

JOANNA MATYSKIEŁA

Uniwersytet Gdański

Pierwsza literacka miłość – Czesław Miłosz wobec wczesnej twórczości Jarosława Iwaszkiewicza

The first literary love – Czesław Miłosz on the early works of Jarosław Iwaszkiewicz

Długoletni, bo trwający bez mała pół wieku okres kontaktów między Czesławem Miłoszem a Jarosławem Iwaszkiewiczem przechodził kilka faz. Pierwsza z nich obejmuje lata 1928–1930, gdy pisarze się jeszcze nie znali¹. Miłosz jako uczeń wileńskiego gimnazjum imienia Zygmunta Augusta, a następnie student Uniwersytetu Stefana Batorego, przeżywający typowy dla młodego człowieka proces najintensywniejszej intelektualnej chłonności, stykał się z polską poezją, w tym z poezją Skamandra².

Za największego literata powszechnie uznawano wtedy Juliana Tuwima. Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński i Antoni Słonimski także cieszyli się dużą popularnością. Iwaszkiewicz tymczasem nie zachwycał. W rozmowie z Joanną Gromek Miłosz przyznał, że ów poeta rodem z Ukrainy traktowany był jako „jeden

¹ W *Roku myśliwego* swoją relację dotyczącą znajomości z Iwaszkiewiczem Czesław Miłosz rozpoczął od 1920 roku, a zatem od momentu, gdy sam był jeszcze dzieckiem. Stwierdził, że zdążył wówczas zażyć nieco wojennej atmosfery wesołości i żałoby, jaką autor *Dionizji* oddał w tekście *Valse triste*, pochodzącym z tomu *Kasydy*: „Ach, te tańce, te tańce, wojenka! / Armaty w słońcu i kwiatach wiosennych. [...] Ach, wojenka, wojenka – ta Radość! / Nawet po śmierci radość triumfalna! / Jakaż radość jest wesoła. / Ale czemuż śmierć teraz w żałobie?”. (Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Paryż 1990, s. 151–153; J. Iwaszkiewicz, *Proza poetycka*, [w:] *idem, Dzieła*, t. 2, Warszawa 1958, s. 254). W dalszej części szkicu posługuję się skrótem „RM” i numerem strony tego wydania.

² Wśród swoich młodzieńczych lektur Miłosz wymienia ponadto utwory Leopolda Staffa i Jana Kasprówicza (*vide* RM, s.156).

z podrzędnych, mniejszych skamandrytów”³, a w *Roku myśliwego* czytamy również, iż Iwaszkiewiczowskie utwory przyjmowano na ogół bez entuzjazmu (RM, 155). Na dowód tego Miłosz relacjonuje przebieg zorganizowanego w 1929 roku w Wilnie wieczoru poświęconego twórczości autora *Dionizji*:

Wieczór poetycki Tuwima w Wilnie ściągnął tłum, wieczór poetycki Iwaszkiewicza mnie zawstydził. Byłem wtedy jeszcze uczniem szkoły średniej. Prócz mnie (nie ośmieliłbym się do niego zbliżyć) w dużej sali Teatru na Pohulance siedziało może pięć czy sześć osób. Czytał jakieś swoje opowiadanie, które potwierdzało dość powszechną o nim opinię, że to taki „omdlewający esteta” (RM, 155).

Iwaszkiewicza oskarżano przede wszystkim o paranie się sztuką „intuicjonistyczną, nieintelektualną i aspołeczną”⁴. Zarzuty te przybrały nad wyraz wymowną formę w stwierdzeniu przedstawicieli awangardy, którzy na łamach swego pisma orzekli, iż ma on „Londyn w głowie” i zdiagnozowali w ten sposób stan jego „zamglonego”, mętnego umysłu⁵. Poeta ze Stawiska nie cieszył się również uznaniem wśród późniejszych żagarystów, którzy fetowali Tuwima (jak Teodor Bujnicki) czy Lechonia (jak Jerzy Zagórski)⁶.

Miłosz nie uległ jednak wpływowi otoczenia i mimo kpin kolegów, uznających jego literackie gusta za przejaw dziwactwa, względnie kaprysu lub pozę⁷, ze wszystkich czytanych przez siebie poetów najbardziej cenił właśnie Iwaszkiewicza. Swoje reakcje na wczesną Iwaszkiewiczowską twórczość po latach porównał do zachwyty i uniesień, jakich można jedynie doświadczyć, przeżywając pierwszą miłość⁸. O posiadanych przez siebie w młodości tomach autora *Zenobii Palmury*, a mianowicie: *Dionizjach*, *Kasydach zakończonych siedmioma wiersza-*

³ Zaraz po wojnie. Z Czesławem Miłoszem rozmawia Joanna Gromek, [w:] Cz. Miłosz, *Rozmowy polskie 1976–1998*, Kraków 2006, s. 772.

⁴ Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej*, Kraków 2010, s. 450.

⁵ Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006, s. 255. Miłosz pisze o tym w kontekście wzajemnych relacji między awangardzistami a Skamandrem. W *Roku myśliwego* pojawia się z kolei następujący fragment: „W kołach awangardy uchodził za najgłępszego ze Skamandrytów, estetyzującego snoba («Iwaszkiewicz ma Londyn w głowie»)”, RM, s. 160; *vide*: *Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*, Kraków 1994, s. 398.

⁶ We wstępie do wyboru poezji Iwaszkiewicza *Noc w polu*, zatytułowanym *Od wiernego wielbiciela* Miłosz pisze:

„Moi koledzy, wileńscy poeci, śmieli się ze mnie, kiedy mówiłem, że najważniejszym poetą Skamandra jest Jarosław Iwaszkiewicz. W owych odległych czasach zgodnie utrzymywano, że poetą polskim numer jeden jest Julian Tuwim, i nawet młodzi, zwykle buntujący się przeciwko ustalonym opiniom, nie odważyli się tego sądu kwestionować”. *Vide* Cz. Miłosz, *Od wiernego wielbiciela*, [w:] J. Iwaszkiewicz, *Noc w polu. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem*, wybór Cz. Miłosz, Kraków 2001, s. 7; *vide*: *Czesława Miłosza autoportret przekorny...*, s. 400.

⁷ RM, s. 155; Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, s. 167.

