

Radosław Romaniuk: "Niech nie kładą mnie do dołu...". Eschatologiczny wymiar natury u Iwaszkiewicza

Pisarz, zbliżając się do natury, pragnie zbliżyć się do śmierci.
Podejmuje zalecane przez Marka Aureliusza ćwiczenie "obecności Natury", czy - lepiej powiedzieć - obecności w Naturze



**Pisarz, zbliżając się do natury, pragnie zbliżyć się do śmierci.
Podejmuje zalecane przez Marka Aureliusza ćwiczenie "obecności Natury", czy - lepiej powiedzieć - obecności w Naturze**

Ostatnia faza poetyckiej twórczości Jarosława Iwaszkiewicza rozpoczęła się dla samego pisarza nieoczekiwanie, w sposób określany przezeń mianem "zalewu" wierszy¹, gdy zbliżał się do wieku siedemdziesięciu lat. Ułożony wówczas tom *Jutro żniwa* krytyka okrzyknęła powtórny debiutem autora. Również sam Iwaszkiewicz

przywoływał w kontekście tych wierszy debiutanckie *Oktostychy* oraz swą najważniejszą międzywojenną książkę poetycką - *Lato 1932*. Fenomen tego twórczego doświadczenia próbuje ująć zawarty w jednym z wierszy tomu *Jutro żniwa* wewnętrzny dialog-wyznanie, prozaizowany fragment, przełamujący rytm poetyckiego języka.

Dlaczego [...] teraz poniosło cię i piszesz wiersze, wiersz po wierszu, dzień w dzień, jak w epoce oktostychów. Rozumiem, wtedy była wiosna, wojna, czekały cię drogi, noce, blaski, kobiety, wina, porty, góry, samoloty, śniegi, dramaty, samotność i miasta, miasta, miasta, całe życie było przed tobą. Ale teraz nic cię już nie czeka. Dlaczego piszesz?

[*** *Czy teraz jest wiosna?*, W. II, 315].

Przewrotna przygana samemu sobie, umieszczona w centrum tytułowego cyklu, sugeruje odwrócenie wyrażonej w niej prawidłowości. Pisałeś - mówi wewnętrzny rozmówca poety - bo "całe życie było przed tobą". Teraz piszesz, bo wymienione w długim wyliczeniu "noce i blaski" są za tobą, a to co piszesz, jest właśnie tym tylko, co cię czeka. Tytułowe "żniwa", które mają przyjść jutro, to nie tyle "zalew" nowych wierszy, co ostateczny zbiór plonów, obnażenie wartości tego, co dziś jeszcze może wzrastać.

Pragnienie mówienia, "przemożna chęć wyrażenia wszystkiego, co się widzi i czuje"³, które odbywa się w cieniu śmierci, to jednak nie wszystko, co należy powiedzieć, by ująć istotę późnej poetyckiej twórczości pisarza. Iwaszkiewicz wielokrotnie akcentował subiektywne znaczenie powstających utworów. Wspominając doświadczenie pracy

nad wierszami włoskimi, podkreślał ich szkicowość i notatkowy charakter. Waga subiektywna, być może nieczytelna dla kogoś innego poza autorem - przewiduje poeta - polega na próbach zanotowania: "wielkiego poczucia jedności świata", "wyjścia metafizycznego poza zamknięcie 'monady'" [PW. 58]. "Połączenie ze zwierzętami i gwiazdami", które odbywa się w poczuciu jedności losu - oczekiwanej wieczności lub nicości - jest Iwaszkiewiczowską subiektywną duchową próbą poszukiwania w naturze źródła uspokojenia i zgody wobec nieuchronności podzielenia losu wszystkich rzeczy.

Pisarz, zbliżając się do natury, pragnie zbliżyć się do śmierci. Podejmuje zalecane przez Marka Aureliusza ćwiczenie "obecności Natury", czy - lepiej powiedzieć - obecności w Naturze. "Wszystko staje się bliskie człowiekowi, którego sposób widzenia utożsamia się ze sposobem widzenia Natury - zauważa autor *Rozmyślań* - taki człowiek przestaje być obcym we wszechświecie"⁴. Nie jest to oczywiście projekt zaadaptowany dzięki lekturom, ani też podjęty dopiero u progu starości. Pojawił się już w młodszej powieści *Księżyc wschodzi* i stanie się od tytułowego cyklu zbioru *Jutro żniwa* zasadniczym motywem twórczości Jarosława Iwaszkiewicza.

1. *Natura jako bóstwo*

W dziele pisarza ze Stawiska można odnaleźć wiele rozproszonych zapisów doświadczenia poczucia jedności z naturą. Z opisu o walorach literackiej dekoracji natura staje się, jak zauważał Kazimierz Wyka, "czynnym tłem"⁵, potężnym, współdziałającym partnerem, aż po uzyskanie literackich atrybutów bóstwa. Atrybutem takim jest wymiar transcendentny wobec ludzkich spraw, w którym natura toczy swe

niepojęte życie. Niepochwytna dla ludzkiego rozumu celowość i mądrość. Nieskończoność. Możliwość nawiązania kontaktu między człowiekiem i naturą, naznaczonego niewspółmiernością partnerów, ale jednak kontaktu, który oferuje człowiekowi poczucie uczestnictwa w innym porządku. Natura Iwaszkiewicza nie przemija, żyje. Jest wieczna i nieogarnięta. I jest przede wszystkim naturą w znaczeniu czegoś najbliższego, czego elementem jest również sam człowiek.

Bohater powieści *Księżyc wschodzi* odczuwa "kontakt wewnętrzny z lasem, z polem, z trawą", przestrzeń stepu napełnia go "nabożeństwem", ukazując mu inną kondycję, niż świadomość własnej osobności. "Teraz odczuwał stale akt obcowania bezpośredniego z ową całością. Sam zresztą uważał się za całość i swoją świadomość za świadomość całości, która zlewała się z Bogiem, tak iż już rozpoznać nie można było, gdzie jest wszechświat, gdzie owa najwyższa, najbardziej przyjacielska Istota. Momenty, w których tracił owo poczucie związku z całością, kiedy między nim a Bogiem-Wszechświatem stawał mur nieprzenikniony otaczających go rzeczy, napełniały go straszliwą grozą" [KW. 206 n.].

Doznanie parareligijne, nacechowane "nabożeństwem" i prowadzące do "kontaktu wewnętrznego" z transcendentnym podmiotem usuwa bólczki ludzkiej kondycji: poczucie obcości, samotności, słabości i przemijalności. Leczy "samotność człowieka, rzuconego pomiędzy drzewa i kamienie", "samotność człowieka pomiędzy ludźmi", "odczucie osobności i niemożności wyjścia w nim poza samotność" [KW. 11].

Jako o "ulubionej zabawce jeszcze z czasów Stawiszcz" wspomina Iwaszkiewicz o doświadczeniu polegającym na przeprowadzaniu w myśli linii łączącej jego samego, obserwującego rozgwieżdżone niebo i świecącej tam gwiazdy. Doświadczenie to przywoływało uczucie "powrotu do czegoś, co widziałem dawno: w dzieciństwie i w młodości, co widziałem w innym jakimś życiu". Otwierało ono, próba wewnętrznego przywołania łączności z tym fragmentem całości natury, kontakt z "całym światem", obejmujący zarówno świadomość, jak i ciało. Ono właśnie, doświadczenie fizycznego poczucia niecodziennego stanu "ja", jest tu drogą do ludzkiej świadomości. "Świat cały, potężny i olbrzymi, przeze mnie dochodząc do świadomości, oddychał moimi pierściami" - pisze o tym doświadczeniu w *Książce moich wspomnień* [KMW. 309]. Świadomość i wraz z symbolem wnętrza - piersią - całe ciało, stały się częścią całości "potężnej, olbrzymiej"⁶, rządzącej się własnym sensem.

Stąd metaforyka religijna wczesnej powieści *Księżyc wschodzi*, w której tytułowy księżyc ukrywa twarz Boga⁷. Księżyc jest w tym przypadku fragmentem wybranym, by stać się obliczem bóstwa natury, wybranym przez ułomną ludzką potrzebę wyodrębniania, konkretyzowania, nazywania. Obrzędy religijne jako forma oddawania czci niepojętemu Bogu zostają w powieści naznaczone konwencjonalnością liturgii oraz tryumfującą materialnością kościelnych utensyliów, które w porządku natury wydają się zbędnym mnożeniem niepraktycznych rzeczy. Nie ma wątpliwości, gdzie jest transcendencja, czy w dusznym wnętrzu kościoła, czy na jego dziedzińcu, w blasku słońca, wśród lip. Procesja opuszcza świątynię ze śpiewem i "nagle w progu zielonego podwórza zmalął ten śpiew, zanikły dzwonki i stały się jak ćwierkanie ptactwa, a głosy ludzkie ścichły, ludzie się rozsypali luźno i tylko lipy przed kościołem i niebo ogromne nad nimi. Świece płonące w rękach

różańcowych braci w świetle słonecznym stały się mdłe i niebieskawe" [KW. 47 n.]. Śpiew, dzwonki, płomienie świec przemieniają się w niezręczną imitację zjawisk natury, przytłoczoną przez potęgę jej bóstwa.

2. Kosmos: zaproszenie nicości

Już we wczesnej twórczości Iwaszkiewicza tradycyjna metaforyka religijna nakłada się na sferę znaczeń związaną z kosmosem. Relacje przestrzenne: kosmos - ziemia, nocne niebo - okno pokoju, gwiazda - człowiek stają się źródłem refleksji nad ludzką kondycją i - jak zauważył Tomasz Wójcik - odsłaniając transcendentny wymiar egzystencji, nadają liryce Iwaszkiewicza niemalże charakter poezji metafizycznej⁸. Przestrzeń nieba to *sanctissimo*, największa świętość, "święte świętych", jak w wierszu *Zaproszenie do podróży z tomu Powrót do Europy*.

[...] Spójrz w górę, nad drzewa, nad wiszące liście,

Czy widzisz wieczne łuki i gwiazdy bezsenne,

Czyż ta obłądna przestrzeń nie jest rzeczywiście

Najcenniejsza z wszystkiego, co w świecie jest cenne?

[W. I, 255].

Wieczność kosmosu i jego tajemnica - trzeba podkreślić - należą do świata, ich wartość i waga realizuje się "w świecie". To w nim kosmos stanowi symbol nieodgadnionych przeznaczeń. Mimo niepokoju oraz przeczucia nierozwikłanej tajemnicy, jakie pod rozgwieżdżonym niebem odczuwa człowiek, jest ono, jak w słynnej formule Kanta, gwarantem porządku nieobjętego ludzkim rozumem, a obejmującego wszystkie istnienia. Dlatego w obliczu kosmosu człowiek odnajduje swe braterstwo z innymi żywymi istotami.

Pamiętasz ten wyraz Tropka

gdy mu się coś mówiło

a on nie rozumiał

marszczył czoło skupiał się

i nie rozumiał

[...]

My też nie rozumiemy

Patrz mówią do nas obłoki

zorz gwiazdy

[...] a my nie rozumiemy

[*Stary Poeta*, W. II, 565].

Człowiek jak pies bezradny czeka przeznaczenia,

Nad jego głową linie planety się łączą,

Naszych gwiazd nie odróżnia od innych promieni [...]

[*Wieże*, MW. 65].

"Ona" - partner dialogu toczonego w *Zaproszeniu do podróży* i zarazem autorka tytułowego zaproszenia, wabi w przestrzeń kosmosu. Gdy w końcu zmienia formę z powtarzanego "Chodź ze mną" na wyliczenie zalet, które można odnaleźć "we mnie", przedstawia się jako wabiący na wzór kochanki kobiecy głos kosmicznej przestrzeni. Tam - obiecuje: "[...] sam będziesz i cichy. / Zadumany" [W. I, 255]. Tam odnajdziesz spokój. Samotność, która oznacza uwolnienie się od cierpień ziemskich więzów. Poczucie stałości. ("Stąd ciebie żadne echo nie odwoła" [*ibidem*]). Zadumę, oznaczającą tu kontemplację tajemnic świata - wszak wkroczenie w przestrzeń kosmosu wiąże się z ostatecznym wtajemniczeniem w jego sprawy. ("Dowiesz się, czym są szklane, pełne

gwiazd kielichy" [*ibidem*]). Wiąże się w końcu także z wtajemniczeniem w sprawy własnego życia. Przestrzeń, do której zaprasza kobiecy głos, jednoczy bowiem przeszłość, przyszłość i terażniejszość. ("We mnie jest twoja młodość, która nie umarła,/ We mnie cel twej włóczęgi" [*ibidem*]).

Czas kosmosu to czas, którego graficzną metaforą jest koło, oznaczające cykliczność i powtarzalność, jako symbol trwale związane z wszechświatem. Narodziny, czyli punkt wyjścia i śmierć jako punkt dojścia na okręgu kosmicznego koła są tym samym punktem, tworząc w ten sposób kształt doskonały, niezmienny. "W mej mocy nieskończonej jest dzień nieskończony" - zapewnia "Ona", władczyni kosmicznego świata. Wieczność wabi to, co czasowe. Nieskończoność woła skończone.

