

AGNIESZKA
KAŁOWSKA*

„Wszyscy jesteśmy Azjaci!”, czyli Starego Poety pytania o tożsamość. Perspektywa postkolonialna

39

„WSZYSCY JESTEŚMY AZJACI!”, CZYLI STAREGO POETY PYTANIA O TOŻSAMOŚĆ...

Mottem poematu *Azjaci* z tomu *Mapa pogody* uczynił Jarosław Iwaszkiewicz fragment (być może nawet pointę?) rozmowy w teatralnym foyer. Co istotne, tożsamość wszystkich trzech rozmówców autor ukrył, odnotowując jedynie inicjały. Zabieg ten z jednej strony daje czytelnikowi impuls do snucia domysłów, stwarza punkt wyjścia do poszukiwań (zwłaszcza, że inicjały drugiej z wypowiadających się osób identyczne są z autorskimi), ale pozwala również uwolnić poruszane zagadnienie od historycznego i politycznego kontekstu, uczynić je uniwersalnym. Przytoczmy omawiany fragment:

E. J. Wam się podoba jedno, a nam co innego,
Bo wy jesteście Europejczycy, a my jesteśmy Azjaci.
J. I. Pleciesz, przyjacielu. Wszyscy jesteście Europejczykami.
A. O. Wszyscy jesteście Azjaci!¹

Skonfrontowane zostały tu trzy sądy, które odnoszą się do nierozstrzyganego pytania o przebieg granicy między dwoma kontynentami – granicy nie geograficznej, lecz kulturowej („Wam się podoba...”). Można tu, jak sądzę, dokonać pewnego podstawienia: posłużyć się kategoriami szerszymi i zamiast o Europie i Azji myśleć o Zachodzie i Wschodzie, lub węższymi i wskazać kraje (narody), z których wywodzą się rozmówcy. Niewątpliwie pytając o państwo, które trudno jednoznacznie (uwzględniając kryteria geograficzne, kulturowe, polityczne...) określić jako europejskie lub azjatyckie, wskazać musimy Rosję².

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Polskiej XX i XXI wieku.

¹ J. Iwaszkiewicz, *Azjaci*, [w:] tenże, *Mapa pogody*, Warszawa 1977, s. 7.

² Por. uwagi Piotra Drobnika na temat historycznych koncepcji dotyczących kształtu i zasięgu Europy w książce *Jedność w różnorodności. Europa w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Wrocław 2002, zwł. rozdział I: *O pojęciu Europy i rodowodzie idei europeizmu*.

Natomiast kraje europejskie, z których przypuszczalnie pochodzą rozmówcy, sytuować należy w centralnej lub wschodniej części kontynentu – Polska, Ukraina, Białoruś... Biorąc pod uwagę historyczne relacje pomiędzy wymienionymi państwami a Rosją (zabory, II wojna światowa, porządek pojałtański), dojść możemy do wniosku, że przytoczony dialog dotyczy zagadnień, które zajmują również uwagę badaczy spod znaku badań postkolonialnych: wpływu władzy imperium na poczucie tożsamości obywateli krajów podbitych³. Wybrzmiewa tu, jak sądzę, pytanie: jak głęboko owe wpływy sięgają, czy bycie Azjata, czyli poddanym, konotuje odmienne poczucie piękna? W takim kontekście wspomniane w motcie „Azję” i „Europę” możemy interpretować również jako figury języka ezopowego, który jest przecież formą obrony przed opresją (totalitarnej) władzy.

Pierwsza z postaci, niewątpliwie Rosjanin (poeta-dysydent Eugeniusz Jewtuszenko?), granicę ową sytuuje pomiędzy własną ojczyzną a Polską. Sądowni temu przeczy drugi z rozmówców, włączając oba kraje w krąg kultury Zachodu. Czy J. I. to sam Iwaszkiewicz, urodzony na Ukrainie, w niebogatej rodzinie Polak, który w 1920 r. na zawsze opuścił rodzinne strony; partycypujący w latach powojennych w instytucjach PRL-u?⁴. Szczególnie

³ Mam na myśli nurt badań postkolonialnych, który zapoczątkowała Ewa M. Thompson w książce *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, tłum. A. Sierszulska, Kraków 2000. Thompson dowodzi, że mimo istotnych różnic, relacje Rosji z krajami podbitymi lub znajdującymi się w zasięgu jej politycznych wpływów, noszą znamiona relacji kolonialnych. Por. również C. Cavanagh, *Postkolonialna Polska. Biała plama na mapie współczesnej teorii*, tłum. T. Kunz, „Teksty Drugie” 2003 nr 2-3; K. Kowalczyk-Twarowski, *Imperialne przestworza, spolegliwi tubylcy: Polska, Rosja, RPA, „Er(r)go”* 2004, nr 1; D. Skórczewski, *Postkolonialna Polska – projekt (nie)możliwy*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1/2.

