek powstańca styczniowego, określany jako „współczesny pisarz dziewiętnastowieczny”¹³, należał do nielicznych żyjących autorów, którzy mogli udokumentować tak bliską relację czasową z ową epoką; sam zresztą uważał się za jej pogrobowca:

Przez to, iż byłem dzieckiem starych rodziców, [...] sięgałem jak gdyby początkami istnienia o wiele bardziej w głąb XIX stulecia, niż na to data mego urodzenia wskazuje. [...] Życie mojego ojca było złamane przez powstanie 1863 roku. [...] podówczas młody student Uniwersytetu Kijowskiego, wraz ze swoim bratem Zygmuntem przystąpił do jakiejś grupy partyzantów, zdaje się do żytomierskiej. Dopiero w 1939 roku spaliła się fotografia, którą posiadałem – rzadkość prawdziwa – przedstawiająca ową grupę powstańców z moim ojcem i stryjem. Wyglądali na niej tragicznie i barbarzyńsko.¹⁴

Echo tradycji rodzinnej odzywa się wyraźnie w *Zarudziu* – w grupie powstańców emisariuszy niosących ukraińskiej wsi słynną Żółtą Hramotę (wspomnienie tego wydarzenia buduje kluczowy motyw finału opowiadania) byli ongiś znajomi i krewni Iwaszkiewiczów¹⁵. Wymowna jest adnotacja autorska, pozostawiona w osobnej teczce z rękopisami wszystkich trzech utworów: „Pamięci mojego ojca i stryja, Bolesława i Zygmunta, powstańców styczniowych, poświęcam”¹⁶.

11 S. Melkowski, dz. cyt., s. 252.

12 J. Iwaszkiewicz, 1863, w: tegoż, *Rozmowy o książkach...*, s. 19.

13 Cyt. za: A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 18.

14 J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Kraków 1957, s. 7–9. Zastanawia oczywiście ostatnie, ambiwalentne określenie. Historyk omawiający dziedzictwo powstania styczniowego w literaturze polskiej lat 1913–1963 zauważał: „Coraz rzadsze są wypadki, aby pisarze tworzyli swoje dzieła w oparciu o wspomnienia rodzinne lub opowieści ludzi będących bezpośrednio uczestnikami samego powstania” (K. Dunin-Wąsowicz, dz. cyt., s. 425).

15 Zob. R. Papiński, *Wstęp*, w: *Iwaszkiewicz i Ukraina*, red. R. Papiński, Podkowa Leśna 2011, s. 8.

16 Cyt. za: M. Radziwon, *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*, Warszawa 2010, s. 457.

Równocześnie jednak i biografia, i twórczość pisarza zaświadcza o jego wyraźnym oporze wobec polskiej tradycji insurekcyjnej, spowodowanym być może rodzinnym urazem postyczniowym. Znane jest *désintéressement* młodego Iwaszkiewicza w gorących latach 1919–1920 (po niefortunnym epizodzie w III Korpusie Polskim na Podolu, walczącym w 1918 z mieszkańcami ukraińskich wiosek)¹⁷, a później krytyczne stanowisko co do udziału młodzieży w powstaniu warszawskim. Także jako publicysta deklarował Iwaszkiewicz krytyczny obiektywizm wobec tradycji styczniowej: „Dziś stać nas – w stuletnim dystansie – na ocenę zjawiska zwanego «powstaniem 63 roku» sine ira et studio”¹⁸. I nader stanowczo, wręcz prowokacyjnie i przewrotnie tezę taką w swoich utworach przeprowadzał, starając się odczarować zniewalający urok legendy, przemienić ją w „realistyczną groteskę”¹⁹. Opowiadał zatem o „matce Polce” zdradzającej męża, konspiratora i zesłańca, z rosyjskim oficerem (*Noc czerwcową*), o żalostnej konspiracji polskiego ziemiaństwa na Ukrainie, padającego ofiarą kolaborujących z carską żandarmerią Rusinów oraz własnej fantazji czy naiwności (*Zarudzie*), o gorliwie uśmierzających polski „miateż”, wynarodowionych Polakach i bardziej od nich ludzkich, prostych Kozakach czy patriotach niemieckiego pochodzenia (*Heydenreich*). Chęć prowokacji wobec panteonu narodowej tradycji kazała mu nie tylko spojrzeć z dystansem na patriotyczne modele zachowań, uzupełnić je o ciemne, niechętnie dostrzegane strony, ale niemal zniekształcić lub przemilczeć historyczne realia (dwuznaczna teza o „niemieckości” Heydenreicha nie ma pokrycia w rzeczywistości, a losy bohaterów *Nocy czerwcowej* miały inną puentę niż sugeruje nowela²⁰). Czy powstał obraz rzeczywiście

17 Nie bez znaczenia był zapewne wpływ rosyjskiej kultury w młodości i zobojętnienie na patriotyczne tradycje wyniesione z domu: „to, co stanowi naprawdę nurt polskiej kultury, sama jej istota, pozostawało mi obce” (J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, s. 110).

18 J. Iwaszkiewicz, 1863, w: *Ludzie i książki...*, s. 163.

19 Tak Melkowski o *Nocy czerwcowej* (dz. cyt., s. 255).

20 „[...] rodzina Heydenreichów była spolszczona już od 200 lat, mówiła po polsku i nikt jej za Niemców nie uważał” (K. Dunin-Wąsowicz, dz. cyt., s. 435; zob. też: S. Melkowski, dz. cyt., s. 138). Teza jest dwuznaczna, bo z jednej strony ukazuje siłę polskości, atrakcyjną dla polszczyzących się cudzoziemców, z drugiej jednak – a głównie ten aspekt nasuwa kontekst fabularny *Heydenreicha* – sugeruje nieufność do polskości w wydaniu Polaków. Pomijam tutaj ciekawą historię powstania i recepcji dramaturgicznej wersji *Nocy czerwcowej* (powst. sierpień 1979; sprawy te omawia dokładnie Melkowski [dz. cyt.]), która ma całkowicie odmienne przesłanie, tym razem zgodne ze stanowiskiem autorki pamiętnika – źródła fabuły noweli – potępiającej życie swojej matki Joanny Moszyńskiej. Czyżby zmiana aksjologii świadczyła, że pisarz przeczuwał nadchodzące, zwłaszcza po 1978 roku, nowe czasy? Na podobną zmianę stanowiska Andrzeja Wajdy zwraca uwagę Melkowski (dz. cyt., s. 259).

sine ira et studio, jak twierdzi wielu interpretatorów, także historyków?²¹ I czy wyłącznie na karb ideologicznej instrumentalizacji złożyć należy fakt, iż *Zarudzie* charakteryzowano jako „zasłużoną karykaturę zdeprawowanego dziedzica”, a w narodowej konfiguracji bohaterów *Heydenreicha* dopatrzone się przesłania „marksistowskiego internacjonalizmu”²²? Inaczej mówiąc: gdzie przebiega granica między unikającym biało-czarnego dydaktyzmu, wieloznacznym i obiektywnym artyzmem – a bezpiecznie zatartą aksjologią, konotującą treści doraźnie koniunkturalne.

Abstrahując jednak od pytań i wątpliwości z katalogu Iwaszkiewiczowskich dwuznaczników, można zwrócić się ku innym, bardziej „estetyzującym” interpretacjom tryptyku pisarza. Pisarza, który do końca pozostał artystą ukształtowanym przez klimat oraz idee *la belle époque* (wbrew własnym deklaracjom czy dwuznacznym zresztą wyparciom) i którego dwubiegunową twórczość charakteryzowały „estetyzm i obywatelskość”²³ – w tej właśnie kolejności.

- 21 „Nie byłby bowiem Iwaszkiewicz rzeczywistym artystą, gdyby jego poglądy zgodne były zawsze z opinią większości. [...] obowiązkiem artysty jest również stałe sprawdzanie sądów powszechnych, nieufność i krytycyzm” (A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 322); „Iwaszkiewicz wybrał drogę najtrudniejszą: stereotypom rzeczywistości urojonej przeciwstawił niemiłą czasem rzeczywistość rzeczywistą” (J. Bardach, *Urodzony na Ukrainie*, „Kultura” 1980, nr 11; cyt. za: S. Melkowski, dz. cyt. s. 263).
- 22 Zob. D. Pawłyyczko, *Jarosław Iwaszkiewicz i Ukraina*, w: *Miejsce Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej 20–22 lutego 1994*, słowo wstępne Z. Jarosiński, Podkowa Leśna 1994, s. 215; S. Melkowski, dz. cyt., s. 275–276. „Nie bez pewnej racji” – komentuje ten ostatni (tamże). Autorka wnikliwego szkicu o ideologicznych kontekstach powstania i odbioru *Zarudzia* pisze: „Wydawało się, że krytykując romantyczne podejście swego bohatera, Iwaszkiewicz pragnie dowartościować tendencje ugodowe, przedstawić je jako racjonalne i umożliwiający narodowe trwanie”; „Brandys uznał opowiadanie Iwaszkiewicza za groźne, bo zbyt skomplikowane, niejednoznaczne, wymykające się ocenom. [...] opowiadanie okazało się zbyt niebezpieczne w swym relatywizmie, trafiło na zły moment” (P. Małochleb, *Stępione ostrze*, s. 9, 14).
- 23 Sąd Jerzego Kwiatkowski; cyt. za: A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 49. Janion pisze o zderzeniu estetyzmu i tyrteizmu w twórczości Iwaszkiewicza (zob. M. Janion, dz. cyt., s. 17). Jak wyznawał sam pisarz: „Przez pół życia wierzyłem w sztukę, później tę wiarę straciłem”; „tak zwana Sztuka – oczywiście przez wielkie S, to jest okropne zawracanie głowy, jedno z największych nieporozumień ludzkości” (cyt. za: M. Ozhekhovska, *Problematyka moralna w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*, Szczecin 2008, s. 93). O modernistycznym fundamencie poglądów artystycznych pisarza i jego „wierności młodzieńczemu estetyzmowi” piszą Andrzej Zawada (zob. *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 26) i Tomasz Wójcik, który stwierdza, że pisarz nie zdradził przekonania „o soterycznej funkcji piękna i jego kontemplacji – nie tylko we wczesnej (bliskiej modernizmowi), ale również w całej (także późnej) twórczości” (*Pociecha mieszka w pięknie. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1998, s. 131).

Przed wszystkim warto zauważyć, że wszystkie trzy utwory mają dość „literacki” rodowód, tzn. nie powstałyby prawdopodobnie bez inspiracji tekstowych²⁴, a ogład poetyki w kolejności powstawania opowiadań ujawnia ich narastającą estetyzację. *Heydenreich* wyrósł z lektury historycznego opracowania poświęconego akcji powstańczej na terenach Lubelszczyzny²⁵. Reporterski wstęp, który wprowadza w świat przedstawiony utworu, powołuje rzeczywistość fabularną niejako na oczach czytelnika – podróżujący autor, stojąc w malowniczym wiejskim ustroniu nad wojennym grobem znajomego partyzanta, cofa się myślą sto lat wstecz, kiedy „toczyły się w tych okolicach krwawe bitwy powstańcze” i działał „słynny powstańczy dowódca Kruk-Heydenreich”²⁶. Następująca po tym historia potyczki pod Żyrzynom opowiedziana jest w tonie rzeczowej relacji, niepozbawionej akcentów lirycznych, a także humorystycznych. Z kolei materiał fabularny *Nocy czerwcowej* zaczerpnięty został z pamiętnika Józefy z Moszyńskich Szembekowej, prababki Zygmunta Mycielskiego, od którego pisarz otrzymał dokument i któremu też utwór zadedykował. Zwartością scenicznych prezentacji nowela²⁷ przypomina dobrze skonstruowaną, dramaturgiczną jednoaktówkę, ale jej dominantą kompozycyjną i emocjonalną jest rozbudowany motyw zmysłowej, nastrojowej nocy letniej – oprawa skandalizującej historii (małżeńskiej i narodowej) zdrady. Najbardziej „literackim” tekstem jest *Zarudzie*, uznane za jedno z najlepszych opowiadań w dorobku Iwaszkiewicza. Również ono posiada dedykację („Pani Marii Janion”) oraz swoisty, odautorski wstęp: „*Zarudzie* nie jest opowiadaniem historycznym. [...] Chodzi tu o wywołanie atmosfery z połowy zeszłego wieku na Ukrainie. Żadna osobistość ukazana tutaj, żaden fakt nie odpowiada rzeczywistym wydarzeniom: jest to czysta fikcja” (Z 31). Jakkolwiek badacze zdążyli już podważyć autorskie twierdzenia o fikcyjności topografii²⁸,

24 „[...] nie masz pojęcia, jak mnie czasem boli ta p a p i e r o w o ść mojej pisaniny” – żalił się Iwaszkiewicz w 1927 w liście do żony (cyt. za: A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 82).