Ziemia jest jednak w wierszu z końca lat 20. miejscem, gdzie "tylu [...] ludzi/ Czekają ode mnie jeszcze uśmiechu i znaku [...] [*ibidem*]]. Ból i gorzkość to jej smak, którego podmiot mówiący w wierszu nie chce wyrzec się w zamian za niezwykle obietnicę podróży. Zakończenie utworu otwiera dwie możliwości. Podmiot pragnie na wzór biblijnego Eliasza unosić się żywy nad ziemią w ognistym rydwanie, rzucając "mym ludziom" gwiazdy, czyli realizuje się w tym obrazie topos poety unoszonego do nieba w twórczej ekstazie, rzucającego na ziemię gwiazdy rozświetlające życie ludzi, z którymi jest związany. Z drugiej jednak strony można odczytywać to zakończenie również jako apel, by w chwili, gdy zmęczenie "ziemi gorzkością i smakiem" osiągnie swój punkt krytyczny, zostać - bez konieczności odbywania tajemniczej podróży - wzniesiony do miejsca, w którym trwa "dzień nieskończony".

W wierszu *Mróz* z 1969 roku⁹, a więc późniejszym o niemalże czterdzieści lat od *Zaproszenia do podróży*, nikt już z "moich ludzi" nie czeka "uśmiechu i znaku", i "słabo świeci/ już tylko/ jedno złote okno" [W. II, 429]. Owo świecące okno, ukazane z zewnątrz, kryje znak tajemnicy czyjegoś wewnętrznego świata, do którego nie sposób wejść (okno wszak nie służy przechodzeniu), ani w tym wypadku, zajrzeć. To okno zamknięte, samotne, dogasające. I taki mróz - wzdycha poeta - mróz, który jest odrętwieniem, otępieniem, "martwą pogodą", odpowiednią tylko dla istot martwych¹⁰.

Utwór notuje sytuację zrywania więzów międzyludzkich i więzów ze światem, co podkreśla śnieżny krajobraz, w którym nie sposób nawiązać zmysłowego kontaktu z ziemią. Spojrzenie poety łączy, jak niegdyś, gwiazdę i własną pierś, dom i lśniąca nad nim gwiazdę; łączy tym razem w gotowości podjęcia "zaproszenia do podróży".

Gwiazdozbiór Oriona, "stojący sztorcem" ponad przysypanym śniegiem domem, jest "spiżowymi wrotami" o "trzech złotych gwoździach pośrodku". Jest bramą i krzyżem. Połączenie tych elementów realizuje się w chrześcijańskim symbolu bramy, symbolu wejścia do królestwa niebieskiego, lecz także samego Chrystusa¹¹. Pamiętali o tym dekoratorzy wrót kościelnych, ozdabiając je płaskorzeźbami przypominającymi o symbolicznym przekroczeniu granicy dwóch światów, jakie w tym miejscu się dokonuje.

Wiersz Iwaszkiewicza zamyka stwierdzenie:

[...] tam dopiero

za wrotami Oriona

jest mój prawdziwy dom.

Niebo gwiazdziste dla autora *Xeni i elegii* jest znakiem niezmienności wpisanej w naturę. I atrybut prawdziwości przyznaje on temu, co niezmiennie. Prawdziwym domem jest to, co istnieje wiecznie, "stoi" wysoko, "świeci". Nie jest nim dom, "leżący w śniegu/ niziutki/ wśród bezlistnych drzew", z jednym tylko słabo świecącym "złotym oknem". Przekroczenie wrót Oriona byłoby wejściem w spokój wieczności, przekraczając próg domu wkracza się jedynie w jego "małe sprawy".

To, co przemijające jednak zapowiada przecież swój koniec. Wiersz Iwaszkiewicza, mimo pozoru "aktu strzelistego" tęsknoty za "niebieską ojczyzną", nie jest ani wyznaniem do końca chrześcijańskim, ani utworem, w którym tryumfuje spirytualizm poety. "Olbrzymi Orion" nie może być obiektem takiej czułości, jak określony zdrobnieniem "niziutki" dom, zaś domowe "małe sprawy" są mimo wszystko bliższe niż rozgwieżdżone, nieczułe, "mroźne niebo". "Pogoda nieba" z elegii składającej się na cykl *Mapa pogody*, która jest pogodą Oriona, "obszaru galaktyki, objętości mgławicy", pogodą abstrakcyjnej, nieznanego ludzkiemu doświadczeniu "antymaterii" i zostaje w końcu nazwana "pogodą nicości" [9, W. II, 577].

Bóstwo Iwaszkiewicza ma cztery oblicza: chrześcijański Bóg "życia wiecznego", skąd przychodzą nawiedzające poetę nocą korowody duchów; platoński władca świata idei; panteistyczne bóstwo wegetacji, wiecznego odkwitania w naturze i Bóg niebytu, "Pan Nicości".

Ten ostatni jest patronem stanu, który nie przypomina jakiegokolwiek wyobrażanej przez człowieka formy pośmiertnej egzystencji. Iwaszkiewicz odczuwał głęboko nieadekwatność eschatologicznych wyobrażeń związanych z tą sferą, tworzonych w orbicie chrześcijaństwa. Nawet gdy sam posługiwał się nimi jako znakami kulturowymi, w prywatnych zapiskach wielokrotnie daje wyraz swej niechęci i wręcz lękowi przed chrześcijańskimi wyobrażeniami o życiu wiecznym "w niebie"¹². "Nicość" jest dla pisarza przystanią nie zaprojektowaną przez antropocentryczny ludzki umysł, ograniczony kategoriami zmysłowego świata, jest odpoczynkiem od niedostatków istnienia, wreszcie bez myśli i uczuć. Dlatego Iwaszkiewicz może umieścić ją w sąsiedztwie teologicznego "żywota wiecznego"; nie jest "nicość" jego antytezą, lecz - jak zauważył Piotr Mitzner - można ją uznać za aspekt wieczności¹³. Pisarz notuje w 1978 roku: "[...] Otwierają się olbrzymie wrota żywota wiecznego, czyli wiecznego odpoczynka, snu, nicości. Tak mi tragicznie smutno, że Hania tak ciasno, tak drobno rozumie tę sprawę, że nie może mi nic pomóc" [DZ. 1 VIII 78].

Z pierwszą z twarzy Iwaszkiewiczowskiego Boga związane jest doświadczenie utraty bliskich, drugą twarz powołują rozważania o kondycji sztuki, trzecią refleksja nad naturą, czwarta jest wizerunkiem kosmosu. Łączy te cztery oblicza Bóstwa zasadnicze poczucie jedności świata: przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, sfery duchowej i

materialnej, żywych i umarłych, ludzi, zwierząt, roślin, gwiazd i kamieni. Jedności, której zapisu Iwaszkiewicz podjął się w ostatnim etapie swej poetyckiej twórczości, notując "[...] to wielkie poczucie jedności świata, to wyjście metafizyczne poza zamknięte 'monady', czy to w połączeniu ze zwierzętami, czy z gwiazdami, wszystko jedno, czy w poczuciu jedności w nicości, czy jedności w wieczności, chyba wszystko jedno" [PW. 58]. Obie możliwości są jednak szansą bycia pozafizycznego. Zarówno połączenie z wiecznymi gwiazdami, jak i krótkotrwałymi istnieniami zwierząt, naszymi "braćmi w nicości"¹⁴, jest dla poety aktem solidarności z materią świata, aktem jedności, którego wartość polega na samym fakcie dokonywania się, nie zaś na tym, w jaki sposób się dokonuje. Najważniejsze, że obie drogi pokonują tragiczną opozycję zarysowaną przez starotestamentowego Kaznodzieję, gdy pytał: "[...] któż wie, czy duch synów człowieka w górę wstępuje? I duch bydła, czy schodzi w dół w ziemię?"¹⁵ Ulatywanie w górę i schodzenie w głąb ziemi jest tą samą tajemnicą przemiany, istnienia innego niż materialne, a więc także rodzaju nieistnienia.

"Kto mnie przyjmie na swoje łono: nicość, materia czy Bóg?" - zapytuje bohater *Sérénité* [O. VI, 330]. "Bóg - dodaje - to znaczy to, z czego powstał, narodził się ten przerażający świat". Oczywiście w żadnym z teologicznych ujęć stwórca nie jest materią, z której narodził się świat. Warto więc skupić się przez chwilę na tym treściowym przeinterpretowaniu. Bóg jest tym, "z czego powstał świat", więc: obliczem, ciałem świata. Bóg jest imieniem materii, a materia gwarancją istnienia "wiecznie niepojętego, niezmiennego" Boga. Boski wymiar wszystkiego nie oznacza tego, że byty tracą swą hierarchię. Zyskują jedynie znak równości co do istoty swego istnienia. Iwaszkiewicz może przeprowadzić ciąg dedukcyjny: "[...] wszechświat, czyli materia, czyli Bóg, czyli my" [*Sérénité*, O. VI, 330].

Błędem jednak byłoby traktować powyższe wynikanie jako bezpieczną przystań wieczności, do której zawija człowiek, odkrywając swą jedność z wiecznym Bogiem. Iwaszkiewicz podkreślał, poniekąd z rozbawieniem, że krytyka chce w nim widzieć "materialistę pierwszej wody". W tym miejscu jednak z zasady następowało "ale". Podstawowym problemem staje się bowiem pytanie: czy materializm pisarza zawiesza opozycję materia - duch, czy ta druga kategoria utożsamia się z pierwszą, czy też w ogóle odmawia się jej istnienia? Nie można zgodzić się z żadną z tych możliwości. Gdyby którakolwiek została przyjęta, wszystko stawałoby się jasne i pozbawione tajemnicy. Duch jest tymczasem pierwiastkiem tajemnicy w wiecznym "wszechświecie - materii - Bogu". Jest antytezą: nocą dnia i dniem nocy. Niematerialny, jest "niczym". I jeśli Bóg nie jest wiecznym duchem, lecz materią wszechświata, posiadającą atrybut niezmienności, przyszłością ludzkiego ducha jest sfera nieistnienia, nieobecności Boga, nicości. Dziś Iwaszkiewiczowski człowiek istnieje wraz z niezmiennym Bogiem, materią, jutro spocznie w innej wieczności: wieczności nicości.

Natura uczy życia w Bogu. Materia jest czymś istotowo różnym od nicości: to powstawanie, istnienie i umieranie. Nicość jest miejscem poza granicą opisanego w Iwaszkiewiczowskim opowiadaniu obrazu pt. "Sérénité". To miejsce, dokąd ulatują postaci "spokojnym ruchem z zielonej ziemi do świetlistego nieba" [O. VI, 293]. Natura - powtórzmy raz jeszcze - uczy życia w Bogu. Uspokojenie jednak trzeba znaleźć w obliczu tego, co poza materią, w obliczu nicości.

Lśniący nad głową gwiazda pozostanie zawsze znakiem tajemnicy, która dokonuje się poza ludzkim pragnieniem i wiarą. Pozostanie symbolem przestrzeni poza ramą obrazu, ku której zmierzają

namalowane postaci. Wśród rozważań eschatologicznych bohatera *Sérénité*, zapisanych w ostatnim jego liście, odnajdziemy pozornie nie związane z wątkiem akapit: "I pomyśleć, że pomimo tylu zachwytyłów, tylu cierpień, tylu śmiałyłch myśli, tylu mądrych słów - ta gwiazda zaranna nad moją głową na zawsze będzie dla mnie czymś niezrozumiałym" [O. VI, 330].

3. *Natura jako schronienie życia*

Poczucie jedności natury, własnego fizycznego i duchowego połączenia z jej porządkiem uwalnia jednostkę od udręł życia osobnego, a wraz z nimi strachu przed zniknięciem. W naturze człowiek może odnaleźć "owoc granatu, którego jestem ziarnkiem", "melon, którego jestem płatem", może odnaleźć tytułową "niepodzielność", o którą Iwaszkiewicz pyta w wierszu *Principium individuationis* [W. II, 368]. Człowiek nie jest już "na zawsze sam", "rzucony między drzewa i kamienie", "zabłąkany pomiędzy obcością żywiołów, wielkich jak potwory", które podają sobie ręce ponad, obok, naokoło niego [KW. 11; 102 n.]. I nie znika, tak jak nie znika woda, która zmienia swój stan skupienia, przechodząc w parę albo lód, gdy przemienia się w wodę.

Udajesz tylko, gani Iwaszkiewicz samego siebie, że interesuje cię "kolumna sosny rosnącej przed twoim domem", że "morze bzów" roztkliwia:

ty szukasz tylko

twej nikłej

dawno zapomnianej

zarośniętej trawami

młodości

[*Wiersze z Palermo*, W. II, 381].

Estetyczne walory przyrody nie są impulsem, który kieruje ku niej wzrok pisarza. Intuicja mówi, że w naturze można odnaleźć młodość, czyli życie.

Natura kryje w sobie siłę zaprzeczającą śmierci. Pod jednym wszakże warunkiem: że nie traktujemy poszczególnych istnień jak indywidualia. Czas natury, czas rodzenia się, dojrzewania i obumierania, zachowuje piętno istnień w ich potomstwie, zachowuje w innym stanie skupienia materię, która je kształtowała, lecz niszczy indywidualności. Zarówno blask gwiazdy, jak i blask łzy w oku, zestawione w trzecim wierszu *Plejad*, są pod tym względem jednakowo bezbronne wobec przemijania i mijają bez śladu. Dla materii, która kształtuje człowieka i gwiazdę, natura znajduje inne zadania, przejawy indywidualności zdają się z tej perspektywy życiem ulotnym, bezcelowym i bolesnym.

I tu jednak uczucie "pustych rąk" jest dotknięciem dna, od którego można się wszak odbić. *Plejady* zmierzają od apoteozy świata ku doświadczeniu całkowitej bezsilności słów, ludzkiej wiary, nadziei,

miłości wobec groźnego dla jednostki "biegu ziemi" i przemijania. Pocieszenie w tej poetyckiej próbie nocy mistycznej, co "czarnym płaszczem swoim ścieżkę nam zasłania" [IV, W. II, 38] śle ten sam blask, który przypomina o surowym prawie, w myśl którego "złe - i dobre nawet - miną gwiazdozbiory" [III, W. II, 38].

