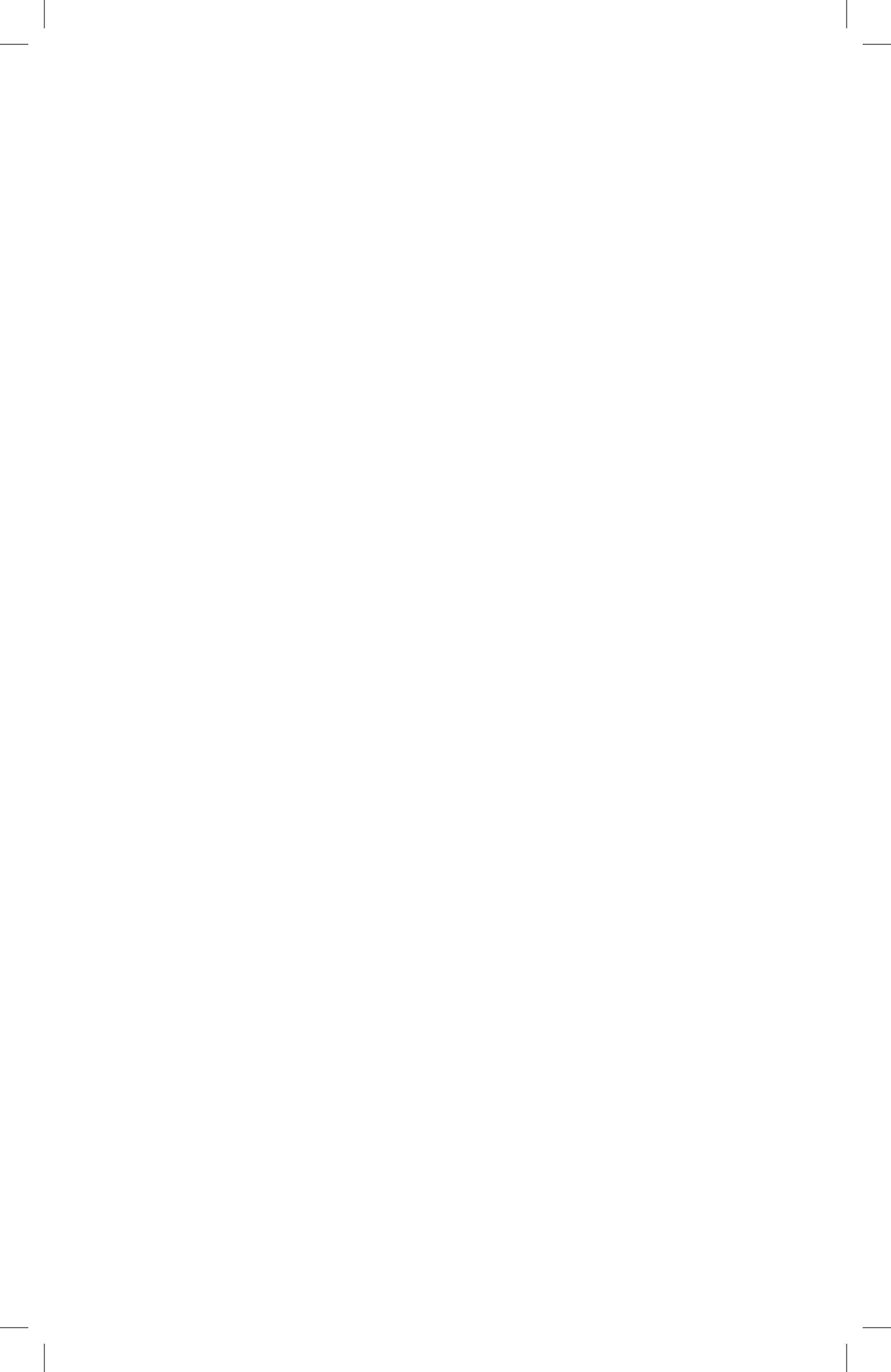


SENS KOBALTU



JOANNA ADAMOWSKA

# SENS KOBALTU

ZBIGNIEWA HERBERTA I TADEUSZA RÓŻEWICZA  
SPOTKANIA Z MALARZAMI



Kraków 2018

BIBLIOTEKA PANA COGITO  
pod redakcją J. M. Ruszara

Joanna Adamowska  
*Sens kobaltu. Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza spotkania z malarzami*

RECENZENT NAUKOWY  
prof. dr hab. Michał Januszkiewicz

REDAKCJA JĘZYKOWA  
Joanna Hałaczekiewicz

KOREKTA I ADIUSTACJA  
Małgorzata Kłosowicz

PROJEKT OKŁADKI  
Marek Górny i Paweł Górny

OBRAZ NA OKŁADCE  
Vincent van Gogh, *Gwiaździsta noc*, 1889, Museum of Modern Art,  
źródło: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.pl>, licencja: [CC-BY-SA 3.0]

SKŁAD I ŁAMANIE, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU  
Ester Sendecka

INDEKS  
Małgorzata Kłosowicz

Zrealizowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego  
*Financed by the Polish Ministry of Culture and National Heritage*

Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego

© by Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, Poland 2018

ISBN 978-83-224-5118-2

PWM 20858

Wydanie 1

Polskie Wydawnictwo Muzyczne  
Al. Z. Krasińskiego 11 a, 31-111 Kraków  
[www.pwm.com.pl](http://www.pwm.com.pl)

Druk: Petit Skład–Druk–Oprawa Wojciech Guz i Wspólnicy sp. k.  
ul. Tokarska 13, 20-210 Lublin, Polska

*Mojemu kochanemu Jurkowi*



# Spis treści

Wykaz stosowanych skrótów .....	II
Wprowadzenie .....	17
CZĘŚĆ I – HERBERT	
Portret artysty. Gauguin według Herberta .....	31
Władza nad martwą naturą. Cézanne Herberta .....	51
Makowski Herberta .....	71
Ratujmy Nikifora. Herberta teksty interwencyjne .....	87
„...prowadzę z Tobą długie rozmowy...” O dialogu Józefa Czapskiego ze Zbigniewem Herbertem .....	103
CZĘŚĆ II – RÓŻEWICZ	
Obrazy-lustra. Tadeusz Różewicz wobec twórczości Vincenta van Gogha .....	137
Picasso według Różewicza. O wolności artysty na marginesie wiersza <i>Widziałem cudowne monstrum</i> .....	157
O artystycznej przyjaźni Jerzego Tchorzewskiego i Tadeusza Róże- wicza .....	171
Tadeusz Różewicz i artyści Krakowa (Witold Wojtkiewicz, Maria Jarema, Tadeusz Brzozowski) .....	191
Tadeusz Makowski i Jerzy Nowosielski według Różewicza .....	215
ANEKS	
Lekcja pastora Bonhoeffera. O chaologii Tadeusza Różewicza raz jeszcze .....	247
Beethoven Różewicza i Herberta .....	265

Streszczenie .....	281
Summary .....	285
Nota bibliograficzna .....	287
Wybrana bibliografia .....	289
Spis ilustracji .....	301
Indeks osobowy .....	303
Ilustracje .....	319



# Table of Contents

Index of Abbreviations .....	II
Introduction .....	17
PART I – HERBERT	
Portrait of an artist. Gauguin according to Herbert .....	31
The power over still life. Herbert's Cézanne .....	51
Herbert's Makowski .....	71
Saving Nikifor. Herbert's interventional texts .....	87
“...I've been having long conversations with you...”. On the dialogue between Józef Czapski and Zbigniew Herbert .....	103
PART II – RÓŻEWICZ	
Images like mirrors. Tadeusz Różewicz towards the works of Vincent van Gogh .....	137
Picasso according to Różewicz. Reflections on the artist's freedom inspired by the poem <i>I saw a wonderful monster</i> .....	157
On the artistic friendship of Jerzy Tchórzewski and Tadeusz Róże- wicz .....	171
Tadeusz Różewicz and Cracow-based artists (Witold Wojtkiewicz, Maria Jarema, Tadeusz Brzozowski) .....	191
Tadeusz Makowski and Jerzy Nowosielski according to Różewicz .....	215
ANNEX	
Lesson of Pastor Bonhoeffer. Once more on the chaology of Tadeusz Ró- żewicz .....	247
Beethoven according to Różewicz and Herbert .....	265

Summary (Pol.) .....	281
Summary .....	285
Bibliographical Note .....	287
Bibliography .....	289
List of Illustrations .....	301
Index of Names .....	303
Illustrations .....	319

# Wykaz stosowanych skrótów

Zbigniew Herbert

## LIRYKA:

- HPG – *Hermes, pies i gwiazda* [1957]
- SP – *Studium przedmiotu* [1961]
- N – *Napis* [1969]
- PC – *Pan Cogito* [1974]
- ROM – *Raport z oblężonego Miasta* [1983]
- ENO – *Elegia na odejście* [1990]
- R – *Rovigo* [1992]
- EB – *Epilog burzy* [1998]

Wszystkie wiersze z powyższych zbiorów cytowane według wersji ustalonej w:

Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008.

UR – *Utworki rozproszone (rekonesans)*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2010.

## ESEJE, PROZA, ARCHIWALIA:

- BO – *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004.
- MNW – *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003.
- LNM – *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.
- MD – „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione, oprac. B. Toruńczyk, Warszawa 2008.

- WG – *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001.
- KM – *Król mrówek. Prywatna mitologia*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008.

## KORESPONDENCJA:

- ZHHE – *Zbigniew Herbert – Henryk Elzenberg. Korespondencja*, oprac. B. Toruńczyk, Warszawa 2002.
- ZHJZ – *Zbigniew Herbert – Jerzy Zawieyski. Korespondencja 1949–1967*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2002.
- ZHJT – *Zbigniew Herbert – Jerzy Turowicz. Korespondencja*, oprac. T. Fiałkowski, Kraków 2005.
- KR – *Zbigniew Herbert. Korespondencja rodzinna*, oprac. H. Herbert-Żebrowska, A. Kramkowska-Dąbrowska, Lublin 2008.

## WYWIADY I WSPOMNIENIA:

- UPÓR – *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, red. K. Szczypka, Wrocław 2000.
- WYW – *Herbert nieznanym. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008.

Tadeusz Różewicz

## LIRYKA:

- RÓ – *Równina* [1954]
- ZR – *Zielona róża* [1961]
- CZKI – *Czas który idzie* [1951]
- SK – *Srebrny kłos* [1955]
- PO – *Poemat otwarty* [1956]
- RZK – *Rozmowa z księciem* [1960]
- NWPP – *Nic w płaszczu Prospera* [1963]
- TT – *Twarz trzecia* [1968]

- BT – *Bez tytułu* [1971–1976]  
 NPPIWŚ – *Na powierzchni poematu i w środku* [1983]  
 P – *Płaskorzeźba* [1991]  
 ZF – *zawsze fragment* [1996]  
 ZFR – *zawsze fragment. recycling* [1998]  
 NP – *nożyk profesora* [2001]  
 SZS – *Szara strefa* [2002]  
 W – *Wyjście* [2004]  
 CZTŻWŚ – *cóż z tego że we śnie* [2006]

Wszystkie wiersze z powyższych zbiorów cytowane według wersji ustalonej w:

Tadeusz Różewicz, *Utwory zebrane*:

- P I – *Poezja 1*, Wrocław 2005.  
 P II – *Poezja 2*, Wrocław 2006.  
 P III – *Poezja 3*, Wrocław 2006.  
 P IV – *Poezja 4*, Wrocław 2006.  
 KKWW – *Kup kota w worku (work in progress)*, Wrocław 2008.

PROZA:

- PR I – *Proza 1*, Wrocław 2003.  
 PR II – *Proza 2*, Wrocław 2004.  
 PR III – *Proza 3*, Wrocław 2004.

DRAMAT:

- DR II – *Dramat 2*, Wrocław 2005.  
 DR III – *Dramat 3*, Wrocław 2005.

TOMY SYLWICZNE:

- NSB – *Nasz starszy brat*, oprac. T. Różewicz, Wrocław 2004.

TEKSTY ROZPROSZONE:

MA – *Margines, ale...*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2010.

WYWIADY:

JT – K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989.

WS – *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*,  
oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011.

KORESPONDENCJA:

TRJN – *Tadeusz Różewicz. Zofia i Jerzy Nowosielscy. Korespondencja*, oprac. K. Czerni, Kraków 2009.







# Wprowadzenie

Nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że malarstwo to niespełniona miłość dwóch wybitnych poetów: Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza. Niejawne pokrewieństwa łączyły obu twórców nie tylko w sferze aksjologii (obydwaj uznawali etyczne imponderabilia za fundament własnej działalności pisarskiej)<sup>1</sup>. Różewicz i Herbert podzielali także fascynację sztuką oraz pragnienie twórczej aktywności w dziedzinie plastyki.

Herbert do końca życia rysował w notatnikach, rękopisach swoich utworów i w listach do przyjaciół. Zostawił po sobie blisko pięć tysięcy rysunków – niezwykle miejsca odwiedzone w czasie licznych podróży inspirowały go do tworzenia nastrojowych pejzaży i szkiców architektonicznych, spotkania bezpośrednio lub za pośrednictwem plastycznego wizerunku ludzie stawali się modelami studiów portretowych, lektura gazety prowokowała do rysunkowych żartów<sup>2</sup>. Szkicowanie było elementem pisarskiego warsztatu i stanowiło etap pracy nad tekstem – w muzeach Herbert obrysowywał interesujące go dzieła sztuki lub ich detale, a powstały w ten sposób rysunek często opatrywał

---

<sup>1</sup> Na ten temat por. J. Adamowska, *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012.

<sup>2</sup> Na temat rysunków Herberta por. T.J. Żuchowski, *Ukryta w oku cząstka dotyku. Rysunki Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s. 15–41; *Zbigniew Herbert w Galerii OPUS we Wrocławiu*, oprac. J. Wojciechowski, Wrocław 2005; *Herbert. Znaki na papierze*, oprac. H. Citko, Olszanica 2008; *Zbigniew Herbert. Ludzie*, red. A. Franaszek, Kraków 2015; A. Franaszek, *Herbert. Biografia*, t. 1, *Niepokój*, Kraków 2018, s. 228.

komentarzami i cytatami z lektur<sup>3</sup>. Regularnej edukacji artystycznej poeta najprawdopodobniej nigdy nie rozpoczął<sup>4</sup>, marzył jednak, według relacji żony Katarzyny Herbert, o założeniu graficznego atelier, a także bez powodzenia usiłował malować<sup>5</sup>. Poeta wspominał, że malarstwo to jedna z jego nieudanych „prób życiowych” (*Za nami przepaść historii...*, wyw 34). W wywiadzie udzielonym Markowi Oramusowi wypowiedział zaskakującą uwagę:

Ja na przykład rysuję niezłe, nawet w cichości ducha myślę, że lepiej, niż piszę. Gdybym zaczął wystawiać te rysunki, powiedzieliby tak: rysunki dobre, ale wiersze nudne, jakieś starocie, mitologia, wciąż się powtarza – on powinien być malarzem (*Poeta sensu...*, wyw 102).

Herbert kilkakrotnie próbował określić istotę własnej fascynacji sztuką, porównując literaturę i malarstwo. Co niezwykle, w tego rodzaju wypowiedziach literaturę zawsze deprecjonował. Według Herberta nie jest ona „tak zwaną sztuką czystą” z racji swojego tworzywa – podatnego na wpływ pozaartystycznych idei oraz narażonego na rozmaite, zwłaszcza polityczne, nadużycia (*Za nami przepaść historii...*, wyw 36; *Labirynt nad morzem...*, wyw 29). W rozmowie z Markiem Sołtyśikiem poeta tłumaczył:

Byłbym chyba szczęśliwszy, będąc malarzem. Wydaje mi się, że gdybym namalował obraz, to obraz byłby tylko taki, jak go namalowałem. Słowa natomiast podlegają różnym [...] manipulacjom, zabiegom, wymagają interpretacji. Piękne zestawienie zieleni z czerwienią pozostaje zawsze

3 „Moje przygotowania do książki to przede wszystkim rysunki. Nie robię zdjęć, uprościłbym przez to mój kontakt z przedmiotem. A jeżeli sobie obrysuję na przykład jakąś rzeźbę renesansową, to jak gdybym wdawał się w ten sam rytm artystyczny, który kreował to dzieło. Zawsze rysuję z rzeczywistości, nigdy nie jest to kompozycja niezależna od impulsów płynących ze świata” (*Za nami przepaść historii...*, wyw 34).

4 A. Franaszek, dz. cyt., s. 228–232.

5 *Herberta podróże ze szkicownikiem*, „Strefa literatury”, Polskie Radio Dwójka, wprowadzenie: K. Hągmajer-Kwiatek, goście: J. Guze, M. Smolińska, H. Citko, audycja radiowa 6 maja 2018, godz. 20.00, dostępne w internecie: <https://www.polskieradio.pl/8/2382/Artykul/2112822,Dla-Herberta-sztuka-byla-niezbywalna-czescia-zycia> [dostęp 14 listopada 2018].

takie samo. Zdaje mi się, że to jest właśnie ta nieśmiertelność (*Światło na murze...*, WYW 112).

Sam proces „zaczerniania papieru” Herbert nazywał „pośrednią działalnością artystyczną” za względu na fakt, że pisarz w przeciwieństwie do artysty plastyka nie tworzy konkretnego przedmiotu. Według poety „nikły obiekt” będący efektem pracy literata nie tylko pozostaje bezbronny wobec ingerencji redaktorskich i wydawniczych, lecz także nie posiada walorów estetycznych – „[z]apisany papier to coś brzydkiego” (*Za nami przepaść historii...*, WYW 36). Malarstwo, rzeźba i architektura pozwalają natomiast kreować rzeczy materialne, „zorganizowane”, „które przemawiają także swoimi pośrednimi treściami filozoficznymi” i dają wgląd w „widzenie innego człowieka” (*Labirynt nad morzem...*, WYW 29; *Za nami przepaść historii...*, WYW 34–35).

