

ALEKSANDER MADYDA

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ
JAKO PISARZ AUTOBIOGRAFIZUJĄCY

(NA PRZYKŁADZIE OPOWIADAŃ:
KORONKI WENECKIE I, KORONKI WENECKIE II, DZIEŃ SIERPNIOWY,
TATARAK, OPOWIADANIE Z PSEM)

Odnowienie problematyki związków biografii autora z dziełem literackim dokonało się za sprawą zwrócenia uwagi przez literaturoznawców w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia na utwory powstałe w pierwszych dziesięcioleciach tego wieku. Chodzi tu o teksty nazwane ostatecznie literaturą autobiografizującą¹. Autobiografizm postrzega się dziś jako pewną konwencję literacką będącą reakcją na niekontrolowany przyrost wiedzy naukowej, który nastąpił na przełomie wieków XIX i XX. Jego skutkiem była taka mnogość nowych faktów i ich interpretacji, że obowiązujący do tej pory w miarę stabilny pozytywistyczny obraz empirii rozprysnął się na mnóstwo fragmentów, z których już nigdy nie udało się ponownie stworzyć całości, będącej w stanie zaspokoić społeczny głód posiadania spójnej wizji świata z człowiekiem jako jego istotnym, harmonijnie wkomponowanym elementem. O ile wcześniej w prozie narracyjnej dominował narrator auktorialny – wszechwiedzący opowiadacz o statusie boga świata przedstawionego, usytuowany poza nim i programowo nie mający niczego wspólnego z rzeczywistym autorem – o tyle teraz nastął czas dominacji narracji pierwszoosobowej, której medium nie było już tak zdecydowanie odseparowane od osoby twórcy. Struktura rzeczywistości opisywanej w XIX-wiecznej prozie narracyjnej odwoływała się do społecznie utrwalonych stereotypów poznawczych wywiedzionych z ustaleń po-

Prof. dr hab. ALEKSANDER MADYDA – Zakład Polskiej Literatury Współczesnej, Instytut Literatury Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu; e-mail: amadyda@umk.pl

¹ Termin uprawomocniony przez Jerzego Smulskiego – zob. przyp. 9.

zytywistycznych nauk przyrodniczych i filozofii, tymczasem w wieku następnym ów, zdawało się, nienaruszalny fundament ontologiczny zniknął, a w jego miejsce pojawiła się wielka liczba danych badawczych z mnogich dyscyplin naukowych, nierzadko zupełnie nowych, z których każda operowała oryginalną metodologią i odrębnym specjalistycznym językiem, tak że niemożliwe stało się zsyntetyzowanie ich wyników (choć marzenie o syntezie wszystkich nauk naznaczyło cały XX wiek), czego nieuchronnym skutkiem stał się epistemologiczny relatywizm².

W tej sytuacji ostatnim w miarę pewnym układem odniesienia, do którego mógł odwoływać się pisarz, chcąc uprawdopodobnić fabułę swego utworu, była jego biografia – jedyny znany mu z bezpośredniego doświadczenia zbiór faktów, których nie dało się podważyć, choć i tu rozwój nauki, przede wszystkim różnych kierunków psychoanalizy, uczynił samowiedzę pisarza w poważnym stopniu niepewną. Toteż w XX-wiecznej prozie epickiej prym wiodła narracja pierwszoosobowa, a wszelkie próby stworzenia zwierciadła epoki na miarę ubiegłowiecznych wielkich powieści realistycznych, o który to utwór głośno i wytrwale apelowała polska krytyka literacka, były *ex definitione* skazane na niepowodzenie. Oczywiście materiał tematyczny zarówno prozy XIX-wiecznej, jak i XX-wiecznej stanowiły w dużym stopniu doświadczenia samego pisarza³, rzecz jednak w tym, że o ile w XIX stuleciu autobiograficzność tych faktów była kamuflowana, w wyniku czego świat przedstawiony w utworze był jednolity pod względem swej fikcyjności, o tyle w stuleciu następnym pisarze zaczęli ujawniać heterogeniczność owego świata, otwarcie sugerując, że część jego komponentów ma charakter autentyczny, gdyż zostały zaczerpnięte z ich indywidualnych doświadczeń życiowych.

Za pierwszy przejaw w literaturze polskiej tak rozumianego autobiografizmu uznaje się „*Ja*” z *jednej strony* i „*ja*” z *drugiej strony mego mopożelaznego piecyka* Aleksandra Wata (1920), późniejsze zaś reprezentacje tej konwencji dostrzega się w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, Jalu Kurka i Witolda Gombrowicza⁴, a w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – wręcz całą falę literatury autobiografizującej, współtworzoną przez tak różnych pisarzy, jak Hanna Malewska, Tadeusz Breza, Stefan Otwinowski, Zofia Nałkowska, Artur Sandauer, Michał Choromański, Jan Józef Szczepański, Tadeusz Borowski, Stanisław Lem, Jerzy Andrzejewski, Adolf Rudnicki, Leon Gomolicki, Kazimierz Brandys, Mi-

² J. ABRAMOWSKA, *Jednak autor!*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996, s. 63.

³ J. SŁAWIŃSKI, *Myśli na temat: biografia pisarza*, [w:] *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek i J. Sławiński, Wrocław 1975, s. 13.

⁴ R. NYCZ, *Tropy „JA”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] TENŻE, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 109.

ron Białoszewski, Edward Stachura, Tadeusz Konwicki, Marek Nowakowski czy Tadeusz Różewicz⁵. Nic więc dziwnego, że owo zjawisko dostrzegamy również w wielu opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza – zresztą on sam napisał o tym otwarciu we wstępie do *Książki moich wspomnień*: „Większość materiału wspomnieniowego przemieniona została przeze mnie [...] w [...] »*Dichtung*« i znaleźć go można prawie na każdej stronie moich książek”⁶. Nie powinien także zaskakiwać fakt, że w poszczególnych opowiadaniach autora *Sławy i chwały*, wybranych tu jako materiał egzemplifikacyjny, autobiografizm przejawia się w indywidualny sposób, wynikający za każdym razem z logiki przyjętej przez pisarza osobliwej formy artystycznej.

Najogólniej konwencję literacką autobiografizmu scharakteryzować można jako takie ukształtowanie dzieła prozy narracyjnej, które polega na zacieraniu różnicy między fikcją a referencjalnością. Od początku badaniom nad tym typem literatury patronuje Philippe Lejeune jako najwybitniejszy teoretyk piśmiennictwa autobiograficznego⁷. Małgorzata Czermińska główną przyczynę popularności autobiografizmu w literaturze polskiej dostrzega w charakterystycznym dla polskiej tradycji prymacie kolektywizmu nad indywidualizmem, który sprawia, że utwór autobiografizujący jawi się jako substytut właściwej intymistyki, czyli autobiografii *sensu stricto*⁸. Pisarz, zamiast po prostu opowiedzieć swoje życie, konstruuje dzieło sytuujące się między literaturą a dokumentem, które skłania czytelnika do ustanowienia analogii między fabułą utworu a biografią twórcy. „Nie ma przy tym znaczenia” – zauważa Jerzy Smulski, autor najbardziej spójnej na gruncie polskim koncepcji autobiografizmu – „stosunek faktów relacjonowanych przez autora do faktów empirycznych, istotne jest jedynie, że owa autorska wypowiedź kształtuje obraz jego biografii w świadomości społecznej”⁹. Wspomniany badacz wyróżnia dwa sposoby konstruowania autobiografizmu: pośredni i bezpośredni. Pierw-

⁵ Zob. J. JARZĘBSKI, *Powieść jako autokreacja*, Kraków–Wrocław 1984, passim.

⁶ J. IWASZKIEWICZ, *Książka moich wspomnień*, [wyd. III], Warszawa 1975, s. 5.

⁷ Zob. Ph. LEJEUNE, *Pakt autobiograficzny*, [w:] TENŻE, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. różni, Kraków 2001 oraz TENŻE, *Wokół autobiografii i dzienników osobistych*, przeł. M. i P. Rodakowie, [w:] P. RODAK, *Pismo, książka, lektura. Rozmowy: Le Goff, Chartier, Hébrard, Fabre, Lejeune*, tłum. różni, przedm. K. Pomian, Warszawa 2009.

⁸ M. CZERMIŃSKA, *Postawa autobiograficzna*, [w:] TAŻ, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 7-10. Zob. też TAŻ, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

⁹ J. SMULSKI, *Twórczość narracyjna Stefana Otwinowskiego*, Toruń 1993, rozdz. 7: *Autobiografizm jako postawa i jako strategia autobiograficzna*, s. 140. Dlatego można, a nawet trzeba tu pominąć zasób wiedzy biograficznej zgromadzony w: M. RADZIWOŃ, *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*, Warszawa 2010; R. ROMANIUK, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. I-II, Warszawa 2012-2017.