25 Jak mówi przypis autorski w pierwodruku opowiadania, usunięty później w wydaniu książkowym: „Opowiadanie to, ściśle historyczne, oparte jest na relacji Eligiusza Kowalskiego, zawartej w jego książce *Od Węgrowa do Opatowa*” („*Twórczość*” 1963, nr 7, s. 7). Dokładny tytuł wydanej przez MON pozycji: *Od Węgrowa do Opatowa. 3 II 1863 – 21 II 1864. Wybrane bitwy z powstania styczniowego* (Warszawa 1962).

26 J. Iwaszkiewicz, *Heydenreich*, w: tegoż, *Noc czerwcowe. Zarudzie. Heydenreich*, Warszawa 1976, s. 102. Według tego wydania cytuję wszystkie teksty, w nawiasie podając skrót (odpowiednio: N, Z, H) wraz z numerami stron.

27 Właściwie genologicznie *Noc czerwcowe* i *Heydenreich* to nowele, opowiadaniem jest jedynie *Zarudzie*.

28 „*Zarudzie* jest miejscem realnym, utrwalonym w dziejach polskiej kultury ekonomicznej, politycznej i artystycznej” (A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 332). Zob. też: S. Melkowski, dz. cyt., s. 264.

nie sposób zlekceważyć tego manifestu *licentia poetica*. W odniesieniu do *Zarudzia* dysponujemy zresztą jeszcze jednym, wymownym autokomentarzem, niepozostawiającym wątpliwości co do estetycznego rodowodu utworu, zainspirowanego muzyką i słowami pieśni Gustava Mahlera:

Z zachwytu nad tą piosenką, nad romantyczną scenerią wywołaną przez kompozytora i jego genialnych wykonawców, urodziła się centralna scena mojego *Zarudzia*. To jest tam najbardziej własne i najbardziej odczute [...], a wszystko inne jest tam dofastrygowane. Może nawet białymi nićmi.²⁹

W tekście rzeczywiście dominuje ewokacja nastroju, rozpisanego na wiele scen toczących się jakby w zwolnionym, retardacyjnym tempie i zanurzonych w na poły wizyjnym, ukraińskim krajobrazie późnego lata i wczesnej jesieni.

Materia historyczna służy zatem u Iwaszkiewicza nie tylko teozom historyzoficznym, lecz również swoistym eksperymentom estetycznym, do których zostaje „przyfastrygowana”. Jest to także eksperyment poszukiwania nowego języka, jakim można mówić o „wielkim stuleciu Polaków”; może i stąd bierze się przewrotność Iwaszkiewiczowskiej wizji. W jednym z rocznicowych felietonów autor dystansował się od sentymentalnego, uczuciowego i malowniczego obrazu powstania styczniowego u klasyków literatury polskiej: „to są malowidła trochę sztuczne, dzieje powstania są już w nich zmitologizowane, zrobiono z nich coś w rodzaju opery”³⁰. Bo wojna nie jest malownicza, konspiracja nie musi być podniosła, a bohaterzy nikną w tłumie antybohaterów. Czy jednak udało się autorowi *Nocy czerwcowej* i *Zarudzia* znaleźć język bardziej naturalny, unikający „sztuczności”? Maria Janion stwierdziła, że tak, ale mówiąc o „antyoperowości” opowiadań równocześnie poddała finezyjnej analizie romantyczną „archeologię pamięci” pisarza, który był idealnym „medium dla romantyzmu” i który w mistrzowski sposób wykorzystywał romantyczną ambiwalencję ironii i tragizmu, mowę mitu oraz „ducha muzyki”³¹. To chyba wystarczające przesłanki, by mówić jeśli nie o teatralizacji, to z pewnością o estetyzacji historii. Oczywiście, dawka tej estetyzacji rozkłada się różnie, „Mahlerowskiemu” *Zarudziu* przypada jej pewnie naj-

29 J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1977, s. 142.

30 Tenże, 1863, w: tegoż, *Rozmowy o książkach*, s. 22–23. „Niepodobna jednak zaprzeczyć, że powieści te [Orzeszkowej i Żeromskiego – A.M.] traktują powstanie styczniowe jak obrazy Grottgera – sentymentalnie, a przynajmniej uczuciowo i «malowniczo», a jak wiadomo, żadne powstanie, żadna wojna nigdy nie jest «malownicza»” (tenże, *Książka moich wspomnień*, s. 18).

31 M. Janion, dz. cyt., s. 12–13. Badaczce chodzi głównie o demaskację patriotycznej teatralizacji historii (o której mówił Iwaszkiewicz) w imię uniwersalnej zwyczajności czy trywialności ludzkiej egzystencji.

więcej. Ale najistotniejsze jest pytanie: czy Iwaszkiewicz – którego cechowały „skłonność do podejmowania tematów będących już wcześniej własnością kultur, klasycystyczne traktowanie sztuki jako niekończącego się szeregu wciąż ponawianych wariacji na uniwersalne tematy”³² – mógł, albo w ogóle chciał owej sztucznej teatralizacji unikać? W przypadku omawianego tryptyku można mówić o wariacjach na tematy, style, konwencje i klisze nie tylko romantyzmu. Z kanonu kulturowej tradycji, której pojedyncze nitki prześwitują w tkaninie opowiadań, wymienia się między innymi „szkołę ukraińską”, pisma Andrzeja Towiańskiego, twórczość Juliusza Słowackiego (*Anhelli, Fantazy*), wiersze Bohdana Zaleskiego (*Ku młodziankom polskim*³³) i Felicjana Faleńskiego (*Zapłata po pracy, Morituri te salutant*), prozę Józefa Ignacego Kraszewskiego, Michała Czajkowskiego, Elizy Orzeszkowej czy Stefana Żeromskiego (*Wierna rzeka*), oczywiście paralele muzyczne i malarskie, głównie obrazy Artura Grottgera i Jacka Malczewskiego (dorzucić trzeba jeszcze Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich, o których pisarz wspominał z upodobaniem), jak również polemiczne wobec patriotycznego kanonu utwory Witolda Gombrowicza³⁴. Warto zatem przyjrzeć się jeszcze innym sygnałom intertekstualnym bądź modelom estetyzacji, sugerowanym przez poszczególne opowiadania.

We wszystkich trzech tekstach zwraca uwagę liryczna oprawa letnich (maj, czerwiec, sierpień) bądź wczesnojesiennych nocy i dni, tworząca urzekającą, obezwładniającą atmosferę wyciszenia, oczekiwania, marzenia i snu:

W narożnym gabinecie atmosfera była jak gdyby przyciszona. (N 11)

[...] poczuły, jak ta noc czerwcową je ogarnia. [...] Siedziały przez długą chwilę w milczeniu [...]. (N 15)

[...] czuła, jak z tej spokojnej, cieplej nocy rodzi się jakiś przesładowczy sen, jakaś nie jej wola, która ogarnia wszystkich [...]. (N 17)

Pejzaż, który miał przed sobą, dyszał takim spokojem [...]. (Z 37)

32 A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 22.

33 Fragment wiersza Zaleskiego cytuje emisariusz w *Zarudziu*.

34 Zob. np.: M. Janion, dz. cyt.; S. Melkowski, dz. cyt., s. 277; A. Czyżak, dz. cyt., s. 129–130. Sieć intertekstualnych odniesień dotyczy zwłaszcza wysoko cenionego przez interpretatorów *Zarudzia*. „Dwudziestowiecznego kontynuatora romantycznej „szkoły ukraińskiej” widzi w Iwaszkiewicz Wójcik (zob. dz. cyt., s. 18).

Powoli ogarniał ich spokój [...], przed sobą widzieli na równinie spokojną wieś, [...] wszystko to w przyćmionym świetle przychmurzonego nieba sprawiało wrażenie nie bardzo rzeczywistego, a bardzo spokojnego pejzażu.

(Z 84)

Mówił cicho i monotennie. [...]. Głos pana Kaliksta zacichał, wyczerpywał się, jakby ustawał, i wreszcie zamilkł. Przez chwilę panowała cisza.

(Z 89)

Naokoło było bardzo cicho, choć woda pluskała.

(H 117–118)

Było ciemno i cicho. [...] Las stał ciemny, cichy, tajemniczy.

(H 138)

Tak charakterystyczny dla późnej twórczości Iwaszkiewicza motyw *sérénité*³⁵ buduje kontrpunkt do dziejącej się (okrutnej, krwawej, heroicznej, bezsensownej) historii: prezentuje neutralne wobec niej, mityczne uniwersum natury, a także wprowadza scenerię zwyczajności, jaka towarzyszy ludziom nawet podczas nadzwyczajnych dramatów życiowych. Podobny chwyt zastosowała ongiś autorka *Gloria victis*, przeciwstawiając okrutne ludzkie barbarzyństwo pięknu wegetacji przyrody; botanik Tarkowski z zachwytem kontempluje leśną florę, by nazajutrz zginąć w męczarniach na polu bitwy. Ale u Orzeszkowej majestatyczny cykl przyrody wchłania niejako w siebie dzieje 1863 roku, przemieniając je w mit – podczas gdy u Iwaszkiewicza mityczny żywioł natury pozostaje obcy, a nawet wrogi perypetiom dziejowym.

Najczytelniej uwidocznia to oczywiście *Noc czerwcową*, gdzie „biologiczno-miłosna wola natury sprzeczna jest z wolą historii”³⁶: upojny czar lata w połączeniu ze zniewalającym urokiem młodego mężczyzny sprzeciwia się „regułom najwyższej moralności” (N 15) i powstrzymuje dziedziczkę przed podróżą śladem (niekochanego zresztą) męża na Sybir. Carski porucznik Edmund, męski efeb o zmysłowych czerwonych wargach, ucieleśnienie owej czerwcowej nocy, wystylizowany jest na Bachusa-Dionizosa: pije „czerwone wino”, określony zostaje słowem „dziki” i „pachnie dzikim kozłem” (N 17, 21, 27). Jak podkreślają badacze, figura Dionizosa jest w twórczości pisarza wyrazem erotycznej „genialnej zmysłowości”, podobnie jak Don Juan w prywatnej mitografii Sørensa Kierkegaarda³⁷. Iwaszkiewiczowski Edmund-Dionizos, sam uwiedziony przez okoliczności i uwodzący bezwolną Ariadnę, zabłąkaną w labiryncie

35 Według niektórych badaczy „powstańcze” utwory Iwaszkiewicza trzeba widzieć w kontekście innego późnego tryptyku pisarza: *Ogrody. Sny. Sérénité* (1974).

36 M. Janion, dz. cyt., s. 22.

37 Zob. H. Zaworska, „Opowiadania” Jarosława Iwaszkiewicza, s. 99. Zob. też: E. Boniecki, *W orszaku Dionizosa. Mit dionizyjski Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1; M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 5–54.

własnych słabości, zwalczą jej etyczne i patriotyczne skrupuły przewrotnym pytaniem, zadany jakby w imieniu amoralnego żywiołu instynktów: „[...] co to jest wolność? co to jest prawo naturalne? Czy ono istnieje?” (N 23).