Umiłowanie konkretnego zdeterminowało również stosunek poety do przestrzeni, w której powstają dzieła literackie i plastyczne. Podkreślając znaczenie przyjaźni z malarzami, zwłaszcza z Józefem Czapskim, oraz wzyt w ich pracowniach, Herbert deklarował:

„Pracownia pisarska” nic mi nie mówi, bo to jakieś papiery... Natomiast pracownia malarska samym zapachem terpentyny i farb olejnych budziła zawsze we mnie podniecenie, jak u dobrego piwosza zapach piwa (*Niewyczerpany ogród...*, WYW 205).

Z równą siłą malarstwo przyciągało Tadeusza Różewicza. Zamiast polonistyki studiował historię sztuki. Unikał kolegów literatów, ale blisko przyjaźnił się z malarzami, przedstawicielami II Grupy Krakowskiej. Bywał częstym gościem w pracowniach swoich dwóch przyjaciół artystów: Jerzego Tchórzewskiego i Jerzego Nowosielskiego. Pod koniec życia odwiedzał Eugeniusza Geta-Stankiewicza we wrocławskim atelier:

Zawsze dobrze się czułem w pracowniach malarzy czy rzeźbiarzy. Czasem nawet tam nocowałem, budziłem ich w nocy, bo chciałem się dowiedzieć, co to jest malarstwo. Chętnie i dobrze mówił o sztuce Jurek Tchórzewski. Nowosielski opowiadał o aniołach pół wieku temu, gdy kiczowatych aniołków nie sprzedawano jeszcze na każdym targu. Miał swoją teologię: „To są byty subtelne i czasem wcielają się w obrazy. Tadeusz, niektóre

z moich obrazów to anioły” – mówił. Śmiałem się: „Jurku, ty je widzisz, bo w nie wierzysz. Ja widzę tylko twój obraz”. A Marysia Jaremińska w ogóle nie chciała rozmawiać o malarstwie z literatami: „Za dużo gadacie!” – machała ręką... Większość starych kolegów jednak umarła, Get-Stankiewicz to już młodsze pokolenie. Zrobiliśmy razem piętnaście obiektów, ja wymyślałem, on przemieniał moje słowa w ciało<sup>6</sup>.

Różewicz podobnie jak Herbert „zazdrościł” malarzom zmysłowego kontaktu z materialnym tworzywem i podejmował działania plastyczne. W czasie spotkań z Nowosielskim stworzył kilka kompozycji abstrakcyjnych oraz malowane na hubach drzewnych pejzaże (K. Czerni, *Natóg korespondencji*, TRJN 9). W 2003 roku zaprezentował w Muzeum Narodowym we Wrocławiu instalacje przygotowane wraz z Getem-Stankiewiczem<sup>7</sup>. 8 października 2007 roku otrzymał doktorat *honoris causa* Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu<sup>8</sup>.

Pragnienie „tworzenia rzeczy” skłoniło go do poszukiwania i eksponowania materialnego aspektu zarówno czynności pisania wierszy, jak i samych tekstów. Wysiłki poety dostrzegł Stanisław Beres, nazywając „twórczością graficzną” Różewiczowskie rękopisy oraz maszynopisy wypełnione dopiskami i rysunkami. Odpowiadając na pytanie Beresia, czy jest to może *carmen figuratum*, autor *Niepokoju* z dumą podkreślił, że wszystkie swoje utwory napisał ręcznie, co upodabnia go do malarza lub rzeźbiarza (*Poeta po końcu świata...*, ws 332). Opowiedział również o plastycznym aspekcie tworzenia utworów poetyckich:

Żeby przerwać monotonię płaszczyzny skonstruowanej z liter i wersów, zakłócić jej jednowymiarowość i szarzystą, zawsze miałem pod ręką kolorowe kredki lub długopisy, którymi skreślone słowa brałem w niebieskie,

6 *Poeta zapozna Targeta...*, ws 375; por. *Poeta odchodzi. Tadeusz Różewicz*, katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, red. A. Szóstka, M. Górzyńska, Warszawa 2017.

7 *Stankiewicz – Różewicz – Stankiewicz. Wystawa w Muzeum Pana Tadeusza Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*, oprac. M. Urbanek, M. Marszałek, A. Myśliwiec, M. Szyjka, Wrocław 2017.

8 Por. *Przemówienie Tadeusza Różewicza wygłoszone 8 października 2007 roku w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu z okazji przyznania doktoratu honoris causa*, TRJN 463–468.

fioletowe bądź czerwone ramki. Tak samo zresztą jak tytuły. Układ tych malutkich, abstrakcyjnych figur, kwadratów, prostokątów i trójkątów przerywał monotonię rękopisu, pomagał mi w pisaniu, dynamizował formę. Element wizualny ingerował zatem w układ formalny utworu. U mnie zaś budowa, konstrukcja, montaż utworu, że się tak wyrażę w języku filmu, odgrywały często rolę decydującą. Przesunięcie kilku słów czy złamanie wersu było dyktowane nie tylko składnią lub logiką, ale również kształtem graficznym utworu, jego logiką plastyczną. Moje wiersze to nie tylko myśli i pojęcia, ale również rzeczy namacalne, sensualne. W jakimś bardzo dawnym wierszu, poświęconym pamięci Tadeusza Borowskiego, stwierdziłem, że chciałbym pisać tak, aby ludzie mogli dotknąć moich słów (*Poeta po końcu świata...*, ws 333).

Aby umożliwić czytelnikom wgląd w proces powstawania tekstu i jego ewolucję, również wizualną, Różewicz, począwszy od lat 90., coraz chętniej publikował rękopisy i kolejne wersje utworów ze skreśleniami i dopiskami. W tomikach poetyckich miejsce czarno-białych ilustracji Jerzego Tchorzewskiego (zmarłego w 1999 roku) zajęły satyryczne rysunki autorstwa samego poety oraz Pawła Różewicza, reprodukcje zdjęć i dedykacji, grafiki Eugeniusza Geta-Stankiewicza, prace plastyczne Mieczysława Porębskiego i Wisławy Szymborskiej<sup>9</sup>.

Herbert i Różewicz nie tylko przyjaźnili się z artystami, systematycznie praktykowali amatorski rysunek i odbywali liczne podróże do najlepszych, światowych muzeów, lecz także uczynili malarstwo jedną z najważniejszych inspiracji własnej twórczości. Herbert recenzował wystawy plastyczne, zdobył uznanie jako twórca literackich esejów o sztuce oraz ekfrastycznych wierszy opisujących arcydzieła europejskiej plastyki. Różewicz, przeciwny „opisywactwu”, pragnął dokonywać transpozycji jakości malarskich na kategorie poetyckie i poszukiwał form literackich zdolnych adekwatnie ewokować dzieło plastyczne<sup>10</sup>.

9 Por. tomiki: *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991; *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1998; *Szara strefa*, Wrocław 2002; *Wyjście*, Wrocław 2004; *nauka chodzenia / geben lernen*, Wrocław 2007; *Kup kota w worku (work in progress)*, Wrocław 2008; *Historia pięciu wierszy*, Wrocław 2011; *to i owo*, Wrocław 2012.

10 „U mnie bardzo często wpływ na struktury literackie wywiera malarstwo. Wiele utworów o tym mówi. I to są wpływy na kompozycję – bo nie zajmuję się opisywaniem malarstwa czy obrazów. Pewnie na przykład konstrukcje niemieckich ekspresjonistów

Obydwaj chcieli się zbliżyć do tajemnicy arcydzieł. Herbert uważał, że jego pisanie o malarstwie to beznadziejna próba przekazania momentu olśnienia, „wejścia do środka” obrazu, nieudolna próba zapisu tego, co dzieło zechce powiedzieć uważnemu i pokornemu odbiorcy:

Myślałem, że przez dokładne nazywanie kolorów jakoś zbliżę się do malarstwa. Ale od sklepu z farbami do obrazu jest daleka i kręta droga. [...] Może raz czy drugi udało mi się zasugerować – to jest jak tłumaczenie muzyki na słowa [...] (*Niewyczerpany ogród...*, WYW 205–206).

[...] nieludzka praca i stale mam poczucie klęski. Nie udało się. Prawdopodobnie nie może się udać, ale tylko takie rzeczy, które nie mogą się udać, warte są starań i pracy. Rzeczy łatwe są banalne i do kupienia w każdym kiosku. Trzeba się zawsze borykać z czymś, co jest niewyraźne, niedające się opisać. Zasugerować to, ale z poczuciem klęski oraz miłości do oryginału, jedyne, który jest zawsze taki sam, niezmienny. Łagodne, ciepłe promieniowanie dzieł sztuki (*Humanistyka to przygoda...*, WYW 218–219).

Różewicz zgodnie z zaleceniem Nowosielskiego, który przekonywał, że z obrazami trzeba współżyć zamiast zadawać im pytania (*Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim*, TRJN 476), starał się „uciszać racjonalną furję”, próbując „zamieszkać w obrazie”:

A więc milczę przed obrazem, choć od lat mówiłem o malarstwie; komentowałem opisywałem, krytykowałem, analizowałem (nawyk nabyty i wyuczony w czasie studiowania historii sztuki?). Na pewnym poziomie dzieło sztuki nie wymaga od nas pochwał ani ocen... ale tylko nieliczni wiedzą o tym, inni gadają, gadają, gadają (*Notatki dla Nowosielskiego*, TRJN 445).

---

z lat 20. i 30. wpłynęły na montaż obrazów w moich wierszach. Sama struktura niemieckiego obrazu ekspresjonistycznego wpływała na moje widzenie wiersza. Mówię o tej wielkiej grupie ekspresjonistów niemieckich – Grosz, Dix – i „Neue Sachlichkeit”. To nie są wpływy bezpośrednie. Tak samo wpływy malarstwa holenderskiego, flamandzkiego – Vermeer z jednej strony, ale z drugiej Rembrandt jako przeciwieństwo dramaturgii – były dla mnie również lekcjami światłocienia w poezji” (*Ufajcie obcemu przechodniowi...*, ws 198).

Zagadnienie stosunku obydwu poetów do sztuk plastycznych jest zatem niezwykle złożone i można je rozpatrywać z rozmaitych perspektyw. Próby interpretacji nawiązań intermedialnych oraz koncepcji estetycznych pojawiających się tekstach obydwu poetów były wielokrotnie podejmowane między innymi przez Roberta Cieślaka, Mieczysława Porębskiego, Michała Mrugalskiego, Andrzeja Skrendę, Piotra Siemaszkę, Dorotę Kozicką, Martę Smolińską-Byczuk, Magdalenę Śniedziewską, Karola Hryniewicza i Józefa Marię Ruszara<sup>11</sup>. Powstały również tomy zbiorowe poświęcone tym kwestiom<sup>12</sup>.

Szkice zebrane w niniejszej książce wpisują się w nurt badań intermedialności oraz intertekstualności utworów Różewicza i Herberta. Z przebogatej problematyki odniesień malarskich wybrałam jeden aspekt – teksty poetów poświęcone wybranym malarzom. Przedmiotem mojego zainteresowania stały się utwory dotąd nieanalizowane, omawiane fragmentarycznie, w innych kontekstach lub stanowiące dla interpretatorów (również dla mnie) nieczytelną zagadkę. Bohaterami pierwszej

---

<sup>11</sup> R. Cieślak, *Oko poety. Różewicz wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999; tenże, *Widzenie Różewicza*, Warszawa 2013; T. Różewicz, *Zwierciadło. Poematy wybrane. Lekcja literatury z Mieczysławem Porębskim*, Kraków 1998; M. Mrugalski, *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007; A. Skrendo, „Widoki i podobizny różnych lemurów”: *Różewicz i Nowosielski* [w:] tegoż, *Przodem Różewicz*, Warszawa 2012; P. Siemaszko, *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996; tenże, *Świat obrazu – obraz świata. Przestrzenie pograniczne w pisarstwie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Zbigniewa Herberta, Józefa Czapskiego*, Bydgoszcz 2000; tenże, *Wehikuł pasji i cnoty. Myśl o pięknie w twórczości Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 2016; D. Kozicka, *Przemozna wola konfrontacji. Sztuka patrzenia w esejach Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki...*, cz. II; taż, „Mój przyjaciel malarz”. *Parę słów o przyjaźni Zbigniewa Herberta z Józefem Czapskim* [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)*, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006; M. Smolińska-Byczuk, *Życie martwej natury. Malarze holenderscy XVII wieku w oczach Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki...*, cz. I; M. Śniedziewska, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń 2014; K. Hryniewicz, *Cogito i dubito. Dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza*, Kraków 2014; *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, wyb. i red. J.M. Ruszar, Lublin 2006. Por. także J. Rozmus, *Zbigniew Herbert w ogrodzie sztuk. Szkice literackie*, Kraków 2007. M. Berkan-Jabłońska, *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Łódź 2008.

<sup>12</sup> Por. *Zmysł wzroku, zmysł sztuki...*; *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015.

części książki są opisywani przez Herberta mistrzowie współczesności: Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Paul Cézanne, a także malarze polscy – Tadeusz Makowski, Epifaniusz Drowniak, zwany Nikiforem Krynickim, oraz Józef Czapski<sup>13</sup>. W części drugiej analizuję Różewiczowskie spotkania z van Goghem, Picassem, Tadeuszem Makowskim, Witoldem Wojtkiewiczem, Jerzym Tchorzewskim, Marią Jarema, Tadeuszem Brzozowskim i Jerzym Nowosielskim. Moim celem nie było porównywanie preferencji estetycznych Różewicza i Herberta, lecz zbadanie, jak każdy z poetów kształtuje własną świadomość artystyczną w konfrontacji z dziełami i losami wielkich malarzy. Cechą wspólną analizowanych w książce utworów jest to, że stanowią one zapis ważnego doświadczenia – zetknięcia poety z artystyczną indywidualnością, jej niezwykłymi dokonaniem i często powikłaną biografią. Poświęcony malarzowi tekst jest z pewnością formą uobecnienia – tak pojmowali funkcję tego typu utworów obydwaj poeci. Autor *Martwej natury z wędzidłem* pisał:

Malarz to nie ktoś, kto umarł trzysta lat temu, mogę nawet bez alkoholu zacząć o nim opowiadać jak o kimś, kogo spotkałem. Przeszłość to nie jest muzeum zarosłe pleśnią, to ludzie z pasjami i biedami, którzy kiedyś żyli, byli podobni do nas. Przeszłość trzeba ożywiać, ożywiać cienie, dawać im swoją krew jak Odyseusz, który schodził, by karmić dusze... Ja także chciałem im dać coś z mojej krwi, by ożyli, by przedłużyć ich trwanie (*Humanistyka to przygoda...*, WYW 215).

Poetycka ewokacja wybitnych dzieł oraz próba rekonstrukcji dramatu człowieka artysty pozwalają poetom zmierzyć się także z własnymi rozterkami twórczymi i egzystencjalnymi, a w konsekwencji kształtować swoją artystyczną i ludzką tożsamość. Na tym właśnie polega „spotkanie” poety i malarza, o którym będzie mowa w tej książce.

---

<sup>13</sup> Szkic poświęcony Józefowi Czapskiemu ma odmienny charakter – charakteryzuję w nim relacje obu twórców na podstawie opublikowanych utworów oraz rękopisów listów udostępnionych mi za zgodą spadkobierców przez Bibliotekę Narodową w Warszawie i Muzeum Narodowe w Krakowie. Referat został wygłoszony w 2013 roku na ogólnopolskiej konferencji naukowej zorganizowanej na Uniwersytecie Wrocławskim z okazji dwudziestej rocznicy śmierci Józefa Czapskiego. Dwa lata później ukazał się w tomie pokonferencyjnym. Korespondencję Zbigniewa Herberta i Józefa Czapskiego w opracowaniu Jana Strzałki opublikowano nakładem „Zeszytów Literackich” w 2017 roku.



Zacytowana w tytule metafora „sens kobaltu”, zapożyczona z Herbertowskiego wiersza o Gauguinie, odsyła do jeszcze jednego wymiaru analizowanych utworów. Poznanie dzieł i biografii konkretnego artysty skłania zazwyczaj obydwu poetów do formułowania refleksji na temat wzajemnych relacji między sztuką a życiem oraz do poszukiwania odpowiedzi na pytanie o egzystencjalny i metafizyczny sens twórczości artystycznej. Kobalt w poezji Herberta określa to, co malarskie, estetyczne, nierzeczywiste i, podobnie jak inne odcienie niebieskiego, symbolizuje boskość, obojętną, nieludzką doskonałość<sup>14</sup>. Podobnie postrzegał sztukę Tadeusz Różewicz. W rozmowie z Krystyną Czerni mówił:

[...] sztuka ma w sobie coś boskiego. Jest obojętna na wszystko. Czy dobry obraz został namalowany przez ojca, który miał sześcioro sparaliżowanych dzieci, czy raczej przez tego, co miał piętnaście żon, a sam był wariatem i pił? To właśnie jest absolut w sztuce – obojętność i okrucieństwo. Piękno jest okrutne! I ja to właśnie próbuję w całej swojej twórczości tak, wie pani, przekłuwać, nakłuwać. A tacy skamandryci, czy awangardziści, interesowali się przede wszystkim wierszem, formą (*Piękno jest okrutne...*, ws 398).

