

HANNA KALINOWSKA
WSP w Bydgoszczy

SZTUKA WŁOSKA W LIRYCE JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA

W życiu Jarosława Iwaszkiewicza olbrzymią rolę odegrały Włochy - cel ciągłych podróży pisarza. "Jeśli mam wierzyć zapisom moim w przewodnikach i bedekerach - czytamy w *P o d r ó ż a c h d o W ł o c h* - to byłem w Rzymie coś trzydzieści razy, we Włoszech bez Rzymu sześć razy i trzynaście razy na Sycylii. Te podróże rozciągały się na przestrzeni przeszło pół wieku". (P,9)*. Czas wojaży włoskich można określić dokładniej. Pierwszy raz Iwaszkiewicz przybył do ojczyzny Dantego i Petrarcki w 1924 roku, ostatnią podróż do Włoch odbył jesienią 1979 roku, aby odebrać na Sycylii nagrodę literacką Mondello za całokształt twórczości. Pisarz jeździł do Włoch 55 lat, nic więc dziwnego, że w wywiadzie udzielonym dwutygodnikowi "Współczesność" wyznał, iż przybywa do Rzymu "jak do domu"¹.

Wiele było przyczyn częstych pobytów Iwaszkiewicza w ojczyźnie Wergiliusza. Jako prezes Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Włoskiej, członek jury nagrody im. Balzana, członek organizacji grupujących pisarzy europejskich: *Communita Europea degli Scrittori (COMES)* i *Societa Europea di Cultura (SEC)* - często jeździł na zebrania i sympozja do Wenecji lub Rzymu. Iwaszkiewicz-artysta podróżował do Włoch z innych przyczyn. Poetę i prozaika Italia pociągała swoją przyrodą i sztuką. Podziwiał arcydzieła włoskiego malarstwa, architektury i rzeźby. Motywy te pojawiają się bardzo często w twórczości autora *K s i ą ż k i o S y c y l i i*.

Po motywy sztuki włoskiej sięgali już wcześniej inni poeci: Maria Konopnicka zamieściła w tomie *I t a l i a* cykl wierszy, poświęconych włoskiej rzeźbie i malarstwu (madonnom Giotta, Rafaela, Correggia, Botticellego/. Kazimierz Tetmajer jest autorem pełnego ekspresji opisu kaplicy sykstyńskiej i impresjonistycznej

wizji obrazu Tycjana przedstawiającego Danae (wiersze w trzeciej serii *Poezji*). Motywy sztuki włoskiej pojawiają się także we wczesnej twórczości Leopolda Staffa (w tomach *Gałąź kwitnąca* i *Uśmiechy godzin*) oraz Antoniego Słonimskiego. Staff szukał we Włoszech śladów kultury antycznej. W cyklach: *Miłość w posągach* i *Śladem stopy antycznej* występują motywy sztuki starożytnej. O rzymskich ruinach pisał również Słonimski w wierszach, które powstały pod wpływem emocji z podróży do Italii (Coloseum, Rzym). Autor *Czarnej wiosny* napisał także cztery sonety poświęcone włoskim artystom (Leonardo, Michał Anioł, Botticelli, Rafael).

U wszystkich wspomnianych poetów motywy sztuki włoskiej pojawiały się sporadycznie - czasem w dłuższym cyklu podsumowującym wrażenia z podróży do Italii. Utwory te stanowią jednak znikomą część w stosunku do całości twórczości. Zupełnie inaczej jest u Iwaszkiewicza. "Pisałem o Włoszech - wspomina - już bardzo dużo, poświęciłem tej pisaninie całe książki, jak *Nowele włoskie*, jak *Książka o Sycylii*. Wiersze moje też pełne są reminiscencji włoskich, zwłaszcza rzymskich... (P,16)". Sporo miejsca we włoskich lirykach zajmuje przyroda, ale najczęstszym motywem, pojawiającym się systematycznie w kolejnych tomach poezji jest sztuka włoska. "Istnieją poeci - pisał Jerzy Kwiatkowski - wypowiadający się poprzez nazwy przeżyć. Istnieją tacy, którzy wypowiadają się poprzez pejzaż lub poprzez świat rzeczy, niejednokrotnie rzeczy jak najbardziej codziennych, lub poprzez historię lub poprzez fantastykę. Iwaszkiewicz - z niecodzienną w polskiej liryce częstością - wypowiada się poprzez elementy świata sztuki: poprzez malarstwo, rzeźbę, muzykę (...). Wprowadzając dzieło sztuki jako temat czy motyw treściowy - Iwaszkiewicz dokonuje niejednokrotnie jego, by tak rzec, przekładu na język poezji"². Iwaszkiewicz rzadko ogranicza się do wiernego, ale pozbawionego komentarza opisu dzieła sztuki. Obraz, rzeźba, świątynia stanowią pretekst do szerszej wypowiedzi lirycznej. Czasem refleksja dotyczy samego dzieła, które poeta interpretuje.

Refleksję nad dziełem zawierają dwa sonety sycylijskie poświęcone starożytnym metopom w Selinuncie. W świadomości Iwaszkie-

wicza metopy wiążą się nierozzerwalnie z Sycylią. Autor Sławy i chwaly pisze o nich prawie w każdej relacji z podróży do Włoch; greckie rzeźby oglądane wielokrotnie w muzeum w Palermo przypominają poecie elizawetgradzkie wędrówki z Karolem Szymanowskim po Sycylii. Metopy wywarły wielkie wrażenie na obu twórcach - jeden uwiecznił je w muzyce, drugi - w poezji.

"Ten sen powraca zawsze - wspomina autor Ogródów - pomiędzy drzewami La Favority przechadzam się powoli jak po Polach Elizejskich z dawno umarłymi osobami: z Karolem Szymanowskim, z Rózią Brzozowską, z Józłem Rajnfeldem, z Reną Jeleńską (...) pomiędzy drzewami bieleją metopy z Selinuntu, te, co tutaj w muzeum, i ten Zeus biorący Herę w łóżce, i ta niesamowita Artemida, która przydeptała stopę Akteona swoją stopą, podczas kiedy psy skaczą mu do gardła (...) a pomiędzy tymi metopami "Metopy" Karola, do połowy przykryte cieniami gałęzi Nauzykaa i Syreny, i Kalipso ..." ³.

Iwaszkiewicz poświęcił metopom dwa sonety sycylijskie. W wierszu Metop z Selinuntu I mowa o płaskorzeźbie, która przedstawia Zeusa i Herę. "Treść tej sceny - pisze Paweł Muratow w Obrazach Włoch - można zawrzeć w słowach, którymi Homer każe przemówić Zeusowi, gdy ów widzi Herę: 'Zatrzymaj się, zaczekaj zanim stąd odejdziesz... Podziel ze mną łóżce; nigdy jeszcze ani bogini, ani kobieta śmiertelna nie wzbudziły we mnie takich pragnień'. Estetyczny motyw płaskorzeźby polega na geście, którym Zeus przyciąga ku sobie Herę i na ruchu bogini zrzucającej z twarzy zasłonę" ⁴. Płaskorzeźba grecka w sonecie Iwaszkiewicza ożywa - Zeus spogląda najpierw na ziemię, potem na Herę, na jej wargi, wreszcie".... bierze Zeus jej rękę. I prowadzi w łóżce" (I,396) ^{xx}. Oprócz ujętego w klasyczną formę opisu - dostrzec można próbę interpretacji starożytnego dzieła. Autor Podróży do Włoch widzi metopy z Selinuntu poprzez pryzmat mitologii. Posiadana wiedza o greckich bogach i boginiach narzuca poecie sposób patrzenia na płaskorzeźby. Zeus w sonecie to nie tylko postać stworzona przez rzeźbiarza z Selinuntu, ale także postać mitologiczna. A w mitologii "Zeus jest przede wszystkim panem błyskawic i piorunów. Zmienny jak niebo, nad którym panuje, co chwila daje poznać inne oblicze, w roz-

jaśnionym lazurze greckim, w eterycznej przejrzystości poranków czuje się łaskawe spojrzenie ojca światłości. On zsyła deszcz, on ziemię okrywa w gronostaje śniegu"⁵.