Romantyczna estetyzacja obyczajowego skandalu, która uwodzi zachwyconego czytelnika, zawiera jednak pułapkę. Rozstawiane natrętnie malownicze dekoracje aż za łatwo pasują do wszelkich teorii mitu, dionizyjskiego archetypu, nietzscheańskiego witalizmu itp. i każą zachować czujność wobec tej całej lirycznej potoczności, robiącej wrażenie stylizacji na szekspirowski sen nocy letniej (skojarzenie tym bardziej kuszące, że w rezultacie dochodzi przecież do pewnego rodzaju zaślubin Tytanii i Spodka...). Nie przypadkiem czar tego wszystkiego zostaje skutecznie zdemaskowany przez wątek pragmatycznych, wręcz cynicznych intryg – miłosną schadzki inscenizują także spiskujący domownicy, pragnąc, w obawie o swój los, za wszelką cenę zatrzymać właścicielkę w majątku. „Ten «spisek» służby i krewnych nadaje opowiadaniu tonację wręcz komediową”³⁸, zauważa Zaworska. Ironiczny zgrzyt brzmi nawet w wypowiedzianych w tym kontekście zdaniach: „Noc miłości. Chyba sama widzisz, że noc dzisiejsza jak ułaf odpowiada marzeniom” (N 16). Iwazkiewicz przeprowadza zatem podwójną deziluzję: tradycyjnej kliszy patriotyzmu oraz malowniczego stereotypu mitycznego³⁹. Rozstawia piękne dekoracje nastrojowego spektaklu, po czym wystawia w nich teatr buffo; z jednej strony sugeruje podniosłość odwiecznych praw natury, niwelujących normy ludzkiej historii – z drugiej ukazuje z ironią aktorów, którzy, zasłaniając się rzekomo nieodpartą mocą natury, prowadzą swoje małe intrygi i skwapliwie ulegają swoim małym słabościom⁴⁰. Można zapytać, ile w tym wszystkim fascynacji biografią hrabiny Joanny Moszyńskiej, zaczerpniętą z autentycznych pamiętników, ile przewrotnej tezy, polemicznej wobec narodowych imponderabiliów, a ile czystej, radosnej gry konwencjami estetycznymi. A może także – aluzjami? Fabuła noweli nasuwa skojarzenia z innymi dziewiętnastowiecznymi biografiami; na przykład w podobnych okolicznościach po 1863 zrezygnowała z podążenia za niekochanym mężem zesłańcem, Piotrem Orzeszką, Eliza z Pawłowskich Orzeszkowa, wiedzona uczuciem do innego człowieka (wprawdzie Polaka, ale, jak się rychło miało okazać, „argonauty” zdecydowanego osiąść w Rosji).

38 H. Zaworska, *Pierwsze: Nie zabijaj!*, s. 106.

39 Ta druga demaskacja wyraźniej dochodzi do głosu w dramatycznej wersji *Nocy czerwcowej*.

40 Zaworska pisze o celowo wyeksponowanej perspektywie „bojaźliwych, skrzętnych postaci”, które „w krwawym zamęcie historii usiłują znaleźć dla siebie jakiś w miarę zaciszny kąt” (*Pierwsze: Nie zabijaj!*, s. 107).

Następujące po *Nocy czerwcowej* obszernie opowiadanie *Zarudzie* często jest interpretowane jako jej antyteza⁴¹. Jeśli ta pierwsza wkracza we wstydlive, obyczajowe tabu rzucające cień na patriotyczny etos – to drugie przynosi obraz konspiracyjnej martyrologii w najczystszej postaci: dziedzic Zarudzia, Józio Dunin, pod wpływem impulsu decyduje się na powtórzenie heroicznego gestu „młodzianków” z Sołowijówki, którzy zginęli bądź ponieśli represje głosząc po wsiach ukraińskich tzw. Złotą Hramotę⁴². Także młody Dunin, wraz z towarzyszącym mu emisariuszem, będzie aresztowany; w ostatniej scenie utworu „przyjacieli” domu Fiłaret, popowicz, w istocie przyrodni brat Józia, daje znać o jego wyczynie rosyjskiej żandarmerii, wykorzystując okazję do przejścia kontroli nad sytuacją i majątkiem. Iwaszkiewicz uruchamia niezadki w polskiej literaturze kresowej archetyp „Abla i Kaina”, połączonych związkami braterskiej krwi oraz węzłem tragicznej przyjaźni/nienawiści, poddając go oczywiście znacznej reinterpretacji. Wątek ukraiński tworzy w *Zarudziu* osobną kwestię i bywa odczytywany nader różnie: według jednych chodzi o „studium mrocznej, uwodzącej gotowości do zdrady”, inni widzą tu raczej obraz Polaków i Ukraińców, wspólnie cierpiących z winy Rosjan⁴³.

Antytetyczność *Zarudzia* wobec *Nocy czerwcowej* jest oczywiście problematyczna. Ten frapujący utwór pisarza doczekał się wielu dyskusji i komentarzy; wieloznaczność przedstawionej w nim rzeczywistości jest zaiste intrygująca. Nie przypadkiem metatekstowy komentarz Iwaszkiewicza uprzedza

41 „*Zarudzie* – w sposób zupełnie oczywisty – stanowi autopolemikę pisarza z *Nocą czerwcową* i zawiera wręcz apoteozę romantycznego bohaterstwa, całkowitego poświęcenia, anhelicznej niemal postawy wobec życia” (S. Melkowski, dz. cyt., s. 260).

42 Obwieszczającą chłopom wolność, równość i uwłaszczenie ziemi. Kijowscy studenci, przyjeździ w Sołowijówce (8 maja 1863) wrogo przez mieszkańców podburzanych ze strony rosyjskich urzędników, manifestacyjnie złożyli broń, chcąc podkreślić ideaowość i pokojowość swojej misji, gdy jednak przypadkowo padł strzał, gromada rzuciła się na bezbronnych, raniąc ich i zabijając. Okrutną puentę do tej historii dopisała II wojna światowa: poeta Zygmunt Rumel (1915–1943), ceniony przez Iwaszkiewicza autor m.in. poematu *Rok 1863* i rzecznik polsko-ukraińskiego porozumienia, poniósł okrutną śmierć z rąk banderowców koło wsi Kustycze na Wołyniu, gdy wyruszył – demonstracyjnie bezbronny i z pełną świadomością zagrożenia – na rozmowy negocjacyjne z dowództwem UPA (10 lipca, w przeddzień masowej „rzezi wołyńskiej”); dokładne okoliczności i miejsce jego śmierci są do dzisiaj nieznane. Być może los Rumla w jakiejś mierze zainspirował *Zarudzie*? Może o nim mówią słowa emisariusza Kaliksta: „zginąć bez wieści [...] i spocząć w ziemi, w takim miejscu, o którym nikt nie wie i nikt się nie dowie aż do końca wieków”? (Z 90).

43 Pierwszą opinię wyraził w 1976 Wojciech Żukrowski (cyt. za: P. Małochleb, *Stępione ostrze*, s. 8), drugą, na fali pomarańczowej rewolucji w Ukrainie, Dmytro Pawłyyczko (dz. cyt., s. 214–216).

o przemieszaniu czasoprzestrzennych realiów – *Zarudzie* przypomina opalizującą znaczeniowo parabolę (niesprecyzowany czas fabularny zakotwiczony jest w ciągu półwiecza, a fabularna przestrzeń to raczej symboliczna niż werystyczna ewokacja krajobrazu). Przede wszystkim uderza kontrowersyjna diagnoza narodowego życia „z połowy zeszłego wieku na Ukrainie”; egzystencja mieszkańców dworu jest wygasająca, niewierząca w siebie, melancholijna i załęczniona, pomimo falowania nastrojów konspiracyjnych. A finalny, romantyczny czyn bohatera, który wcześniej zarzeka się, iż „samobójstwa nie popełni” (Z 66), jest niepozabawiony ironicznego podtekstu i nader zagadkowy w motywacjach (pomimo że *Zarudzie* wśród trzech omawianych behawiorystycznych narracji Iwaszkiewicza to opowieść najbardziej kameralna i psychologiczna, w największym stopniu ujawniająca wewnętrzną perspektywę postaci). Dunin wie, że przeciętny żywot znudzonego panicza, pogrążony w kwietystycznym odrętwieniu i kontemplacyjnym, nieco sybaryckim smakowaniu codzienności, być może obciążony niejasną przeszłością ojca samobójcy⁴⁴, wykazując zdecydowany krytycyzm wobec kwestii narodowych oraz politycznego ożywienia czasów: „Nie cierpię tych frazesów”, „to trochę pozy i więcej sentymentalizmu”, „Tylko nie skomleć” (Z 71–72); „Niecierpliwiła go ta ruchliwość, którą wyczuwał naokoło siebie, a w której nie brał udziału” (Z 49)⁴⁵. Toteż interpretatorzy mają różne pomysły na usprawiedliwienie finalnej metamorfozy Józia, który pod wpływem żarliwej mowy emisariusza o sile „wolności wewnętrznej” i „rewolucji bezkrwawej” (Z 92) ulega „przeanieleniu” i wyrusza złożyć ofiarę ze swego życia. Mówi się o autentycznym geście ofiarnym, o bohaterstwie nadającym sens ludzkiemu istnieniu, o romantycznej, mistycznej ekstazie w obliczu beznadziejności dziejów, zaklinanych irracjonalnym, szalonym gestem, skoro nie sposób zwyciężać inaczej; o „efekcie zamierzonym przez autora, który chciał chyba pokazać potężną siłę ciśnienia romantycznej atmosfery epoki, co to nawet niezbyt

44 To jeszcze jedna zagadka tekstu; Dunin senior, w niejasny sposób powiązany z konspiratorem Szymonem Konarskim i polistopadową emigracją, spędza jakiś czas za granicą, a po latach popełnia w swoim majątku samobójstwo. Z lęku przed groźącym aresztowaniem, w obawie przed zdekonspirowaniem jako kolaborant (dysponował znacznymi środkami, nie został nigdy aresztowany), a może dręczony i szantażowany przez Fiłareta? Tekst dopuszcza wszystkie możliwości (zob. np. S. Melkowski, dz. cyt., s. 270). *Zarudzie*, tak jak *Noc czerwcową*, można uznać za demaskację ciemnych kulis polskości na Ukrainie.

45 Krytycyzm niepozabawiony, jak się zdaje, sankcji autorskiej, np. w słowach Fiłareta skierowanych do zaangażowanego w konspirację ekonomy Szumskiego: „wszystko, co pan robi, to głupstwo, nie głupstwo, ale głupota” (Z 79) – albo w „bolesnych uwagach” pani Dunin: „już dosyć tego, od tylu lat nic innego, tylko ciągle to samo, to już może przyprowadzić człowieka o szaleństwo” (Z 66).

wydarzonych młodzieńców potrafi zmienić w powstańców i rewolucjonistów⁴⁶. Zwraca się uwagę na piękno wolności, zdobywanej w historycznym zniewoleniu albo kreowanej wobec absurdu egzystencji w ogóle: Dunin, przypominający w pejzażu ginącego ziemiańskiego świata bardziej znudzonego dekadenta niż zrozpaczonego romantyka bojownika, „nie bardzo wie, co zrobić ze swoim życiem” i daje się porwać idei, by „wypełnić nią pustkę i nudę swej egzystencji”⁴⁷. Pojawiają się także wyjaśnienia w sensie odwrotnym, sugerujące nietzscheańską aprobatę okrucieństwa bytu („Czyż śmierć i przekleństwo to nie są ludzkie rzeczy? Zaznać wszystkiego w ludzkiej doli trzeba” – powiada emisariusz Kalikst; Z 94)⁴⁸. Wszyscy akcentują właściwy pisarzowi, „dyskretny wątek masochistycznej ironii” – mistrzowsko poprowadzony dialog z romantyzmem, z tragiczną ironią dziejową polskiego losu, wzniosłego lub śmiesznie naiwnego (w zależności od punktu widzenia i oceny), albo „charakterystyczne dla Iwaszkiewicza połączenie zachwyty nad światem z szyderczą wobec tego świata goryczą”⁴⁹.

Tezy te z pewnością czynią zadość intencjom autora oraz semantycznej pojemności tekstu, wydobywając implikowane przezeń „bogactwo i skomplikowanie świata”, niesprowadzalne do argumentów psychologicznych, historycznych, społeczno-politycznych⁵⁰. A jednak wszystkie te wykładnie,

46 S. Melkowski, dz. cyt., s. 268. Zob. też: M. Janion, dz. cyt.; P. Małochleb, *Stępione ostrze*; też, *Filtry i klisze...*, s. 88.