szy występuje na poziomie konstrukcji dzieła literackiego i polega umieszczeniu w nim pewnych sygnałów autobiograficzności, do których badacz zalicza: specyficzną poetykę narracji (narrację pierwoosobową, narratora ukazanego jako pisarza, jego tzw. format duchowy, czyli osobowość, intelekt, przynależność środowiskową oraz odgrywane role społeczne); sposób sformułowania tytułu, motto, dedykację; wzmianki autotematyczne; stylizację na dziennik lub pamiętnik (można tu dodać także wspomnienie, autobiografię, reportaż lub esej); temat sztuki i artysty; konstrukcję biograficzną obejmującą okres dzieciństwa i młodości; współczesne realia i autentyczne postacie (elementy tzw. klucza personalnego, które może zidentyfikować czytelnik uczestniczący w kulturze współczesnej autorowi, nie zaś jedynie znawca jego biografii); aluzje do własnej twórczości, autocytaty i kryptoautocytaty; wreszcie – powtarzalny charakter pewnych postaci, wątków, scen i motywów w całym dorobku pisarskim danego autora, sugerujący ich zakorzenienie w jego biografii. Powyższą metodę kreacji konwencji, o której tu mówimy, nazwał Smulski postawą autobiograficzną, a jej rezultat – autobiografizmem implikowanym. Drugi zaś, bezpośredni sposób konstrukcji polega na ustanowieniu takiej relacji między stworzonymi piórem tej samej osoby utworami literackimi z jednej strony a paraliterackimi i Nieliterackimi z drugiej, że relacja owa ujawnia związki fabuł z biografią autora. Chodzi tu o takie teksty literackie jak opowiadania czy powieści oraz o takie teksty paraliterackie jak dziennik, pamiętnik, esej, autobiografia, reportaż i takie teksty Nieliterackie jak wywiad, odpowiedź na ankietę itp. Przy czym związki fabuł z biografią mogą ujawniać się na dwa sposoby: poprzez bezpośrednie wskazanie autobiograficznych źródeł poszczególnych motywów, scen, wątków czy postaci (w autokomentarzach, zawartych w tzw. książkach kluczach) oraz poprzez posłużenie się tymi samymi motywami, scenami, wątkami czy postaciami w obu kategoriach tekstów: literackich oraz paraliterackich i Nieliterackich. Tę z kolei metodę bezpośredniego tworzenia omawianej konwencji nazwał Smulski strategią autobiograficzną, a jej efekt – autobiografizmem stematyzowanym.

Elementy zarówno postawy, jak i strategii autobiograficznej odnajdujemy już w pierwszym wybranym do analizy opowiadaniu Iwaszkiewicza: *Koronkach weneckich I*¹⁰. Jego pierwszoosobowy narrator podróżuje do Wenecji, co samo w sobie ustanawia związek między nim a pisarzem. Jak wiadomo bowiem, podróżom do Włoch (w tym do Wenecji) poświęcił autor osobną książkę wspomnieniową pod takim właśnie tytułem¹¹. Co więcej, narrator wyraża się o sobie w zakończeniu

¹⁰ Tekst utworu podaję wg edycji: J. IWASZKIEWICZ, *Opowiadania*, t. II, Warszawa 1979 (lokalizację cytatów i odwołań w tym i w pozostałych wypadkach umieszczam w tekście głównym).

¹¹ Zob. J. IWASZKIEWICZ, *Podróże do Włoch*, wyd. II, Warszawa 1980.

opowiadania jako o „sławnym« pisarzu” (s. 263), a jego refleksje rozsiane po kartach utworu zdradzają estetyczną wrażliwość i niepospolitą wiedzę z zakresu muzykologii, wiedzy o literaturze i historii sztuki, co łatwo skojarzyć z samym Iwaszkiewiczem jako autorem pism muzykologicznych, krytykiem literackim oraz eseistą opisującym rozliczne dzieła sztuk plastycznych. Ponadto w otwierającym *Podróże do Włoch* rozdziale *Wenecja* znaleźć można fragmenty bezpośrednio nawiązujące do treści opowiadania, jak określenie dawnej stolicy Republiki Weneckiej mianem „miasta różowych kościotrupów” (s. 42), co koresponduje z umieszczonym na samym początku *Koronek weneckich I* opisem Wenecji jako „rozrzuconej kupy różowawych kości, pobielonych grobów” (s. 258). Podobnie przedstawiona w opowiadaniu scena w kościele dei Frari:

Było to w Wielkim Tygodniu, pośrodku kościoła stała jakaś estrada; na niej ksiądz poświęcał medaliki i rozdawał je dzieciom, które się cisnęły do niego ze wszystkich stron. Wszystkie okna i wszystkie obrazy były zasłonięte fiolkowymi całunami, jak zawsze w Wielkim Tygodniu. Ale jakiś kościelny oprowadzający małą grupę turystów usunął zasłonę z głównego ołtarza, aby pokazać *Assuntę* Tycjana. Podniosłem głowę i w blasku przedpołudnia – widocznie niebo się rozchmurzyło – ukazała mi się wizja czerwonej lecącej Madonny. Nie wiem, czy Słowacki widział ten obraz, ale przypomniał mi on w tej chwili jego widzenie, na pół krwawe, a na pół błogosławione. W czerwonym obłoku, w płomieniach wniebowstąpienia, w czerwonych purpurowych szatach, piękna dojrzała kobieta, matka, leciała w niebo. Zasłona odsłoniła się tak nieoczekiwanie; z miejsca, gdzie siedziałem, nie spodziewałem się widzieć obrazu w całym blasku; oświetlenie przesiane przez chmury czy załamane w kroplach deszczu było tak niezwykajne, że się zalałem, jak gdyby przed jakimś objawieniem. [...] *Assunta* płonęła przede mną przez chwilę jeszcze. Patrzyłem na to wspaniałe odwieczne i wieczyste dzieło sztuki. Kiedy i ono rozpadnie się w popiół? (s. 261-262)

– a więc scena ta zostaje w *Podróżach do Włoch* jak gdyby sparafrazowana: autor, chroniąc się przed deszczem, wchodzi do świątyni, w której

deski leżą i kartki zwalone, i jakieś estrady, i tymczasowe ambony, i firanki czarne, które zapomniano zaciągnąć, choć to jest Wielki Tydzień. I ta wspaniała, dojrzała niewiasta, która odpycha to wszystko i wznosi twarz ku innym, niebiańskim porządkom, robi wrażenie, jak gdyby odtrącała połamane deski i nie dobudowane świątynie; ci apostołowie, którzy stoją na dole i widzą, jak unosi się wspaniała, purpurowa szata nic nie tracąc w niebiosach z swojego fioletowego cienia, też są trochę podobni do nieporządnie porzuconych na ziemi kielni, łopat, wapna i murarskiej zaprawy. To wszystko razem jest fenomenalne¹².

¹² Tamże, s. 26.

Poza tym w rozdziale *Wenecja* występuje aluzyjny autocytat: „Pisałem kiedyś te słowa: »Podniosłem głowę i w blasku przedpołudnia – widocznie niebo się rozchmurzyło – ukazała mi się wizja czerwonej lecącej Madonny«”, a zaraz po nim pojawia się skrócony kryptoautocytat (z nieco zmienioną interpunkcją):

Nie wiem, czy Słowacki widział ten obraz, ale przypomniał mi on w tej chwili jego widzenie, na pół krwawe, a na pół błogosławione. W czerwonym obłoku, w płomieniach wniebowstąpienia, w czerwonych, purpurowych 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? (s. 42-43).

Autobiografizm jako konwencja literacka polegająca na twórczym połączeniu fikcji i autentyku¹³ ujawnia się w analizowanym utworze również poprzez nadanie zdarzeniom fabularnym swoistej chronologii. Narrator-bohater opowiadanej historii otrzymuje bowiem list datowany na 27 marca „193...” roku. Częściowe niedookreślenie daty rocznej z jednej strony nadaje fabule jednostkowość, a więc ją uwiarygodnia, z drugiej zaś – skutecznie zapobiega jej konfrontacji z empirią, a więc utrzymuje fikcyjny status świata przedstawionego¹⁴. Skądinąd zaś wiadomo, że jedną ze swych przedwojennych podróży do Wenecji Iwaszkiewicz odbył rzeczywiście w latach trzydziestych, i to w deszczowym marcu, tyle że przyjechał tam nie, jak w opowiadaniu, sam, lecz w towarzystwie swego osobistego szofera oraz Antoniego Bormana¹⁵.

Motywnie autobiografizującym w *Koronkach weneckich I* jest również para spotkanych przez narratora przypadkiem polskich turystów, których traktuje on z wyraźną rezerwą jako reprezentantów kultury niższej, co ma się przejawiać w ich niestosownym ubiorze:

Od razu domyśliłem się, że to są Polacy. Ona wskazywała mu coś w jasno oświetlonym oknie, pełnym śnieżystych białoci i kremowych porywów, on stał do mnie odwrócony plecami, ale po tym samym, że był w sportowych spodniach – nikt nigdy nie podróżuje w sportowych spodniach, tylko Polacy – od razu wyobraziłem sobie jego sylwetkę na Nowym Świecie lub na Niecałej (s. 260-261).

Otóż identyczny motyw powtarza się w *Koronkach weneckich II* – opowiadaniu znacznie większych rozmiarów¹⁶. Narrator pierwszoosobowy zostaje rozpoznany

¹³ Zob. J. JARZĘBSKI, *Kariera „autentyku”*, [w:] TENŻE, *Powieść jako autokreacja*, s. 339-342.

¹⁴ Zob. A. STOFF, *Czas mianowany w strukturze utworu epickiego*, [w:] TENŻE, *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997, s. 142.

¹⁵ J. IWASZKIEWICZ, *Podróże do Włoch*, s. 19.

¹⁶ Zob. przyp. 5.

w Wenecji przez nieznanego mężczyznę, którego identyfikuje jako Polaka z powodu jego stroju:

[...] odcinał się on tak egzotycznie od całego otoczenia, że od razu pojąłem, iż jest to ktoś z Polski. Mimo wysiłków, aby strój jego przypominał styl angielsko-amerykański, w nasunięciu na oczy kapelusza, w zarzuceniu płóciennego płaszcza, w jego do-
brych warszawskich butach – mieszkało tyle naszego rodzimego szyku, że pochodzenie jego nie mogło budzić wątpliwości (s. 266).