⁴ Badacze twórczości Iwaszkiewicza wskazują wiele momentów, które świadczyć mogą o wadze politycznej granicy między Wschodem (ZSRR) i Zachodem w jego biografii, a zarazem o tym, iż w jego twórczości odnaleźć można wpływy zarówno kultury Europy Zachodniej, jak i Rosji czy nawet Orientu. M. Radziwon, autor biografii Iwaszkiewicza, sugeruje ogromną wagę faktu „wyrwania” ze środowiska kijowskiego i rodzinnego dworu (również z Tymoszówki Szymanowskich) i przymusowych przenosin do dawnej Kongresówki. Zob. M. Radziwon, *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*, Warszawa 2010. Czytamy tam: „Jesienny wyjazd z Kijowa w roku 1918 był dla Jarosława Iwaszkiewicza podróżą ostateczną. Nie zmianą miasta, **ale zmianą kontynentu**. Czy młody pisarz to przeczuwał? Czy rozumiał, że nieodwracalnie wybierał drogę w jedną stronę, że docierał do Europy, a opuszczał Atlantyde?” [podkr. – A. K.] (M. Radziwon, dz. cyt., s. 50). Wspomniana granica podzieliła rodzinę Poety, uniemożliwiając przez wiele lat spotkanie z najstarszym bratem, który nie zdecydował się na wyjazd do Warszawy wraz z Jarosławem. Ta sama granica, choć już gdzie indziej usytuowana, dzieliła i wcześniej; we wspomnieniach – na rodzinę najmłodszego brata ojca, Czesława, zesłanego na Wschód po powstaniu i osiadłego w Aszhabadzie mówiono żartobliwie „Azjaci” (tamże, s. 19). Dramatyczne wydarzenia pierwszej połowy XX wieku nie pozostały bez wpływu na kulturową czy też polityczną świadomość młodego poety, jak ujmuje to Erazm Kuźma: „Z pisarzy skandaryckich Jarosław Iwaszkiewicz niewątpliwie najpełniej uświadamiał sobie opozycję Wschód-Zachód i on też wprowadził ją jako kategorię filozoficzną i historiozoficzną do swojej twórczości. Niemalą rolę odegrało w tym miejsce urodzenia, atmosfera artystyczna i intelektualna, w której dojrzywał.” (E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX w.*, Szczecin 1980, s. 266). Badacz wskazuje równocześnie momenty, gdy poczucie kulturowej przynależności Poety wyraźnie wahało się: i tak w *Ucieczce do Bagdadu* czy *Zenobii Palmurze* dostrzega przewagę „żywiółu wschodniego”, o tym samym świadczy próba podjęcia studiów w paryskiej Szkole Języków Wschodnich. Piotr Drobniak natomiast pisze: „Iwaszkiewicz

istotne wydaje się tu zdanie wypowiedziane przez trzeciego uczestnika rozmowy. Interpretację tej opinii uzależnić można, jak sądzę, od narodowości wypowiadającej je osoby: jeśli jest Rosjaninem, mówiąc „Wszyscy jesteśmy Azjaci!” odwołuje się do panslawizmu, przekonania o konieczności dominacji własnego narodu nad Słowianami. Jeśli zaś jest Polakiem (poeta, radca ambasady PRL ds. kultury w Belgradzie Antoni Olcha?), zdanie takie oznaczać może rezygnację, pokorne uznanie zwierzchności imperium.

Jeśli poczynione rozpoznania są słuszne, mottem poematu uczynił poeta fragment rozmowy trzech postaci, z których żadna – wbrew jasno sformułowanym deklaracjom – nie daje się usytuować w dychotomicznym układzie: Europejczyk – Azjata, przedstawiciel kolonialnej władzy – poddany. Każda reprezentuje kolonialne kompleksy: wykluczenia przez totalitarną władzę (J. E), „nostalgii za kresami” (J. I.), „upokorzenia okresu rozbiorów, okupacji hitlerowskiej i sowieckiej”⁵ (J. I., A. O.). Mimo różnic narodowościowych, rozmówcy nie są dla siebie „Innymi”, wszyscy odczuwają brzemień władzy imperium. Można zatem zaryzykować tezę, że przemoc kolonizatora przejawia się właśnie w tym, że trzej artyści podejmują próbę zlokalizowania granicy pomiędzy nimi; w istocie granicy tej szukać należy w sobie – w sposobie myślenia, biografii. To właśnie czyni Poeta – dyskutowaną w motcie linię demarkacyjną interioryzuje, a następnie śledzi zmiany jej przebiegu.

