

Ku śmierci ze skazą „niegotowości”? – o kilku czytelnicznych spojrzeniach na *Sérénité* Jarosława Iwaszkiewicza

Opowiadanie *Sérénité* pisane było w Genewie jesienią (IX–X) 1971 r., choć w rękopisie sygnowane jest: Rzym 18 IX 1971. Po raz pierwszy opublikował je Jarosław Iwaszkiewicz na łamach redagowanej przez siebie „Twórczości” w 1972¹, a następnie – dwa lata później – weszło do tomu *Ogrody* jako ostatnia część swoistego tryptyku, poprzedzona *Snami* i *Ogrodami*². Tuż po prasowej publikacji *Sérénité* Jerzy Andrzejewski powiedział o szkicu: „arcydzieło”³. Równie wysoko ocenił je zaprzyjaźniony z Iwaszkiewiczem Konstanty Jeleński, do którego pisarz natychmiast nadesłał wydrukowany tekst⁴. Na ten pełen aprobaty odbiór – jak wynika z wypowiedzi literatów – niewątpliwym wpływ miało poczucie wspólnoty doświadczeń i przeżyć, przeświadczenie o tym, że udało się autorowi opowiadania odtworzyć bliskie im samym koleje losu, miejsca, twarze, a także – dość dyskretnie – społeczno-polityczne konteksty. Jeleński w liście do Iwaszkiewicza podkreślał, że rozpoznaje w szkicach z tomu *Ogrody* „...szkiełka, które krążą w kalejdoskopie”, a które właśnie Iwaszkiewicz połączył udatnie w niezwykłą całość⁵.

O *Sérénité* wypowiadali się pozytywnie także historycy literatury i krytycy, i to pisali sporo, uwypuklając zwłaszcza wieloznaczność szkicu i elegijny nastrój. Przypomnijmy kilka opinii. Najczęściej mowa była o obecności

* Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu.

¹ J. Iwaszkiewicz, *Serenité*, „Twórczość” 1972, nr 9, s. 9–31.

² J. Iwaszkiewicz, *Ogrody*, Warszawa 1974; wszystkie cytaty w artykule będą przytaczane na podstawie wydania IV, Warszawa 1990, z podaniem w nawiasie numeru strony.

³ J. Andrzejewski, *Z dnia na dzień*, „Literatura” 1972, nr 10. Cyt. za: S. Melkowski, *Świat opowiadań. Krótkie formy w prozie Jarosława Iwaszkiewicza po roku 1939*, Toruń 1997, s. 248.

⁴ J. Iwaszkiewicz, T. Jeleńska, K. Jeleński, *Korespondencja*, Warszawa 2008, s. 226.

⁵ Tamże.

w opowiadaniu trzech motywów ważnych dla całej twórczości Iwaszkiewicza. Po pierwsze, zdominowanie świata przedstawionego osobowością pisarza, a w konsekwencji silny filtr autobiograficzny; po drugie, podejmowanie tematu polskości konfrontowanej z cywilizacją zachodnioeuropejską i niemożności wzajemnego porozumienia; po trzecie wreszcie, lecz bodaj najważniejsze — pytania o sens egzystencjalny doświadczania starości oraz metafizyczny lęk przed umieraniem i perspektywą nicości. W szkicu *Sérénité* tę kwestię wyraża między innymi często cytowany dylemat głównego bohatera: „nicość, materia czy Bóg” (108). Ciekawą interpretację tomu *Ogrody*, a w tym kontekście i *Sérénité*, przedstawiała Helena Zaworska, dowodząc realizacji w tryptyku przekształconego toposu „ucieczki na wyspy szczęśliwe”⁶. To ona właśnie zwróciła uwagę na celową triadyczną kompozycję, co było zresztą zabiegiem wykorzystywanym przez Iwaszkiewicza bardzo często i nader efektownie⁷. Interesował ją też w kontekście ostatniego opowiadania ze zbioru — problem czasu. W recenzji tomu pisała:

Gdy patrzeć z perspektywy całego życia, ludzkie spotkania, związki, namiętności trwają chwilę, wciąż rwą się, przemijają, niszczą. Nie istnieją także dawne pejzaże, ogrody, domy, dawne drzewa, kwiaty, owoce, kolory, suknie, gesty. Czy rzeczywiście nie istnieją, czy naprawdę skończone to, co przeminęło? Otóż opowiadania Iwaszkiewicza są próbą utrwalenia tych bytów na miarę takiej wieczności, jaką dysponuje pamięć i sztuka. To, co w życiu było chwilą, ulotnością, pogmatwaniem, rozstaniem — tutaj trwa wyraziste, już nieprzemijalne, chociaż dawno minione⁸.

Czas był też wielkim tematem *Sérénité* w analizach Stefana Melkowskiego. Twierdził on, ujmując problem nieco górnolotnie, że:

[...] czas, ale nie tylko jako siła niszcząca, lecz również — tworząca, staje się bohaterem tego opowiadania. Ów życiorys — niezyciorys pisarza przemienia się nam oto w wielką kompozycję malarską, a może jeszcze lepiej — w wielki teatr modernistyczny będący (jak u przywoływanego wciąż, w tyłu tekstach Wagnera) wielką syntezą poezji, malarstwa i muzyki, dźwięku, ruchu i znaczenia, mistyki i cielesności. Biografa staje się przypowieścią o życiu w ogóle, ale mało tego — przemienia się w jakiś gigantyczny spektakl teatru integralnego, dla którego owe tytułowe *Ogrody mego życia w ogólności* stają się bogato zaprojektowane scenografią. Rozgrywa się tu wielki teatr, właśnie po Wagnerowsku rozumiany, na temat losów Jedermana: od wszystko zapowiadającej uwertury młodości po potężny finał starości⁹.

⁶ H. Zaworska, *Wyspy*, „Twórczość” 1974, nr 6, s. 93–101; przedruk [w:] też, „Opowiadania” Jarosława Iwaszkiewicza, Warszawa 1985, s. 143–156.

⁷ Ewa Kraskowska nazwała go „wirtuozem cykliów”. Zob. też, „Lato 1932” czytane zimą, [w:] *Powroty Iwaszkiewicza*, pod red. A. Czyżak, J. Galanta, K. Kuczyńskiej-Koschany, Poznań 1999, s. 14.

⁸ H. Zaworska, „Opowiadania” ..., s. 150.

⁹ S. Melkowski, *Sztuka życia — życie sztuką*, [w:] tenże, *Powód czytania*, Warszawa 1982, s. 168–170.