Gwiazdozbiór plejad "przychodzi", "mówi", "o świcie drży nad moim domem" [V, W. II, 39]. Nie jest to odległy i nieludzki Orion, który symbolizuje potęgę tego, co dzieje się ponad "małymi sprawami" domu. Drżenie plejad jest ludzkim, czułym drżeniem nad tym, co spełnia się pod nimi. Iwaszkiewiczowskie plejady mówią, mówią "głosem" - podkreśla poeta w zamierzonej tautologii - i to głosem znajomym, spoza świata. Mówią, że "może jest kto jeszcze na świecie szczęśliwy", że może właśnie zwykłe szczęście jest próbą zrównoważenia dramatu, jaki spotyka indywidualność. Aby jednak odgadnąć, czym jest szczęście, należy przyrzeć się przyjętym przez poetę definicjom tego stanu. "Szczęśliwy, który kocha; szczęśliwy, kto wierzy; / Szczęśliwy..." - w tym miejscu można oczekiwać ostatniej z ewangelicznej triady cnót, cnoty nadziei. "Szczęśliwy... albo tylko tak jemu się zdaje". "Wiara nadzieja miłość - wróćmy do stwierdzenia pochodzącego z czwartego wiersza cyklu - już nas opuściły". Mówiąc, że istnieje szczęście, które może być złudą szczęścia, zakłada Iwaszkiewicz istnienie jakiegoś stanu szczęścia trwałego, nie poddanego kryzysom mistycznej nocy.

"Szczęśliwy, który łąką o świtanie bieży/ I na jesiennym niebie widzi gwiazdy maja" [V, W. II, 39]. Taką definicją szczęścia kończą się *Plejady*. O ile miłość, wiara i niedopowiedziana tu nadzieja sytuują się w sferze chrześcijaństwa, filozofii, kultury, mówiąc krótko: w sferze ludzkiej duchowości, o tyle ten, "który łąką o świtanie bieży", jest całkowicie pogrążony w żywiole natury. Można zapytać nawet, czy istota "biegnąca

łaką o świtanie" to na pewno człowiek? Jeśli przyjąć odpowiedź twierdzącą, będzie to propozycja jakiegoś alternatywnego modelu ludzkiego istnienia i ludzkiego szczęścia, polegającego na poszukiwaniu źródła wartości duchowych w ścisłej koegzystencji z naturą.

Warto jeszcze przez chwilę skupić się na zakończeniu tej poetyckiej frazy. Niezależnie od racjonalnych przesłanek, których dostarcza astronomia, zdanie o tym, który "na jesiennym niebie widzi gwiazdy maja", jest nacechowane paradoksem, jak zdanie o tym, kto odwraca czas lub jesienią potrafi ujrzeć wiosnę. Umiejętność dostrzeżenia istniejącego w naturze związku października i maja, jesiennego umierania i wiosennego budzenia się, związku *thanatosa* z *biosem* to umiejętność godna słowa "szczęście". Patronuje jej Heraklit, który dostrzegł tożsamość władcy podziemia i boga materialnego życia, Hadesa i Dionizosa, określając ich jako jedno¹⁶. Dostrzegł on również, że podstawową właściwością rzeczywistości jest przemiana zaklęta w danych, jakie otrzymujemy obserwując wodę¹⁷.

W opowieściach o stworzeniu świata wodę umieszcza się przed stworzeniem ziemi jako symbol potencjalności, "zbiornik wszystkich możliwości istnienia". Świat wynurza się z wód, rodząc się z całą różnorodnością istnień. Świat również do wód wraca: zanurzenie symbolizuje powrót do tego, co przedkształtne, "powtórne włączenie się w niezróżnicowaną modalność przedistnienia"¹⁸. Z wody są - wymienia Iwaszkiewicz w wierszu z tomu *Jutro żniwa*:

[...] łodzie domy nadwodne

drzewa

tatarak żółte grążele

ryby obłoki

niebo samo

i deszcze

i człowiek

i sprawy człowiecze

[***, W. II, 303].

Z wody wyłoniło się wszystko, co człowiek na ziemi darzy uczuciem; z wody wyłonił się sam człowiek, połączony dzięki pramaterii ze zjawiskami świata. Żywioły wody i ziemi pozostają mu bliskie, gdy śmierć rozrywa naturalne więzy z innymi ludźmi. Jerzy Kwiatkowski w monografii o międzywojennej poetyckiej twórczości Iwaszkiewicza pokazuje, jak w tomie *Lato 1932* motyw śmierci matki poety nieoczekiwanie zaczyna przeplatać się z połączonymi motywami ziemi

i wody oraz dobiegającego ziemi światła spoza świata¹⁹. Tworzy się tu nowa jakość: "ziemia-woda", będąca znakiem transcendentnej harmonii. I zbiór zamyka apostrofa:

O ziemio-wodo! Wszystko inne

Wydaje się nierzeczywiste -

I przez zielone tafle płynne

Przebłyska światło wiekuiste

[L, W. I, 364].

W *Lecie 1932* po raz pierwszy z całą mocą pojawia się eschatologiczna wizja żywiołów ziemi, których "moc elementarna" będzie w stanie zachować materię ludzkiego ciała w innym stanie skupienia. Połączenie ziemi i wody inicjuje wszak procesy życia, kiełkowania i wzrastania.

Deszcz w znakomitym poetyckim felietonie z 1966 roku, pomieszczonym w tomie *Ludzie i książki*, oblewając człowieka, drzewa, rośliny i ziemię, sprawia, że "w wielkiej harmonii ziemi i deszczu" jednostka jest w stanie odnaleźć pokrewne tony. Można dopatrzeć się w tym doświadczenia z pogranicza przeżycia religijnego, tak jak deszcz kulturowo wiąże się z bożym błogosławieństwem²⁰. "I może nigdy bardziej nie czuję, że jestem - pisze Iwaszkiewicz - kiedy niknę w

szmerze spadających kropel, roztapiam się w oddechu oświeżonej zieleni" [Deszcz, LK. 204]. Deszcz łączy przelotny charakter istnienia: zapach ziemi, szmer liści i szmer kroków na piaskowej alei w Stawisku z walorem niezmienności, obecnym w "wirze ziemi". Przemijanie, sprowadzające pojedyncze fenomeny istnienia do roli znikomych cząstek, odsłania to, co w ich znikomości najistotniejsze: ich materialność i konkretność, czyniąc zeń "znikomą ale konkretną cząsteczkę" czasu [*ibidem*, 205].

"W rzeki te same wchodzimy, a i nie wchodzimy, jesteśmy, a i nie jesteśmy" - pisze filozof z Efezu²¹. Przemianie nie podlega jedynie płaszczyzna, na której dokonuje się proces koegzystencji *thanatos* i *biosa*. Wszystko inne "jest i nie jest". Odkryć w materialnej śmierci życie - to projekt, który postawi Iwaszkiewicz przed swą późną poezją, przed własnym wyobraźniowym "biegiem łąką o świtanu".

4. Modalność form istnienia

Tajemnicza poetycka figura, zamykająca cykl *Plejady* przywołuje wiedzę o naturze niedostępną człowiekowi, obcującemu z nią w wymiarze czasu motywowanym przez zwyczajowy podział dnia: na przedobiednim, popołudniowym lub wieczornym spacerze. Próby przełamania tego regulowanego przez kulturę kontaktu możemy odnaleźć w całej prozatorskiej i poetyckiej twórczości Iwaszkiewicza. Natura obserwowana wczesnym rankiem lub nocą, w chwili budzenia się albo snu, odsłania inną twarz niż estetyczny wymiar krajobrazu, co podkreśla wielokrotnie wychylająca się ku surrealizmowi poetycka tego rodzaju opisów.

Wtajemniczenie w naturę ma charakter ambiwalentny: z jednej strony obejmuje doświadczenie wegetatywnej siły i pierwiastka istnienia obecnego we wszystkich jej mutacjach, z drugiej strony jest aktem wkroczenia w obszar świadomości "nocnej", której codzienne spychanie na margines doświadczenia pozwala toczyć "dzienną" egzystencję.

Wyrazistą grupą Iwaszkiewiczowskich utworów poświęconych niedostrzegalnemu na co dzień wymiarowi budzącej się do życia natury są wiersze skoncentrowane na eksplorowaniu "pejzaży podziemia", jak je określa Tomasz Wójcik²². Do owych "pejzaży" zalicza się przestrzeń ukryta pod ziemią, śniegiem, lodem, drzewami, korzeniami oraz pejzaże wyznaczone przez motyw dna (wody, rzeki, jeziora, oceanu)²³.

Wnętrze ziemi przedstawia się w nich jako przestrzeń nieprzyjazna w wymiarze zmysłowym: "zimna"²⁴, wilgotna, "czarna"²⁵, szczelina, która jest przyszłą mogiłą, grobem. Prowadzi do początku, przywołując starotestamentowy motyw prochu jako wyjściowego i docelowego stanu ludzkiego ciała. A że "nie ma innej drogi"²⁶, Iwaszkiewicz spoglądając w głąb ziemi próbuje podjąć tę podróż w wyobraźni, oswoić jej krajobrazy.

Ziemia posiada siłę utrwalenia istnienia w jego przemianach, jest żywiołem przyjaznym zmarłym. To właśnie wiosną "wszyscy zniknięci" powracają w odnawiającej się przyrodzie. Surrealistyczne wizje zmarłych przychodzących "w welonie zieleni", krwi, która "z korzeni zmartwychwstałych chlusta" i sprawia, że "Ta noc wiosenna cała

śmiercią dyszy" [11, W. II, 53], kształtują charakterystyczną dla Iwaszkiewiczowskiego eschatologicznego spojrzenia w naturę poetykę brzydoty i swego rodzaju preturpizmu.

Wnętrze ziemi jest kryjówką "młodych Cyganów/ którym szerniała twarz" [*Cyganie*, W. II, 364]. Żyją tam biologicznym życiem bakterii i pleśni, "próchnem zielonym świecą", grają, spierają się, rozmawiają o tym, co nad ziemią, "jak czarne wilki/ wachają się i drżą". Portretowanie rozkładu ciała, czyli całości nacechowanej dodatnio estetycznie i etycznie, jest dla Iwaszkiewicza próbą wyjścia poza estetykę i etykę, wkroczenia w sferę indyferentnej aksjologicznie natury. Zawieszenie rozkładu jako estetycznego koszmaru oswaja śmierć, czyni z tego nurtu poezji autora *Mapy pogody* próbę spojrzenia w otchłań ziemi, tajemnicę przyszłości.

Aby nadać tajemnicy śmierci podkreślany tu wymiar przejścia ku innej formie życia, Iwaszkiewiczowski opis oscyluje między oswojonym przez naturę "pejzażem podziemia" a opisem eschatologicznego pejzażu ziemi. Forma pierwsza w reprezentatywny sposób realizuje się w poetyckim cyklu *Garść liści wierzbowych* z tomu *Mapa pogody*. Obok zabiegu personifikacji "wierzbowego lasu" poeta wykorzystuje topos kulturowego związku wierzby z żywiołem śmierci. W mitologii wierzba pełni funkcję drzewa nagrobnego, rosnącego u wejścia do świata podziemi. Dzięki swej plenności i zdolności adaptacji, jest również kulturowym znakiem wegetatywnej siły przyrody. Pod wierzbami powinny więc spocząć upojone winem "trzy baby", Parki podążające w niewiadomych celach "laskiem wierzbowym"²⁷. Sen "pod wierzbami" staje się symbolem śmierci, rozumianej jako wstąpienie w wegetatywną sferę natury.

"Pod wierzbami" dokonuje się przełamanie aksjologii wyznaczonej przez ludzki antropocentryczny ogląd świata. Jak w malarskich przedstawieniach motywu Bożego Narodzenia w tle wielokrotnie można znaleźć motywy architektoniczne znakomitych budowli pogrążonych w ruinie, i ma to symbolizować przełamany porządek dawnej religii i cywilizacji, podobnie Iwaszkiewicz swe pejzaże podziemia zapełnia ruinami tego, co w "nadziemnej" perspektywie symbolizuje życie i piękno. Jest to jednak zabieg dążący ku zgodzie z podziemnym światem, podejmowany w geście zaufania mądrości natury. Pisał Iwaszkiewicz:

[...] kiedy będziemy przed Panem Nicości

już zaraz

nic to nie będzie znaczyło

[...]

I nikt nas nie zapyta

o nasze muchy

nasze psy

nasze pogubione książki

chustki do nosa

i okulary

[*Stary poeta*, W. II, 568].

"Okulary zostały wydzielone w osobny wers nie tylko ze względów intonacyjnych" - zauważa Jacek Łukasiewicz. - "Nie będą potrzebne - niezależnie od tego, czy zobaczymy, co zobaczymy i jak zobaczymy. Jeśli nicość ma Pana, który nią rządzi, to nie jest nicość nicością. Wobec tej innej rzeczywistości cała literatura, cała sztuka i cała kultura są bezradne"²⁸. Spojrzenie pisarza na twory ludzkiej kultury oraz otaczające go istnienia zawsze zawiera w sobie eschatologiczną świadomość marności fenomenów świata, przeciwstawionych wiecznemu trwaniu natury. Skoro "nic nie będą znaczyły" istnienia ukochanych ludzi i zwierząt, żadnej wartości nie ma również stworzona na ziemi sztuka, przeminąć i zaginąć może nawet pełna pychy trwania Wenecja²⁹. Natura jednak nie tylko udziela pisarzowi lekcji o kruchości ludzkiej hierarchii wartości, a w niej tego, co uważa się za ważne i wiecznotrwałe - dostarcza również perspektyw wyjścia poza nieuchronność klęski.

