

LECH ALEKSY SUCHOMŁYNOW  
Berdiańsk

## W poszukiwaniu własnego ego. Nowe odczytanie powieści Jarosława Iwaszkiewicza *Ucieczka do Bagdadu*

Rok 1916 w życiu Jarosława Iwaszkiewicza minął pod znakiem Rosji i jej orientalizmu. Jeszcze jesienią 1915 roku, w związku z bliskością akcji wojennych pierwszej wojny światowej Uniwersytet Kijowski, jak i inne ważne instytucje miasta, został ewakuowany w głąb imperium, do Saratowa. Studenci, chcąc załatwić różne formalności, związane z kontynuacją studiów, musieli podążać za Alma Mater. Wtedy Iwaszkiewicz po raz pierwszy miał możliwość bezpośredniej obserwacji prawdziwych, pozbawionych naturalnych wpływów kresowych (jak choćby te w Kijowie), układów życia mocarstwa. Widział na własne oczy obrazy i tradycje, znane z utworów różnych pisarzy. W *Książce moich wspomnień* czytamy:

Wyprawa ta — to jedna z najciekawszych moich podróży, otarcie się po raz pierwszy o prawdziwą „głęboką” Rosję i zrozumienie wielkiego kontrastu, jaki pomiędzy Rosją a Ukrainą istnieje. Saratów — zresztą całkowicie rządzony podówczas przez niemieckich kolonistów — okazał się ładnym miasteczkiem zanurzonym w śniegu, na wysokim brzegu Wolgi, z widokiem na czarną wstęgę zamrażającej rzeki, po której odbywały się spacerunki przepięknymi rysakami. Cała istota rosyjskości, coś z *Obrywnu* Gonczarowa i jego „wielkiej babuszki Rossji” drzymało w tych uliczkach z willami, osobniakami, położonymi na urwiskach, w różnych kupieckich domkach z wieżyczkami — jednym słowem, było to coś z tego, co weszło potem jako fikcyjny Astrachań do mojej *Ucieczki do Bagdadu* [Iwaszkiewicz 1983, 155].

Oprócz pobytu w Saratowie, ukraiński literaturoznawca H. Werwes źródeł orientalnych inspiracji Iwaszkiewicza dopatruje się w obrazach Halimskiego, między innymi w *Nocy w Stambule* [Werwes 1979, 41].

Zafascynowany atmosferą Wschodu młody pisarz po powrocie znad Wolgi zasiadł:

bardzo intensywnie do pisania. Zima była bardzo surowa, ulica nasza zasypana śniegiem, w mieszkaniu bardzo zimno, front przesunął się już niebezpiecznie, wielu kolegów i znajomych na froncie, między innymi Józio Świerszczyński — a tutaj nagle wylala mi się spod pióra bajka, gdzie pomieszane elementy *Tysiąca i jednej nocy*, moich doznań saratowskich, wspomnień dawnych i niedawnych zlały się w całość najbardziej oderwaną, jak tylko być może, od mojej ówczesnej rzeczywistości. Pisałem prawie bez przerwy, a w chwilach, kiedy ręka za bardzo mnie bolała, dyktowałem mojej siostrze Annie. Była to *Ucieczka do Bagdadu* [Iwaszkiewicz 1983, 156—157].

Dalej Iwaszkiewicz wspomina o całkiem pozytywnej reakcji ze strony Karola Szymanowskiego. Dla początkującego pisarza życzliwa opinia takiego człowieka („geniusz, erudycja i inteligencja”, które go „onieśmielały”), miała charakter decydujący o losie Iwaszkiewicza jako pisarza. Prezentowana w *Ucieczce do Bagdadu* „mieszanka narodowościowa”, pewne zintegrowanie kulturowe, współlistnienie i współdziałanie różnych warstw społeczno-etnicznych, nawiązują do wspólnych rozważań Iwaszkiewicza i Szymanowskiego o micie króla Rogera i tradycjach antycznych. Ogólna atmosfera jedności kulturowej, orientalna egzotyczność i charakterystyczne dla tego okresu motywy, zwłaszcza ucieczki, wywołały „entuzjazm odczytania” tego utworu przez kompozytora. Przypomnijmy, że Karol i Jarosław wielokrotnie omawiali możliwość przerobienia *Ucieczki* na libretto operowe.