⁸ *Ibidem*.

mi, *Legendach i Demeter* oraz *Ucieczce do Bagdadu* mówił jako o przedmiotach prawdziwego kultu (RM, 155).

Dionizje, wymienione tu na pierwszym miejscu, a stanowiące drugi poetycki zbiór Iwaszkiewicza, poznał Miłosz, gdy miał około siedemnastu lat⁹. Widok ich szarej okładki, jak wspominał pisarz, nawet po wielu latach przyprawiał go o dreszcze, co potwierdzać miało, iż na zawsze pozostały one źródłem olśnienia, epifanii¹⁰. Co ciekawe, ów tom spośród wszystkich dokonań Iwaszkiewicza był przez ówczesną inteligencję, mówiąc ogólnie, najmniej ceniony. Uważano go za „nieartykułowany wrzask rodem z Ukrainy, kto wie, czy nie jakiegoś nowego skłębionego, niezrozumiałego Micińskiego”¹¹. Nawet Lechoń, znany ze swej złośliwości, lecz zdawałoby się zobowiązany do niejkiej lojalności wobec dawnego kolegi, w *Dzienniku* zanotował, że *Dionizje* „uciekają się do Boga w sprawie, która jest sprawą Szatana”, co okazuje się „rozdzierające, beznadziejne i niestety głupie”¹².

Dlaczego zatem Miłosz zachwyił się *Dionizjami*? Wynikło to z powodu tematyki wierszy, opartej na sporze Dionizosa z Chrystusem¹³, specyfiki obrazowania oraz języka, a także rozwiązań wersyfikacyjnych zastosowanych przez Iwaszkiewicza. Autor *Doliny Issy* stwierdził nawet, że *Dionizje* stanowiły pierwszy i jedyny *stricte* ekspresjonistyczny tom poezji wydany w Polsce międzywojennej¹⁴. Wniosek stąd, że Iwaszkiewicz przekonał do siebie przyszłego Żagarystę dzięki „zabiegom”, które skutecznie odstręczały większość ówczesnych odbiorców, w tym również Lechonia.

Iwaszkiewiczowska liryka rzeczywiście okazała się bardzo nowoczesna i na gruncie polskim dotąd niespotykana, gdyż, co nie udało się nikomu innemu, poeta połączył wpływy europejskiego modernizmu w jego dwóch odmianach – zachodniej i wschodniej¹⁵. Było to zapewne konsekwencją kresowego pochodzenia Iwaszkiewicza, który wychowując się w kilku kulturach jednocześnie, wypróbowywał zachodnie pomysły w językach polskim i rosyjskim (RM, 156)¹⁶. Przed pierwszą wojną światową ponadto – jak zauważa Miłosz w swoim *Abecadle* – Rosja, a także polskie kresy były obszarem oddziaływania kosmopolitycznej kultury łączącej Amerykę i główne kraje Europy¹⁷.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*. Wpływy Micińskiego na twórczość Iwaszkiewicza Miłosz dostrzega także w utworach – *Ucieczka do Bagdadu* oraz *Legendy i Demeter* (vide RM, s. 156).

¹² J. Lechoń, *Dziennik*, t. 2, wyd. „Wiadomości”. Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1970, s. 474.

¹³ Vide Cz. Miłosz, *Od wiernego wielbiciela*, *op. cit.*, s. 8.

¹⁴ Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej*, *op. cit.*, s. 450.

¹⁵ Vide J. Zach, *Miłosz i poetyka wyznania*, Kraków 2002, s. 84.

¹⁶ *Rok myśliwego*, *op. cit.*, s. 156.

¹⁷ Cz. Miłosz, *Duncan*, [w:] *idem*, *Abecadło Miłosza*, Kraków 1997, s. 107.

Podobnie kwestię kresowego pochodzenia oraz jego konsekwencji dla Iwaszkiewiczowskiego pisarstwa ujmuje w książce *Patrę się inaczej* Paweł Hertz, podkreślając, iż tereny, na których autor Dionizji wychował się i spędził młodość, miały bezpośrednią łączność z Zachodem. Dzięki temu znajdując niejako medium w osobie Karola Szymanowskiego, Iwaszkiewicz mógł przyswoić sobie niedostępne w innych rejonach literackie i muzyczne wpływy¹⁸. Zapewne stąd brała się jego przewaga nad pozostałymi członkami Skamandra, którzy w porównaniu z nim wydawali się prowincjuszami. Hertz pisze:

świadość kulturalna, znajomość kultury europejskiej była u Iwaszkiewicza niewątpliwie bardzo wysoka i z pewnością górowała nad świadomością pozostałych skamandrytów¹⁹.

Auto Doliny Issy wyraża ten pogląd także w *Roku myśliwego*:

Wygląda na to, że Tuwim w swojej Łodzi nie zakosztował ani części tej rafinady, którą żyła inteligencja rosyjska w przededniu pierwszej wojny, a o którą nietrudno było w Elizawetgradzie i Kijowie (RM, 156).

Tym, co urzekło Miłosza w poezjach Iwaszkiewicza, była zatem oryginalność, nowatorskość przejawiająca się w „sadosochistycznej gwałtowności” (RM, 159)²⁰, zmysłowości, specyficznej muzyczności: wrażliwości na dźwięki, barwy, zapachy i smaki, wreszcie także w odstępstwach od regularności wierszowego metrum. We wstępie do wyboru poezji autora *Kasyd*, zatytułowanym *Od wiernego wielbiciela* stwierdził on, że Iwaszkiewiczowski język poetycki charakteryzował się niespotykaną wcześniej w polskiej literaturze czułością i „zachłannością” na wszelkie sensualne wymiary rzeczywistości²¹. Było to wynikiem niełatwych zabiegów. Poeta ze Stawiska aby przetransponować zmysłowość świata na język literatury, stale poszukiwać musiał sensualności słów. Podczas jednej z rozmów przeprowadzonych przez Aleksandra Fiuta Miłosz stwierdził, iż Iwaszkiewicz na tyle się w owych poszukiwaniach wyspecjalizował, że uznać można go za „kondensator” idących tą samą drogą europejskich poprzedników²².