Należy również zauważyć, że – biorąc pod uwagę specyfikę kolonialnych relacji Rosji i krajów znajdujących się w orbicie jej politycznych wpływów – wprowadzonych w motcie kategorii nie można jednoznacznie przełożyć na relacje władzy. Niewątpliwie zarówno w okresie zaborów, jak i czasach zależności Polski od ZSRR, to Rosja dysponowała przewagą militarną, jednak pod względem cywilizacyjnym to kraje podbite stały wyżej⁶. Z drugiej strony Dariusz Skórczewski przytacza sformułowaną przez

z młodopolskiego okresu swej twórczości to jeszcze nie Europejczyk taki, jakim zobaczymy go nieco później. Orientalne motywy wielu wierszy, egzotyzm *Ucieczki do Bagdadu* czy *Legend i Demeter* wskazują na silną fascynację Wschodem, a szczególnie kulturą arabską.” (P. Drobnik, *Jedność w różnorodności ...*, s. 37), następnie przytacza słowa, jakimi skomentował Iwaszkiewicz Witę T. Micińskiego: „Polska obrała swą dolę i zespolona jest z Zachodem. [...] Czy dobrze się stało, czy źle – inna sprawa. Alić nie odwiedzisz już jej doli i kazania Bossueta bliższe zawsze będą jej katolickiej kulturze niż fascynujące tajemnice prawosławia, góry, które mają jedno zbocze zwrócone ku Indiom i Buddzie.” (Eleuter [J. Iwaszkiewicz], „Wita” *Tadeusza Micińskiego*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 16, cyt. za: P. Drobnik, dz. cyt., s. 64). Z drugiej zaś strony wskazuje Kuźma znany epizod fascynacji Iwaszkiewicza Niemcami; również elementy mitów historiozoficznych Zachodu, których pojawienie się po raz pierwszy badacz dostrzega w wierszu *Europa* z 1921 r. W rozmowie z Wilhelmem Machem stwierdzi nawet Poeta: „Nie lubię Orientu. Wschód jest dla mnie zawily, niepojęty. Wolę naszą starą Europę, obłaskawione i znajome ścieżki”, lecz jakby wbrew cytowanej wypowiedzi poświęca cykl esejów *Petersburgowi*, wcześniej, w 1958 r. odbywa podróż sentymentalną do Kijowa i Kalnika. Szczególnego znaczenia nabierają tu słowa z międzywojennych pamiętników Ireny Krzywickiej: „[...] Iwaszkiewicz, o dziwnej, **jakby tatarskiej urodzie, trochę skośnych oczach**, bardzo pełnych ustach o nieco tajemniczym wyrazie” [podkr. A. K], zob. I. Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, Warszawa 1995, s. 206.

⁵ K. Kolwaczyk-Twarowski, *Imperialne przestworza...*, s. 174.

⁶ Tamże, s. 175.

węgierskiego badacza Tötösy'ego tezę, mówiącą o tym, że centralna Europa jest „polem ścierania się przeciwstawnych sił w kulturze, wychodzących z dwóch centrów: zachodniego i wschodniego, skierowanych ku «peryferiom», tj. Polsce [i in. – A. K]”⁷. Natomiast Krzysztof Kowalczyk-Twarowski zauważa, że polski odbiorca potrafi „odnieść do swojego dziedzictwa kulturowego zarówno mentalność ciemniźcyela, jak i ciemniżonego [...]”. Spostrzeżenia te uważam za nadzwyczaj istotne w przypadku biografii Jarosława Iwaszkiewicza, twórcy, którego kulturalne i polityczne związki zarówno z Europą Zachodnią, jak i Wschodem (Rosją) są tyleż bogate, co skomplikowane⁸.

Dariusz Skórczewski w cytowanym już artykule pt. *Postkolonialna Polska – projekt (nie)możliwy* stwierdza, że

postkolonialny punkt widzenia opiera się na przekonaniu, że doświadczenie i/lub idea kolonizacji w istotny sposób kształtuje obraz rzeczywistości, jaki z jednej strony przedstawiają publiczności pisarze imperium, z drugiej zaś – twórcy reprezentujący narody i społeczności podporządkowane⁹.

Moim celem jest zbadanie, w jaki sposób kolonialne doświadczenie, którego Iwaszkiewicz niewątpliwie – dowodem cytowane motto – był świadom (choć, rzecz jasna, nie mówił o nim za pomocą słownika ponowoczesnych badaczy), wpłynęło na sposób prezentowania w *Azjatach* własnej tożsamości.