W rzeczywistych i zarazem tragicznych biografiach geniuszy malarstwa „kobalt” ujawnia rozmaite sensory. Sztuka nie umożliwia „kariery” – nie jest profesją, trampoliną do „sukcesu”, lecz jest powołaniem, najgłębszą wewnętrzną prawdą artysty, determinującą jego los i skazującą go na życiową porażkę (Gauguin, van Gogh, Makowski). Sztuka, pojęta jako wierność własnej wizji, może stanowić formę sprzeciwu wobec ekonomicznych, obyczajowych i politycznych opresji (van Gogh, Gauguin, Nikifor). Twórczość malarska jest formą metafizycznego, pozaracjonalnego poznania, uobecnienia różnie pojmowany Absolut (Cézanne, Brzozowski, Nowosielski), a także odsłania ukrytą, budzącą grozę prawdę o istocie rzeczywistości (Wojtkiewicz). Sztuka wreszcie może być medium służącym komunikacji z Drugim (Jarema, Czapski).

Bohaterami tekstów zamieszczonych w aneksie nie są malarze, lecz teolog-poeta oraz kompozytor. Pierwszy ze szkiców opisuje dysputę Tadeusza Różewicza z Dietrichem Bonhoefferem na temat etyki i piękna

<sup>14</sup> E. Badyda, *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 2008, s. 145.

w kontekście idei bezreligijnego chrześcijaństwa. Drugi relacjonuje przemiany stosunku Różewicza i Herberta do postaci Ludwiga van Beethovena oraz zmagania poetów z konsolacyjnym mitem sztuki.





## CZĘŚĆ I – HERBERT



## Portret artysty. Gauguin według Herberta

Herbertowski wiersz o Gauguinie był analizowany rzadko i fragmentarycznie, nie doczekał się również całościowej interpretacji. Wydaje się, że znaczący wpływ na niewielką popularność utworu w herbertologii ma jego hermetyczność. *Gauguin Koniec* (SP) to jeden z wielu Herbertowskich tekstów będących sugestywną opowieścią poety o znanym twórcy, jednak wieloznaczność metaforycznych obrazów składających się na ów poetycki wizerunek malarza utrudnia jego odczytanie.

z kwiatami manga w białej pogodzie w czarnym deszczu  
na rue des Fourneaux i na Pacyfiku  
rozgarniając szeroko obrazy i liście  
ogromny Gauguin ciężki głuchy stuk sabotów  
szuka źródła potem długo pije  
otwarte nożem niebo i zasypia słodko

nie pragnął spoczynku pragnął snu  
który jest pracą długim marszem w południe  
z ciemnymi wiadrami obrazów

jeszcze czasem słyszy  
syk salonów paryskich w domu pozostała  
biała kobieta zasunął kotarę  
śpi pewnie jeszcze  
niech śpi

wymioty oceanu gitary papużko  
 dziewcząt nie kochał ani Tehury  
 ani Metty Gad z nitką śliny między wargami  
 Alina umarła zbyt wcześnie on miał wstręt do pleśni

z kwiatami manga jedzie wielki wóz  
 ostatni król Pomare gnijący ananas  
 w mundurze admirała do ziemi jedzie  
 bije dzwon drewniany

cierpliwy Wincenty w słońcu jak słonecznik  
 przepala słońce rudy mózg  
 miał odwagę malował brzytwą  
 to nie Monet krzyczał nie będę wystawiał  
*avec le premier barbouilleur venu*

kto pojął sens kobaltu musi opuścić giełdę  
 nie było innej drogi tylko droga do morza  
 na łokciach i kolanach Gauguin prowadzi swoje ciało  
 owoce są jak wrzody las stoi w liszczach  
 maoryjscy bogowie z przejściem dębiami w zębach  
 wymioty oceanu gitary papużko

pomiędzy niebem z ognia trawą z ognia – śnieg  
 bretońska wioska w kwiatkach manga  
 (*Gauguin Koniec, sp*)

Autor jednej z publikacji na temat twórczości Herberta bezpośrednio – może nawet nieco bezceremonialnie – dał wyraz wątpliwościom, jakie prawdopodobnie w wielu czytelnikach budziła (i budzi) lektura tego tekstu:

Herbert miał już pewną wiedzę o malarstwie i o Gauguinie, wtrącał różne obrazy z jego przeszłości na Tahiti, z Vincenta van Gogha i Moneta, ale



wszystko jest jakoś niedoważone i niepełne. „Wymioty oceanu gitary papużko”, nie można pojąć, o co tu chodzi<sup>1</sup>.

Dyskomfort towarzyszący interpretacyjnym zmaganiom z tajemnicą wiersza nie powinien jednak skłaniać do zbyt łatwego dezawuowania wartości artystycznej utworu. Wydaje się bowiem mało prawdopodobne, by wybitny poeta, przykładający wielką wagę do faktu publikacji, ogłosił drukiem rzecz słabą czy niedopracowaną. W rozwikłaniu zagadki utworu *Gauguin Koniec* pomocna może okazać się lektura innego tekstu Herberta, poświęconego francuskiemu malarzowi. W 7. numerze „Twórczości” z 1960 roku odnajdujemy recenzję z wystawy dzieł Gauguina, zorganizowanej w galerii Charpentier. Przypomnijmy, że w okresie od maja 1958 do kwietnia 1960 roku Herbert po raz pierwszy przebywał na Zachodzie – wyjechał na stypendium do Paryża, następnie podróżował po Anglii i Włoszech. Poznał środowisko paryskiej „Kultury”, zwiedzał muzea i katedry, był czytelnikiem wielu bibliotek, zwłaszcza w Paryżu studiował opracowania dotyczące sztuki i architektury<sup>2</sup>. Wrócił do Polski w 1960 roku i wtedy też opublikował dwa poświęcone Gauguinowi teksty: w numerze 7. „Twórczości” wspomnianą recenzję, a w numerze 8. – wiersz *Gauguin Koniec* (WG 267–268, 749).

Recenzja udowadnia, że dorobek francuskiego malarza był przedmiotem studiów Herberta. Poeta zwięźle zdaje z nich relację – wspomina historykom sztuki liczne zaległości w badaniach, między innymi narzeka na brak katalogu wszystkich prac artysty oraz naukowego komentarza do tahitańskich zapisków Gauguina, ubolewa z powodu luk w ogłoszonej korespondencji, a także krytykuje usuwanie w polskich wydaniach *Noa Noa* fragmentów autorstwa Charlesa Morice’a<sup>3</sup>. Ingerencję Wacława Rogowicza nazywa „ryzykownym przedsięwzięciem” i sugeruje, że „lepiej byłoby ogłosić *Ancien Culte Maori*, pierwszą i niepodważalną autentyczną wersję *Noa Noa*, wydaną ostatnio przez wybitnego znawcę, R. Huyghe” (WG 267). Herbert wypowiada się więc

<sup>1</sup> A. Cieński, *Interpretacja utworów Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2012, s. 41.

<sup>2</sup> *Zbigniew Herbert. Kalendarium życia i twórczości 1958–1971*, dostępne w internecie: [www.fundacjaherberta.com/krotki-rys-biograficzny/kalendarium-zycia-i-tworczosci-1958-1971](http://www.fundacjaherberta.com/krotki-rys-biograficzny/kalendarium-zycia-i-tworczosci-1958-1971) [dostęp 2 listopada 2014]; por. KR; J. Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002, s. 290–307.

<sup>3</sup> Zarówno w wydaniu przedwojennym z 1925 roku, jak i powojennym z roku 1959.

nie tylko jako recenzent konkretnej wystawy, lecz także jako badacz dokumentów biograficznych oraz dorobku literackiego artysty. Z tej pozycji próbuje również referować i zarazem weryfikować dotychczasowe ustalenia – wypełnić poznawczą lukę, która jego zdaniem istnieje. „Zarówno źródła, jak i promieniowanie sztuki Gauguina nie zostało do końca wyjaśnione” (wg 267), stwierdza poeta, by w dalszej części recenzji mierzyć się z tą opinią i ostatecznie zaproponować własne stanowisko.

Ekspozycja w galerii Charpentier w szczególności sposób korespondowała z Herbertowską interpretacją twórczości Gauguina, być może w pewnym stopniu nawet ją zainspirowała. Za istotny walor recenzowanej wystawy Herbert uznaje fakt według krytyków i publiczności świadczący na jej niekorzyść – w galerii zaprezentowano „Gauguina bez arcydzieł”. Tymczasem zdaniem poety to właśnie mniej znane prace artysty o wiele lepiej niż arcydzieła tłumaczą sens mozolnej ewolucji twórczej malarza oraz właściwe znaczenie jego dorobku. Tak zaaranżowana ekspozycja dobitnie ukazuje, że ów „geniusz bez talentu”, niezwykle długo i żmudnie terminujący „bez cienia indywidualności” u wielu mistrzów (jak Daubigny, Pissarro, Sisley, Manet czy Cézanne), nie tylko ostatecznie wypracował swój oryginalny styl, ale też dzięki nieustannemu wysiłkowi i podejmowaniu artystycznego ryzyka stał się wybitnym prekursorem wielu kierunków dwudziestowiecznego malarstwa – fowizmu, kubizmu, ekspresjonizmu i surrealizmu<sup>4</sup>. Zasada „maksymalnej śmiałości”, „odważenia się na wszystko”, której malarz hołdował zarówno w sztuce, jak i w życiu, pozwoliła mu tworzyć dzieła wyprzedzające swój czas. Herbert zdaje się cenić Gauguina najbardziej za tę właśnie bezkompromisowość – postawę artysty-eksperymentatora

---

4 „Dzięki Gauguinowi do europejskiej wyobraźni plastycznej wtargnęły wraz z kalwariami bretońskimi i maskami Oceanii pogardzane dotychczas owoce sztuki «prymitywnej». Wbrew naturalistycznej i empirycznej lekcji renesansu kielkować zaczęła nowa estetyka i nowa tradycja oparta na sztuce egipskiej, włoskiej trecento, witraże średniowieczne. Powróciły na płótna płaskie plany przestrzenne, czysty arbitralny kolor, arabeska i rytm monumentalny. [...] Utartym błędem jest pogląd, że zwiastował tylko fowizm. Szereg obrazów, a zwłaszcza rzeźb i rysunków, zapowiada kubizm, oceaniczne kompozycje, gdzie perspektywa geometryczna wyparta została przez emocjonalną, wyprzedzając ekspresjonizm, a przedziwną *Martwą naturę z głową konia* (1884–1885) należałoby włączyć na równi z *Sezonem w Piekle* do prekursorskich dzieł nadrealizmu” (wg 268).

przełamującego zastane konwencje w upartym dążeniu do odkrycia własnej indywidualności twórczej:

Gauguin widziany u Charpentiera w swych „drugorzędnych” pracach to 40 lat nieprzerwanych poszukiwań, które otwierają drogę sztuce współczesnej, i to całej sztuce współczesnej [...]. Jego odwaga, siła i prawdopodobność nie pozwoliły mu tworzyć dzieł skończonych i ostrożnych. Miał inne ambicje niż malowanie dobrych Gauguinów (wg 268).

Herbertowska recenzja jest cenną wskazówką interpretacyjną, ponieważ ukazuje zasięg i skalę zainteresowania poety twórczością malarza. Związała relacja z wystawy pozwala stwierdzić, że Herbert w tamtym czasie dość dokładnie „studiował Gauguina” i że najprawdopodobniej wiersz *Gauguin Koniec* zainspirowały nie tylko wizyty w galeriach, lecz także liczne lektury. Rzeczywiście, zagadkowe metafory, niejasne obrazy odsłaniają swoje istotne znaczenie dopiero w konfrontacji ze źródłami dotyczącymi życia i twórczości malarza. Utwór Herberta jest nasycony licznymi cytatami z dokumentów i opracowań, poeta przywołuje fakty z biografii Gauguina, nawiązuje do jego wypowiedzi oraz charakterystycznych cech twórczości<sup>5</sup>. Tworzy w ten sposób własną interpretację niezwykle barwnego i kontrowersyjnego zjawiska, jakim był i do dziś pozostaje Paul Gauguin.

Wiersz zaczyna się od metaforycznego opisu drogi twórczej i artystycznych aspiracji malarza:

z kwiatami manga w białej pogodzie w czarnym deszczu  
na rue des Fourneaux i na Pacyfiku  
rozgarniając szeroko obrazy i liście  
ogromny Gauguin ciężki głuchy stuk sabotów  
szuka źródła potem długo pije  
otwarte nożem niebo i zasypia słodko

---

<sup>5</sup> Na związek pomiędzy kreacją poetycką Herberta a wypowiedziami Gauguina zwrócił uwagę Paweł Gogler w artykule *Poezja Zbigniewa Herberta w świecie sztuk pięknych*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1, s. 89.

nie pragnął spoczynku pragnął snu  
 który jest pracą długim marszem w południe  
 z ciemnymi wiadrami obrazów

Surrealny obraz kroczącego ciężko Gauguina zostaje dodatkowo zdynamizowany przez zastosowanie czasu teraźniejszego. Z podobnym zabiegiem mamy do czynienia również w innych wierszach narracyjnych Herberta, na przykład w tekście *Śmierć Lwa* (ENO), w którym użycie czasu teraźniejszego unaocznia przekształcone metaforycznie wydarzenia z biografii Lwa Tołstoja<sup>6</sup>. W wierszu *Gauguin Koniec*, tak jak w utworze poświęconym rosyjskiemu pisarzowi, obraz zbudowany jest z szeregu nawiązań intertekstualnych, których odczytanie pozwala umieścić akcję utworu we właściwym kontekście.

Kwiaty i owoce mango to motywy charakterystyczne dla wielu dzieł Gauguina – symbole płodności, witalności, odradzania się życia. Fragment „w białej pogodzie w czarnym deszczu” można odczytywać jako metaforę zmiennych warunków życiowych, okresów powodzenia i klęsk. Skontrastowanie „pogody” i „deszczu” jest również czytelną aluzją do przekonań Gauguina, który w listach i w twórczości literackiej przeciwstawiał nieprzyjazny klimat Europy, skazujący jej mieszkańców na nieustanną walkę z chłodem i głodem, rajskim warunkom bytowania na tropikalnych wyspach, gdzie – według naiwnych wyobrażeń malarza – pozbawieni codziennych trosk artyści mogą bez przeszkód i ograniczeń oddawać się sztuce. Idyllicznej wizji prostego, naturalnego życia w odległych, egzotycznych krajach towarzyszyła zazwyczaj negatywna ocena nie tylko chłodnej aury, lecz także całej „cywilizacji” Zachodu – stosunków ekonomicznych, konwenansów obyczajowych, realiów życia artystycznego<sup>7</sup>.

6 Por. J. Adamowska, *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012, s. 295–308.

7 „Straszliwa epoka przygotowuje się w Europie dla przyszłego pokolenia: królestwo złota. Wszystko tam przegniłe, zarówno ludzie, jak i sztuka. Trzeba nieustannie krwawić. Lecz przynajmniej tam, daleko pod niebem, które nie zna zimy, na ziemi cudownie żywej, mieszkańcy Tahiti wystarczy podnieść rękę, by zerwać pożywienie. Dlatego też nigdy nie pracuje. Gdy w Europie mężczyźni i kobiety osiągają zaspokojenie swych potrzeb dopiero po nieustannych wysiłkach wśród dręczącej walki z zimnem i mrozem i padają ofiarą nędzy, mieszkańcy Tahiti przeciwnie – szczęśliwi w nieznanym raj

Mamy więc pełnego mocy twórczej Gauguina, który bez względu na okoliczności rozwija swój talent, pracuje z tym samym zaangażowaniem zarówno w paryskim domu „na rue des Fourneaux” jako niezależny malarz amator, ojciec piątki dzieci, osiągający znaczne sukcesy finansowe pracownik giełdowy, jak i „na Pacyfiku” – już jako wolny artysta-skandalista, człowiek, który porzucił rodzinę, intratną posadę i środowisko artystyczne, by na krańcu świata poszukiwać twórczej inspiracji. Dalsza charakterystyka malarza znajduje się w wersji „ogromny Gauguin ciężki głuchy stuk sabotów”. Określenie „ogromny” można odnieść zarówno do wartości artystycznej dzieł artysty, jak i – całkiem konkretnie – do jego fizyczności. Zwłaszcza w okresie bretońskim owa dwójako rozumiana „wielkość” Gauguina uwidoczniła się w szczególnie sposób: „Pracuję tutaj dużo i z powodzeniem; uważają mnie za najlepszego malarza w Pont-Aven... Wszyscy dobijają się o moje rady”<sup>8</sup> – pisał do żony. Imponował zebranej wokół niego grupie malarzy nie tylko dokonaniem artystycznymi, ale też atletyczną budową ciała i tężyzną fizyczną. Według relacji biografów w Bretanii Gauguin maluje, ćwiczy boks, uprawia szermierkę. Jest zamknięty w sobie, ironiczny, szorstki. „Cała jego postać ma w sobie niezwykłą siłę. Patrząc na niego, kiedy idzie, w berecie na bakier, w ciasno opiętym szafirowym swetrze rybackim, myślałbyś, że to jakiś kapitan korsarskiego statku, a nie malarz medytujący nad prawami linii i koloru”<sup>9</sup>.

