

L. Suchomłynow, *W poszukiwaniu własnego ego. Nowe odczytanie powieści Jarosława Iwaszkiewicza Ucieczka do Bagdadu // Postscriptum polonistyczne.* – Katowice, 2009. – s. 63 – 74.

Doc. dr Lech Aleksy Suchomłynow

(Kierownik Katedry Filologii Słowiańskiej, dyrektor Centrum Języka i Kultury Polskiej Berdiańskiego Uniwersytetu Managementu i Biznesu)

**W POSZUKIWANIU WŁASNEGO EGO.
NOWE PRZECZYTANIE POWIEŚCI JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA
*UCIECZKA DO BAGDADU***

Rok 1916 w życiu Jarosława Iwaszkiewicza minął pod znakiem Rosji i jej orientalizmu. Jeszcze jesienią roku 1915, 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 to, Iwaszkiewicz po raz pierwszy, w odróżnieniu od Kijowa, miał możliwość bezpośrednio obserwować prawdziwe, pozbawione naturalnych wpływów kresowych, jak na przykład w Kijowie, układy życia mocarstwa. Widział na własne oczy obrazy i tradycje, znane z utworów 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 Wołgi, z widokiem na czarną wstęgę zamrożonej rzeki, po której odbywały się spacerunki przepięknymi rysakami. Cała istota rosyjskości, coś z Obrywu Gonczarowa i jego „wielkiej babuszki Rossji” drzemało 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 Astrachń do mojej Ucieczki do Bagdadu. [Iwaszkiewicz 1983 ; 155]

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

Zafascynowany atmosferą Wschodu młody pisarz po powrocie z Wołgi 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 wylało mi się spod pióra bajka, gdzie pomieszane elementy Tysiąca i jednej nocy, moich doznań saratowski, 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 człowieka, „geniusz, erudycja i inteligencja” które go „onieśmiały”, miała charakter decydujący o losie Iwaszkiewicza jako pisarza. Prezentowana w *Ucieczce do Bagdadu* „mieszanka narodowościowa”, pewne zintegrowanie kulturowe, współistnienie i współdziałanie różnych warstw społeczno-etnicznych, nawiązują do wspólnych rozważań Iwaszkiewicza i Szymanowskiego o micie króla Rogera i tradycji antycznych. Ogólna atmosfera jedności kulturowej, orientalna egzotyczność i charakterystyczne dla tego okresu motywy, zwłaszcza ucieczki, wywołały „entuzjizm przeczytania” 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, na którym poruszają się ludzie – cienie marzący o utraconym szczęściu. *Ucieczka*, „pomyślany wcześniej jako komedia wierszem”, była pierwszym sygnałem popularnego w literaturze polskiej i światowej motywu Dionizosa. Przede wszystkim dionizyjskość bohaterów powieści polega 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 był więc motyw dionizyjski modelem egzemplarycznym zachowania się poety wobec współczesności, wzorem stosunku artysta–społeczność (mamy na myśli obraz Lwa i Dżafisa, bohaterów głównych powieści), wprowadzającym na miejsce starego, jeszcze z romantyzmu wywodzącego się przeciwstawieniu się 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 dosłownego ujęcia, jako odejścia czy wędrówki, mamy z tym 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 posiada odcień przygodowo-awanturyczny. Trzeci zaś funkcjonuje na zasadzie sytuacyjno-okolicznościowej i służy dla egzemplifikacji poprzednich. 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, składająca się ze scenerii 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 pograniczem, gdzie krzyżują się drogi Wschodu i Zachodu, będą polskie Kresy, to w *Ucieczce* tą funkcję pełni egzotyczny Astrachań (do której została wpisana rosyjska przestrzeń kulturowa). Widoczna tradycyjna konfrontacja nacechowania semantycznego: porządek – chaos, męskość – kobiecość, rozum – uczucia, rewolucja – establishment etc. 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 owego 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 posiada tych wartości, które ujawniają się w utworach prozowych 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 skrajnia

kolorystyka i intensywność barw. Zauważalna jest tendencja przeciwstawiania przestrzeni otwartej a zamkniętej, podporządkowanej światu wewnętrznemu bohaterów.

Bogactwo interieru, w stylu Wilde'a, kontrastuje z atmosferą przygnębienia w domu wojewody, źródłem której 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 bojarina, rosyjskiego szlachcica w wieku XVII), *bliny* (naleśniki), *terem* (dom), *kwass* (rodzaj napoju), *monaster* (klasztor), *wodianoj* (bożek wód), *kokosznik* (element ubrania kobiecego), *krasawice* (piękna dziewczyna), które, jak zaznaczaliśmy, 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 symbolizacja). Autor często używa typowo folklorystycznych epitetów: zielona murawa, złote piórka, złota nić, sny złote, listek czarny, złociste szaty. Pomimo tego, Iwaszkiewicz, 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 Astrachanu na żywot się udali*”. Kolorystyka przestrzeni, związanej z nimi, wyróżnia się szczególną intensywnością, czasem nietradycyjna i przesadna, ale odpowiadająca zasadom kreowania świata przedstawionego – chodzi o dominantę ciepłych kolorów, symbolizujących orientalizm: sorbet złoty, proszę jak bursztyn, złote kociska, złoto alei,

szafirowa suknia, różowy Dżafis. Jedynie przeciwstawia się fioletowy kontusz pana Kacpra, nawiązujący do barw kresowych. Ponadto bigos, nie odpowiadający interiorowi 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 są zapowiedzią zmysłowości, obecnej w utworach lat późniejszych. Nie ma tu Wilde'owskiej sztuczności i przepychu, odwrotnie poetyzacji poddają się rzeczy prozaiczne i codzienne: *śniegulki* (śniegułki), *bodiaki*, *bazie* i oczywiście *step*.