Utwór ten jest typowym okazem stylizacji pod „wschodnią tematykę”, utrzymanym w duchu Młodej Polski, o zawilej, dość niejasnej intrydze i mglistym tle, po którym poruszają się ludzie — cienie marzące o utraconym szczęściu. *Ucieczka*, „pomyślana wcześniej jako komedia wierszem”, była pierwszym sygnałem popularnego w literaturze polskiej i światowej motywu Dionizosa. Dionizyjskość bohaterów powieści polega, przede wszystkim, na tradycyjnie modernistycznym ujęciu równości kulturowej. Nowa generacja szukała dla swej epoki podobieństw w innych czasach, szukała perspektywy, z której okres, na jaki była skazana, mogła oglądać. Na przełomie stuleci motyw dionizyjski był więc modelem egzemplarycznym

zachowania się poety wobec współczesności, wzorem stosunku artysta — społeczność (mamy na myśli obraz Lwa i Dżafisa, głównych bohaterów powieści), wprowadzanym na miejsce starego, wywodzącego się jeszcze z romantyzmu przeciwstawienia artysta — filister [Głowiński 1961, 17]. Ponadto, jak wiadomo, dwoistość natury Dionizosa wiąże się z bierotyzmem i motywem homoseksualnym, obecnym w całej twórczości Iwaszkiewicza i w powieści *Ucieczka do Bagdadu*.

W stosunku do motywu ucieczki, można stwierdzić, że oprócz ujęcia dosłownego, jako odejścia czy wędrówki, z czym mamy do czynienia w fabule powieści, *Ucieczka* ma charakter wyraźnie modernistyczno-symboliczny, ponieważ wyraża wewnętrzne popędy bohaterów, instynktowne pragnienie wolności i jest utożsamiana ze zmianą otaczającej rzeczywistości, a przez to trybu życia.

Na początku utworu mamy styczność z trzema kręgami sytuacyjnymi: Dżafis — Menisze, „czterech młodych panków” i córki wojewody. Jeżeli pierwszy krąg ma charakter miłosno-filozoficzny, to drugi ma odcień przygodowo-awanturniczy. Trzeci zaś funkcjonuje na zasadzie sytuacyjno-okolicznościowej i służy egzemplifikacji poprzednich kręgów. W trakcie rozwinięcia akcji współzależność w systemie bohaterów zmieni się zasadniczo, w wyniku czego powstaną nowe kręgi sytuacyjne o odmiennym charakterze związków. Odpowiednio zmieni się traktowanie i znaczenie ucieczki. Pod tym względem szczególne znaczenie będzie miała więź między Lwem i Dżafisem, dla których podróż do Bagdadu, „miasta symbolicznego”, owianego tajemnicą niedostępności, jest utożsamieniem wymarzonej swobody artystycznej i seksualnej, miejscem realizacji własnego „ja” [Baranowska 1994, 46].

W omawianym utworze Jarosława Iwaszkiewicza mamy do czynienia z dwoma podstawowymi rodzajami przestrzeni: przestrzeń świata przedstawionego jako miejsce, gdzie rozgrywa się akcja — siedemnastowieczny Astrachań, składający się ze scenarii wschodniej i rosyjskiej, podporządkowanej i porządkującej; oraz przestrzeni ewokowanej, istniejącej w pamięci lub wyobraźni bohaterów, która jest często obrazowym ekwiwalentem przeżyć. Jeżeli miasto nad Wołgą jest miejscem, w którym koncentruje się życie dwóch odmiennych systemów kulturowych, gdzie zacierają się granice między Wschodem a Zachodem, chrześcijaństwem a islamem (pogranicze kulturowe), to przywoływane krajobrazy Ukrainy (Kresów) i Bagdadu przeciwstawiają się, wyraźnie definiują Orient i Okcydent, podkreślają różnicę natury, skali wartości, a więc i światopoglądów. Jeżeli w latach późniejszych po-

