

MAŁGORZATA PEROŃ

WNH Instytucie Literaturoznawstwa KUL Lublin

ORCID: 0000-0002-3244-7443

DOI: 10.56898/st.14277

ZA KAŻDYM RAZEM ZACHWYCONY JEDNAKOWO. JAROSŁAW IWASZKIEWICZ I MALARSTWO CARAVAGGIA

Streszczenie

Malarstwo Caravaggia jest w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza ważnym źródłem inspiracji. W Podróżach do Włoch Iwaszkiewicz sporządza literacki katalog dzieł mistrza włoskiego baroku. Jego uwaga skupia się na interpretacji dzieł w perspektywie egzystencjalnej. W książce Podróże do Włoch obrazy poddane są wnikliwej obserwacji. Iwaszkiewicz podaje lokalizację dzieł, tytuły, przywołuje detale obrazu, nadając widzeniu tych dzieł metaforę docierania przez konkretność, materialność i cielesność świata do prawd duchowych, metafizycznych. W literackich z Podróży do Włoch jak i w Sławie i chwale malarstwo staje się sceną teatru, w którym widz zmienia się w jednego z uczestników prezentowanych wydarzeń. Przyjęte przez Iwaszkiewicza zaproszenie do wnętrza malarskich zdarzeń podkreśla jego koncepcję sztuki. Jest ona rozumiana jako pole odzwierciedlające się zmagających człowieka z własną cielesnością, ułomnością i przemijaniem oraz ujawnia ono pragnienie ujrzenia innej, duchowej przestrzeni.

Słowa-klucze: *Iwaszkiewicz, Caravaggio, ekfrazja, podróże, recepcja*

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) – włoski malarz doby baroku – był dla Jarosława Iwaszkiewicza jednym z najbardziej cenionych przez niego twórców¹. Kontakt z jego dziełami przynosił poecie poczucie

¹ O twórczości Caravaggia zob.: G. Careri, *Caravaggio: stwarzanie widza*, przekł. K. Stopa,

wspólnoty z epoką oraz z innymi odbiorcami dzieła². Iwaszkiewicz wypowiada się o nim niezwykle pozytywnie, jako wybitnym twórcy nie tylko baroku, ale malarstwa w ogóle³. Jak wspomina, zachwyt nad jego twórczością na przestrzeni kilkudziesięciu lat nie ulega zmianie. Podziw jest niezmienny i jest to sytuacja szczególna w recepcji sztuki przez Iwaszkiewicza. Pisarz miał bowiem możliwość wielokrotnych wyjazdów do Italii, trwały one od 1924 roku niemal do śmierci autora *Brzeziny*. Odwiedzane wielokrotnie muzea, jak i kościoły przechowujące dzieła sztuki na przestrzeni czasu ujawniają zmianę w postrzeganiu poszczególnych obiektów. Z perspektywy przemijania i nakładania nowych, często bolesnych doświadczeń egzystencjalnych, prace malarskie i rzeźbiarskie widziane w młodości tracą swoją siłę oddziaływania estetycznego. Pisarzowi towarzyszy, poświadczona w *Dziennikach* oraz późnej twórczości poetyckiej, rozczarowanie i zmęczenie. Jednak w przypadku malarstwa Caravaggia wrażenia nie błędą, a poszczególne płótna mają taką samą intensywną moc oddziaływania na patrzącego, jak przy pierwszym spotkaniu. W *Podróżach do Włoch* Iwaszkiewicz pisze z perspektywy prawie pięćdziesięciu lat, które minęły od jego pierwszego wyjazdu do Rzymu: „Muszę je [obrazy Caravaggia – M.P.] zawsze systematycznie obejrzeć, za każdym razem zachwycony jednakowo i niejako tym obrazom »poddany«. Z biegiem lat wytworzył się pomiędzy mną a tym malarzem stosunek intymny” (PDW 97)⁴.

Caravaggio – literacki katalog sztuki

Spotkania Iwaszkiewicza z malarstwem Caravaggia pozostawiło w jego twórczości wyraźne ślady. W opisach dzieł, jak i okoliczności ich recepcji, są precyzyjnie i szczegółowo zanotowane. Jest to sytuacja wyjątkowa na tle recepcji innych dzieł sztuki, które Iwaszkiewicz poznawał i przywo-

Kielce 2020, J. Białostocki, *Caravaggio*, Warszawa 1955, R. Giorgi, *Caravaggio: obrazoburca i odważny nowator*, przekł. H. Cieśla, Warszawa 1998, W. Kawecki, *Tajemnice Caravaggia*, Kielce 2019, S. Zuffi, *Caravaggio: zbliżenia*, przekł. Ł. Szulim, Warszawa 2019, A. Ziembra, *Artystyczna droga Caravaggia. Nowatorstwo i dialog z tradycją*, [w:] J. Kilian, A. Ziembra, *Caravaggio i różne oblicza caravaggionizmu. Wybrane obrazy z pinakoteki watykańskiej i zbiorów polskich*, [katalog wystawy], Warszawa 1996.

² Zob. R. Romaniuk, *Hotel Minerwa* [w:] tegoż, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 2, Warszawa 2017, s. 475–480.

³ Zob. A. Giełdoń-Paszek, *Obywatel Parnasu. Sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Katowice 2014, s. 364.

⁴ Stosując następujący skrót: PDW – J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1980.