Jednak ponad obrazami starzenia się i umierania, dostrzegano też w *Sérénité* pochwałę pamięci i literatury stojącej na straży tego, co najbardziej indywidualne, a więc tym samym ulotne, kruche fizycznie i materialnie. Spośród wielu krytycznych omówień motywu starości i śmierci obecnego w opowiadaniu Iwaszkiewicza odnotować należy esej Ryszarda Przybylskiego z *Baśni zimowej*¹⁰. Opisując „cełę śmierci” osiemdziesięcioletniego Augusta, bohatera i narratora szkicu, badacz punktuje wszystkie mity i ułudę tworzone przez człowieka dla ujarzmania zjawiska, które choć naturalne, od zawsze budzi lęk i grozę. Analizie podlegają literackie obrazy niepokoją, psychicznej szamotaniny, ograniczeń fizycznych i trudności z ich akceptacją, wreszcie drogi szukania owego idealnego spokoju wewnętrznego, którego nie da się w pełni osiągnąć, ale też od którego – jako określonej idei filozoficznej – na pewnym poziomie samoświadomości nie da się uciec. „Opowieść Iwaszkiewicza to w gruncie rzeczy przespiewanie”¹¹ – powiada nieco żartobliwie, lecz, jak sądzę, niezwykle trafnie Przybylski.

Można by wiele jeszcze wymieniać interpretacyjnych propozycji dotyczących *Sérénité*, jednak na tych kilku poprzestanę, jako że nie jest moim zamiarem kwestionować żadnego z odczytań ani też w szczególny sposób rozwijać wybrany motyw opowiadania. Przedmiotem obecnych rozważań ma być bowiem zasygnalizowanie czytelniczego dyskomfortu, który towarzyszył mi w ponowionej lekturze *Sérénité*. Przy tej okazji szukam odpowiedzi na pytanie, co sprawia, że czytane po latach opowiadanie wywołuje intuicyjny opór, dlaczego odnajduję w nim niepokojący ton nieautentyczności, kamuflażu i wreszcie też swoistej „staroświeckości”. Jest przecież w całym tomie *Ogrody* szereg obrazów wybornie skonstruowanych, jest w nich zmysłowość i sensualność, która zawsze była mocną stroną pisarstwa Jarosława Iwaszkiewicza, jest wreszcie wiele scen niezwykle wzruszających. Artystyczna wartość tej prozy – bo jako fikcję, a nie szkic wspomnieniowo-autobiograficzny traktuję *Sérénité* – wydaje mi się niepodważalna. Znajduję również uzasadnienie dla wielu metaforycznych, poetyckich czy filozoficznych interpretacji tego szkicu, o których mowa była wcześniej, choć może formułowano je niekiedy zbyt górnolotnie i ogólnie¹². Uważam jednak, że są powody, by czytać opowiadanie Iwaszkiewicza bardziej „podejrzliwie”.

Kiedy po latach zajrzałam do tomu *Ogrody* z 1974 r., nabrałam pewności, że ta skądinąd piękna proza należy już do historii literatury. „Należy do historii literatury...” – powyższa konstatacja nie ma nic z sądu wartościującego... Jest tylko stwierdzeniem przynależności pisarza do zamkniętej już czasowo przestrzeni kultury, w której umieszczamy choćby twórczość Mickiewicza czy Słowackiego... Nadal czytamy ich teksty, ale czytamy z różnicowaniem na „my” i „oni”, czasem tylko z zaskoczeniem odkrywając „miejsca wspólne”. Mam wrażenie, że również opowiadania z tomu *Ogrody*

¹⁰ R. Przybylski, *Myślący badył*, [w:] tenże, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 71 i n.

¹¹ Tamże, s. 76.

¹² Myślę, że cytowany wcześniej fragment z recenzji Stefana Melkowskiego, *Sztuka życia...* jest dobrym przykładem estetyki wzniosłości w krytyce literackiej, a nie był to „przypadek” odosobniony.

dotyczą świata zamkniętych już i niedających się zrekonstruować wypadków, postaci, stylów bycia charakterystycznych dla międzywojnia (nawet jeśli czasowo wykraczają poza te ramy historyczne). Przy całej „smakowitości”, sensualności tej literatury, uderza mnie odczucie pewnego anachronizmu, który wynika ze sposobów, w jakich postaci nawiązują relacje, jak rozmawiają, czytają, poruszają się, myślą, czym się otaczają i co widzą dookoła siebie... Dochodzi do sytuacji, którą Barbara Sienkiewicz — analizując inny utwór Iwaszkiewicza — ujęła następująco:

[...] aktualna problematyka egzystencjalna znalazła się wśród realiów, które wykluczały współudział myślowy odbiorcy, przestały bowiem opisywać jego życiowe doświadczenie¹³.

Czy tę „niewspółczesność” tłumaczyć można tylko zmianą obyczajową, wpływem lat, prawem odmiennej recepcji, czy też dałoby się wskazać jej wewnętrztekstowe powody? Otóż, sądzę że one istnieją zarówno w zakresie treści, jak i w obrębie języka oraz poetyki. Już trudności klasyfikacji gatunkowej w pewnej mierze otwierają problemy lektury — nie są to bowiem szkice *stricto fabularne*, ale też nie całkiem autobiograficzne czy eseistyczne¹⁴.

Owa komplikacja nie jest rzecz jasną wadą, przeciwnie — przejawem literackiej maestrii, natomiast dokonujące się w jej konsekwencji zbliżenie figury narratora i autora prowadzi niekiedy do uproszczeń i zarzucenia krytycznego oglądu, o czym będzie jeszcze dalej mowa. Obok formy literackiej wśród czynników, które mogą budować wrażenie „anachroniczności” tekstu, wymienić należałoby bogatą siatkę kulturowych konotacji. Sama w sobie nie oznacza ona owej sugerowanej tu „staroświeckości”, lecz w prozie Iwaszkiewicza opiera się na innym niż dzisiaj preferowany bądź obowiązujący kanon inteligentkiej edukacji. Także wykorzystywane w opowiadaniach liczne literackie *clichés*, cała rekwizytornia literacka, na którą składają się m.in. aluzje do Lemanu, motyw starego człowieka, postać Chouarta w nawiązaniu do *Sławy i chwwały*, aluzje do *Piosenki o porcelanie* Miłosza czy wierszy Godebskiego, wydają się momentami zużyte, ponieważ nie zostały poddane przekształceniom, a jedynie repetycji zgodnej z tradycją¹⁵. Straciły w niektórych sytuacjach swą moc znaczeniową i estetyczną, zbliżając się niebezpiecznie w stronę parodii, np. scena przejazdu Augusta łodzią przez jezioro Genewskie u boku Diego — sekretarza profesora Chouarta — w roli współczesnego Charona na pewno rodzi skojarzenie z mitologiczną opowieścią i jej Mannowską wersją ze *Śmierci w Wenecji*, ale jeszcze silniej uderza jej „literackość”, „odtwórczość”. Niepokojąca wydaje się również konstrukcja zdań — wielokrotnie złożonych, z rozbudowanymi grupami podmiotu i orze-

¹³ B. Sienkiewicz, *Księżyc wschodzi. Między dekadentyzmem a egzystencjalizmem*, [w:] *Powroty Iwaszkiewicza*, dz. cyt., s. 159.