Nieznany artysta przedstawił Zeusa spoglądającego na małżonkę. Poeta dopisał dodatkową scenę, w której bóg obdarza łagodnym spojrzeniem ziemię i rozświecła ją:

"Spojrzał Zeus. I oto zorzy odbłask rudy
Pada na ziemi dobrej czarniawe oblicze,
I zapłonione jezior przepaści dziewicze,
I nad nimi dźwignięte skał ogromne trudy..." (I,396).

W drugiej strofie Zeus - kreator stwarza spojrzeniem Herę:

"Stworzył ją nie dla próżnych blasków i ułudy.
Nie dla snu piorunowym przepasał ją biczem!
Z chaosu, który przed nią był wszystkim i niczym,

Wywiódł ją: wieczną radość z cienia wiecznej nudy" (I,396).

Użycie zaimka "ją" w pierwszym wersie strofy sugeruje, że w dalszym ciągu mowa jest o ziemi, którą poeta utożsamia z Herą. Wskazuje na to również metaforyka pierwszej strofy. Iwaszkiewicz posłużył się personifikacją, przedstawił ziemię jako kobietę, stąd określenia: czarniawe oblicze, zapłonione jezior przepaści dziewicze.

Podobną interpretację znajdujemy w *K s i ą ż c e / o S y c y l i i*. "Hera - pisze Iwaszkiewicz w rozdziale o metopach selinunckich - jak ziemia sycylijska, trochę surowa i archaiczna, ale bardzo piękna, stoi jak ziemia podana słońcu i deszczowi. Kobieta - przyroda, obojętna, ale potężna" (K,92).^{xxx} Identycznie poeta przedstawia Herę w sonecie. Podmiotem działającym jest Zeus. Hera - przedmiot podziwu - pozostaje bierna. Bóg mimo swej potęgi wydaje się Iwaszkiewiczowi bardziej ludzki niż posągowo piękna bogini.

Refleksja nad dziełem dominuje także w drugim sonecie. Mowa w nim o metopie selinunckim, który przedstawia Dianę przyglądającą się śmierci Akteona. "Obojętna, zimna - opisuje dzieło Iwaszkiewicz - z zaciśniętymi ustami, szczuje pieski, które są tuż u jej stóp i u stóp zrozpaczonego Akteona. Postać tego niedoszłego kochanka bogini jest jedną z najczarowniejszych postaci w rzeźbiarstwie. Lekko pochylony, poddający się ciosowi, zrezygnowany,

nosi piętno śmierci na twarzy, choć nerwowe, wąskie, efebowate jego nogi kurczowo czepiają się ziemi jak życia" (K,93).

Akteon jest bohaterem lirycznym sonetu pt. *Metop z Selinuntu* II. Iwaszkiewicz nie opisuje tu jednak sylwetki bohatera, wyrazu jego twarzy. Opis zostaje zredukowany do minimum. Scenę uwiecznioną przez starożytnego rzeźbiarza poeta przedstawił w dwóch wersach:

"Umrze teraz Akteon. Psów zesłała sforeę
Niedostępna bogini. Życie mu odbiera..." (I,403)

W pierwszych jedenastu wersach Iwaszkiewicz wyprzedza sytuację z płaskorzeźby. Mówi o przyczynach śmierci Akteona, przywołując elementy mitologicznej historii Diany i jej ziemskiego wielbiciela. Interpretując starożytne dzieło poeta zwraca uwagę na olbrzymią przepaść między niebem a ziemią, na niedostępność świata boskiego dla zwykłego śmiertelnika. Akteon musi zginąć, bo "żądzą życia splamił" białe ramiona bogini i "ręką szukał warg jej bogom przeznaczonych". Boginie są nieczułe i surowe dla zbyt śmiałych śmiertelników.

Iwaszkiewicz pisał w *Książce o Sycylii* o Dianie: "To kobieta-los, mścicielka karząca lekkomyślność męską, miażdżąca z zimnym skurczem warg zbyt śmiałego" (K,93). Sonet kończy się słowami: "Kto spojrział pięknu w oczy, ten śmiercią umiera". Śmierć Akteona jest - zdaniem poety - symbolem losu artysty, który musi zapłacić wielką cenę za próbę obcowania z wyższym światem. Kwiatkowski dopatruje się nawet w interpretacji rzeźby "aluzji do przedwczesnej śmierci - po młodopolsku zakochanego w sztuce - Szymanowskiego"⁶. Jerzy Kwiatkowski określił sonety mianem "opisów - przekładów"⁷. Należy przy tym pamiętać, że Iwaszkiewiczowi nie chodzi o to, by czytelnik mógł na podstawie wiersza dokładnie wyobrazić sobie rzeźbę. Poeta zaznajamia raczej ze swoim sposobem widzenia dzieła sztuki.

Jeszcze wyraźniej widać to w wierszu *Święta Teresa Berniniego* z tomu *Księga dnia i księga nocy* - w najdziwniejszym pod względem formalnym utworze o sztuce włoskiej. Wiersz składa się z czterech strof przedzielonych spójnikiem "albo". Poeta uważa je za cztery warianty jednego tematu, którym jest słynna rzeźba Berniniego na

ołtarzu w rzymskim kościele Santa Maria della Vittoria - "Ekstaza świętej Teresy". Iwaszkiewicz zupełnie rezygnuje z opisu (nawet nie we wszystkich wariantach pojawia się druga postać z rzeźby - anioł). Przedstawiając różne możliwe interpretacje poeta wnika stopniowo w sens dzieła.

Warianty układają się w zwarty, przemyślany pod względem kompozycyjnym cykl. Rozpoczyna się laicka interpretacja rzeźby:

"Święta Teresa omdlewa,
Upał orzeźwić jej nie może,
Niedaleko jest fontanna,
Zanieśmy jej szmeru morza". (I,201)

Stan świętej Teresy interpretuje się tu jako omdlenie z powodu upału. Pragnienie karmelitanki z Avila ugasić ma nie woda, lecz aluzja do niej (szmer morza przyniesiony z fontanny).

Następne dwa warianty zawierają inną interpretację:

"Jej niebieski kochanek - upał ku niej zmierza,
Spada na nią jak anioł, więc cucić jej nie można.
Zaczerpnij tylko w fontannie Mojżesza
I zanieś jej wody w bukłaku ostrożnie.

Albo:

Upał to jest niebieski kochanek,
Od spojrzeń jego święta Teresa omdlewa,
Nie mów jej, że niedaleko krużganek,
Gdzie woda śpiewa". (I,201)

Upał z pierwszego wariantu zostaje w dwóch następnych czterowierszach utożsamiony z niebieskim kochankiem, ten zaś jest w drugim wariantcie porównany z aniołem - postacią z rzeźby Berniniego. W drugim wariantcie kochanek-upał zmierza ku świętej, w trzecim ukazana jest jej reakcja: karmelitanka omdlewa od spojrzeń. Interpretacja ta przywodzi na myśl długoletnie spory wokół rzeźby Berniniego, która wielokrotnie wywoływała zgorszenie. Uważano, że dzieło włoskiego rzeźbiarza jest przesiąknięte erotyzmem. "... w roku 1787 - pisze Konstanty Kalinowski w artykule "Zagadnienia interpretacji 'Św. Teresy' Berniniego" - Wilhelm Basilius Ramdhor wypowiedział się o nim (o dziele Berniniego - przyp. aut.) z głębokim oburzeniem i potępieniem z pozycji zagrożonej moralności. Opinia Ramdhora, który protestował przeciwko lu-

bieżności i duchowemu zepsuciu i zbłądzeniu sztuki rzeźbiarskiej, stanowiła w pierwszej połowie XIX wieku obowiązujący model widzenia i interpretacji 'Św. Teresy' Berniniego"⁸.

Przypisując kochankowi epitet: "niebieski" i porównując go z aniołem Iwaszkiewicz sugeruje, że miłość ziemską jest jednorodną z miłością niebiańską. Wpływ na takie potraktowanie motywu miłości ma zapewne nie tylko erotyczna interpretacja Berniniego, ale także zabarwienie erotyczno-zmysłowe poezji mistycznej św. Teresy (zwrócił na to uwagę Jerzy Kwiatkowski)⁹.