47 L. Burska, *Kłopotliwe dziedzictwo*, Warszawa 1998, s. 196; cytuję za Agnieszką Czyżak (dz. cyt., s. 130), która jest tego samego zdania. Por. P. Małochleb (*Stępione ostrze*, s. 14–15): bohater *Zarudzia* to „nie hrabia w konflikcie z Fiłaretem, nie Polak wywyższający się wobec Ukraińców, nie buntownik przeciwstawiony Rosjanom, nie romantyk niezrozumiany przez przyziemne otoczenie – wszystkie te pary opozycji istnieją w tekście i go organizują, ale są wtórne wobec konfliktu: człowiek – historia”. Tezę o dekadentyzmie bohatera można poprzeć kilkoma argumentami: dziwnymi słowami Józia, który odchodząc mówi: „Idę sobie” (Z 97); prototypem fikcyjnego *Zarudzia*, czyli artystowskim stylem życia w posiadłości Jaroszyńskich, gdzie bywał m.in. Karol Szymanowski (zob. A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 332), oraz wskazówką samego Iwaszkiewicza, który odkrył włosko-ukraiński paralelizm w *Lamparcie* Giuseppe Tomasiego di Lampedusy, powieści o zanikającym bytowaniu arystokratycznego rodu (zob. J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, s. 106).

48 Zob. H. Zaworska, *Pierwsze: Nie zabijaj!*, s. 104–105. Na potwierdzenie tezy badaczka przytacza słowa Józia: „Jakoś trzeba żyć i umierać” – równie dobrze jednak mogą one być świadectwem zniechęcenia i rezygnacji „dekadenta”.

49 A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 15; H. Zaworska, *Pierwsze: Nie zabijaj!*, s. 105–106. Ironiczne gry z tradycją romantyczną widzi się także w płaszczyźnie wypowiedzi (np. imię Fiłareta, przewrotnie nawiązujące do Towarzystwa Filomatów i Filaretów).

50 P. Małochleb, *Stępione ostrze*, s. 14. Józio Dunin jest jeszcze jednym przykładem Iwaszkiewiczowskiego „modelu bohatera nieprzewidywalnego”, który opisuje się

niestroniące od filozoficznego czy personalistycznego patosu, w małym stopniu interesuje *Zarudzie* jako utwór „genialny artystycznie”⁵¹. Właśnie artystycznie, ze względu na „efekt estetyczny”. Jak interesująco zauważa jedna z badaczek, Iwaszkiewicz uśmierca nieraz młodych bohaterów, aby „ocalić ich piękno”⁵². Może podobnie dzieje się w *Zarudziu*? Efekt estetyczny polegałby na wyeksponowaniu czystego piękna decyzji bohatera i piękna sceny finalnej, tworzącej urzekającą malarską impresję, pokrewną, jak zauważono⁵³, obrazom Jacka Malczewskiego (np. *Pejzażowi z Tobiaszem*):

[Filaret – A.M.] patrzył, jak odchodzą przesieką, obaj dużego wzrostu, wysmukli, tylko że szli jakoś niechętnie. [...] Zdawało się, jakby nie szli po ziemi, tylko szli powietrzem, i zaraz ta mgła ich zatarła.

(Z 99)

Na sieć malarskich aluzji w tekście warto zwrócić uwagę, bo wydają się nieprzypadkowe. Nastrojowa opowieść-gawęda emisariusza wspomina idylliczne obrazy ziemiańskiej obyczajowości na płótnach Teofila Kwiatkowskiego, przy czym jest jawnie autotematyczna⁵⁴ – tak jakby chciała z jednej strony skonfrontować rzeczywistość z piękną iluzją sztuki, a z drugiej poddać tę pierwszą estetyzacji, przemienić w piękny sen-marzenie. Podobnej estetyzacji ulega wszechobecny pejzaż. Wiele narracyjnych opisów przypomina oprócz etiud Jacka Malczewskiego także kontemplacyjne studia Caspara Davida Friedricha. Nawet na akwareli wiszącej nad łóżkiem chorej matki Józia powtarza się podobny typ pejzażu, „jakby Kampania rzymska była zawsze przykryta welonem mgły”, z przestrzenią „pustą i ginącą w dali” (Z 77). Z kolei „piękne jak na freskach włoskich malarzy” (Z 35) są obłoki, „pejzaże nieba i ziemi” (Z 38), które z baudelairowskim zacięciem kontempluje Dunin, uciekając od męczących, niejasnych spraw narodowych i finansowych, od ludzi i rodziny, od bezsensnych lub wypełnionych koszmarami nocy, w których

w kategoriach „dziwności duszoznawczej”, nieprzejrzystości, alogiczności i przypadku, Gide’owskiego „czynu bezinteresownego” a także „celowych przemilczeń i wieloznaczności” (zob. A. Sobolewska, *Antynomia życia i wolności. Konstrukcja i psychologia bohatera w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *O twórczości...*, s. 151–154).

51 P. Małochleb, *Stępione ostrze*, s. 8.

52 Analizując *Kochanków z Marony*, Hanna Kirchner zauważa „sekretny «efekt estetyczny», jaki rodzi się z opowieści o wzniosłości i szaleństwie młodości widzianej oczyma tego pisarza [...]. Twórca zabija ich jednak i po to, aby ocalić ich piękno – na zawsze przecież pozostają młodzi” (H. Kirchner, *Topos młodości*, w: *O twórczości...*, s. 125).

53 Zob. M. Janion, dz. cyt., s. 15.

54 „I on takie obrazy malował [...]. Pod drzewem siedzi taki ktoś jak nie przymierzając ja i opowiada [...], a młode szlachcianki, nie przymierzając jak panna Masia, stoją i słuchają” (Z 93).

nawiedza go krwawa historia Polski i Ukrainy⁵⁵. Motyw przepływających obłoków to wręcz muzyczny leitmotyw opowiadania:

[...] obłoki przepływały za każdym razem inne i zawsze takie zajmujące [...].
(Z 37)

A więc kontemplacja [...], patrzenie na niebo i gwiazdy, częściej na przelotne chmury.
(Z 38)

Co parę chwil zjawiał się na niebie duży obłok o niewyraźnych konturach i groził deszczem. [...] A potem ten obłok przepływał i słońce pokazywało się, ale przytłumione, przykryte welonem, [...] Józio [zdjął – A.M.] czapkę z głowy i włosy jego rozrzucone zabłysły jak te obłoki.
(Z 84–85)

Zarudzie to chyba najpiękniejsza Iwaszkiewiczowska ilustracja *sérénité* jako „obojętnego dystansu wobec świata, chłodu emocjonalnego i niewiary w możliwość wpływu na zdarzenia”, jako „symbolu nirwany, zatracania świadomości i panteistycznego pojednania się z przyrodą”⁵⁶. W tym kontekście finalna metamorfoza Dunina staje się być może bardziej zrozumiała; w swej kwietystycznej egzystencji bohater stopniowo dojrzewa ku ekstatycznemu zatraceniu się w niebycie. Skądinąd można powiedzieć, iż *Zarudzie* jest rozwinięciem słów Juliana Wołoszynowskiego o roku 1863 na Ukrainie: „Tam był dalej lękliwy, słodki sen”⁵⁷.

Podczas gdy Iwaszkiewiczowski „sen nocy czerwcowej” przedstawiał wariację na temat nietzscheańskiej sztuki dionizyjskiej, czyli ekstazy zrodzonej z fascynacji ciemnym żywiołem popędu (schopenhauerowska wola determinująca działania człowieka i skazująca na cierpienie) – to zanurzona w dziennym świetle fabuła *Zarudzia*, bogata w wizualną urodę kontemplowanego świata, konotuje raczej jasny sen sztuki apollinijskiej (schopenhauerowski świat jako wyobrażenie, kojąca iluzja pięknego pozoru)⁵⁸. I jeśli przygoda nocy

55 „Konarskiego rozstrzelano, ale on zawsze myślał o tym, że mogli go powiesić, jak tylu innych. [...] czasami, kiedy nie spał, słyszał turkot kibitki na drodze przed gankiem. Oczywiście żadnej kibitki nie było” (Z 41–42); „W powietrzu zawsze trwał jakby sam zapach dawnych spraw, coś jakby swąd spalonych domów i podżeganych pali. [...] W nocy przychodzili do niego jego przodkowie i przodkowie Fiłareta, w nocy prowadzili spory, chwyтали za karabele i ciągalі za brody” (Z 36–37).

56 A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 394.

57 J. Wołoszynowski, *Rok 1863*, Poznań 1992 (1931), s. 311.

58 „Słoneczna Ukraina wraca we wspomnieniu [...] harmonijnością opisów, zmysłowym widzeniem [...]. Objawia się tu w pełni sztuka apollinijska, której zasadnicze postulaty tkwią w zwięzłości, jasności, krótkości i spokoju wypowiedzi, w tym, co można odnieść do mitu Apollina jako «der Gott aller bildnerischen Kräfte»” (E. Łoch, *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*, Lublin 1988, s. 128).

czerwcowej rozpisana była na bliskich cielesności zmysłach słuchu, woni i dotyku, to w *Zarudziu* dominuje analityczna uwaga oka oraz myśli, którą Dunin z niezadowoleniem konstatuje u siebie: „przede wszystkim dlaczego miał tę nieznośną skłonność do zastanawiania się?” (Z 45). Ale płynna ewolucja scen i nastroju zmierza ku narastaniu żywiołu irracjonalnego – aż do punktu kulminacyjnego, gdzie dochodzi jakby do połączenia obu żywiołów, dionizyjskiego i apollińskiego: bohater podejmuje finalną decyzję zarówno w sposób ekstatyczny i „szalony” (tak emisariusz o wyrzuceniu przez Józia pistoletów do rzeki; Z 98), co spokojny i świadomy⁵⁹. W ewolucji tej, w narastaniu nastroju znaczącą rolę odgrywają dwa motywy: miłosny, jawnie wpleciony w fabułę, i muzyczny, pulsujący raczej w jej podtekście. Nie przypadkiem i miłość, i muzyka były u modernistów (np. *Czarodziejska góra* Tomasza Manna, *Przebudzenie* Kate Chopin) wyznacznikiem kuszącej, dionizyjskiej bezforemności.

Dotychczasowe interpretacje podejmowały motyw muzyczny w *Zarudziu*, ograniczając się głównie do odnotowania inspiracji Mahlerowskiej. Dokładniejszej analizy dokonała Janion, według której topos muzyki służy tutaj generalnej intencji pisarza, tzn. ironicznej demaskacji romantycznej wzniosłości dziejów:

W *Zarudziu* spotykamy wyjątkowe zagęszczenie motywów muzycznych. Tworzą one to, co zazwyczaj nazywa się „nastrojem” – tyle tylko, że jest to nastrój bardzo szczególny. Bo Iwaszkiewicz uruchamia zwyczajność przeciwko teatralności, płynność, ulotność, zmienność przeciwko gestowi posągowemu, przeciw sztywności pozy, przeciw zastygnięciu w „żywy obraz”.⁶⁰

- 59 Można tutaj mówić o realizacji nietzscheańskiego „indywidualistycznego mitu” dionizyjskiego (nadludzki Dionizos-Chrystus ofiarujący się za innych) – w przeciwieństwie do „kolektywistycznego mitu” w *Nocy czerwcowej*, gdzie Dionizos patronuje spełniającemu się obrzędowi natury (zob. M. Głowiński, dz. cyt., s. 16, 27, 47). O zatarciu granic „między dionizyjskością a apollińskością” w bliskich pisarzowi koncepcjach Szymanowskiego pisze Boniecki, według którego „przeżycie dionizyjskie stało się fundamentem metafizyki Iwaszkiewicza” (dz. cyt., s. 159).
- 60 M. Janion, dz. cyt., s. 26. „Muzyka [Mahlera – A.M.] jest romantyczna, ale użyta została w prozie Iwaszkiewicza do naruszenia romantycznego stereotypu teatralnej malowniczości” (tamże; zob. też: s. 13). Motywu Mahlerowskiego nie omawiają niestety szkice poświęcone muzyce w prozie pisarza (zob. H. Zaworska, *Muzyka jako wtajemniczenie (Powojenne opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza)*; J. Opalski, „*Sprawiedliwość w pięknie*”, czyli o muzyce w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, oba szkice w: *O twórczości...*; B. Prasał, *Muzyka jako konstrukcyjny i emotywny wzorzec prozy Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław 2009).