¹⁴ Jako jeden z pierwszych zwracał uwagę na procesy dekonstrukcji fikcji literackiej w tomie *Ogrody* Ryszard Matuszewski w recenzji *Ogrody życia*, „Kultura” 1974, nr 13, s. 3.

¹⁵ Na wyraźną obecność faustowskich dylematów oraz Goetheański motyw mądrości, która „zda się na nic”, zwraca uwagę Zdzisława Mokranowska w interesującej rozprawie *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Katowice 2009, s. 198.

czenia, z obfitością epitetów i często manieryczną enumeracyjnością – które nie poddają się naciskowi emocji będących udziałem bohaterów. W niewielkim stopniu rozprasza to harmonijne uporządkowanie warstwy językowej ciąg pytań retorycznych czy wielokropków jako zamiennika rozmowy lub sposób zamarkowania jej braku. Dodać można też mnożenie akcji zastępczych, które jednak nie mają żadnego znaczenia, jak np. pobyt w szpitalu, i spowolnione tempo prowadzonej narracji, a także tradycje estetyzmu dziewiętnastowiecznego¹⁶.

Wreszcie, zastanawiająca jest kreacja bohatera-narratora, zawsze o podobnej konstrukcji psychicznej. Z jednej strony ów powtarzający się typ podmiotowości konstytuującej świat przedstawiony w tomie *Ogrody*, w tym w *Sérénité*, nadaje Iwaszkiewiczowskiej prozie charakterystyczny klimat, lecz z drugiej strony – swoją niezmiennością potęguje monotonię i wrażenie „staroświeckości” tej literatury. Wymaga, jak sądzę, odrębnego omówienia. Już w *Snach* – narrator jest i jakby go nie było... Stale wycofany, niezaangażowany, trochę depresyjny obserwator zdarzeń – mimo pozornej aprobaty dla opisywanej historii i delektowania się jej szczegółami, wydaje się istnieć w niej połowicznie. Daje się prowadzić dźwiękom, słowom, obrazom, dotykom – ale rzadko aktywizuje swoją podmiotowość, rzadko kiedy „ja” decyduje i pociąga za sobą innych. Owszem, formułuje opinie i sądy o tym, co widzi lub czuje, ale ich nie wypowiada wobec innych, zachowując dla siebie... Widzi zasadność jakiegoś działania – tak jak na przykład narrator *Snów* wie, że trzeba wracać z lasu do domu, bo leczony z gruźlicy Stach przeziębii się – i nic nie wynika z tego spostrzeżenia. Myśl nie przekształca się w czynność. W innej sytuacji rozmawia z przyjacielem, pożądając jego bliskości, ale decyduje się zachowawczo tylko na gest dotknięcia policzka. Cechą charakterystyczną konstrukcji narratora jest „płynięcie” przez życie, zawierzanie przypadkowości istnienia i nieracjonalizowanie swoich zachowań, to znaczy niepoddawanie ich krytycznemu osądowi, mimo swoistej „nadświadomości”. To są oczywiście celowe zabiegi Iwaszkiewicza, ale decydują w moim przekonaniu o przynależności tej prozy do przestrzeni utraconej, współcześnie trudnej do pojęcia, zastanawiającej, a nawet chwilami irytującej...¹⁷. Delikatność, kruchość, „niepełność” tego „ja” obecnego w *Snach* i *Ogrodach* wskazuje na pojawianie się stanu *sérénité* dużo wcześniej niż wynikałoby to z deklaracji złożonej w szkicu o tym tytule¹⁸.

¹⁶ Choć akurat z tym zarzutem rozprawiało się już wielu krytyków literatury (np. E. Bieńkowska, A. Zawada, H. Krzeczowski), nadal w tzw. przeciętnym odbiorze pojawia się on często, i chyba jednak nie bez racji.

¹⁷ Na takie właśnie cechy psychologiczne bohatera Iwaszkiewiczowskiego, jak: bierność, kontemplatywność, nadświadomość wskazywała Anna Sobolewska w studium *Antynomia życia i wolności. Epifanie Jarostawa Iwaszkiewicza*, [w:] *taż, Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 80–83. Gdy więc piszę o zastanawiającej konstrukcji narratora, czynię to w odniesieniu do projektowanego odbioru opowiadań przez czytelnika niezorientowanego w zakresie prowadzonych badań naukowych czy tradycji kulturowej i filozoficznej, w jakiej podobna kreacja może być osadzona.

¹⁸ German Ritz w swoich analizach twórczości Iwaszkiewicza wprowadził termin tzw. „niewypowiadalności”. Jak twierdził, to co niewypowiadane, jest spełniane. Wspominanie zaś „nie pozwala na aktywność, bo jest formą przeżywania terażniejszości” (tenże, *Iwaszkiewicz*,

Z trzech szkiców tworzących tom *Ogrody* pierwszy, *Sny*, jest najbardziej zbliżony do tradycyjnego opowiadania: to wspomnienie jednego dnia spędzonego w domu zaprzyjaźnionej rodziny S. w przededniu ślubu córki gospodarzy, Lizy, skądinąd bardzo utalentowanej sopranistki. Paradoksalnie, choć okoliczność i ogólne zamieszanie na to nie wskazują, smutek jest tu nastrojem dominującym. Smutek utraty jest doświadczany wszędzie i niemal u każdego. Liza podejmuje decyzję o przerwaniu kariery śpiewaczki, choć muzykę kocha najbardziej... Jej nauczycielka tłumy żal spowodowany utratą ukochanej uczennicy... Roman i Staś tracą w Lizie niewypowiedzianą nigdy miłość swego życia, nawet Kazio — pozornie szczęśliwy narzeczony — zyskując żonę, traci zjawiskowy kształt jej kobiecości...

A jaka jest rola narratora i obserwatora zdarzeń zarazem? Jego sytuacja jest niejasna — przyjaciel, sąsiad, ale też trochę kandydat na niespełnionego i zaciekawionego kochanka, raczej czuły niż zaangażowany w ten świat, w którym przebywa chwilowo; kulturalny obserwator, którego drażni każda inność. Wszelkie sygnały spoza dworskowej rzeczywistości naruszają ten dziwny stan zawieszenia, w którym funkcjonuje, np. narzeczony Lizy z Żytomierza jako obcy rozbija wytworzoną w dworku symbiozę, więc narrator odrzuca jego zachowania jako nietakty, niestosowności — choć nie potrafi zdefiniować ich nieprawidłowości. Przywiera do rodziny S. trochę jak huba do pnia, poddaje się jej rytmowi, ale zarazem zachowuje odrębność. Pozwala mu to na obserwowanie, z pewną chłodną fascynacją, siatki emocji i napięć między członkami rodziny; dystans sprzyja układaniu pięknych obrazów i portretów, rejestrowaniu niezwerbalizowanych uczuć. Takim dalekim spojrzeniem zachwyty ogarnia w pewnym momencie Lizę — patrząc na jej figurę, białe piersi, oczekując na pierwszy ton arii — i takim też obdarza aksamitny, brzoskwiniowy rumieniec Stasia... Znamienne wydają mi się słowa: „Ogromnie lubiłem to zjawisko” (13). „Lubiłem” — to określenie, by posłużyć się biblijnym sformułowaniem, letnie.