Na poziomie empirycznego doświadczenia i wnioskowania życie natury objawia jedynie tragiczny ciąg narodzin i śmierci. Religijna wizja praw wegetacyjnych pozwala na odczytanie w rytmie wegetacyjnym innych,

pozytywnych znaczeń: "idei regeneracji, wiecznej młodości, zdrowia, nieśmiertelności"³⁰. Istotą zagadnienia jest fakt, że istnienie posiada dwa wymiary: indywidualny i ogólny. Autor studium o kulcie dionizyjskim, Karl Kerényi, odnalazł dla tego rozróżnienia dwa greckie pojęcia: *bios* i *zoe*. Pierwsze (*bios*) oznacza istnienie jednostkowe, które posiada przemijające cechy szczególne oraz zarodek nieskończoności w czasie, jaki daje możliwość przekazywania genów, dziedziczenia. Formuła druga określa takie właśnie nie ograniczone czasem istnienie. "Przełamuje ono granice indywidualnej, śmiertelnej istoty - pisze Kerényi³¹ - i w każdym poszczególnym przypadku objawia się jako niezniszczalne, niezależnie od tego czy dziedziczenie urzeczywistnia się faktycznie".

Życie rozumiane jako trwanie (*zoe*) przebywa w każdym organizmie jak zarodek, obecny nawet gdy nic z niego nie kiełkuje. To nie ograniczone czasem istnienie przypomina nic, na którą nanizane są istnienia poszczególne. Nic jest ich częścią, lecz zarazem podporządkowuje je sobie i daleko je przekracza. Poszczególne istnienie jest częścią, z której składa się nic istnienia, lecz ma w niej unikalne akcydensy indywidualności. Oba wymiary posiadają więc szczególne cechy, które składają się na prawdę o antynomiczności istnienia, łączącego wieczność i skończoność, indywidualność i to co ogólne, płynące przez pokolenia³².

Autor *Dionizosa* opisuje dostępne jednostce doświadczenie istnienia wykraczającego poza przemijanie (*zoe*) jako przecucie życia pozbawionego właściwości. "Gdy odczuwamy zagrożenie życia - pisze³³ - to nieusuwalnej sprzeczności między życiem a śmiercią doświadczamy w lęku, przerażeniu, strachu. Można doświadczać ścieśnienia życia jako *bios* a jako *zoe* doświadczać jego wątpliści, a

nawet pragnienia, by przestać istnieć. Człowiek bądź chciałby nie doświadczać swego *bios*, danego mu ze wszelkimi swoistymi dlań właściwościami, bądź bytować w ogóle bez doświadczeń. [...] *Zoe* nie dopuszcza doświadczenia własnego unicestwienia; doznaje się jej jako nie mającej kresu, jako życia nieskończonego. W tym punkcie *zoe* różni się od wszelkich innych doświadczeń zachodzących w *bios*, życiu skończonym".

W Iwaszkiewiczowskim poetyckim cyklu zachodzi przemiana z *bios* w *zoe*, przemiana, której patronem możemy uznać przywoływanego greckiego boga, tak jak Dionizos - zauważa autorka studium na temat mitu w twórczości Iwaszkiewicza - związany jest z motywem wody i jego funkcjami jako symboliczny opiekun mokradeł, bagien i rosnących tam wodnych roślin³⁴.

Jednostka porzuca indywidualną ludzką formę, wstępuje w istnienie. Zniszczeniu ulega wytworzony przez *bios* podział na sferę kultury, która kształtuje indywidua i niepojętą naturę - zarazem dawcę życia i wroga życia. Opisywane gnijące liście i kwiaty odgrywają rolę ruin tradycyjnego pojęcia o życiu i pięknie, które nadaje przejawom życia atrybut piękna i dobra, a odmawia go śmierci. Zapach wody, jaki umieszcza Iwaszkiewicz w pejzażu pod wierzbami, nosi znak włączenia w sferę tego, co przedkształtne i potencjalne.

Pod wierzbami wodą pachnie

gniją liście gnije kwiat

ale leżeć mi niestrasznie

bo ja jestem liściom brat

- pisze w estetyce ludowej piosenki-rymowanki, która również niesie ideową wymowę pouczenia mądrością, jaką daje życie w symbiozie z naturą, mądrością dyktującą zgodę na nieuchronne [5, W. II, 524].

Inna treść nadana bez reszty związanemu z kulturą i relacjami międzyludzkimi słowu 'brat' (a w następnej zwrotce wiersza kolejnym wyrazom określającym więzy pokrewieństwa) dodatkowo pogłębia wrażenie przemiany wartości, jaka dokonuje się "pod wierzbami". Brat liści i ptaków, syn i swat wierzb, gdy pogrąży się w pejzaż podziemia, doświadcza istnienia spotęgowanego, odzyskuje więcej braci, matek i sióstr, niż stracił. Sfera podziemnego życia natury, oglądana od wewnątrz, okazuje się wcale "niestraszna". Straszna tajemnica śmierci przeobraża się w tajemnicę braterskiej łączności z pogrążonymi w potencjalności wody istnieniami, przeobraża się w braterstwo z istotami znajdującymi się nad ziemią, żyjącymi w jednej wspólnej rodzinie przyrody.

Śmierć łączy człowieka z naturą w braterskiej więzi. Natura godzi go ze śmiercią, nadając temu aktowi pozytywną wartość przemiany form istnienia. W rytmach kosmicznych trwa zaszyfrowane religijne poczucie, że śmierć jest tylko "inną modalnością istnienia ludzkiego" -

pisze Mircea Eliade. Zrozumienie misterium życia wymaga jedynie "rozszyfrowania" tego, co "mówi" kosmos przez swe rozliczne "sposoby bycia"³⁵.

Drzewo, "świadecko zaciemnionego bytu", mówi o "płomienistym kręgu odrodzenia, / Wiecznego życia". Taką odpowiedź natury na pytanie o życie i czas Stary Poeta odnajduje tuż za oknem.

Wystarczy spojrzeć na olbrzymie drzewo

I wyobraźnią soki jego śledzić,

Wieczną wędrówkę z korzeni do szczytu

I wieczny obieg z szczytu do korzeni

[8, W. II, 402].

Cykl podskórnego krążenia życiowych soków drzewa ukazuje powszechny proces zachodzący w naturze, polegający na modalności form istnienia, przy jednej wszakże i wiecznej zasadzie - dialektyce życia i śmierci, umierania i odrodzenia. Poeta wyznaje:

Ile więc razy przez okno spoglądam

W noc pełną strachu i pełną nadziei,

Myślę że przecież są jakieś pierwiastki

Wieczne - i radość w tej myśli znajduję.

Tak mało jest radości we mnie, mniej jeszcze

W tym czarnym świecie. Błysk taki więc stanie

Za wiele godzin rozmyślań samotnych

[8, W. II, 402].

Ten, kto przedstawia się jako brat gnijących pod korzeniami wierzb liści, "leży" pod ziemią i nie wspomina się tu o jego wspólnym z liśćmi losie. Stan zatrzymania, pogrążenia w potencjalności, ukrycia w pachnącej wodą glebie przywołuje symbol ziarna, oczekującego w głębi ziemi na odrodzenie. Czujny bóg wegetacji Dionizos, na którego opiekę pisarz powoływał się w słynnej *Piosence dla zmarłej*, ma baczenie, by bez końca trwał rytuał integrowania i dezintegrowania, w który włączone są również ludzkie istnienia. Wykraczający poza zdolność intelektualnej akceptacji, niepowstrzymany, wszechogarniający ma ów proces charakter ingerencji transcendentnej siły. Jego "świętość" powstrzymuje pytanie o jego sens, czy raczej brak sensu odczuwany w

obliczu zniszczenia indywiduum. Zakłada istnienie zamkniętej przed
perspektywą jednostkowego życia mądrości, ukrytej w prawach natury.
Dionizos więc, gdy

[...] przyjdzie święty,

Ramieniem ogarnie,

Wszystkie wytłumaczy

Przebyte męczarnie.

Bo sens nie w szarpaniu

Ani jest radości,

Ale w cierpliwości

I w wielkim czekaniu

[*Piosenka dla zmarłej*, W. I, 416].

Eschatologiczny opis pejzażu ziemi skupia się na dwóch przestrzeniach. Pierwszą jest piętro bezpośrednio nad ziemią, naznaczone silną łącznością z rysowanym tu już podziemiem. Przestrzeń druga to piętro drzew, łączące sferę powietrza, nieba i podziemie.

Na piętrze znajdującym się bezpośrednio nad ziemią rozgrywa się wpisany w życie natury dramat umierania. Wymiana, jaka dokonuje się między tą sferą a podziemiem, wynika z naturalnej życiowej zależności. Kwiaty, trawy i drzewa czerpią energię życiową ze światła i gleby. Procesy, związane z rozkładem materii organicznej, karmią żyjące organizmy. Natura tych procesów sprawia, że żyjący sami z czasem stają się żywicielami, dzięki którym rozwinię się nowe życie. Podobnie jak rośliny i drzewa, w porządek ten wpisane są zwierzęta i człowiek, mimo że ich związek z ziemią jest mniej pochwytny i oczywisty.

Kultura, odnajdując w naturze i jej procesach nie tylko wymiar biologiczny, lecz również metafizyczny, sprawia jednak, że człowiek w nieuchronny sposób balansuje na granicy materializmu i spirytyzmu. Gdy więc w wierszu zamykającym *Warkocz jesieni* Iwaszkiewicz stwierdza: zostanie po mnie "cementarny dół" [16, W. II, 250] - można usłyszeć w tym sformułowaniu zarówno przepowiednię biologicznego zniszczenia ciała, jak i głos sugerujący rozdział między ciałem i grobem.

Braterstwo z naturą, wspólna pramateria wody, kształtująca drzewo, człowieka i "sprawy człowiecze", każe skupić się na tym, co w ludzkim istnieniu przekracza wymiar biologiczny. W kropli krwi, pisze

Iwaszkiewicz, można odnaleźć cukier, sól i ziemię. Czy znajdzie się w niej jednak elementy związane z duchową naturą człowieka: przeżycia wewnętrzne, wspomnienia?

czy znajdziecie w niej dotyk liści nad ranem

czy pozostał brzęk tamtych strzemion

czy odbił się błysk gwiazdy ogniska lampy

czy słyszeć w niej słowo

dawno umarłych głosów?

[***, W. II, 319].

Jest tam to wszystko - odpowiada poeta - dlatego krew ma kolor czarny. Paradoks zakończenia wiersza mówi o istnieniu w ludzkim wnętrzu dwóch krwiobiegiów: naturalnego i duchowego, czerwonego i czarnego, tego, który łączy człowieka z rodziną natury i takiego, który odróżnia go od innych istnień, innych ludzi.

Myśl o utrwaleniu swego istnienia nieuchronnie będzie więc miała dwa wymiary. Pierwszym będzie utrwalenie jednostkowości i podmiotowości, któremu przeciwdziała istniejąca w naturze

"modalność form istnienia". Nie ma w niej miejsca dla indywiduum, które trwałoby poza czas zaprogramowany przez biologiczne możliwości organizmu. W tym sensie natura jest jednostce bezwzględnie wroga i napięcie obecne w relacji Iwaszkiewicza i natury czerpie wiele z faktu, że owa relacja jest obcowaniem z zapowiedzią własnej śmierci, odnajdowaną w obrotach koła pór roku.

Drugi wymiar, w jakim można myśleć o zachowaniu życia, to wymiar biologicznego trwania w naturalnej "modalności form istnienia". Dane empiryczne potwierdzają tę możliwość, a jedyna komplikacja polega na tym, że nie zachowuje ona tego, co w człowieku indywidualne i ludzkie. Iwaszkiewicz nie zadowala się ani świadomością wieczności *zoe*, ani inspirowanym filozofią Wschodu twierdzeniem Schopenhauera o wiecznym życiu poszczególnych istnień w swym potomstwie. "Czy mucha bzykająca teraz koło mnie zaśnie wieczorem i jutro znów bzykać będzie, czy też wieczorem umrze, a wiosną bzykać będzie wykluta z jajka inna mucha - stwierdzał filozof - to w istocie nie czyni różnicy; [...] poznanie, w którym obie ukazują się jako dwie rzeczy zasadniczo różne, jest poznanie względnym, poznanie zjawiska, a nie rzeczy samej w sobie. Mucha jest z rana znów, na wiosnę też jest znowu"³⁶. Iwaszkiewiczowskie "muchy na parapecie okna zabite muchozolem", "martwe ukochane psy"³⁷ i zmierzający ku swojemu kresowi ludzie tworzą wspólnotę jednostek nieistniejących lub zmierzających ku unicestwieniu. Idealizm Platona w interpretacji Artura Schopenhauera jest apoteozą ogólności, wysuwaniem na plan pierwszy tego, co ogólne, dostrzeganego w jednostkowym³⁸. Idealizm w ujęciu Iwaszkiewicza, jeśli możemy o takim mówić, wiąże się z apoteozą tego, co indywidualne, co przydaje poszczególnym realizacjom ogólnych idei wymiar jednostkowy i duchowy. Zjawisko śmierci dotyka więc dla Iwaszkiewicza rzeczy samych w sobie. Uspokojenie związane z "wiecznym życiem" w naturze będzie naznaczone tonem dramatycznej

zgody na abdykację z ludzkich eschatologicznych aspiracji. Tragedia śmierci znajdzie gorzkie pocieszenie w przeświadczeniu o wiecznym istnieniu form materii.