Owszem, bohater ucieka w muzykę od teatralnej być może pozy, jaką narzuca mu bieg otaczających go spraw: „czasem w południe lubił grać ćwiczenia albo improwizować, śledząc obłoki na niebie” (Z 35). Ale czy ucieka tym samym od teatralizacji w ogóle? Muzyka prowadzi w *Zarudziu* nie tylko w stronę zwyczajności, nie jest to zresztą jej jedyna, albo najważniejsza rola (zwłaszcza biorąc po uwagę wskazówkę samego autora). Także w powiązaniu toposu muzycznego z miłosnym nie chodzi tylko o budowanie aury zwyczajności. Na rzecz swojej tezy Janion posługuje się szczególnym, nieco tendencyjnym rozumieniem „nastroju”, trudnym do obrony i w świetle tradycji, i w kontekście utworu.

Wątek zauroczenia bohatera dziecięcą delikatną Masią, znajomą panną z sąsiedztwa, bywa zwykle bagatelizowany jako drugorzędny szczegół obyczajowy⁶¹. Tymczasem w płynnej ewolucji wrażeń, nastrojów i uczuć głównej postaci spełnia on ważną rolę; Dunin dzieli swe życie na etapy według rozwoju kontaktów z dziewczyną, a spotkaniom ich zawsze towarzyszą subtelne epizody muzyczne. Podczas wizyty u Masi w Daszowie Józio wygrywa polki oraz gra „bardzo poruszająco” (Z 47) Schumanna i Chopina. W trakcie wycieczki dwojga młodych „piasek jak muzyczny instrument przesypywał się w kole [linijki – A.M.], zupełnie jakby towarzyszyła ich jeździe jakaś piosenka” (Z 71). Ten niewątpliwie zamierzony, fabularny splot muzyki i miłości zagęszcza się w prezentacji wydarzeń bezpośrednio poprzedzających – czy wręcz zapowiadających – finał. W ostatnim dniu, decydującym o losie bohatera, od rana męczy go jakaś melodia, „której nie mógł wyśpiewać, choć mu natrętnie brzmiała w uchu” (Z 66). Wtedy też dochodzi do „centralnej sceny”⁶², o której prawdopodobnie mówił Iwaszkiewicz, podkreślając jej muzyczną inspirację

61 Wydaje się, że dla Iwaszkiewicza nie był on bez znaczenia. Być może inspirował się tutaj powstańczą powieścią z 1873 roku, autorstwa drugorzędnego prozaika Józefa Narzymskiego, którą z uznaniem oceniał w rocznicowym roku 1963, formułując przy tym wiele sądów uderzająco zbieżnych z problematyką swojego przyszłego *Zarudzia*: „[...] dla mnie cała wartość powieści polega na tym, jak ten dość pospolity – chociaż tragiczny – romans pomiędzy dwojgiem ludzi został przez Narzymskiego odmalowany. Autor *Ojczyzna* przez cały czas jak gdyby podszywa zwyczajny bieg perypetii miłosnych tym, co się dzieje w kraju [...]. Odmalowuje straszliwą tragedię bohatera, który nie wierzy w pozytywny rezultat powstania, a jednak czuje się w obowiązku zaciągnąć pod jego sztandary. W tym pesymizmie Karolińskiego [...] krystalizuje się odwieczny sens dziejowy naszych bohaterów. [...] A tło – małostkowe lub bezrozumne – jakże świetnie jest odmalowane! (J. Iwaszkiewicz, 1863, w: *Rozmowy o księżkach...*, s. 19).

62 Wiadomo, że rękopis *Zarudzia*, jak często bywało u Iwaszkiewicza, zaczyna się od kulminacyjnych scen końcowych (zob. A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 70). Sam pisarz przyznawał: „jak mam koniec, to mam całość” (tamże, s. 94).

pieśnią Mahlera. Jest to wystylizowana baśniowo scena wizyty Józia i Masi u mieszkającej w leśnym uroczysku, „wiedzącej” (Z 41) Hańdzi, przepowiadającej przyszłość. Młody Dunin zabiera dziewczynę na przejażdżkę, uwołając ją jakby od świata bieżących realiów w świat baśni:

Las się zageścił.

[...] przez gałęzie nic już nie prześwitywało. [...] I nagle [...] [zasłona] się rozstała i zobaczyli, że stoją przed malutką, bieloną chałupką, która patrzyła na nich drobnymi okienkami w zielonym obramieniach. W progu chaty stała piękna, dorodna, nie stara jeszcze kobieta.

(Z 72)

Malownicza sceneria, niezwykła atmosfera rozmowy z byłą kochanką ojca (Józio „wyczuwał z nią niematerialny kontakt”), jej mroczna wróżba z dłoni Masi („wszyscy będziemy płakać”), a nade wszystko jej niesamowita opowieść o nocnych wizytach nieżyjącego Dunina seniora – to wszystko tworzy kulminację romantycznej estetyki *Zarudzia*. Kulminację grozy i piękna świata. Schodzą się tutaj, niczym w melodycznym kontrapunkcie, najważniejsze ścieżki tematyczne utworu: strefa polityki i zdrady (Hańdzia jest żoną Kozaka Ilka, który wyruszy z donosem na Józia) – sfera miłości (pierwsza wzmianka o Hańdzi, niby inicjalny akord pieśni, pojawia się w tekście wraz z pierwszą informacją o Masi) – krąg śmierci i tajemnicy (podświadomy kompleks Józia wobec ojca materializuje się, niczym zew krwi, w postaci fascynującego majaku z za grobu). Owa romantyczna stylizacja z pewnością odwołuje się do ballad Mickiewiczowskich czy ukraińskich dumek⁶³, w głównej mierze jednak stanowi fabularną parafrazę konkretnych utworów z kręgu (neo)romantyzmu niemieckiego.

Cykl pieśni Mahlera *Des Knaben Wunderhorn* został oparty na tekstach słynnej, tak samo zatytułowanej antologii pieśni ludowych, zredagowanych literacko przez Achima von Arnima i Clemensa Brentana (1806–1808). Pieśń, która urzekła Iwaszkiewicza – *Wo die schönen Trompeten blasen* (1898) – odchodzi nieco od źródła. W antologii romantyków był to biedermeierowski, dość sentymentalny „obrazek” prezentujący pożegnanie idącego na wojnę żołnierza (być może w okresie napoleońskim) z ukochaną, która przyjmuje go po kryjomu u siebie na noc; puentę tworzyły miłosne wyznania, przeczcucia śmierci odchodzącego oraz deklaracja dziewczyny, że wizerunek kochanka będzie zawsze nosiła na sercu (stąd też tytuł wiersza: *Bildchen*). Wersja Mahlerowska parafrazuje tekst wyjściowy w duchu *Schauerromantik* i na wzór

63 Jak trafnie zauważa Małochleb, pisząc o „romantycznym klimacie *Zarudzia* – za pożyczonym częściowo z *Ballad i romansów*, a częściowo z dumek ukraińskich” (*Stępienie ostrze*, s. 12).

słynnej *Lenory* Gottfrieda Augusta Bürgera opowiada o miłości silniejszej nad śmierć – tak przynajmniej interpretuje go w swoim komentarzu Iwaszkiewicz: „tekst pieśni jest czysto ludowy i opowiada o odwiedzinach zabitego na wojnie kochanka pod oknem kochanki, którą słodkimi słowami [...] namawia do zamieszkania z nim w niedalekiej mogile, pod trawą”⁶⁴. Takie rozumienie tekstu potwierdza nastrojowa, niepokojąco mroczna linia melodyczna pieśni.

Któż to tam stoi, kto w okno tak puka,
Kto mnie tak z cicha obudzić chce?
Zielona równina daleko stąd,
Gdzie trąbka żołnierska tak pięknie gra,
Tam jest mój dom, to szczęście zielone.⁶⁵

Intrygujące jest, czy Iwaszkiewicz świadomie wykorzystał pewną niejasność Mahlerowskiej pieśni (potęgującą zresztą urok tajemnicy), która sugeruje z jednej strony powrót umarłego po ukochaną, z drugiej rozstanie kochanków przeczuwających swoją (jego, jej lub obojga) śmierć⁶⁶. *Zarudzie*

64 J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch...*, s. 142. Taka wykładnia „żołnierskiej pieśni” Mahlera jest też powszechnie przyjmowana: „duch poległego żołnierza przychodzi nocą do domu ukochanej dziewczyny” (B. Pocij, *Mahler*, Kraków 1992, s. 44).

65 J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, s. 142. Pisarz tłumaczy tu pierwsze i ostatnie wiersze pieśni, której tytuł w nawiązaniu do słynnego wiersza Konopnickiej mógłby brzmieć *Gdzie pięknie grają surmy zbrojne* (dosł.: „Gdzie piękne trąbki grają”). Podają cały tekst w tłumaczeniu Krystyny Jackowskiej-Pociejowej (pt. *Tam, gdzie rozbrzmiewają piękne trąbki*): „Kto stoi tam na dworze i kto tak puka w drzwi, / cichutko, cichutko, że ledwo budzi mnie? / To ja, twój miły, najmilejszy, / wstań i wpuść mnie do siebie! / Czyż mogę tutaj dłużej stać! / Już widzę zorzy rannej blask, / Jutrzenkę i dwie gwiazdy jasne – / przy mojej lubej tak być pragnę! / Przy mojej najmilejszej! / I wstało dziewczę, drzwi otwarło, / I powitało mile: / Witaj mi, luby chłopcze mój! / Tak długą stałeś chwilę! / Dłoń śnieżnobiałą mu podaje – / słyhać słowika śpiew z oddali – / dziewczę zaczyna ronić łzy... / Ach, nie płacz, najmilejsza moja! / Ach, nie płacz, najmilejsza moja! / Za rok już moją musisz być! / Będziesz już moja bez wątpienia, / jak żadna inna na tej ziemi! / O miłości! Na zielonych ziemiach! / Na wojnę na zielone błonia ciągnę, / daleko, daleko stąd, / tam, kędy piękne grają trąbki / tam jest mój dom – mój dom / z darni zielonej –” (cyt. za: B. Pocij, dz. cyt. s. 46–47). Zastanawiające, dlaczego Iwaszkiewicz pisze o „niedalekiej mogile”, skoro w oryginalnej jest mowa o miejscu „daleko stąd”. *Nota bene*, w swoim tłumaczeniu pisarz zamienia „dom z zielonej murawy” na „szczęście zielone”.

66 Sygnałem zaświatowości jest fraza „ręce białe jak śnieg”, a może i płacz dziewczyny (moment, kiedy rozpoznaje w kochanku ducha?). Możliwe jest też przypuszczenie, że brzemiennej po nocy miłosnej czeka smutny los (śmierć?), jeśli żołnierz poległ. Za interpretacyjne wskazówki dziękuję pani profesor Andrei Rudolph.

rozwinąć obie sugestie. Opowieść Hańdzi, budząca u słuchaczy dreszcz emocji i lęk, eksponuje nadprzyrodzony aspekt całej historii:

A ojciec był piękny. Jeszcze i teraz jest piękny, jak do mnie przychodzi. [...] Najczęściej jak księżyc... [...] wieczorem, jak nikogo nie ma, to widzę, stoi koło płotu. [...] i nic nie mówi. A czasem ruszy się. Ja cicho jak mysza, a on podchodzi do okna i twarz do szyby przyłoży. [...] Postoi tak z twarzą przy szybie, a po chwili powiada, cichutko, ale ja słyszę: „Hańdziu, chodź – mówi – chodź, Hańdziu, do mnie”. Czasem spytam: „A gdzie?” „A do mnie – pochowali mnie w świętej ziemi, tylko osobno”. Widzę go. Ale ubrany inaczej. Tylko w takiej koszuli płóciennej, na piersiach rozciętej – i krzyżyk widać na szyi – błyszczący w księżycu. Widać nie z piekła idzie, kiedy z krzyżykiem. I takie rzemienie jak myśliwskie, ale nie myśliwskie, na piersi skrzyżowane. I głowa goła. [...] I kiedy przychodzi, to już noc jest ciemna. A koło niego jakoś tak jasno, jakby księżyc gdzie świecił. [...] Bo to powiadają, powstanie zaraz będzie [...]. Temu on pewnie przychodzi.