Oba opowiadania (oraz *Wenecję z Podróży do Włoch*) łączy też motyw miasta dożów odczuwanego przez narratora jako „umarłe miasto, podobne do kupy wykopanych piszczeleli” (s. 289). Ale wskazane tu motywy nie wyczerpują wszystkich sygnałów autobiografizmu, zawartych w wymienionym utworze.

I tutaj bowiem mamy do czynienia z narratorem pisarzem, który, jak się okazuje z jego retrospektywnych wynurzeń, w latach swojej wczesnej młodości przebywał na Ukrainie, studiując na kijowskim uniwersytecie i ówczesnym zwyczajem ubogiej młodzieży studenckiej dorabiając jako korepetytor w domach tamtejszej polskiej magnaterii i arystokracji, a jednocześnie – co stanowi jego indywidualną cechę – próbował stawiać pierwsze kroki jako literat. Wszystko to zgadza się z potoczną wiedzą o biografii Iwaszkiewicza, spopularyzowaną przez niego samego najobszerniej w *Książce moich wspomnień*. Ponadto narrator opowiadania jest żonaty i ma dwie córki (s. 269) – jak sam Iwaszkiewicz: mąż Anny i ojciec Marii i Teresy. Znacznie jednak ciekawsze efekty poznawcze uzyskamy, przyglądając się postaci narratora-bohatera przez pryzmat motywacji twórczej znajdującej się u podstaw wybranego przezeń rodzaju pisarstwa, łączącego autentyk z fikcją – chodzi tu przede wszystkim o „wyrażanie w postaci wymyślonego bohatera (sobowtóra) zachowań, postaw i uczuć nie akceptowanych i nie rozumianych u siebie; ochronę intymności i anonimowości autora, zapewniającą autentyczność relacji; zdystansowanie się od swojej biografii stwarzające możliwość praktyce samopoznawczej jej zobiektywizowanego oglądu”¹⁷. Sam narrator podpowiada taki trop interpretacyjny odbiorcy, sugerując niemal wprost psychoanalityczny styl lektury opowiadania: „Odłożyłem fotografię jak inne, ale twarz, która spojrzała na mnie nie z kryształowej misy, ale z odległości trzydziestu lat, poruszyła we mnie wspo-

¹⁷ A. MADYDA, *Haupt. Monografia*, Toruń 2012, rozdz. 1: *Wprowadzenie teoretyczne: autobiografizm i interpretacja*, s. 18. Cytowany fragment wykorzystuje ustalenia zawarte w: J. LIS, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*, Poznań 2006, s. 9, 92-93.

mnienia bardzo odległe i zepchnięte głęboko w podświadomość, bo niewytłumaczone” (s. 270). Cóż takiego ujrzał narrator w znalezionej przypadkiem fotografii?

Koronki weneckie II, jak to często zdarza się u Iwaszkiewicza, noszą wyraźne piętno wpływu twórczości Marcela Prousta. Omawiane opowiadanie można by nazwać historią odzyskiwania dawno utraconego czasu. Oto do Wenecji przyjeżdża pisarz zmęczony pracą nad powieścią, której główna postać kobieca nie daje się mu zbudować: zamiast pełnokrwistej bohaterki na kartach utworu pojawia się stale „sztywna lalka, uśmiechająca się jak gdyby z fryzjerskiej witryny” (s. 265). Twórca ma nadzieję, że pobyt w Wenecji odizoluje go na jakiś czas od problemów twórczych, umożliwiając tym samym wypoczynek, jednakże uporczywe działanie psychiki zmusza go do nieustannej pracy literackiej, której rezultaty ciągle go nie satysfakcjonują. Innymi słowy, problem konstrukcji postaci literackiej nie daje mu wytchnienia, prześladując przez cały czas pobytu w mieście. Jednocześnie narrator przeczuwa, że w Wenecji mieszka jakiś jego znajomy, którego jednak z niejasnych dla samego siebie powodów nie chce odwiedzić. We wnętrzu pisarza toczy się więc istna psychomachia, której dowodzi sam sposób sformułowania dręczących go myśli: „Miałem niejasne uczucie, że ktoś z moich znajomych – dawnych a dalekich znajomych – mieszka stale w Wenecji. Ale widocznie odsuwałem od siebie myśl o tym ukrytym przyjacielu, gdyż nie mogłem dokładnie zrealizować ani jego osoby, ani jego nazwiska” (s. 265). Używając terminologii psychoanalitycznej, należy stwierdzić, że narrator w jakimś niewielkim stopniu zdaje sobie sprawę z wypierania przez siebie niejasnych treści wspomnieniowych, których uświadomienie mogłyby stać się bardzo nieprzyjemnym przeżyciem. Po pewnym czasie zostaje rozpoznany przez wspomnianego wyżej Polaka, który okazuje się właśnie owym stałym mieszkańcem Wenecji. Podczas wstępnej wymiany zdań świadomość wyparcia wspomnień pogłębia się: „Przyznam się, że zarówno on, jak cały okres mojego życia z nim związany wypadły niejako z mojej pamięci” (s. 267). Jedyne, co jest w stanie przypomnieć sobie narrator, to personalia znajomego – Oswald Sosnowski – oraz fakt wspólnego przemieszkania przez dwa tygodnie w pewnym magnackim domu na Ukrainie. Kolejnym znaczącym zdarzeniem jest wizyta w domu Sosnowskiego, który wywiera na narratorze „wrażenie raczej ponure” (tamże), głównie dlatego, że mieszkanie kojarzy mu się ze śmiercią do tego stopnia, iż nazywa je „umarłym muzeum” (s. 268). Znamienne, że pisarz nie umie podać przyczyn takiego samopoczucia: „Nie wiem dlaczego, ale znudziła i rozdrażniła mnie ta cała wizyta” (tamże). Pewien punkt zaczepienia zyskuje dopiero w trakcie kończenia wizyty, kiedy to machinalnie przegląda bezładny zbiór fotografii znajdujący się w jednym z pomieszczeń: „[...] raptem spostrzegłem twarz znajomą, ale od dawna przygaszoną w moim wspomnieniu” (s. 269).

Wtedy po raz pierwszy w narracji pojawia się imię „Zosia”, którego właścicielka jest właśnie tą osobą, której istnienie uświadamia narratorowi głęboko dotychczas skrywane wspomnienia. Owa nieoczekiwana wyprawa myślowa w przeszłość powoduje, że pisarz, wychodząc z domu Sosnowskiego, nie zapamiętuje wskazanej mu przez znajomego drogi powrotnej, przez co tylko o mały włos unika śmierci przez utopienie w kanale. Zdarzenie to próbuje wyjaśnić zgodnie z nieświadomym mechanizmem obronnym o nazwie „racjonalizacja”, interpretując wypadek jako jedną z pierwszych oznak starzenia się swojej dotychczas doskonałej pamięci (s. 268). Potrafi jednak przypomnieć sobie tyle, że Zosia już od dawna nie żyje, a jej przedwczesna śmierć nastąpiła właśnie w Wenecji, natomiast w nocy ma sen, w którym na fikcyjną fabułę pisanej powieści nakładają się wspomnienia z młodości, a lalkowata bohaterka utworu utożsamia się ze zmarłą znajomą. Sen ów staje się impulsem skłaniającym narratora do przeprowadzenia autoanalizy: „A może właśnie cała moja podróż do Wenecji wynikała tylko z chęci przypomnienia sobie tej postaci? Z chęci odnalezienia najdrobniejszego jej śladu na ziemi – nikłego śladu stopy na weneckich kamieniach? Wszak tutaj umarła” (s. 272). Bohater utworu uświadamia sobie zatem, że prawdziwe pobudki jego działania są przed nim głęboko ukryte – w nieświadomości – i tylko wytrwała praca nad uświadomieniem wypartych treści pozwoli osiągnąć samowiedzę równoznaczną z odzyskaniem kontroli nad swoimi poczynaniami. Przy czym narrator podejrzewa, że owe treści ukryte, po wydobyciu ich na powierzchnię świadomości, mogą wywołać wstrząs psychiczny: „Niewiele tego było – ale może dla mnie dużo?” (tamże).

We wspomnieniach z Ukrainy sprzed trzydziestu lat (miejsce akcji zdarzeń retrospektywnych jest fikcyjna miejscowość Szapijów¹⁸) narrator, Zosia i Oswald Sosnowski występują jako osoby sobie bliskie – lecz każda w pewien szczególny, sobie właściwy sposób. Pierwsze dwie postacie to udzielający korepetycji zamieszkałym w Szapijowie dzieciom magnatów kresowych „ubogi student i panna z warszawskiej mieszczańskiej rodziny” (s. 273), z racji swego niższego statusu społecznego izolowani towarzysko. Owa izolacja zbliża do siebie dwoje młodych ludzi do tego stopnia, że zawiązuje się między nimi relacja nazwana przez narratora „krótką przyjaźnią, która wyraziła się naprzód w bardzo długich rozmowach, dopókiśmy bawili pod jednym dachem, a potem w nieskończonej ilości listów, które krążyły między Warszawą, gdzie mieszkała ona, a Kijowem, gdzie przebywałem ja” (s. 274). Z perspektywy minionego czasu narrator czyni znamiennej uwagę, że:

¹⁸ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski i W. Walewski, wg planu F. Sulimierskiego, notuje jedynie wieś o nazwie Szapijówka – zob. tamże, t. XI, Warszawa 1890, s. 971.