Pisarz, poszukując w naturze szans w gruncie rzeczy metafizycznych: utrwalenia indywiduum, czyni to jednak zawsze w granicach jej naturalnych procesów. Pragnienie utrwalenia swego istnienia jest pragnieniem utrwalenia się na ziemi, nie w metafizycznej przestrzeni symbolizowanej kulturowym znakiem "nieba". "Niech nie kładą mnie do dołu/ niech mnie na grobli posadzą" - pisze w wierszu z tomu *Jutro żniwa*, rysującym eschatologiczny pejzaż ziemi [*Niech nie kładą...* W. II, 295]. Jest on prośbą o utrwalenie się w sferze pośredniej między żywiołem eterycznym i stałością ziemi (dodatkowo wzmacnia ową pośredniość żywioł wody) - w ukryciu między gałęziami drzew i krzaków, "w chaszczu wierzb nad samą wodą". Dramat rozpadu ciała z odrażającego procesu gnicia przemienia się w swoistą komunię z istotami zamieszkującymi Iwaszkiewiczowski eschatologiczny matecznik.

Jeże zjedzą moje oczy

lisy moje nogi zgryzą

mrówki kości mi wybielą.

Rozebrany z nietrwałej organicznej powłoki niby z ubrania, będzie mógł trwać w stałości kamienia, "brązowego gołego czerepu". Dana mu zostanie możliwość kontemplacji cykliń odrodzeń natury, w których

sam będzie uczestniczyć w charakterze widza, zachowując jednostkowość i odrębność.

5. *Natura jako rola*

W wierzeniach kultur tradycyjnych śmierć człowieka rozpoczynała ciąg wcieleń rozłączonej z ciałem duszy w postaci innych, "braterskich" wobec niego istnień. W późnej poezji Iwaszkiewicza pojawia się osobliwa stylizacyjna odmiana "liryki roli", która przynosi refleksje związane z sytuacją zbliżającego się kresu ludzkiego biologicznego życia. Poeta, poszukując odpowiedzi na pytanie "czym ja będę po śmierci?", wciela się imaginacyjnie w role zadomowionych w naturze i jej prawach istnień: zwierząt, drzew, roślin³⁹.

6. *Wilk, lis, pies*

W kulturze judeochrześcijańskiej utrwaliło się bezwzględne przeciwstawienie człowieka i zwierzęcia. Obejmuje ono sferę aksjologii i relację poddania zwierząt władzy ludzkiej. Tymczasem swą obecnością zwierzęta przypominają człowiekowi o "wspólnocie wszystkiego, co istnieje"⁴⁰. W fackie odrzucenia świadomości biologicznego braterstwa ze zwierzętami Artur Schopenhauer widział przyczynę, która nie pozwala ludziom poczuć "rzeczywistej niezniszczalności ich własnej istoty"⁴¹.

W literaturze motyw zwierząt bywa ujęty w trzy formy występowania. Pierwsza przedstawia zwierzę w opozycji do człowieka jako istoty znajdującej się na wyższym szczeblu ewolucyjnego rozwoju, obdarzonej

rozumem, świadomością, uduchowionej. W drugiej zwierzę jest istotą przywołującą żal człowieka za utraconą łącznością z naturą, przedstawicielem niedostępnej ludzom rzeczywistości arkadyjskiej. W trzeciej zaś zwierzę jest człowieczym "bratem mniejszym", cierpiącym te same niedostatki kondycji biologicznej⁴².

Kondycja zwierząt - wrzucenie w niezrozumiałą rzeczywistość, oddanie starzeniu się i śmierci, brak nadziei eschatologicznej i podporządkowanie biologicznemu przekazywaniu życia - każe skierować w ich stronę pierwsze spojrzenie, poszukujące nadziei na zachowanie istnienia w jego innej formie. Utwory, w których Iwaszkiewicz dokonuje personifikacji zwierząt, w których stają się one "ja" lirycznym i maską autora, tworzą pierwszy sposób eschatologicznego spojrzenia poety w naturę. Są próbą poetyckiego przywołania "innego życia".

Wszystkie osadzone są w dekoracjach nocy lub wczesnego ranka, podkreślających otwarte przed zwierzęciem możliwości obcowania z otaczającym światem nie regulowane przez rytmy kulturowe. Bohaterowie dwóch wierszy: lis i wilk - prowadzą tryb życia, w który wpisane jest nocne polowanie. Ciemność nie jest ich wrogiem ani niosącą niepokój tajemnicą, lecz naturalnym sprzymierzeńcem i schronieniem. Noc wyostrza ich zmysły, uczytelnia zapachy niknące w rozgrzanym dziennym powietrzu. Rosa przynosi ulgę po upale dnia. Bliski, zmysłowy kontakt z naturą podkreśla fakt, że przestrzenią tych utworów jest piętro tuż nad ziemią: trawy, ścieżka, zaspasniegi. Zarówno w utworze *Lis* z pośmiertnego tomu poety *Muzyka wieczorem*, jak i w wierszu *Wilc* ze zbioru *Krągły rok* pojawia się motyw blasku gwiazd, łączący dwie przestrzenie natury: ziemię i kosmos, symbole domu i nieskończoności. Lisia nora, wykopane w ziemi, pod korzeniami

drzew schronienie zwierzęcia sprawia, że również przestrzeń podziemia okazuje się tu przestrzenią domową, schronieniem, które "lis" opuszcza, by polować nocą. Kosmos, ziemia i podziemie są dlań wielkim domem natury, w którym Iwaszkiewiczowski lis sprawia wrażenie myśliwego polującego na zapachy i zmysłowe doznania.

Jak mocno pachną czarne bzy,

Gdy nocą wyjrzę z lisiej nory

I nocny chłód pieści mój chwost. [...]

I, chyłkiem biegnąc, z mokrych traw

Strącam zastygłe krople rosy

[*Lis*, MW. 18].

Sens literackiego portretu zwierzęcia, nakreślonego narzędziami poetyckiej personifikacji, staje się czytelny, gdy jak w "macierzystym" tomie *Muzyka wieczorem* utwór zostanie umieszczony w kontekście ostatnich wierszy Iwaszkiewicza. W pośmiertnym zbiorze sąsiadują z nim bezpośrednio *Koncert Rachmaninowa upalnym latem*, rozpoczynający się zawołaniem: "Wszak przecieście umarli, Kola, Lena, Julku!", i wiersz *Do siostry* z incipitem: "Umarłaś w mrozy"⁴³.

Śmierć bliskich i znajomych przypomina o nieuchronności zdarzenia, z którym człowiek musi się zmierzyć, czekający w "sezonie pogrzebów" na własny kres. Lis, który biegnie o świcie korytarzami mokrej trawy, węsząc "drżącą w powietrzu" woń krwi ofiary, jest w tym kontekście symbolem wieczności sił witalnych natury, ucieleśnieniem mocy, której nie odczuwa, a której pożąda stary człowiek.

Zaznaczając możliwe źródło inspiracji obecne w świecie realnym (w coraz bardziej zdziczałym ogrodzie Stawiska pojawiały się lisy, zakładały nawet swoje nory - wspomina o tym pisarz w *Dzienniku*⁴⁴), w poszukiwaniu prototypu Iwaszkiewiczowskiego *Lisa* warto sięgnąć do utworu *Lisy* zmarłego w 1931 roku młodego przyjaciela rodziny Iwaszkiewiczów, Jerzego Lieberta - wspomnienie o nim wielokrotnie pojawia się w późnej poezji i eseistyce pisarza.

Zwierzęta, których tajemne krążenie wokół domu potęguje strach przed niewiadomym, pisze Liebert, mogą stać się nauczycielami innego życia i innej prawdy świata. Jeśli "nie pomaga brom" - powtarza autor *Kołysanki jodłowej* - pójdź za lisim tropem, nie upieraj się przy kalekim ludzkim istnieniu, przemień się w jedno ze zwierząt.

Krętym śladem wszędy zdążaj za lisami.

Ucz się, ucz się - dolinami, pagórkami -

Jak ci chadzać, ślady mylić, żyć.

[...] Ucz się, świątku, wiedzy lisiej, ucz!

Ucz się ziemi, mroku, szmeru, ucz się wiatru! [...]

Lisim tropem z mordą lisią spiesz,

Lisim chodem zdążaj, świątku frasobliwy!

Lis ci zdradzi sekret słodki i straszliwy:

świat - królestwo twoje, wzdłuż i wszerz!⁴⁵.

Dróżki, przejścia, skróty lisie otwierają tu, podobnie jak w Iwaszkiewiczowskim wierszu, szerszą przestrzeń, a "lisi rozum" i "lisi zmysł" symbolizują doskonałe przystosowanie do życia, jakim obdarzyła zwierzęta natura.

Dla zrozumienia tego tajemniczego i rzadko analizowanego utworu warto również sięgnąć, już nie w kontekście inspiracji, lecz na prawach podobnych eschatologicznych intuicji, do wiersza Aleksandra Wata o incipicie: "Być myszą...". Życie myszy i lisa w porównaniu z ciężącym na człowieku wyrokiem, to życie na bezpiecznej i przyjaznej ziemi. Píše Wat:

Żywić się kwiatem glicynii, korą drzew palmowych,

rozgrzebywać korzonki w chłodnej wilgotnej ziemi

i tańczyć po świeżej nocy. Patrzyć na księżyc w pełni [...]46.

Marzenie o przemianie w zwierzątko jest tęsknotą za odrzuceniem nieprzyjaznego i bezbronnego ciała, wydanego bólowi i śmierci, ogromnego w porównaniu z ciałem zwierząt. "Zaszyć się w mysia dziurę" we frazeologii języka polskiego oznacza schować się, zniknąć, tu konkretnie zaś uciec od bólu i śmierci, która w przypadku zwierząt zdaje się mieć inny, mniej dramatyczny wymiar, włączając się w sposób bardziej oczywisty niż odejście człowieka w rytm przemian natury.

Psy są w twórczości Iwaszkiewicza mniejszymi "braćmi w nicości" - nieżyjącym psom rzuca się pod stół jadło, równając je z duchami ludzi47. W zaciekłości, z jaką potrafią szczekać "na cały świat" lub wyc do księżyc, są braterskie w bezsilnym buncie48. W ograniczoności ich poznania kryje się ten sam dramat niewiedzy na temat istoty życia, jaką odczuwa człowiek49. W spokoju, z jakim umieją cierpieć lub cieszyć się chwilą, bez lęków, kryje się niedostępna ludziom wiedza "jak trzeba żyć"50. W radości wyrażanej swą niefrasobliwą zabawą, utwierdzają spokojną radość zmartwychwstania i odnowionej rzeczywistości51.

Iwaszkiewicza oczarowują starożytne ruiny willi Horacego i spotkanie tam z biało-czarnym psem, przypominającym pisarzowi rzymski zwyczaj umieszczania u drzwi posągu psa, który chroni domostwo od

złych duchów i demonów. Ruiny *otium* Horacego pośród gór sabińskich, kamienie otoczone tym, co stanowi kwintesencję poezji Włoch, mury, które słyszały głos poety - miejsce to jawi się jako przestrzeń o zatrzymanym czasie, w którą można wstąpić na wieczność, choćby przemieniony w rzeźbę psa lub realne zwierzę. Stąd rozmowa poety z "psem horacjańskim", a w niej wyznanie osobliwego braterstwa.

Bo ja czasami śpię i widzę w nocy

zarysy boskie gór, z radości szczekam

i jestem chyba jak ty, biało-czarny

pies horacjański

[*Pies horacjański*, W. II, 445].

Akt wpisania w świat natury, przyjęcie roli któregoś z wymienionych zwierząt, nie likwiduje jednak podziału na życie ludzkie i zwierzęce. Iwaszkiewiczowskie poetyckie personifikacje zwierząt posiadają ludzką świadomość, która sprawia, że możliwa jest autorefleksja - zachwyty biegiem o świtaniu, wśród mokrych traw, lecz również świadomość oddzielenia od innego fascynującego świata - świata ludzi. Wilk, który podkraść się do chaty, obserwuje zabawę mieszkańców jako istota z zewnątrz, oglądając obce, lecz fascynujące zjawisko.

śpiewają wysokie tenory

tańczą piją

żyją

[...]

ze studni wodę biorą

i żrą

[...]

na skrzypcach grają

szczęście budują

wychodzą w noc

śpiewają jak lichy

[*Wilk*, W. II 358].

Pies, wilk i lis w mitologii pełnią funkcję przewodników dusz ludzkich do świata podziemi, to istoty poruszające się w sferze doczesnej i schodzące do podziemnego wiecznego świata. Wilk z wiersza Iwaszkiewicza jest romantycznym widmem człowieka należącego do innego, nieludzkiego porządku. Ludzie "żyją", a wilk ogląda ich życie z kryjówki za oknem, niewidzialny, świadomy detali i form obserwowanego świata. Sytuacja czerpie liryczne napięcie ze sfery wierzeń związanych z motywem powrotu duchów zmarłych do miejsc ich ziemskiego bytowania. Mogą one tylko, niezauważone, obserwować świat ludzi, a jedynym kontaktem, jaki są w stanie z nim nawiązać, jest nieczytelny niepokojący znak obecności: otwierające się niespodziewanie drzwi, okiennice, spadające sprzęty, tajemnicze stukanie.

Wilk Iwaszkiewicza zazdrości ciepła izby, śmiechu i śpiewu.

[...] strach mnie bierze

i złość

dlaczego ja tak nie mogę?

i wyję

a oni wołają

wilk! wilk!

[W. II, 359].

Wycie jest ostrzeżeniem, że na zewnątrz istnieje inny świat, w którym śpiew, uczty i zabawy ludzi są widowiskiem nieprzyzwoitym, urągającym powadze losu istot żyjących na ziemi. Wilk straszy, przypominając o czyhającym na bezbronnych niebezpieczeństwie, o śmierci.