graniczem, gdzie krzyżują się drogi Wschodu i Zachodu, będą polskie Kresy, to w *Ucieczce* tę funkcję pełni egzotyczny Astrachań (w który została wpisana rosyjska przestrzeń kulturowa). Widoczna tradycyjna konfrontacja nacechowania semantycznego: porządek — chaos, męskość — kobiecość, rozum — uczucia, rewolucja — establishment itd. Zaznaczmy, iż granica między Orientem i Okcydentem, zarówno w sensie geograficznym, jak i przenośnym mogła przebiegać w każdym miejscu. Antagonizm dwóch zmiennych pod względem geopolitycznym obozów wyraża się na różnych poziomach i płaszczyznach: politycznych, ideologicznych, kulturowych, religijnych, ekonomicznych. Dominanta tego czy innego aspektu często wyznaczała umowną granicę Wschodu i Zachodu [Kuźma 1988, 23]. Po prostu Iwaszkiewicz obserwuje południową Rosję z perspektywy ukraińskiej, która jeszcze jest realną rzeczywistością. Warto podkreślić, że właśnie tym tłumaczy się specyfika krajobrazów. Przestrzeń kresowa nie ma tych wartości, które ujawniają się w utworach prozatorskich dwudziestolecia międzywojennego, szczególnie w powieści *Księżyc wschodzi* (1925), więc jest kreowana na całkiem innych zasadach, ma inny sens aksjologiczny.

Cechą charakterystyczną jest wyraźna symbolizacja krajobrazów i przestrzeni zamkniętej. Świat przedstawiony jest budowany na zasadzie wyodrębnienia poszczególnych elementów przestrzennych i nadania im znaczenia symboliczno-filozoficznego. Uderza również kontrastowa kolorystyka i intensywność barw. Zauważalna jest tendencja przeciwstawiania przestrzeni otwartej i zamkniętej, podporządkowanej światu wewnętrznemu bohaterów.

Bogactwo interioru, w stylu Wilde'a, kontrastuje z atmosferą przygnębienia w domu wojewody, której źródłem jest nieodwzajemniona miłość do Dżafisa. Specyficznym chwytem kreującym przestrzeń, semantycznie związaną z Rosją, jest wykorzystanie przez autora rusycyzmów i archaizmów, oznaczających specyficzne przedmioty i ściśle rosyjskie określenia: *bojarówna* (córka bojara, rosyjskiego szlachcica w wieku XVII), *bliny* (naleśniki), *terem* (dom), *kwias* (rodzaj napoju), *monaster* (klasztor), *wodianoj* (bożek wód), *kokosznik* (element ubrania kobiecego), *kerasawice* (piękne dziewczyny), które, jak zaznaczyliśmy, podkreślają kategorię „swojskości” i autentyczności. Wprowadzając rusycyzmy, autor stylizuje dialogi Ariny i Manefy, osiąga efekt odtwarzania autentycznej atmosfery, nadaje wypowiedzi ekspresyjnego tonu. Specyfika kultury rosyjskiej na tle wyraźnie wschodnim jest podkreślona przez wprowadzenie epizodu haftowania, tradycyjnie kobiecego zajęcia. Zaznaczmy, że w kosmogonii Moskowitów, a później już Rosjan, znaczenie tego procesu było związane z kulturą i tradycją pogańską, było swoistym

rytuałem, któremu towarzyszyły różnorodne folklorystyczne teksty i śpiewy, umieszczone w *Ucieczce*.

W innym epizodzie (zbieranie rumianków) postaci Ariny i Manefy znów są nośnikami folkloru. Pieśń o mitycznym *żar-ptaku* swoją treścią nawiązuje do motywu o białym ptaku i do pieśni o „wodianym”. Poszukiwanie złotej nici jest sensem poszukiwań egzystencjalnych, „wszelkich trudów” i dążeń, jest symbolem szczęścia. Jednocześnie zostaje pokazana ludowa filozofia i ujęcie szczęścia, które wynika z uporczywych poszukiwań przy udziale sił mitycznych.