Wielkie znaczenie dla ukształtowania się specyficznych cech Iwaszkiewiczowskiego warsztatu, jak słusznie zauważa autor *Doliny Issy*, miało przede wszystkim jego zetknięcie się, za sprawą Mieczysława Rytarda, z twórczością Artura Rimbauda²³. Pierwiastki tej poezji przeniesione na polski grunt zaowocowały

¹⁸ Vide P. Hertz, *Patrę się inaczej*, Warszawa 1994, s. 115.

¹⁹ *Ibid.*, s. 116.

²⁰ *Ibid.*, s. 159.

²¹ Cz. Miłosz, *Od wiernego wielbiciela*, s. 7–8.

²² *Czesława Miłosza autoportret przekorny...*, s. 68.

²³ Iwaszkiewicz poznał Jerzego Mieczysława Rytarda jesienią 1917 roku w teatrze „Studia” Stanisławy Wysockiej, w którym pełnił wówczas funkcję kierownika literackiego. W *Książce moich*

nową jakością w rodzimej literaturze. Na kartach *Roku myśliwego* czytamy, że to, co odstręczało Miłosza od wierszy młodopolskich, przyciągało go do autora *Dionizji*. Tom ten – jak pisze dalej autor – pod względem tematyki był „wrzaskiem całkiem secesyjnym”, i to nawet „dość głupawym”, a nadto nie mógł być uznany za przejaw wersyfikacyjnego kunsztu, dał jednak młodemu Miłoszowi – za sprawą swej zmysłowości – niejakię przecucie, przedsmak dokonań nieznanego mu jeszcze wówczas Rimbauda (RM, 156). Iwaszkiewicz stał się zatem swoistym medium w procesie przyswajania przez Miłosza dionizyjskich pierwiastków europejskiego modernizmu, zwłaszcza, jak pisze Joanna Zach, w dziedzinie „zmysłowego odczuwania i «akustycznej» wyobraźni”²⁴. Podczas rozmowy z Renatą Gorczyńską autor *Trzech zim* wyznał:

szczerze uwielbiałem Iwaszkiewicza. Byłem bardzo młodym chłopcem, kiedy przeczytałem jego wiersze. Dla mnie to była rewelacja. Rzeczywiście, Iwaszkiewicz miał bardzo duże znaczenie. Ja to tak interpretuję, że w Polsce nie było Rimbauda. [...] Iwaszkiewicz uczynił właściwie w polskiej poezji to, co powinien był przynieść jakiś poeta początku XX wieku²⁵. On jest, powiedzmy, podarunkiem zastępczym zamiast Młodej Polski. [...] Wydaje mi się [...], że Iwaszkiewicz jako poeta okresu przedwojennego pozostanie bardzo ważny²⁶.

Z przytoczonego fragmentu jasno wynika, że w opinii Miłosza europejskie, szczególnie zaś pochodzące od Rimbauda przyswojenia uczyniły z Iwaszkiewicza twórcę przełomowego – poetę, którego dokonania dopełniły w rodzimej literaturze epokę młodopolską i wyznaczyły jej kres. Stało się tak dlatego, że wykształcony przez autora *Dionizji* język mógł sprostać niewyeksplikowanym dotąd dostatecznie w Polsce demonicznym treściom modernizmu²⁷. We fragmencie *Historii literatury polskiej* poświęconym osobie Iwaszkiewicza, zastanawiając się nad wyjątkowością drugiego zbioru jego wierszy, Miłosz napisał, że do odegrania tak znaczącej roli w dziejach rodzimej sztuki słowa predestynowały Iwaszkiewi-

wspomnień czytamy: „Jedno z pierwszych pytań, jakie mi zadał ów dość nieśmiały młodzieniec, było następujące: «Czy pan ma u siebie książki Artura Rimbauda?». Bez wstydu wyznaję, że usłyszałem podówczas po raz pierwszy to nazwisko [...], Kozłowski [prawdziwe nazwisko Rytarda – J.M.] natychmiast wydobył z zanadru wydarty z zeszytu «Chimery» artykuł Miriama wraz z przekładem *Statku pijanego* i od razu począł mi czytać ten poemat”²⁷. Iwaszkiewicz, zachwycony Rimbaudem, zdecydował się na przełożenie wraz z Rytardem *Iluminacji* oraz *Sezonu w piekle*. (J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Kraków–Wrocław 1983, s. 161–162).

²⁴ J. Zach, *op. cit.*, s. 14.

²⁵ Podczas rozmowy z Aleksandrem Fiutem Miłosz powtórzył tę opinię w następującej formie: „Mnie się wydaje, że po prostu Iwaszkiewicz bardzo dużą rolę odegrał jako kondensator, soczewka rozmaitych zjawisk, które powinny były w Polsce znaleźć się w orbicie świadomości gdzieś koło roku tysiąc dziewięćsetnego, a przyszły z opóźnieniem jakichś dwudziestu lat”. (*Czesława Miłosza autoportret przekorny...*, s. 68).

²⁶ Cz. Miłosz, *Podróżny świata – rozmowy z Renatą Gorczyńską*, Kraków 2002, s. 34–35.

²⁷ *Vide* Cz. Miłosz, *Od wiernego wielbiciela*, s. 7.

cza, obok wspomnianych wcześniej zewnętrznych okoliczności, także przynależne mu wewnętrzne uwarunkowania:

W wierszach tych mit Dionizosa tak kluczowy dla literatury europejskiej przełomu stuleci znalazł gwałtowny, bardzo osobisty wyraz, gdyż był głęboko zakorzeniony w osobowości Iwaszkiewicza, w jego wewnętrznych konfliktach i erotyzmie²⁸.

Lektura *Dionizji*, co zostało już powiedziane, zaowocowała w dorobku autora *Traktatu poetyckiego* przede wszystkim wersyfikacyjnymi „inspiracjami”. Miłosz wspominał obecne w owym tomie „szalone i nieoczekiwane załamania się rytmu” oraz „dysonansowe tony dzikości i słodyczy”²⁹. Warsztatowe „zapłodnienia”, jakie pojawiły się w poezji Miłosza za sprawą Iwaszkiewicza, nie pochodziły jednakże wyłącznie z tego zbioru. Znaczną rolę odegrały w tym względzie także *Kasydy*, którym autor *Traktatu moralnego* zawdzięczał, jak sam przyznaje, jeszcze więcej, ponieważ były one dla niego „ośnieniem, odkryciem formy wersetu wolnego od metrum i rymów [...]” (RM, 158). Dodajmy, że ów tom pozostawał pod przemożnym wpływem twórczości Artura Rimbauda, od którego Iwaszkiewicz przejął zastosowaną w nim innowacyjną formę poematu prozą³⁰.