Stawiam tezę, że przytoczona w motcie utworu rozmowa, której uczestnicy pozornie w sposób jednoznaczny określają własną tożsamość w dialektycznym układzie Europa – Azja, stała się bodźcem do poetyckiej refleksji autora *Stawy i chwaty* nad własną biografią. Zasadniczym problemem tekstu jest pytanie o zasięg wielorakich (politycznych, intelektualnych, duchowych) wpływów imperium na kształtowanie tożsamości podmiotu.

W *Azjatach* Iwaszkiewicz poddaje próbie pracy pamięci i wyobraźni dialektyczną opozycję pojęć, które determinowały nie tylko polityczną czy kulturową rzeczywistość, ale i określały tożsamość samego Poety. Przywołuje obrazy z różnych obszarów i zakamarków pamięci i erudycji. Zamiast jednak szukać dla nich wspólnego dialektycznego mianownika, Poeta bez końca niuansuje, dialogizuje i odsłania kolejne warstwy swej palimpsestowej tożsamości.

⁷ D. Skórczewski, *Postkolonialna Polska...*, s. 105.

⁸ Por. P. Drobnik, *Jedność w różnorodności...*, zwł. rozdział pt. *Rosja. Zagadnienie związków Iwaszkiewicza z kulturą rosyjską* analizował w ostatnich latach Eugeniusz Sobol. Por. tegoż, *Podróże Jarosława Iwaszkiewicza na Ukrainę w okresie powojennym*, [w:] *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007; *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza w ocenie radzieckich, rosyjskich i ukraińskich badaczy literatury*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 2; *Lew Tołstoj w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza (streszczenie)*, [w:] *Polonistyka bez granic*, t. 1: *Wiedza o literaturze i kulturze*, red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz, Kraków 2010.

⁹ D. Skórczewski, *Postkolonialna Polska...*, s. 100-101.

Pierwszą z pięciu części poematu, którą odnosić możemy do okresu dzieciństwa, rozpoczyna Poeta od enumeracji kobiecych postaci: po pierwsze tych z porządku historii i literatury (królowa Konstancja, Teofanu z dramatu Tadeusza Micińskiego, Masza z *Trzech sióstr* Czechowa), dalej pochodzących z własnych, bardzo wczesnych wspomnień (Babunia Taube, niania Danczewska), i wreszcie tych zrodzonych z fantazji, ludowej wyobraźni, półrealnych, mitycznych (syrenka, Europa, kopieta-upiór) czy niemalże zapomnianych, jak owa Maryla, która „miała suknię z falbankami”.

Fantastyczność to domena dziecinnej wyobraźni, ale i – odwołajmy się do pracy Edwarda Saïda – jeden ze stereotypowych sposobów postrzegania Wschodu¹⁰, nie sądzę jednak, by to rozpoznanie miało tu interpretacyjną wartość. Każdą z wymienionych postaci moglibyśmy przypisać do którejś z wyeksponowanych w motcie lub opisanych przez teoretyków postkolonializmu kategorii, dostrzec np. w reminiscencjach polskiego dworu na Ukrainie resentyment. Jednak podmiot, uruchamiając pracę swojej pamięci i wyobraźni, przyjmuje perspektywę nie dojrzałego twórcy, lecz właśnie dziecka; podziały takie unieważnia. Eksponuje materialność doświadczanego świata, komponuje fragmentaryczne portrety i niemalże statyczne obrazy, konotujące spokój i bezpieczeństwo. W ostatniej strofie wydarzenia kluczowego dla europejskiej tożsamości mitu opisuje jako niekonkluzywne.

Warto również zauważyć, że w omawianej pierwszej części poematu, podmiot nie ujawnia się. W trzeciej osobie mówi o świecie, nie o sobie; wszak umiejętność poprawnego określenia własnych relacji ze światem, wpływu otaczającej rzeczywistości na kategorie myślenia, kształtuje się wraz wiekiem. Równowagę pierwiastków Wschodu i Zachodu, Azji i Europy, odczytywać możemy jako funkcję zrekonstruowanej przez podmiot własnej dziecinnej i młodzieńczej nieświadomości; konstatację niemożności właściwej oceny, nawet z perspektywy wielu lat, siły i zasięgu wpływów, które kształtowały tożsamość u zarania świadomości.

Mówiące „ja” ujawnia się dopiero w części drugiej. Części, w której przeważa pierwiastek męski i która dotyka sfery chronologicznie późniejszej w biografii podmiotu – to czas edukacji, podróży, ale i budzenia się seksualności.