Drugi szkic — *Ogrody* — najbliższy jest poetyckiemu esejowi i zmierza ku symbolicznej wizji życia jako płynnego nakładania się obrazów ogrodów odpowiadających różnym etapom dojrzałego życia. Zmieniają się nie tylko one, ale i kojarzeni z nimi ludzie. Taka kompozycja wspomnień z przeszłości selekcyonowanych w zgodzie z wizją minionych lub aktualnych ogrodów potwierdza, jak sądzę, podmiotową nieaktywność. Narrator bywał w ogrodach — jako czytelnik, słuchacz innych, rozmówca, rzadko natomiast kreator rzeczywistości, ogrodnik... Opisuje poruszające go spotkania i ludzi, przekształcając to, co materialne, w przestrzeń symbolicznego zakorzenienia. Relacje „ogrodowe” wiodą nieuchronnie w stronę ostatniego miejsca — nie nazwanego wprost Stawiska, popadającego w ruinę, pełnego zabiedzonych zwierząt, powycinanych drzew, nieobecnych przyjaciół i postaci — a więc

Breza, Mach: niewypowiedzane pożądanie a poetyka narracji, [w:] tegoż, *Ni w labiryncie pożądania: gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002, s. 183). Choć badacz odnosił się do sfery skrywanej seksualności, można rozszerzyć kontekst zaproponowanego tu ujęcia.

ogrodu, którego *de facto* już nie ma. A narrator odkrywa, że w „ogrodowej” wędrówce dotarł do kresu samotności i zapomnienia. Wieloletni spleen egzystencjalny i metafizyczny, który przenikał go niezależnie od piękna towarzyszącej natury, znajduje dopełnienie:

I wreszcie wchodzę do domu, spacer po ogrodzie skończony. Zapalam światło, pytam, czy nie było do mnie telefonu, chociaż wiem, że nikt do mnie nie telefonuje. Dawniej codziennie telefonowali właśnie o tej porze przyjaciele [...], ale teraz ich nie ma, a ci nowi nie mają zwyczaju telefonować. Nie interesuje ich, co robiłem, czy byłem na spacerze, czy napisałem coś nowego, jak się czuję [...]. Wiem, że telefonu nie może być, ale pytam przez głupie przyzwyczajenie (69).

To w moim odczuciu jeden z najbardziej przejmujących obrazów starzenia, tak przejmujący między innymi dlatego, że nie jest rezultatem wyjątkowych, tragicznych wydarzeń, ale zwykłych kolei losu. Fragment ten nie tylko pokazuje wycofanie się narratora, chorobę melancholii, przeczucie tragicznego finału, ale też jego wyczekiwanie na aktywność, która winna nadejść z zewnątrz. To nie jest wyłącznie „dyspozycja starości”¹⁹, która waha się między pożądaniem życia i obsesją nadciągającej śmierci, lecz stały model samopoznania realizowany w twórczości Iwaszkiewicza przynajmniej od lat trzydziestych, a polegający na dominującej roli życia wewnętrznego. Jerzy Kwiatkowski ten ton wyrzeczenia i pożegnania nazywał „dominantą rezygnacyjną”²⁰, bardziej jednak przekonująca jest dla mnie teza Ewy Kraskowskiej, która pisała:

[...] zbyt wiele w tej postawie jest rozkoszowania się owym wyrzeczeniem, by słowo „rezygnacja” dobrze oddawało jej istotę. Także od stoicyzmu oddala bohaterów Iwaszkiewiczowskich pewien rodzaj uniesienia [...]²¹.

Sérénité pełni w zbiorze rolę puenty, mającej literacki kształt listów starego człowieka do dawnej miłości, „Drogiej Pani Agaty”, która pojawia się w nagłówkach, choć właściwie nie wiadomo nawet, czy jeszcze żyje... Temat zbliżającej się śmierci zdaje się naturalnie domykać wspomnienia z młodości i wieku dojrzałego oraz łączy się z wizją starego, opuszczonego człowieka z finału *Ogrodów*. August – mimo mniej jawnych tropów autobiograficznych niż w *Snach* i *Ogrodach* – reprezentuje wciąż ten sam typ podmiotowości. Pierwszy niepokojący element w analizie szkicu wiąże się z formą epistolograficzną – zapis w listach, mający rzecz jasną długą tradycję literacką i pozornie pasujący do etykiety twórcy kultury, tutaj – w odniesieniu do sprawy najwyższej rangi, czyli sensu życia i śmierci, ubrany

¹⁹ Termin zaproponowany przez Tomasza Wójcika, *Iwaszkiewicz czytany pod koniec wieku*, [w:] tenże, *Pociecha mieszka w pięknie. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1998, s. 135.

²⁰ J. Kwiatkowski, *Poezje Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 392. Cyt. za: E. Kraskowska, „Lato...”, dz. cyt., s. 19.

²¹ Tamże.

w fikcyjną historię Augusta rozliczającego się z życiem, zdaje się razić jakąś nieuchwytną minoderią, stylizacją, narcyzmem, kamuflażem właśnie. Bo list jako gatunek literacki jest sfingowanym dialogiem, w którym naprawdę idzie o „ja” piszącego. Jest więc pewnego rodzaju manipulacją, która ma pozyskać narratorowi sympatię — z pozoru porusza on przecież bardzo osobiste kwestie, odsłania długo skrywane uczucia — jednak korespondencja ujawnia też z całą wyrazistością symptomatyczną nieproporcjonalność udziału Agaty w świecie narratora, jej zdawkową obecność lub brak — na rzecz rozbudowanej autokreacji narratora. A miały być to listy ważne, najważniejsze, prawdziwe... Dwuznaczne wydaje mi się więc owo połączenie formy listu i deklarowanej tematyki. Jest jakąś skazą nieomal werterowską. Tomasz Wroczyński, analizując eseistykę Iwaszkiewicza, za ważną jej cechę uznał „interioryzowanie świata zewnętrznego, zamykanie doświadczenia sensualistycznego w artystowsko-egzystencjalnym przeżywaniu świata, sztuki i siebie samego”²². Jest to właściwość nadająca tej prozie indywidualne znamię, lecz może być też źródłem rozdźwięku między doświadczeniem bólu, przemijania, umierania a potrzebą nadania całości artystycznego kształtu. Wtedy to wkrada się w lekturę zgrzyt, szczelina, fałszywy ton.