ływał we wspomnieniach. W porównaniu z odniesieniami do barkowego mistrza, inne obiekty nie mają tak wnikliwego komentarza, są najczęściej wzmiankowane przez tytuł lub tylko nazwisko autora. Bardzo rzadko podawana jest ich lokalizacja czy technika wykonania. Przykładami są np. opisy spotkania z np. wenecką *Assuntą* Tycjana czy sieneńskim *Omdleniem świętej Katarzyny Sodomy z Podróży do Włoch*. Należy podkreślić, że opisując spotkania z Caravaggiem, pisarz podaje tytuły obrazów oraz miejsca, w których można je oglądać. Tworzy szczegółowy katalog, przypominając czytelnikowi, że ani jednego z tytułów dzieł włoskiego mistrza nie przywołał Józef Kremer w *Podróży do Włoch*. Z lekką ironią tłumaczy swego literackiego poprzednika tym, że dziewiętnastowieczny estetyk lękał się, aby „grubasność” (jak pisze Iwaszkiewicz) Caravaggia „nie uwiiodła czasami grzesznych krakowskich czytelników” (PDW 100). Autor *Mapy pogody* „nadrabia” niejako zaniedbanie Kremera i wymienia następujące tytuły: *Madonna pielgrzymów* (obraz znany także jako *Madonna di Loreto*, kościół świętego Augustyna w Rzymie), *Męczeństwo św. Mateusza* (kaplica Contarellich w kościele San Luigi dei Francesi w Rzymie), *Nawrócenie św. Pawła* i *Ukrzyżowanie św. Piotra* (bazylika Santa Maria del Popolo w Rzymie), *Młodzieniec z koszem owoców*⁵ i *Ofiarowanie Izaaka* (Galeria Uffizi we Florencji), *Pokłon pasterzy* i *Wskrzeszenie Łazarza* (Museo Regionale w Messynie), *Złożenie do grobu* (Muzeum Watykańskie), *Odpooczynek podczas ucieczki do Egiptu* (Galeria Doria Pamphilj w Rzymie), *Boże Narodzenie*⁶ (Oratorio San Lorenzo w Palermo). Opisując swoją wizytę w Palazzo Doria, nie wymienia znajdującego się tam jeszcze jednego obrazu Caravaggia zatytułowanego *Pokutująca Maria Magdalena*. Iwaszkiewicz pomija też tytuły dzieł malarza przechowywane w rzymskiej Galerii Borghese – wspomina jedynie, że odwiedza tam „wszystkie pięć czy sześć obrazów” mistrza⁷. W późniejszych fragmentach *Podróży do Włoch* Iwaszkiewicz

⁵ Obraz szerzej znany jest pod tytułem *Chłopiec z koszem owoców*.

⁶ Obraz ten został skradziony w 1969 roku z Oratorio San Lorenzo. Iwaszkiewicz pisze: „Wreszcie w Palermo, w Oratorio San Lorenzo, zadziwiająco, że tak powiem „cywilne” *Boże Narodzenie*, ostatnie, przedśmiertne dzieło Caravaggia, oglądałem na krótko przed tym, jak je ukradziono” (PDW 98). Autor *Brzeziny* odnotowuje zatem także „życie” dzieła sztuki w obszarach pozanaukowych, wypowiada się na temat niepodważalnej wartości obiektu artystycznego. 21 maja 1972 roku Laszlo Toth, australijski geolog węgierskiego pochodzenia, uszkodził *Pietę* Michała Anioła (zob. M. Girardi, *Michał Anioł*, przekł. J. Walkowska, Warszawa 2006, s. 31).

⁷ Chodzi tu za pewne o następujące płótna: *Dawid z głową Goliata*, *Chory Bachus*, *Święty Hieronim Piszący*, *Narcyz*, *Święty Jan Chrzciciel*, *Judyta odcinająca głowę Holofernesowi*,

wymieni jedynie *Dawida z głową Goliata*. Należy zauważyć, że wszystkie przywołane powyżej dzieła pisarz widział osobiście. Jego wędrówka śladami mistrza światła i cienia wiedzie przez Rzym, Florencję, Messynę, Palermo. Poeta zdradza czytelnikowi także swoją wiedzę na temat biografii włoskiego twórcy. Przede wszystkim jednak poświęca dziełom malarza wyjątkowo piękne opisy, jak stwierdza Ryszard Matuszewski⁸.

Spośród oglądanych płócien, pisarz wybiera swoje szczególnie ulubione: *Odoczynek podczas ucieczki do Egiptu*, *Męczeństwo św. Mateusza* oraz *Nawrócenie św. Pawła*. Innych zaś po prostu nie lubi, na przykład *Złożenia do grobu* znajdującego się w Muzeum Watykańskim. O swojej niechęci do tego dzieła pisał: „Geometryczna linia jego konturu jest dla mnie czymś oschłym, a kompozycja czymś nader sztucznym” (PDW 115)⁹.

Splot cielesności i świętości

Szczególnie dwóm obrazom Caravaggia, znajdującym się w rzymskiej kaplicy kardynała Contarelliego, pisarz poświęca uwagę i tworzy ich rozbudowane literackie opisy. Wyjątkowo także obrazy te powracają nie tylko na łamach *Podróży do Włoch*, ale także zostają włączone w warstwę fabularną *Sławy i chwały*. Iwaszkiewicz szczegółowo odnotowuje swoje emocje, wskazuje także na okoliczności spotkania z płótnami mistrza baroku. We wspomnieniowych *Podróżach do Włoch* przyznaje, że oglądanie *Męczeństwa św. Mateusza*, wywołuje w widzu „bojaźń i drżenie”¹⁰. Ukazana scena: kaźń świętego – jak nazywa ją Iwaszkiewicz – jest okrutna i straszna, mimo to przyciąga pisarza. Podróżnik wspomina, że przed tym obrazem spędza zawsze wiele czasu. Potwierdza tym samym, że kaplica w kościele San Luigi dei Francesi jest przez niego oglądana wielokrotnie. Efekty wizualne mieszają się z dźwiękowymi. Autor *Śpiewnika włoskiego* kontempluje w milczeniu scenę męczeństwa, „choć kaplica napełniona jest krzykiem

Madonna dei Palafrenieri.

⁸ Zob. R. Matuszewski, *Przyleciał anioł cały malinowy. Spotkania włoskie z Jarosławem Iwaszkiewiczem*, Warszawa 1995, s. 31.

⁹ Por. B. Fabiani, *Kraina malarzy – okolica Via Margutta*, [w teście:] *Rzym. Wędrówki z historią w tle*, Warszawa 2022, s. 510.

¹⁰ Iwaszkiewicz świadomie nawiązuje do tytułu dzieła Sorena Kierkegaarda, które w 1969 roku ukazało się w Polsce w jego przekładzie. Pisarz znał język duński, w latach 1932–1935 mieszkał w Kopenhadze, gdzie pełnił funkcję sekretarza poselstwa Rzeczypospolitej Polskiej. Pobyt w ojczyźnie Andersena przyniósł zbiory *Gniazdo łabędzi*. *Szkice z Danii* (1962) oraz *Szkice o literaturze skandynawskiej* (1977).

każni świętego Mateusza”. Długi czas poświęcony oglądowi płótna sprzyja dostrzeżeniu wielu detali:

Gdy przyjrzymy się bliżej obrazowi, widzimy, że nagich zbirów jest więcej, trzech. Ale obaliwszy Mateusza na ziemię, odwrócili się i zostawiają swemu głównemu koledze dokonanie zbrodni. Jeden wtulił się w prawy kąt obrazu i widzimy tylko potężne jego plecy, drugi, w lewym kącie, zwrócił się ku przodowi, jest przerażający, ostrzyżony jak szaleńcy i wsparty na rękach, prezentuje widzowi potężne i straszne łapy dusiciela (PDW 102).