Już w pierwszej strofie padają nazwiska trzech wielkich rosyjskich artystów: Tołstoja, Dostojewskiego, Czajkowskiego. O odczuwanym wpływie ich dzieł mówi podmiot, akcentując nie wymiar intelektualny, lecz cielesny. Posługuje się metaforą zarastania, a właściwie – duszenia. W kontekście badań postkolonialnych to fragment niezwyklej wagi. Według Ewy Thompson „Czarujący bohaterowie Tołstoja i Dostojewskiego, Puszkina i Lermontowa, Turgieniewa i Czechowa, Sołżenicyna i Rybakowa są integralną częścią rosyjskiego projektu kolonialnego”¹¹ [podkr. A. K], zaś Krzysztof Kowalski-Twarowski zauważa:

¹⁰ Zob. E. W. Saïd, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.

¹¹ K. Kowalski-Twarowski, *Imperialne przestworza...*, s. 47.

W XIX i XX wieku Zachód zaczytywał się książkami pisarzy rosyjskich, którzy wyjątkowo łatwo przechodzili do porządku dziennego nad realiami życia krajów skolonizowanych. Pomimo swej wielkiej przenikliwości, Tołstoj, Dostojewski czy nawet Gogol tworzą postaci, których nie niepokoi fakt, że jako Rosjanie są beneficjentami imperium.

Dzieła rosyjskich twórców, które stanowiły dla podmiotu niezbywalną część codzienności¹², właśnie przez swą pozorną niewinność i wolne od imperialnej ideologii piękno, okazały się tym bardziej niebezpieczne. Co więcej, niemożliwe jest znalezienie substytutu – kultura ojczystego języka (*Trylogia* Sienkiewicza), a nawet nęcąca cielesność młodego polskiego artysty (Daniel Olbrychski w ekranizacjach *Potopu* i *Pana Wołodyjowskiego*) nie zastąpią, nie przewyciężą wpływu kultury imperium: „Nie wytnie ich szabla Wołodyjowskiego / Ani uśmiech zniszczy Daniela”.

Element fascynacji męską cielesnością reprezentowaną w tekstach kultury popularnej pojawia się również w kolejnej strofie. Czytamy tu o filmowych obrazach wojny (pamiętajmy o twierdzeniu Thompson, że podstawą rosyjskiego imperializmu była militarna władza, a nie przewaga cywilizacyjna), zestawia podmiot „małych napoleonów” i „wielkich nagich / Aktorów nieprawdopodobnych filmów” [podkr. A. K]. Obiektem fascynacji, podkreślmy – homoseksualnej, są nie bohaterowie dzieł powstałych w Europie Zachodniej, lecz kinematografii radzieckiej. Jak za Leelą Gandhi zauważa Thompson, „nacjonalizm wiąże się z męskością i mężnością”¹³, a językowa kastracja była częstym zabiegiem stosowanym przez kolonizatorów wobec ludności krajów podbitych. Werbalizując nieheteroseksualne pragnienia, mówiąc o pożądaniu stuprocentowo męskich reprezentantów imperialnej brutalnej siły, podmiot konstatuje własne wykluczenie – stawia się w sytuacji gorszego, niższego; poddanego i upokarzanego.

Następna strofa drugiej części poematu, której budulcem są obrazy zapamiętane podczas podróży (a to jak wiadomo, tradycyjnie ważki element edukacji młodego człowieka), przynosi refleksję już nie o cielesności, lecz o sferze języka. Podmiot, którego seksualność stawała się kolejnym (po narodowości) powodem wykluczenia, poddaje swoistej próbie swój język. Przyjrzyjmy się dwuwersowi: „Na zachodzie gęste łązy nad Loarą / Czy to wierzby czy winogrady?”. Gdy mówi poeta o Paryżu, posługuje się wyrażeniem o prasłowiańskim rodowodzie – łązy (gałąź, pręt wierzbowy), zaś w drugim wersie słowem o wspólnym dla całej słowiańszczyzny rdzeniu

¹² Historię recepcji rosyjskiej literatury przez Iwaszkiewicza odtwarza E. Sobol. Badacz zauważa, że w międzywojniu, ważnym okresie dla przyswajania kultury rosyjskiej w Polsce, dzięki pracy powracających do Polski rusycystów, wychowanków Uniwersytetu Petersburskiego, przełamywano „stereotyp postrzegania kultury wielkiego sąsiada wyłącznie w kategoriach narzędzia ujarzmiania”. To wówczas, jak dowodzi Sobol, Iwaszkiewicz wyzbył się kompleksu pochodzenia i zaczął „upatrywać szansę na twórczą adaptację jej zdobyczy na gruncie polskim”. E. Sobol, *Lew Tołstoj w twórczości...*, s. 694. Z drugiej zaś strony, w okresie powojennym, twórczość autora *Sławy i chwwały* poddawana była swoistej interpretacyjnej przemocy, zawłaszczaniu – tak określić można, jak sądzię, dokonywane przez radzieckich literaturoznawców interpretacje dzieł Poety w duchu socrealizmu. Por. E. Sobol, *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza w ocenie radzieckich...*

¹³ E. Thompson, *Trubadurzy Imperium...*, s. 10.