To, co również może zastanawiać na początku tego szkicu, to sposób wykorzystania aluzji artystycznych. Otwierają dziwną spowiedź Augusta opisy dwóch widoków malarskich, które kształtowały jego gust w młodości, a teraz określane są mianem kiczu i okrutnie wyśmiane²³. Lekceważenie dla dawnych wyborów estetycznych jest dziwne także dlatego, że ani sztuka Henri Fantin-Latoura ani obrazy Henri Martina na taką pogardę nie zasługują²⁴. Choć nie jest to sztuka wybitna, ma swoją obiektywną wartość. I Iwaszkiewicz był tego świadomy... Okazuje się, że nie idzie tu jednak o rzeczywistą ocenę estetyczną. Obrazy, do których wraca myślami narrator *Sérénité*, to jakby dwie symboliczne drogi — zaangażowania uczuciowego w związku dwojga ludzi chronionym przez magiczną moc uosobioną w postaci fauna oraz oczekiwanie na szczęście mistyczne, które rodzi się z wyrzeczenia namiętności. Wbrew opisowi czynionemu przez Augusta, obraz Martina nie jest

²² T. Wroczyński, *Późna eseistyka Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1990, s. 98.

²³ „Impresjonizm — to całe imperium — jest olbrzymią zdobyczą, a przy tym kierunek ten jest mi tak bliski, że pomimo wszelkiej dewiacji i późniejszych buntów działa na mnie tak żywo, tak bezpośrednio jak żadna z poprzednich wielkich szkół malarskich, czy to włoska, czy flamandzka” — pisał Iwaszkiewicz w *Książce moich wspomnień*, Poznań 2010, s. 237. O muzyce francuskiej, np. Gabriela *Faurégo*, dodawał: „To, co stanowi istotę ich twórczości, sam zmysłowy i melancholijny rdzeń — jest dla mnie wzruszającym pierwiastkiem, czymś, co porusza we mnie najgłębiej utajone, najbardziej ukryte drżenia”. Tamże, s. 235.

²⁴ Henri Fantin-Latour (1836–1904) był francuskim malarzem i litografem. Choć sam należał raczej do szkoły malarstwa akademickiego, przyjaźnił się m.in. z Whistlerem i Manetem. Dla Wagnera namalował cykl obrazów zainspirowanych *Pierścieniem Nibelunga*. Był cenionym portrecistą, autorem scen rodzajowych i martwych natur, a przede wszystkim kompozycji kwiatowych (napomykał o jego obrazach Marcel Proust w *Stronie Guermantes*, trzeciej części *W poszukiwaniu straconego czasu*).

Henri Martin (1860–1943) — francuski malarz impresjonista, uczeń Delacroix, zdobywca wielu nagród na Salonach paryskich; pod wpływem studiów nad malarstwem Giotta i Masaccia jego styl stopniowo upodabniał się do symbolicznej manieri Puvisa de Chavannesa.

wizją lotu postaci w leśnej przestrzeni, tylko odtworzeniem etapu gotowości – w spokoju, w oderwaniu już od ziemskich spraw ludzie w jasnych długich szatach oczekują w bezruchu na przyjście aniołów i przeniesienie do innej sfery – sacrum. Tymczasem narrator, z pogardą osądzając dawne preferencje artystyczne, daje wyraz odrzuceniu symbolizowanych przez nie modeli postępowania. Godzi się na stan zawieszenia, który wcale nie jest dla niego uspokojeniem, tylko – mam wrażenie – lękiem przed zdeklarowaną wizją samego siebie. W ślad za redukującą definicją *sérénité* idzie wszechogarniający smutek. Ów smutek przenikający opowiadanie na wielu płaszczyznach, dotyka przede wszystkim życia Augusta-narratora.

Niczym w tradycyjnej spowiedzi rozrachunkowej, poznajemy wypadki dawne i bieżące, w jakich bohater uczestniczył, w ich wzajemnym splątaniu i chaosie. Wypowiedź Augusta, mimo kompozycyjnego uporządkowania na kształt quasi-rozmowy z Agatą i panowania nad dykcją, ujawnia między wersami prawdę o egzystencji naznaczonej specyficzną skazą niemocy. Mimo zastrzeżenia uczynionego w pierwszym liście: „[...] moje pisma może będą więcej dotyczyły działań niż uczuć” (74), nie dotyczą ani uczuć, ani działań. A do czego zatem się odnoszą? Przekaz, który miał być ważny dla Agaty, zmienia się szybko w podporządkowane narratorowi szukanie siebie w przeszłości, szukanie sensu pośród wirów zmiennego życia. Melancholia i pesymizm biorą się z silnie obecnego w toku rozważań przekonania o incydentalności istnienia:

Życie układa się zależnie od tego małego momentu, od jednego gestu, od jednego słowa. I w ogóle nie wiemy, jak byłoby, gdyby tego słowa czy gestu nie było (75).

Ale wszystko to dzisiaj wygląda raczej jak gęsty las, po którym się płątałem i w którym się rozbijałem o pnie [...] (76).

[...] ja pamiętam tylko jesienne rozdeptane drogi i moje zbolące nogi, które stawiam bez przerwy na tych drogach, jedną za drugą [...] (76).

Mam takie wrażenie, że jak tylko wylazłem z tego wąwozu, gdzie zemdlałem, to zaraz zaczęła się wojna, front, strzelanina (76).

„Ja” konstytuujące przestrzeń *Sérénité* zdaje się „rozpływać” w opisywanych wydarzeniach i czasie. Wokół autora listów toczy się nieraz intensywne i przykre życie, i oczywiście wchłania go... Dominujące – w warstwie prowadzonej narracji – jest wszakże stałe ujawnianie niepewności, mnożenie pytań, dygresyjność, co potęguje jeszcze wizerunek człowieka bezwolnego, niepanującego również nad wspomnieniami, które „rozrastają się jak ciasto drożdżowe” (79). Listy są osnute wokół tych pączkujących wspomnień – przyjmowanych raczej niż wywoływanych. Ambiwalencja kreacji narratora bierze się z jednej strony z jego chęci podsumowania, dokonania spląty dawnych rachunków, a więc konkretnych czynności, a z drugiej – krążenia wokół wszystkich pęknięć przeszłości, zaniechań i tęsknot. Czy listy miałyby być w tej sytuacji rehabilitacją czy kompensacją? Czemu i komu one służą?

[...] przyszło mi na myśl, że mógłbym napisać do pani — wyjaśnia Agacie — Nie taki zwykły grzecznościowy list, jakich tyle niestety otrzymała pani ode mnie [...], ale list prawdziwy [...] (74).