(Z 81–83)

Ludowa gadka-gawęda, zrodzona z uwodzącej frazy Mahlerowskiej pieśni („Boże, jak słodki jest tu głos Fischer-Dieskaua”⁶⁷) nasiąka wieloma obcymi jej domieszkami. Bo czego tu nie ma: i duch Grottgerowskiego powstańca z Lituanii, w koszuli i z krzyżykiem na piersi, i widmo pana z obrzędu *Dziadów*, i trupi renegeci stojący w oknach z *Kordiana* Słowackiego, i Karusia z *Romantyczności* dialogująca z umarłym kochankiem... Czyż jednak są to naprawdę obce domieszki? Czyż tak bardzo cudza jest ta ludowa niemiecka pieśń, pytał retorycznie Iwazkiewicz; czyż tylko ludowa i romantyczna jest polska, dziewiętnastowieczna fascynacja „siłą fatalną” płynącą zza grobu? Oczywiście uruchomienie tych wszystkich skojarzeń wprowadza do inspiracji Mahlerowskiej wyraźną tonację narodowopowstańczą, zwerbalizowaną pod koniec Hańdzinej opowieści. I głos kochanka skierowany do kochanki staje się także, pośrednio, wezwaniem ojca kierowanym do syna.

Obok stylizowanej balladowo i ludowo opowieści mamy w *Zarudziu* drugą, jak się wydaje, zasadniczą asocjację zrodzoną z ducha Mahlerowskiej muzyki: ciąg scen wątku miłosnego, które są właściwie rozbudowanym pożegnaniem Józia-żołnierza z Masią i przypominają biedermeierowski, sentymentalny obrazek. Młodzi, wypłoszeni niesamowitym wyznaniem wróżychy, uciekają z baśniowej leśnej krainy w nie mniej wyestetyzowany pejzaż, w którym kontemplują osobliwą aurę pory roku⁶⁸ oraz pierwszą intymną

67 Iwazkiewicz zachwycał się wykonaniem pieśni przez Elizabeth Schwartzkopf i Dietrich Fischer-Dieskaua z roku 1968.

68 „Pogoda tego dnia była dziwna. Raczej wyglądała na wiosenny dzień niż na jesienny” (Z 84). Podobna uwaga powróci w ustach emisariusza Kaliksta, subtelnie podkreślając narastające napięcie i zapowiadając osobliwe zakończenie fabuły: „Jaki dziwny dzień dzisiaj [...] – prawdziwie jesienny, a jednocześnie jakby wiosnę czuło się w powietrzu.

bliskość pocałunku. Pomimo ironicznych komentarzy i prób wyparcia zasianego lęku⁶⁹ nie wyzwolą się już od zaklęcia, jakie rzuciły na nich słowa Hańdzi. Jest to zaklęcie i miłosne, i wojenne. Najwyraźniej wybrzmiewa ono w czułym, nieśmiałym, zawieszonym bez odpowiedzi pytaniu Masi (a są to ostatnie słowa, jakie wypowiada ona w utworze): „Jeżeli zginiesz w powstaniu, to przyjdiesz do mnie jak pan Maks do Hańdzi?” (Z 84). Echo tych samych przeżyć daje o sobie znać w jeszcze jednym, ostatnim już epizodzie muzycznym miłosnego wątku:

Tego wieczora [...] mimo wszystkich przeżyć Józio poczuł się jakoś szczęśliwy. Przed kolacją usiadł do fortepianu i wygrał wreszcie tę chwiejną, niejasną melodią Schumanna, która mu nie dawała spokoju przez cały dzień. Masia słuchała uważnie piosenki *O zmroku*. (Z 85)

Pogardliwy wobec „babskiego gadania” Dunin okazuje całkowite posłuszeństwo temu samemu zaklęciu, gdy przed wyruszeniem o brzasku w swoją „szaloną” misję idzie spojrzeć na śpiącą Masię i zostawia jej osobliwe słowa pożegnania: „Ja odchodzę. Idę sobie. Przyszedłem się pożegnać. Ale niech pani powie Masi, że ja wrócę. Prędzej czy później wrócę. [...] Niech pani pamięta – ja wrócę” (Z 97). Dobitne powtórzenie obietnicy powrotu („prędzej” za życia, „później” po śmierci?), najważniejszego w Iwaszkiewiczowskim rozumieniu pieśni Mahlera, nasuwa podejrzenie, że być może w umyśle bohatera decyzja dojrzała już wcześniej, a słowa emisariusza padły tylko na podatny grunt. Zauważono przecież, że „wszystkie wartościowe przeżycia bohaterów Iwaszkiewicza mają zawsze pretekst estetyczny”⁷⁰. Tutaj taką rolę odegrało wrażenie wywołane przez opowieść ruskiej wróżychy.

Ale nie ma oczywiście sensu budowanie psychologicznych hipotez w przypadku bohaterów *Zarudzia*. Jest po prostu tak, jakby autor kazał im spełnić scenariusz zapisany w pieśni Mahlera. Józio Dunin musi więc odejść na dalekie, zielone błonia, skąd dobiega syreni wabiący głos trąb grających do boju, także po to, by spełnić romantyczny scenariusz miłosny i by móc powrócić do wybranki tak jak jego ojciec – „w zupełnie innym, wyższym sensie, jakimś sposobem romantycznym”⁷¹. W ten sposób, narracyjnie, wygrana zostaje

Te chmury, co nachodziły co chwila i tak przejrzyscie zakrywały słońce. Bardzo dziwna atmosfera” (Z 88). Być może lejtmotyw pogodowej aury to rodzaj muzycznej transpozycji, mającej na celu oddanie melodyki pieśni.

69 Z 84. „Nie przejmuj się. [...] Babska gadanina”; „Masiu, zgłupiałas [...]. Jakże to może być do prawdy podobne?”; „Będę się starała zapomnieć” (Z 83–84).

70 Sąd Włodzimierza Maciąga; cyt. za: A. Zawada, *Jarosław Iwaszkiewicz*, s. 81.

71 Z 71. Są to własne słowa Józia o byciu nieszczęśliwym po polsku. Wątpliwe zatem, czy bohater wyrusza na pewną zgubę „poniechawszy rozkwitającą miłość” (Z. Bąk,

„chwiejna, niejasna melodia” duszy młodego Dunina, a żar, jakim rzekomo przejmuje bohatera *quasi*-mistyczna misja Złotej Hramoty, jest w istocie literacką transpozycją żaru drzemiącego w pieśni Mahlera – „wzruszająco pięknej i śpiewanej niesłychanie i n n i g”⁷² – która głosem *sérénité* wzywa do apollińsko-dionizyjskiej samozatraty. Nic dziwnego, że tekst zamyka (tak jak pieśń) wielką koda melancholii – czyli obraz błękitnej przestrzeni⁷³, gdzie rozpoczyna się fatalistyczna wyprawa emisariuszy i gdzie Dunin żegna się anty-judaszkowskim pocałunkiem z Firaletem, który za moment go zdradzi:

[...] nad wodą, a zwłaszcza na tamtym brzegu, zgęszczało się niebieskawe światło. Józio spojrział na swoich towarzyszy i wydali mu się ubrani na niebiesko. [...] Rozjaśniające się powietrze otaczało ich coraz to bardziej niebieską farbą, był to rodzaj nad-rzecznej mgły. [...] rzeka nie była już taka czarna. Nabierała szerokich, niebieskich refleksów i rozstępowała się przed promem, jak gdyby była grząska i gęsta.⁷⁴

W takim ujęciu estetyczna, modernistyczna triada muzyki, śmierci i miłości wysuwałaby się na plan pierwszy w *Zarudziu*, tej zszywanej białymi nici transpozycji pieśni Mahlera. Może to zresztą wcale nie kokieteria, a szczere wyznanie pisarza? Liczy się tylko ona, muzyka *avant toute chose*, a reszta – to niedbale dofastrygowane nici, których rozplątywaniem tak bardzo przejmują się interpretatorzy, że przyczyniają się tylko do ich zaplątania.

Ostatnie opowiadanie cyklu, *Heydenreich*, zawiera stosunkowo najmniej sygnałów romantyzmu. Ale i tutaj krytycy z satysfakcją wykazują obecność przewrotnej demaskacji narodowych mitów. Wielu z nich punkt ciężkości utworu lokuje w konfrontacji polskości „niemiecko-francuskiego” Heydenreicha (z ojca Niemca, matki Francuzki) z rosyjskością Polaka Laudańskiego, oficera w wojsku zaborcy; a także w sugerowanej niejednoznaczności takich postaw jak wierność czy lojalność. Istotnie, oryginalny wkład Iwaszkiewi-

dz. cyt., s. 14). On wyrusza właśnie po to, by tę miłość doprowadzić do rozkwitu „w innym, wyższym sensie”.

72 J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, s. 141. „Wspaniałe to słowo [*innig* – wewnętrzny, gorący, serdeczny – A.M.] nie ma odpowiednika polskiego” – pisze dalej Iwaszkiewicz. Wydaje się, że urokliwie dramatyczna atmosfera finałowych scen *Zarudzia* owo *innig* skutecznie odtwarza.

73 „W szkicu *Pejzaż ukraiński i pejzaż mazowiecki* Iwaszkiewicz mówi wprost, co oznacza dla niego kolor niebieski: melancholię” (R. Papiński, *Wstęp*, s. 8).

74 Z 98–99. We wcześniejszych słowach emisariusza Kaliksta, niczym jeszcze jedno echo muzyczne, odzywa się pochwała wołyńskich łąk: „Nie wiedziałem, że między Daszowem a Zarudziem leżą takie wielkie łąki. [...] szedłem cały dzień i tak dużo było tych łąk. Lasu niewiele i pola niedużo, ale te łąki i łąki. Zupełnie jak nie Wołyń. Zupełnie inny krajobraz” (Z 88). Inny, bo należący do dalekich, zielonych błoni z pieśni Mahlera?

cza⁷⁵ polegał na posłużeniu się perspektywą służących w armii carskiej Polaków, którzy na terenach Lubelszczyzny czują się obco i nieswojo, osaczeni podwójnie – przez niewidzialne, nie wiadomo jak liczebne „bandy” dowodzone przez „tę niemiecką świnię” (H 106), i przez wewnętrzny niepokój, wypływający z kompleksów, podświadomego poczucia winy oraz ustawicznych aluzji środowiska do ich polskiego pochodzenia. Stąd powracający motyw dezorientacji: niepokojące jest postępowanie pułkownika Kruka puszczającego wolno jeńców oficerów, dziwna jest zabudowa Kazimierza, „stranno” zachowuje się nieznaną damą podróżującą karetą z dziwnym jegomościami u boku, dziwny w rosyjskich oczach jest w ogóle bunt Polaków („to cudaki”; H 121) i społeczno-narodowa rozszalała po obu stronach frontu („do nich ciągną ciemne oberwańce. [...] Sami Niemcy i Cyganie w tych bandach. [...] Prawdziwi Polacy po naszej są stronie”; H 133–134). Ostrze *quasi*-romantycznej ironii dziejów, wymierzone przez Iwaszkiewicza celnie i przewrotnie, znowu ingeruje tu w materię historyczną; klęska Rosjan konwojujących furgony z pieniędzmi i żydowskim towarem, do jakiej doszło w sierpniu 1863 pod Żyrzynem, zostaje po części zawiniona przez gorliwy neofityzm Laudańskiego, który, choć świadom niebezpieczeństwa, nie wycofuje oddziałów powodowany ambicją oraz z lęku przed podejrzeniem o stronnictwo („Polaczek przestraszył się Polaczków. Zdrada. Jak ja będę wyglądał?”⁷⁶). Poczucie dziwności czy wyobcowania towarzyszy Laudańskiemu cały czas, spotęgowane przez kumulujące się zmęczenie – „wszystko wydawało mu się jak w gorącym letnim śnie” (H 132) – aż do finalnej potyczki, gdzie ten sen przemieni się w krwawy koszmar.

Ale w *Heydenreichu* dochodzi do głosu także inny rodzaj snu; to momenty swoistego odrealnienia, związane z eksponowaną aurą letnich, sierpniowych nocy. Prezentacja samej potyczki pod Żyrzynem zajmuje ledwie trzecią część narracji, a wojna toczy się „wśród oszalałającej muzyki lata”⁷⁷. W urokliwych, nadwiślanych bądź leśnych sceneriach bohaterowie na moment zapo-

75 Powstanie oglądane oczyma Rosjan odtwarzał wcześniej w swej ciekawej prozie Stanisław Rembek, kreując także postaci kolaborantów (*Ballada o wzgardliwym wisielcu, Przekazana sztafeta, Igła wojewody*, 1956), a postać zruszczonego Polaka oficera pojawiła się już w *Gloria victis* Orzeszkowej (*Oficer*). Były to oczywiście ujęcia bardziej demaskujące oblicze wroga niż prowokacyjnie obiektywne, jak u Iwaszkiewicza.