Poetyka opisów środowiska rosyjskiego polega na wyraźnej stylizacji na modłę ustnej twórczości ludowej (między innymi byliny), wyrażającej się w stylizacji przestrzeni (specyficzne przedmioty i elementy przestrzenne) i poetyce (personifikacja przyrody, hiperbolizacja, pytania retoryczne, prymitywna symbolika). Autor często używa typowo folklorystycznych epitetów: zielona murawa, złote piórka, złota nić, sny złote, listek czarny, złociste szaty. Pomimo tego, Iwaskiewicz, wprowadzając elementy wschodnie, podkreśla, że rodzina wojewody należy do wieloetnicznej wspólnoty astrachańskiej, do lokalnej kultury pogranicza. Wielokulturowość i egzotyczność po raz kolejny zostaje podkreślona poprzez panoramiczny widok miasta, obserwowanego przez osoby, które należą do kultury okcydentalnej (Lew i Hania).

Również do subkultury pogranicza należą nieco zasymilowani Dosidoj (Kacper) i Dosifeja (Kacprowa), którzy „kraj porzucili i do Astrachania na żywot się udali”. Kolorystyka związanej z nimi przestrzeni wyróżnia się szczególną intensywnością, czasem nietradycyjna i przesadna, ale odpowiadająca zasadom kreowania świata przedstawionego — chodzi o dominancję ciepłych kolorów, symbolizujących orientalizm: sorbet złoty, prosię jak bursztyn, złote kociska, złoto alei, szafirowa suknia, różowy Dżafis. Przeciwstawia się jedynie fioletowy kontusz pana Kacpra, nawiązujący do barw kresowych. Ponadto bigos, nieodpowiadający wnętrzu wyraźnie wschodniemu, przypomina o korzeniach i więziach tej rodziny z kulturą polską.

Ciekawy jest ten fakt, że kolorystyka kresowa różni się od orientalnej, jest bardziej impresyjna i subiektywna. Próba przekazania dźwięków i zapachów jest zapowiedzią zmysłowości, obecnej w utworach lat późniejszych. Nie ma tu Wilde’owskiej sztuczności i przepychu, przeciwnie, poetyzacji poddają się rzeczy pospolite i codzienne: *śniegulki* (śniegulki), *bodiaki*, *bazje* i oczywiście *step*.

Cechą charakterystyczną utworu, a więc tożsamości autora, jest wyraźna fascynacja kosmogonią i mitologią wschodniosłowiańską. Wizja terenów

Ukrainy, przywodząca nieco na myśl Gogola, jest jeszcze jednym dowodem zainteresowań i bliskości Iwaszkiewicza z narodem ukraińskim, w którego świadomości zbiorowej wciąż jeszcze żyją, połączone z religią chrześcijańską, legendy praojców. Sięgając do postaci mitologicznych, narrator podkreśla swą więź ze specyficzną subkulturą kresów południowo-wschodnich, które na tle orientalnego Astrachania prezentują inny świat:

Inna jest moja droga. Wzywa mnie jesienne złoto drzew ukraińskich, śpiew kropel deszczu spadających na zaplakane szyby, świat wiatru w kominie, kądziel biała i długa jak smutny żywot, dziwożony strwożone i w lasach się chowający domowyk, bóstwo mleko w kącie chlipiące wraz z wielkim czarnym kotem [Iwaszkiewicz 1980, 54].

Już w *Godach jesiennych* te motywy, połączone z mitologią antyczną, zostaną zmodyfikowane i przedstawione jako dionizyjskość ziem ukraińskich i wątek pogańskiej obfitości cielesnej. Tylko że tym razem pograniczem Orientu i Okcydentu będzie wielokulturowa Ukraina.

Na uwagę zasługują również nazwy, których używa Iwaszkiewicz dla określenia ziem kresowych: *Rosja, Ukraina, Kresy, kraj Lachów i Mołojców, Lechistan*. Z jednej strony jest to związane z perspektywą narracji: określeniu typu smutny kraj Lachów i Mołojców oraz Lechistan używa Dżafis, przedstawiciel Wschodu, patrzący na te tereny przez pryzmat procesów historycznych i własnej mentalności. Natomiast warto zastanowić się nad innymi nazwami, które wskazują na brak precyzji w świadomości samego autora, żyjącego wtedy na kresach dalekich, w otoczeniu przeważnie ukraińskim i jednocześnie w Imperium Rosyjskim. Nawet po roku 1918 pisarz nie potrafi zdefiniować tego obszaru, utożsamiając Ukrainę i Kresy. Natomiast wykrystalizuje się obraz „kraju lat dziecinnych”, usamodzielniając pewne toposy, ustabilizuje się znaczenie motywów, tworzących aksjologię Iwaszkiewiczowskiej Ukrainy.