– „wierzba”¹⁴. I dalej, w tej samej strofie, czytamy: „Lecą żurawie nad głową z klangorem / I pawie śmierci krzyczą w parkach Peterhofu”. Obserwujemy tu zjawisko analogiczne i symetryczne: pisząc o rosyjskim krajobrazie, posługuje się słowem o rodowodzie łacińskim: „klangor”, zaś pisząc o mieście leżącym nieopodal Petersburga, używa jego nazwy z czasów nie radzieckich, lecz carskich, a w momencie, gdy powstawał omawiany utwór, miasto nosiło nazwę Pietrodworiec¹⁵. Nie bez znaczenia, że nazwa, którą przywołuje poeta, ma niemieckie brzmienie – została wszak nadana w czasach, gdy Rosja aspirowała do przynależności do zachodnioeuropejskiego kręgu kulturowego¹⁶.

Czy zatem język daje schronienie, pozwala się obronić przed zawłaszczającą siłą zarówno Zachodu, jak i Wschodu? Mogłoby się wydawać, że tak, jednak w kolejnej strofie przywołuje Poeta postać Jarosławny¹⁷, bohaterki staroruskiego *Słowa o wyprawie Igora...* oraz jednego z najważniejszych utworów w dziejach rosyjskiej opery, *Kniazia Igora* Aleksandra Borodina. Nawiązuje Iwaszkiewicz do sceny z ostatniego aktu (ostatnich partii w przypadku eposu), gdy żona ruskiego księcia rozpacza z powodu opóźnienia się jego powrotu z wojennej wyprawy¹⁸; w tym czasie władzę Igora przejąć próbuje brat Jarosławny. Bohaterka (drugie ja podmiotu poematu?) może tylko biernie czekać na rozwój wypadków historii, lamentować. Jej śpiew przynosi skutek, ukochany powraca. Oznacza to jednak jego dalszą ekspansję, kolejne wyprawy.

Drugą część utworu wieńczy obraz monumentalny, wręcz filmowy. Kończy się wezwaniem do zaśpiewania pieśni innego wielkiego azjatyckiego zdobywcy: „[pieśni] Czyngis-chana i jego armady / Pieśn[i] koni tupoczących pierś[i] szabli bijących”, hymnu, który uniwersalizuje i niszczy

¹⁴ Por. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1957.

¹⁵ Dokładnie w latach 1944–1997.

¹⁶ P. Drobniak zauważa, że „Dopiero od czasów Piotra Wielkiego zaczęto mówić o przynależności Rosji do Europy, a pogląd ten nie był – i do dzisiaj nie jest – przez wszystkich podzielany”. Tenże, *Jedność w różnorodności...*, s. 16.

¹⁷ Warto tu, jak sądzę, przypomnieć postać innej Jarosławny, bohaterki historycznej powieści rosyjskiego autora tworzącego we Francji, Antonina Ładyńskiego; (notabene powieść została zekranizowana w 1978 r. przez Igora Maslennikowa, być może Iwaszkiewicz również ów film oglądał), której losy w kontekście *Azjatów* nabierają szczególnego znaczenia. Kreując postać ruskiej księżniczki, córki Jarosława Wielkiego, wydanej za męża za króla Francji, sięga Ładyński do drugiej połowy XI wieku, gdy wykuwał się obecny kształt Europy, na oczach bohaterów powieści dokonała się m.in. wielka schizma wschodnia. Jarosławna, jak przedstawia ją Ładyński, to postać szczególna: w katolickiej Francji nie wyrzekła się swej kultury, wiary – koronacyjną przysięgę składała na słowiańską *Ewangelię*, podpisywała się używając słowiańskiego alfabetu („Anna czuła, że podpisując pergamin ruskimi literami, opromienia jak gdyby swoim imieniem jedność dwóch narodów. Znowu zanosilo się na wojnę, chmury zasnuwały niebo, Francja zaś nie miała wiernych przyjaciół. Tylko ojciec mógł przysłać Henrykowi wojów i tabuny bojowych koni, złotem dopomóc”. A. Ładyński, *Anna Jarosławna, królowa Francji*, przeł. z rosyjskiego A. Szamański, Warszawa 1988, s. 263). Pod koniec życia postanawia udać się do pogrążonej w wojnie domowej ojczyzny. Bohaterką kierują również niepokoje związane z, posługując się dzisiejszą terminologią, poczuciem tożsamości, odbywając wielomiesięczną podróż dowiedzieć chce nieprawdziwości słów syna: „I wy, pani matko, i ja – łacinnikami dla nich [mieszkańców Rusi] jesteśmy”. Tamże, s. 370.