76 H 127. Tradycyjnie przytaczany też bywa frenetyczny okrzyk Laudańskiego pod koniec bitwy, gdy przebiwszy się z resztkami oddziału przez okrążenie (po drodze zabija młodego kosyniera masakrując bagnietem jego ciało) dostrzega przyglądającego się bitwie Kruka: „Patrz tylko, ścierwo niemieckie, jak się Polak bije!” (H 152). Wybrzmiewa tutaj cały splot kompleksów, rozpaczy i osobiwej *Schadenfreude*.

77 M. Janion, dz. cyt., s. 26.

minają o rolach wyznaczonych im przez historyczny scenariusz i poddają się nastrojowi chwili lub własnym emocjom. Najwyraźniej wyestetyzowany został epizod nocnego postoju powstańców w lasach przed potyczką pod Żyrzynem. Wyciszenie, jakiego doznaje Heydenreich w nocnym lesie, do złudzenia przypomina scenerię *Nocnych pieśni wędrowca* Goethego – obie realizacje podobnego motywu można określić magicznym dla pisarza słowem *innig*⁷⁸:

Las stał ciemny, cichy, tajemniczy. Czasami tylko lekki powiew przeszedł wierzchołkami drzew i brzmiało to jak westchnienie. Nie ludzie to wdychali, las wdychał. Między gałęziami otwierał się nad szafasem widok na niebo. Heydenreich patrzył w to niebo. Było głębokie [...] i pełne gwiazd [...].

– Tak te drzewiska szumią – w zamyśleniu powiedział Antoni.

– Las wdycha.

– Nie las to wdycha [...]. Ludzie wdychają. Ci wszyscy ludzie, co się tu będą bili, jutro i może jeszcze kiedyś. [...]

– Nie było nas, był las, nie będzie nas, będzie las. [...]

Heydenreich się zirytował. Chyba na samego siebie. [...] Niemiec, nie Niemiec, a podła natura. Niemiecki romantyzm jako żywo. *Wer reitet so spät, durch Nacht und Wind...*

(H 140–141)

Gra z tradycją estetyczną przybiera tutaj formę autotematycznego komentarza. Tułający się po lasach pułkownik Kruk, prezentowany w narracji jako czarna lub ciemna sylwetka, nie tylko przypomina nocnego wędrowca z liryku Goethego, słyszącego w głosie przyrody ludzkie *memento mori* – lecz także sam siebie wpisuje w konwencje romantyczne. Własny nastrój na łonie natury komentuje autoironicznie jako odruch iście niemiecko-romantyczny, a więc irytująco literacki, nieprzystający do aktualnej sytuacji (przygotowywania wojennej zasadzki). Ballada *Król olch* Goethego, której początek cytuje Heydenreich, jest sygnałem wywoławczym estetyki romantyzmu lub niesie głębsze znaczenie: w przyrodzie, ale także w rzeczywistości historycznej ukryty jest kuszący demonizm, pociągający i niszczący człowieka. Może pułkownik Kruk tęskni za odpoczynkiem, którym tchnie nocna leśna cisza, i nie chce się sam przed sobą do tego przyznać. Czyżby i tutaj tytułowy bohater, podobnie jak Józio Dunin, wdzony był na pokuszenie przez dionizyjski

78 „Która z nieba ku nam spływasz, / Wszelki trud i boleść koisz, / Tego, kto w dwójnasób nędzny, / Dwakroć twą osłodą poisz – / (Ach, jak nużą życia pęta, / Szczyścia nicość, próżność mąk!) / Ciszy święta, / Zstąp do piersi mojej, zstąp (*Pieśń wędrowca w nocy*, tłum. J. Kleiner); Wierzchołki wzgórz / Spowite w ciszę; / Drzew żaden już / Wiew nie kołysze; / Śpi las / I ptactwo w gęstwinie – / I tobie ninie / Spocząć już czas” (*Toż samo*, tłum. L. Staff, w: J.W. Goethe, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Poezje, pisma estetyczne i autobiograficzne*, wyb. i oprac. S.H. Kaszyński, Poznań 2002, s. 56–57).

zew niemieckiej romantyki? Można zaryzykować tezę, iż tak natrętnie eksponowane w narracji niemieckie pochodzenie Heydenreicha ma coś z tym wspólnego, wiąże się zatem ze sferą fascynacji estetycznych, nie tylko narodowo-historiozoficznych.

Znamienne jednak, że wraz z ostatnim utworem zbioru opuszczamy magiczną (chyba też dla Iwazkiewicza, zwłaszcza pod koniec życia) przestrzeń Ukrainy i dominujący w niej klimat romantyczny. W tekście ukazującym Kongresówkę, gdzie toczy się akcja utworu, obowiązuje jakby inny styl, inna epoka. Zarówno momenty wyciszenia postaci, jak nastrojowość i liryzm dominujące w tekstach poprzednich, ustępują przed wartkim biegiem akcji. Jeśli „świat przedstawiony w *Zarudziu* został zbudowany z samych stereotypów wyprowadzonych z literatury i tradycji romantycznej”⁷⁹, to przejrzysty, konwencjonalny styl, potoczysta narracja i tradycyjna poetyka *Heydenreicha* tworzą wyraźną stylizację na dziewiętnastowieczny realizm obyczajowy. Można nawet mówić o nawiązaniach do haseł pozytywistycznych; miejsce wzniosłej albo hedonistycznej urody życia zajmuje trzeźwy rachunek i pragmatyzm, obok malowniczego kolorytu lokalnego Lubelszczyzny pojawia się naturalistyczny obraz bitwy, która w opinii jednego z interpretatorów ukazana jest jako „ordynarna i chaotyczna siekanina” oraz „zwykły rabunek”⁸⁰, a zamiast arystokratycznych środowisk ziemiańskich mamy świat wieśniaków, mieszczan, uboższej szlachty. Dość bezbarwnie w tej galerii prezentują się egzemplaryczne kreacje Heydenreicha oraz jego protagonisty Laudańskiego. Kruk, otoczony w oczach żołnierzy rosyjskich nimbem czarodzieja (echo Sienkiewiczowskiej heroizacji wodzów sarmackich? idealizacji Traugutta

79 S. Melkowski, dz. cyt., s. 269.

80 M. Radziwon, dz. cyt. s. 461. Autor najnowszej monografii pisarza dość nonszalancko obchodzi się z całym tryptykiem powstańczym, akcentując głównie bezsensowność i absurdalność dziewiętnastowiecznego polskiego losu (zob. tamże rozdział *Wszystkie złudzenia kończą się jednakowo*). Cytowane określenia Radziwona wydają się nie uwzględniać wojennych realiów i założonego przez Iwazkiewicza obiektywizmu w ich ukazywaniu. Oczywiście *Heydenreich* zawiera krytykę walki jako takiej, zarówno po stronie polskiej (jeden z oficerów Kruka: „Co to wszystko znaczy w ogóle? [...] nasze życie to już przepadła sprawa. Płyniemy na fali, a zanieś nas ta fala wiadomo gdzie”; H 137), jak i rosyjskiej (zabity kornet Toll „zdawał się mówić: wszystko głupie i bez sensu”; H 150) – ale bezsens ten sugerowany jest bardziej po tej ostatniej stronie. „To chłodne i rzeczowe opowiadanie ukrywa na swoim dnie gorącą pochwałę heroizmu” (S. Melkowski, dz. cyt., s. 140). Ponadto melancholię i sceptycyzm powstańców równoważą dwie dewizy Kruka: „wzięliśmy się za swoje i swoje musimy zrobić” oraz „Polska już jest. My, nasza krew, to Polska” (H 138, 140) – podczas gdy symbolicznym argumentem Rosjan pozostaje ostatnie słowo, jakie wypowiedzi w tekście ich pułkownik (oczywiście polskiego pochodzenia): „Swołocz” (H 161).

u Orzeszkowej?), stylizowany na zagadkowego wodza i portretowany w napoleońskich pozach⁸¹, ma ilustrować udane połączenie polskiej fantazji i honoru z niemiecką rzetelnością i skutecznością bojową – a także „najdziwniejsze zjawisko społeczne w naszym narodzie [...], polszczenie się z wyboru”⁸². Laudański z kolei – to wzorcowa ilustracja zaprzaństwa z wyboru. Ale uwagę przykuwają raczej wizerunki ludzi prostych: oddanego powstańcom chłopca Michalaka, adiutanta Kruka hutnika Antoniego, czy Kozaka Podchaluzina, przydanego do asysty Laudańskiemu. Bezpośredni i wrażliwy Podchaluzin przypomina głęboko humanitarnego, Tołstojowskiego Platona Karatajewa u boku Bezuchowa. Najwyraźniej zaprogramowany jako autorskie *porte-parole* i „symbol mądrości ludowej ludu ukraińskiego (a może rosyjskiego)”⁸³, nie czuje „żadnej złości” (H 120) do powstańców i otacza ojcowską opieką dwudziestodwuletniego Laudańskiego, który na koniec wyplakuje mu się na piersi, odreagowując całą traumę walki. Również epizodyczne portrety rosyjskich wojskowych (jowialny i dobroduszny Żukow, piękny i niedoświadczony kornet baron Toll, elegancko urzędujący, ale nieznający francuskiego generał Chruszczow) mogłyby się pojawić w prozie Tołstoja czy Czechowa.

I jeszcze w jednym świat przedstawiony *Heydenreicha* kreuje wrażenie świata dziewiętnastowiecznej powieści; w przeciwieństwie do poprzednich opowiadań, gdzie rzeczowość tonacji zakłócały ustawicznie ironia, liryzm czy nawet patos, tutaj pojawia się optyka satyryka-humorysty, bez której nie byłoby wyrozumiałego obiektywizmu wielkich realistów. O odrębnym kolorycie utworu przesądza postać człowieka interesu (drobnego właściciela ziemskiego, prawdopodobnie pochodzenia mieszczańskiego), Kazimierza Wydrychiewicza. Jest on w równym stopniu przejęty rolą zakonspirowanego

81 „[...] na wzgórku [...] jeździec stojący bez ruchu [...] wysoki i chudy na czarnym rumaku” (H 152).

82 J. Iwaszkiewicz, *Haukowie*, „Życie Warszawy” 1972, nr 229 (cyt. za: Z. Bąk, dz. cyt., s. 24). Dziwne, ale nader znamienne dla doby obecnej, że ostatnie interpretacje tekstu Iwaszkiewicza zupełnie nie dostrzegają tej strony zagadnienia, koncentrując się na „szkodliwości narodowościowego stereotypu” oraz na akcentach polemicznych wobec polskości: „Niemiec Heydenreich okazuje się Polakiem, Polak Laudański carskim zdrajcą, a Kozak Podchaluzin bezstronnym świadkiem biorącym na siebie rolę sędziego” (A. Zawada, *Wstęp*, s. LXVIII).