Obraz Gauguina ciężko stukającego sabotami wywodzi się także z konkretnego tekstu, mianowicie z listu malarza wysłanego w lutym 1888 roku z Pont Aven do przyjaciela Émile’a Schuffeneckera: „Wy jesteście ludzie paryscy. A do mnie należy wieś. Lubię Bretanię: odnajduję

---

Oceanii – znają tylko przyjemności. Dla nich życie to śpiew i miłość [...]. Dlatego też, kiedy moje życie materialne zostanie wreszcie prawidłowo zorganizowane, będę się mógł tam, wolny od wszelkich drobnych zazdrości artystycznych i bez żadnego przynaglania do godnego pogardy szachrajstwa, poświęcić wielkim dziełom sztuki. Dla sztuki stan ducha, w jakim się człowiek znajduje, ma ogromne znaczenie, dlatego też pragnąc stworzyć coś wielkiego i trwałego, należy troskliwie dbać o stan własnej duszy” – cyt. za: A. Langer, *Paul Gauguin*, tłum. J. Ruszczyc, Lipsk–Warszawa 1963, s. 40; por. także: E. Badyda, *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 2008, s. 71.

<sup>8</sup> Cyt. za: H. Perruchot, *Gauguin*, tłum. H. Olędzka, Warszawa 1976, s. 109.

<sup>9</sup> Tamże, s. III.

w niej dzikość, prymityw. Kiedy moje saboty stukają po ziemi z granitu, słyszę ton głuchy, monotony i mocny, jakiego szukam w malarstwie”<sup>10</sup>. Warto podkreślić, że właśnie saboty były również elementem ekscenrycznego stroju malarza, którym szokował niechętnych mu paryżan<sup>11</sup>.

Podobnie nasycony odwołaniami jest wers „rozgarniając szeroko obrazy i liście”. Odsyła on do ewolucji stylu malarskiego Gauguina, jego rozległych poszukiwań artystycznych – od impresjonizmu przez syntetyzm okresu bretońskiego aż po osiągnięcia tahitańskie. W połączeniu z obrazem poszukiwania źródła wers ten stanowi również aluzję intertekstualną do fragmentu *Noa Noa*, w którym Gauguin opisuje swoją wędrówkę przez tropikalny las z androginicznie pięknym Tahitańczykiem Jotefą. Wędrówka ta, podjęta przez malarza w celu zdobycia rzadkiego drzewa różanego, była wedle opisu Gauguina niezwykle istotna dla jego wewnętrznej przemiany i odkrycia nowych źródeł natchnienia. Właśnie wtedy miał się narodzić nowy, „dziki” Gauguin:

Zatrzymaliśmy się na chwilę, by odpocząć, i doznałem niezmiernej rozkoszy, rozkoszy ducha raczej niż zmysłów, zanurzając się w rzeźwiącą wodę strumienia.

– Toe toe (zimno) – rzekł do mnie Jotefa.

– O, nie! – zawołałem.

I ten wykrzyk, odpowiadający w mej myśli zakończeniu walki, jaką wydałem w sobie całej jednej znieprawionej cywilizacji, odpowiadający zbuntowanemu rzutowi duszy, która uczyniła wybór pomiędzy prawdą a kłamstwem, zbudził w puszczy rozgłośnie echa. [...] Ruszyliśmy w dalszą drogę, i rażno wdzierałem się w gąszcz, rażno i namiętnie, jak gdybym mógł się spodziewać, że dotrę w ten sposób do samego serca tej niezmierzonej przyrody-macierzy i stopię się z jej żywymi pierwiastkami. [...] krwawiłem sobie ręce z jakąś szczęsną furią, z natężoną rozkoszą nasycenia w sobie jakiejś boskiej brutalności. Nie drzewu zadawałem ciosy, nie drzewo chciałem zwalić. [...] O, tak – zniszczony doszczętnie, skończony, umarły odtąd stary człowiek cywilizacji. Odradzałem się – lub

<sup>10</sup> Cyt. za: H. Perruchot, dz. cyt., s. 131; por. P. Gauguin, *The Writings of a Savage*, ed. by D. Guerin, with an introduction by W. Andersen, transl. E. Levieux, [b.m.] 1996, s. 22. Cytat ten odnalazł w opracowaniu H. Perruchota P. Gogler – zob. tegoż, dz. cyt., s. 90.

<sup>11</sup> Por. A. Langer, dz. cyt., s. 35–36.

raczej powstawał we mnie do życia inny człowiek, inny, czysty i silny. [...] Chciwie wchłaniałem przepyszną czystość światła. Inny człowiek zaiste; jestem odtąd dzikim, jak się patrzy, prawym Maorysem<sup>12</sup>.

Herbertowska metafora „długo pije otwarte nożem niebo i zasypia słodko” opisuje ów stan ekstatycznej radości płynącej z gorączkowego odkrywania zarówno odmiennego, bliższego naturze sposobu życia, jak i nowych form artystycznej kreacji. Ma ona również swoje odniesienie egzystencjalne – Gauguin po przybyciu na Tahiti wynajął na wybrzeżu chatę, do której dobudował drugą z lekkim dachem, przez który można było nocą obserwować niebo. Artysta stworzył sobie upragnione mieszkanie, które, jak przekonywał, „nie odcina człowieka od przestrzeni i nieskończoności” w przeciwieństwie do przypominających więzienia domów europejskich<sup>13</sup>.

„Słodki sen” Gauguina to marzenie artysty o intensywnej pracy twórczej niezakłóconej troskami materialnymi, prowadzonej z dala od nieporozumień rodzinnych i zawiści środowiskowych. „[...] chciałbym zapomnieć o wszystkim, co wiem, i spać ciągle...” – pisał malarz w *Noa Noa*<sup>14</sup>. Po przybyciu na Tahiti udało mu się osiągnąć złudny spokój: raj wydawał się osiągalny, a szczęście możliwe. W listach i zapiskach Gauguin zdawał relację ze swoich postępów w drodze do „dzikości”:

Stykając się stale z krzemieniami, stopy moje stwardniały i przyzwyczyły się do ziemi. Moje, zawsze niemal nagie ciało nie cierpi już pod wpływem słońca. Cywilizacja stopniowo mnie opuszcza. Zaczynam myśleć zwyczajnie, niewiele tylko nienawiści czuję do mego bliźniego – raczej nawet go kocham. Używam wszelkich radości życia – zarówno zwierzęcych, jak ludzkich. Uwolniłem się od wszystkiego, co sztuczne, konwencjonalne, od wszystkich nawyków. Zbliżam się do prawdy, do natury. Wraz z przeświadczeniem, że jutro będzie tak samo swobodne i piękne jak dzień dzisiejszy, spływa na mnie spokój. Rozwijam się normalnie i nie zajmuję rzeczami niepotrzebnymi<sup>15</sup>.

12 P. Gauguin, *Noa Noa*, tłum. W. Rogowicz, Warszawa 1925, s. 36–38.

13 A. Langer, dz. cyt., s. 42; P. Gauguin, *Noa Noa...*, s. 21.

14 P. Gauguin, *Noa Noa...*, s. 59.

15 A. Langer, dz. cyt., s. 42; por. P. Gauguin, *Noa Noa...*, s. 31.

Szybko jednak okazało się, że ucieczka jest niemożliwa, a ów szczęśliwy sen to ułuda. Herbert przywołuje kolejne rozczarowania i klęski Gauguina:

jeszcze czasem słyszy  
 syk salonów paryskich w domu pozostała  
 biała kobieta zasunął kotarę  
 śpi pewnie jeszcze  
 niech śpi

Wystawa, którą zorganizował malarz po swoim powrocie z pierwszego pobytu na Tahiti, spotkała się z niezrozumieniem publiczności i wrogim nastawieniem części środowiska artystycznego (między innymi Moneta, Renoira i Pissarra). Prasa nie zostawiła na malarzu suchej nitki: „Jeśli chcecie zabawić dzieci, pošlijcie je na wystawę Gauguina [...]. Ubawią się kolorowymi obrazkami ozdobionymi rżącymi słowami i przedstawiającymi samice małp spoczywające na suknie bilardowym”<sup>16</sup>.

Uznanie przyjaciół (między innymi Degasa, Mallarmégo i Mirbeau) nie mogło osłodzić Gauguinowi klęski finansowej i artystycznej. Niepowodzenie to uświadomiło mu także, iż nigdy nie będzie w stanie utrzymać rodziny z malarstwa – do tej pory przez wiele lat łudził siebie samego i opuszczoną żonę, że gdy zacznie z zyskiem sprzedawać obrazy, powróci do roli męża i ojca. Między małżonkami doszło do eskalacji konfliktu, którego przejmującym zapisem pozostaje opublikowana korespondencja Gauguina z żoną, wypełniona goryczą, wzajemnymi pretensjami i sporami o finanse. Dlatego najprawdopodobniej Herbert charakteryzuje Mette jako kobietę „z nitką śliny między wargami”.

Jedynie, co pozostawało malarzowi, to ponowny wyjazd, powrót na Tahiti – „nie było innej drogi tylko droga do morza”. Tahitański raj istniał jednak tylko w wyobraźni artysty. Gauguin przekonał się o tym już w czasie swojego pierwszego pobytu na wyspie, lecz nie chciał przyjąć tego do wiadomości. Znaczącym przeżyciem, które unaoczniało mu ów stan rzeczy, był pogrzeb ostatniego króla Tahitańczyków,

<sup>16</sup> H. Perruchot, dz. cyt., s. 233.



wyniszczonego przez syfilis i alkoholizm. Do tego wydarzenia, opisanego szczególnie w *Noa Noa*<sup>17</sup>, nawiązuje Herbert:

z kwiatami manga jedzie wielki wóz  
ostatni król Pomare gnijący ananas  
w mundurze admirała do ziemi jedzie  
bije dzwon drewniany

Śmierć ostatniego króla wyspy i przejście władzy przez Francuzów to według Gauguina zapowiedź ostatecznego kresu kultury tahitańskiej, unicestwionej już w znacznym stopniu przez kolonizatorów i misjonarzy. Rozczarowany obojętnością Francuzów i biernością rdzennych mieszkańców przyjmujących bez buntu swój los, Gauguin zanotował:

mieszkańcy Papeete, zarówno krajowcy, jak biali, rychło zapomnieli o zmarłym. [...] Było tylko o jednego króla mniej. Wraz z nim znikwały ostatnie ślady starodawnych tradycji. Wraz z nim zamykała się historia maoryjska. Teraz to naprawdę był koniec. Cywilizacja, niestety! – soldateska, handel i funkcjonaryzm – tryumfowała. Głęboki smutek owładnął mną. Marzeniu, które mnie przywiodło na Tahiti, fakty dawały brutalne zaprzeczenie. Kochałem Tahiti, jaką była ongi. Dzisiejsza mierzyła mnie<sup>18</sup>.

17 „Król umarł i, w galowym mundurze admirała, został wystawiony w swym pałacu na widok publiczny. [...] O dziesiątej rano wyruszono z pałacu. Wojsko, władze w białych kaskach przy czarnych frakach i krajowcy w swych osmętniałych strojach. Wszystkie okręgi kroczyły w szyku, a naczelnik każdego okręgu niósł francuską flagę. W osadzie Arue zatrzymano się. Tutaj wznosił się grobowiec nie do opisania, tworzący arcyprzykry kontrast z dekoracją roślinną i atmosferą: bezkształtna sterta głazów koralowych, połączonych cementem. Lacascade wygłosił mowę, stek okolicznościowych banałów, którą następnie tłumacz przełożył dla obecnych Francuzów. Potem pastor protestancki wystąpił z kazaniem. Wreszcie Titi, brat królowej, odpowiedział – i to było wszystko. Tłum wnet zaczął się rozchodzić; urzędnicy tłoczyli się w kariolkach; przypominało to jakiś «powrót z wyścigów». Na drodze, którą krajowcy ciągnęli teraz w nieładzie, że obojętność Francuzów nadawała ogólny ton, cały ten lud, tak poważny od wielu dni, zaczynał się znowu śmiać. Wahiny ujęły znów pod rękę swych tanów, gadały głośno, kręciły zadkami, a ich szerokie nagie stopy ciężko biły w kurz drogi” – P. Gauguin, *Noa Noa...*, s. 9, 11–12.

18 Tamże, s. 15; por. A. Langer, dz. cyt., s. 41.

Nie mogąc pogodzić się z upadkiem egzotycznego raju, malarz opuścił karykaturalnie zeuropeizowaną stolicę wyspy i zamieszkał na prowincji, aby tam poszukiwać śladów dawnej kultury Maorysów. Jak silne było to jego pragnienie, świadczy fakt, że informacje o wierzeniach, które jakoby miała mu przekazać trzynastoletnia tahitańska żona, Tehura, przepisał po prostu z książki *Podróż na wyspy Wielkiego Oceanu* opublikowanej w Paryżu w 1837 roku przez konsula Stanów Zjednoczonych w Polinezji, Jakuba Antoniego Moerenhouta<sup>19</sup>.

Drugi pobyt na Tahiti przyniósł Gauguinowi jeszcze większe rozczarowania. Ostatnie lata życia artysty to właściwie pasmo osobistych klęsk. Śmierć ukochanej córki Aliny, dotkliwa nędza spowodowana ciągłymi problemami finansowymi, niemożność sprawnego poruszania się z powodu złamanej kostki oraz nasilających się objawów syfilisu, choroba serca, kryzys twórczy, załamanie nerwowe, nieudana próba samobójcza i w końcu samotna śmierć – wszystkie te fakty zostają aluzyjnie przywołane w wierszu Herberta. Dzieła malarza powstałe na Tahiti poeta postrzega przez pryzmat dolegliwości fizycznych ich twórcy (u schyłku życia artysta nie mógł chodzić z powodu jątrzących się ran na nogach, spacerował z użyciem niewielkiego, jednokonnego wozu):

na łokciach i kolanach Gauguin prowadzi swoje ciało  
owoce są jak wrzody las stoi w liszajach

Sformułowanie „na łokciach i kolanach” można odczytywać też mniej dosłownie – charakteryzując w listach swoją trudną sytuację finansową i życiową, malarz pisał często, że jest „powalony na kolana”<sup>20</sup>.

Powtarzający się dwukrotnie w utworze wers-refren „wymioty oceanu gitary papużko” nie tylko odsyła do szeregu motywów malarskich charakterystycznych dla martwych natur Gauguina (obrazów takich jak między innymi *Martwa natura z mandoliną* czy *Martwa natura z papugami*), ale przede wszystkim nawiązuje do tragicznych losów malarza – jak wiadomo, chory Gauguin wymiotował krwią, a także przeżył próbę samobójczą dzięki temu, że jego silny organizm obronił

<sup>19</sup> H. Perruchot, dz. cyt., s. 219–220.

<sup>20</sup> Por. P. Gauguin, *The Writings...*, s. 117.

się wymiotami przed przedawkowaniem arszeniku<sup>21</sup>. W wierszu Herberta elementy stereotypowych wyobrażeń egzotycznego rajy dalekich wysp: dźwięki gitary, kolorowe ptaki, fale oceanu uderzające o brzeg, zostają naznaczone przez cierpienie, rozkład i śmierć. Muzyka, którą Gauguin kochał, czynnie uprawiał i do której chętnie porównywał swoje malarstwo, nie przynosi Herbertowskiemu bohaterowi pocieszenia, odzwierciedla jedynie jego ból<sup>22</sup>.

Aluzyjna, poetycka rekonstrukcja dramatycznego życiorysu Gauguina staje się dla Herberta pretekstem do wypowiedzenia kilku ogólnych refleksji na temat losu artysty, uwarunkowań i swego rodzaju piętna twórczej egzystencji. Pierwszą z nich dobrze mogłoby wyrazić zdanie powtarzane przez van Gogha: „miłość sztuki zabija miłość prawdziwą”<sup>23</sup>. Wydaje się, że w utworze Herberta wybory osobiste Gauguina zostają ocenione negatywnie:

dziewcząt nie kochał ani Tehury  
ani Metty Gad z nitką śliny między wargami  
Alina umarła zbyt wcześniej on miał wstręt do pleśni

Owo pozornie jednoznaczne potępienie braku odpowiedzialności malarza za bliskich komplikuje fakt, że Herbertowska strofa jest parafrazą słów artysty udreżonego chorobą, który pisał: „Jeślibym nie mógł już malować, ja, który kocham tylko malarstwo – żadnej kobiety, żadnego dziecka... Czyż jestem zbrodniarzem? Nie wiem!”<sup>24</sup>.

Aksjologicznie ambiwalentny jest również obraz Gauguina opuszczającego chyłkiem o poranku swoją „białą kobietę”. Scena, przynajmniej, jak z tandetnego romansu, podczas gdy w rzeczywistości Mette Sophie Gad absolutnie nie była przelotną kochanką malarza – artysta przeżył z żoną dziesięć szczęśliwych lat, wychowywał z nią pięcioro dzieci, urządzał kolejne, coraz bardziej wystawne domy. Nawet po rezygnacji Gauguina ze stałej posady małżonkowie oddalali się od siebie stopniowo, a do ostatecznego zerwania doszło dopiero po wielu latach rozłąki.

21 H. Perruchot, dz. cyt., s. 236, 271–272.

22 Por. P. Gauguin, *The Writings...*, s. 54, 109, 184.

23 V. van Gogh, *Listy do brata*, tłum. J. Guze, M. Chełkowski, Warszawa 2002, s. 316.

24 A. Langer, dz. cyt., s. 69; por. P. Gauguin, *The Writings...*, s. 181.

Herbert upodobił Mette do egzotycznych nastoletnich „żon dzikusa” Gauguina – traktowanych przedmiotowo i beztrosko porzucanych – aby zasugerować, że jedyną prawdziwą miłością artysty była jego sztuka. Bohater utworu wyrzeka się „białej” kobiety, a w poezji Herberta, jak zauważa Ewa Badyda, „białe kobiety (podobnie jak sława, bogactwo i zaszczyty) stanowią obiekt największego pożądania mężczyzny”<sup>25</sup>. Herbertowski Gauguin rezygnuje więc z pewnej wartości, by zyskać coś w jego odczuciu jeszcze cenniejszego.