Podobnie jak o *Dionizjach*, a następnie *Kasydach*, tak i o utworach prozatorskich pochodzących z wczesnego okresu twórczości Iwaszkiewicza – *Ucieczce do Bagdadu* oraz *Legendach i Demeter* – autor *Trzech zim* pisał urzeczoną. Oparta na asocjacjach, swobodna logika fabularna, liczne motywy lewentyńskie, dające wyraz fascynacji Wschodem, a także aura tajemniczości i obcości spowodowały, iż młodzieniec przeniósł się dzięki tym dziełom w świat „fantastyczny”, odrealniony, a także „szeroki i w przestrzeni, i w czasie” – współczesność krzyżowała się tu bowiem z osiemnastym, a nawet siedemnastym stuleciem (RM, 156). Tę rozpiętość czasoprzestrzenną autor *Traktatu poetyckiego* uznał za wyznacznik Iwaszkiewiczowskiej awangardowości, która znacznie górowała nad „aurą” otaczającą na przykład utwory awangardzistów krakowskich³¹.

Miłosz swoje oczarowanie wskazanymi tekstami tłumaczył, poniekąd przynajmniej, również ich, by tak rzec, „zanurzeniem” w kresowości. Dlatego też wykreowany w nich świat przedstawiony kojarzył mu się z twórczością Malczewskiego, Słowackiego, Goszczyńskiego, Zaleskiego i Sienkiewicza. Kresowość prozy Iwaszkiewicza była traktowana przez autora *Trzech zim* jako wielki, być może nawet największy jej walor:

²⁸ Cz. Miłosz, *Historia literatury*, s. 450.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cz. Miłosz, *Rimbaud*, [w:] *idem, Inne abecadło*, Kraków 1998, s. 131.

³¹ Cz. Miłosz, *Od wiernego wielbiciela*, s. 8.

Nie mogę całkowicie wykluczyć możliwości, że [Iwaszkiewicz] uzurkował mnie jako „pisarz kresowy” i nie przysiągłbym, że tracąc swą ukraińskość, nie stracił później części swojej siły³².

Reakcje Miłosza na kolejne prozatorskie dokonania Iwaszkiewicza zdają się ów pogląd potwierdzać. O ile bowiem powieść *Księżyc wschodzi*³³ spotkała się jeszcze z pozytywną recepcją, to utwór *Hilary, syn buchaltera*³⁴, którego akcja rozgrywa się już w Warszawie – przyniósł zawód. To samo dotyczyło powieści *Zmowa mężczyzn*.

Na kartach *Roku myśliwego* znalazł się również dość obszerny fragment poświęcony opowiadaniu *Zenobia Palmura*. Miłosz zachwycił się misterną kompozycją tej „wariackiej”, jak się wyraził³⁵, „noweli w poezjo-prozie” (RM, 158) i zestawił ją ze względu na duży stopień awangardowości oraz „sprzężenie erotyzmu i mordu” (RM, 159) z twórczością Witkacego oraz teatrem okrucieństwa Artauda. Analogie z *Dionizjami* również okazały się tu bardzo czytelne. Podobnie jak w drugim tomie poetyckim Iwaszkiewicza, bohaterami zawładnęła tutaj gwałtowny sadomasochizm³⁶. Autor *Trzech zim* zwraca również uwagę na niezwykłość obrazowania wynikającą z nad wyraz, by tak rzec, soczystego języka *Zenobii Palmury*: „cóż za śmiałość języka! «Zielone plamy aksamitnej rozkoszy gasły i zapalały się znowu jak reflektory z mięsa»” (RM, 159).

Późniejsze, przedwojenne tomy Iwaszkiewicza także spotkały się z uznaniem Miłosza i potwierdziły słuszność dokonanego niegdyś wyboru. Szczególnie cenili on dwa z nich – wydany w 1931 roku zbiór *Powrót do Europy* oraz opublikowane dwa lata później *Lato 1932*.

W swojej *Historii literatury polskiej* Miłosz umieścił pochodzący z *Powrotu do Europy* wiersz *Do żony*. Chciał w ten sposób dać czytelnikom wyobrażenie o sensualnej zachłanności, „głodzie życia i ekstatycznym zanurzeniu w jego nurcie”, jakże charakterystycznych dla Iwaszkiewicza „jako dla człowieka i pisarza”³⁷:

Strudzony pięknem, którem co dzień łowił
W rozwarte chciwie uszy i źrenice,
Gdy umrę, nie płacz. Usnę, syty życia,

³² *Ibid.*, s. 156–157.

³³ Akcję powieści Iwaszkiewicz umieścił w ukraińskiej posiadłości, przenosząc na grunt literatury swoje doświadczenia z pracy wakacyjnego korepetytora.

³⁴ Powieść ta przesyciona jest wątkami autobiograficznymi. Główny bohater to bowiem przybyły z Ukrainy do Warszawy początkujący literat.

³⁵ *Vide*: Czesława Miłosza *autoportret przekorny*, s. 16.

³⁶ *Zenobia Palmura* opowiada o morderstwie na pięknym księciu Jurze Mawrickim dokonanym przez jego kochankę Zenobię w trakcie miłosnego aktu. Inicjatorami zbrodni są tu dwaj pozostali mężczyźni bohaterowie – kamerdyner księcia Józef oraz sobowtór autora Jarosław Iwaszkiewicz, student filozofii.

³⁷ Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej*, s. 452.

Które jest wielkie, trudne i burzliwe.
 [...]

Wtedy pomyślisz sobie, że zbyt drobne

Zostają po mnie ułamki wyrazów.

Lecz wiedz, że nieraz godziny zachwytu

Słowo dławiły mi w piersi za ciasnej.