Przestrzeń perską, przedstawioną w *Ucieczce*, cechuje zmysłowość i bogactwo porównań, tyle że mają one inne odniesienia, bardziej abstrakcyjne niż Kresy. Celem podstawowym autora jest podkreślenie odmienności i egzotyczności Bagdadu. Nawiązując do problemu *inności* w twórczości Iwaszkiewicza, warto zaznaczyć, że egzotyczny charakter terytorium orzekany jest na podstawie porównania z terytorium tego, kto orzeka; jest to cecha przysługująca danemu obszarowi tylko w relacji do geograficznego punktu odniesienia. Egzotyka jest pochodną relacji, przy czym każdy z członów tej rodziny może być równocześnie egzotyczny dla innego [Stoff 1997, 219]. Zobaczmy, jak jest kreowana przestrzeń Wschodu:

W Bagdadzie w jesieni dojrzewają brzoskwinie, które są złote jak Dosidoj i Dosifeja. Są jak pecherze napelnione słodką wonnością. Granaty pękają jak krwawe strzępy mięsa i leją sok złoto-czerwony jak miód. Usta hurys są pełne niby granaty, a słodkie niby brzoskwinie. Winne grona napelniają wielkie stragany, gdzie siedzą mądrzy, przemądrzy kupcy, którzy czytają święte rozmowy ptaków Mantikutair, którzy znają Gaty Zend-Awesty, których ojcowie czcili święty ogień w podziemnych świątyniach, którzy szanują święte słowa Sufich. Po sennych, ociążalych od żaru ulicach rozlewa się zapach wonności, dyszą różnymi zaułkami i wszystko tonie w szczęściu złotego świętego słońca [Iwaszkiewicz 1980, 53—54].

*Ucieczka do Bagdadu* jest powieścią baśniowo-egzotyczną, a także typową stylizacją przygodowo-miłosnego romansu [Jędrzychowska 1977, 8]. Awanturniczy charakter utworu jest podkreślany przez skomplikowany, nieprzewidywalny przebieg akcji i niestandardowe sposoby rozwiązywania konfliktów. Fantastyczność opisanych sytuacji i stosunków podkreśla irrealność świata przedstawionego *Ucieczki*. Specyficzna wschodnia przestrzeń kulturowa z jej fascynującymi klimatami orientalnymi staje się miejscem specyficznych, intrygujących, nietypowych wydarzeń.

Przestrzeń Bagdadu ma symboliczno-filozoficzne znaczenie i pełni ważną rolę w tkance dzieła. Obraz tego miasta jest produktem wyobraźni bohaterów, którzy należą do różnych systemów kulturowych, dlatego składa się z percepcji orientalnej i okcydentalnej, natomiast w obu przypadkach zachowuje się jego symboliczne znaczenie. Semantyka Bagdadu jest nierozdzielnie związana z motywem ucieczki i dążeniem do szczęścia. Dla Menisze to miasto oznacza przede wszystkim wyzwolenie się spod władzy skąpego ojca. Z kolei starościna widzi w nim możliwość spotkania się z kochankiem, a więc miejsce realizacji pragnień erotycznych. W percepcji Dżafisa i Lwa Bagdad jest zwyłą jednostką topograficzną, toponimem, ma charakter neutralny. Dopiero po podjęciu decyzji, aby razem udać się do „wiecznego miasta”, Bagdad staje się dla nich symbolicznym miastem Erosa i miłości, nawiązującym do trzech poprzednich dialogów Lwa i Dżafisa i ich koncepcji estetyczno-filozoficznych. Dla wszystkich bohaterów powieści stolica Persji jest przestrzenią symboliczną i wysublimowaną, darzącą szczęściem i umożliwiającą bycie z ukochaną osobą [Kuźma 1988, 37].