Co się składa na to zapowiedziane podjęcie spraw najdrażliwszych? W gruncie rzeczy dość banalne spostrzeżenia na temat przypadkowości zdarzeń, wybiórczej pamięci, cierpienia i okrucieństwa ludzi, minionych balów czy dręczących snów... Między nimi co jakiś czas z pamięci wyłania się bardziej intymne zwierzenie, ujawniające mimowolne zachowania eskapistyczne bohatera, jak przy okazji wyjaśniania omdlenia z przeszłości lekkiem, „aby nie nastąpiło nic decydującego” (75), czy gdy bohater zdaje się docierać do istoty dawnej relacji z Agatą. Mówi: „Gdybym nie zemdłał, gdybym powiedział pani wszystko, jak bardzo panią kochałem” (75), natychmiast kwestionując wagę wyznania i sprowadzając ją do dziecinady słowami: „oczywiście zdawało mi się tylko, że panią kochałem” (75). Kiedy był fizycznie obok Agaty, to był nieuważnie, niepełnie, połowicznie. Powracał do niej i do jej słów dopiero, gdy nie było warunków na spełnienie, np. we śnie, na dodatek zrzucając na kobietę swoistą odpowiedzialność za niedopełniony kontakt: „Ona mi nigdy nie odpowiada na pytania, ona mi nigdy nic nie opowiada” (84). Przyznaje więc po czasie: „[...] ja nie dawałem żadnych znaków, ja od razu zrezygnowałem” (89). Koncentracja w listach na sobie sprawia, że August uniwersalizuje, choć nie wiadomo na jakiej podstawie, swoje doświadczenie starości; zdaje się nie dostrzegać, że narzuca Agacie własny model starzenia się: „[...] czy to, co pani przeżyła w tym szpitalu, sprzyja pani uspokojeniu? Czy to jest właśnie to, czego pani od życia oczekiwała?” (84)²⁵. Tak jest też w innych sytuacjach — nic nigdy nie dokonuje się dla niego w porę. Twierdzi: „pięknie jest nad jeziorem”, by za chwilę zanegować tę radość: „dlaczego jestem tu teraz, gdy mnie to nie cieszy (95)”. W zakończeniu pierwszego listu narrator — w obliczu nieskładających się w całość fragmentów — stawia pytanie o swoją rolę w procesie zwanym życiem: „Czy może być mowa o czynnej postawie naszej w tych sprawach?” (81). Odpowiedź wprost nie zostaje sformułowana, tylko następuje przejście do dwóch, wydawałoby się niepowiązanych akapitów. Pierwszy, pod pozorem zdyskredytowania czczej piękności Diego, totumfackiego profesora Chouarta (u którego August przebywa w gościnie), ujawnia zazdrość wobec jawnej cielesności młodego człowieka i „nieodrzućcia darów życia”, których bohater sam się wstydził: „Bose nogi, gołe łydki, obnażone piersi, zakasane rękawy. Czy to były dla pani wielkie przeżycia?” (82).

²⁵ Anna Tatariewicz kontrastowała postawy Augusta i Agaty: „Ta niedopowiedziana bohaterka przeszła ewolucję od beztroskiej, roztańczonej dziewczyny, poprzez «matkę bolesną», po opiekunkę utrapionych chorobą. Tak więc w gruncie rzeczy autor «niemoralnemu» życiu Augusta przeciwstawił «moralne» życie Agaty, którą doznane niedole głęboko przeobraziły”. *Taż, W stronę Julii. O mistrzostwie nowelistyki Jarosława Iwaszkiewicza, „Życie Literackie” 1980, nr 29, s. 3, 6.* Choć słuszne wydaje mi się rozpoznanie pewnej „niemoralności” Augusta, tak pozytywne uwagi o Agacie nie znajdują pokrycia w treści utworu.

Drugi fragment także nie stanowi odpowiedzi na temat skali czynnego udziału człowieka w życiu, nie jest też – mimo pozornych deklaracji – afirmacją piękna istnienia, tylko pokazem literackiego warsztatu, stylizacją:

Jezioro przede mną niebieskie, niebieskie. Powtórzyć przymiotnik dwa razy to jednak czyni określenie bardziej intensywnym, kolor jeziora bardziej szafirowym. Ostatnie róże i dalie mieszają się razem w różową pianę i pnie cedrów za mną są jak rzeźbione kolumny gotyckich katedr (82).

W obu więc fragmentach następujących po tym arcyważnym pytaniu dochodzi do wycofania się narratora, niepodjęcia konsekwentnie postawionego problemu.

Czy listy z *Sérénité* są szczerze²⁶? Narratorowi wydają się prawdziwe – tyle można rzec, w swoim odczuciu przekracza on granice konwencjonalnego dialogu, ujawnia swój punkt widzenia, ukryty pod „niedopowiedzianą tkaniną” (74). Czytelnik, dostrzegając luki i sprzeczności w wypowiedziach narratora, może jednak podważać szczerłość intencji²⁷. Chodzi przede wszystkim o to, że listy powstają dlatego, iż niczego już nie mogą zmienić... Niemożność zmiany jest czynnikiem inicjującym wyznanie. To listy potrzebne tylko Augustowi, zwłaszcza że, jak mówi: „[...] wiem, że już nic tej ciszy, jaka jest wokół pani, nie zamąci” (91).

Andrzej Zawada pisał, że opowiadanie „*Sérénité* jest afirmacją życia, będącego już w rzeczywistości umieraniem, jest więc afirmacją umierania jako ostatniej fazy życia”²⁸. Podobnie w interpretacji Stefana Melkowskiego opowiadanie zmierzało do akceptacji życia, „którego istotnym składnikiem jest także śmierć. [...] Śmierć u Iwaszkiewicza jest jednak zawsze pełna życia”²⁹. Ja w *Sérénité* widzę raczej pragnienie takiego stanu, potrzebę zaznania ulgi, która nie nadchodzi lub nadchodzi z wielki trudem, i tylko na krótkie chwile. „Gwiazda nie chciała patrzeć na mnie, ale ja z rozpaczą śledziłem jej bieg. Odchodziła ode mnie, porzucała mnie, nie dając mi żadnego wytłumaczenia ani swojego, ani mojego istnienia” (98). Z jednej strony więc następuje „powolne zanikanie”, z drugiej – doskwiera lęk i pustka, a jeszcze z innej – dochodzi zaklinanie o cud, w który się nie wierzy. Pragnienie uwierzenia w sens, by nie wołać bezradnie, tak jak czyni to August: „Dlaczego moje wołanie nie może w żadnym razie dolecieć do gwiazdy zarannej?” (98)³⁰. Słusznie Ryszard Przybylski zauważył w *Baśni zimowej*, że zjawisko

²⁶ Szczerłość to oczywiście kategoria wyjątkowo trudna do zdefiniowania; w tym przypadku chodzi tylko o relację między słowami bohatera i znakami ukrytymi w językowej i kompozycyjnej warstwie tekstu.