„Zosia w swoich dwudziestu latach była bardziej doświadczona niż ja w swoich dwudziestu czterech” (tamże). Do tych dwojga dołącza wkrótce Oswald Sosnowski, którego charakterystykę narrator formułuje w sposób sugerujący skrywanie przez nowego znajomego jakiejś tajemnicy:

Wydał mi się bardzo nieśmiały i jak gdyby trochę niewypierzony, pomimo iż był w moim wieku. Miał nie tylko niezgrabne poruszenia – ale nawet pewne odruchy w rozmowie świadczyły o tym, że nie umiał okazywać swoich uczuć. Wszelka serdeczność wydawała mu się obca i w momentach kiedy chciał okazać mi pewne zainteresowanie, formułował swe zdania w ten sposób, że gdybym intuicyjnie nie odczuwał jego intencji, mógłbym się obrazić. Posiadał w najwyższym stopniu ową właściwą ludziom dobrze wychowanym cechę, że ich nieśmiałość lub zażenowanie przybiera formę impertynencji (s. 275).

Sosnowski zatem głęboko ukrywa swe prawdziwe uczucia i broni się przed ich spontanicznym okazaniem, zakładając maskę aroganta, co jednak narrator potrafi rozpoznać – być może dlatego, że sam jest w pewnym stopniu podobny pod tym względem do nowego znajomego.

Natura owych uczuć znajduje jednak w końcu swój wyraz – w specyficznej, nie dającej się do końca kontrolować sytuacji, kiedy to Sosnowski organizuje wieczorek poetycko-muzyczny z udziałem narratora i Zosi, który ma uwolnić całą trójkę od towarzyskiej izolacji. W upalny sierpniowy wieczór wydarza się bowiem coś, o czym narrator opowiada następująco:

[...] my jak gdyby odczuwając kruchość tego pięknego otoczenia, nietrwałość delikatnych uczuć, jakie snuły się pomiędzy nami, wiążąc nas jak gdyby girlandami letnich kwiatów – uczuliśmy, jak grające w nas serca wznoszą się o pół tonu w górę. Modułacja ta, połączona z zapachem floksów, z brzękiem instrumentów, grających walca z *Manewrów jesiennych*, wycisnęła prawie łzy z moich oczu. Wracałem wielokrotnie do tego momentu, odtwarzając go w moich powieściach, ale zawsze usuwałem z niego Zosię, zapodziewała mi się gdzieś w tych chwilach, kiedy przypominałem sobie zapach letnich roślin, błysk stawu w dole i uścisk dłoni Oswalda, który, rozmarzony muzyką, szampanem, nocą, niezgrabnie usiłował być serdecznym (s. 277).

A zatem w narratorskim wspomnieniu pozostaje jedynie dwóch ściskających sobie dłonie młodych mężczyzn, wzruszonych każdy na swój sposób: narrator-bohater bardziej estetyką wieczoru, jego towarzysz zaś – wszystko na to wskazuje – kłębiącą się weń erotyką, nieobcą również narratorowi. Erotyka ma oczywiście charakter homoseksualny, z czego Sosnowski zdaje sobie sprawę, narrator zaś – nie, choć późniejsze konsekwentne wypieranie przezeń z pamięci postaci Zosi

mogłoby mu dać w Wenecji wiele do myślenia. Zresztą coś z tych uczuć jednak przebija się do jego – jak by powiedział psychoanalityk – przedświadomości, gdyż w znacząco niejasny sposób stara się oddać ów osobliwy stan psychiczny całej trójki znajomych: „[...] że lękamy się samych siebie, że przecucia naszej młodości zaczynają się zbijać w konkretne gruzły, które z trudnością przechodzą przez klapy naszych serc” (tamże).

Za pomocą tej zaskakująco topornej, jak na możliwości poetyckie Iwaszkiewicza, metafory narrator wyraża lęk Oswalda przed ujawnieniem swej orientacji seksualnej wobec narratora, a także lęk narratora przed uświadomieniem sobie charakteru swej seksualności i wreszcie lęk Zosi przed odrzuceniem jej miłości przez narratora, którego stosunek do niej pozostaje niezmiennie neutralny. Lęki obu mężczyzn są oczywiście wywołane społecznym tabu, jakim była obłożona na początku XX stulecia miłość homoseksualna. Tabu to nie zanikło też ani w momencie pisania utworu (1941), ani w momencie jego publikacji (1947), dlatego treści, o których tu mowa, nie mogły zostać nazwane wprost. Niemniej *Koronki weneckie II* zawierają dość wyraźną sugestię, że między naturą seksualności narratora i autora opowiadania nie ma zasadniczej różnicy, co zresztą znacznie później w jednoznaczny sposób potwierdziła treść pośmiertnie opublikowanych dzienników pisarza¹⁹ oraz jego listów do Jerzego Błęszyńskiego²⁰.

Dalsza część fabuły nie przynosi jednak, wbrew oczekiwaniom odbiorcy, istotnych postępów w prowadzonej przez narratora-pisarza autoanalizie. W swej części retrospektywnej historia znajomości narratora z Oswaldem urywa się, gdyż ten ostatni „wyjechał na trzeci dzień po balu, bardzo zresztą serdeczny” (s. 278); wspomniana serdeczność, zdaje się, oznacza, że Sosnowski zdał sobie sprawę, iż trafił na mężczyznę podobnego do siebie, mógł więc liczyć na dyskrecję. Nowa znajoma także musi opuścić Ukrainę, dlatego, jak stwierdza narrator: „Przyjaźń moja z Zosią przerzuciła się w sferę korespondencji. Rozstaliśmy się, poczęliśmy wymieniać z sobą listy, setki listów w ciągu dwóch lat. I rzeczywiście stało się, jak przeczuwałem. Ja zamykałem się w wieży z kości słoniowej, Zosia powoli wchodziła w życie. I tak trwało przez czas długi, wreszcie się skończyło” (tamże). Okoliczności, w których doszło do definitywnego zerwania kontaktów, Iwaszkiewicz umieszcza w okresie, kiedy jego bohater rozpoczął przygodę z literaturą: „Były to pierwsze czasy, kiedy zacząłem oddawać się twórczości i upajałem się nią jak alkoholem” (tamże). Z punktu widzenia psychoanalizy sprawa przedstawia

¹⁹ J. IWASZKIEWICZ, *Dzienniki*, red. A. Gronczewski, t. I-III, Warszawa 2007-2011.

²⁰ *Wszystko jak chcesz. O miłości Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Błęszyńskiego*, oprac. A. Król i M. Mus, Warszawa 2017.

się dość prosto: narrator sublimuje swoje homoseksualne libido, poświęcając się sztuce pisarskiej, na co zresztą wskazuje pełna ekstatycznych podtekstów stylistyka przytoczonego zdania. Nic więc dziwnego, że przypadkowe spotkanie narratora z będącą z dwudniowym przejazdem w Kijowie Zosią ujawnia dystans emocjonalny, który z biegiem czasu wytworzył się między nimi:

Trzeba jednak przyznać, że w ciągu tych dwóch dni nie powróciliśmy do tonu dawnych rozmów ani nie odnaleźliśmy tego kontaktu, jaki – zdawało się – miały nasze myśli w listach. Istniała między nami jakaś tajemna przegroda. Przypisywałem to raczej pewnemu niezżyciu się naszemu i obcości, którą wprowadziło długie rozłączenie. Byłem wówczas zresztą bardzo przepracowany (s. 279).

Wspomniana „tajemna przegroda” to, rzecz jasna, wyczuwana przez oboje (przez narratora – nieświadomie, a przez Zosię, przeciwnie – świadomie) różnica w orientacji seksualnej, którą narrator stara się wytlumaczyć, ponownie ulegając działaniu tego samego, co wcześniej, nieświadomego mechanizmu obronnego, czyli racjonalizacji. Mimo tego doświadczenia Zosia nalega w kolejnych listach na ponowne spotkanie, pisząc, że: „»wszystko« zależy od mojego przyjazdu. Nawet życie... itd., itd.” (tamże), co przemęczony studiowaniem na kijowskim uniwersytecie, pracą zarobkową i literacką bohater *Koronek weneckich II* racjonalizuje stereotypowo jako jedynie przejaw kobiecej egzaltacji. Nie mając pieniędzy na bilet do Warszawy, pożyczka je od kolegi i następnie – za podszeptem nieświadomości – zaczyna z nim dyskutować o najbardziej zajmującej jego psyche sprawie:

Myśli widać moje, bo mówiłem mało, naprowadziły rozmowę na temat przyjaźni pomiędzy kobietą i mężczyzną. Sam nie wiedząc jak, stałem się gorącym obrońcą tego ideału i aczkolwiek kpiono sobie ze mnie, w żywych słowach opisywałem urok takiego stosunku. [...] mój kolega [...] powiedział mi na zakończenie jako starszy i doświadczeńszy przyjaciel: »Na twoim miejscu nie wierzyłbym tak bardzo w tę czystą przyjaźń pomiędzy mężczyzną a kobietą!« (s. 281).