Opis literacki Iwaszkiewicza oddaje w pełni dramat i okrucieństwo wydarzenia namalowanego przez Caravaggia. Pisarz niejako wchodzi w malarzką scenę, dając czytelnikowi jej epicką wykładnię. W centrum uwagi Iwaszkiewicza znajduje się obserwacja ludzkich zachowań oraz jego własne emocje. Pisarz wczuwa się w scenę, daje się zawładnąć emocjom, spełniając niejako założenia samego Caravaggia i wielkiego malarstwa XVII wieku. Na obrazie Święty Mateusz otoczony jest, niczym wieńcem, różnego rodzaju postaciami. Jedni wydają się być przypadkowymi świadkami zbrodni i cofają się z przerażeniem w głąb ulicy, inni są w nią zaangażowani i wykonują wyrok. Całość cechuje dynamizm gestów, doskonałość skrótów perspektywicznych ciał, bogactwo różnorodnej mimiki twarzy – od złości i nienawiści, przez zdziwienie i szok aż do łagodności poddania się woli Boga i tryumfującego uśmiechu anioła przynoszącego gałązkę palmy męczeństwa. W tak wielu skrajnych przejawach zachowań człowieka Iwaszkiewicz szuka siebie – kim jest spośród tłumu otaczającego niewinną ofiarę. Obraz sprzed ponad trzystu lat potrafi poruszyć widza dlatego, że w rozmowie z nim wygłasza swoje przesłanie z jego perspektywy.

To, co pociąga Iwaszkiewicza w pracach malarza, to splót cielesności i świętości, prostoty i zwyczajności z potęgą i mocą Boga, upadku i grzeszności człowieka oraz jego przeznaczenia do wieczności. Jak pisała Bożena Fabiani, obrazy Caravaggia to przykład krańcowego naturalizmu, w którym wielkość tematów religijnych wyraża się w ujęciu ich w perspektywie czysto ludzkiej. Apostołowie to zwykli, prości i ubodzy ludzie, pozbawieni już renesansowej idealizacji¹¹. A jednocześnie właśnie tacy – z brudnymi stopami, w poszarpanych, ubogich ubraniach, spracowani i zmęczeni, o pospolitych twarzach, w odczuciu ludzi poprzedniej epoki można po-

¹¹ B. Fabiani, dz. cyt., s. 498.

wiedzieć, że niegodni – dostępują spotkania z Tajemnicą. Malarstwo Caravaggia wymagało nowego odbioru sztuki. Zamiast oderwanych od szarej rzeczywistości postaci i wydarzeń nadziemskich, artysta przedstawiał dzieje Zbawienia jako składnik życia codziennego, dotyczącego każdego z widzów¹². W czasach malarza budziło to zachwyt, ale także sprzeciw. Znana jest opowieść o tym, jak zakon karmelitów bosych odrzucił uprzednio zamówiony przez siebie obraz ukazujący Zaśnięcie Marii. Caravaggio pokazał bowiem ten moment w sposób na wskroś naturalistyczny – Madonna otoczona Apostołami – umiera w sposób cielesny. Oznaki śmierci są widoczne w Jej opuchniętym ciele, w zgrubiałych stopach i wzdętym brzuchu. Płótno wzbudzało także kontrowersje doktrynalne – wszak Maryja nie umarła, ale została wzięta do nieba. Widz stojący przed dziełem lombardzkiego malarza widział jednak śmierć ciała pozbawionego chwały.

Ważnym komponentem obrazów Caravaggia jest mistrzowskie operowanie światłem i mrokiem, które przemienia każdy z jego obrazów w swobodną scenę teatralną. Widowisko to było dla Iwaszkiewicza zaproszeniem do współudziału w wydarzeniach. Pociągało go do wnętrza dzieła, przybliżając do poszczególnych postaci, zmuszając do przeżywania emocji, do zaangażowania. Pisarz, zafascynowany cielesnością ludzkiej egzystencji (ciałem jako źródłem pożądania, upadku, zapisu przemijania), jednocześnie poszukiwał sfery przekraczającej doczesność. W obrazach włoskiego mistrza być może odnajdywał odpowiedź na to, jak możliwe jest połączenie tego co ludzkie, wadliwe z tym, co boskie i wieczne. Malarskie zabiegi formalne związane z operowaniem światłem były przez niego odczytywane symbolicznie – jako zmaganie się człowieka z dramatem przemijania i własnej ułomności.

Strategia patrzenia

W opisie *Nawrócenia św. Pawła z kościoła Santa Maria del Popolo* Iwaszkiewicz ujawnia swój sposób widzenia dzieł Caravaggia. Podkreśla, że odkrył mechanizm patrzenia, który przygotował dla odbiorców sam artysta. Pisarz wskazuje, że każde spotkanie z dziełem genialnego Włocha wymaga wzmożonej uwagi i czujności. Łatwo bowiem dać się oczarować temu, co jako pierwsze narzuca się patrzącemu. Tymczasem dotarcie do istoty

¹² B. Hintzen-Bohlen, *Na przekór konwencjom – malarstwo Caravaggia*, [w teście] Rzym. Sztuka i architektura, Ożarów Mazowiecki 2009, s. 235.

obrazu, do jego przesłania, wymaga wysiłku. Ta strategia patrzenia i odkrywania sensu malarskiej sceny, uwidacznia się w interpretacji słynnego *Nawrócenia św. Pawła*. To, co powszechnie najbardziej zaprzęta uwagę widza, to „olbrzymi, zajmujący całą przestrzeń obrazu portret bułanego konia, którego złota w połysku sierść oddana jest z maestrią i zamięłowaniem” (PDW 102). Z trudnością dostrzega zaś leżącą koło „żółtej bestii” – jak pisze Iwaszkiewicz – postać Szawła. Oko poety widzi w tak sprytnie rozegranym kompozycji celowy zabieg malarza, który ryzykuje nieuwagą ze strony widza. Ta nieuwaga może skutkować pozostaniem przy podziwieniu dla postaci konia. Iwaszkiewicz nie daje się jednak zwieść. Jest czujnym i uważnym obserwatorem. Swój wnikliwy wzrok kieruje w stronę Szawła. Świadczą o tym podawane przez niego drobiazgowo szczegóły z obrazu, jak na przykład opis złamanego paznokcia świętego na wskazującym palcu prawej ręki. Głównym bohaterem swojej relacji z odwiedzin w kościele Santa Maria del Popolo czyni przyszłego wyznawcę Chrystusa, którego oblicze jest „przeświałłone” i „natchnione” (PDW 102). Jest zatem Iwaszkiewicz obserwatorem, które zdaje się, że odkrył grę prowadzoną z nim przez malarza: najważniejszy punkt obrazu jest ukryty i wymaga przedarcia się przez „cielesną” zasłonę zbudowaną przez postaci ziemskie. Ciało jest zatem jednocześnie zasłoną, ale także w swoim zmaganiu i bólu drogą do odkrywania Tajemnicy.