Zagadkowa konstatacja o wstąpieniu malarza do pleśni to z kolei nawiązanie do uzasadnień, jakimi Gauguin próbował tłumaczyć swoje życiowe decyzje. O pleśni artysta wspominał w zapiskach poświęconych Duńczykom – za pomocą tego określenia krytykował gust i poczucie estetyki rodaków swojej żony, w istocie odrzucał jednak przede wszystkim ceniony przez nich pragmatyzm oraz mieszczański styl życia, oparty na pozorach i obyczajowych konwenansach<sup>26</sup>. Zasadniczą ideą Herbertowskiego wiersza zdaje się więc być problem artystycznego powołania oraz ceny, jaką twórcy muszą zapłacić za jego realizację. Nieprzypadkowo drugim bohaterem wiersza jest Vincent van Gogh:

cierpliwy Wincenty w słońcu jak słonecznik  
 przepala słońce rudy mózg  
 miał odwagę malował brzytwą  
 to nie Monet krzyczał nie będę wystawiał  
*avec le premier barbouilleur venu*

Strofa odsyła do znanych faktów z biografii wielkiego Holendra. Vincent, gnany z miejsca na miejsce przez swoją malarską pasję, odkrył w końcu światło Prowansji, zatrzymał się w Arles, gdzie w pełnym słońcu upalnego lata stworzył swoje najwybitniejsze obrazy. Urządził „żółty dom”, w którym chciał założyć malarską Pracownię Południa dla zaprzyjaźnionych artystów. Długo namawiał Gauguina, by do niego dołączył i zechciał przewodniczyć przedsięwzięciu. Na powitanie znakomitego kolegi namalował słynne *Słoneczniki*. Malarze nie mogli

<sup>25</sup> E. Badyda, dz. cyt., s. 81.

<sup>26</sup> P. Gauguin, *Paul Gauguin's Intimate Journals*, translated by V.W. Brooks, preface by E. Gauguin, New York 1936, s. 230–231.

się jednak porozumieć, po kilku tygodniach wspólnego życia doszło do scysji i Gauguin postanowił wyjechać z obawy przed agresją Vincenta. Ten w przypiływie rozpacz i szaleństwa zaatakował Gauguina brzytwą, a następnie odciął sobie część ucha. Tuż przed katastrofą Gauguin sportretował van Gogha malującego *Stoneczniki*: „To ja, ale jako wariat!” – miał krzyknąć Vincent na widok obrazu<sup>27</sup>.

Herbertowski van Gogh to jednak nie szaleniec, lecz artysta bezgranicznie oddany swojej pracy, z pełną świadomością, odwagą i determinacją poświęcający sztuce własne życie. O szlachetnej i zarazem tragicznej bezkompromisowości artysty świadczyć ma przywołany przez poetę fakt, że Vincent nie chciał wystawiać, póki nie osiągnie malarskiego mistrzostwa. Wbrew zdrowemu rozsądkowi wołał tkwić w rujnującej go psychicznie sytuacji rentiera, być na utrzymaniu własnego brata, niż zapewnić sobie wygodny byt za cenę artystycznych ustępstw, marketingowych zabiegów i środowiskowych rozgrywek<sup>28</sup>. Jego postawę Herbert przeciwstawia decyzji Moneta, który licząc na pozyskanie uznania oficjalnego Salonu, odmówił wystawienia swoich prac z „pierwszym lepszym pacykarzem”, Gauguinem<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Tamże, s. 33.

<sup>28</sup> V. van Gogh, dz. cyt., s. 381.

<sup>29</sup> Herbert wspomina o tym fakcie również w recenzji z ekspozycji dzieł Gauguina: „Wystawa ukazuje dowodnie, że Gauguin należał do rodziny «geniuszów bez talentu», podobnie jak Cézanne czy Van Gogh, i można zupełnie dobrze zrozumieć irytację Moneta (oko niezaproszone geniuszem), gdy nie godził się sąsiedować z Gauguinem na VII Wystawie Impresjonistów w roku 1882” (wg 267). Por. H. Perruchot, dz. cyt., s. 63. W recenzji Herbert cytuje również fragment listu Gauguina do Daniela de Monfreid, w którym malarz omawia tezy swojego eseju zatytułowanego znamienne *Garwedy pacykarza*: „Chciałem ustanowić zasadę maksymalnej śmiałości, odwagi i odwagi na wszystko, ale moje ograniczone zdolności (i troski pieniężne zbyt wielkie, jak na takie zadanie) nie dały wielkiego rezultatu, wszelako idea została rzucona. Publiczność nie jest mi nic winna, ponieważ moje dzieło malarskie jest tylko względnie dobre, ale malarze, którzy korzystają dzisiaj z wolności, pewne rzeczy mi jednak zawdzięczają” (wg 268). Por. H. Perruchot, dz. cyt., s. 315–316; P. Gauguin, *The Writings...*, s. 213–214.

Należy podkreślić, że Herbert nie był wielbicielem malarstwa autora *Słoneczników*. W szkicu *Van Gogha smutna popularność*<sup>30</sup> z ironicznym dystansem opisuje spóźniony i nieszczerzy hołd oddawany w połowie XX wieku dziełom artysty-męczennika przez niezliczone rzesze „nabożnych wyznawców”. W ocenie poety van Gogh pozostaje twórcą nieoswojonym i zagadkowym:

Nie chcę udawać, że należę do grona wtajemniczonych. Widziałem wiele obrazów Van Gogha, ale każde zetknięcie z tym malarzem pogłębia moją bezradność. Podejrzewam, że wtajemniczeni w dzieło mistrza nie istnieją. Nie są to bowiem ani romansopisarze – tropiciele jego nieszczęśliwych miłości, ani panowie w białych kitlach, którzy mówią o epilepsji psychomotorycznej, ani historycy sztuki objaśniający, że ulubiony motyw żniwiarza oznacza „niemal uśmiechniętą” śmierć idącą „w jasnym świetle dnia, w słońcu zalewającym wszystko czystym jak złoto blaskiem” (WG 327).

W tym samym szkicu Herbert stara się jednak fenomen van Gogha w pewien sposób wyjaśnić. Zdaniem poety wielki Holender to „romantyk, artysta dionizyjski, wizjoner”, malarz, któremu „nie zależało wcale na arcydziełach ani nawet na dobrych obrazach [...], ale na tym, co jest już poza wszelkim malarstwem, poza wszelką sztuką” – na uchwyceniu prawdy rzeczywistości (WG 327–328).

Do van Gogha powraca Herbert również w tomie *Barbarzyńca w ogrodzie*, w eseju zatytułowanym *Arles*. Autor dokonuje tu pewnego zabiegu, który ma przekonać czytelnika, że narrator nie należy do snobistycznego grona czcicieli malarza – twierdzi on mianowicie, iż dopiero pijąc wino w *Café de l'Alcazar* i widząc na ścianie kawiarni reprodukcję słynnego obrazu *Le café de nuit*, przypomniał sobie o związku tego miejsca z osobą van Gogha. Herbert wykorzystuje arlejański epizod biografii malarza, by ukazać interesujący go konflikt pomiędzy oryginalną, często wybitną jednostką a nijaką, przeciętną, często również okrutną społecznością. Rozmowy, które bohater tekstu usiłuje prowadzić z mieszkańcami Arles na temat van Gogha, obnażają ich małość oraz brak wrażliwości zarówno moralnej, jak i estetycznej (*Arles*, BO 37–39).

<sup>30</sup> Opublikowanym w „Twórczości” 1962, nr 12; przedruk WG 327–328, 751–752.

Podobnie jak w wielu innych tekstach Herberta (na przykład w esaju *Martwa natura z wędzidłem* czy apokryfach *Łóżko Spinozy* oraz *Długi Gerrit*) sympatia narratora jest po stronie niezrozumianego outsidera.

W utworze *Gauguin Koniec* poeta uwzniośla postać van Gogha za pomocą pozornie pejoratywnego określenia „rudy mózg”. Użycie tej nazwy koloru – zauważa Ewa Badyda – jest w poezji Herberta jednym z zabiegów litotycznych, stosowanych po to, by naprawdę podkreślić godność ośmieszanej wartości, w ten sposób bronionej<sup>31</sup>. „Rudy” pojawia się zazwyczaj, gdy Herbert mówi o rzeczach wielkich i świętych, na przykład w wierszach *Prolog* („spłowiła w deszczu ruda barwa”, N), *17 IX* („rude pola chwały”, ROM) czy *Zwierciadło wędruje po gościńcu* („zrudziałe cierpienie”, R)<sup>32</sup>. W wierszu *Gauguin Koniec* van Gogh zostaje ukazany jako niezłomny artysta heroicznie przyjmujący swój los – podobnie jak „cierpliwy cierpiący” Orwell z późniejszego wiersza poety (*Album Orwella*, R).

Główny bohater utworu, Paul Gauguin, pomimo wszelkich przywołanych dwuznaczności skandalizującej biografii jest oceniany tak samo. Świadczy o tym zakończenie tekstu:

kto pojął sens kobaltu musi opuścić giełdę  
nie było innej drogi tylko droga do morza  
na łokciach i kolanach Gauguin prowadzi swoje ciało  
owoce są jak wrzody las stoi w liszajach  
maoryjscy bogowie z przejęciem dłubią w zębach  
wymioty oceanu gitary papużko

między niebem z ognia trawą z ognia – śnieg  
bretońska wioska w kwiatach manga

<sup>31</sup> Por. E. Badyda, dz. cyt., s. 209–210.

<sup>32</sup> „W rudym użytym w odniesieniu do krwi wyeksponowana jest jako pierwotny składnik kolorystyczny czerwień – pierwotny, bo żywość tej barwy została już bezpowrotnie utracona. Jednak spłowiła, ruda teraz, krew przelana w obronie ojczyzny tylko na pozór jest bez znaczenia. Pozbawiony barwnej tonacji rudy staje się kolorem gorzkiego losu i trudnej miłości, ale też najcenniejszych i najświętszych wartości – narodowego bohaterstwa, przegrywanego, lecz przecież zdolnego do najwyższych poświęceń” – tamże, s. 209.

Słowa „kto pojął sens kobaltu musi opuścić giełdę” nie tylko nawiązują do faktu porzucenia przez malarza intratnej posady<sup>33</sup>, lecz także nabierają ogólnego znaczenia: kto pojął sens malarstwa, sztuki, musi zrezygnować z półśrodków i zaryzykować życiem<sup>34</sup>. Wybrać samotność, cierpienie, tułaczkę i – jeśli to konieczne – śmierć na obczyźnie (nieprzypadkowo Herbert eksponuje fakt, że ostatni obraz, nad którym pracował Gauguin w tropikach, to płótno *Bretońska wieś w śniegu*, co sugeruje tęsknotę artysty za ojczyzną). Pomimo choroby, osamotnienia i metafizycznej pustki (obojętności czy też beczynności bogów)<sup>35</sup> artysta wytrwale tworzy niezwykle dzieła, chce „ważyć się na wszystko”, zostawić swój ślad. Mówią o tym ostatnie wersy utworu będące opisem techniki malarskiej Gauguina, polegającej na zestawianiu ze sobą kontrastowych plam czystego koloru, dobieranych zgodnie z wyobraźnią malarza i jego zindywidualizowanym sposobem widzenia<sup>36</sup>.

33 Malarz miał powiedzieć żonie: „Złożyłem wymówienie [...]. Od dziś co dzień maluję”. Por. H. Perruchot, dz. cyt., s. 76.

34 Tak właśnie Gauguin pojmował swoje zadanie. Pisał do żony: „Jestem wielkim artystą i wiem o tym. I dlatego że nim jestem, zniosłem tyle cierpienie, aby dążyć moją drogą. W przeciwnym razie uważałbym się za łajdaka. Dla wielu osób jestem nim zresztą. [...] Mówisz mi, że to źle, że trzymam się z dala od artystycznego centrum. Nie, to nie jest źle, od dawna wiem, co robię i dlaczego to robię. Moje artystyczne centrum znajduje się w moim mózgu, nie zaś gdzie indziej, a mocny jestem dlatego, że nigdy nie dałem się innym zbić z tropu i że maluję to, co tkwi we mnie. Beethoven był ślepy, głuchy i odcięty od wszystkiego, toteż jego dzieła zdradzają artystę, który żyje na własnej planecie” – cyt. za: H. Perruchot, dz. cyt., s. 217.

35 Wers „maoryjscy bogowie z przejściem dłubią w zębach” jest nawiązaniem do opisu bierności, bez troski, lekkomyślności i niestałości – cech Maorysów przedstawionych przez Gauguina w *Noa Noa* (s. 29–30). W cytowanym fragmencie wiersza dochodzi również do głosu pojawiające się często w tekstach Herberta przekonanie o obojętności bogów względem ludzkiego cierpienia, por. na przykład *Dziesięć ścieżek cnoty* (KM).

36 O swoich poszukiwaniach nowego stylu malowania Gauguin pisał między innymi w *Noa Noa*: „krajobraz o mocnych, czystych barwach porażał mnie, czynił ślepy. Byłem ciągle niezdecydowany, szukałem i szukałem... A przecież byłoby tak prosto malować tak, jak widziałem, kłaść bez wielkiego zastanowienia się czerwień obok błękitu! Zachwycały mnie złociste postacie w strumieniach i nad brzegiem morza... czemuż zwlekałem z utrwaleniem tej słonecznej radości na moim płótnie? Ach, te stare tradycje europejskie, ten bojaźliwy sposób wypowiedzania się ras zdegenerowanych” – cyt. za: A. Langer, dz. cyt., s. 42. Herbert nawiązuje też najprawdopodobniej do fragmentu recenzji Augusta Strindberga: „What is he then? He is Gauguin, the savage, who



Wers „kto pojął sens kobaltu musi opuścić giełdę” można również odczytywać w kontekście eschatologicznym. Sugestię tę potwierdza obecne w tytule Herbertowskiego wiersza, pisane wielką literą słowo „Koniec”, nie tylko odnoszące się do straconych złudzeń malarza, lecz przede wszystkim wskazujące na kres jego egzystencji. Jak zauważa Ewa Badyda – nieuniknionym skutkiem dotarcia do największych tajemnic sztuki jest śmierć artysty<sup>37</sup>. Tę właśnie cenę za twórcze spełnienie zapłacili obydwaj bohaterowie utworu: Vincent van Gogh i Paul Gauguin.

\*

Udostępnione po śmierci Zbigniewa Herberta źródła biograficzne przekonują, że dylematy sławnych „męczenników sztuki” mogły być mu szczególnie bliskie. Wiersz *Gauguin Koniec* dowodzi, że poeta zgłębiał biografie wybitnych twórców, poszukując w nich zarówno inspiracji literackiej, jak i potwierdzenia własnych wyborów egzystencjalnych i artystycznych. Już w 1953 roku pisał do Henryka Elzenberga:

Najgorsze jest to, że bezsilny i zrezygnowany muszę zdać się na pomoc bliskich i dalszych ludzi, którzy mają rację w nieocenionych radach, ale którym ogromnie trudno wytłumaczyć, dlaczego nie żyję tak jak inni (posada, żona, zegar w jadalni, spacery dookoła stołu, rosół w niedzielę) i o co właściwie chodzi w moim życiu. Różne miłości dają prawo do szperania po naszych wnętrzach, żądania wyjaśnień, tłumaczeń, a przecież w naszym życiu tłuką się takie myśli i idee, które pchają nie wiadomo dokąd, które tylko perspektywy otwierają i ku jakimś zamglonym horyzontom

---

hates a whimpering civilization, a sort of Titan who, jealous of the Creator, makes in his leisure hours his own little creation, the child who takes his toys to pieces so as to make others from them, who abjures and defies, preferring to see the heavens red rather than blue with the crowd” [podkr. moje – J.A.]. P. Gauguin, *Paul Gauguin's Intimate Journals...*, s. 48–49.

37 „W odniesieniu do spektrum chromatycznego niebieskiego w terminologii malarskiej stosuje się nazwę *blękit*. W poezji Herberta pojawia się ona we wszelkich kontekstach związanych z malarstwem, wywołując asocjacje «malarskości», «estetyczności», «niereczywistości». [...] Podobne konotacje ma w poezji Herberta *kobalt*”. E. Badyda, dz. cyt., s. 145.

wzywają. Więc myślę, że trzeba się tłuc, rozbijać, nie oszczędzać, nie wydzielać skąpych porcji życia (ZHHE 54).

Ostatecznie wybrał egzystencję nomady – nieustanne podróże, brak zadomowienia, rozłąkę z rodziną, skomplikowane relacje osobiste. Barbara Toruńczyk wspomina:

W trybie jego życia było coś ze świadomego eksperymentu twórczego. Koszta były wysokie: Herbert płacił brakiem komfortu, niewygodą bliskich, zdrowiem. Swoim życiem. Patrząc z dzisiejszej perspektywy, można mieć poczucie, że się spalał, że sam siebie niszczył. Było chyba inaczej: on po prostu siebie nie chronił, poświęcał się czemuś innemu. Miał do końca wielkie projekty; nienasycony głód życia, wrażeń, sztuki. [...] Planował następne książki. Ustawicznie porządkował notatki, kompletował lektury, zachowywał kolejne wersje utworów, wszelkie zapiski. [...] Słoję tego życia odłożyły się w twórczości. [...] Innej ciągłości nie było (*Bez tytułu, czyli zapiski redaktora*, UPÓR 96–97).