7. *Wierzba, sosna*

Wspomnieliśmy już, że drzewo stało się w poezji Iwaszkiewicza jednym ze znaków "modalności istnienia". Uniwersalny symbol porządku wszechświata ("drzewo kosmiczne", drzewo jako *axis mundi*), życia i niewyczerpanej płodności ("drzewo świata"), nieśmiertelności ("drzewo żywota"), cyklu odrodzenia ("maik", witki wierzbowe)⁵² - w twórczości autora *Uranii* z symbolu siły wegetatywnej przemienia się w metaforę ludzkiego życia i symbol eschatologiczny.

Metafora drzewa odsłania ludzkie życie w całej jego skomplikowanej strukturze, w architekturze gałęzi i korzeni. Niesie zaszyfrowaną wiadomość na temat przyszłych losów. Drzewo, tak jak człowieka, spotyka okres schyłkowy, starzenie się i obumieranie⁵³. Jednak proces

ten natura rozpisala na czas kilku ludzkich pokoleń i w dostępnym człowiekowi doświadczeniu drzewo może być uznane za symbol długowieczności i potęgi. Dlatego alchemia natury, wierzy poeta: "mnie także, gdy pójdę pod ziemię cmentarną,/ W wysokie drzewo wzniesie, w niski korzeń zmieni" [XXIX, W. I, 343]. Wspólna dla wielu kręgów kulturowych jest wiara w mistyczne uczestnictwo człowieka w życiu drzewa, przejawiana w zwyczaju sadzenia drzewa z okazji narodzin dziecka czy w wierzeniach i rytuałach pogrzebowych kultur tradycyjnych⁵⁴.

Pierwszym z drzew, które osiągnęły w twórczości Iwaszkiewicza braterstwo z człowiekiem, jest wierzba. W polskiej frazeologii określa ją personifikujący epitet "płacząca" i poetycki cykl *Garść liści wierzbowych* przedstawia to drzewo jako braterskie w człowieczeństwie, kreśląc w spojrzeniu na wierzby "kontemplacyjną projekcję starości"⁵⁵. Wierzba nosi cechy człowieka u schyłku życia - jest "ludzko pochylona", "smutna"⁵⁶, "zgarbiona"⁵⁷, "samotna"⁵⁸, bezbronna i naga⁵⁹. "Opuszcza ręce" w geście zmęczenia i rezygnacji⁶⁰. Cały cykl organizuje podmiotowe traktowanie drzewa w akcie osobliwej komunikacji - od początkowej apostrofy, po dwa końcowe wiersze, w których los wierzby i "Starego Poety" łączy to samo jesienne odczucie chłodu i opuszczania⁶¹. Stosowana przez autora formuła "ty" staje się taktyką obiektywnego mówienia o sobie, jak we fragmentach:

wiatr zerwie liście

znów cię ogoli

stoisz tak sama

A serce boli

[6, W. II, 525]

Nie wrócili przyjaciele

nie odrosły witki

jak mało zostało

ludzi wokoło

i gałązek na wierzbie

którą wiatr bezlitosny

tak szarpie

[11, W. II, 530].

Tytuł *Garść liści wierzbowych* nie jest tylko przewrotną deklaracją o ulotności, miniaturowości i w gruncie rzeczy nikłej artystycznej wartości cyklu "wierzbowych" wierszy. (Iwaszkiewicz dawniej wykorzystał już ten zabieg w cyklu poetyckim o Włoszech, zatytułowanym *Bilety tramwajowe*). *Garść liści* jest tym, co zostało po kontemplacji przemian wpisanych w cykl pór roku, tak jak bilety tramwajowe są jedyną materialną pozostałością podróży. Z *garścią liści* w dłoni trzeba zrozumieć sens swej życiowej podróżniczej przygody. W jednym z wierszy *Ciemnych ścieżek* Iwaszkiewicz pisał:

Jest jeszcze jakieś słowo, którego ja nie znam.[...]

Powiedz mi! Jednym kwiatem rzuć, Boże, w mą stronę

[7, W. II, 49].

W *garści liści wierzbowych* można znaleźć zapłatę za wierną uwagę w stosunku do świata, wskazówkę w odpowiedzi na ludzkie wołanie, w odpowiedzi na strach.

Wybór wierzby jako drzewa, ku któremu poeta spogląda w nadziei ostatecznego uciszenia, spoczynku, wstąpienia w sferę natury, nie jest przypadkowy. Wierzbę wyróżnia szczególna płodność, ucięte gałązki odrastają i zakwitają, nawet ułamek drzewa potrafi wypuścić młode listki, gałązka zatknięta w ziemi może się w niej zakorzenić. Stąd kulturowe miano wierzby jako rośliny "cieszącej się życiem", symbolu sił wegetatywnych i zmartwychwstania⁶².

Eschatologiczny pejzaż wierzbowy skupia się nie na piętrze nieba i korony, lecz na sferze ziemi i korzeni. Wilgoć ("wilgotne sny"), rosa (powiązana z wierzbowym "płaczem"), woda - towarzyszą drzewu, potęgując w połączeniu "drzewo-woda" symboliczny ciężar obu ideogramów. Mówią one o życiu, płodności i regeneracji⁶³. Stają się doskonałym eschatologicznym schronieniem dla "tego, co się boi".

Ośnieżona wierzba, "nadszarpana wilczymi zębami", samotna, czarna w orszaku drzew, naga, wystawiona na szarpiący wiatr czeka, aż wyzwoli ją nadejście wiosennej ciszy. "Nawet ten co się boi" przyjmie "wierzbową ciszę" jako ukojenie lęków. W tym miejscu następuje opis miłostnego zasypiania w wierzbowym objęciu - jeden z najważniejszych eschatologicznych motywów liryki Iwaszkiewicza.

I położy między witki

gołe usta gołe ręce

nagi bóg i nagie drzewo

nagich wierzb ciało dziewczęce

[7, W. II, 526].

W miłosnym uścisku ludzkiego ciała i materii drzewa dokona się ponowne połączenie człowieka z naturą. Wierzby zyskają "ciało dziewczęce", miast skóry drzewa, ich materia nasyci się duchowym sensem; człowiek stanie się "nagim bogiem", porzucając ludzką kondycję.

Korzenie wierzb są "niedźwiedzimi łapami", w których człowiek "zapomni się" w akcie miłosnego połączenia, układając się do snu pod wierzbami. Umościć "łóżę" wśród korzeni wierzb, w misterium przemiany natury stać się "nagim bogiem", stać się jednym z drzewem, to poetycka eschatologia późnej poezji Iwaszkiewicza - *Mapy pogody*, a w niej cyklu *Garść liści wierzbowych*, pożegnalnej *Uranii*. U jej źródła leży próba dostrzeżenia w śmierci aktu nowego nawiązania kontaktu z naturą - źródłem życia uniwersalnego. "Śmierć jest tylko zmianą sposobu bytowania - pisał o tym procesie, stanowiącym istotę eschatologicznego spojrzenia w naturę, Mircea Eliade - ponownym scaleniem (reintegracją) z uniwersalną macierzą". Reintegracja dokonuje się tu przez zmianę formy: "zmarły człekokształtny (antropomorficzny) staje się drzewokształtny (dendromorficzny)"⁶⁴.

Omawiany cykl wierszy rozpoczyna inwokacja do sosny, rodzaj zaklinalnia natury, próba zaskarżenia sobie jej przychylności.

O sosno jakżeś piękna w księżycu

O sosno jakżeś piękna w szronie

[1, W. II, 520].

Jest sosna drzewem "pięknym", wierzba jest drzewem "ludzkim". Ku sośnie, jej potędze i pięknu, Iwaszkiewicz w drugiej kolejności, ośmielony, skieruje poetyckie eschatologiczne spojrzenie.

Sosna powalona przez wiatr, sosna rozdarta, podobnie jak "płacząca wierzba" jednoczy się z człowiekiem przywalonym nieszczęściem, walczącym ostatkiem sił⁶⁵. Jednak w poezji autora *Uranii* takich sosen nie ma. Jest w niej sosna drzewem tryumfalnie wznoszącym się ku niebu, silnym siłą natury w inny sposób niż symbol płodności, wierzba; jest drzewem długowiecznym, potężnym, wspaniałym. Iwaszkiewiczowskie drzewo opiera się wiatrom i złym pogodom, symbolizuje siłę życia i osobowość potrafiącą zwalczyć życiowe przeciwności. Ponadto sosna nosi kulturowy symbol nieśmiertelności, wiecznego życia, znaczący drzewa iglaste, wiecznie zielone, posiadające nie psującą się żywicę - w polskiej etymologii połączoną z "życiem": płyn żywy. Dlatego gałązki i drewno sosnowe, wkładane do trumny, miały pokrzepiać dusze zmarłych, posiadając również walory konserwujące ciało⁶⁶. W kulturach Wschodu drzewo to sadzono na grobach, zaś stare sosny otaczano szczególną czcią⁶⁷.

Było to drzewo Iwaszkiewiczowi w znaczeniu dosłownym najbliższe⁶⁸. W otoczeniu domu w Stawisku - wspomina poeta w *Ogrodach* - rosły przeszło dwustuletnie sosny. "Było tych sosen na początku dziewięć, nazwano je Muzami, ale śmigła jak maszt Urania znalazła się wprost domu, w wytyczonej lipowej alei, i musiała być ścięta [O. VI, 284]". Czy musiała? - zapytuje pisarz. I nie chodzi w tym pytaniu o rozważania na

temat możliwości innego usytuowania podjazdu przed dom, lecz o osiagajacy status prawidlowosci fakt, ze aby oswoic i zamieszkać jakas przestrzen, nalezy zrobic sobie w niej miejsce, polozyć pietno własnej wizji, usuwając konkurencyjnych mieszkańców lub niewygodne, wadzace elementy. Sosna Urania stala się ofiarą złożoną w imię mieszkania na Stawisku. Jednak magiczne miano opiekunki kosmosu i astronomii czy też istnienia innych sosen sprawily, że Urania nie pograzyla się w niepamięci. "Iwaszkiewicz nie pogodził się z unicestwieniem Uranii - pisze Ryszard Przybylski. - Była to w końcu Muza kosmogonii. Niebo, zarówno dzienne, jak i nocne, przedmiot jego stalej kontemplacji, musialo mu stale przypominać o tym grzechu. Zresztą dom nie powinien był utracić swego kosmicznego patrona"⁶⁹. Nazwę tę nadano innej sośnie, bliskiej, widocznej z okien sypialni. Urania Iwaszkiewicza była więc konkretnym, bliskim drzewem i zarazem drzewem widmowym, duchem sosny, którego cień trwał na wprost domu. Była drzewem i opiekunką kosmosu, w oczach poety znaku nicości. Stala się w końcu w ostatnim wierszu "siostrą", kiedy czule powtarza piękną Staffowską frazę: "siostro sosno"⁷⁰ w osobliwej panteistycznej modlitwie.

Rozmowa z sosną posiada powagę i precyzyjną konstrukcję modlitwy. Rozpoczyna ją inwokacja. Później następują prośby, z powodu których został nawiązany ten kontakt. Pierwsza odnosi się do losu "domu", czyli przestrzeni wydartej Uranii. Odnosi się do kruchych istnień ludzi, którzy uczynili to miejsce swoim, a wielu z nich już wówczas umarło w tym domu.

Siostro, wzywam ciebie

[...] Abyś wytrwała w progu mego domu

I strzegła kwiatu owocu i pszczoły

I serc co tutaj gasną po kryjomu

[*Urania*, MW. 5].

Sekwencja trzech słów "najprostszych i od wieków świętych": kwiat - owoc - pszczoła, odkrywa tajemnicę życia⁷¹. Pszczoła zapyla kwiat. Dojrzeź owoc, który wydaje nasiona, a z nich powstają kolejne kwiaty. W ten sposób trwa cykl wegetacyjny natury, cykl narodzin, umierania i zachowywania życia, o który poeta modli się do Uranii. Narodziny, śmierć i życie tworzą "Wielką Całość" - jej strażniczką czyni Iwaszkiewicz nieistniejącą sosnę ze Stawiska. Bogini ta łączy antynomie: koniec i trwanie, zniszczenie i moc opiekuńczą, wiatr i ciszę, nicość i istnienie natury. "Wielka Całość" - pisze Ryszard Przybylski w cytowanym eseju o *Uranii*⁷² - składa się u Iwaszkiewicza z dwóch hemisfer. Jest więc Byt, który nieustannie trwa, i jest Nicość, która wygląda jakby na Niebyt podtrzymujący trwanie Bytu. Jest więc wieczność i jest doczesność. Ciągłe trwanie Bytu i ciągłe unicestwienie skończonych pojedynczych form".

Dramatowi ukrytego w murach domu gaśnięcia ludzkich istnień, dramatowi uświadamianego gaśnięcia własnego życia poświęca Iwaszkiewicz drugą prośbę. Zaklinanie sosny przez pogańskiego "wroźa w koronie z jemioli" zamienia się w głos dramatycznej miłosnej prośby.

Poetycki obraz bliskiego fizycznego kontaktu z drzewem, który jak w połączeniu erotycznym zmierza do zatarcia granic między partnerami, łączy *Uranie z Garścią liści wierzbowych*, jest obecnym w twórczości Iwaszkiewicza motywem związanym z przekroczeniem, przemianą. Gest przytulenia się do drzewa w wierszu XXIV z tomu *Lato 1932* sprawia, że ludzkie ciało przyjmuje chłód kory i ogarnia je noc - symbol innego wymiaru istnienia. Utwór kończy zdanie: "I świat się odnajduje - w miarę jak świat znika". Nie można trafniej i bardziej lapidarnie ująć istoty tej przemiany [XXIV, W. I, 338].