Spotkanie z dziełami Caravaggia wywarło na pisarzu niezwykle silne wrażenie. Z opisów jego obrazów prześwieca emocjonalne zaangażowanie i osobisty stosunek do ukazanych scen. Jawią się one jako sceny teatralne. Iwaszkiewicz zaciera granicę pomiędzy obrazem – tym, co dane naocznie, a tekstem – który rozwija się w czasie. Pisarz stwierdza: „w przypadku Caravaggia nie wiadomo, gdzie się kończy malarstwo, gdzie się zaczyna literatura” (PDW 104). Obrazy zapraszają do opowiadania, interpretacji, stają się ożywioną historią.

Romantyczna synestezja sztuki

Obserwacja opisów dzieł sztuki przez Iwaszkiewicza, ujawnia jeszcze jedną ważną cechę. Otóż malarstwo, poezja i muzyka przenikają do opisów dzieł wizualnych, ale także architektury oraz pejzażu. Dziedzictwo dokonań człowieka przenika się i ujawnia w poszczególnych dziełach. Dawna sztuka jest niejako aktualizowana przez przykłady z późniejszych epok. Każde dzieło jest odbiciem cząstki dokonań poprzedników. Wrażenia od-

bierane są wszystkimi zmysłami – zmysłowi wzroku bardzo często towarzyszy zmysł słuchu. Widoki kojarzone są z obrazami literackimi i muzycznymi. Przesiąknięte są erudycją pisarza, wskazują na jego zanurzenie w kulturze. Można powiedzieć, że w tych małych fragmentach jest Iwaszkiewicz prekursorem pejzażu rozumianego jako komunikatu niosącego treści historyczne i symboliczne¹³. Przykładem takiego odbioru jest opis Castel del Monte w Bari. Iwaszkiewicz pisze:

Wokół [Castel del Monte – M.P.] panuje taka pustka jak we wstępie do trzeciego aktu *Tristana*.

Jest to jakaś „celtycka” przestrzeń, jak ze średniowiecznego poematu, i dziwne, że niezwiązany jest ten widok z żadną muzyką. Jest to sceneria godna najlepszych „gotyckich” powieści – a nawet „gotyckiej” muzyki, na przykład dziwacznym utworów Chopina, finału *Sonaty h-moll, Poloneza-Fantazji, dwóch nokturnów op. 52* (PDW 177).

W odbiorze dzieła artystycznego uczestniczy zatem nie tylko zmysł wzroku, ale i słuchu. Istotny jest także „kulturalny bagaż”, posiadany przez patrzącego. Wcześniejsza lektura dotycząca Włoch i sztuki włoskiej oraz muzyczne wykształcenie i obycie pisarza wpływają na jego sposób patrzenia¹⁴. Obrazy widziane wcześniej, uzupełniają te oglądane po raz pierwszy. Takie swoiste „uzupełnienie” spotykamy w opisie doryckich świątyń w Paestum. Potężne kolumny i rysujące się za nimi szczyty gór przypominają poecie pejzaże Claude’a Lorraina – francuskiego twórcy doby baroku. Nie odnosi się to oczywiście do powtórzenia motywu (jak stwierdza autor – Lorrain nawet nie wiedział o istnieniu Paestum), ale do podobnego odczucia pejzażu, w którym natura i rzymskie budowle tworzą jedną, monumentalną całość. W koncepcji Iwaszkiewicza wytwory sztuki różnych epok łączą się ze sobą, przenikają i tworzą swoisty archetyp wypowiedający prawdę doświadczenia ludzi każdego czasu.

Iwaszkiewicz nie tylko patrzy na malarstwo Caravaggia, ale także je słyszy. Tadeusz Szulc w swojej książce *Muzyka w dziele literackim* zadawał py-

¹³ Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

¹⁴ Andrzej Gronczewski pisze, że Iwaszkiewicza cechowała „rzetelna znajomość dzieł Bacha, rozeznanie w utworach Beethovena, Chopina, Wagnera, Ryszarda Straussa, Mahlera i Strawińskiego. Spotkania i rozmowy z Karolem Szymanowskim, koncerty i systematyczne muzykowanie w kręgu przyjaciół utrwały erudycję i wrażliwość muzyczną Iwaszkiewicza”, A. Gronczewski, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1972, s. 14.

tanie: czy doznania wywołane działaniem utworu literackiego mogą mieć charakter doznań muzycznych? Jego odpowiedź była przecząca – doznania te nie są tożsame, mogą być jedynie analogiczne¹⁵. W twórczości Iwaszkiewicza taka analogia jest niezwykle wyraźna. Eseistyka, proza i poezja twórcy *Panien z Wilka* charakteryzują się sensualistycznym odbiorem wyglądów świata, kwalifikowaniem rzeczywistości za pomocą kategorii muzycznych. Dlatego też możemy mówić o dźwiękowym odbiorze sztuki oraz o plastycznym, wizualnym doświadczaniu muzyki. To synestezyjne postrzeganie szczególnie jest widoczne w opisach pejzaży i zjawisk natury¹⁶.