¹⁸ „Na Dunaju Jarosławny głos słyhać. Wczesnym rankiem, wieści nie mając, niczym czajka kwili [...]”. *Słowo o wyprawie Igora*, tłum. A. Sarwa, Sandomierz 2008, s. 23.

– wszystko, począwszy od pierwszej ludzkiej świętości – natury. Pochód Czyngis-chana staje się tu archetypową formą przemocy.

W ostatnim wersie, brzmiącym „W dęby czarnobyłskie w cedry engadyńskie”, symbolicznie wyznacza podmiot zasięg nieuchronnie nadchodzącej przemocy, równy obszarowi kulturowej świadomości autora poematu. Choć zagłada objąć ma całą jego duchową ojczyznę, rozpiętą między dwoma biegunami: od Ukrainy po Sycylię, przyjąć może jedynie bierną, kobiecą postawę.

Część trzecia poematu zdominowana jest przez niezidentyfikowane głosy przychodzące z zewnątrz, czego jaskrawym znakiem są – nieobecne wcześniej – cudzysłowy. Bogusław Bakuła identyfikuje je jako głosy ziemi: „ziemia nieustannie szemrze, dialoguje, powtarza te słowa; nieprawda, że cementarze nie żyją”¹⁹. To dialog umarłych pogrzebanych w ziemi już krwią przesyconej. Pieśni Czyngis-chana z ostatnich wersów części drugiej, nieuchronnej i trwale wpisanej w historyczną konieczność, przeciwstawiona zostaje nikła nadzieja na inną pieśń, pieśń zmartwychwstania: „Podobno mają zatrzeć anioły.” To, co wieczne, podporządkowane zostaje historycznemu.

Jednak zarówno wobec przychodzących z ziemi głosów, jak i pieśni zdobywców, podmiot zachowuje postawę bierną. Nie uczestniczy w dialogu, nie zagłusza dochodzącej pieśni własną.

W części czwartej ujawnia się podmiot zbiorowy – marzący o podboju Europy Azjaci. Znakiem ich nadejścia mają być, brzmiące jak magiczne formuły, odgłosy dzwonów w Rostowie – mieście wielokrotnie występującym w twórczości Poety (jak pisze Drobniaak, „symbolizuje tradycje dawnej Rusi oraz prostotę i dobroć jej mieszkańców”²⁰): „I żeby nad całą Europą / Stał taki wielki pogłos / dzwonienie / i nad rzekami Europy / i nad wyspami Europy / i nad morzami Europy / Kołom bołom! Kołom bołom!”. Motyw bicia w dzwony pojawia się w przywoływanej już ostatniej scenie *Kniazia Igora*, ale istotnym kontekstem interpretacyjnym dla tego fragmentu wydaje się napisany pod wpływem wydarzeń rewolucji 1917 r. utwór Aleksandra Błoka pt. *Scytowie*.

Tytułowi bohaterowie to nie tylko koczownicze plemiona zamieszkujące obszar tzw. Wielkiego Stepu; takim mianem określali się również pod koniec I wojny światowej rosyjscy artyści o rewolucyjnych poglądach²¹. Zacytujmy fragmenty poematu:

¹⁹ B. Bakuła, *Kijów i Petersburg, czyli na rogatkach Europy i Azji*, [w:] *Zostanie po mnie... Materiały z międzynarodowej sesji literackiej poświęconej twórczości Jarosława Iwaszkiewicza w 90. rocznicę odzyskania niepodległości przez Polskę i w 90. rocznicę osiedlenia się pisarza w Warszawie*, red. J. Termer, S. Nyczaj. Warszawa–Kielce 2009, s. 173.

²⁰ P. Drobniaak, *Jedność w różnorodności...*, s. 124–128.

²¹ Zob. również N. A. Pawłowicz, *Wspomnienia o Aleksandrze Błoku*, tłum. A. Galis, „Literatura na Świecie” 1980, nr 11.

„Miliony – was. Nas – mrowie, mrowie, mrowie. / Spróbujcie, zmierzcie wy się z nami! / **Tak, my – Azjaci! my – dzicy Scytowie** / Z pożądliwymi skośnymi oczami! // Nam – jedna chwila, wy – mieliście czas. / A my, jak niewolnicze rotty, / Tarcze trzymaliśmy wśród wrogich ras / Mongołów i Europy! // [...] Przez setki lat patrzyliście na Wschód, / Gromadząc nasze perły, złoto, / Drwiąc czekaliście, by do naszych wrót / Przystawić waszych dział wyloty! // [...] Kochamy wszystko – i żar zimnych liczb, / I wizje w boskim zachwyceniu, / Nie obca nam galicka jasna myśl / Ani germański mroczny geniusz. / **My pamiętamy mrok weneckich wód / I piekło paryskiego gwaru**, / I cytrynowych gajów woń i chłód, / I w mgłę Kolonii chmurny zarys... [...] **Przed piękną Europą**, pośród kniej, / Po jarach, pośród sosen, dębów, / My rozstąpimy się, by grozić jej / Tą naszą azjatycką gębą! [...]”²² [podkr. A. K.].