Innymi słowy, kolega narratora nie wyobraża sobie między przedstawicielami obojga płci relacji pozbawionej pierwiastka erotyczno-seksualnego, co, zdaje się, zupełnie nie dociera do jego rozmówcy. Co prawda bohater opowiadania przypomina sobie, że Zosia wzmiankowała w listach o warszawskich kontaktach z innymi mężczyznami, poznanymi podczas pobytu na Ukrainie, tj. o Oswaldzie Sosnowskim i o profesorze Żalwacie, w którym miała się kochać, ale narrator lekceważy te informacje. Po przyjeździe do Warszawy ku swemu zaskoczeniu znajduje Zosię zdziwioną jego obecnością. Panna daje mu do zrozumienia, że jest zawiedziona sposobem lektury jej listów, koncentrującym się na znaczeniach dosłownych. Na-

leży z tego wnioskować, że Zosia wyrażała w listach pragnienie nie tyle fizycznej obecności narratora przy niej, ile jego bliskości emocjonalnej, będącej wyczekiwany odzewem na jej uczucie. W tym miejscu rozważań trzeba zauważyć, że w miłości kobiet heteroseksualnych do mężczyzn homoseksualnych nie ma niczego niezwykłego – wystarczy przywołać przypadek Zofii Nałkowskiej, do tego stopnia zakochanej w znanym ze swego homoseksualizmu Karolu Szymanowskim, że zapragnęła wyjść za niego za mąż²¹. Zosia przeżywa więc w Warszawie zawód miłośny, którego przyczyny wyczuwa więcej niż tylko intuicyjnie, o czym świadczą następująca wzmianka narratora:

Dopiero po trzech dniach powiedziała mi, że się »dość często« widuje z Oswaldem Sosnowskim. Kiedy powiedziałem, że chciałbym go spotkać, zbyła mię pogardliwym »cóż ci po tym«. Nie tylko w tych słowach zauważyłem trochę lekceważenia; drobna doza, jeden odcień pogardy był w tym, jak mnie traktowała. Trochę tej pogardy, jaką ma kobieta dla dziecka, dla chłopca, pogardy nie wolnej od macierzyńskiej czułości (s. 283).

A zatem zdaje sobie ona sprawę zarówno z nieświadomości narratora co do jego prawdziwej orientacji seksualnej, jak i z identycznej pod tym względem tożsamości Sosnowskiego, co pokrywa maską lekkiej drwiny. Natomiast podczas pożegnania:

Ona popatrywała na mnie z takim wyrazem, jakby się o coś chciała mnie zapytać, czy też jak gdyby czekała na gest lub słowo z mojej strony. Wiedziałem, że nie chodziło tutaj o miłość, ale może o rzeczy ważniejsze. To mi dopiero przyszło do głowy w wagonie, kiedy już wracałem z Kijowa (s. 284).

Owe uświadomione na zasadzie *esprit d'escalier* „rzeczy ważniejsze” okazują się przyszłością panny, o której rękę starają się Oswald Sosnowski i wymieniony wyżej profesor Żalwat, wykładowca warszawskiego uniwersytetu, na którym studiuje Zosia. Ale ani jeden, ani drugi konkurent nie zyskują aprobaty zakochanej w narratorze dziewczyny, choć grozi jej staropanieństwo – najgorsza rzecz, jaka mogła się w owych czasach przydarzyć młodej kobiecie. Jednakże gdyby nawet zamierzała wyjść za mąż z rozsądku, to stosunkowo młody Sosnowski z oczywistych powodów nie nadaje się do roli małżonka, tym bardziej że nie jest dobrze sytuowany, natomiast zamożny profesor Żalwat jawi się w oczach Zosi jako człowiek

²¹ Zob. H. KIRCHNER, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa 2011, rozdz. 15: *Miłość niemożliwa*.

już posunięty w latach, gdyż liczy sobie dwukrotnie więcej lat niż ona; narrator charakteryzuje go wprost: „zupełnie siwy stary pan” (tamże).

Powróciwszy do stolicy Ukrainy, bohater opowiadania skutecznie wypiera znajomość z Zosią do nieświadomości, co ułatwia mu fakt, że rozczarowana panna rezygnuje z dalszej, bezprzedmiotowej już teraz dla niej, korespondencji: „Po przyjeździe do Kijowa czekałem, aż napisze. Ale nie doczekałem się. Dostałem się w szalony wir zdarzeń, zdawałem egzamina, kochałem się, pisałem. Pisałem bardzo dużo. Nie pamiętałem już o niczym z przeszłości” (s. 285). Całkowite wyparcie przypieczętowanie wiadomości o śmierci Zosi w Wenecji, o czym narrator dowiaduje się przypadkiem po dwóch latach. Choć hiobowa wieść początkowo nim wstrząsa, to jednak wkrótce stwierdza z dość dużym spokojem: „Żał mi było Zosi, a potem pomału zapomniałem, tyle rzeczy się działo naokoło” (tamże).

Cała ta podróż w przeszłość, odbyta w weneckim pokoju hotelowym, pozwala narratorowi ujrzeć ostatnie wydarzenia z jego biografii w zupełnie nowym świetle. Pisarz zaczyna podejrzewać, że realnym pierwowzorem bohaterki jego powieści jest właśnie Zosia: „[...] począłem się po trosze domyślać, że po to tylko przyjechałem do Wenecji, aby ją tutaj odnaleźć” (s. 286). Rozmowa, którą odbywa z Sosnowskim następnego dnia, utwierdza go w tym przekonaniu. Oswald odmawia obraz dziewczyny wewnętrznie rozdartej, bez nadziei lawirującej między nim a Żalwatem, co kończy się dla niej tragicznie. Po przybyciu z profesorem do Wenecji zamieszkują razem w tym samym domu, w którym po trzydziestu latach narrator spotka się z Sosnowskim; po jakimś czasie Oswald, zawiadomiony przez Zosię, dołącza do niej i do profesora, wkrótce dochodzi do dramatycznej rozmowy trojga nie mogących żyć w trójkącie osób, w następstwie której rozemocjonowana Zosia wybiega z domu i topi się w kanale w okolicznościach niemal identycznych jak te, które po latach stały się udziałem bohatera *Koronek weneckich II*. Sosnowski stwierdza na zakończenie rozmowy, że Zosia kochała narratora, ten ostatni twierdzi jednak uparcie, że o niczym nie wiedział.

Finał opowiadania stanowią refleksje narratora, podsumowujące wymuszoną przez podróż do Wenecji autoanalizę. Pisarz dostrzega w swoim postępowaniu pobudki czysto psychologiczne – co więcej, wydaje mu się, jakby był bezwolną marionetką, pozostającą do wyłącznej dyspozycji nieświadomej warstwy jego aparatu psychicznego:

Domyśliłem się, że przyjechałem do Wenecji wcale nie po to, aby skończyć moją powieść. To było tylko pretekstem [...]. Nie, nie, mój powrót do Wenecji był tylko powrotem do Zosi, przywołaniem najdawniejszych lat i zadośćuczynieniem za dawne przewinienia. Sumienie być może nurtowało we mnie tyle czasu, aby mnie wreszcie

sprowadzić do Wenecji jak Twardowskiego do Rzymu. Tutaj musiałem zapłacić za dawną nieświadomość wyrzeczeniem się tej postaci, jaką sobie w mojej powieści wyimaginowałem (s. 291).

Mało zresztą brakowało – dodajmy – a pisarz zostałby ukarany przez nieświadomą część swego *nad-ja* nieporównanie srożej: śmiercią przez utopienie się w kanale weneckim – bliźniaczą jak w przypadku Zosi. Dlaczego jednak mowa tu o wyrzeczeniu? Narrator udziela wyjaśnienia nieco zawołowanego, tak jakby bronił się przed doprowadzeniem autoanalizy do końca: „Czasami zdarzenia są brutalną realnością zabijają rzeczywistość sztuki. Świat narzuca się zbyt natarczywie i rozdziera tkaninę naszej myśli jak delikatne, nadto delikatne koronki. Życie wydaje się zbyt przeraźliwe, aby służyć za model sztuce” (s. 292). O które zdarzenia tu chodzi? Fragment ten da się zinterpretować co najmniej dwojako. Narrator-pisarz może mieć na myśli śmierć Zosi, za którą czuje się do tego stopnia odpowiedzialny, że nie jest w stanie zdystansować się od niej na tyle, by móc potraktować ją jako temat dzieła sztuki literackiej. Czymże jednak w takim razie są *Koronki weneckie II*, jeśli nie takim właśnie dziełem? Wydaje się zatem, że odpowiedzi należy szukać głębiej – w niemożliwych do bezpośredniego nazwania, a więc pełnego uświadomienia, przyczynach tragedii Zosi, czyli w ukrytym homoseksualizmie narratora, z którym najwyraźniej nie jest on w stanie skonfrontować się nawet po upływie trzydziestu lat. Tym bardziej że na pozór wiedzie normalne życie małżonka i ojca. Ów kompleks winy powstały na podłożu homoseksualnym pozostanie nierozwiązanym problemem pisarza, dającym o sobie znać w kolejnych jego utworach, nigdy jednak – z różnych względów, w tym także niezależnych od autora – nie nazwanym po imieniu:

[...] niedawno mój przyjaciel powiedział mi, że czuje tę samą postać kobiecą, która powraca we wszystkich moich utworach, pod coraz to innym imieniem. Może więc postać ta, którą chciałem wywołać jak ducha Barbary, nie zjawiając się na moje wezwanie w rzeczywistym ciele, rozproszyła się jak gdyby, rozsiała w mojej twórczości i przejawia się wszędzie; ile razy pomyślę o jakiejś kobiecej istocie, ona przychodzi się mścić na mnie za nie zrozumiane, pogardzone uczucie (tamże).

Wydaje się więc, że Iwaszkiewicz rzeczywiście przydzielił postaci narratora-pisarza rolę sobowtóra, wyrażającego – jak powiedziano na wstępie tego fragmentu wywodu – zachowania, postawy i uczucia nieakceptowane i nierozumiane u siebie do końca, jednocześnie chroniąc swoją intymność oraz zapewniając psychologiczną autentyczność relacji. Tym samym wybór konwencji autobiografizmu pozwolił

mu na pewne zdystansowanie się od swojej biografii, stwarzające możliwość przynajmniej częściowego samopoznania.