Poprzez gest dotyku nadaje się drzewu inny od roślinnego wymiar ożywiony, niekiedy zbliżając je do kondycji ukochanych zwierząt, niekiedy po prostu ludzki. "Czasami podchodzę do tych sosen i głaszczę je po korze" - wspominał Iwaszkiewicz istniejące "siostry" Uranii. - "Kora ta jest jak skóra słonia, chropowata, gruba i serdeczna w dotknięciu" [O. VI, 284]. Kazimierz Brandys wspominał, że spacer w towarzystwie autora *Ogrodów* po parku w Stawisku pozostawił wrażenie, jak gdyby gospodarz czuł się bliskim krewnym mijanych drzew. "Trzeba [...] zobaczyć Iwaszkiewicza w Stawisku - pisał⁷³ - jak idzie aleją wśród jesiennych drzew i jak im się przygląda. Ma wtedy we wzroku pokorne zdziwienie, wahający się namysł, pełen szacunku i familijnej znajomości rzeczy. Raz, tak go obserwując, pomyślałem, że musi się czuć bliskim krewnym tych drzew i że dla niego psy, gwiazdy, wnuki i śmierć, topole i Szymek, i stare ciotki na ganku, wszystko jest częścią natury. [...] Pola, ziemia, ptaki, to są fragmenty przyrody, cmentarzyk w Brwinowie też dany jest od Stwórcy". Gdy jednak pisarz tracił najbliższych, gdy sam czuł zbliżający się czas odejścia ze Stawiska, kontakt z naturą zyskał wymiar gwałtowny, dramatyczny. Julia Hartwig,

która z Arturem Międzyrzeckim odwiedziła Stawisko już po śmierci Anny Iwaszkiewiczowej, pamięta spacer, podczas którego pisarz w geście rozpaczony, kryjąc płacz, przywarł do drzewa twarzą⁷⁴.

Sosna w pożegnalnym wierszu Iwaszkiewicza jawi się ostatnim oparciem, gdy już ze strony ludzi nie można spodziewać się kruchej podpory. Po suplikacji o mistyczną opiekę nad domowym ogniskiem następuje prośba o aktywną ingerencję w rzeczywistość, o zabranie w sferę, w której przebywa widmowa Urania lub jej następczyni, sosna realna.

Weźmij mnie w swoje grzywy, ty szalona

Wyszarp mi ręce co już nie wyrosną

Pogrzeb mnie, ratuj, daj swoje korony,

Bym także był Uranią, nicością i sosną

[*Urania*, MW. 5].

Śmierć ma zastąpić podniesienie, wzlot ("Weźmij mnie w swoje grzywy"), rozkład ciała ma być następstwem destrukcyjnego miłosnego aktu ("[...] ty szalona/ Wyszarp mi ręce co już nie wyrosną"), pogrzeb ma otworzyć perspektywę wkroczenia w inną modalność istnienia

("Pogrzeb mnie, ratuj, daj swoje korony"). Apel poety skierowany jest wprost ku sferze wegetatywnych sił natury, które mają udzielić mu swej wiecznej odrodzeńczej mocy.

Urania - zauważa Piotr Mitzner - w porządku symbolicznym może być tyrsem, oplecioną bluszczem i liśćmi laską boga Dionizosa, na szczycie której widnieje szyszka⁷⁵. Sam Dionizos był nie tylko patronem winorośli, lecz również bogiem drzew, a do drzew mu poświęconych należała właśnie sosna. "Jego wizerunkiem - pisze James Frazer⁷⁶ - bywał często prosty słup bez ramion, ale w płaszczu, z brodatą maską przedstawiającą twarz i z liściastymi gałęziami wyrastającymi z głowy lub korpusu dla uwidocznienia charakteru bóstwa". Sosna jako znak dionizyjski intensyfikuje swą symbolikę, gdy - jak sosny Stawiska - koegzystuje z bluszczem i dzikim winem⁷⁷.

Jeszcze jednym elementem, który wiąże Iwaszkiewiczowską sosnę Uranię z wizerunkiem Dionizosa, jest pojawiający się w modlitewnej suplikacji motyw rozszarpywania. "Weźmij mnie [...] Wyszarp mi ręce" - prosi poeta Uranię. Wszak sam Dionizos miał zginąć rozszarpany przez Tytanów i kreteńskie obrzędy ku jego czci wiązały się z kultowym rozszarpywaniem przez wiernych żywej zwierzęcej ofiary, a w zamierzchłej przeszłości zapewne i ludzkiej⁷⁸. Rozszarpany żywy byk lub żywe koźle symbolizowały boga, który po tej okrutnej śmierci powrócił, dzierżąc odrodzeńczą siłę całej natury. Iwaszkiewicz przypada do dionizyjskiej sosny twarzą, chce i on poprzez ekstazę śmierci zostać pociągnięty w życie.

8. *Jemiola, fiołek*

Kolejnym znakiem ze świata natury, który w poezji autora *Mapy pogody* zyskuje wymiar symbolu ludzkiego życia, jest krzak jemioły. Pasożytująca na pniach i konarach wysokich drzew, żywiąca się ich sokami, wiecznie zielona, w niektórych kulturach starożytności jemioła uchodziła za roślinę świętą. Sok jej jagód uważano za soki żywotne drzewa, wierząc w jego walory lecznicze i odmładzające. Klasyk etnologii, James Frazer, utożsamiał jemiołę z tajemniczą "złotą gałęzią", o której pisał Wergiliusz w *Eneidzie*⁷⁹.

Jemioła Iwaszkiewicza, bohaterka wiersza z tomu *Xenie i elegie*, schroniona na wysokim drzewie "w ciszy skrycie / czeka na zachód", jej kule "oddechu wieczoru nie słyszą", bez reszty pogrążona jest w chłonięciu w siebie życia [XXVIII, *Jemioła*, W. II, 434]. Jej portret poeta rysuje w dekoracjach innych niż te, w których umieszcza się zwykle rośliny: a więc nie w południe, w pełnym rozkwicie lub rankiem, w porze budzenia się do życia. Jest "wieczór przejrzysty / drzewa jasne gołe". Oglądamy obraz jesienny lub wczesnozimowy, kiedy jemioła jest jedynym zielonym akcentem na śpiących snem zimowych drzewach. "Jemioła - piszą autorzy *Słownika mitologii celtyckiej* - żyje jakby na przekór rocznemu cyklowi: rodzi owoce w zimie, nie potrzebuje też światła, gdyż najbujniej rozwija się w gęstych konarach drzew". Celtyccy kapłani druidzi uważali ją przez to za roślinę "nie z tego świata, izolującą się od świata ziemskiego"⁸⁰. Transcendentny wymiar tej rośliny podkreślał dodatkowo fakt, że żyje ona bez korzeni zapuszczonych w ziemię, a więc niejako w sferze pośredniej, a w każdym razie bliżej "nieba" niż inne rośliny. Dlatego wspólnym elementem wierzeń związanych z jemiołą jest zastrzeżenie, że zerwana, nie może dotknąć ziemi, gdyż traci wówczas swe cudowne właściwości.

Taka też jest jemiola Iwaszkiewicza, która: "kolorem zorzy / perły swe karmi / dla ptaków". Nie dla człowieka kwitnie czy zwierząt, lecz dla stworzeń łączących przestrzeń ziemi i nieba, uczestniczących w ludzkiej symbolice duszy, bytów duchowych, aniołów.

"Jestem jak ta jemiola" - kończy utwór Iwaszkiewicz. Porównuje swoje istnienie do "złotej gałęzi życia". Jest to istnienie ukryte, obce rytmom otaczającej rzeczywistości. Obojętne na zewnętrzną, czerpie soki witalne ze skóry świata. To istnienie, które trwa w oczekiwaniu. Czeka "na zachód", by dojrzałe, spełnić się w ofierze ze swych owoców wegetatywnym prawom natury. Jednak jemiola, która żywi ptaki, nie ginie. Jej wieczna zieleń uchodzi za nieśmiertelną, przypominając o niesłabnącej sile jej żywicieli - drzew, mimo okresowego tracenia przez nie liści. Więcej: wierzone, że krzak jemioly jest właśnie tym miejscem, w którym materializuje się ukryty duch drzewa⁸¹. Widząc swe życie w postaci jemioly Iwaszkiewicz ponownie przywołuje inną modalność istnienia, aby utwierdzić własną nieśmiertelność. Albowiem jemiola w wymiarze symbolicznym mówi o przejściu od śmiertelności do nieśmiertelności⁸². Eneasze Wergiliusza bezpiecznie powraca ze świata umarłych, trzymając w dłoni gałązkę tej rośliny.

Jemiola symbolizuje nie tylko odrodzenie pojedynczego istnienia, lecz również odbudowę rodziny, domowego ogniska⁸³. Iwaszkiewicz w *Uranii*, "wróż w koronie z jemioly", prosi o opiekę nad życiem domu. W *Xeniach i elegiach*, w wierszu *Jemiola*, poprzedzającym pierwszą generalną próbę poetyckiego pożegnania świata, patrzy na rosnącą w konarach wiecznie zieloną roślinę jak na znak natury o ukrytych właściwościach bytu, znak pozwalający zrozumieć jego własne istnienie.

Z podobnym nastawieniem, nakłaniając ucho ku mowie natury, pochyla się Iwaszkiewicz nad kwiatem fiołka. Tajemnica tego, "jak jest zrobiony fiołek", kryje tajemnicę wiecznej doskonałości. Symetria katedry realizuje się dzięki idei zakłętej w niematerialnej liczbie. Nie przypadkiem też fiołek zostaje porównany do katedry - małej katedry "z żółtym kamieniem ofiarnym pośrodku" [*** *Przypatrz się...* W. II, 311]. Podobnie jak antyczne świątynie Paestum i Agrygentu, jak gotyckie kościoły Torunia i Krakowa, fiołek nosi piętno twórczego geniuszu, który powołał do istnienia tę niebiesko-żółtą konstrukcję. Kwiat jednak żyje i dzięki tej właściwości przewyższa wszystkie martwe dzieła ludzkich rąk. Studiowanie formy fiołka, do którego zachęca Iwaszkiewicz, jest próbą dostrzeżenia za stworzeniem jego Stwórcy, próbą duchowego połączenia ze źródłem życia. To połączenie, realizujące się na płaszczyźnie estetycznej, otwiera wgląd w sferę eschatologiczną, w której partycypuje doskonałe piękno fiołka.

Może będziesz mieszkał

w takiej katedrze

po śmierci

- kończy wiersz Iwaszkiewicz, i można być pewnym, że perspektywa przebywania po śmierci wewnątrz fiołka jest tu nie mniejszym wyróżnieniem niż wystawna krypta w gotyckiej katedrze.

Nie przypadkowy również wydaje się wybór właśnie tego kwiatu na przedmiot estetycznej i eschatologicznej kontemplacji. Podobnie jak jemiola, fiołek należy do roślin mających konotacje kulturowe związane ze sferą transcendentną. W starożytnym Rzymie kwiat ten uważano za kwiat pamięci i wiązano z pośmiertną egzystencją zmarłych. W mitologii związanej z bogiem Attisem, która z Azji Zachodniej przywędrowała do Italii, fiołek łączy się z innym Iwaszkiewiczowskim eschatologicznym symbolem ze świata natury: sosną. Fiołki wyrosły z krwi boga Attisa, który zmarł samobójczą śmiercią, wsparty o pień sosny. Po śmierci miał zamienić się w sosnę, zaś fiołki, odkwitając co roku przypominały o jego cierpieniu⁸⁴. W Rzymie wiosenny dzień poświęcony pamięci zmarłych nazywano "dniem fiołków" i zdobiono ich kwiatami groby⁸⁵. Tak więc raz jeszcze eschatologiczne spojrzenie w naturę poety kieruje się w nieprzypadkową stronę. Natura mówi o właściwości bytu, jaką jest wieczne życie. Uczy uwagi, wdzięczności i spokoju, jeśli w ludzkiej mocy jest zachować w pamięci i sercu jej eschatologiczne przesłanie.

Radosław Romaniuk

Tekst ukazał się w kwartalniku Przegląd Filozoficzno-Litaracki

1 Por. PW. 58. W artykule utwory Jarosława Iwaszkiewicza oznaczono następującymi skrótami: DZ. - *Dziennik* (przygotowywany do publikacji w wydawnictwie "Czytelnik" przez zespół pod kier. A. Gronczewskiego, w składzie: A. Papieska, R. Papieski, R. Romaniuk, T. Wroczyński, T. Wójcik), KW. - *Księżyc wschodzi*, Warszawa 1975, KMW. - *Książka moich*

wspomnień, Warszawa 1975, LK. - *Ludzie i książki*, Warszawa 1983, MW. - *Muzyka wieczorem*, Warszawa 1980, O. I-VI - *Opowiadania*, t. I-VI, Warszawa 1978-1980, PW. - *Podróże do Włoch*, Warszawa 1977, W. I-II - *Wiersze*, t. I-II, Warszawa 1977. Cyfra rzymska oznacza kolejny numer tomu, cyfra arabska numer strony.

2 Por. PW. 58.

3 *Ibidem*.

4 M. Aureliusz, *Rozmyślenia*, VII, 54.

5 Por. K. Wyka, *Oblicza świata*, w: *idem, Szkice literackie i artystyczne*, t. II, Kraków 1956, s. 129.

6 Podobne przeżycie pisarz przydaje bohaterowi powieści *Księżyc wschodzi*. Ten jednak, prowadząc "linię od siebie, od swojego serca, aż hen, tam, do błyszczącej gwiazdy", odczuwa jedynie jej nieskończoną odległość i dreszcz związany z własną małością, nikłością wobec potęgi innych elementów świata, wobec ich tajemnic [Por. KW. 91 n.].