Scytowie Błoka to barbarzyńcy, świadomi własnej cywilizacyjnej niższości wobec Europy, boleśnie odczuwający brzemię wielowiekowego upokorzenia. Azjaci Iwaszkiewicza to nie świetnie zorganizowana armia imperium; to, podobnie, jak u rosyjskiego poety, „pijani dzwonami” i „pijani winami” dzicy.

Kreując ów zbiorowy podmiot, odwołuje się do zachodnich stereotypowych wyobrażeń Wschodu, którego esencją ma być „tajemniczość”, „magiczność”, „dzikość”. Być może powraca tu do własnych dawnych wyobrażeń z czasów, gdy powstawały jego poetyckie powieści. I znów warto się tu przyjrzeć warstwie leksykalnej: obok brzmiącego „wschodnio” czy też „egzotycznie” czasownika „kałambonią” pojawiają się etymologicznie włoskie „madonny”. Obok – mających dzwonić „z całych sił” – Angeliny i Antoniny pojawia się „Żanna” – dziewczyna o rosyjskim imieniu; w kolejnym wersie Ałła i Rima oraz nosząca imię prawosławnej męczennicy i świętej z I lub II wieku – Inna.

Podobna rozpiętość dotyczy przestrzeni, jej punkty – wskazane równie dokładnie jak w poemacie Błoka – wyznaczają miejsca religijnego kultu: od wieży w Rostowie Wielkim, przez Notre Dame, francuski kościół pod wezwaniem świętego Hilarego, który to święty próbował pogodzić założenia teologii Wschodu i Zachodu, świątynię świętej Guduli – patronki Brukseli, świętego Oderyka, którego imię zapisane jest z nagłosowym, gwarowym „ł”. Europę czeka zatem nieuchronna zagłada, ulegnie jej całość budowanej w poczuciu wyższości wobec Wschodu kultury: powodowani rezydentem Azjaci zawładną przestrzenią, językiem, duchowością.

O ile w pierwszej i drugiej części poematu odnaleźć można było elementy, które pozwalały się odnieść do porządku biografii autora/podmiotu, w częściach trzeciej i czwartej sygnałów takich brak. Zapytajmy jednak: czy inspirowaną utworem popierającego rewolucję poety wizję napierających Azjatów odczytać można jako metaforę świata, w którym żył podmiot w wieku dojrzałym? Czy w oczach Iwaszkiewicza Błokowscy Scytowie to

²² A. Błok, *Scytowie*, [w:] tegoż, *Wiersze i poematy*, wybór i słowo wstępne W. Kazanecki, Białystok 1987, s. 189–193.

kremłowski notable, z którymi z racji rozlicznych pełnionych funkcji kontakt miał przecież nieraz? Czy Scytem jest on sam, reprezentant narzuconego ustroju?

W ostatniej części poematu rytm wiersza ulega uspokojeniu, poeta operuje dystychami złożonymi z najdłuższych w całym tekście wersów. Kreując obrazy, które niezależnie od szerokości geograficznej i ustroju politycznego dają się jednoznacznie identyfikować jako wyobrażenia Raju, stawia pytanie, które – mogłoby się wydawać – ostatecznie unieważnia wątpliwość zawartą w tytule i motcie: „I czy się nasza wiedza naprawdę wzbogaci / Gdy będziemy wiedzieli / czyśmy Europejczycy czyli też Azjaci?”.

To jednak zdanie wypowiedziane po zagładzie, po śmierci, z perspektywy wieczności. W odniesieniu do politycznej, kulturowej rzeczywistości, w której zanurzony jest mówiący podmiot, może mieć wydźwięk jedynie ironiczny.

Summary

Agnieszka Kałowska

“We all are the Asians!” – The Old Poet’s Questions Concerning Identity (in the Context of Postcolonial Studies)

The article aims to analyze Jarosław Iwaszkiewicz’s poem entitled “The Asians”, the first work from his volume “The Weather Map”. The starting point for reflection is the motto of the poem - a conversation of three people in a theater foyer. The subject of this short exchange is the border between Europe and Asia, not the geographical but the cultural one. The dialogue can also be interpreted as an attempt to answer the question of the strength of the impact of the Euro-Asian empire – Russia. The author of the article endeavors to read the poem as the poet’s attempt to interpret his own biography. An important context is a poem by Alexander Blok, “The Scythians” written in 1918.