Świat był zbyt piękny, abym tylko tobie

Oddał me wiersze. [...] ³⁸

Lato 1932 zostało z kolei uznane przez Miłosza za „jedno ze szczytowych osiągnięć”³⁹ autora *Dionizji*. Wpływy owego tomu odnajdujemy, szczególnie jeśli chodzi o sposób obrazowania, w jego młodzieńczym zbiorze *Trzy zimy*⁴⁰. Na stronach *Roku myśliwego* Miłosz, zaintrygowany umieszczonymi w *Lecie 1932* wierszami, snuł rozważania dotyczące muzyczności Iwaszkiewiczowskiej poezji, zauważalnych filiacji jego literackiego języka z muzyką, „której partytura nie została napisana, ale jest w pewien sposób obecna” (RM, 159), co zaowocowało następującymi wnioskami:

Jest to różne od „muzikalności wiersza” właściwej wielu poetom, bo u niego słowa nie tworzą muzyki, one do niej jedynie odsyłają, często są pomiędzy jednym odezwaniem się orkiestry i drugim. Najbardziej jarosławowe są piosenki, kołysanki, arie [...]. Dlatego też prostota słów niepokojąca w wieku awangardowych przewrotów nie razi: stale wiersz podwaja się, jest „na tle” (RM, 159).

Miłosz dowodził dalej, że Iwaszkiewicz posiadając w dziedzinie muzyki gruntowne wykształcenie, czego nie można powiedzieć o pozostałych członkach Skamandra⁴¹, i pozostając wierny swemu kompozytorskiemu zacięciu, prznosił do tekstów literackich muzyczne gatunki czy techniki.

³⁸ J. Iwaszkiewicz, *Wybór wierszy*, s. 46.

³⁹ *Vide* A. Zawada, *Miłosz*, Wrocław 1996, s. 47; Czesława Miłosza *autoportret przekorny*, s. 68; Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej*, s. 451.

⁴⁰ J. Zach, *op. cit.*, s. 85.

⁴¹ Iwaszkiewicz od najmłodszych lat pobierał lekcje gry na fortepianie. Jego pierwszą nauczycielką była matka. Później przyszedł czas nauki w szkołach muzycznych – Neuhausów w Elizawetgradzie i Marii Diomidi w Kijowie. W 1912 roku Iwaszkiewicz wstąpił do kijowskiego konserwatorium, które opuścił jednak, nie uzyskawszy dyplomu. W *Dziennikach* pod datą 10 października 1959 roku Iwaszkiewicz wyszczególnił wszystkie etapy swej edukacji w dziedzinie muzyki.

W *Książce moich wspomnień* poeta przyznał, że pierwotnym jego celem była kariera muzyczna, a nie literacka i że przez długi czas był „bardziej rozwinięty pod względem muzycznym niż pod względem literackim”. Czytamy: „Kupiłem sobie na wiarę różnych podręczników i bez wielkiego zaufania *Wohlttemperiertes Klavier* i oszalałem. Nie podniosłem się od fortepianu, dopóki nie przesyłabizowałem całego kajetu. Moja matka myślała, że zwariowałem, bo nie chciałem ani pić, ani jeść, dopóki nie przebrzmiała ostatnia fuga. I to ukochanie zostało mi już i na później, podczas kiedy oczywiście takie rewelacje, jak *Dorian Gray* czy *Rówieśnice* były tylko modami przejściowymi i minęły z wiekiem” (J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, s. 95).

Już wiele lat wcześniej, to jest w powstałym pod koniec 1947 roku szkicu *Nad książką, czyli cudze chwalicie*, stanowiącym Miłoszową recenzję *Wierszy wybranych* Iwaszkiewicza, pisarz swoje stanowisko w tym względzie wyraził w sposób niezwykle wymowny. Stwierdził bowiem, iż tom *Lato 1932* to cykl pieśni, których nie należy traktować jako traktatów filozoficznych. Takie spojrzenie na ów zbiór byłoby zdaniem Miłosza krzywdzące i wobec gatunku pieśni, i wobec gatunku traktatu filozoficznego⁴². Pisał:

Na Lecie 1932 można śledzić formy zastępcze, jakie przybiera pieśń, kiedy poecie odebrano lutnię, a dano maszynę do pisania (PP, 160).

Dla porządku należy zaznaczyć, że nie tylko Miłosz dostrzegał w twórczości autora *Kasyd* obecność form i gatunków muzycznych⁴³. W każdym razie, co wydaje się dość oczywiste, obecna w Iwaszkiewiczowskich utworach „muzyka dla każdego do odgadnięcia czy ułożenia [...]” stanowiła kolejny powód jego zachwytu i na równi z innymi czynnikami „podbijała” go „swym bogactwem” (RM, 159).

Autor *Trzech zim*, co zostało już wielokrotnie powiedziane, na zawsze pozostał wielkim admiratorem przedwojennej twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. Nigdy nie zmienił też zdania na temat reszty Skamandrytów, a pojawiający się w *Traktacie poetyckim* fragment:

Zachowa czułość dla tych, co go wiedli.
A Iwaszkiewicz, Lechoń i Słonimski,
Wierzyński, Tuwim na zawsze zostaną
Tak, jak spotkała ich młodziutka pamięć.
Kto większy, a kto mniejszy, nie zapyta⁴⁴

nie świadczy wcale o tym, że z biegiem czasu jego ambiwalentny stosunek do literackich dokonań pozostałych członków grupy przerodził się w afirmację. Słowa te są po prostu wyrazem wdzięczności, swego rodzaju hołdem złożonym ludziom, których Miłosz osobiście znał i którzy niewątpliwie stanowili największe osobistości międzywojennego środowiska literackiego w Polsce. Prawdziwe uznanie

⁴² Vide Cz. Miłosz, J. Iwaszkiewicz, *Portret podwójny. W wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych, wywiadów i publikacji*, wybór, układ i red. B. Toruńczyk, oprac. i przypisami opatrzył R. Papięski, Warszawa 2011, s. 160; dalej w tekście jako PP.

⁴³ O muzyczności Iwaszkiewiczowskiego języka literackiego, analizując dramat *Lato w Nohant* i odwołując się również do *Martwej pasieki*, pisze Marta Karasińska w tekście *Czechow w Nohant*. Vide M. Karasińska, *Czechow w Nohant*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje*, t. 2, Gdańsk 2001, s. 121–133.