83 K. Dunin-Wąsowicz, dz. cyt. s. 435. Interpretatorzy *Heydenreicha* z reguły przytaczają ostatnie słowa Podchaluzina (które Dunin-Wąsowicz z leciutką ironią określa jako „opinię internacjonalistyczną”), widząc w nich ważną konkluzję utworu: „Wszyscy ludzie bracia [...], a zabijają, strzelają, wieszają, mordują, [...] prześladują. [...] Tak już na świecie urządzone [...], a my na to nic nie poradzimy” (Z 158). O podobnie aprobatywno-pasywnym podejściu do życia, charakterystycznym dla mentalności rosyjskiej, pisał kiedyś Sienkiewicz w kontekście poglądów Tołstoja.

intendenta dostarczającego powstańcom gotówki na zakup amunicji, co perspektywą zrobienia dobrego interesu i społeczną nobilitacją, jaka staje się jego udziałem, gdy wdziera się na salony dziedziczki Kleniewskiej, zmuszając ją w zabawnie zapalczywy sposób do przewiezienia jej własną karetą towaru ukrytego w jej kryolinie⁸⁴. Nie całkiem poważny Wydrychiewicz, „nieduży, pękaty człowiek o wytrzeszczonych oczach” (H 110) i bezpardonowym obejściu (damę komplementuje słowami „Kobieta jak łania...” [H 115], a w wiejskiej chacie, gdzie spotyka się z pułkownikiem Krukiem, podszczypuje wiejskie dziewczyny) – wygląda jak figura żywcem zapożyczona z tendencyjnych humoresek Sienkiewicza lub komiczno-satyrycznych obrazków Prusa. Potraktowany niewątpliwie z żartobliwą ironią, ale i dozą pobłażliwej sympatii, rozładowuje dramatyzm fabularny i tragiczną wymowę faktów. Wprowadza żartobliwą tonację także w epilogu, gdzie narracja powraca jakby do zdystansowanego spojrzenia narratora-gawędziarza, wspominającego z nostalgią odległe już wydarzenia i puentującego swoją opowieść o czynach bitewnych antyromantyczną przekorą:

Młody pan Kleniewski, syn pani Laury, zginął gdzieś na Podlasiu. Stary poszedł na dziesięć lat na Sybir. Ale majątku im nie skonfiskowano. Podobno pomógł im w tej sprawie pan Wydrychiewicz, który nie tylko sam się wyłgał, ale i jeszcze sąsiadów poratował. [...] Przez te dziesięć lat Wydrychiewicz często, prawie codziennie, siadywał w salonie pani Laury.

– A pamięta pani – pytał wytrzeszczając oczy – jak pani nie chciała jechać ze mną karetą do Lublina? A ja siedziałem na koźle, na koźle – powtarzał i zanosił się drobnym śmiechem, aż mu się brzuch trząsał.

A ilekroć jeździł do Warszawy, zawsze pomiędzy Kurowem a Rykami, w okolicy Żyrzyna, przypominały mu się te trzy wozy z żydowskim towarem, który się wtedy tak zmarnował.

(H 161)

W rozgorączkowanych czasach i okolicznościach Wydrychiewicz prezentuje pragmatyzm interesu i jego postać może być odczytana jako jeszcze jedno wcielenie Flaubertowskiego pana Homais, do którego należy ostatnie słowo i którego żywotność trwa ponad jednostkowymi tragediami głównych aktorów dramatu. Według niektórych interpretacji to szydrczy portret zwykłego aferzysty, „szlachcica procederzysty”, który pragnie przede wszystkim obłowić się złotem ze skarbu narodowego⁸⁵. Jednak wydaje się, że Iwaszkiewicz

84 „Tak jednym posunięciem niepohamowany Wydrychiewicz zdobywał niedostępny salon i dokonywał niebywałego czynu patriotycznego, który go równał jak gdyby z obywatelką Kleniewską” (H 111). Nasuwa się znów nieodparte skojarzenie z legendarnym epizodem biografii Orzeszkowej, przewożącej swoim powozem Traugutta.

85 S. Melkowski, dz. cyt., s. 140–141. Tęgo rodzaju opinia kłóci się z powszechnie przyjętym sądem o wieloznacznej aksjologii postaci Iwaszkiewicza, dalekiej od biało-

wicz przewidział dla niego nie szyderstwo, lecz wyrozumiały uśmiech nad ludzką słabością, pod którą kryje się cenne człowieczeństwo. I jeśli w *Heydenreichu* „nie ma zwycięzców, są tylko pokonani”, jeśli nie ma „pięknej bitwy” (być jej nie mogło, skoro Iwaszkiewicz zżymał się na operowość literackiej legendy styczniowej) – to czy naprawdę nie ma też tutaj „prawdziwych bohaterów”⁸⁶? Nie wspominając już o ludzkiej dobroci Podchaluzina czy szlachetności honorowego Kruka, postaci poddanych lekkiej heroizacji wyzbytej ironicznego podtekstu, kolejnym kandydatem na „bohatera” może być właśnie niepozorny Wydrychiewicz. Dzielnym nie spektakularnie, jakimś sposobem romantycznym, jak Józio Dunin, lecz zwyczajnym, a więc śmiesznym i niedoskonałym. Może właśnie na tej prowokacji polega tutaj gra Iwaszkiewicza z romantyzmem? Bohaterstwo, o jakim mowa w ostatnim opowiadaniu powstańczego tryptyku, potrzebuje innej skali etycznej i estetycznej: potrzebuje utylitarystycznie nieefektownego sposobu ukazania bohaterstwa, wypracowanego w drugiej połowie XIX wieku między innymi u Prusa i Orzeszkowej. *Heydenreich* koresponduje bardziej z antywojennym podtekstem *Gloria victis* niż z jej martyrologiczną wizją. Do kanonicznego tekstu autorki *Nad Niemnem* nawiązuje zresztą fabularnie i kompozycyjnie, podejmując grę z rozległym zapleczem literackim powstania styczniowego⁸⁷.



Estetyzacja świata przedstawionego w insurekcyjnym tryptyku Iwaszkiewicza jest oczywiście tylko jednym z wątków, rozpiętych na kanwie problematyki historycznej (historiozoficznej), egzystencjalnej, moralnej czy społeczno-politycznej. Znajduje jednak dobitne potwierdzenie w wielu komentarzach autorskich. W swoich szkicach o pobytach we Włoszech Iwaszkiewicz wielokrotnie podkreślał egzotyczną scenerię Rzymu, gdzie pracował nad *Zarudziem* i *Heydenreichem*. Nie jest zapewne przypadkiem, że utwory powstały na ziemi artystów, w otoczeniu zabytków i dzieł sztuki, pomiędzy

- czarnej dychotomii. Sam tekst nie zawiera przesłanek potwierdzających zdecydowanie negatywną tezę; Wydrychiewicz nie wydaje się aż tak demoniczny, a narrator aż tak szyderczy (chyba że przyjąć, iż ironicznie ukazana jest także np. scena pożegnania „aferzysty” z Krukiem udającym się na miejsce bitwy: „Wydrychiewicz zatrzymał się, a kiedy zobaczył, że został sam, przeżegnał się i powiedział bardzo poważnie: – Z Bogiem, panie pułkowniku. To nie są żarty” [H 129]). Zob. też: przypis 88.

86 Z. Bąk, dz. cyt., s. 24; M. Radziwon, dz. cyt., s. 461.

87 Z obfitej tradycji literackiej *Heydenreicha* można znów wymienić *Rok 1863* Wołoszynowskiego, gdzie zasadniczą rolę odgrywa antynomia lirycznej prezentacji leśnego, partyzanckiego życia powstańców oraz faktograficznie potraktowanego materiału historycznego.

jednym i drugim „haustem” wrażeń estetycznych, zachłannie gromadzonych przez pisarza w trakcie oddechu od zgrzebnej rzeczywistości PRL-u. Niejeden rys bohaterów i świata przedstawionego opowiadań wywodzi się z wizualnych impulsów kolorytu Śródziemnomorza – jak wiadomo, na Sycylii odnajdywał Iwaszkiewicz klimat niegdysiejszej Ukrainy – stąd podróż włoska bywała równocześnie i podróżą w poszukiwaniu utraconej czasoprzestrzeni, i podróżą w głąb artystycznej wyobraźni⁸⁸. Perspektywa europejska pozwalała też autorowi ostrzej widzieć specyfikę rodzimego romantyzmu, który „wrosł w nas i trudno się od niego uwolnić” – jak mówił w wywiadzie z 1974 roku – „Polacy odznaczają się właśnie swym romantycznym pojmowaniem dziejów. Staralem się temu problemowi poświęcić ostatnie moje utwory prozą i wierszem”⁸⁹. Czytane z dzisiejszej perspektywy, utwory ostatniego romantyka budzą już inne emocje. Interpretatorzy wydobywają raczej – często ponad miarę intencji autorskich, jak się wydaje – sensy przewrotnie krytyczne wobec całej dziewiętnastowiecznej tradycji narodowej, zwielokrotniając dawkę ironii, sceptycyzmu, szyderstwa, nie dostrzegają natomiast pozytywnej waloryzacji owej tradycji, którą Iwaszkiewicz uważnie i boleśnie diagnozował, ale którą się fascynował i szczylił⁹⁰. Świadectwem owej waloryzacji jest właśnie estetyzacja polskich dziejów XIX stulecia, zaklinanie nieszczęść historii pięknem metamorfozy w sztukę. *Credo* owego swoistego, polskiego *katharsis* autor *Zarudzia* niejednokrotnie wypowiadał:

Utwory literackie – nie tylko moje – nawet gdy mówią o smutku i rozpacy, mogą napawać optymizmem. W pięknie formy artystycznej i wzruszeniu czytelnika kryje

88 Zob. H. Zaworska, „Opowiadania”..., s. 206. „Pisałem tam [w Rzymie – A.M.] *Heydenreicha*. I jak to dobrze było z takiego ogrodu [...] ogarnąć wzrokiem lubelskie pola, Puławy, Modlin, Żyrzyn, Baranów nad Wieprzem i tam zobaczyć te wszystkie miłe sercu [*sic!*] osoby, które zgrupowałem w tym opowiadaniu, a przede wszystkim panią Kleniewską w spódnicy atlasowej złożonej z czarnych i białych pasów, połykliwej i szeleszczącej. Mam niejasne wrażenie, że widziałem taką spódnicę w Rzymie”; „Kiedy napisałem tu *Heydenreicha*, [...] *Zarudzie* – kiedy to wszystko obmyślałem, nie wiem, pomiędzy kawiarnią, hotelem, restauracją, Wzgórzem Awentyńskim, Palatynem, pomnikiem Mazziniego całym w różach... Tam w Rzymie wyrastały przede mną, czasami we śnie, czasami na jawie, wspomnienia równin mazowieckich [...], i te drogi między Dęblinem a Lublinem, gdzie odbywała się bitwa *Heydenreicha* z *Laudańskim* [...]” (J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, s. 106, 143–144).

89 Wyznawał też: „Myślę, że jestem romantykiem”; cyt. za: S. Melkowski, dz. cyt., s. 253.

90 Słusznie podkreśla Małochleb, że Iwaszkiewiczowskiej polemice z tradycyjnymi wyobrażeniami towarzyszył pozytywny stosunek do reprezentowanych przez nie wartości, toteż ich „czysta dekonstrukcja” pojawia się u niego „stosunkowo rzadko, ustępując pola kontaminacji czy suplementacji, a więc formom «łagodniejszym»” (*Filtry i klisze...*, s. 84).

się tajemnica ich krzepiącego oddziaływania na człowieka. Po przeczytaniu najposępniejszego utworu, czuje się on podniesiony na duchu, oczyszczony wewnętrznie przeżyтым wstrząsem, łżej mu żyć. Piękno jest zawsze optymistyczne.⁹¹



ABSTRACT

ARCHEOLOGY OF THE 19TH CENTURY MEMORY IN JAROSŁAW IWASZKIEWICZ'S
“INSURRECTION” – TRIPTYCH (*JUNE NIGHT, ZARUDZIE, HEYDENREICH*)

Three short “insurrection” stories written by Jarosław Iwaszkiewicz in the years 1963–1974 have inspired various interpretations; it seems, however, that there are still many undeciphered codes, references, and allusions. The author’s metatextual comments as well as the implicit poetics of the stories make it possible to consider them as a dialogue with the historical, cultural and aesthetic heritage of the 19th century: as a form of its literary archeology. The article deals with many literary and aesthetic conventions employed in the stories, with the emphasis on the concept of *sérénité* and on various associations with 19th-century art. Notably, the scope of analysis includes such motifs as, for example, Shakespearian stylization and the Dionissian topos in *June Night*, the influence of plastic and musical arts in *Zarudzie* (here the central theme of Mahler’s song), the references to German Romantic lyrics, and Russian realistic prose in *Heydenreich*. Besides irony, it is the aesthetization of Iwaszkiewicz’s prose that helps to make familiar the painful yet fascinating history of 19th century Poland.

KEYWORDS

Jarosław Iwaszkiewicz, *June Night, Zarudzie, Heydenreich*,
January Uprising, short stories, aesthetization

91 J. Iwaszkiewicz, *Piękno jest zawsze optymistyczne* [wywiad przeprowadził Zbigniew Bąk], „Opole. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny” 1975, nr 9, s. 5. Boniecki uznaje, iż u Iwaszkiewicza „lekarstwem na odczucie tragizmu istnienia jest estetyczno-pan-teistyczna kontemplacja świata” (dz. cyt., s. 157–158).