7 "Błady miesiąc hostii tkwił w półkolistym melchizedeku jak wschodzący nad chmurą księżyc. Po chwili jak ogromny księżyc napełnił wyobraźnię Antoniego. 'To jest Bóg' - pomyślał sobie - i zamknął oczy" [KW. 46 n.].

8 Por. T. Wójcik, *Pejzaż w poezji Jarosława Iwaszkiewicza. Paramonografia liryki poety*, Warszawa 1993, s. 186.

9 Przy datowaniu wierszy powstałych po 1939 r. opieram się na cennym zestawieniu chronologicznym Zbigniewa Chojnowskiego *Ustalenia dotyczące czasu i okoliczności powstawania wierszy Jarosława Iwaszkiewicza w latach 1939-1980*, w: Z. Chojnowski, *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, Olsztyn 1999, s. 273-291.

10 Mróz jest elementem składającym się na symbolikę późnej pory życia, reprezentowanej przez zimę. Przywołuje zarówno śmierć, jak i sen. W dziele Dantego stanowił najsroższą piekielną karę [por. A. de Vries, *Dictionary of symbols and imagery*, London 1974, s. 504; 205 n.].

11 Por. J. Baldock, *Symbolika chrześcijańska*, przeł. J. Moderski, Poznań 1994, s. 106 n. Por. J 10, 9; Mt 7, 13.

12 "Teresa ostatnio streszczała jakąś książkę amerykańską zawierającą ankietę tych, co przeszli przez śmierć kliniczną" - pisze Iwaszkiewicz w *Dzienniku* w 1978 roku. - "Zaniepokoiło mnie to, że z ankiety wynika, że po śmierci odczuwa się coś, czuje i myśli. To niemożliwe. Gdyby nie było zupełnej nicości, to by było okropne. Chyba, że życie wieczne w sensie teologicznym" [DZ. 19 II 78].

13 Por. P. Mitzner, *Na progu. Doświadczenia religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2003, s. 289.

14 Por. *Uczta*, W. II, 460.

15 Koh 3, 21. Cyt. za: *Księga Eklezjastes*, w: *Księgi pięciu megilot*, przeł. Cz. Miłosz, Paryż 1982, s. 113.

16 "Hades to Dionizos, dla którego szaleją i urządzają bakchanalia"
[Heraklit z Efezu, *147 fragmentów*, przeł. R. Zaborowski i E. Lif-Perkowska, Warszawa 1996, s. 47].

17 Por. *ibidem*, s. 36.

18 M. Eliade, *Świętość natury i religia kosmiczna*, w: *idem, Sacrum - mit - historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, oprac. M. Czerwiński, Warszawa 1993, s. 136.

19 Por. J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 399 n.

20 Por. A. de Vries, *Dictionary of symbols...*, *op. cit.*, s. 379 n.

21 Heraklit z Efezu, *147 fragmentów*, *op. cit.*, s. 36.

22 Por. T. Wójcik, *Pejzaż w poezji...*, *op. cit.*, s. 196-198.

23 Por. *ibidem*, s. 196.

24 Por. *** [*I wkoło domu...*], W. II, 313.

25 Por. *** [*Zakryj liśćmi...*], W. II, 314.

26 Por. *** [*I wkoło domu...*], *op. cit.*

27 Por. 10, W. II, 529.

28 J. Łukasiewicz, *Stary poeta*, "Więź" 1980, nr 4, s. 13.

29 Por. PW. 41.

30 M. Eliade, *Świętość natury...*, *op. cit.*, s. 151.

31 K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997, s. 13.

32 Biorąc pod uwagę etymologię słów - stwierdza Kerényi - nauka o życiu nie powinna nazywać się biologią (na tę nazwę zasługiwałyby opis istnień poszczególnych), lecz zoologią [por. *ibidem*, s. 17].

33 *Ibidem*, s. 19.

34 E. Łoch, *Pierwiastki mityczne w opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza. Geneza i funkcja*, Rzeszów 1978, s. 29.

35 Por. M. Eliade, *Świętość natury...*, *op. cit.*, s. 150.

36 A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. II, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1995, s. 682.

37 Por. *Stary Poeta*, W. II, 565.

38 Por. A. Schopenhauer, *Świat jako wola...* t. II, *op. cit.*, s. 678.

39 Mam w tym miejscu na myśli "lirykę roli" (inaczej "lirykę maski") w jej teoretycznym znaczeniu, jako: formę, w której twórca przypisuje własne uczucia (w tym przypadku własną świadomość) antropomorfizowanemu obiektowi ze świata natury. Motywy te łączę również z przypadkami o innej klasyfikacji teoretycznoliterackiej: kiedy twórca kreuje monolog wewnętrzny podmiotu, którego cechy zestawia w końcu z własnymi cechami za pomocą klasycznej formy porównania "jestem jak". Mimo że w tym drugim przypadku nie chodzi o "wcielenie", lecz o porównanie, ostateczne efekty wydają się bardzo zbliżać do siebie - są próbą spojrzenia w świat natury w poszukiwaniu cech bliskich, świadczących o możliwości odnalezienia w nim eschatologicznego schronienia jednostki. Termin "liryka roli" wydaje

się w tym wypadku właściwszy niż "metamorfoza", "wcielenie", "przemiana", gdyż akcentuje tymczasowy oraz imaginacyjny wymiar "próby eschatologicznej", który posiadają omawiane utwory.

40 J. Iwaszkiewicz, *Wstęp*, w: A. Iwaszkiewiczowa, *Nasze zwierzęta*, wyd. II, Warszawa 1989, s. 5.

41 A. Schopenhauer, *Świat jako wola...* t. II, *op. cit.*, s. 687.

42 Por. E. Kuźma, *O symbolice zwierzęcej w literaturze i sztuce dwudziestolecia międzywojennego (na wybranych przykładach)*, w: *Literacka symbolika zwierząt*, pod red. A. Martuszeńskiej, Gdańsk 1993, s. 140 n.

43 Jak informuje nota zamieszczona w tomie *Muzyka wieczorem*, autor nie zdążył skomponować zbioru w formie ostatecznej, zapisując jedynie ogólną dyrektywę jego układu. "Kolejność wierszy jest częściowo ustalona przez wydawcę". Nie zmienia to jednak faktu naturalnego genologicznego usytuowania pomieszczonych w tomie wierszy.

44 Por. DZ. 23 I 78.

45 J. Liebert, *Lisy*, w: *idem*, *Poezje*, Kraków 1975, s. 98.

46 A. Wat, *** [*Być myszą...*], w: *idem*, *Poezje*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Warszawa 1997, s. 121.

47 Por. *Uczta*, W. II, 459 n.

48 Por. *Smutna Wenecja*, W. II, 449; *Wieczór jesienny*, W. II, 411.

49 Por. *Stary poeta*, W. II, 565 n.; *Wieże*, MW. 65.

50 Por. *Benozzo Gozzoli*, W. II, 453; *Muza*, W. II, 474.

51 Por. *** [*Wyjdźcie na drogę...*], W. II, 461.

52 Por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 264.

53 Andrzej Turczyński wspomina następujący obraz pisarza, związany ze swą wizytą na Stawisku w 1969 roku: "Zobaczyłem go w spranym, wypłowiłym, odrobinę przyciasnym gabardynowym płaszczu, w przymałym granatowym berecie na potężnej głowie, opartego na grubej lasce, której końcem machnąwszy w stronę prawie osypanej z liści wielkiej rozrosłej jabłoni, gdzie w dogasających promieniach ukośnego słońca rozbłyskiwały niewielkie i jakby polakierowane owoce, powie na przywitanie: - Dziczejemy oboje!" [A. Turczyński, *Ząb mądrości. Iwaszkiewiczowskie miejsca, znaki i symbole*, Koszalin 2001, s. 11].

54 Por. M. Eliade, *Traktat...*, *op. cit.*, s. 300 n.; R. Vulcănescu, *Kolumna niebios*, przeł. D. Bieńkowska, Z. Stolarek, Warszawa 1979, s. 46-48.

55 Z. Chojnowski, *Poetycka...*, *op. cit.*, s. 248.

56 Por. 1, W. II, 520.

57 Por. 3, W. II, 522.

58 Por. 4, W. II, 523; 6, W. II, 525;

59 Por. 6, W. II, 525; 6, W. II, 526.

60 Por. 8, W. II, 527.

61 Warto na marginesie zauważyć, że omawiany cykl ułożony jest w zasadzie zgodnie z kalendarzem pór roku. Rozpoczyna go wiersz zawierający krajobraz zimowy, następne utwory - jeśli posiadają zarysowane cechy pór roku - rozgrywają się w dekoracjach wiosny (utwory 2, 5), lata (6) i jesieni (7, 11).

62 Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 464 n.

63 Por. M. Eliade, *Traktat...*, *op. cit.*, s. 277-279.

64 *Ibidem*, s. 298.

65 Por. W. Kopaliński, *Słownik...*, *op. cit.*, s. 398.

66 Por. *ibidem*.

67 Por. H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001, s. 345.

68 Na poły anegdotycznie można przywołać tu również spostrzeżenie Marii Ziółkowskiej, że w chińskim horoskopie miesięcowi urodzenia pisarza patronuje właśnie sosna [por. M. Ziółkowska, *Gawędy o drzewach*, Warszawa 1983, s. 250].

69 R. Przybylski, *Cierpienia osobności*, w: *idem*, *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*, Warszawa 2002, s. 92.

70 L. Staff, *Wejmuta*, w: *idem*, *Poezje zebrane*, t. I, wyd. 2, Warszawa 1967, s. 301-308.

71 Por. R. Przybylski, *Cierpienia...*, *op. cit.*, s. 105.

72 *Ibidem*, s. 107.

73 K. Brandys, *Miesiące 1978-1981*, *op. cit.*, s. 100 n.

74 Por. R. Przybylski, *Cierpienia...*, *op. cit.*, s. 94.

75 Por. P. Mitzner, *Na progu...*, *op. cit.*, s. 195.

76 Por. J. G. Frazer, *Złota gałąź*, t. II, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 1971, s. 90 n.

77 W *Dzienniku* pisarz wspomina o jesiennym "zwykłym spacerze do dużej sosny", opisując: "wino purpurowe, na wszystkich sosnach rozpięte [...]" [DZ. 7 X 1955]. Rytm wegetacyjny bluszczu łączy się z dwoistą naturą Dionizosa: "[...] najpierw wypuszcza on tzw. pędy cieniste, czyli czepliwe wąsy opatrzone dobrze znanymi płatkowymi liśćmi. Dopiero później pojawiają się wyrastające prosto pędy świetliste, których liście mają kształt zupełnie inny; teraz bluszcz zakwita i wydaje owoce. Można by go, podobnie jak Dionizosa, nazwać 'podwójnie urodzonym'. [...] Porównywano go z wężem, upatrując we właściwej im obu chłodnej naturze powód przynależności ich do Dionizosa. I rzeczywiście, jego pełzanie po ziemi bądź spiralne pięcie się po drzewach może nasuwać na myśl węże, jakie rozpasane towarzyski Dionizosa wplatają sobie we włosy lub trzymają w dłoniach" [W. F. Otto, *Dionysos: Mythos und Kultus*, cyt. za: K. Kerényi, *Dionizos*, *op. cit.*, s. 67 n.]. Karl Kerényi dodatkowo widzi w sile wegetatywnej bluszczu, który zachowuje pod śniegiem zieleń liści, materializację chłodnej niezwykniętej siły życiowej natury, posiadającej "aspekty prawdziwie uspokajające i niosące pociechę" [*Ibidem*, s. 68]. W końcu, należy zauważyć, bluszcz widnieje na okładce pośmiertnego tomu wierszy Iwaszkiewicza, *Muzyka wieczorem*.

78 Por. J. G. Frazer, *Złota gałąź*, *op. cit.*, s. 95; K. Kerényi, *Dionizos*, *op. cit.*, s. 83.

79 Por. Wergiliusz, *Eneida*, VI, przeł. W. Markowska, Warszawa 1970, s. 127; J. G. Frazer, *Złota gałąź*, t. II, *op. cit.*, s. 354-368.

80 S. i P. F. Botheroyd, *Słownik mitologii celtyckiej*, przeł. P. Latko, Warszawa 1998, s. 189.

81 Por. J. G. Frazer, *Złota gałąź*, t. II, *op. cit.*, s. 354.

82 Por. J. Tresidder, *Słownik symboli*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 2001, s. 74 n.

83 Por. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 170.

84 Por. J. G. Frazer, *Złota gałąź*, t. II, *op. cit.*, s. 43-49.

85 Por. H. Biedermann, *Leksykon symboli*, *op. cit.*, s. 90. W symbolice chrześcijańskiej fiołek związany jest z kultem maryjnym. Jego fioletowy kolor symbolizuje najistotniejsze chrześcijańskie cnoty: wstrzeźliwość, umiar, skrucę, skromność i pokorę. Stąd obecność fiołków w ikonografii poświęconej adoracji cnót Najświętszej Marii Panny oraz łagodności Chrystusa. Jest też fiołek kwiatem symbolizującym duchowość, przejście od aktywności do pasywności, od

męskości do żeńskości, od życia do śmierci. Łączy bowiem dwa antynomiczne kolory: czerwień (symbolizującą namiętność, żywioł ziemi) i błękit (symbolizujący umysł, żywioł powietrza). Por. J. Tresidder, *Słownik symboli*, *op. cit.*, s. 51.