⁴⁴ Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*, [w:] *idem, Traktat moralny. Traktat poetycki*, Warszawa 1982, s. 36. Jarosław Iwaszkiewicz przytoczył ów fragment *Traktatu poetyckiego* w swym diariuszu pod datą 22 listopada 1968 roku (vide J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964–1980*, oprac. i przypisy A. i R. Papięscy, R. Romaniuk, wstępem opatrzył A. Gronczewski, t. 3, Warszawa 2011, s. 196).

i zachwyty na zawsze pozostały tymczasem przy Iwaszkiewiczu, czego potwierdzenie znajdujemy w liście autora *Doliny Issy* do Pawła Hertzta:

A jednak z poezji dwudziestolecia zostaje przede wszystkim kilkanaście wierszy Jarosława, bo jest w nich jakaś ciągłość tradycji polskiego wiersza. Jest dobrze wiedzieć, że tę tradycję dzisiaj ktoś podtrzymuje⁴⁵.

2.

Tematowi ciągłości tradycji polskiego wiersza, widocznej we wczesnej twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Miłosz poświęcił artykuł *Nad książką czyli cudze chwalicie*, który ukazał się w czwartym numerze „Odrodzenia” w 1948 roku. Mottem tekstu uczynił staropolski erotyk Stanisława Morsztyna⁴⁶. Już ten zabieg zwrócić miał uwagę czytelnika na przedromantyczną tradycję polskiej poezji, która – jak nietrudno się domyślić – stała się jednym z tematów omawianej recenzji. *Wiersze wybrane* Iwaszkiewicza okazały się bowiem dla Miłosza punktem wyjścia do rozważań nad techniką poetycką, konwencjami literackimi, antagonistycznymi nurtami języka poezji, słowem: pretekstem do zajęcia stanowiska w kwestiach dla polskiego wiersza fundamentalnych.

Już we wstępie twórcza szkicu pisał, że przedmiotem jego zainteresowania będą utwory „jako takie”, oderwane od swej genezy i czasu powstania. Nieważne jest bowiem, czy ich autor „nosił żabot czy krawat zawiązany na kokardę” (PP, 150), lecz w jaki sposób wpisują się one w tradycję polskiego wiersza. Dodał, że w latach 30. poetyckie dokonania Iwaszkiewicza były mu „szczególnie bliskie”, toteż kwestia ich subiektywnego odbioru, tego, czy nadal mu się podobają, czy też nie, jest dla autora *Trzech zim* zagadnieniem „obchodzącym go ambicjonalnie” (PP, 151). Co bowiem, jeżeli lata wcześniej, jako młodzieniec, pomylił się? Rozstrzygnięcie okazuje się jednakże jednoznaczne i dla Iwaszkiewiczowskiej poezji korzystne – nadal jest ona przez Miłosza bardzo ceniona, choć już z innych powodów. Autor, kreując się na starca z „długą białą brodą”, stwierdził:

Nie reaguję tak bardzo, jak wtedy, na barwę – a wiersze Iwaszkiewicza to morska zieleń i złoto owoców. Słabo reaguję na zapadanie się w przepaść miłości i śmierci, zachwycenie światem i groza świata nie porywają mnie już zegląda się Narcyz, nie zawsze zdolne jest przykuć moją uwagę. I nawet to, co tak właściwe poezji Iwaszkiewicza – marzenie o roztopieniu się, zanurzeniu się w ocean (w wody prenatalne, powiedziała by Freud), budzi mój sceptycyzm, jako ślad szczególnej filozofii, którą pożegnałem (PP, 151–152).

⁴⁵ Cz. Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków 2007, s. 502.

⁴⁶ Damy, powieli wam, kiedy pochlebnie: / „W tych pięknych oczu niebieskie promienie / W sercu mi niecą pożar i płomienie”. / I że w tym ogniu stleję niepochybnie / I już popioły miasto serca noszę: / Nie wiercie, nie wiercie mi proszę.

Ani niezwykle sensualizm Iwaszkiewiczowskich wierszy, ani właściwe im połączenie erotyzmu i mordy, ani też ich swoiście „pierwotna” filozofia nie są już zatem kluczowymi czynnikami decydującymi o przychylnym traktowaniu przez Miłosza poetyckich dokonań przyjaciela. Co sprawia zatem, że autor *Doliny Issy* pozostał wierny swemu dawnemu wyborowi? Odpowiedź na to pytanie nie padła w tekście od razu. Autor na zasadzie selekcji negatywnej najpierw wyznaczył cele swego szkicu.

Powołując się na przykłady czytanych przez siebie recenzji wierszy Iwaszkiewicza, Miłosz stwierdził, że ich autorzy próbowali przeanalizować wymienione wyżej aspekty jego poezji, a następnie zdecydować, czy są one „zdrowe moralnie, szkodliwe czy moralnie obojętne” (PP, 152). Sam tymczasem postanowił obrać inną drogę. Nie odzégnując się od zainteresowania moralnością i zapewniając analitycznym ze swej strony szacunek dla „teologii naszych czasów”, wyznał:

W tym miejscu przedkładał nad to samą przyjemność czytania wierszy Andrzeja Morsztyna czy Jarosława Iwaszkiewicza (PP, 151).

Pisarz zainteresował się zatem nie wiążącymi się z poezją kwestiami moralnymi, lecz formalną stroną poezji, zagadnieniem poetyckiego rzemiosła. Zauważył, że obecnie literaci jako oręż wykorzystują „wit, czyli *esprit*, a więc suchy dowcip intelektualny” (PP, 151)⁴⁷, co dowodzić ma, że w zupełności panują oni nad materiałem swych utworów. Skoro tak, to – jak wieścił autor – nadchodzi oto czas, gdy poezja nieintelektualna znajdzie się w defensywie, oczy większości twórców zwrócą się tymczasem w stronę przedromantycznych epok literackich (renesansu, baroku, oświeceniowego klasycyzmu). Nie oznacza to jednak, co Miłosz podkreślił z całą stanowczością, „powrotu do «klasycyzmu»” „w stylu pamasistowsko-akademicko-tradycjonalistycznym” (określenie Ryszarda Matuszewskiego), lecz „poczucie pokrewieństwa metody” (PP, 153), a w konsekwencji – większe uwrażliwienie na poezję staropolską. Taki scenariusz wydawał się Miłoszowi bardzo korzystny także w odniesieniu do polskich odbiorców poezji. Cytując obszernie fragmenty *Pukla porwanego* Aleksandra Pope’a i nie kryjąc swego uznania dla tegoż utworu, autor *Doliny Issy* postulował, by podjąć trud prowadzący do zmiany czytelniczej wrażliwości w Polsce, a konkretnie do uczulenia rodaków na tradycję poezji romantycznej.