Mimo pozornego podobieństwa - omawiane warianty utworu (II, III) mają zupełnie inny wydźwięk. Oba oscylują między niebem a ziemią. W drugim wariantcie przeważa jednak ziemski, a w trzecim niebiański pierwiastek. Zwróćmy uwagę na ostatnie wersy omawianych strof. W drugim wariantcie żądzę świętej ma zaspokoić woda przyniesiona w bukłaku. W trzecim - poeta każe Teresie z Avila trwać w omdleniu. Cierpienie doprowadzi do uwznioślenia, odrzucenia ziemskiego erotyzmu:

"Święta Teresa umiera z miłości,

Miłość jak upał jest sroga.

Z otchłani woła głos z ciemności

O wodę, o wodę do Boga! (I, 202)

Czwarty wariant utworu przynosi mistyczną interpretację rzeźby Berniniego. Zamiast niebieskiego kochanka pojawia się tu postać Stwórcy. Święta Teresa umiera z miłości do Boga. Odwołajmy się do pism karmelitanki z Avila. "W chwili, gdy Pan zechce na duszę zesłać zachwycenie - pisze święta Teresa w rozdziale *T w i e r d z y w e w n ę t r z n e j* - (...) zatrzymuje się oddech, do tego stopnia, że zachwycona, choćby, jak bywa niekiedy, zachowała jeszcze na chwilę władzę innych zmysłów swoich, ani słowa przemówić nie zdoła. (...) Ręce i wszystkie członki stygną, jakby już dusza z nich wyszła; czasem nie podobna już dostrzec najmniejszego znaku życia"¹⁰. Mistyczna interpretacja rzeźby jest więc zgodna z poglądami autorki *T w i e r d z y w e w n ę t r z n e j*.

Iwaszkiewicz znał chyba pisma świętej Teresy, bo operuje symboliką, jaką posługiwała się karmelitanka w swych dziełach. Fakt, że święta błaga w wierszu Boga o wodę, ma swoje uzasadnienie w *T w i e r d z y w e w n ę t r z n e j*. "Szczególnie

też mam do tego żywiołu upodobanie - pisze karmelitanka z Avila o wodzie - i pilniej niż nad innymi rzeczami nad nim się zastanawiałam". Wyjaśniając istotę smaków nadprzyrodzonych święta Teresa ucieka się do porównania z wodą w dwóch zbiornikach: "do jednego spływa woda więcej z daleka, za pomocą różnych sztucznych wodociągów, drugi umieszczony w samymże miejscu, skąd wytryska woda (...) Woda płynąca za pomocą wodociągów - są to, wedle rozumienia mego, te pociechy na rozmyślaniu powstające, których nabywamy przez rozważenie rzeczy stworzonych (...) Tamta druga woda przeciwnie tryska do duszy z samegoż źródła, którym jest Bóg"¹¹.

Postać z rzeźby Berniniego błaga o tę drugą wodę tryskającą wprost do duszy. Woda przyniesie pociechę i ukojenie, gdyż miłość do Boga jest sroga jak upał. Iwaszkiewicz wraca do pojęcia z pierwszego wariantu - porównuje niebiańskie uczucie świętej Teresy z upałem. Kompozycja utworu jest kompozycją pierścieniową.

Utwór interpretujący "Ekstazę świętej Teresy" - to bardzo ciekawy eksperyment, próba nowego spojrzenia na włoską rzeźbę. Iwaszkiewicz odkrywa przed czytelnikiem tajemnice warsztatu pisarskiego. Pokazuje, że dzieło sztuki można zinterpretować w różny sposób. Poecie udało się przy tym uniknąć powtórzeń. Porównujemy na przykład zakończenia poszczególnych czterowierszy. Jest tam mowa o wodzie - ale za każdym razem inaczej. W pierwszym wariacie zastępuje ją szmer morza, w drugim - Iwaszkiewicz posługuje się symboliką biblijną, w następnym poeta wiąże wodę z krużgankiem - być może częścią jakiejś budowli sakralnej, a w czwartym cały fragment dotyczący wody ma - jak już pisałam - charakter symboliczny.

W Metopach z Selinuntu i Świętej Teresie Iwaszkiewicz ograniczył się do interpretacji dzieł sztuki. Zwykle jednak obrazy, rzeźby, arcydzieła architektury pobudzają do snucia różnych refleksji - czasem bardzo luźno związanych z tematyką dzieł. Podobnie jak w wierszach interpretujących. opis nie jest obiektywny. Iwaszkiewicz często pomija elementy pierwszoplanowe na rzecz mało dostrzegalnych szczegółów. Opis spełnia bowiem funkcję pomocniczą - w Sonetach sycylijskich i Świętej Teresie był punktem wyjścia do interpretacji dzieła sztuki, tu - do refleksji.

Takimi opisowo - refleksyjnymi utworami są dwa wiersze ze *Ś p i e - w n i k a w ł o s k i e g o*: *S a n o d i P i e t r o i B e n o z z o G o z z o l i*. Sposób widzenia obrazów jest w nich narzucony przez temat całego cyklu - *P s y i p t a - k i*. W obu utworach ważna jest nie tyle ludzka, co psia rzeczywistość. Jerzy Kwiatkowski pisał, że jest to motyw bardzo znaczący, gdyż "pies od wieków wchodzi przecież w skład symboliki śmierci"¹².

Pies staje się głównym bohaterem fresku Benozza Gozzoli: "Święty Augustyn bardzo się zamyślił przed podróżą z Rzymu do Mediolanu. Wie, że tyle spraw od tego zależy. Jest jakby niezdecydowany. I ludzie, którzy go wyprawiają, są niepewni. Ale biały pudel pod brzuchem jego konia kroczy pełen decyzji i odwagi. Wie o co chodzi. On idzie pewnie i wie, że dojdzie choć jest trochę za tłusty. Może rzeczywiście zwierzęta wiedzą jak trzeba żyć?" (II,453) Cały tekst (z wyjątkiem ostatniego zdania) jest opisem fresku w San Gimignano. Jeśli spojrzeć na reprodukcję dzieła Benozza Gozzoli - można zauważyć jadącego konno świętego Augustyna i otaczający go tłum. Niewielki biały pudel jakoś uchodzi uwadze przy pobieżnym oglądaniu fresku. Iwaszkiewicz, wracając kilka razy do tych samych dzieł, musiał przestudiować każdy ich element. Po pierwszej wizycie w San Gimignano dzielił się swymi wrażeniami z czytelnikami "Wiadomości Literackich":

"Zamyślenie św. Augustyna - pisał - jadącego do Rzymu z Mediolanu lub zaczytanego w księgach w ogrodzie mediolańskim jest czymś najgłębiej ludzkim. Da się porównać chyba z portretami Dostojewskiego i Conrada"¹³. Iwaszkiewicz nic nie wspomniał tu o psie. Pisze o nim dopiero w *P o d r ó ż a c h d o W ł o c h* po kilku wizytach w San Gimignano: "I pudel namalowany jest nie na darmo, jako ozdoba - ornament. Tego psa nie ogarniają wątpliwości intelektualne, on cały jest instynktem" (P,51). Może więc dopiero później zauważył Iwaszkiewicz swego bohatera lirycznego - białego pudła.