²⁷ Choć na przykład dla Melkowskiego cechą charakterystyczną szkicu jest daleko posunięta szczerłość, którą według krytyka potwierdzają różnice biograficzne między losem autora i narratora. Tenże, *Świat opowiadań...*, s. 245.

²⁸ A. Zawada, *Jarostaw Iwaszkiewicz*, Warszawa 1994, s. 394.

²⁹ S. Melkowski, *Świat opowiadań...*, s. 251-252.

³⁰ Bardzo zbieżny jest zapis z *Dzienników*: „Brak wiary, brak idei, brak Boga, świat jak szybko obracający się i bezsensowny film [...]. I ta zupełna «niemożność». Nic z tego, co chciałem wyrazić, niewyrażone, nic z tego, co chciałem odczuć – nieodczute. I nikogo obok mnie”. Zob. J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1956-1963*, Warszawa 2010, s. 591. W poezji Iwaszkiewicza problematyka

sérénité jest pewną konstrukcją myślową i filozoficzną o wiekowej tradycji, która wiąże psychicznie starzejącego się człowieka: „Spokój wewnętrzny w czas umierania jest bowiem obsesją wielu ludzi”³¹, którzy wierzą, że pomimo meandrów życia starość powinna być uspokojeniem, tymczasem nie ma nic bardziej złudnego...

To prawda, że szkic *Sérénité* kończy obraz pocieszenia — teza o niezmiennej nicości lub panteistycznie pojętej wieczności, w którą wchodzimy z chwilą śmierci:

*Que rien ne t'epouvante
Tout passe
Rien ne change* (108),

ale poprzedza go kilkakrotne powtórzenie, że człowiek jest do końca skazany na dręczące go niezrozumienie. „Niezrozumiały” jest płaszcz snu, który ogarnia narratora, Bóg jest przerażający „zupelną niezrozumiałością”, „Ta gwiazda zaranna nad moją głową na zawsze będzie dla mnie czymś niezrozumiałym” (108). I gdy sobie uświadamiam to „sąsiedztwo” nagromadzonych „niezrozumień” i finalnego pocieszenia, przychodzi mi trochę przewrotnie do głowy, że może po to jest zastosowana tu forma listu — by usprawiedliwić, uzasadnić pocieszającą puentę...? List dobrze jest przecież ładnie zakończyć. „To uspokojenie, ten przepiękny pejzaż i ten znakomity komfort są dla mnie koszmarem, to mi spać nie daje” (104) — powiada August — dopiero „kiedy nie będziemy istnieć, nie będą nas obchodziły żadne wojny, głody, nieszczęścia...” (107). Akceptacja prawdy o nicości, która — jak pisał Przybylski — „jest właśnie granicą «bytu przytomnego»”³², a nawet wynikające z tego stanu świadomości chwilowe uspokojenie, dalekie jest więc od prostej i przekonującej afirmacji. „Ja tylko tak udaję, że się nocy nie boję” — przejmująco już w tomie *Lato 1932* przyznawał poeta³³.

Sérénité Iwaszkiewicza to zatem opowieść pomyślana nieco przewrotnie. Zainicjowana w pierwszych swych liniach jako historia o dojściu do stanu uspokojenia, okazuje się ostatecznie raczej świadectwem ludzkiej niemocy i oczekiwania na rozstrzygnięcie, które nie wiadomo skąd ma nadejść. W efekcie, powoduje to, jak zauważył trafnie Krzysztof Dybciak, że: „Linia ewolucji twórczości Iwaszkiewicza jest linią pogłębiającego się pesymizmu”³⁴.

Wracam do owego wyjściowego „anachronizmu” Iwaszkiewiczowskiego opowiadania. Może dla niektórych odbiorców właśnie taka pasywna

„wołania do Boga” i poczucia bezsilności człowieka wobec przeczuwanej pustki metafizycznej pojawiła się bardzo wcześniej. Stała się też przedmiotem wielu analiz, których rekapitulacji (w oparciu o ustalenia m.in. Krzysztofa Dybciaka, Ireny Maciejewskiej, Anny Sobolewskiej, Zofii Zarebianki) dokonuje sumiennie Joanna Szczęśna w artykule „*Nie chcę wszechświata pustego*”, [w:] *Powroty Iwaszkiewicza...*, s. 36–52.

³¹ R. Przybylski, *Baśń...*, s. 75.

³² Tamże, s. 89.

³³ J. Iwaszkiewicz, *Lato 1932* – wiersz XXXVII, [w:] *Wiersze*, Warszawa 1958, s. 312.

³⁴ K. Dybciak, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980, s. 96. Cyt. za: A. Zawada, *Serenité i bluźniercze pytania*, „Odra” 1998, nr 10, s. 13.

kreacja narratora-bohatera i melancholia, pozbawiona pracy żałoby, jest powodem przesuwania się tego szkicu w stronę czytelniczego marginesu? Może chodziłoby też o powtarzającą się we wszystkich trzech szkicach z tomu *Ogrody „rozpłynnioną”* podmiotowość³⁵, przy jednoczesnym podskórnie obecnym samozadowoleniu „ja”, które z drażenia kolein pamięci wpada w dramatyczną grozę i lęk, ale naprawdę nie rozwija się i nie zmienia?

Przedstawiona tu lektura *Sérénité*, wskazująca kilka miejsc, które mogą w krytycznej lekturze budzić wątpliwości, nie przesądza o wartości opowiadania. Ma tylko – jak już zasygnalizowałam na początku szkicu – ujawnić pewne trudności z akceptacją zaprezentowanej tu wizji świata i bohatera; trudności, wbrew jednak memu początkowemu zapewnieniu, nie tylko subiektywne. Na generacyjną zmianę w odbiorze literatury Iwaszkiewicza zwracał bowiem uwagę Andrzej Zawada już w 1982 roku w artykule *Sérénité i bluźniercze pytania*³⁶ – opisując niechęć swoich studentów do zbyt „staroświeckich” utworów Iwaszkiewicza.

Kazimierz Brandys przytaczał niegdyś anegdotę związaną z Iwaszkiewiczem. W czasie pobytu w Stawisku zachorowała Pola Gojawiczyńska. Pisarz pocieszał ją w charakterystyczny sposób:

Nie martw się, Polu [...] – położysz się na cmentarzyku w Brwinowie, tam sucha ziemia i ptaszków dużo, odpoczniesz sobie pod brzoźką...
– Gojawiczyńska z oburzenia zaraz wyzdrowiała³⁷.