## Władza nad martwą naturą. Cézanne Herberta

Wiersz Zbigniewa Herberta poświęcony Cézanne'owi został opublikowany po raz pierwszy dopiero w 2002 roku, w tomie korespondencji Zbigniewa Herberta i Jerzego Zawieyskiego z lat 1949–1967, pod tytułem *Martwa natura P. Cézanne*. Do listu z 4 października 1950 roku Herbert dołączył maszynopisy dwudziestu trzech tekstów, w tym utworu o Cézannie, z dedykacją „Jerzemu Zawieyskiemu – memu dobremu i cierpliwemu spowiednikowi – Zbigniew Herbert. Krynica 3 x 1950” (ZHJZ 157). Według ustaleń Ryszarda Krynickiego wiersz miał dwie, nieco różniące się redakcje, w brulionie drugim nosił również podtytuł: „marzenie malarza” (UR 352–353). Z kolei na zachowanej kopii maszynowej utworu w wersji, którą przedrukowano po latach w korespondencji z Zawieyskim, Herbert dopisał do tytułu *Martwa natura* ciąg dalszy: *Pawła Cézanne'a*, a następnie skreślił ołówkiem ten dopisek. Zdaniem Krynickiego poeta wahał się co do tytułu, ponieważ w brzmieniu *Martwa natura Pawła Cézanne'a* mógłby on sugerować, że utwór jest ekfrazą jednego, konkretnego obrazu artysty. Tymczasem, według Krynickiego, w wierszu pojawia się raczej nawiązanie do Cézanne'owskiej „idei martwej natury” (UR 354), a także zostaje przywołany obraz będący jedną z malarskich realizacji tematu grających w karty<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> W latach 1890–1896 Cézanne stworzył serię obrazów przedstawiających wieśniaków grających w karty. Por. na przykład M. Schapiro, *Paul Cézanne*, New York 1952, s. 88–89; S. Borghesi, *Cézanne*, tłum. A.N. Germeyan, Warszawa 2006, s. 112–113; S. Rodary, *Paul Cézanne*, „Wielcy Malarze” 1998, nr 7, s. 20–21.

Trzy jabłka – rumiane planety

Ocean przypomina flaszką  
W winiarni schylonemu nad treflem  
Wróźono  
W środku sopel blasku  
Karta z dziennika podróży  
O wybuchu kotłów  
Nad głową zamyka się  
Zielone burzliwe szkło

Cztery jabłka – krążą tak szybko  
Że leniwe piwne oczy  
Mówią: nieruchome

Głęboki wydech serwety  
Różowej jak płuco ludzkie  
Łąka powietrza nad którą  
Zawisa sina chmura  
Ostatni oddech złowionych  
W sieci nabrzmiąłych żył

Pięć jabłek –

Można z nich zrobić system słoneczny  
Gdyby miało się tę samą władzę  
Nad martwą naturą nieba  
(*Martwa natura*, UR)

Tekst doczekał się dwóch obszerniejszych omówień autorstwa Romana Bobryka i Magdaleny Śniedziewskiej<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> R. Bobryk, *Martwa natura w poezji polskiej XX wieku*, Siedlce 2015, s. 81–87; M. Śniedziewska, „Mądra astronomia widzialnego świata”. *Lekcja Cézanne’a według Herberta* [w:] *Nagła wyspa. Studia i szkice o pisarstwie Zbigniewa Herberta*, red. P. Próchniak, Lublin 2015, s. 137–149.

Roman Bobryk analizuje szczegółowo warstwę językową utworu, koncentrując się na omówieniu wieloznaczności wynikającej z podziału składniowego i wersyfikacyjnego poetyckiej wypowiedzi. Badacz formułuje także niezwykle interesujące sugestie interpretacyjne, dotyczące zarówno sposobu rozumienia tytułu w kontekście malarskiej tradycji gatunku martwej natury, jak i Herbertowskiej koncepcji „nieba” jako sfery metafizycznej oraz – pośrednio – Boga<sup>3</sup>. Do tych ustaleń wypadnie mi jeszcze powrócić.

Z kolei Magdalena Śniedziewska w artykule „*Mądra astronomia widzialnego świata*”. *Lekcja Cézanne’a według Herberta* sytuuje wiersz na tle innych wypowiedzi poety o francuskim malarzu i próbuje rozstrzygnąć, któremu nurtowi polskiej recepcji Cézanne’a są one bliższe: awangardowemu Juliana Przybosa i Władysława Strzemińskiego czy też reprezentowanemu przez kolorystów Władysława Pankiewicza i Józefa Czapskiego. Według badaczki poeta zwraca uwagę przede wszystkim na wartości malarskie twórczości Cézanne’a, stara się ukazać totalność jego projektu, „będącego próbą odtworzenia języka natury w sztuce”<sup>4</sup>. Zdaniem Śniedziewskiej ów sposób pojmowania roli i osiągnięć samotnika z Aix zbliżałby Herberta do artystów takich jak Makowski i Czapski<sup>5</sup>.

Celem mojej interpretacji będzie rozważenie kolejnego aspektu Herbertowskiej „lekcji Cézanne’a” – aspektu pominiętego bądź jedynie zasygnalizowanego w istniejących omówieniach wiersza. Interesować mnie będą przedstawione w utworze koncepcja losu człowieka (zwłaszcza artysty) oraz wizja świata i Boga, do ukazania których postać francuskiego malarza wydaje się tylko pretekstem.

3 R. Bobryk, *Martwa natura...*, s. 86–87.

4 M. Śniedziewska, dz. cyt., s. 148. Badaczka następująco interpretuje zasadniczy sens wiersza *Martwa natura*: „Herbert przywołuje motyw z konkretnych obrazów Cézanne’a, jak również [...] odnosi się do szeroko rozumianej poetyki jego twórczości. [...] Mówiąc o tle zamykającym się nad głową, dotyka problemów kompozycyjnych, zaś ruch jabłek – będący dla patrzącego ich bezruchem – można odnieść do kwestii malarskiego widzenia i stosunków przestrzennych. Poeta akcentuje zatem wartości malarskie, które – jak jabłka w jego wierszu – u Cézanne’a mnożą się i potęgują artystyczny efekt. Można zaryzykować stwierdzenie, że obraz Cézanne’a rodzi się w pełni dopiero w procesie patrzenia nań, a totalność malarskiej wizji w doskonały sposób wyrażona jest we fragmencie (fragmentach) rzeczywistości. Jabłko znów pojawia się tyleż jako element martwej natury, co jako klucz do zrozumienia Cézanne’owskiej wizji sztuki albo – by ująć to lepiej – wizji natury oddanej poprzez sztukę”. Tamże, s. 147–148.

5 Tamże, s. 148.

Rozpocznę od zarysowania tła, to znaczy od rekonstrukcji wizerunku Cézanne'a wyłaniającego się ze szkiców Herberta poświęconych sztuce i publikowanych w czasopismach w latach 1952–1962. Poeta formułuje dobitnie swoje opinie zwłaszcza w dwóch ogłoszonych na łamach „Twórczości” recenzjach wystaw zorganizowanych w Muzeum Narodowym w Warszawie: malarstwa francuskiego *Od Davida do Cézanne'a* z 1956 roku oraz twórczości van Gogha z 1962 roku. Omawiając pierwszą z ekspozycji, Herbert deklaruje:

Gdyby istniał termin malarstwo absolutne, być może Cézanne jedyny ze współczesnych zasługiwałby na to określenie. *Niebieski wazon* jest arcydziełem. Wobec tego obrazu doznaje się wrażenia zupełnej bezsilności analizy estetycznej. Nie można niczego powiedzieć ani o kolorze, ani o kompozycji tego dzieła, gdyż wszystkie elementy malarskie istnieją w stopie, jedności, krystalicznie jasnej i doskonałej. „Jestem szczęśliwy – powiedział mi spotkany znajomy malarz – gdy uda mi się zestawzić dwa sąsiadujące ze sobą kolory, wtedy uważam, że namalowałem obraz. A niech pan patrzy, jak on to rozwiązuje centymetr po centymetrze. Nie ma tu ani jednej przypadkowej formy, ani jednego przypadkowego tonu. Ten obraz to łańcuch. My gramy jednym palcem na dwu, trzech klawiszach, a ten samotnik z Aix włada całą orkiestrą” (*Od Davida do Cézanne'a*, wg 205).

W relacji z wystawy prac van Gogha poeta nazywa twórcę *Grających w karty* klasykiem, realizującym swój program z żelazną konsekwencją, „wielkim analitykiem form, malarzem, którego anatomiczne widzenie do dziś powinno być wykładane na akademiach sztuki” (*Van Gogha smutna popularność*, wg 327). Zaprzeczeniem analitycznego Cézanne'a jest, według Herberta, van Gogh – wizjoner, artysta dionizyjski i franciszkański zarazem. Ukazawszy sugestywnie różnice między malarzami, poeta przestrzega adeptów sztuki: „Można być dobrym malarzem, przestudiowawszy lekcję Cézanne'a. Kto odważy się naśladować Van Gogha, wpada nieodwołalnie w piekło imitatorów” (wg 328).

Herbert czyni autora *Niebieskiego wazonu* pozytywnym punktem odniesienia, gdy krytykuje negatywne, jego zdaniem, zjawiska w sztuce współczesnej lub po prostu nieudane realizacje malarskie. Przykładem może być tu rozbudowany atak na surrealizm, przypuszczony przez poetę w recenzji VIII Międzynarodowej Wystawy Surrealistów (*Dada*

*nobis volutamtam*, wg 265–266, 749, pierwodruk – „Twórczość” 1960, nr 3). Zarzucając powojennym nadrealistom epigonizm, teatralność w złym guście, rezygnację z właściwej twórczości plastycznej na rzecz manifestowania obsesji, szkodliwe epatowanie pornografią i przemocą połączone z lekceważeniem realnych zagrożeń współczesnego świata, wątpliwej jakości mistycyzm, ortodoksyjność i wewnątrzgrupową walkę, Herbert przeciwstawia im Cézanne’a jako skupionego na problemach formalnych reprezentanta prawdziwego malarstwa:

Ale nadrealistom nie idzie o to, aby być malarzami. Śmieją się z jabłek Cézanne’a (konstruktor, rezoner) i z wszystkich wartości plastycznych. Obraz jest wtedy dobry, kiedy jak okno otwiera się na inną rzeczywistość i gdy wyzwolona wyobraźnia poddaje się podziemnym siłom psychiki. Płótno jest tylko sprawdzeniem iluminacji. Tu zaczyna się monolog mistyków (*Dada nobis volutamtam*, wg 266)<sup>6</sup>.

Podobnie przedstawia Herbert francuskiego malarza w omówieniu wystawy prac Stanisława Kamockiego opublikowanym pierwotnie na łamach „Dziś i Jutro” w 1952 roku. Poeta piętnuje niedostatki kompozycyjne, formalny chaos, ubogą paletę barwną i wtórność artystyczną tego malarstwa. Krytykując dwie martwe natury, „złe i secesyjnie pogmatwane”, Herbert pisze o Cézannie – kreatorze plastycznego kosmosu i mistrzu kompozycji:

6 Wydaje się, że najbardziej irytuje Herberta, oprócz artystycznej nieproduktywności nadrealizmu, właśnie charakterystyczna dla tego nurtu pretensjonalna i jałowa pseudoduchowość: „Jedyna rzecz, którą naprawdę trudno wybaczyć nadrealistom, to uderzający fakt, że od czasu swych pierwszych wystąpień nie odmienili środków wyrazu, a także swoich sideł, w które starają się spętać wynaturzoną świadomość współczesnego człowieka. To samo poważne pochylenie się nad własnym rozporkiem, to samo zamiłowanie do wariatów i do dzieci, ta sama metoda zastraszenia za pomocą szpilek wbitych w czułe miejsce. A tu rzeczywistość krzyczy. Postęp techniki przynosi nam co dzień sporą porcję zdrowego przerażenia. Żadna kategoria nie starzeje się szybciej niż kategoria rzeczy potwornych. Filmy niemieckiej szkoły ekspresjonistycznej z lat dwudziestych wywołują teraz wesołe porykiwanie widowni.

W salonie, gdzie panuje purpurowy mrok, odbywa się czarna msza (przypadłaby do gustu Przybyszewskiemu). Na stole naga pani wśród homarów, szampana i owoców, przy stole wytworne towarzystwo w czerni. W czasie wernisażu pani była na żywo [...]. Potem dla zwykłej publiczności (po 500 franków od osoby) zastąpiono ją lalką woskową. Są tacy, którzy dopatrują się w tym symbolu” (*Dada nobis volutamtam*, wg 266).

Martwa natura jest właśnie szkołą formy, sztuką wyrażania za pomocą nic nieznaczących przedmiotów ładu i proporcji wszechświata. U Kamockiego nie ma śladu mądrej astronomii widzialnego świata, jaki spotykamy u Holendrów czy Cézanne'a (*Wystawa Stanisława Kamockiego*, wg 160).

W eseju poświęconym Gauguinowi poeta zalicza Cézanne'a – wraz z samym twórcą *Nevermore* oraz van Gogh'em – do rodziny „geniuszy bez talentu”, a także odnotowuje jego inspirujący wpływ na autora *Noa Noa* (*Gauguin*, wg 267–268, 749, pierwodruk – „Twórczość” 1960, nr 7). Dostrzega też wkład malarza w rozwój nowoczesnej sztuki. Zachęcając do zapoznania się z bogatymi zbiorami londyńskich muzeów w szkicu *Polecam Londyn* (wg 278, pierwodruk – „Twórczość” 1960, nr 9), Herbert chwali Tate Gallery za „przemysłany zestaw malarstwa współczesnego, a zwłaszcza szereg kapitalnych obrazów Cézanne'a, ilustrujących narodziny kubizmu”<sup>7</sup>. Według poety niezwykle wartościową lekcję odebrali od Prowansalczyka również Tadeusz Makowski i Władysław Strzemiński – polscy malarze aktywnie szukający własnego języka artystycznego (*Makowski*, wg 275, pierwodruk – „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 34; *Władysław Strzemiński*, wg 207, pierwodruk – „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 3). Uzupełnieniem charakterystyki francuskiego twórcy, zaprezentowanej przez Herberta na przełomie lat 50. i 60. w szkicach poświęconych malarstwu, jest nawiązanie do legendy samotnika z Prowansji pojawiające się w rozmowie poety z Aleksandrem Kobzdejem, opublikowanej pierwotnie na łamach „Więzi” w 1961 roku. Kobzdej mówi w niej o ideale twórczej egzystencji, której symbolem stał się Cézanne (*Aleksander Kobzdej*, wg 299):

---

<sup>7</sup> Wpływ Cézanne'a na kubizm tak charakteryzował Józef Czapski: „W poszukiwaniu elementów kompozycyjnych Cézanne doszukuje się w naturze szeregu form zasadniczych, do których można każdy kształt sprowadzić, form geometrycznych. Z tej geometryzacji, która jest jednak u Cézanne'a jedynie metodą pracy, nigdy celem, wyrasta Picasso i kubizm. Kubizm jednak problemat Cézanne'a zwięża do dwuwymiarowego płaskiego obrazu, w którym abstrakcyjna, dekoracyjna arabeska zastępuje tragiczne szamotanie się *corps à corps* Cézanne'a z naturą, mające na celu związanie abstrakcyjnie doskonałej w kwadracie płótna kompozycji z konkretną wizją otaczającego świata materialnego. To zadanie łączy Cézanne'a chociażby z wielkimi klasykami odrodzenia, dzieląc go od kubizmu i wypływających z kubizmu abstrakcyjnych kierunków”. J. Czapski, *Lekcja Cézanne'a* [w:] R.M.Rilke, *Cézanne*, tłum. A. Serafin, Warszawa 2015, s. 87.



Historia malarza to historia jego obrazu, a nie nieszczęśliwych miłości i nieudanych samobójstw. Pod tym względem pouczający jest przykład Cézanne'a, który żył jak urzędnik skarbowy, a był jednym z najgenialniejszych malarzy na przestrzeni całej historii. Swoją ostatnią pełną pasji list zaadresował do sklepiarza, który nie przysyłał mu potrzebnych farb. Nie znam lepszego i godniejszego testamentu artysty<sup>8</sup>.

Jak udowadnia powyższy przegląd, Herbertowska interpretacja znaczenia Cézanne'a i jego wpływu na sztukę europejską jest spójna i jednoznaczna. Wiersz *Martwa natura*, choć niewątpliwie nawiązuje do

---

<sup>8</sup> Do utrwalenia legendy Cézanne'a – anachorety z pewnością przyczyniły się wypowiedzi Rilkego zawarte w jego opublikowanych pośmiertnie listach do żony. Herbert nawiązuje do wielu motywów pojawiających się w tej korespondencji, co postaram się wykazać. Herbertowskie inspiracje twórczością „towarzysza Ryłki” omawia szczegółowo K. Kuczyńska-Koschany w książce *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 241–263.