Jeszcze bardziej nietypowy opis mamy w drugim wierszu *S a - n o d i P i e t r o*. Fresk jest tutaj widziany oczyma postaci z obrazu - psa:

"I mogłem patrzeć na anioła

razem z moimi panami
pasterzami
podnosząc wysoko głowę
jak do wycia

i tak mnie namalował pan Sano di Pietro". (II,451)

Występują tutaj dwa podmioty liryczne. Pierwsze zdanie: "Cóż za wspaniała telewizja!" - wypowiada oczywiście podmiot-autor, któremu kolorowy fresk przywodzi na myśl telewizję z jej ostrymi barwami. Słowa następne:

"Przyleciał anioł cały malinowy
a skrzydła miał jak mój język
różowe z kremu
którego nigdy nie jadłem"

- wypowiada podmiot - pies. Sytuacja zmienia się dopiero w ostatniej strofie:

"Anioł machał do mnie gałązką zieloną
wołał pax pax hominibus
co znaczy pokój pokój ludziom
Psy mają swoje zdanie
o tym ludzkim pokoju"

Zdanie podsumowujące jest tutaj jakby wspólną myślą wypowiedzianą przez autora i przez psa. Myśl ta dotyczy zarówno czasów dawnych jak i teraźniejszości: powtarzane od wieków hasła pokoju często okazują się czczymi formułami. Podmiot-autor zdaje sobie więc sprawę z tego, że pies z obrazu może pokiwać z lekceważeniem głową nad tym ludzkim światem. Sztuka - zdaniem Iwaszkiewicza - nie podlega działaniu czasu, mówi o nie zmieniającej się istocie bytu. Pies z fresku Sana di Pietro kiwa głową nad ludzką głupotą - wciąż widzi te same działania ludzkie zakłócające pokój. Także końcowy sąd z drugiego wiersza:

"Może rzeczywiście zwierzęta lepiej wiedzą jak trzeba żyć?" wynika nie tylko z analizy włoskiego fresku, lecz także z obserwacji codziennego życia. Psia natura bowiem jest niezmienna:

"a my psy istniejemy
niezmiennie
takie same jak za czasów
Pinturicchia

Barmy ze Sieny

Benozza Gozzoli

jesteśmy wieczne". (II,454)

- pisze Iwaszkiewicz w R o z m o w i e p s a z w o ł e m. Właśnie sztuka pozwala zrozumieć tę wieczność i niezmiennosc. Iwaszkiewiczowi udało się to dzięki codziennemu obcowaniu z włoskimi freskami:

"... kiedy się żyło w tym świecie, w tym świetle - pisze w K s i ą ż c e m o i c h w s p o m n i e ń - i widziało co dzień tych samych ludzi, jakich Benozzo malował w orszaku świętego biskupa - wchodziło się w tę atmosferę, wczuwało się w sam rdzeń tej twórczości (...) i właśnie to (....) że się widziało freski w dzień, i pod wieczór, i w porannym oświetleniu, że się po prostu żyło razem z nimi - sprawiło, że poczynano się rozumieć ich istotne znaczenie, a tym samym sięgało się poprzez zagadnienia malarstwa w samo sedno jego istoty"¹⁴.

Pretekstem do snucia znacznie bardziej rozbudowanych refleksji jest we Włoszech dla Iwaszkiewicza architektura. Italia - to kraj, w którym obok zabytków sztuki nowożytnej można znaleźć ślady zamierzchłych kultur. Spotykane niemal na każdym kroku szczątki wspaniałych niegdyś rzeźb i świątyń wywołują z jednej strony myśli o trwałości starożytnych budowli, z drugiej zaś uświadamiają nieuchronność przemijania.

Źródłem takich myśli jest dla poety świątynia w Segesście. Wiersz jej poświęcony kończy cykl S o n e t ó w s y c y l i j s k i c h. Niedokończona świątynia stoi samotnie na spalonych, pokrytych trawą wzgórzach. "(...) żadna ruina - nawet kamienne pole Selinuntu - pisze o niej Iwaszkiewicz w K s i ą ż c e o S y c y l i i - nie robi tak tragicznego wrażenia.(...) Świątynia stoi na stronie, na jednym ze wzgórz, mając inną wyniosłość za tło (...). Przeróżająca melancholijna jest przechadzka pomiędzy doryckimi kolumnami opuszczonej świątyni. W środku - który był zawsze pusty, nie zbudowano nigdy tutaj świątynnej celi - dzisiaj rosną zarośla górskiej trawy..." (K,181-182).

Świątynia, którą Szymanowski wybrał za tło wielkiego finału swojej - spalonej później - powieści, wydaje się poecie

szczególnie bliska. Zwraca się do niej jak do starej, mądrej, samotnej postaci kobiecej:

"To już ty! niby mądra dobrotliwa twarz
Złożona na znużone zielonawe dłonie!
Twoich kolumn ognisko w ciężkim słońcu płonie,
Na zielonej przełęczy, samotnico, trwasz." (I,404)

Obcowanie z samotną świątynią wywołuje u poety myśli o istocie własnego bytu. Podmiot liryczny wydaje się tak samo półumarły jak starożytna budowla. Chce więc zmienić swoje życie:

"Świątynio, nie dość z tobą półumarłym być
I cienie twojej śmierci wdychać dobroczynne -
Trzeba nam twoje słońce dzbanem wina pić

I kolumn kości zmienić w struny miódopływne,
Śmierć bo lotna i krótka. Trzeba życiem żyć!
Nie twoim, Jarosławie - ale Życiem Innym."

Zastanówmy się nad źródłem tej refleksji. "Umierasz wiecznym życiem w milczenia koronie" - pisze poeta w drugiej strofie o świątyni w Segeście. Świątynia jest więc dlań zespoleniem życia i śmierci. Myśl taką mógł pocieć nasunąć mit Demeter i Persefony, który jest związany z sakralną budowlą w Segeście. W mieście tym życie istnieje obok śmierci, życie i śmierć warunkują się wzajemnie. O takiej współzależności pisał Mircea Eliade w *T r a k t a c i e o h i s t o r i i r e l i g i i*: "Matka-ziemia lub wielka bogini płodności kieruje zarówno losem nasion jak i zmarłych. Ale ci ostatni są nieraz bardziej bliscy człowiekowi i dlatego rolnik zwraca się do nich z prośbą o błogosławieństwo i pomoc w pracy. (Kolor czarny jest kolorem ziemi i zmarłych)"¹⁵.

Przeplatanie się życia i śmierci jest stałym motywem twórczości Iwaszkiewicza. Kluczowym zdaniem w liryce Iwaszkiewicza może być cytata z *C z a r n y c h ś c i e ż e k*: "Bo życie to już prawie śmierć". Czasem przeważa jednak pierwszy, czasem drugi człon relacji. Widok półumarłej świątyni wywołuje myśl o konieczności zwycięstwa życia - "śmierć bo lotna i krótka". Ale ma to być Życie Inne, czyli - jak wynika z całego tomu - religijne, dające perspektywę wieczności, nie znające procesów nieodwracalnych, zmieniające "kolumn kości w struny miódopływne"*

Myśli egzystencjalne wywołuje u poety także widok katedry florenckiej. Kościół Santa Maria del Fiore jest podmiotem mówiącym w utworze *Florencja w deszczu*. /Podobnie jak w poprzednim wierszu, poeta utożsamia katedrę z kobietą. Nie mamy tu zwykłego opisu. Poeta zastosował zabieg znany już nam z wiersza "Sano di Pietro". Santa Maria del Fiore mówi o sobie sama:

"W płaszczu deszczu
Santa Maria del Fiore
powiedziała mi:
jeszcze cię nie zabiorę
Patrz jak tulipan mój w wodzie się pluszcze
Jak się różowe dachówki łuszcą..." (II,262)

Słynna olbrzymia kopuła zbudowana według projektu Filipa Brunelleschiego rzeczywiście przypomina odwrócony tulipan. Porównanie z kwiatem nabiera w dalszych wersach symbolicznego sensu:

"Jestem jak kwiat w tym tumanie
Santa Maria
del Fiore..." (II,262)

Mowa tu nie tylko o katedrze, ale i o znajdującym się w jej wnętrzu posągu Matki Boskiej Kwietnej trzymającej w ręku "ten ziemski kwiat, z którego rozwinęła się owa tak pełna sławy i wielkich ludzi historia Florencji"¹⁶.