Ograniczone ramy niniejszego szkicu nie sprzyjają przeprowadzeniu równie dokładnych analiz pozostałych trzech (no, może jednak tylko dwóch pierwszych z nich) opowiadań Iwaszkiewicza, lecz filologiczna akrybia nie wydaje się tu niezbędna, gdyż autobiografizm *Dnia sierpniowego*, *Tataraku* i *Opowiadania z psem*²² jest bardzo wyraźnie widoczny. Pierwszy z wymienionych utworów stanowi wszakże z pewnych względów nietypowy przykład ujawniania się tej konwencji, ponieważ zazwyczaj zaobserwowanie w dziele literackim elementów strategii autobiograficznej jest możliwe dzięki tekstom paraliterackim lub Nieliterackim opublikowanym w jakiś czas po ukazaniu się drukiem utworu, którego dotyczą, tymczasem w tym konkretnym przypadku mamy do czynienia z chronologią odwróconą: najpierw ukazała się zawierająca pewne realia obecne również w tym opowiadaniu *Książka moich wspomnień* (1957), a dopiero później (w tomie siódmym Czytelnikowskiej edycji *Dzieł Iwaszkiewicza*, z 1959 r.) – *Dzień sierpniowy*. W pierwszych dwóch rozdziałach Iwaszkiewiczowskich wspomnień: *Dzieciństwo* i *Szymanowscy*, odnajdujemy zarówno większość występujących na kartach tego opowiadania postaci pierwszoplanowych: matkę pisarza (Marię z Piątkowskich Iwaszkiewiczową), ciotkę Szymanowską (Annę), „surową i mocną” ciocię Masię (Marię z Iwaszkiewiczów Biesiadowską) i lubiącego poobiednie drzemki wuja (Juliana Biesiadowskiego), jak i szczegóły topograficzne: Tymoszwówkę jako miejsce spędzania wakacji przez dzieci, skąd powracają one do Warszawy przez folwark Czarnysze, miejsce zamieszkania wujostwa, z przesiadką na stacji Ustynówka. Ale najsilniejszym sygnałem autobiografizmu, będącym składową postawą autobiograficznej, jest oprócz *conditio sine qua non*, czyli narracji pierwszoosobowej, konstrukcja biograficzna obejmująca fragment okresu dzieciństwa, przy czym dystans narracyjny między „ja” opowiadającym a „ja” przeżywającym obejmuje mniej więcej pół wieku. Wskazuje na to już pierwszy akapit opowiadania, informujący, że narrator wspomina siebie jako małe dziecko, oraz takie wzmianki narracyjne, jak: „zaczęło mnie nudzić – jak się to wtedy mówiło, i już w powozie wiozącym nas na stację zrobiło mi się niedobrze” (s. 7), „popijała zimną herbatą z butelki (termosów wówczas jeszcze nie było)” (s. 8), „Wiedziałem, że ciocia winna nam jest pięćset rubli” (s. 10), „Słowo »turlać« było słowem warszawskim i bardzo mnie śmieszyło” (s. 12) oraz „Ciocia siedziała koło kipiącego samowara” (s. 13) – które wskazują, że akcja opowiadania dzieje się na Ukrainie przed wybuchem pierwszej

²² Teksty utworów podaję wg edycji: J. IWASZKIEWICZ, *Opowiadania*, t. V, Warszawa 1980.

wojny światowej, czas narracji zaś jest najprawdopodobniej tożsamy z czasem pisania utworu, tj. – jak informuje o tym dopisek autora – „16 sierpnia 1956”.

Problem *Tataraku* jako przykładu prozy autobiografizującej można skwitować kilkoma zdaniami. Występują w nim dwie formy narracji: prymarna – pierwszoosobowa, i wypełniająca większość objętości opowiadania narracja trzecioosobowa, gdyż narrator pierwszoosobowy co prawda na początku utworu umieszcza wspomnienie zapachu tytułowej rośliny, zapamiętane w okresie swojego „wczesnego dzieciństwa” (s. 59) – mamy tu więc dwa silne sygnały postawy autobiograficznej – wkrótce jednak przechodzi do właściwego tematu, tj. rozgrywanej się w miasteczku Z. historii miłości doktorowej Marty M. do chłopca Bogusława K., który to temat realizowany jest w konwencji odtwarzania zwierzeń doktorowej, jednakże narrator nie oddaje bohaterce głosu, lecz jej relację ubiera w formę zobiektywizowanej narracji trzecioosobowej. W ten sposób Iwaszkiewicz ożywia już trochę staroświecki sposób opowiadania, nie tworzy jednak narratora aspirującego do wszechwiedzy, lecz takiego, który respektuje punkt widzenia doktorowej wraz z jej horyzontem narracyjnym. Odkrycie w *Tataraku* elementów autobiografizmu stematyzowanego stało się możliwe stosunkowo niedawno – osiem lat temu – kiedy to ukazał się drugi tom Iwaszkiewiczowskich *Dzienników*, w którym pisarz, przebywający wówczas w Sandomierzu, zamieścił pod datą 2 czerwca 1958 r. taki oto autokomentarz:

Chodziłem wczoraj na »przystań«. Z początku z Burkiem, Wachowiczem i Brustmanem, potem sam. Obserwowałem tak zwaną »czerwoną koszulę« [przyp. 2: „Na marginesie Iwaszkiewicz dopisał: »Zbyszek Rammat (1959)«”], który wczoraj był w eleganckim czarnym ubraniu, w towarzystwie takich samych niezwykle eleganckich i przystojnych młodzieńców. Dałbym wiele za to, aby się dowiedzieć, jak się nazywa. Czasami imię tak wiele znaczy w tych wypadkach. W tych wypadkach to znaczy, że on jest zarodkiem mojego nowego opowiadania *Tatarak*. Nazwę go chyba Bogusiem. Tyle tu Bogusławów! Skąd? Jest brzydki, w typie Rysia Dobrowolskiego, ale tydzień temu widziałem go nagiego. Jest jednym z najpiękniej zbudowanych ludzi, jakich w życiu widziałem, zupełnie o greckiej harmonii. I ruchy też jakby tańczył. Brzydka twarz, fascynująca. A ten »tatarak« męczy mnie od Baranowa, gdzie wzięliśmy parę żdźbeł od chłopaczka na ulicy. Historia dr Schinzłowej, chłopak, który się utopił przedwczoraj w Wiśle, i taneczny krok nagiego »czerwonej koszuli« (chyba jest z UB?), a przede wszystkim zapach tataraku i wspomnienia z dzieciństwa z nim związane (Gracio Ryński), wszystko splota się w jedną plecionkę. Opowiadanie dojrzewa²³.

²³ J. IWASZKIEWICZ, *Dzienniki 1956-1963*, oprac. i przyp. A. i R. Papiescy, R. Romaniuk, wstęp A. Gronczewski, Warszawa 2010, s. 226 i 227.

Tatarak powstał jeszcze w tym samym 1958 r., lecz dopiero po z górą półwieczu mogliśmy się dowiedzieć, że większość postaci pierwszoplanowych ma swoje realne pierwowzory: chodzący w czerwonej koszuli (s. 63) Boguś K., wstrząsający doktorową „doskonałością jego kształtów, do których tak nie pasowała twarz pergamońskiego barbarzyńcy z małym, wzniesionym w górę nosem” (s. 76), Marta M. i jej mąż (malarka Maria Wanda ze Świeżyńskich Schinzelowa i jej mąż, lekarz sandomierski Zygmunt Schinzel)²⁴ oraz sam narrator wspominający swojego „pierwszego przyjaciela, który nosił dziwaczne imię Gracjan i utopił się mając trzynaście lat” (s. 59)²⁵. Na zakończenie zwróćmy uwagę, że już sam zabieg kryptonimowania miejscowości i nazwisk stanowi wywodzącą się już z XIX-wiecznej prozy fabularnej wyraźną sugestią autentyczności ich desygnatów²⁶.

Opowiadanie z psem, rozpatrywane na tle dotychczas omówionych utworów, ma najosobliwszą strukturę. Ramę narracyjną stanowi wzmianka o planowanej zimą przez pierwszoosobowego narratora podróży kolejką podmiejską, do czego jednak nie dochodzi, bo narrator zasypia na progu swego domu, właściwy zaś temat utworu stanowi sen, który przyśnił się narratorowi. Nie jest to wszakże sen we właściwym tego słowa znaczeniu, tj. marzenie sennie, gdyż nie rządzi nim freudowska logika nieświadomości, będąca rezultatem działania czterech nieświadomych mechanizmów zniekształcających treści wyparte (przemieszczenie, zagęszczenie, zobrazowanie i opracowanie wtórne), lecz raczej – literacka motywacja fantastyczna, charakterystyczna dla fantastyki niesamowitości. Pisarz bowiem wykorzystał w opowiadaniu motyw zaczerpnięty z Goetheańskiego *Fausta*, dlatego, choć fabuła toczy się niezupełnie zgodnie z prawami rządzącymi światem empirycznym, nie trzeba jej interpretować według zasad psychoanalitycznej metodologii badania marzeń sennych. Treścią narratorskiego snu jest rozmowa ze starszym już człowiekiem, podobnym trochę, jak chce opowiadacz, do Tomasza Manna, do którego domostwa doprowadza narratora dziwnie zachowujący się pies. W tekście opowiadania występują liczne aluzje do niesamowitego psa, pełniącego w *Fauście* funkcję przybranej przez Mefistofelesa maski, oraz do prowadzonego w pracowni Fausta dialogu bohatera utworu z Mefistofelesem²⁷, na które naprowadza czytelnika motto – cytata z części I arcydzieła Goethego. Pomińmy jednak kwestie intertekstualne,

²⁴ Tamże, s. 228, przyp. 5.

²⁵ Tamże, przyp. 6.

²⁶ Zob. A. MARTUSZEWSKA, *Nazewnictwo w polskiej powieści pozytywistycznej o tematyce współczesnej*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 179-180.