Niewątpliwie *Ucieczka do Bagdadu* jest pastiszem, „utrzymany[m] w duchu Młodej Polski” [Werwes 1979, 37], dlatego filozoficzne przesłanki Iwaszkiewicza mają cechy modernistyczne. W ciągu akcji zmieniają się układy

między bohaterami i kształtują się nowe kręgi sytuacyjne, spośród których wyróżnia się swą refleksyjnością związek Lew — Dżafis. Jeżeli drugi jest poeta i prezentuje swe zdolności literackie, to pierwszy jest zaliczany do grona artystów na podstawie stanu duchowego: „Bo ja też jestem poetą, choć nie napisałem ani wiersza. Chyba wierzysz, że można być poetą, a nie pisać wierszy?” [Iwaszkiewicz 1980, 47].

Modernistyczna wizja świata jest momentem kluczowym, zbliżającym te dwie postaci. „Jedynie prawdziwe szukanie” szczęścia jest sensem ich istnienia. Nieokreślony stan wewnętrzny i niezdefiniowane uczucia bohaterów powodują symptomatyczne uczynki, jak na przykład ucieczka Dżafisa z Menisze, czy próba zabicia przebranego za kobietę chłopaka.

Spotkanie Dżafisa i Lwa jest nadzwyczajnym i decydującym przeżyciem duchowym, wywołującym zamieszanie i refleksje nad własną osobowością. Pers zaczyna kwestionować prawdziwość swoich uczuć do nieznannej Menisze, a raczej jej (jego) obrazu. Rozmowy tych bohaterów są świadectwem skomplikowanych procesów psychicznych samego narratora, próbującego sprecyzować własne popędy homoseksualne. G. Ritz zaznacza, że problematyka ta jest u Iwaszkiewicza wszechobecna. Współokreśla jego gust literacki, który kształtuje się pod wpływem Prousta, Gide’a, Wilde’a czy wreszcie Kuzmina — wszyscy oni, na swój sposób, są odpowiedzialni za wizerunek kultury homoseksualnej modernizmu. Problematyka ta łączy się z typowym dla Iwaszkiewicza dążeniem do estetyzacji, z kultem piękna; jednocześnie stale chroni go przed wewnętrznym zagrożeniem, jakim jest *l’art pour l’art* [Ritz 1998, 98—99].

Pierwszym sygnałem obecności homoerotyzmu w *Ucieczce do Bagdadu* jest dedykacja Józefowi Świerczyńskiemu. Utwór powstał niedługo po pobycie w Polsce i po perypetiach erotycznych w Byszewach, o których wspomina J. Domagalski w artykule poświęconym problemom sublimacji w *Pannach z Wilka* [Domagalski 1994, 104]. W roku 1945 Iwaszkiewicz, rozmawiając na temat swego przyjaciela z lat pacholęcych, przyznał się:

Ach, Józio, to przecież jeden ze ślicznych braci Świerczyńskich z sąsiedztwa — „panien z Wilka”. Julcia to Józio, z którym bez słowa przeżyłem najpiękniejszą przygodę miłosną mojego życia. Scena w łóżku śpiącej „Julci” to załazek całego opowiadania. Boże, ten Józio, cóż to był za piękny chłopak [Domagalski 1994, 107].

Wprowadzając więc wątek homoerotyczny, autor próbuje ocalić wspomnienia związane z przeżyciem i doświadczeniem seksualnym. Inne utwory



*Prozy poetyckiej* również są zdominowane przez wysublimowany bierotyzm, który będzie modyfikowany i transformowany: pojawia się wyraźna tendencja sakralizacji (*Legenda o baszcie świętego Bazylego*), elementy sadyzmu i antyesetyzmu (*Zenobia Palmura*), mityzacja (*Gody jesienne*). Homoseksualizm bohaterów w twórczości Iwaszkiewicza wiąże się z istotą ambiwalentnej wizji świata i binarną antynomią Wschód — Zachód, mieszczącą w sobie dwoistość pierwiastków duchowych i cielesnych, ideowych i materialnych, męskich i żeńskich, świadomych i nieświadomych, w ich wzajemnym przyciąganiu się i odpychaniu równocześnie; dwoistość zachwytu i bojaźni, miłości i nienawiści, radości i bólu, przymusu i wolności, nieodłącznych od istnienia; dwoistość biologii i kultury [Burek 1994, 25]. Z pewnością można powiedzieć, że młodopolski *nowy erotyzm*, zasygnalizowany po raz pierwszy w *Ucieczce do Bagdadu*, był rozpatrywany przez autora *Legend i Demeter* przez pryzmat mitów o Dionizosie i dwoistości jego natury.