Podobnymi odczuciami – odbiór dzieła malarskiego w kategoriach muzycznych – obdarza jednego z głównych bohaterów *Sławy i chwały* Edgara Szyllera, muzyka i kompozytora. Edgar odwiedza Santa Maria del Popolo, gdzie ogląda dwa obrazy Caravaggia. Szyller niemal natychmiast odczuwa duchowe pokrewieństwo pomiędzy tym, co widzi, a swoją muzyką – niepowtarzalną i niekonwencjonalną. To podobieństwo Edgar dostrzega tym silniej, im więcej zauważa sprzeczności w dziełach z rzymskiej kaplicy. Kontrast dotyczył warsztatu – mistrzowskie posługiwanie się światłem

¹⁵ T. Schulz, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937, s. 11. Andrzej Hejmej podkreśla radykalną odrębność muzyki i literatury. Dlatego też wynikające związki między nimi należy badać na płaszczyźnie pośredniej: nie pomiędzy utworami literackimi a kompozycjami muzycznymi, ale między dziełem literackim a artystyczną interpretacją dzieła muzycznego, zob. tenże, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.

¹⁶ Doskonałym przykładem zastosowania terminologii muzycznej przy opisie przyrody jest fragment z powieści *Księżyc wschodzi*, w którym Antoni wsłuchuje się w odgłosy deszczu: „[...] Ociężał znowu na czas pewien, raczej już drzemał, aby za chwilę, nie otwierając oczu, począc się wsłuchiwać w tę muzykę letniej kapaniny; szelest równomierny był bardzo muzyczny, poza szmerliwym tłem, jakie wydawało spadanie mnóstwa perełek na rozpięte liście kasztanów, rozróżnić kropli zebranej wody z liści i opadanie ich z wyższych płatków na niższe, aż na sam dół drzewa; jak stukanie po blasze parapetu kropel spadających z okiennego gzymsu, jak leciutkie pukanie deszczu, wprost z nieba bijącego w dach przybudówki, wreszcie akompaniament strugi wody leżącej z wysoka, z rynny, do podstawionej beczki, która wydawała głuche gulgotanie; akompaniament ten przerwał się, jak tylko wiatr strugę odchylił – rozpyłała się ona na chwilę, jak gdyby nagle glissando harfy, aby po chwili wpaść znowu w monotonne koryta rytmu bulgotania i złoszczenia się deszczówki nagromadzonej w beczce”, J. Iwaszkiewicz, *Księżyc wschodzi*, 1958, s. 214.

O wątkach muzycznych w twórczości Iwaszkiewicza piszą między innymi: A. Matracka-Kościelny, *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza w jej muzycznych rezonansach* [w:] *Miejsca Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej 20–22 lutego 1994 roku. Almanach Iwaszkiewiczowski*, t. I, red. M. Bojanowska, Z. Jarosiński, H. Podgórska, Podkowa Leśna 1994; *Powroty Iwaszkiewicza*, red. A. Czyżak, J. Galanta i K. Kuczyńska-Koschany, Poznań 1999; R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Warszawa 1970.

i cieniem przypominało Edgarowi wielkie sceny teatralne, które kojarzyły mu się z kolei z podniosłą muzyką Beethovena. Również kompozycja obrazów – zwłaszcza umieszczenie na pierwszym planie konia w *Nawróceniu św. Pawła* – była dla Edgara zaskakująca na tyle, że nie potrafił zrozumieć, jakimi drogami wędrowała wyobraźnia Caravaggia. To niezrozumienie wielkiego mistrza było dla niego najbardziej pociągające. Wynikało z własnej, artystycznej postawy. Jego muzyka, niezwykle awangardowa i oryginalna, wyprzedzała swoją epokę, co było często przyczyną jej niezrozumienia u słuchaczy¹⁷. Podobnie jak Iwaszkiewicz, tak też bohater *Sławy i chwały* odbiera *Każń św. Mateusza* za pomocą zmysłu słuchu. Nagi, „bezczelny i przerażający” kat wypełniał swoim krzykiem całą przestrzeń kościoła¹⁸. Co więcej, jego głos towarzyszył Edgarowi także już po opuszczeniu kościoła. Oszałamiające doświadczenie wizualno-słuchowe zmusza Edgara do porównania siebie jako muzyka z malarzem: „– Ja tak nie potrafię – powiedział do samego siebie – u mnie wszystko zanadto ściszone. Ja bym się powinien był urodzić organistą w Łowiczu...”¹⁹. Na wypowiedzenie takiego komentarza wpływ zapewne miała postawa Edgara wobec świata i swojej twórczości, która była niezwykle bliska postawie bohatera romantycznego – osamotnionego, rozdartego wewnątrz genjusza, któremu pragnienie nieśmiertelności zapewnić mogło jedynie dzieło, które sam stworzył²⁰.

Wrażenia z oglądanych obrazów oddziaływały jeszcze długo podczas

¹⁷ Jerzy Skarbowski o niechęci wobec muzyki Szyllera pisze: „[...] niektóre utwory Edgara brzmiały nieatrakcyjnie, wykonywane wbrew przekonaniom konserwatywnie nastawionych muzyków nie otrzymywały należytego im uznania i pokłasku. Nawet siostra Edgara, Elżbieta, znakomita i o dużej reputacji śpiewaczka, nie potrafiła często oddać wszystkich niuansów i walorów jego muzyki. [...] Sam Szyller także nie był zresztą najlepszym wykonawcą własnych utworów, czym irytował najzagorzalszych nawet sympatyków i zwolenników swojego talentu twórczego. »To jest coś okropnego, jak pan profesor nie potrafi grać« – wyrwało się Arturowi Malskiemu, jednemu z najbardziej sprawiedliwych sędziów jego muzyki”, tenże, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981, s. 195.

¹⁸ J. Iwaszkiewicz, *Sława i chwała*, t. 2, Warszawa 1977, s. 170.

¹⁹ Tamże. Szczególnie jaskrawa staje się ta autoironia, jeśli przypomnimy sobie, że pierwowzorem postaci Edgara Szyllera był Karol Szymanowski.

²⁰ Podobną postawę twórcy-romantyka widział Iwaszkiewicz w Karolu Szymanowskim: „Szymanowski od początku do końca swej kariery kompozytorskiej pozostawał romantykiem, zawsze starał się nadać swej muzyce uczuciowy, nierzadko ekstatyczny wyraz. Ten podstawowy romantyzm jego sztuki pozwolił mu na stworzenie własnego, osobliwego stylu, stanowiącego mieszaninę środków romantycznych i postromantycznych z techniką kompozytorską XX wieku”, tenże, *Harnasie Karola Szymanowskiego*, Warszawa 1964, s. 90.

pobytu w Rzymie, niczym oderwane, poszczególne akordy, z których dopiero zaczynała rodzić się w Szyllerze muzyka. Co ciekawe, odbiór muzyki przez Edgara wiązał się z koniecznością odbierania wrażeń wzrokowych. Uzasadniając niechęć Edgara do słuchania muzyki w radiu, Iwaszkiewicz pisał:

Dla wysłuchania uważnie koncertu Vivaldiego, Edgar musiał widzieć całą martwą naturę, jak u Picassa: esowate wycięcia skrzypcowej deski, prawicę ściskającą smyczek i smukłe palce lewej ręki przebierające jak ręce bożka po czarodziejskiej lutni, schylenie głowy skrzypka na ramię, gdzie świeżo ogolony policzek oddzielała od mahoniowego instrumentu jedwabna haftowana chusteczka²¹.