²⁷ Por. J.W. GOETHE, *Faust. Tragedia*, przeł. i posłowiem opatrzył A. Pomorski, Warszawa 1999, s. 49-63.

by skupić się na samej rozmowie bohaterów w celu wyłowienia zawartych w niej oznak autobiografizmu.

Podobnie jak w *Dniu sierpniowym*, w którym motywem przewodnim jest uczucie smutku wywołane nagłym uświadomieniem sobie przez dziecięcego bohatera skończoności egzystencji (motyw ów występuje w tym dość krótkim utworze aż siedem razy), w *Opowiadaniu z psem* za *Leitmotiv* można uznać powtarzające się co jakiś czas u narratora ataki lekkiego bólu serca (również jest ich siedem). Nieznajomy ze snu, z którym rozmawia narrator, wydaje się jego sobowtórem, ponieważ obu panów łączy zainteresowanie sztuką: muzyką poważną i poezją, mają też, co istotniejsze, wiele wspólnych doświadczeń i przeżyć, takich jak tęsknota za utraconym domem rodzinnym, młodością, ból przemijania oraz cierpienie z miłości, najważniejszym zaś elementem pozwalającym uznać rozmówcę narratora za jego drugie „ja” jest wspólna znajoma, Jadzia, w której należy dopatrywać się siostry Jarosława Iwaszkiewicza. Wypowiedź narratora: „Dawno jeszcze, na Ukrainie, kiedyśmy z Jadzią pływali po stawie – pamiętasz Jadzię?” oraz replika jego rozmówcy: „Byłeś jeszcze bardzo młody” (s. 326) – zdają się o tym świadczyć w sposób wystarczająco dobitny. Dlatego też, gdy nieznajomy wspomina muzykę Wagnera graną „na fortepianie, w salonie, w domu, który już nie istnieje, ale to zupełnie nie istnieje, ani jedna cegielka, ani kawałeczek drzewa, ani jeden człowiek z tego salonu nie istnieje” (s. 323-324), a narrator widzi oczami wyobraźni „migoczącą powierzchnię wody, jak dawny widok z okna domu mojego dzieciństwa (także nie istnieje) na staw lśniący w słońcu, napełniony milionem gwiazdek, które połyskiwały i igrały, przepłatając się w słońcu. Tyle już razy o tym mówiłem” – stwierdza na koniec (s. 324), to w obu tych deskrypcjach można ujrzeć rodzinny dom pisarza w Kalniku, który w *Księżce moich wspomnień* Iwaszkiewicz opisał następująco:

Budynek ten należy już do bezpowrotnej przeszłości. Miałem sposobność do skonstatowania, że nie pozostało z niego ani śladu, a właściwie myślę się: pozostał po nim ślad, gęstsza i bardziej zielona trawa, określona konturem znikłego domu. Mogłem więc na tym konturze pokazać nawet miejsce, gdzie stało łóżko mojej matki, w którym się urodziłem.

Za to widok obszerny rozciągał się z następnego pokoju za jadalnią, pokoju mojej najstarszej siostry Heleny, z którym związane są u mnie bardzo liczne wspomnienia. Przede wszystkim więc widok. Tutaj, gdzie akacja nie zasłaniała, ponad ogródkiem, ponad wykopami na wytloki, tzw. »żomowymi jamami«, rozciągał się obszerny staw, a za stawem wieś Kalnik na wzgórzu. [...] Ten widok z okna na staw tak głęboko się wbił w moją pamięć, że raz po raz pojawia się w moich utworach. Zwłaszcza kiedy staw był oświetlony słońcem i na szczycie każdej jego fali tworzyła się mała słoneczna

iskierka – widok ten fascynował mnie. Dziecinny mój umysł nie mógł sobie wytłumaczyć, skąd się biorą te gwiazdki promienne na lazurowym tle wody i mogłem na nie patrzeć godzinami²⁸.

Dlatego nie dziwią obecne w wypowiedziach obu postaci aluzje do wydarzeń z życia literackiego międzywojnia oraz do twórczości poetyckiej tamtego okresu. Fragment: „Zaśmiałem się. – Na pewno. Daję panu na to słowo honoru! – Mówi pan jak tamten poeta o wierszach – uśmiechnął się i mój nieznajomy – może to i jest sposób” (tamże) – stanowi czytelne odwołanie do polemiki Jana Lechońa z Ostapem Ortwinem na temat wartości debiutu poetyckiego Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, o którym Lechoń wyraził się w konkluzji swego artykułu następująco: „A chce od nas p. Ortwin dowodu, że wiersze Pawlikowskiej są prześliczne? – Możemy mu dać na to słowo honoru”²⁹, natomiast w następującym w niedalekim sąsiedztwie przytoczeniu przez narratora fragmentu wiersza: „...a została tylko fotografia/ to to jest bardzo mało...” (s. 325), da się z łatwością rozpoznać niedokładny cytat zakończenia czterowiersza pt. *Fotografia* (z tomu *Pocalunki*, 1926) autorstwa wymienionej poetki.

Co jednak stanowi sedno analizowanego dialogu narratora z nieznajomym? W pewnym momencie rozmowa schodzi na temat rozkoszy i cierpienia.

Ale jeżeli o mnie chodzi [mówi interlokutor narratora] to mnie nosiła sama młodość po stepie. I wiesz, na czym polegała największa rozkosz: ja sobie nie zadawałem żadnych pytań. [...] Największą rozkoszą mojej młodości była świadomość, że pytania są! Że czyhają za zasłoną, tłoczą się za drzwiami – a ja ich nie puszczam. Nie, kochankowie, powiadam, teraz nie czas. Ja teraz jestem ten, co nie ma pytań. Precz! [...] – Rozkosz młodości, cierpienia młodości – powiedziałem. – Mało mieli rozkoszy, dużo cierpienia – zauważył mój rozmówca i popatrzył na mnie znowu. Trochę lękał mnie ten bezpośredni zimny wzrok. – Nie, ja nie mówię o tamtym – zastrzegłem się skwapliwie – pewne rzeczy przechodzą wyobraźnię ludzką, kumulują się w niezrozumiałe gruzły – i takie już niestrawione pozostają. Przychodzą potem rewolucje, które młotami takie gruzły rozbijają. – Albo nie rozbijają – powiedział on (s. 327).

Wzmianka o stepie to oczywiście aluzja do Ukrainy, ostatnia zaś metafora, dość niewyszukana – „gruzły” – brzmi znajomo: to echo *Koronek weneckich II* (s. 277), tym bardziej słyszalne, że gdy wcześniej *alter ego* narratora wspomina koncerty muzyki Wagnera, wykonywane w nieistniejącym już domu z zamierzchłych cza-

²⁸ J. IWASZKIEWICZ, *Książka moich wspomnień*, s. 17 i 11.

²⁹ J. LECHOŃ, *Prawda poety a prawda krytyka. O niektórych recenzentach. Z powodu wierszy Marii Pawlikowskiej*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 6, s. 1.

sów dzieciństwa i młodości, to używa być może aluzyjnego słowa „koronka”: „Brzmiało to – i rozpływało się. Wszystkie realizacje przemijają i wszystko jest tylko koronką, plecionką przemijających realizacji, takich czy innych” (s. 324). Zatem, jak się wydaje, i w tym wypadku najistotniejszą, acz także skwapliwie skrywaną i jedynie aluzyjnie sugerowaną treścią rozmowy jest problem orientacji homoseksualnej. Pierwszym jego sygnałem, jak gdyby zapowiedzią owej podskórnej tematyki jest porównanie nieznanego do Tomasza Manna – homoseksualisty, autora *Śmierci w Wenecji*. „Mało rozkoszy, dużo cierpienia” można więc interpretować jako aforystyczne podsumowanie problemów wynikłych z konieczności ukrywania swej społecznie nieakceptowanej orientacji seksualnej. Dalszy ciąg rozmowy o rozkoszy i cierpieniu przekonuje o trafności takiej interpretacji dialogu, bowiem w pewnym miejscu utworu narrator wyraża się następująco:

Albo niech pan sobie wyobrazi młodego »badacza dźwięku« w firmie nagrań. Cały dzień siedzi w pokoju okorkowanym od dołu do góry i słyszy dźwięki doprowadzone do maksimum napięcia, dźwięki osobne, nieskoordynowane, potworne. I na tym polega jego codzienna praca. A przecież pomyśl sobie, ile radości może mu dać to jego ciało. Ile pieśzcot, nie tylko pieśzcot zmysłowych, ludzkich – ale pieśzcoty wiatru, słońca, powietrza. Pieśzcota deszczu, wody spływającej z góry jak warkocze kobiet...

W tym momencie rozmówca przerywa narratorowi, jak gdyby przyłapując go na niekonsekwencji: „– Więc jednak kobiet?”, czemu narrator stanowczo zaprzecza, wyjaśniając, że chodziło mu tylko o swoistą topikę, oddającą pewne wyobrażenia kulturowe:

– Ostatecznie wszystko się porównuje do tego zasadniczego stosunku, pierwotnego rozdzielenia świata, którego nie można wytłumaczyć: samiec i samica. Niebo jako potężny Jowisz i ziemia jako Gea, i odtąd wszystko, wszystko rozszczerzone na dwie dążące ku sobie połowy. Bez sensu, ślepo dążące ku sobie. Dwa ciała (s. 328).