Bohater Iwaszkiewiczowskiego opowiadania na pewno nie oburzyłby się i nie wyzdrowiał, bowiem w toku swej meandrycznej, pełnej nieporozumień zewnętrznych i wewnętrznych drogi, jedną prawdę uznał za niezbędną w obliczu śmierci: „Nie trzeba. Nie, nie trzeba. Nie pomoże krzyk”³⁸. I przyjął ją jako ideę uniwersalną, obowiązującą wszystkich... Pytanie, na ile ten niedoskonały bohater, jakim jest August, jest przemyślaną w swojej „niegotowości” kreacją Iwaszkiewicza, a na ile zmieniły się warunki czytelniczej recepcji...? To oczywiste, że jest on obdarzony wieloma cechami samego Iwaszkiewicza, a niektóre wypowiedziane w *Sérénité* refleksje odpowiadałyby przekonaniom autora. Jednak czasem warto postawić barierę między narratorem i autorem, do czego zresztą upoważnia narracja prowadzona

³⁵ Anna Legeżyńska użyła w odniesieniu do elegijnych wierszy powojennych Iwaszkiewicza bardzo trafnego, jak sądzę, określenia „jaźń rozkołysana”. Taż, *„Nie bądź sentymentalnym ptaką...”*, [w:] *Powroty Iwaszkiewicza...*, s. 60.

³⁶ A. Zawada, *Serenité i bluźniercze...*, s. 9–14.

³⁷ Podaję za A. Zawadą, dz. cyt., s. 14.

³⁸ J. Iwaszkiewicz, *inc. Księżyc winien był wstać*, [w:] tenże, *Liryki*, Warszawa 1959. Cyt. za: Z. Mokranowska, *Młodość i starość...*, s. 182 (Znajduje się tu bardzo ciekawa analiza wiersza w kontekście cyklu *Ars poetica*). Lęk przed śmiercią i udręka jego pokonywania, obecne w dziełach Iwaszkiewicza, łączone bywają z myślą Sorena Kierkegaarda, którego *Bojaźń i drżenie* polski poeta tłumaczył w latach sześćdziesiątych. We wstępie do przekładu wskazywał on zresztą na konkretne analogie w swoich utworach, potwierdzające podobne mechanizmy doświadczania świata. Relacje te były przedmiotem licznych badań naukowych. Zob. *Od tłumacza*, [w:] S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972.

z perspektywy Augusta. Oderwanie narratora od figury autora, a więc czytanie Iwaszkiewicza trochę wbrew niemu samemu, daje możliwość przyjrzenia się krytycznie konstrukcji podmiotu po to, by odkrywać w niej coś literacko interesującego i niesprowadzonego tylko do etapu starzenia się³⁹ oraz by uwolnić ją od zarzutu pewnej artystowskiej pychy (August to przecież niezależnie od innych wcieleń poeta), która daje bohaterowi przeświadczenie o własnej racji i pozwala nieco „delektować się” skomplikowanym losem. Uderzające jest bowiem, że tak dramatyczne doświadczenie, jakim jest zbliżanie się do śmierci, i niezbyt jednak optymistyczny rozrachunek z przeszłością nie naruszają w widoczny sposób ani rozpoznawalnej dykcji Iwaszkiewicza, ani podmiotowej konstrukcji narratora. Jeśli przyjmie się z góry założenie, że *Sérénité* to wyznanie autora, trudno zaakceptować podobną narrację bez zastrzeżeń. Odczytywanie opowiadania w perspektywie historii fikcyjnego Augusta pozwala łatwiej odkryć w literackiej materii szczeliny, przez które można zobaczyć i tragiczne pomyłki, i uwikłanie w historię, i niezbyt udane rozliczenia z życiem, których jedynym pewnym i nieuchronnym zakończeniem będzie śmierć, a każda hipoteza dotycząca istnienia po niej będzie tylko kruchym tworem ludzkiego lęku...⁴⁰.

Summary

Maria Berkan-Jabłńska

Towards Death with the Flaw of "Immaturity"? – a Reader's Impressions of Iwaszkiewicz's Short Story *Sérénité*

This article proposes to read Iwaszkiewicz's story titled *Sérénité* with more suspicion than it has been done in a traditional, usually enthusiastic reception of this prose.

³⁹ Stefan Melkowski nazywał Augusta autorskim *alter ego* (tenże, *Świat...*, s. 250), zaś Ryszard Matuszewski wprost ujmował *Sérénité* jako wyznanie pisarza: „[...] cała dokonana tu przez autora niewinna maskarada ze zmianą zawodu narratora, z fikcyjną adresatką listów i innymi szczegółami fabularnymi, to tylko tarcza ochronna dla autentycznych zwierzeń i refleksji autora, którym nie mogły być nikt inny niż Jarosław Iwaszkiewicz” (tenże, *Ogrody...*, s. 3). Jednak zbyt często przyjmowana perspektywa autora prowadzi momentami do nie całkiem obiektywnych opinii, np. gdy Helena Zaworska pisze o sporze Chouarta z Augustem, Francuza ocenia krytycznie, przyjmując odgórnie Iwaszkiewiczowski sąd o tym, że „wewnętrzne rozdarcie” Augusta jest mądrzejsze niż „miły” ale „naiwny” spokój Chouarta, a finalne ukojenie Polaka więcej waży niż: „[...] wyspa szczęścia zadufanej, naiwnej starości: nad szwajcarskim jeziorem, gładkim jak lustro” (taż, *Opowiadania*..., s. 154).

⁴⁰ O szczelinach, przez które widać twarz Iwaszkiewicza – człowieka, a nie Olimpijczyka, jakim próbował być – oraz o silnie kontrolowanym autoportrecie bardzo interesująco pisze Piotr Sliwiński w artykule *Retoryka i przeświuty nicości*, [w:] *Powroty Iwaszkiewicza...*, s. 73–80. Bliskie są mi zwłaszcza jego wątpliwości wyrażane w odniesieniu do liryki poświęconej śmierci: „Zaczynamy podejrzewać, że prywatność poety pozostaje pod silną i restryktywną kontrolą, że twórca udostępnia się swemu odbiorcy nie na zasadzie uznania jego wrażliwości i dobrej woli, lecz w megalomańskim akcie kenozy, precyzyjnie zaplanowanego samouniżenia, albo, inaczej, że wszystkim tym porusza ręka reżysera, chcącego, by widz został olśniony majestatem – starości? umierania? śmierci? A może „tylko” odchodzącego *dandy*” (s. 79).

Firstly, the text presents typical approaches to interpretation. The main part of the article suggests certain textual qualities which may cause feel “discomfort” in the modern reader.

According to the author of the paper, there is something anachronistic in the story. The story was written a long time ago and therefore the style of narration, the elements of camouflage and sophisticated tricks may seem inappropriate for such a serious subject as death.

Also, the construction of the narrator and hero who is always passive, unwilling to act and focused on his inner life may today seem irritatingly anachronistic, old-fashioned and incomprehensible.

These arguments are used to show that a critical analysis of the novel, due to new readers’ awareness, can surprisingly lead to interesting questions and open new paths of interpretation.