Wyraźna tendencja do estetyzacji i uszlachetnienia wyraża się przede wszystkim w kreacji przestrzeni otaczającej Lwa i Dżafisa w trakcie ich filozofowania. Elementy przestrzenne stają się symbolem, ilustrującym treść ich rozważań, proces krystalizacji uczuć i samookreślenia się. Pierwsza rozmowa odbywa się na tle „bladocytrynowego okna”, nieba i latających gołębi, nawiązujących do pionowości i świata irrealnego, świata nadziei, pokoju i szczęścia, które „odlatuje, jak wielki biały ptak”. Przestrzeń drugiej rozmowy jest w relacji ze stanem wewnętrznym Lwa i Dżafisa oraz pogłębia znaczenie rozważań filozoficznych. Niebo inspiruje Lwa, by zacząć rozmowę i określić rodzaj uczuć Dżafisa, doprowadzić go do uświadomienia inności. Po czym narrator w sposób bardzo symboliczny pokazuje moment zbliżenia się duchowego dwóch artystów, którzy są lustrzanym odbiciem siebie:

Uczul dotknięcie miękkiej dłoni na ręce. Uśmiechnął się i ujrzał obok siebie swój uśmiech, odbity jak w zwierciadle, w oczach Dżafisa. (...) I znowu patrzyli sobie w oczy. Dłonią wsparli się na dłoni. A taniec złota na aksamitnej fali trwał: wieńce się splatały, to się rozplatały, srebrne palce wierzb grały gawoty poruszające fale [Iwaszkiewicz 1980, 60].

Filozoficzno-estetyczno-erotyczne relacje pomiędzy Lwem a Dżafisem są najważniejszym przesłaniem ideowym *Ucieczki*. Tworzone przez nich obrazy-symbole świadczą o tendencji sakralizacji homoseksualności. Wspomniany biały ptak staje się symbolem sensu życia, celem poszukiwań — szczę-

ściem. Jego wieloznaczność nawiązuje do obrazu róży, oznaczającej tu miłość, i motywu ucieczki od rzeczywistości, tłumaczy podświadome pragnienia i fizjologiczne popędy. „Przelotność” szczęścia, zmiany w jego traktowaniu i subiektywny charakter potwierdzone przez postać Dżafisa, który szukał przygód erotycznych z Menisze, lecz odnalazł prawdziwe kochanie i porozumienie z Lwem [Ritz 1998, 93]. Estetyczne i filozoficzne znaczenie tych symboli zostało wzmocnione przez zamierzoną stylizację na litanie. Tu konkret miesza się z abstraktem, estetyka Wilde’owska z religijnością chrześcijańską, Dionizos utożsamia się z Chrystusem:

Błogosławieństwo tobie, rózo moja! / O biały ptaku szczęścia, / Przelotny a pierzchliwy. / Gdzie jesteś? / Gdzie siądziesz, biały? / Skąd zlecisz? Skąd przybędziesz? / O biały ptaku szczęścia / Na lazurowym zwierciadle. / O jedyny prawdziwy, / O jedyny ze słoniowej kości, / O jedyny słuchający teorbanu miłości, / O biały, biały, bielszy nade wszystko ptaku! / O ptaku szczęścia — Na lazurowym zwierciadle [Iwaszkiewicz 1980, 72—73].

Motywy religijne i biblijne, jak zaznaczał sam Iwaszkiewicz, miały miejsce jeszcze we wcześniejszych dramatach [Iwaszkiewicz 1925, 27]. Można więc wywnioskować, iż połączenie „religijności” z egzotyką (*Legenda o świętej Balbinie Nieznanej*, *Legenda o baszcie świętego Bazylego*), pogaństwa z antycyznością (*Gody jesienne*), biseksualnego erotyzmu i cielesności (*Wieczór u Abdona* oraz liczne wiersze) jest cechą charakterystyczną wczesnej twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, która później przekształca się w panteistyczną wizję przyrody (np. powieść *Księżyc wschodzi*).