(Nawiasem mówiąc, obaj interlokutorzy w trakcie całej rozmowy zwracają się do siebie wielokrotnie per „pan”, „wy” i „ty”, i to bez żadnego widocznego w danym wypadku uzasadnienia, co być może należy rozumieć jako oznakę trudności w zajęciu przez narratora jednolitego stanowiska wobec samego siebie). Jednakże w tej smutnej rzeczywistości, jaką jest życie nieustannie maskującego się homoseksualisty, pewną pociechę daje możliwość tworzenia wartości artystycznych, gdyż – jak twierdzi nieznanomy: „Bez strachu nie ma sztuki” (s. 329). Mamy tu więc znowu, tak jak w *Koronkach weneckich II*, freudowski motyw sublimacji homoseksualnego libido w dzieło artystyczne, przy czym, jak się wydaje, chodzi tu

o koncepcję cierpienia jako źródła sztuki usiłującej wyrazić to, co w pełni niewyrażalne. Koniec rozmowy jest równie znaczący: narrator mówi o swoim pragnieniu dzielenia się miłością, której jego serce pozostaje pełne „jak szampan kropelkami”, lecz gdy dochodzi do realizacji pragnień, okazuje się „to takie straszne, takie pełne, wylewa się, wylewa się...” (s. 332), co może oznaczać targanie narratorskiej duszy sprzecznymi emocjami, czyli tak daleko posuniętą ambiwalencję stosunku do swojej seksualności, że skutkuje ona objawami somatycznymi w postaci bólu serca. Pod tym względem – sztuki mówienia o treściach ukrytych tak, by je jednak w jakiś sposób wypowiedzieć, nie wchodząc przy tym w otwarty konflikt ani ze swoim *nad-ja*, ani nie naruszając kulturowego tabu – *Opowiadanie z psem* okazuje się, mimo znacznych odmienności w zakresie przyjętych przez pisarza form artystycznych, a zwłaszcza różnych typów świata przedstawionego, równie autobiografizujące jak *Koronki weneckie II*.

Według informacji samego autora *Koronki weneckie I* powstały w roku 1940, *Koronki weneckie II* – w 1941, *Dzień sierpniowy* – 16 sierpnia 1956 r., *Tatarak* – w 1958 r., a *Opowiadanie z psem* – w 1964 r., czyli na przestrzeni bez mała ćwierćwiecza. Ich analiza dowodzi, że Iwaszkiewicz praktykował autobiografizm jako konwencję umożliwiającą przede wszystkim wypowiedzenie pewnych intymnych problemów, i to niezależnie od zewnętrznych okoliczności dziejowych. Jedynym czynnikiem, jaki pisarz musiał brać pod uwagę, chcąc opublikować poszczególne opowiadania, był stopień otwartości czytelników na prezentowane im treści. Stąd wybór autobiografizmu zamiast autobiografii. Nawet w napisanym w 1941 r. wstępie do *Książki moich wspomnień* znalazły się znamienne słowa:

[...] nie uważam swojej osoby za tak dalece interesującą, aby każda prawda o mnie mogła znaleźć dostęp do niniejszych wspomnień. Zwłaszcza egotyczne rozważania psychoanalityczne, jakie zmniejszają moim zdaniem znaczenie niejednych wspomnień literackich, przemieniając drukowaną książkę w konfesjonał spowiedzi powszechnej przed wszystkimi – zasadniczo będą mi obce. Nie, nie mam zamiaru pisać wyznań ani spowiedzi, toteż te wspomnienia nie będą sensacją dla tych, których intymne strony życia interesują najbardziej³⁰.

Jak mogliśmy się przekonać, owe „intymne strony życia” Iwaszkiewicz powierzał – w zaszyfrowanej postaci – opowiadaniom, na których stronicach, dzięki konwencji autobiografizmu, mógł je bezpiecznie komunikować powojennym odbiorcom. Wprost na ten temat wypowiadał się tylko w dziennikach, które jednak pisał wyłącznie do szuflady. Trzeba było dopiero upływu ćwierćwiecza od śmierci

³⁰ J. IWASZKIEWICZ, *Książka moich wspomnień*, s. 6.

pisarza i zaistnienia w tym czasie głębokich przemian w kulturze polskiej, by nazwany bezpośrednio intymny aspekt osoby autora mógł pojawić się w obiegu publicznym, nie wywołując powszechnego oburzenia czy niezdrowej sensacji. To najlepszy dowód wielkiej wagi dorobku pisarskiego Iwaszkiewicza dla polskiej współczesnej kultury literackiej.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMOWSKA Janina, Jednak autor!, [w:] Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej, red. Dariusz Śnieżko, Warszawa: Semper 1996.
- CZERMIŃSKA Małgorzata, Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1987.
- CZERMIŃSKA Małgorzata, Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie, Kraków: Universitas 2000.
- IWASZKIEWICZ Jarosław, Książka moich wspomnień, Warszawa: Czytelnik 1975.
- IWASZKIEWICZ Jarosław, Podróże do Włoch, wyd. II, Warszawa 1980.
- IWASZKIEWICZ Jarosław, Opowiadania, t. II, Warszawa 1979.
- IWASZKIEWICZ Jarosław, Opowiadania, t. V, Warszawa: Czytelnik 1980.
- IWASZKIEWICZ Jarosław, Dzienniki, red. Andrzej Gronczewski, t. I-III, Warszawa: Czytelnik 2007-2011.
- IWASZKIEWICZ Jarosław, Dzienniki 1956-1963, oprac. i przyp. Agnieszka i Robert Papiescy, Radosław Romaniuk, wstęp Andrzej Gronczewski, Warszawa: Czytelnik 2010.
- JARZĘBSKI Jerzy, Powieść jako autokreacja, Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1984.
- KIRCHNER Hanna, Nałkowska albo życie pisane, Warszawa: W.A.B. 2011.
- LEJEUNE Philippe, Pakt autobiograficzny, [w:] TENŻE, Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii, tłum. różni, Kraków: Universitas 2001.
- LEJEUNE Philippe, Wokół autobiografii i dzienników osobistych, przeł. M. i P. Rodakowie, [w:] Paweł RODAK, Pismo, książka, lektura. Rozmowy: Le Goff, Chartier, Hébrard, Fabre, Lejeune, tłum. różni, przedm. Krzysztof Pomian, Warszawa: Wydawnictwo UW 2009.
- LIS Jerzy, Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2006.
- MADYDA Aleksander, Haupt. Monografia, Toruń: Wydawnictwo UMK 2012.
- NYCZ Ryszard, Tropy „JA”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia, [w:] TENŻE, Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie, Wrocław: Leopoldinum 2002.
- RADZIWIŃ Marek, Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie, Warszawa: PWN 2010.
- ROMANIUK Radosław, Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza, t. I-II, Warszawa: Iskry 2012-2017.
- SŁAWIŃSKI Janusz, Myśli na temat: biografia pisarza, [w:] Biografia – geografia – kultura literacka, red. Jerzy Ziomek i Janusz Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1975.
- SMULSKI Jerzy, Twórczość narracyjna Stefana Otwinowskiego, Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu 1993.
- STOFF Andrzej, Czas mianowany w strukturze utworu epickiego, [w:] TENŻE, Studia z teorii literatury i poetyki historycznej, Lublin: TN KUL 1997.
- Wszystko jak chcesz. O miłości Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Błęszyńskiego, oprac. Anna Król i Malwina Mus, Warszawa: Wilk i Król Oficyna Wydawnicza 2017.

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ JAKO PISARZ AUTOBIOGRAFIZUJĄCY
(NA PRZYKŁADZIE OPOWIADAŃ: *KORONKI WENECKIE I*, *KORONKI WENECKIE II*,
DZIEŃ SIERPNIOWY, *TATARAK*, *OPOWIADANIE Z PSEM*)

Streszczenie

Artykuł dotyczy konwencji literackiej o nazwie „autobiografizm”, będącej reakcją na niekontrolowany przyrost wiedzy naukowej, który nastąpił na przełomie wieków XIX i XX. Najogólniej konwencję literacką autobiografizmu można scharakteryzować jako takie ukształtowanie dzieła prozy narracyjnej, które skłania czytelnika do ustanowienia analogii między fabułą utworu a biografią twórcy. W literaturze polskiej pierwsze tego typu utwory powstawały w latach dwudziestych XX wieku, by rozpowszechnić się na nie spotykaną do tej pory skalę w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Artykuł analizuje to zjawisko na przykładzie pięciu opowiadań Jarosława Iwaszkiewicza, powstałych w latach 1940-1958, które przedstawiają sobą różne możliwości przetwarzania biografii w literaturę, a jednocześnie – ukazywania takich treści, o których autor nie mógł pisać wprost, gdyż naruszały one tabu kulturowe.

Słowa kluczowe: literatura polska XX wieku; Jarosław Iwaszkiewicz; opowiadanie; autobiografizm; interpretacja psychoanalityczna dzieła literackiego; homoseksualizm.

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ AS AN AUTOBIOGRAPHICAL WRITER
(BASED ON THE SHORT STORIES: *KORONKI WENECKIE I*, *KORONKI WENECKIE II*,
DZIEŃ SIERPNIOWY, *TATARAK*, *OPOWIADANIE Z PSEM*)

Summary

The article deals with the literary convention called “autobiographism”, which arose as a reaction to the uncontrolled increase of scientific knowledge that took place at the turn of the 19th and 20th centuries. Generally, the literary convention of autobiographism can be characterised as a method of shaping a work of narrative prose which prompts the reader to establish an analogy between the story’s plot and the writer’s biography. The first works of this type in Polish literature were created in the 1920s, and then spread on a previously unknown scale in the 1960s and 1970s. The article analyses this phenomenon on the example of five short stories by Jarosław Iwaszkiewicz, written in the years 1940-1958, which present different possibilities of turning biography into literature and, at the same time, show the content that the author could not describe explicitly because it violated cultural taboos.

Key words: Polish literature of the 20th century; Jarosław Iwaszkiewicz; short story; autobiographism; psychoanalytic interpretation of a literary work; homosexuality.

Translated by Rafał Augustyn