W dalszej części wywodu Miłosz zwrócił uwagę na fakt, iż XIX wiek był czasem współistnienia dwóch nurtów polskiego języka poetyckiego. Pierwszy z nich opierał się na „wigorze”, „celności” i „cierpkości”, drugi zaś bazował na „nastrojowości” i „zwiewności”, oznaczając jednocześnie niejaki rozbrat z klasycyzmem (PP, 156). Owe antagonistyczne wobec siebie nurty nie mogły oczy-

⁴⁷ Cz. Miłosz, J. Iwaszkiewicz, *op. cit.*, s. 160.

wiście koegzystować na pokojowych zasadach, toteż prowadziły z sobą ciągłą walkę. Przewagę w rywalizacji zyskiwał drugi z nich.

Następnie, jak pisze autor, przyszedł czas działalności Skamandra. Członkowie grupy mimo innowacyjnego spojrzenia na rolę poezji, fascynacji współczesnym światem oraz odżegnywania się od tradycji młodopolskiej, nie zrewolucjonizowali jednak w przekonaniu Miłosza samego poetyckiego stylu:

Ileż wierszy poetów Skamandra zlewa się dzisiaj w jedno z wierszami poetów Młodej Polski (PP, 157).

Okazuje się, że zdaniem autora szkicu walka między antagonistycznymi nurtami języka w polskiej poezji toczy się do końca lat 40. XX wieku. Zauważył on, że „napór sentymentów zbiorowych” spowodował powstanie w powojennej Polsce „krótkowzrocznej” poezji „publicznych nastrojów”, „szczypiącej serce, póki jest aktualna” (PP, 157). Twórczość tego rodzaju, będąca oczywiście pokłosiem dominującej w naszym kraju tradycji romantycznej, budziła w Miłoszu wiele niepokojów. Stwierdził on bowiem, że „słabe w istocie rusztowanie języka” jest tutaj „rekompensowane” czy wręcz „kryte” „przez apel do wspólnych cierpień, wspólnych żalów i nadziei” (PP, 157). Innymi słowy: formalna „wątlność” takiej poezji jest rozgrzewana przez „ ducha narodowego”, co samym poetom przynosi sławę (PP, 157).

Wypada postawić wreszcie pytanie, w jaki sposób rozważania Miłosza odnoszą się do dzieł Iwaszkiewicza? Otóż autor *Doliny Issy* wskazywał w swym artykule, iż jego starszego przyjaciela po piórze traktowano z reguły jako estetę, to jest pozera skupionego na nadawaniu swym utworom wyczelowanej, a przez to sztucznej formy. Zdaniem Miłosza nie ma tymczasem nic złego w odejściu od romantycznego wzorca postrzegania wiersza jako spontanicznej wypowiedzi czy raczej spowiedzi autora, którego na podstawie literackich tekstów można „łapać za słowa, badać i wybebeszać” (PP, 158). Literatura opiera się bowiem na konwencjach, a niezrozumienie tego faktu stanowi przeszkodę w rozwoju środków poetyckiego wyrazu. O wyjątkowości Iwaszkiewicza decyduje przyjęcie owej prostej prawdy – traktowanie przeszłości jako kopalni technik umożliwiających wyrażenie zamierzonych przez siebie treści. Miłosz ujął to następująco:

Iwaszkiewicz jest bardzo rzadką organizacją twórczą: jego pióro zdobi wiersz złotą sztukaterią, odbierając mu od razu, w chwili pisania, jego współczesność. Jest zaprzeczeniem demagogii artystycznej, która sili się na jak najbardziej współczesne pozory. Należy ocenić jego wielką skromność: nigdy nie pisze ponad stan, wierny swojej zasadzie używania tematów, które są już uformowane humanistycznie. Jego poezja jest pisana jakby na marginesie literackiej tradycji, podobnie jak wiersze poetów Renesansu były pisane na marginesie starożytnych (PP, 158).

Twórca *Trzech zim* nie omieszkał podkreślić również, że Iwaszkiewicz w czasie drugiej wojny światowej nie poddał się presji wspólnotowego zapotrzebowania na poezję heroiczno-patriotyczną. Nigdy nie pisał tego typu utworów, nie uległ więc koniunkturze: pokusie poczytności czy też „chwytlowości”, co – jak stwierdził Miłosz – „może być miarą, do jakiego stopnia” pozostał on „przyzwony wobec ludzkiego nieszczęścia” (PP, 158).

W dalszej części recenzji autor w trybie „na chybił trafił” wyliczył kilka utworów ze zbioru *Wierszy wybranych*, które złożyły się na próbkę Iwaszkiewiczowskiej twórczości. Teksty pokrótce omówione tu przez Miłosza pochodziły z różnych tomów z późnych lat 20. oraz z lat 30.: *Księgi dnia i księgi nocy*, *Powrotu do Europy*, *Innego życia*, *Lata 1932*. Pozwoliły one na zilustrowanie „pojemności intelektualnej” spożytkowanej przez Iwaszkiewicza w jego poezji. Okazuje się bowiem, że utwory autora *Legend i Demeter* to zapis doświadczeń piewcy kolorytu lokalnego lub też globtrotera; to wypowiedzi osobnika obcującego ze sztukami plastycznymi albo muzyką, a wreszcie również człowieka teatru.

Snując rozważania na temat cech języka Iwaszkiewiczowskich wierszy, Miłosz powrócił do kwestii literackiego konwenansu. Stwierdził, że autor *Oktostychów* nie odnosił się do istniejących konwencji wrogo, lecz potrafił odkryć w nich swych sprzymierzeńców, co w rezultacie doprowadziło do stworzenia przez niego „nowej dyscypliny języka” (PP, 160). Skoro tak, to za autorem *Trzech zim* wypada uznać, że „próbując zakres poezji rozszerzyć, ma się do wyboru: albo ponowne wejście w konwenans (pułapka), albo osiadanie konwenansu i świadome jego użycie” (PP, 161).