Santa Maria del Fiore z góry spogląda na "nieodowarzonego wieszacza" - jak nazywa poetę:

"Ty nie wiesz ile tak trwasz już
oblicz choć palców nie starczy
i wciąż w dół obrócona
różowa moja korona
i krok twój młodzieńczy i starczy
w mym cieniu chwiał się i mijał..." (II,262)

W *Sonecie sycylijskim* starożytna świątynia była zarazem symbolem życia i śmierci, katedra florencka jest zaś dla poety wieczna:

"... i nie mów że wszystko przemija
to nie jest żaden argument
bo liczba we mnie zaklęta

jest wieczna
jest święta..." (II,262-263)

Powodem do rozmyślań o charakterze egzystencjalnym jest dla poety część fresku Luki Signorellego w kaplicy della Madonna di San Brizio w katedrze w Orvieto zatytułowana "Zmartwychwstanie ciał". To jedno z najbardziej przejmujących arcydzieł malarskich Quattrocenta ma ilustrować Iwaszkiewiczowską wizję odrodzenia ludzkości:

"Wstaniemy żywym ciałem z odwiecznych zgorzeli
I na otwartych oczach wzniesiemy powieki,
Ponad umarłe światy i umarłe wieki,
Tak, jak to namalował Luca Signorelli". (I,375)

Poeta nie opisuje fresku, lecz tworzy na jego podstawie własny obraz dnia zmartwychwstania. Rezygnując z opisu, Iwaszkiewicz może się koncentrować na mało ważnych fragmentach dzieła. Słowa:

"Dant patrzy przerażony. Pieśniarz Agrygentu
Widzi to, co nadchodzi i co prawdzie świadczy,
Czci życie zmartwychwstałe na oblicze padłszy..." /I,375/-

dotyczą dolnego fryzu, który jest tylko dopełnieniem gigantycznych scen "Zmartwychwstania ciał", "Raju" i "Piekła". Na tle groteskowej dekoracji umieścił Signorelli portrety antycznych poetów (Homera, Empedoklesa - "pieśniarza Agrygentu", Lukiana, Horacego, Owidiusza, Wergiliusza) oraz Dantego.

Z całej galerii postaci Iwaszkiewicz wybrał autora: "Boskiej Komedii" i Empedoklesa, który głosił: "jest niemożliwe i niesłychane, by to co jest, zginęło"¹⁷.

W poprzednich utworach rzeczywistość dzieła sztuki i rzeczywistość podmiotu lirycznego były odrębne, tu - mieszają się. Mowa już nie o zmartwychwstających postaciach stworzonych przez Signorellego, lecz o nas samych:

"Na dowód wydzwigamy z piachu nasze nogi,
Które jeszcze z popiołu nie dojrzały w ciało -
Życie, które snem tylko tutaj się zdawało,
Rozlewa się nad niebem w archanielskie drogi". (I,375)

Podmiot liryczny wypowiada tu myśli o charakterze egzystencjalnym, identyfikując się z całą ludzkością. Przytoczmy fragment pracy Jerzego Kwiatkowskiego: "Uniwersalny motyw eschatologiczny nie pozostawia wątpliwości, że chodzi tu o całą ludzkość - w przestrze-

ni i w czasie. A zasada uruchomienia i uczasowienia obrazu przez akcję mentalną - pozwala poecie, podmiotowi lirycznemu, solidarnie podkreślić swój - ponadczasowy - udział w domniemanej - ostatecznej wielkiej przygodzie całej ludzkości, swoją z nią identyfikacją".¹⁸

Mimo wieków dzielących autora *Śpiewnika włoskiego* od renesansowego malarza, Iwaszkiewicz odczuwa więź duchową ze starym mistrzem:

"Wtedy dopiero, Luca, pojmiemy, że życie
Jest pełne prawdy bożej, nie puste okrutnie
I że prawdziwe dały nam anioły lutnie,
Aby otwarcie śpiewać - a nie brzęczeć skrycie". (I,375)

I malarz i poeta głoszą tę samą prawdę odrodzenia ludzkości. Obecowanie z wielkim dziełem umacnia w Iwaszkiewiczach przekonanie, że zmartwychwstania należy szukać w sztuce, która uwiecznia przejawy "innego życia":

"Gdzie byśmy większy dowód prawdy życia wzięli,
Jak w takim zmartwychwstaniu z zimnego popiołu
Z ciałem płonącym, z duszą cierpiącą pospołu,
Tak jak to namalował Luca Signorelli" (I,376)

Podobną funkcję jak w wierszu *W Orvieto* spełnia dzieło sztuki w słynnym utworze *Wieczór późnej jesieni na polach pod Siena*. Nie ma tutaj wyodrębnionej części opisowej. Rzeczywistość dzieła miesza się z rzeczywistością podmiotu lirycznego.

Wiersz rozpoczyna się realistycznym opisem pejzażu:

"Jak na żyznej Ukrainie, ciągną białe woły
I ostrym nożem pługa ugór miążdżą płowy.
Znaczną czerwone bruzdy, cierni zdzierają płowy,
Chylą pod szarym jarzmem zdobne w liry głowy". (I,368)

"...widziałem (...) czerwoną ziemię - pisze Iwaszkiewicz w *Podróżach do Włoch* o okolicznościach powstania tego wiersza - pracujących robotników, zbiór oliwek - było to w końcu września. To wszystko posłużyło mi za materiał do wiersza *"Wieczór późnej jesieni na polach pod Siena"* (P,54).

Krajobraz staje się jednak coraz bardziej malarski i niezmiernie: dymy ognisk pasterskich wydają się podmiotowi lirycznemu

aniołami, które bądź to "zeszły srebrne otrząsać oliwy", bądź "...olbrzymie, przejrzyste, wznosząc się nad pole / czynią podniebny kościół kolumny w półkole".

Dopiero na tle tak przedstawionego pejzażu pojawia się postać świętej Katarzyny z obrazu Correggia pt. "Mistyczne zaślubiny świętej Katarzyny". Krajobraz sieneński przeobraził się nagle w pejzaż z płótna włoskiego malarza. Choć dzieło to znajduje się w paryskim Luwrze, poeta wspomina je w ojczyźnie Michała Anioła. Być może - jak sugeruje Jerzy Kwiatkowski - pojawiająca się nagle wśród pól sieneńskich para pięknych wieśniaków nasuwa przypomnienie obrazu Correggia (tym bardziej że święta pochodziła właśnie ze Sieny).

Wiersz Iwaszkiewicza nie jest jednak dokładnym opisem obrazu włoskiego malarza. Sytuacja przedstawiona w utworze poetyckim poprzedza tę, którą namalował Correggio. Na obrazie święta i towarzyszący jej uśmiechnięty anioł znajdują się naprzeciw Matki Boskiej z dzieciątkiem na ręku. U Iwaszkiewicza - dopiero zmierzają do celu, który jest zresztą określony: **święta** Katarzyna "Dzieciątko-Oblubienica w złotych liściach spotka". /I,368/ .

Rzeczywistość realna i rzeczywistość obrazu zlewają się. Podmiot liryczny odnosi wrażenie, że święta Katarzyna z płótna Correggia naprawdę przeszła po polach sieneńskich:

"Jakże prosta dziewczyna! Jak łatwo jest święta!

Dotykam ręką ziemi: jej krokiem wstrząśnięta,

Kryje się lękiem rosy i czerwienią chłodną,

I drży leciutki zapach nad grudą łagodną..." (I,368-369)

Wizja ta ustępuje jednak już za chwilę, wiersz nie kontynuuje wątku świętej z obrazu. Przypomnienie dzieła Correggia wprawia podmiot liryczny w stan mistycznego uniesienia, uświadamia mu własne duchowe ubóstwo:

"Ja nie mogę świętego doprosić się czynu,

Ni palmy nie otrzymam, ni wieńca z wawrzynu,

(...)

I wizja, co mnie mija, Pańskiej narzeczonej,

Kładzie na mnie płaszcz smutku, jak welon zielony" (I,369)

Reakcja podmiotu lirycznego przypomina zachowanie jednego z bohaterów **P a s j i b ł ę d o m i e r s k i c h** przed tym samym obrazem:

"Nad białym łożkiem, wąskim i prostym, wisiał obrazek niedawno przez starego Zamoykę z Paryża przywieziony. Była to reprodukcja "Zaślubin świętej Katarzyny" Correggia. Kanicki wpatrzył się w ten obrazek i za plecami Matki Najświętszej ujrzał ową niebieską dal, która jest obrazem innego życia. Wydało mu się, że naprawdę nic nie wie, że jest małym, żalonym człowiekiem, i jak osobisty smutek odczuł straszliwą małość i grzeszność wszystkiego, co czynił. Istnienie swoje po prostu postrzegł jako grzech, wobec boskiej wielkości i piękności świata.