O życiu malarza twórca *Elegii Duinejskich* pisał: „[...] jedynym, co robił przez ostatnie trzydzieści lat swojego życia, była praca. Właściwie bez zadowolenia, jak się zdaje, w ciągłym szale, w sporze z każdą ze swoich prac, z których żadna nie wydawała mu się osiągać tego, co uważał za najniezbędniejsze. Nazywał to *la réalisation* i odnajdywał u Wenecjan, których znał z Luwru, do których nieustannie powracał [...]. Realizacja, urzeczywistnienie, rzeczywistość spotęgowana do stopnia niezniszczalności przez jego własne doświadczenie rzeczy była tym, co jawiło mu się jako cel jego najbardziej wewnętrznej pracy; stary, schorowany, każdego wieczoru wyczerpany do granic wytrzymałości jednostajnością codziennej pracy (tak bardzo, że często szedł spać o szóstej, gdy już zmierzchało, po nieprzytomnie spożytym posiłku), rozszłoszczony, nieufny, każdorazowo ośmieszany, wykpiwany i prześladowany podczas swej drogi do atelier, świętował wszelako niedzielę, uczestniczył w mszy i w nieszpórach, tak jak w dzieciństwie, grzecznie prosił swą gospodynię, Madame Brémond, o nieco lepsze jedzenie. Miał nadzieję, że z czasem uda mu się może osiągnąć realizację, jedyną rzecz, jaką uważał za istotną. [...] codziennie wstawał już o szóstej rano, szedł przez miasto do swego atelier i tam pozostawał do dziesiątej; następnie wracał tą samą drogą na posiłek, jadł go i znowu ruszał, czasami nawet pół godziny drogi poza atelier, *sur le motif* do doliny, gdzie w nieopisany sposób wznosiła się Góra Świętej Wiktorii z całymi tysiącami jej wyznań. Tam przesiadywał godzinami, zajmując się poszukiwaniem i wyzyskiwaniem *plaszczyzn*. [...].

Być może przyjechał na pogrzeb swego ojca; swoją matkę też kochał, jednak nie było go na jej pogrzebie. Znajdował się *sur le motif*, jak się wyraził. Już wtedy praca była dla niego tak ważna i nie uznawała wyjątku, nawet takiego, który z pewnością nakazywały mu jego pobożność i prostota”. R.M.Rilke, *Listy o Cézannie* [w:] tegoż, *Cézanne...*, s. 36–39.

tęgo ujęcia, jednocześnie mu zaprzecza, sytuując dokonania malarza w odmiennym kontekście, umieszczając je w szerszej perspektywie – filozoficznej, metafizycznej, religijnej. Cézanne, konstruktor i kreator formy malarskiej, jest obecny w wierszu jako twórca „rumianych planet” – jabłek, z których można „zrobić system słoneczny”. W poincie utworu pojawia się jednak niepokojące dopowiedzenie – „gdyby miało się tę samą władzę / nad martwą naturą nieba”. Zdanie to brzmi jak polemika ze znanym buńczucznym stwierdzeniem Cézanne’a:

Sztuka jest harmonią odpowiadającą harmonii natury – co tedy myśleć o durniach, którzy mówią, że artysta jest zawsze poniżej natury?<sup>9</sup>

Analiza Herbertowskiego tekstu w kontekście biografii malarza oraz jego konkretnych obrazów pozwala zrozumieć sens ostatniej strofy wiersza.

Interpretatorzy utworu są zgodni, że charakteryzuje on całą twórczość artysty, odnosi się do jej podstawowych założeń i nie jest ściśle ekfrazą żadnego określonego dzieła. Mimo tych ustaleń próbują jednak wskazać obrazy, które można na podstawie tekstu zidentyfikować. Najbliższe Herbertowskiemu opisowi wydają się kolejno jedna z wersji *Grających w karty* (Paryż 1893–1896, *Musée d’Orsay*)<sup>10</sup> oraz późna akwarela, pochodząca najprawdopodobniej z lat 1904–1906, zatytułowana *Martwa natura z jabłkiem, butelką i oparciem krzesła* (Londyn, The Courtauld Gallery)<sup>11</sup>. Spróbuję pokazać, jak Herbert, uczyniwszy punktem wyjścia te właśnie dzieła, dopisuje do nich „historie” i – interpretuje

9 P. Cézanne, *Listy*, oprac. J. Rewald, tłum. J. Guze, Warszawa 1968, s. 224 (list do Joachima Gasqueta z 26 września 1897 roku). Sens Cézanne’owskiego stwierdzenia staje się bardziej czytelny w świetle komentarzy, jakimi program artystyczny francuskiego malarza opatrzył Józef Czapski: „[...] obraz Cézanne’a, każdy jego szkic istnieje sam dla siebie, jako natura przetransponowana, a nie kopia natury. Dla niego zasadniczym zagadnieniem jest ideał obrazu, a nie tego czy innego pejzażu. [...] Cézanne chciał łączyć bezpośrednie doznanie natury z geometryczną, abstrakcyjną konstrukcją płótna, zlać rysunek i kolor”. J. Czapski, *Lekcja Cézanne’a*, [w:] R.M. Rilke, *Cézanne...*, s. 94, 99.

10 S. Borghesi, dz. cyt., s. 113.

11 *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, wyb. i red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s. 232–233 (w tym opracowaniu obraz jest datowany na XIX wiek).

je, posiłkując się wiedzą o życiu malarza, nawiązując do jego listów, uruchamiając rozmaite konteksty, aby ostatecznie uzyskać wypowiedź o charakterze filozoficzno-religijnym.

Wspomniany obraz *Grający w karty* stał się inspiracją drugiej strofy utworu:

Ocean przypomina flaszka  
 W winiarni schylonemu nad treflem  
 Wróżono  
 W środku sopel blasku  
 Karta z dziennika podróży  
 O wybuchu kotłów  
 Nad głową zamyka się  
 Zielone burzliwe szkło

Dzieło przedstawia dwóch mężczyzn w skupieniu grających w karty. Siedzą przy stole naprzeciw siebie, między nimi stoi butelka wina, o którą być może toczy się rozgrywka. Jasny, podłużny odbłask na szkle poeta kojarzy z „listem w butelce” i nazywa go ostatnią wiadomością z tonącego okrętu, kartą z dziennika podróży, opisującą katastrofę wybuchu kotłów i zatonięcia statku.

Akwarelę *Martwa natura z jabłkiem, butelką i oparciem krzesła* można z kolei zidentyfikować dzięki opisowi gamy barwnej dzieła, pojawiającemu się w strofie czwartej:

Głęboki wydech serwety  
 Różowej jak płuco ludzkie  
 Łąka powietrza nad którą  
 Zawisa sina chmura  
 Ostatni oddech złowionych  
 W sieci nabrzmiąłych żył

Także powtarzająca się w wierszu charakterystyka Cézanne’owskich jabłek – niezwykle szybko krążących – pozwala się odczytać jako interpretacja sposobu kształtowania bryły w tym dziele. Herbert nie stara się jednak opisać wszystkich przedmiotów przedstawionych na akwarali – wybiera tylko jabłka, różową serwetę i fioletową kotarę,

a następnie tworzy z ich wykorzystaniem metaforyczne obrazy: poruszających się jabłek-planet, serwety wydającej ostatnie tchnienie, przyrównanej do różowego płuca ludzkiego, łąki, nad którą zawisa sina chmura, oraz „sieci nabrzmiąłych żył”<sup>12</sup>. Wieńczące strofę dwa wersy są wieloznaczne i można je rozmaicie odczytywać: ów ostatni oddech wydają być może pasażerowie tonącego statku, o którym była mowa w strofie drugiej, bądź po prostu ludzie „złowieni w sieci nabrzmiąłych żył” swoich własnych ciał, lub też – domyślnie – płuca ludzkie złowione w sieć nabrzmiąłych żył, albo, co chyba mniej prawdopodobne, same żyły, nabrzmiąłe i złowione w sieci<sup>13</sup>. Herbert, ożywiając Cézanne’owskie przedmioty (jabłka i serwetę) i jednocześnie ukazując śmierć człowieka za pomocą urzeczowiającego *pars pro toto* (płuco ludzkie), zdaje się prowadzić grę z tradycją nazewniczą malarskiej martwej natury, z oksymoronicznymi określeniami: *stilleven* (ciche, nieruchome życie) i *nature morte* (martwa natura)<sup>14</sup>. Jak zauważa Roman Bobryk, „z jednej strony mamy tu bowiem niewidoczne dla oka krążenie jabłek planet, z drugiej zaś minifabułę o morskiej katastrofie z potencjalnie wpisanym w nią opisem wyławiania topielca...”<sup>15</sup>.

Czemu jednak służy kontrowersyjne połączenie fragmentarycznego opisu elementów dzieła sztuki z obrazem śmierci ludzkiego ciała sprowadzonego do pojedynczego narządu, do martwonaturowej „sztuki mięsa”? Poruszające się szybko rumiane jabłka, stanowiące metaforę życia w jego dynamice, obfitości i rozkwicie, zostają skontrastowane z wizją agonii ludzkiego płuca – podobnie „różowego”. Jednak kolor nie symbolizuje w tym przypadku witalności, a jest raczej fizjologicznym

<sup>12</sup> Na zainteresowanie Cézanne’a różnymi odcieniami fioletu zwracał uwagę Rilke: „Szczególnie lubi dostrzegać fiolet (barwę, której nigdy tak dokładnie i tak różnorodnie nie wydobywano) tam, gdzie oczekivalibyśmy wyłącznie szarości, gdzie nas by zadowalała; on jednak nie ustępuje i wydobywa tkwiące niejako w niej fiolety [...]”. R.M. Rilke, *Listy o Cézannie...*, s. 65.

<sup>13</sup> W brulionie pierwszym utworu wprost jest mowa o „trzydziestu topielcach / złowionych w sieć / własnych żył / czarnych jak szyjka flaszki” (UR 352).

<sup>14</sup> Kwestie terminologiczne i teoretyczne omawia szczegółowo Roman Bobryk, zob. tegoż, *Martwa natura...*, s. 13–59.

<sup>15</sup> Tamże, s. 87.

efektem przedśmiertnego skurczu „nabrzmiałych żył”<sup>16</sup>. Owo przeciwstawienie traci charakter efektownego, choć może nieco makabrycznego konceptu, przestaje być tylko oryginalną, poetycką interpretacją martwonaturowych przedstawień motywu *vanitas* (przypominającą na przykład drastyczne prace Goi), gdy uświadomimy sobie, że Cézanne zmarł na skutek zatoru płuc po tym, jak zaskoczony przez gwałtowną burzę, stracił przytomność w czasie malarskiego pleneru i leżał w ulewnym deszczu przez kilka godzin. Ten właśnie biograficzny trop wskazuje Herbert, pisząc o „łące powietrza nad którą zawisa sina chmura”. Kontekst biograficzny pozwala również objaśnić metaforę zielonego, burzliwego szkła zamykającego się nad głową topielca. W listach Cézanne wielokrotnie pisał o swoim umiłowaniu natury, potrzebie nieskończonego jej studiowania, bezwzględnej konieczności obcowania z nią w celu osiągnięcia efektów w pracy artystycznej:

[...] zobaczywszy wielkich mistrzów z Luwru, trzeba szybko wyjść stamtąd i w kontakcie z naturą pobudzić do życia instynkty i doznania sztuki, które są w nas. [...] Luwr to dobra książka i można zasięgnąć w niej rady, ale to tylko pośrednik. Studium prawdziwe i cudowne to różnorodność obrazu natury. [...] malarz powinien poświęcić się całkowicie studiowaniu natury i starać się malować obrazy, które będą nauką.

Pozwoli pan, że powtórzę, co panu tu mówiłem: traktować naturę jako walec, kulę, stożek, w całości perspektywicznej, to znaczy, że każdy bok przedmiotu, planu, kieruje się ku punktowi centralnemu. Linie równoległe do horyzontu dają rozciągłość, a więc wycinek natury, jeśli pan woli – widok, jaki naszym oczom ukazuje Pater Omnipotens Aeterne Deus (Ojciec Wszchemgający, Bóg Przedwieczny). [...].

Niebo i niezmierna natura zajmują mnie nieustannie i sprawiają, że patrzeć jest mi przyjemnością. [...] Pragnieniem zaś moim było

<sup>16</sup> W brulionie pierwszym obraz obumierania płuca jest jeszcze bardziej sugestywny: „Głęboki wydech serwety / którą jest jak płuco ludzkie / łąka oddechów powietrza / na której siność walczy z różem / oddycha nierównym rytmem / nawałnicy [...]” (UR 352).

widzieć pięknie rozrosłą zieleni. [...] zieleni jest najweselszym kolorem i najlepszym dla oczu<sup>17</sup>.

Zieleni, ukazana w wierszu Herberta jako zamykające się nad głową człowieka zielone, burzliwe szkło butelki przedstawionej na obrazie *Grający w karty*, symbolizuje siły przyrody, które pochłaniają tonącego. Ów poetycki obraz koresponduje ze znaną, odczytywaną jako proroczą, deklaracją Cézanne'a, zawartą w jego liście wysłanym do Émile'a Bernarda na miesiąc przed śmiercią:

Maluję wciąż z natury i zdaje mi się, że czynię powolne postępy. [...] jestem stary, chory i przysiągłem sobie, że umrę malując; lepsze to niż upadające niedołęstwo grożące starcom, którzy dają się owładnąć namiętnościom otępiającym ich zmysły<sup>18</sup>.

W tym samym liście Cézanne, pisząc o swojej niepewności i artystycznych dążeniach, wprost odwołuje się do toposu życia – morskiej podróży:

Czy dotrę do celu, którego szukam i ku któremu zmierzam od tak dawna? Pragnę tego, ale dopóki go nie osiągnę, trwać będzie nieokreślony niepokój, który może zniknąć dopiero wtedy, gdy dopłynę do portu albo gdy zrobię coś lepszego niż w przeszłości [...]. Nadal więc kontynuuję moje studia<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> P. Cézanne, dz. cyt., s. 195–196, 257, 260–263.

<sup>18</sup> Tamże, s. 287 (list z 21 września 1906 roku). Być może skojarzenie śmierci malarza z określonym kolorem zostało przez Herberta wywiedzione z *Listów o Cézannie* Rilkego, gdzie pojawia się między innymi taki oto fragment: „[...] w ostatnim liście (z 21 września 1905), ponarzekawszy na zły stan zdrowia, stwierdza prosto: *«Je continue donc mes études»*. I to życzenie, któremu dane było spełnić się dosłownie: *«Je me suis juré de mourir en peignant»*. Jak w jakimś dawnym *dance macabre*, śmierć zakradła się z tyłu, chwytając go za rękę, własnoręcznie malując ostatnią kreskę, trzęsąc się z rozkoszy; jej cień już od dłuższego czasu kładł się na palecie i miała czas, by spośród okrągłej sekwencji kolorów wybrać ten, który najbardziej przypadnie jej do gustu; a kiedy znajdzie się on na pędzlu, ona wówczas chwyci zań i namaluje... i znalazł się; a ona chwyciła i wykonała swe pociągnięcie, jedyne, jakie potrafiła”. R.M.Rilke, *Listy o Cézannie...*, s. 60.

<sup>19</sup> P. Cézanne, dz. cyt., s. 287.

Herbertowska interpretacja wybranych elementów dzieł Cézanne'a jest więc zarazem opisem okoliczności śmierci malarza, aluzyjnie ewokowanym za pomocą intertekstualnych odniesień oraz nawiązań do malarskiej tradycji. Wydaje się jednak, że właściwy cel wszystkich tych zabiegów stanowi refleksja wyższego rzędu, wykraczająca poza historię dokonań i ostatnich chwil twórcy *Niebieskiego wazonu*.

Charakteryzowany przez poetę artysta – czy szerzej: człowiek – dążący do opanowania przyrody jest ostatecznie wobec niej bezradny. Władza nad artystyczną kreacją, logiczną konstrukcją malarskiego kosmosu stworzonego za pomocą „walca, kuli i stożka” nie jest równoznaczna z opanowaniem przedstawionej w dziele rzeczywistości materialnej. Zakończenie wiersza *Martwa natura* można odczytywać jako przestrożę przed pychą – i wydaje się, że taka polemika z Cézanne'owską wiarą w moc kreacyjną człowieka, dorównującą twórczemu potencjałowi natury, uwidacznia się w ostatnich wersach utworu. Pointa tekstu zawiera także najważniejsze, lecz ukryte pytanie o to, do kogo naprawdę należy władza „nad martwą naturą nieba”, to znaczy nad przyrodą, naturą samą – porządkiem równie pięknym i doskonałym, co okrutnym i obojętnym wobec ludzkiego cierpienia. Pytanie o Kreatora i Władcę świata będzie powracać wielokrotnie w twórczości Herberta, najbardziej dramatycznie wybrzmiewając w wierszu *Dęby* (ENO):

lecz kto rządzi  
czy bóg wodnistooki z twarzą buchaltera  
demiurg nikczemnych tablic statystycznych  
który gra w kości zawsze wychodzi na swoje  
czy konieczność jest tylko odmianą przypadku  
a sens tęsknotą słabych ułudą zawiedzionych

Tyle pytań – o dęby –  
Tyle liści a pod każdym liściem  
rozpacz  
(*Dęby*, ENO)

Ryszard Krynicki zauważa, że zmodyfikowana wersja sformułowania „złowiony w sieci nabrzmiałych żył”: „Złowiony w sieci żył napiętych”, pojawia się w innym utworze poety z tego samego czasu – *De profundis*,

opublikowanym pierwotnie w numerze czterdziestym „Tygodnika Powszechnego” z 1951 roku (UR 362):

Złowiony w sieci żył napiętych  
obity szczelnie twardą skórą  
na skroś przebity ziemską osią

– nie jestem gwiazdą

miłość wyłamuje palce  
narastają słoje cierpienia  
ciało się zgina i łamie

– nie jestem kryształem

złączony z ludźmi i ze światem  
zakorzeniony w twardą ziemię  
podległy obcym ruchom planet

– nie mogę być ani daleki  
ani doskonały

Poddany zmianom  
bliski śmierci  
z czerwonej jamy ciała

– wołam

(*De profundis*, UR)

Bohater *De profundis* „woła”, lecz adresat jego skargi nie zostaje bezpośrednio wskazany ani wezwany. Obraz Boga Starego Testamentu pojawia się w wyobraźni czytelnika raczej za sprawą tytułu (wiersz jest inspirowany tłumaczonym przez wielu polskich poetów *Psalmem 130 – De profundis clamavi ad Te Domine*) i nawiązania do gatunku literackiego biblijnego psalmu. Podmiot tekstu, w przeciwieństwie do psalmisty, nie błaga Boga o przebaczenie grzechów, lecz rozpacza z powodu swojej niedoskonałej, naznaczonej cierpieniem kondycji, a zarazem buntuje się przeciw dalekiej i obcej doskonałości świata materii nieożywionej



(kryształ, gwiazda). W obrazie tworców przyrody ukryty zostaje wizerunek ich Kreatora („daleki”, „doskonały”). Podążając za sugestią poety, że symbolizowana przez gwiazdę i kryształ Doskonałość jest zaprzeczeniem tego, co ludzkie, można odtworzyć również inne cechy Stwórcy: bezcielesność, nieziemskość, obojętność na miłość i cierpienie, brak relacji z ludźmi i światem, niezależność od praw przyrody, zmienność, nieśmiertelność.