Cechą charakterystyczną utworu, a więc tożsamości autora, jest wyraźna fascynacja kosmogonią i mitologią wschodniosłowiańską. Nieco Gogolewska wizja terenów Ukrainy jest jeszcze jednym dowodem zainteresowań i bliskości Iwaszkiewicz do narodu ukraińskiego, 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 Astrachana jawią inny świat:

Inna jest moja droga. Wzywa mnie jesienne złoto drzew ukraińskich, śpiew kropel deszczu spadających na zapłakane szyby, świat wiatru w kominie, kądziel biała i długa jak smutny żywot, dziwożony strwożony i w lasach się chowający domowyk, bóstwo mleko w kącie chlapiące 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, określeń 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 dzieciennych*”, usamodzielnia się pewne toposy, ustabilizuje się znaczenie motywów, tworzących aksjologię Iwaszkiewiczowskiej Ukrainy:

Przestrzeń perską, przedstawioną w *Ucieczce*, cechują zmysłowość i bogactwo porównań, tyle że mają 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 drugiego. [Stoff 1997 : 219] Zobaczmy, jak jest kreowana przestrzeń Wschodu:

W Bagdadzie w jesieni dojrzewają brzoskwinie, które są złote jak Dosidoj i Dosifeja. Są jak pęcherze napelnione słodką wonnością. Granaty pękają jak krwawe strzepy 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, ociężałych 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. [Jędrychowska 1977 : 8] Awanturyczny charakter utworu jest podkreślany przez skomplikowany, nieprzewidywalny przebieg akcji i niestandardowe sposoby rozwiązywania konfliktów. Fantastyczność opisanych sytuacji i stosunków podkreśla irrealność świata przedstawionego *Ucieczki*. Specyficzną wschodnią przestrzeń kulturową, 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 nierozzerwalnie 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 podejmując decyzję aby razem udać się do „wiecznego miasta” Bagdad staje się 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 w duchu *Młodej Polski*”, [Werwes 1979 : 37] dlatego filozoficzne przesłanki Iwaszkiewicza mają cechy modernistyczne. W ciągu akcji zmieniają się układy pomiędzy bohaterami i kształtują się nowe kręgi sytuacyjne, z

pośród których wyróżnia się swą refleksyjnością związek Lew – Dżafis. Jeżeli drugi jest poetą 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 postacie. „*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. Współkreśla 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 pacholących 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 załączek całego opowiadania. Boże, ten Józio, cóż to był za piękny chłopak. [Domagalski 1994 : 107]

Więc, wprowadzając wątek homoerotyczny, autor próbuje ocalić wspomnienia, związane z przeżyciem i doświadczeniem seksualnym. Inne utwory *Prozy poetyckiej* również są zdominowane przez wysublimowany bi-erotyzm, który będzie modyfikowany i transformowany: pojawia się wyraźna tendencja sakralizacji (*Legenda o baszcie świętego Bazylego*), elementy sadyzmu i antyestetyzmu (*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, idealnych

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 autorem *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 relacjonuje ze stanem wewnętrznym Lwa i Dżafisa oraz pogłębia znaczenie rozważań filozoficznych. Niebo inspiruje Lwa 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:

Uczuł 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 – szczęściem. 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 rozumienie z Lwem. [Ritz 1998 : 93] Estetyczne i filozoficzne znaczenie tych symboli został wzmocniony przez zamierzoną stylizację pod litania. 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] Więc można wywnioskować, iż połączenie „religijności” z egzotyką (*Legenda o świętej Balbinie Nieznanej, Legenda o baszcie świętego Bazylego*), pogaństwa z antyczością (*Gody jesienne*), biseksualnego erotyzmu i cielesności (*Wieczór u Abdona* oraz liczne wierszy) jest cechą charakterystyczną wczesnej twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, która później przekształci 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 lała się wciąż smutna, jednostajna, żmudnie tęskna, jak pieśń niewolnika, a zarazem tajemnicza i samotna melodia okaryny [...] [Iwaszkiewicz 1980 : 76]

Powyższe rozważania pozwalają stwierdzać, 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, zamiłowanie szczegółem, wyznaczającym charakter przestrzeni i atmosferę świata przedstawionego, rzetelny dobór słownictwa i figur poetyckich, symboliczne traktowanie pionowości etc. 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 *Sławy i chwały*.

BIBLIOGRAFIA

1. Baranowska M., 1974: Odkrycie miasta, w: Miejsce Jarosława Iwaszkiewicza. Warszawa.
2. Burek T., 1994: Co jest jeszcze do odkrycia w Iwaszkiewiczu?, w: Miejsce Jarosława Iwaszkiewicza. Podkowa Leśna.

3. Domagalski J., 1994: Iwaszkiewicz w poszukiwaniach straconego czasu w: Miejsce Jarosława Iwaszkiewicza. Podkowa Leśna.
4. Głowiński M., 1961: Maska Dionizosa, w: „Twórczość nr 11.
5. Iwaszkiewicz J., 1925: Powrót, w: „Wiadomości literackie” nr 6.
6. Iwaszkiewicz J., 1983: Książka moich wspomnień. Kraków.
7. Iwaszkiewicz J., 1980: Ucieczka do Bagdadu. Warszawa.
8. Jędrychowska M., 1977: Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza. Wrocław.
9. Kuźma E., 1988: Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku. Szczecin.
10. Ritz G., 1998: Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności, Kraków.
11. Stoff A., 1997: Studia z teorii literatury i poetyki historycznej. Lublin.
12. Werwes H., 1979: Jarosław Iwaszkiewicz. Warszawa.