- Przecież ja nic nie umiem, przecież ja nic nie wiedziałem, przecież ja nie wiem, gdzie dobro, a gdzie zło... I czym ja jestem? I gdzie ja jestem?

(...) Zalewał się łzami i przyzywał Boga - niestety, nie odczuwając żadnej ulgi"¹⁹.

Podmiot liryczny w *W i e c z o r z e p ó ź n e j j e s i e n i...* także istnienie swe "postrzegł jako grzech, wobec boskiej wielkości i piękności świata".

Utwór staje się w dalszym swym ciągu modlitwą - prośbą o ascetyczne wniebowzięcie religijne:

"(...) Położ, Boże, mnie na sinym morzu,
Niech wędę, choć nie święty, pod twój dach wysoki
I miłość swą położę pomiędzy obłoki.
Świat jest piękny! I piękne, Panie, twoje dzieło,
Chcę, aby moje trwanie stąd początek wzięło..." (I,369)

Arcydzieło uduchowionej sztuki Correggia przypomina o innym życiu i daje mu świadectwo (podobnie jak fresk Signorellego). Na próżno o tworzeniu takiej sztuki marzą w *P a s j a c h b ł ę d o m i e r s k i c h* zbrodniarz Kanicki i Zamoyko, który "ilekroć stał przed świętą Katarzyną, zaślubiającą dzieciątko Jezus, tyle razy myślał o tym, jak ułomne są jego własne dzieła. (...) Jak mało w nich jest 'pозdrowienia z jaśniejszego świata'"²⁰.

Rozmyślenia bohaterów *P a s j i b ł ę d o m i e r s k i c h*, a zwłaszcza refleksje podmiotu lirycznego w *W i e c z o r z e p ó ź n e j j e s i e n i...* są częściowo myśłami samego Iwaszkiewicza, który powiedział kiedyś:

"Pewne zdarzenia malarskie są jednocześnie zdarzeniami życiowymi.

Na przykład moje spotkania z obrazem Correggia "Zaślubiny mistyczne świętej Katarzyny" znalazły odbicie w innych utworach. Jest to obraz, który rzeczywiście głęboko przeżywałem i przeżywam²¹.

Dzieło Correggia pełni w utworze funkcję bodźca wywołującego potok myśli. Jest pretekstem. Tak określił malarstwo w lirykach Iwaszkiewicza Paweł Hertz, który twierdzi, iż "... nie są to wiersze prezentujące dany temat, opisujące go, lecz budujące na tych tłach własne architektury"²². Omawiany utwór jest w dodatku przykładem wiersza, gdzie zupełnie odchodzi się od podjętego tematu malarskiego.

Do grupy utworów, w których poeta buduje swą wizję posługując się dowolnie wybranymi elementami dzieła sztuki i w których rzeczywistość dzieła sztuki włoskiej miesza się z rzeczywistością podmiotu lirycznego, należą także dwa wiersze o mozaice w bazylice świętego Marka w Wenecji. Z całego bogactwa najrozmaitszych mozaikowych postaci Iwaszkiewicz wybrał tylko jedną - Salome:

"Idzie Salome z głową Błoka
Przez opuszczoną sień olbrzymów,
Dałbym za jedną noc z posoką
Wenecji - sto dwadzieścia Rzymów.

Zielona woda oczy zjadła,
Zielona woda duszę myje,
Smoczyca na kolumnie siadła
I że zabito smoka - wyje!" (II,78)

Salome pojawia się i w drugim wierszu:

"W tym mieście czarno-zielonkawym,
Pełnym różowych kościotrupów,
Dzwony wzlatują hymnem łzawym,
Jak ptaki nad stosami łupów,

Nikt nie wszedł dziś na plac marmuru.
Pałace, kolumnady, domy
I pośród głębin czarnych chóru
Ta sama błąka się Salome.

I w bizantyjskich współspiętrzeniach
Sieci złotego śni przędziwa,
W chichocie różów, w dzwonów pieniach

Kościastą ręką śmierci kiwa." (II,75)

Porównajmy sytuację przedstawioną na mozaice z sytuacją w wierszu Iwaszkiewicza. Na mozaice Salome zmierza w jakimś kierunku. W prawej ręce niesie głowę świętego Jana, lewą trzyma uniesioną. W wierszu Salome nie trzyma głowy świętego, lecz głowę Błoka. Spróbujmy wyjaśnić tę dziwną zamianę. Wskazówkę daje sam Iwaszkiewicz w *Podróżach do Włoch*:

"Wnętrze świętego Marka jest dla mnie tak pełne literatury, zresztą z moich własnych przeżyć i z lektur, że już nie mogę mieć do niego stosunku jak do czegoś nowego. Zaskonięte jest przez wiersze Błoka i moje własne, przez to Salome, którą przede wszystkim i pierwszą widzę ze wszystkich najpierwszą mozaikę". (P,20)

Aby wytłumaczyć sens zmiany rekwizytów należy więc sięgnąć do poezji Aleksandra Błoka. Wśród wierszy włoskich znajduje się cykl pt. "Wenecja". W jednym z utworów weneckich Błok pisze o bazylice świętego Marka, gdzie:

"Poprzez galerie w pół widome,
Łękliwie spozierając w krąg,
Przechodzi, kryjąc się, Salome
Z mą krwawą głową w splocie rąk.

I wszystko śpi - noc bezehowa,
Tylko widziadła chwiejny krok,
Tylko upiorna moja głowa
Z tęsknotą patrzy w misy mrok"²³.

Iwaszkiewicz wyraźnie nawiązuje do utworu Błoka. W wierszach obu poetów sceneria jest upiorna. U Błoka mamy w pół widome galerie, u Iwaszkiewicza opuszczoną sień olbrzymów, czarne głębiny chóru. I tu, i tam Salome pojawia się nocą. Postać z weneckiej mozaiki w wierszach autora *Ciemnych ścieżek* widziana jest więc podwójnymi oczyma: Iwaszkiewicza i Błoka.

W weneckich wierszach poświęconych sztuce dominuje posępny nastrój. Miasto na wodzie jest dla Iwaszkiewicza koszmarem, "mieszaniną barw, kształtów, chłodu, smutku i niepokoju" (P,41). Wyjaśnienie wydaje się na pozór proste: już od kilkunastu lat trwa alarm: ratujmy Wenecję, która ginie. W *Poezji z 1978* roku poświęconej Iwaszkiewiczowi, autor *Podróży do Włoch* ogłosił *Ode na zagładę Wene-*

c j i. Myśli Iwaszkiewicza o tym mieście można jednak zinterpretować również w oparciu o sądy Gastona Bachelarda, badacza wyobraźni poetyckiej: "Wody milczące, wody ciemne, wody uspione, wody niezgłębione - tyleż materialnych lekcji dla medytacji o śmierci (...) To lekcja śmierci nieruchomej, śmierci do głębi, śmierci, która przebywa z nami, przy nas, w nas samych"²⁴.

W świetle rozważań Bachelarda zrozumiały staje się Iwaszkiewiczowski koszmar Wenecji. O koszmarze tym mówi za pomocą przedstawienia postaci z weneckiej mozaiki. Salome jest dla Iwaszkiewicza symbolem śmierci (gest ręki postaci został zinterpretowany w wierszu jako gest śmierci), dlatego więc poeta wybrał ją spośród wszystkich wizerunków w bazylice świętego Marka. Dzieło sztuki spełnia podobną funkcję jak w *W i e c z o r z e p ó ź n e j j e s i e n i n a p o l a c h p o d S i e n ą*: służy wyrażeniu osobistych odczuć (tu - weneckiej obsesji śmierci). Podobnie jak święta Katarzyna z obrazu Correggia, Salome staje się niemal nierzeczywista, niczym zjawia błąka się po świątyni.