Podobne odczucia towarzyszyły też Antoniemu – bohaterowi wczesnej powieści Iwaszkiewicza *Księżyc wschodzi*. Muzyka przypominała mu realne, konkretne przedmioty, jednocześnie przy tym nie traciła nic ze swej abstrakcyjności. Zamknięty przez muzykę w „kryształowym sześcianie” Antoni odczuwał rzeczywistość spotęgowaną i niesłychanie klarowną²².

„Muzyka jest dla mnie najwyższą ze sztuk” (PDW 125) – wyznaje Iwaszkiewicz w szkicu *Rzym*. Podobnie jak architektura, oparta jest ona na liczbach. Iwaszkiewicz prezentuje myślenie pitagorejskie, kiedy wyjaśnia, że muzyka może trwać wiecznie, bo „liczby nie są kategoriami naszego myślenia, są wiecznotrwałymi bytami” (PDW 125). Jest przekonany, że takie istnienie w wieczności ma zapewniony *Mazurek* Chopina, *Pasja* Pendereckiego i cała muzyka klasyczna, z którą obcował podczas pobytu w Rzymie. W wywiadzie udzielonym w 1957 roku *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha porównywał do „nagłego odsłonięcia się tajemnej krainy idealnych struktur”²³. Wyznawał, że dla niego często muzyka i poezja zlewają się w jedną krainę, „mającą w sobie nieokreślony czar kryształowego szczęścia”²⁴.

To, że Iwaszkiewicz miał możliwość słyszeć tę muzykę właśnie w Rzymie, nie pozostaje bez znaczenia, jak sam wspomina, właśnie tam słyszane koncerty trwają bowiem we wspomnieniach ze „swoistą plastyką”. Szczególnym sentymentem Iwaszkiewicz darzył dwa koncerty Artura Rubinsteina, którego znał osobiście²⁵. Pierwszy koncert miał miejsce w 1951 roku w Teatro Argen-

²¹ Tenże, *Sława i chwała...*, s. 288.

²² Tenże, *Księżyc wschodzi* [w:] *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1958, s. 210.

²³ *Z Jarosławem Iwaszkiewiczem rozmawia Wilhelm Mach*, „Nowa Kultura” 1957, nr 20, s. 9.

²⁴ Tamże, s. 9.

²⁵ Artur Rubinstein, wspominając swoje pierwsze spotkanie z Iwaszkiewiczem w kawiarni

tia, Rubinstein zagrał wówczas koncert G-dur Beethovena i koncert c-moll Rachmaninowa. Drugie wspomnienie wiąże się z koncertem pianisty w 1971 roku w sali koncertowej na via della Conziliacione, podczas którego pianista zagrał koncert d-moll Brahmsa. Iwaszkiewicz snuje refleksję:

Może to nie dobrze, że tak literacko traktuję muzykę. Może to tylko mnie się tak wydawało, może to tylko były „pasaże, akordy i modulacje”. Na pewno nawet tak było. Ale na tym polega tajemnica muzyki, że w te „pasaże, akordy i modulacje” można włożyć tyle rzeczy. Można nimi przemawiać do słuchaczy (PDW 120).

Wiele włoskich przeżyć kojarzy się Iwaszkiewiczowi z konkretnym utworem muzycznym. Na przykład pobyt w Amalfi był „jak wysłuchanie fugi Bacha”. Po wysłuchaniu w Wiecznym Mieście *Pasji* Pendereckiego, Iwaszkiewicz opisuje swój nocny powrót do hotelu. Idąc wzdłuż Tybru, miał cały czas świadomość obecności symbolu tego miasta – kopuły bazyliki Świętego Piotra – „wiecznie czuwającej”. Autorowi *Vocci di Roma* jawi się ona jako znak matematycznego trwania piękna. To liczba, podobnie jak w muzyce, zapewnia pokonanie czasu. „Gdyby kopuła ta zaginęła – stwierdza – cyfry, które ją stworzyły, będą nadal istniały poza zasięgiem znikomości człowieka” (PDW 125). Sztuka zatem daje przecucie wieczności, jak pisze Iwaszkiewicz – „napęłnia jednocześnie optymizmem, odczuwaniem nieskończoności i wieczności” (PDW 125).

Również bohaterowie prozy Iwaszkiewicza odczuwają sztukę (zwłaszcza architekturę) jako doskonały porządek muzyczny. Edgar Szyller odwiedza podczas swojego pobytu w Rzymie kościół św. Sabiny: „W jego wnętrzu było tak zimno, ale tak czysto i tak nieskończenie symetrycznie, że unosiła go [Edgara – M.P.] ta matematyka w takie głębie jak muzyka Bacha”²⁶.

Janusz Myszyński, kolejny bohater *Sławy i chwały*, zapytany przez Marrèsa Chouarta – światowej sławy fizyka – co chciałby ocalić na świecie, odpowiedział, że muzykę. Naukowiec zdefiniował wówczas muzykę jako „igraszkę cyfr, pewnych proporcji liczbowych”²⁷. Dzięki liczbie, która istnieje obiektywnie, muzyka ocaleje. Myszyński podał w wątpliwość tezę na-

„Ziemiańska”, pisał: „Tylko Julian [Tuwim – M.P.] i Jarosław [Iwaszkiewicz – M.P.] kochali i rozumieli muzykę. Inni [Skamandryci – M.P.] nie czuli jej tak, ale nigdy nie przeszkadzało nam to w podtrzymywaniu w bliskich od tej pory kontaktów”, tenże, *Moje długie życie*, cz. 1, tłum. J. Kydryński, Kraków 1988, s. 235.

²⁶ J. Iwaszkiewicz, *Sława i chwała...*, s. 174.