Dominanta i estetyczno-filozoficzne znaczenie obrazów Lwa i Dżafisa, nieco wyodrębnionych z toku narracji, zostaną jeszcze raz podkreślone w scenie finałowej, w trakcie ich ostatniej rozmowy. Spośród wszystkich bohaterów tylko Pers i Polak mają perspektywę przyszłości, dlatego scena finałowa z ich udziałem jest swoistym podsumowaniem:

Zdawało się, że chcą coś powiedzieć, znaleźć jakieś słowo, nazwać coś, co nie może być nazwane, ale nie mogą. Tylko po chwili położyli sobie ręce na ramionach i cicho, spokojnie pocałowali się w usta.

Naokół wszystko odeszło w szarą mgłę. A u stóp ich ląła się wciąż smutna, jednostajna, żmudnie tęskna, jak pieśń niewolnika, a zarazem tajemnicza i samotna melodia okaryny... [Iwaszkiewicz 1980, 76].

Nasze rozważania prowadzą do wniosku, że wczesna twórczość Jarosława Iwaszkiewicza, w tym *Ucieczka do Bagdadu*, otwierająca cykl utworów *Prozy poetyckiej*, jest zapowiedzią specyficznej manieri artystycznej lat późniejszych. Pomimo wyraźnej stylizacji na ustną twórczość ludową oraz epigonizmu wzorców literatury światowej, w pastiszach obecne są elementy wyłącznie Iwaszkiewiczowskie: zmysłowość, zamięłowanie do szczegółu, wyznaczającego charakter przestrzeni i atmosferę świata przedstawionego, rzetelny dobór słownictwa i figur poetyckich, symboliczne traktowanie pionowości itd. Interesującym momentem jest ideowo-tematyczny aspekt *Ucieczki*; pierwiastki mityczne (mit jako kategoria estetyczno-psychologiczna), zwłaszcza mit równości kulturowej i Dionizosa, motyw miłości platońskiej, problem artysta — świat realny, sygnalizowane w powieści, a modyfikowane i transformowane w przyszłości, będą decydować o wartości wszystkich dzieł autora *Słany i chwały*.

#### Literatura

- Baranowska M., 1974, *Odkrycie miasta*, w: *Miejsce Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa.
- Burek T., 1994, *Co jest jeszcze do odkrycia w Iwaszkiewiczu?*, w: *Miejsce Jarosława Iwaszkiewicza*, Podkowa Leśna.
- Domagalski J., 1994, *Iwaszkiewicz w poszukiwaniach straconego czasu*, w: *Miejsce Jarosława Iwaszkiewicza*, Podkowa Leśna.
- Głowiński M., 1961, *Maska Dionizosa*, „Twórczość”, nr 11.
- Iwaszkiewicz J., 1925, *Ponrót*, „Wiadomości Literackie”, nr 6.
- Iwaszkiewicz J., 1983, *Książka moich wspomnień*, Kraków.
- Iwaszkiewicz J., 1980, *Ucieczka do Bagdadu*, Warszawa.
- Jędrzychowska M., 1977, *Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza*, Wrocław.
- Kuźma E., 1988, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin.
- Ritz G., 1998, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, tłum. A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Kraków.
- Stoff A., 1997, *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin.
- Werwes H., 1979, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa.

**Doc. dr Lech Aleksy Suchomłynow** — dziekan Polsko-Ukraińskiego Wydziału Socjologiczno-Politologicznego, kierownik Katedry Filologii Słowiańskiej, dyrektor Centrum Języka i Kultury Polskiej na Berdiańskim Uniwersytecie Managementu i Biznesu, prezes Polskiego Kulturalno-Oświatowego Towarzystwa „Odrodzenie” w Berdiańsku, sekretarz naukowy Związku Naukowców Polskich w Berdiańsku. Główne obszary badawcze: polska literatura pogranicza (XX w.); formy przejawów wielokulturowości we współczesnej literaturze tureckiej; Polacy na wschodzie (aspekt antropologiczny).