W omawianych dotychczas utworach dzieło sztuki włoskiej odgrywało niebagatelną rolę. Należy jednak wspomnieć, że istnieją liryki o zupełnie innej tematyce, w których przywołany jest jakiś obraz czy rzeźba. Nie ma tu oczywiście ani opisu, ani interpretacji. Niektóre dzieła włoskich mistrzów wywarły po prostu na Iwaszkiewiczuz tak wielkie wrażenie, że poeta przywołuje je ciągle na zasadzie skojarzeń, wspomina je - często w funkcji porównawczej:

"Z piasku ruin półnagi, ledwie wydobyty,
Nogami wrosłeś mocno w piwnice wszeteczne,
Jak gdyby nad głowami brzmiały nam trombity
- Jak u malarzy włoskich sądów ostatecznych".

(Tristan przebrany, II,180)

"Spod kopyt kurzu kłęby
Jak przyziemne obłoki
Przyćmią błyszczące boki
mokre zady mokre kłęby
na drodze pod drzewami
ten fresk się porozwiesza
jak na bułanej mozaice

Na Sycylii w Piazza Armerina"

(Pławienie koni, II,374)

W O d z i e n a z a g ł a d ę W e n e c j i I w a s z k i e -
w i c z p r z y w o ł u j e o b r a z T y c j a n a - " A s s u n t ę " :

"Cóż jest grzech? Pomyśl to w nicości,

(...)

czy grzechem były szczęście miłość piękno

cynamon mirra kadzidło i mięta?

czy grzechem puchy ptaków, madonn pąsy,

ciała okowy? one z tobą pękną

aby uwolnić obraz Wniebowziętej"²⁵

Obraz Tycjana występuje tu jako nieodłączny rekwizyt miasta na wodzie. "Wspomnienie purpurowej 'Assunty' - wspomina Iwaszkiewicz w P o d r ó ż a c h d o W ł o c h - wlecze się za mną stale; jeżeli powracam do Wenecji, to powracam zawsze od tego obrazu, którego wielkość poruszała takich ludzi, jak Delacroix, Matejko, Wyspiański, Kraszewski, Norwid, Wyka.

A każdy z nas widział swoją Assuntę" (...) Nie wiem, czy Słowacki widział ten obraz, ale przypominał mi on w tej chwili jego widzenie, na pół krwawe, na pół błogosławione. W czerwonym obłoku, w płomieniach wniebowzięcia, w czerwonych szatach piękna, dojrzała kobieta, matka, leciała w niebo. Assunta płonęła przede mną przez chwilę jeszcze. Patrzyłem na to wspaniałe, odwieczne i wieczyste dzieło sztuki. Kiedy i ono rozpadnie się w popiół?" (P,41). W świetle tych wspomnień można zrozumieć dlaczego Iwaszkiewicz umieścił obraz Tycjana na tle ginącej Wenecji (ale jest to jasne tylko dla czytelników P o d r ó ż y d o W ł o c h!).

W charakterze wzmianki pojawia się w wierszu N a d z i e - j a rzeźba Donatella - jako jeden z przykładów (obok baru "Nadziei"):

"W baptysterium jest nadzieja.

jakaż przepiękna

'Speranza' Donatella

Ale skrzydła ma z brązu

nie poleci".

(II,456)

Chodzi tu o jedną z rzeźb na chrzcielnicy przedstawiającą anioła z rękami wzniesionymi ku niebu.

x
x x

Recepcja wierszy Jarosława Iwaszkiewicza poświęconych sztuce włoskiej wymaga od czytelników pewnego przygotowania. Mowa tu zwłaszcza o *Wieczorze późnej jesieni na polach pod Sieną* i obu utworach o Salome, gdzie aluzje do dzieł sztuki są niejasne. Odbiorcy trudno rozszyfrować, że wiersze nawiązują do obrazu Correggia i weneckiej mozaiki. Łatwiej jest zinterpretować pozostałe utwory, w których Iwaszkiewicz odsyła czytelnika do konkretnych dzieł.

W wierszu *W Orvieto* wskazówką są słowa: "(...) tak jest to namalował Luca Signorelli" oraz tytuł utworu pozwalający umiejscowić dzieło włoskiego malarza. Podobnie jest w utworze *"Sano di Pietro, gdzie pies powiada: (...) I tak mnie namalował pan Sano di Pietro"*.

W wierszu *Benozzo Gozzoli* nie ma co prawda takiej wskazówki, ale już sam tytuł (nazwisko malarza) i bezpośrednio sąsiedztwo z utworem *Sano di Pietro* każą się domyślać, że chodzi tu o konkretny obraz. Do konkretnych dzieł odsyłają również tytuły: *Metop z Selinuntu, Świątynia w Segesście, Święta Teresa Berninięgo*.

Utwory opisowo-refleksyjne można zrozumieć bez znajomości dzieł sztuki, gdyż mamy w nich skrócony opis fresków i świątyń. Gorzej jest z pozostałymi wierszami, gdzie opis został zastąpiony przez aluzje do rzeźbi obrazów. Chcąc właściwie zinterpretować wiersz trzeba - jak sugeruje Jerzy Kwiatkowski analizując utwór *W Orvieto* - aby czytelnik znał już owo dzieło i - lepiej jeszcze - by miało już ono swoje miejsce w jego nie tylko erudycyjnej, lecz także estetycznej pamięci²⁶. Właśnie przez stawianie takich wymagań czytelnikowi, przez zejście z utartych ścieżek - wiersze Iwaszkiewicza o sztuce włoskiej wydają się szczególnie cenne.

Dla Iwaszkiewicza ważniejsze od dokładnego opisu jest wniknięcie w sens dzieła. Obrazy i rzeźby włoskich mistrzów pozwalają poecie inaczej spojrzeć na otaczającą rzeczywistość, opis dzieła służy najczęściej wyrażeniu intymnych lub ogólnoludzkich myśli. Autor *P o d r ó ż y d o W ł o c h* wysuwa na plan pierwszy własne odczucia. Nie mamy tu do czynienia z wiernością opisu, lecz raczej z wiernością wrażenia. Często ważniejsza staje się refleksja, którą wywołało dzieło sztuki niż samo dzieło (tak jest zwłaszcza w utworach z ostatniej grupy). Wiersze Iwaszkiewicza nie są opisami obrazów, lecz opisami sposobu ich widzenia przez podmiot. "Treści, postacie, przedmioty, kolory obrazów - pisze Jerzy Kwiatkowski - stają się elementami akcji mentalnych lirycznego ja, akcji mających własną logikę, własny ciąg przyczynowo-skutkowy, własny czasowy przebieg"²⁷.

Ten subiektywizm uwidacznia się zwłaszcza w sposobie widzenia barw w wierszach malarskich. W niektórych utworach Iwaszkiewicz zwraca uwagę na kolorystykę, w innych prawie zupełnie pomija barwy obrazów. Najbardziej "malarskim" pod względem kolorów wierszem jest *W i e c z ó r p ó ź n e j j e s i e n i n a p o l a c h p o d S i e n ą*, gdzie występują aż 24 określenia barw.

Porównajmy kolorystykę obrazu Correggia z barwami występującymi w *W i e c z o r z e p ó ź n e j j e s i e n i ...* W dziele sztuki zwracają uwagę: czerwień szaty madonny, złoty kolor sukni świętej Katarzyny, różne odcienie zieleni tła, zielen szaty anioła. Iwaszkiewicz eksponuje w wierszu głównie kolor zielony. Barwa ta pojawia się najpierw w urywku dotyczącym obrazu Correggia (niebo zielone, szata zielona). Zieleń jako kolor nadziei występuje także w części refleksyjnej, spełniając funkcję symboliczną:

"Jakie zielone żagle, jakich nieb rozpięcia
Przygotowujesz na moje ziemskie wniebowzięcia? /I,369/

"I wizja, co mnie mija, Pańskiej narzeczonej,
Kładzie na mnie płaszcz smutku, jak welon zielony" /I,369/

W drugiej części utworu pojawia się też kolor czarny w funkcji, którą Kwiatkowski nazywa ekspresyjno-symboliczną (wino czarne, czarne niebo). Wartość czerni została tu wyeksponowana dzięki

przypisaniu jej przedmiotowi, którego nie wiąże się na ogół z tą barwną (czarne wino).