²⁷ Tamże, s. 282.

ukowca, wysuwając przypuszczenie, że owa ocalająca liczba może być jedynie formułą niedoskonałego umysłu człowieka. Zaskoczony fizyk odparł: „Liczba na pewno istnieje poza nami, poza naszym światem... mogą ci na to dać słowo honoru”²⁸.

Synteza muzyki z plastyką znajduje swój pełny wyraz w wizji muzyki, jakiej doświadcza Edgar Szyller:

Wyobrażał sobie czasem muzykę jak wielki biały ekran, na którym odbywał się film cyfr, wielkie słupy liczb powstawały i zapadały się, a przez gąszcz czarnych znaków przeplatały się figury geometryczne, tworzące powracające harmonie. Zamykał oczy i widział wznoszące i opadające kolumny. Gdyby ktoś mógł sfilmować taką igraszkę matematyczną – jako odpowiednik muzycznego dziania się, gdyby akcja utworu muzycznego mogła być przetransponowana w ten sposób na ekran, dałoby to pojęcie o pozaczasowości muzyki. Może w ten sposób starożytni pojmowali muzykę sfer?²⁹.

Sztuka jako przekraczanie doczesności

Wizualno-muzyczna percepcja dzieła sztuki jest obecna w twórczości Iwaszkiewicza na wielu płaszczyznach. Wiąże się z odbieraniem pejzaży i zjawisk przyrody przez pryzmat konkretnych dzieł plastyki oraz muzyki, które budują także sensualistyczną wizję świata. Obie te dziedziny są nośnikami wielu utajonych symboli i idei³⁰. Ukazują duchowy wymiar egzystencji ludzkiej, dają przecucie istnienia wieczności³¹. O *Assuncie* Tycjana Iwaszkiewicz pisze, że jest to dzieło „wspaniałe, odwieczne i wieczyste” (PDW 43). W *Burzy* Giorgiona dostrzega „w nieskończoności zamkniętą błyskawicę” (PDW 28), twarz sienneńskiej mistyczki odzwierciedla „prawdę o wielkości i wieczności duszy”³². Edgar Szyller zaś stwierdza:

Cała wartość naszego życia polega jedynie na tym, że ma ono swój wydzźwięk w sztuce. Że buduje przez to jakiś gmach wartości ponadmysłowych, jedynie naprawdę istniejących [...]. Miłość – to wyższe ponad sztukę. To jedyna esencja, treść. Wszystko inne jest

²⁸ Tamże, s. 282.

²⁹ Tamże, s. 288–289.

³⁰ Zob. J. Skarbowski, *Literatura-muzyka...*, s. 154.

³¹ Por. P. Mitzner, *Mój Iwaszkiewicz*, Warszawa 2023, s. 30.

³² J. Iwaszkiewicz, *Anna Grazzi* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 2, Warszawa 1979, s. 597.

tylko wyrazem tego instynktu³³.

Sztuka odkrywa przed człowiekiem prawdę o nim samym. „Potęgę i cierpienie, strach i nicość” (PDW 82) dostrzega Iwaszkiewicz przed florenckimi posągami Michała Anioła. Szczególnie kontrasty i pęknięcia w życiu człowieka objawiają mu się z wyraźną siłą, gdy porównuje postać *Dawida i Jeńców*. Pierwszy – myśliciel, silny, niezwyciężony, młody, tamci zaś pokonani przez starość i czas. Przyłożenie przesłania, które płynie z kamiennych figur, do swojego własnego losu, jest niezwykle bolesne. Pisarz wspomina, że na widok „wrastających w materię, obracających się w materię” (PDW 81) *Jeńców* Michała Anioła Józef Rajnfeld – przyjaciel i towarzysz włoskich podróży autora *Sławy i chwały* – rozplakał się. Ale to właśnie dzięki sztuce człowiek może brać udział, jak pisze Iwaszkiewicz, „w świecie wiedzy o człowieku” (PDW 82). Objawienie prawdy o człowieku nie jest dla Iwaszkiewicza jednak najważniejsze. Istotne wydaje się, co może zaskakujące u pisarza, który sam ma się za „materialistę pierwszej wody”³⁴, to że dzieło sztuki włącza człowieka w wieczność. Autor *Podróży do Włoch* opisując rzeźbę Michała Anioła *Dzień z zakrystii bazyliki św. Wawrzyńca*, wprowadza przestrzeń metafizyczną:

Spojrzenie owego Dnia, wyrastające z nicości, jest jak spojrzenie kosmicznej przestrzeni, która nagle ukazuje się lecącemu człowiekowi. Spojrzenie znad horyzontu, które przeszywa nas dreszczem i pod którego promieniem czujemy, jak przejmujemy nas święte drżenie, spojrzenie to zatrzymało się w punkcie, gdzie doczesność przecina się z wiecznością.

³³ Tenże, *Sława i chwała*, t. 2, Warszawa 1977, s. 166.

³⁴ Ekspozycja swojego „materializmu” jest raczej wyrazem oportunistycznego Iwaszkiewicza, który w czasach „jedynie słusznej” marksistowskiej krytyki sztuki i interpretacji historii, zapewniał sobie między innymi w ten sposób liczne przywileje (wydawanie książek, umieszczanie ich na liście lektur szkolnych – nie tylko wartościowej *Brzeziny*, ale również socrealistycznego opowiadania *Dziewczyzna i gołębice*, swobodę podróży zagranicznych). Tomasz Burek widzi jednak w tej wypowiedzi pisarza ironię, która maskowała jego prawdziwe oblicze. Burek pisze: „Należy więc przypuszczać, że Iwaszkiewicz jedynie udawał, iż się godzi z interpretacjami owych krytyków, którzy – jak dobrotliwie razu pewnego był ironizował – »chcą w mnie widzieć «podświadomego materialistę pierwszej wody». Udawał, że takowym jest, maskując, miarkując, powściągając i wyciszając na przestrzeni peerelowskiego okresu idealistyczne elementy swej twórczości”, tenże, *Co jest jeszcze do odkrycia w Iwaszkiewiczu?* [w:] *Miejsce Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej 20–22 lutego 1994 roku. Almanach Iwaszkiewiczowski*, red. M. Bojanowska, Z. Jarosiński, H. Podgórska, Podkowa Leśna 1994, s. 27.