Iwaszkiewicz posiadał umiejętność „poskramiania” literackich konwencji, bo w przeciwieństwie do awangardystów czy też reprezentantów innych kierunków wiedział, że od przeszłości ucieczki nie ma. Jeżeli bowiem używał on w swej twórczości określeń w rodzaju „biały dzionek” i „wieczór gwiazd”, czy też sięgał po powstały tysiące lat temu obraz Słońca przemierzającego się na rydwanie, to czynił to, mając pełną świadomość, iż posługuje się, jak to ujął Miłosz, „gotowymi kanwami”, „gotowymi całościami konwencjonalnymi” (PP, 162).

W zakończeniu artykułu pisarz wyraził przekonanie, że postać Iwaszkiewicza jest niezwykle znacząca dla przyszłości polskiej poezji. Autor *Dionizji* to bowiem twórca wyjątkowy, który „wypełnia [...] dużą lukę powstałą przez zapadanie się w sypki piasek wielu nazwisk – kolumn” (PP, 162). Miłosz podkreślał również, że Iwaszkiewicz wyróżniał się na tle pozostały Skamandrytów, czerpiących z tradycji romantycznej. On jeden posiadał bowiem „wycucie starszych paranteli”, przez co romantyczne i młodopolskie „przyswojenia” łączył „z rzeczywistą kulturą literacką” (PP, 162).

Szkic *Nad książką...* powstał więc jako próba zaprezentowania powodów, dla których przyszły noblista niezmiennie cenil wiersze swego przyjaciela. Przy okazji artykuł stał się jednak, za co Miłosz zresztą w tekście przeprosił, okazją

do refleksji nad „odkryciem klasycznego dziedzictwa w poezji polskiej” oraz omówienia pewnych szczegółów techniki poetyckiej. Z tego względu recenzja *Wierszy wybranych* Iwaszkiewicza traktowana jest przede wszystkim jako artykuł programowy.

Co na temat omawianego tekstu powiedział główny zainteresowany, autor *Lata 1932?* Odpowiedź na to pytanie znajdujemy w liście Iwaszkiewicza do Miłosza z 3 kwietnia 1948 roku. Iwaszkiewicz dość lakonicznie, bo jedynie w dwóch zdaniach wyraził tu uznanie dla Miłoszowskiego artykułu. W tej krótkiej opinii pojawiły się jednak także i pewne zarzuty. Czytamy bowiem:

Twój artykuł o Jarosławie Iwaszkiewiczu bardzo mi się podobał, a przede wszystkim zrobił mi wielką przyjemność, bo teraz moich wierszy nie traktuje się na serio. Nie bardzo mi się podobały te wody prenatalne i tego rodzaju aluzje do spraw, których jaw mojej poezji nie lekceważę, ale może masz i rację⁴⁸.

Autor *Czerwonych tarcz* dodał, iż szkic *Nad książką...* miał już swego adwersarza w osobie Mieczysława Jastruna, który nienawidząc Iwaszkiewiczowskich wierszy i czując jednocześnie zagrożenie ze strony Miłosza, opublikował na łamach „Kuźnicy” (1948, nr 9) polemiczny artykuł zatytułowany *Krytyka i poezja*.

Warto wspomnieć jeszcze, iż sam Miłosz we wstępie do korespondencji z Iwaszkiewiczem z dumą zaznaczył, że jego odważny tekst został przywołany w książce Jerzego Kwiatkowskiego *Poezja Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Znakomity badacz polskiej literatury podkreślał tu wagę, jaką szkic *Nad książką...* miał dla klasycznego nurtu poezji w Polsce. Dostrzegł również powinowactwa między Miłoszowskimi wierszami a twórczością autora *Dionizji*, będące dowodem na wspólny artystyczny „rodowód” obu literatów.

Artykuł *Nad książką...* z całą pewnością nie jest typową recenzją poetyckiego zbioru. Stał się on, jak wiadomo, programowym tekstem twórcy *Ocalenia*, stąd powołują się nań przede wszystkim autorzy studiów nad ewolucją Miłoszowskiego postrzegania poezji. Dla nas jednak najważniejszy pozostanie fakt, iż omawiany szkic stanowi świadectwo niezmiennego podziwu i zachwytu Miłosza dla Iwaszkiewiczowskich wierszy.

SUMMARY

Private and literary relations between Czesław Miłosz and Jarosław Iwaszkiewicz lasted for almost fifty years. The period between 1928 and 1929 is actually the first phase of their connections. During these years Miłosz encountered Iwaszkiewicz's early works, which delighted him (poems as well as prose) with their atmosphere (based on the peculiar language, subject matter, fascination for the East) and verse structure. What is more, Iwaszkiewicz was the only Polish writer who was able

⁴⁸ Cz. Miłosz, *Zaraz po wojnie*, s. 194.

to match the eastern and the western type of the Modernism together. In Miłosz's opinion in the early Iwaszkiewicz's works the tradition of Polish poetry remained alive. For all these reasons he always believed, that his choice was right.

Keywords: Miłosz, Iwaszkiewicz, Modern Polish poetry, Modernism

STRESZCZENIE

Osobiste, a także literackie relacje między Czesławem Miłoszem a Jarosławem Iwaszkiewiczem trwały niemalże przez pół wieku. Pierwsza faza ich kontaktów obejmuje lata 1928–1929, gdy pisarze się jeszcze nie znali. Miłosz zetknął się wówczas z twórczością Iwaszkiewicza i zachwyił się zarówno jego wierszami, jak i prozą poetycką. Podziw dla *Dionizji*, *Kasyd*, *Legend i Demeter*, *Ucieczki do Bagdadu czy Zenobii Palmury* przetrwał próbę czasu: Miłosz na zawsze pozostał wierny swemu wyborowi. Wpłynęło na to wiele czynników: aspekt „warsztatowy” Iwaszkiewiczowskich dzieł, łączenie przez pisarza modernizmu europejskiego w jego wschodniej i zachodniej odmianie, tematyka jego utworów, wreszcie też właściwa mu fascynacja Wschodem. O szczególnej pozycji Iwaszkiewicza w panteonie poetów międzywojnia zdaniem autora *Trzech zim* zadecydowała jednakże przede wszystkim widoczna w jego twórczości „ciągłość tradycji polskiego wiersza”, której rolę podkreślił w tekście *Nad książką, czyli cudze chwalicie* – recenzji Iwaszkiewiczowskich *Wierszy wybranych*.

Słowa kluczowe: Miłosz, Iwaszkiewicz, poezja nowoczesna, modernizm