Te dwa kolory są charakterystyczne dla całego tomu. "Świat I n n e g o ż y c i a - pisze Kwiatkowski - to świat kolorów ciemnych i intensywnych. Dominują w nim - podobnie jak w L e - c i e 1932 - czerni i zieleni. (...)

Czarno-zielonej dominancie przeważającej ilości wierszy I n - n e g o ż y c i a towarzyszy głównie - obok bieli - kolorystyka ciemna i intensywna"²⁸. W W i e c z o r z e p ó ź n e j j e s i e n i... jest to czerwień związana z barwą ziemi sieneńskiej (ale już nie na obrazie Correggia!): czerwone bruzdy, czerwona ziemia.

Z powyższej analizy wynika, że Iwaszkiewicz wykorzystuje znaczenia, jakie niosą z sobą barwy /zieleni - nadzieja, czerni - śmierć, rozpacz/. Oprócz prawdziwie "malarzkich" efektów wiersz ukazuje dodatkowy podtekst.

Sensualizm Iwaszkiewicza znika zupełnie w wierszu z tego samego tomu - W O r v i e t o. Występuje tu tylko jedno określenie koloru (ciała złote). Wyblakłe barwy fresku nie pozostawiły widocznie w pamięci autora C i e m n y c h ś c i e ż e k głębszego śladu. Rezygnując z wierności opisu na rzecz wierności wrażenia, Iwaszkiewicz pomija barwy.

Opis fresku Benozza Gozzoli również jest bezbarwny. Wybija się w związku z tym postać białego pudła. Możliwe, że Iwaszkiewiczowi chodziło o taki efekt. Jedna barwa dominuje także w drugim utworze o fresku w San Gimignano. Jest to jednak tym razem kolor krzyczący, intensywny:

"Cóż za wspaniała telewizja!

Przyleciał anioł cały malinowy

a skrzydła miał jak mój język

różowe z kremu

którego nigdy nie jadłem" (II,451)

Iwaszkiewicz nie waha się zestawić barwę fresku z kolorami nowoczesnej telewizji. Kolor spełnia tu funkcję łącznika między dwoma różnymi światami.

Nie wszystkie wiersze Iwaszkiewicza są takie jednobarwne. Do swoich ulubionych kolorów pisarz wraca w utworach o mozaice wene-

ckiej przedstawiającej Salome. Nie są to jednak barwy średniowiecznego dzieła - lecz kolory miasta:

"W tym mieście czarno-zielonkawym
Pełnym różowych kościotrupów" (II,75)

Czerń - podobnie jak w W i e c z o r z e p ó ź n e j j e - s i e n i - występuje tu w funkcji symbolicznej (czarne głębiny chóru, czarne miasto), zieleń jest barwą wody (o zielonej wodzie mowa także w drugim wierszu), kolor różowy - to barwa weneckich marmurów. Jedynie kolor złoty (złote przędziwo) wiąże się z barwą mozaiki.

Iwaszkiewicz nadaje barwom różne - czasem symboliczne - znaczenia.

Nie wymienia wszystkich kolorów obrazu, lecz zwraca uwagę na te, które wydają mu się ważne dla zrozumienia dzieła sztuki. Zarówno więc sposób spojrzenia na treść dzieł, jak na ich barwy jest w analizowanych wierszach bardzo subiektywny i nieszablonowy.

Dostrzegł to Czesław Miłosz, który pisał o malarskich wierszach Jarosława Iwaszkiewicza poświęconych sztuce: "Wiersze o sztuce: Q u i n t i n M a t s y s, B r e u g h e l, S o - n e t y s y c y l i j s k i e, W O r v i e t o - jedyne bodaj polskie wiersze o plastyce, które mogłyby być umieszczone w jakimś wydawnictwie pt. C z ł o w i e k w s p ó ł c z e - s n y i s z t u k a"²⁹.

PRZYPISY

x

J.Iwaszkiewicz, Podróże do Włoch, Warszawa 1977. Cytaty z "Podróży do Włoch" będą w dalszym ciągu oznaczane symbolem P z numerem strony

xx

Cytaty z wierszy Iwaszkiewicza podawane są na podstawie wydania: J.Iwaszkiewicz, Wiersze, Warszawa 1977. Po każdym cytacie podaję numer tomu i strony

xxx

J.Iwaszkiewicz, Książka o Sycylii, Kraków 1956. Cytaty z "Książki o Sycylii" oznaczam symbolem K z numerem strony

- ¹O godności i powołaniu artysty. Rozmowa z J.Iwaszkiewiczem. Rozmowę przeprowadził A.Gronczewski, "Współczesność" 1969 nr 15
- ²J.Kwiatkowski, Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego, Warszawa 1975 s.14-15
- ³J.Iwaszkiewicz, Ogrody, Warszawa 1977 s.67
- ⁴P.Muratow, Obrazy Włoch, przeł. P.Hertz, Warszawa 1972, T.2 s.92
- ⁵J.Parandowski, Mitologia, Warszawa 1979 s.57
- ⁶J.Kwiatkowski, op.cit. s.541.
- ⁷Ibidem, s.543
- ⁸K.Kalinowski, Zagadnienia interpretacji "Św.Teresy" Berniniego, W: Interpretacja dzieła sztuki, Studia i Dyskusje, Poznań 1976 s.163
- ⁹J.Kwiatkowski, op.cit. s.230
- ¹⁰Św.Teresa od Jezusa, Twierdza wewnętrzna. Mieszkanie VI, rozdział IV, s.220 W: Dzieła św.Teresy od Jezusa, wyd.zbiorowe, tłum.ks. H.P.Kossowski, Kraków 1943 T.2 s.220
- ¹¹Św.Teresa..., op.cit. Mieszkanie VI rozdział II s.113-114
- ¹²J.Kwiatkowski, Jarosław Iwaszkiewicz, W: Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku, Kraków 1979 seria VI T.2 s.392
- ¹³J.Iwaszkiewicz, Podróż do Włoch: San Gimignano, "Wiadomości Lite-

rackie" 1932 nr 40 s.2

- 14 J. Iwaszkiewicz, Książka moich wspomnień, Warszawa 1975 s.312
- 15 M. Eliade, Traktat o historii religii, Warszawa 1966 s.344
- 16 J. Kremer, Podróż do Włoch, Warszawa 1878 Tom 3 s.205
- 17 W. Tatarkiewicz, Historia filozofii, Warszawa 1970 T.1 s.28-31
- 18 J. Kwiatkowski, Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego, Warszawa 1975 s.34
- 19 J. Iwaszkiewicz, Pasje błędmierskie, Warszawa 1956 s.225
- 20 Ibidem, s.124-125
- 21 Pełnia życia, rozmawiali M. Podkowiński i L. Wieluński, "Perspektywy" 1974 nr 7
- 22 P. Hertz, Księga dnia albo o wierszach J. Iwaszkiewicza, W: P. Hertz, Notatnik obserwatora, Łódź 1948, s.17-18
- 23 A. Błok /bez tytułu/ Cisza, chłodny wiatr z laguny, przeł. K. Wierzyński. W: A. Błok, Poezje, Warszawa 1957 s.160
- 24 Cyt. wg: J. Nowakowski, Persefona i Charon, W: Młodopolski świat wyobraźni, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977 s.331
- 25 J. Iwaszkiewicz, Oda na zagładę Wenecji, Poezja 1978 nr 4 s.3-4
- 26 J. Kwiatkowski, Poezja... s.535
- 27 Ibidem. s.523
- 28 Ibidem, s.469 i 474
- 29 Cz. Miłosz, Nad książką, czyli cudze chwalicie, Odrodzenie 1948 nr 4

THE ITALIAN ART IN THE POETRY OF JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Summary

The article is concerned with the functions of art motifs in the poetry of Jarosław Iwaszkiewicz;

1. The description and interpretation of works of art /e.g. four interpretations of the sculpture "Saint Teresa" by Bernini/.

2. The reflections generated by the works of art. Some verses of Iwaszkiewicz divide in two parts: the descriptive part and the reflective one. In other poems there mingle two realities: of the work of art and of the speaking character /the author/.

Iwaszkiewicz's verses do not provide a simple description of paintings, sculptures or architecture, but inform about the individual vision of these works of art. The fidelity of impression is more important than the fidelity of description.