Wieczność jako kosmos, wieczność jako liczby, wieczność jako proporcje i harmonia ukazują się bezspornie w zakrystii Świętego Wawrzyńca. To, co się tu w wiecznym, ciężkim milczeniu dzieje, jest akcją, w której my ciągle bierzemy udział, a tym samym zapewniamy sobie nieśmiertelność. Michał Anioł dzieli się nią z nami jak owocem, jak kromką chleba (PDW 82).

Poprzez przedmiot materialny, odsłonięta zostaje rzeczywistość niematerialna. Śmiertelny człowiek dzięki sztuce ma możliwość uczestniczenia w wieczności. Tomasz Burek w szkicu *Co jest jeszcze do odkrycia w Iwaszkiewicz?* pisał:

Budował Iwaszkiewicz swój świat niewątpliwie z materii ziemskiej, widzialnej i uchwytniej i napełniał go bogactwem intensywnych doznań zmysłowych. Świat ten jednak w jego utworach znajdował zawsze metafizyczną przeciwwagę. Rozpływał się, zanikał, upodabniał do świata cieni. Ustępował miejsca innej, niematerialnej i niepochwytnej, a przecież głęboko doświadczanej, przecież prawdziwej rzeczywistości. Muzyka ją objawiała mową dźwięków symbolicznych. Uwidaczniało malarstwo, wykradając ciemnościom materii okruchy, iskry, promienie, rozbłyski niepojętego, okruchy „innego” światła³⁵.

Ponadczasowość dzieł sztuki włoskiej upewnia Iwaszkiewicza o trwaniu egzystencji ludzkiej także w innym, boskim wymiarze. Dotknięcie tej sfery jest możliwe także na ziemi, ale tylko wtedy, gdy widz podda się kontemplacji piękna, dla niego wówczas „doczesność przetnie się z wiecznością”.

Equally delighted every time. Jarosław Iwaszkiewicz and paintings by Caravaggio

Abstract

Caravaggio's painting is an important source of inspiration in Jarosław Iwaszkiewicz's work. In *Travels to Italy*, Iwaszkiewicz wrote a literary catalog of the works of the Italian Baroque master. His attention focuses on the interpretation of works from an existential perspective. In the book *Travels to Italy*, the images are subjected to careful observation. Iwaszkiewicz

³⁵ Tamże, s. 28.

provides the location of the works, titles, and details of the painting, giving viewing these works a metaphor for discovering spiritual and metaphysical truths. In the literary works from *Journey to Italy* and *Fame and Glory*, painting becomes the stage of a theater in which the viewer turns into one of the participants of the presented events. The invitation accepted by Iwaszkiewicz to enter the interior of painting events emphasizes his concept of art. Art shows man's struggle with his own corporeality, imperfections and transience, and it reveals the desire to see a different, spiritual space.

Keywords: *Iwaszkiewicz, Caravaggio, ekphrasis, journey, art reception*

BIBLIOGRAFIA

- Iwaszkiewicz J., *Anna Grazzi* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 2, Warszawa 1979.
Iwaszkiewicz J., *Księżyc wschodzi*, Warszawa 1958.
Iwaszkiewicz J., *Sława i chwała*, t.2, Warszawa 1977.
Iwaszkiewicz J., *Podróże do Włoch*, Warszawa 1980.
- Białostocki J., *Caravaggio*, Warszawa 1955.
Burek T., *Co jest jeszcze do odkrycia w Iwaszkiewiczzu?* [w:] *Miejsce Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej 20–22 lutego 1994 roku. Almanach Iwaszkiewiczowski*, red. M. Bojanowska, Z. Jarosiński, H. Podgórska, Podkowa Leśna 1994.
Careri G., *Caravaggio: stwarzanie widza*, przekł. K. Stopa, Kielce 2020.
Fabiani B., *Kraina malarzy – okolica Via Margutta*, [w tejże:] *Rzym. Wędrówki z historią w tle*, Warszawa 2022.
Giełdoń-Paszek A., *Obywatel Parnasu. Sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Katowice 2014.
Giorgi R., *Caravaggio: obrazoburca i odważny nowator*, przekł. H. Cieśla, Warszawa 1998.
Girardi M., *Michał Anioł*, przekł. J. Walkowska, Warszawa 2006.
Gronczewski A., *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1972.
Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.
Hintzen-Bohlen B., *Na przekór konwencjom – malarstwo Caravaggia*, [w tejże:] *Rzym. Sztuka i architektura*, Ożarów Mazowiecki 2009.
Kawecki W., *Tajemnice Caravaggia*, Kielce 2019.

Matracka-Kościelny A., *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza w jej muzycznych rezonansach* [w:] *Miejsca Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej 20–22 lutego 1994 roku. Almanach Iwaszkiewiczowski*, t. I, red. M. Bojanowska, Z. Jarosiński, H. Podgórska, Podkowa Leśna 1994.

Matuszewski R., *Przyleciał anioł cały malinowy. Spotkania włoskie z Jarosławem Iwaszkiewiczem*, Warszawa 1995.

Powroty Iwaszkiewicza, red. A. Czyżak, J. Galanta i K. Kuczyńska-Koschany, Poznań 1999.

Przybylski R., *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Warszawa 1970.

Romaniuk R., *Hotel Minerwa* [w:] tegoż, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 2, Warszawa 2017.

Rubinstein A. *Moje długie życie*, cz. 1, tłum. J. Kydryński, Kraków 1988.

Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

Schulz T., *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.

Skarbowski J., *Literatura–muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.

Zuffi S., *Caravaggio: zbliżenia*, przekł. Ł. Szulim, Warszawa 2019.

Ziemia A., *Artystyczna droga Caravaggia. Nowatorstwo i dialog z tradycją*, [w:] J. Kilian, A. Ziemia, *Caravaggio i różne oblicza caravaggionizmu. Wybrane obrazy z pinakoteki watykańskiej i zbiorów polskich*, [katalog wystawy], Warszawa 1996.

Z Jarosławem Iwaszkiewiczem rozmawia Wilhelm Mach, „Nowa Kultura” 1957, nr 20, s. 9.

Małgorzata Peroń – ukończyła filologię polską i historię sztuki, pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Uzyskała tytuł doktora literaturoznawstwa na podstawie rozprawy *Plastyczna mapa świata. Poezja ks. Janusza Stanisława Pasierba wobec sztuki wizualnych*. Do głównych obszarów badawczych należą: twórczość Zbigniewa Herberta, Janusza s. Pasierba, literatura i krytyka polska po roku 1989, wizualność w kulturze, sztuka i literatura w Sieci.