Podobny wizerunek Boga pojawia się w wierszu *Martwa natura*. Nienazwany wprost twórca „martwej natury nieba” to nie opiekuńczy *Deus artifex*, wielbiony na przykład w popularnej pieśni Jana Kochanowskiego *Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary*, który z miłości do człowieka „niebo zbudował i złotymi gwiazdami ślicznie uhaftował”, lecz artysta bezlitosny i szydlerczy<sup>20</sup>. Co więcej, opisana przez Herberta katastrofa okrętu pozwala się interpretować nie tylko jako klęska ludzkiej fizyczności w starciu z siłami przyrody, lecz także jako tragedia ludzkiej duszy, której nie dane jest dopłynąć do portu zbawienia<sup>21</sup>. Duszy, nad którą, podobnie jak nad cierpiącym ciałem, „zamyka się zielone burzliwe szkło” natury. Pesymistyczną wymowę tekstu pogłębia również fakt, że przepowiednia ostatecznej klęski człowieka, poniesionej zarówno w wymiarze cielesnym, jak i duchowym, zostaje przez poetę wpisana w obraz Cézanne’a *Grający w karty*. Tym samym dzieło sztuki, które miało stać się gwarantem sensu życia artysty bez reszty oddanego pracy, zapewnić swojemu twórcy „nieśmiertelność”, to znaczy

<sup>20</sup> Obraz Boga-malarza pojawia się również w listach Rilkego. Ów Bóg-artysta jest jednak pozbawiony okrucieństwa i tworzy dzieło niedoskonale doskonałe: „...wspaniale było znaleźć się dziś na bulwarach, przestronnie, wietrznie, chłodno [...] przede mną nad Tuileries [...] rozciągało się coś otwartego, świetlistego, lekkiego, jak gdyby wykraczało tamtędy poza świat. Wielka topola w kształcie wachlarza grała liśćmi przed zawieszonym bez oparcia błękitem, przed niedoskonałym, przerysowanym szkicem przestworu, który Pan Bóg trzyma przed sobą bez jakiegokolwiek znajomości perspektywy”. R.M.Rilke, *Listy o Cézannie...*, s. 42.

Motywy przerażającej boskości (anielskości) pojawia się w *Elegiach duinejskich* Rilkego: „Któż gdybym krzyczał, usłyszałby mnie z anielskich / zastępów? i nawet gdyby wziął to sobie nagle / któryś do / serca: i tak bym się zatracił przed jego / bytem silniejszym. Bo nie czym innym jest piękno, / jak przerażenia początkiem, który jeszcze znosimy, / i podziwiamy je tak, gdyż nami po cichu pogardza, aby nas zniszczyć. Każdy anioł jest straszny”. R.M.Rilke, *Elegie duinejskie. Sonety do Orfeusza*, tłum. A. Lam, Warszawa 2011.

<sup>21</sup> W. Kopaliniński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 274–276.

uznanie i pamięć potomnych, a także świadczyć o ludzkiej wielkości, stanowi tylko przepowiednię przegranej człowieka w starciu z własnym ciałem i żywiołami przyrody. Nieprzypadkowo Herbertowski bohater jest „schylony nad treflem”, kartą symbolizującą zazwyczaj w praktyce wróżbiarskiej chorobę i nieszczęście. Na obrazie Cézanne’a *Grający w karty*, wbrew opisowi poety, nie odnajdziemy jednak sceny wróżenia. Skojarzenia z przepowiedniami mogą się pojawić dzięki obecności używanych do tego celu kart lub za sprawą odległych konotacji między umieszczonym na nich (przez Herberta, nie Cézanne’a!) symbolem żołędzia a dębowym gajem wyroczni w Dodonie (miejszem przywołanym w cytowanym wyżej wierszu *Dęby*). Herbertowską interpretację przedstawionego przez Cézanne’a motywu gry można traktować również jako zobrazowanie dręczącej malarza niepewności co do sensu i znaczenia własnych poszukiwań artystycznych<sup>22</sup>.

Herbertowska interpretacja malarstwa Cézanne’a przedstawiona w wierszu *Martwa natura* różni się zatem od późniejszych spostrzeżeń poety, zawartych w jego recenzjach i szkicach o malarstwie. Pierwotnie Herbert, dostrzegłszy tragizm losu malarza, bolesną ironię finału jego biografii, uczynił Cézanne’owski projekt „malarstwa absolutnego” punktem wyjścia refleksji filozoficzno-religijnej. Warto zauważyć, że twórczość Prowansalczyka w podobny sposób była interpretowana przez bliskiego Herbertowi Józefa Czapskiego, który w swoich szkicach świadczących o fascynacji trybem pracy i osiągnięciami artysty zwracał z kolei uwagę na wzajemną bliskość doświadczenia mistycznego i Cézanne’owskiej kontemplacji<sup>23</sup>. Choć refleksja Czapskiego podąża

22 Dążenia i wątpliwości malarza Rilke interpretował następująco: „[...] kładzie swe jabłka na pościeli [...] stawia między nimi swe butelki po winie i co tylko jeszcze mu się natrafi. I robi (tak jak van Gogh) swoich «świętych» z tego rodzaju rzeczy; i zmusza je, [...] by były piękne, by oznaczały świat cały, wszelkie szczęście i chwałę, i nie wie, czy udało mu się je skłonić, by tym dla niego się stały”. R.M.Rilke, *Listy o Cézannie...*, s. 40.

23 „Jeżeli czytamy mistyków średniowiecznych, znajdujemy tam uderzające analogie między wizją artysty, drogami do wizji tej prowadzącymi a drogami, które nas prowadzą do stanów ekstazy, do tego, co św. Jan od Krzyża nazywa *contactus Dei*. Nie chcę bynajmniej podszywać tutaj przeżycia artystycznego nieskończenie bardziej zmysłowego, materialnego, pod ekstazy i stany modlitewne św. Jana i innych, niemniej jednak analogie są tak uderzające, wykres tych stanów tak nieraz identyczny w swych załamaniach i uniesieniach, w świadomych cofaniach się ku modlitwie bardziej materialnej,

w nieco innym kierunku niż namysł Herberta, dzieła francuskiego malarza skłaniają obydwu pisarzy do rozważenia kwestii związanych z duchowością człowieka.

W utworze *Martwa natura* autor *Pana Cogito* prezentuje również odmienną niż w esejach o malarstwie interpretację idei martwej natury Cézanne'a – to już nie tylko „mądra astronomia widzialnego świata”, „szkoła formy”, ale także dzieło żywotniejsze od swojego twórcy, dzieło, którego elementy zostały wywiedzione z wyższego, zagrażającego człowiekowi porządku<sup>24</sup>.

Jak zawsze w przypadku wierszy nieopublikowanych lub nieprzekazywanych przez poetę w kolejnych tomikach rodzi się pytanie o przyczynę takiej decyzji. Czy Herbert uważał wiersz za nieudany – jak twierdzi Bohdan Urbankowski?<sup>25</sup> Czy poeta odrzucił w późniejszych latach tekst, ponieważ uznał koncepcję „sztuki absolutnej” Cézanne'a za nieprzystawalną do własnej wizji poezji zaangażowanej etycznie – jak przekonuje Roman Bobryk<sup>26</sup>? A może uznał, że jego tekst

---

że najbardziej świecko nastawiony artysta powinien by się nad tym zastanowić. [...] Chcę być dobrze zrozumiany: nie chodzi mi wcale o sztukę religijną, w tym znaczeniu, w jakim to słowo zwykle jest rozumiane. Chodzi mi o sztukę w ogóle, w odróżnieniu od nie-sztuki, od tego wszystkiego, co pod pozorami efektów, sztuczek, oryginalności albo zwykłego naśladownictwa udaje takie czy inne formy sztuki. Chodzi mi o sztukę również Dürera jak Cézanne'a, Degasa czy Gierymskiego.

[...] To Norwid powiedział, że malujemy procent od kontemplacji. Przemysłenie, przeprowadzenie analogii między kontemplacją religijną a na przykład Cézanne'owską mogłoby być punktem wyjścia, wykorzystania dla sztuki całej skarbnicy wiedzy o kontemplacji, którą możemy znaleźć w literaturze mistycznej”. J. Czapski, *Lekcja Cézanne'a...*, s. 78–79.

<sup>24</sup> Z kolejną modyfikacją tego motywu mamy do czynienia w prozie poetyckiej *Martwa natura* (HPG). Tu z kolei na pierwszy plan wysuwa się martwota ludzkich kreacji artystycznych, będących zaprzeczeniem prawdziwego życia charakteryzującego twory natury: „Z przemyślaną niedbałością wysypano na stół te kształty przemocą odłączone od życia: rybę, jabłko, garść jarzyn przemieszanych z kwiatami. Dodano do tego martwy liść światła i małego ptaka o skrwawionej głowie. Ów ptak zaciska w skamieniałych szponach małą planetę złożoną z pustki i zabranego powietrza” (*Martwa natura*, HPG 215).

<sup>25</sup> B. Urbankowski, *Poeta, czyli Człowiek zwielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Hercie*, Radom 2004, s. 259.

<sup>26</sup> R. Bobryk, *Wiersz, którego nie ma...* „*Martwa natura P. Cézanne*” Zbigniewa Herberta, „*Conversatoria Litteraria*” 2010, t. 3, s. 309.

stanowi niebezpieczną nadinterpretację i mógłby zostać zakwestionowany przez samego Cézanne'a? Wszak w liście do Émile'a Bernarda z 12 maja 1904 roku artysta przestrzegał, by „mieć się na baczności przed duchem literackim, który sprawia, że malarz tak często zbacza ze swej prawdziwej drogi – konkretnego studium natury – by długo gubić się w niesprawdzalnych spekulacjach”<sup>27</sup>.

Z pewnością utwór zawiera wiele wątków, które poeta podjął i rozwinął w późniejszej twórczości, przede wszystkim motyw konfliktu między okrutną boskością, reprezentowaną na przykład przez Apollona czy wywiedzione z poezji Rilkego postaci anielskie, a cierpiącym człowiekiem lub innym stworzeniem nieboskim, jak na przykład Marsjasz. Swoje liczne kontynuacje miał w twórczości Herberta również motyw nieba, symbolizującego obojętność transcendencji na sprawy ludzkie, obcość, wyniosłość i – jak zauważa Ewa Badyda (a za nią Roman Bobryk) – manifestujący się w Herbertowskiej poezji również w sferze obrazowania jako kolor niebieski<sup>28</sup>. Stałym elementem refleksji poety stało się również przeświadczenie o słabości człowieka i kultury w konfrontacji z niewspółczującą naturą, dochodzące do głosu między innymi w takich utworach jak *Góra naprzeciw pałacu*, *Tusculum* czy *Delta*<sup>29</sup>. Być może późniejsze realizacje tych wątków były w odczuciu Herberta trafniejsze, sprawniejsze poetycko?

Może w końcu *Martwa natura P. Cézanne* to jeden z wierszy „zbyt osobistych” – jak określił Herbert w liście do Turowicza młodzieńcze utwory zebrane w pierwszy tomik poetycki, stworzony jeszcze przed zbiorkiem poezji *Podwójny oddech* i wysłany „spowiednikowi”

27 P. Cézanne, dz. cyt., s. 262.

28 Por. E. Badyda, *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 2008 oraz R. Bobryk, *Martwa natura...*, s. 86–87. Dodać należy, że taka interpretacja błękitu stanowi polemikę ze stwierdzeniami Rilkego przedstawionymi w *Listach o Cézannie*. Zdaniem autora *Elegii duinejskich* kolor ten w twórczości Cézanne'a stanowi ekspresję czysto malarskich sensów: „[...] Można sobie wyobrazić, że ktoś napisze monografię na temat błękitu, od grubych woskowatych błękitów obrazów ściennych w Pompejach, przez Chardina i aż do Cézanne'a [...]. Cézanne'owski bardzo osobisty błękit ma taką genealogię, pochodzi od osiemnastowiecznego błękitu, którego Chardin pozbawił pretensji i który dopiero u Cézanne'a nie ma już żadnego podtekstu”. R.M.Rilke, *Listy o Cézannie...*, s. 35.

29 Na ten temat obszernie pisze między innymi Andrzej Franaszek w książce *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2008.

Zawieyskiemu (UR 353)? Tekst dotyczący problemów fundamentalnych, takich jak istnienie bądź nieistnienie Boga, obecność zła fizycznego w świecie, piękno i okrucieństwo natury, sens twórczości artystycznej. Wiersz stanowiący, wedle zaleceń samego Cézanne'a, najbardziej intymny przejaw osobowości człowieka<sup>30</sup>, wolny od lirycznych masek, tak chętnie przywdziewanych przez twórcę *Pana Cogito* w późniejszych latach. Utwór będący świadectwem głęboko osobistego, „naiwnego” sposobu obcowania z dziełami sztuki, w których poszukuje się odpowiedzi na pytania najważniejsze.

---

<sup>30</sup> W liście z 3 lutego 1902 roku Cézanne napisał, że sztuka „to najbardziej intymny przejaw nas samych”. P. Cézanne, dz. cyt., s. 245.



## Makowski Herberta

Twórczość malarska Tadeusza Makowskiego była w latach 50. przedmiotem żywego zainteresowania poety. Świadczą o tym liczne wzmianki pojawiające się w esejach o sztuce i recenzjach prasowych z lat 1950–1960, a także wiersz zatytułowany *Tryptyk naiwny*, opublikowany dopiero po śmierci poety w korespondencji z Jerzym Zawieyskim (ZHJZ 170). Chronologicznie pierwszą Herbertowską próbą interpretacji malarstwa Makowskiego jest właśnie ten utwór poetycki. W brulionowych notatkach do wiersza pojawia się data jego prawdopodobnego powstania: 9–14 września [1]949 roku. Maszynową kopię tekstu Herbert wysłał Zawieyskiemu wraz z innymi wierszami 4 października 1950 roku. W zapiskach poety do utworu znajdują się także notatki zawierające informacje na temat malarza oraz szkicowy przerys obrazu *Odłot ja-skółek* (1931), eksponowanego w Muzeum Narodowym w Krakowie (UR 346). Oto wersja utworu opublikowana przez Ryszarda Krynickiego:

### *Autoportret*

Ludzie mieszkają w oczach –  
te oczy są czyste jak łza  
Na palecie śpiewa  
Szlany ptaszek  
Na gałęziach dojrzewają  
Kolory

*Dzieci w pracowni*

Gdyby nie dzieci w pracowni  
Byłoby smutno i szaro

dzieci cieniutko śpiewają  
a on teraz maluje

ma pędzel z jasnych włosów  
kolory z drzew owocowych

*Odlot jaskółek*

Braciszek mówi: daj mi  
Siostrzyczka podnosi rączki  
Jaskółka spuszcza piórko

Cudowne jak sylaba  
Wystukana poślinionym palcem

Dzieci podnoszą oczy –  
Jaskółek nie ma  
(*Tryptyk naiwny*, UR)

Poszczególne części wiersza to poetyckie interpretacje konkretnych obrazów Tadeusza Makowskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Są to kolejno: *Autoportret z paletą i ptaszkiem* (około 1919 roku), *W pracowni* (około 1929 roku) i *Odlot jaskółek* (1931). Opis dzieł sztuki zawiera także aluzyjne odwołania do legendy malarza oraz przemian jego twórczości.

Strofa pierwsza *Autoportret z paletą i ptaszkiem* zawiera charakterystykę kategorii naiwności – pojętej jako liryzm, prostota i bezpośredniość emocjonalnego przekazu dzieła – którą posługiwał się Makowski w swoim malarstwie: „Ludzie mieszkają w oczach / te oczy są czyste jak lza”. Sposób przedstawienia oczu malarza na obrazie – spojrzenia spokojnego, szerokiego, otwartego – Herbert zdaje się odczytywać również w kontekście wizerunku Makowskiego wyłaniającego się ze



wspomnień znajomych i przyjaciół artysty. Malarz w relacjach biograficznych był bowiem charakteryzowany jako szlachetny, szczery i oddany człowiek o ujmującym sposobie bycia, skryty, inteligentny, gruntownie wykształcony i pomimo biedy – hojny<sup>1</sup>. W strofie pierwszej pojawia się również ciekawa interpretacja gamy barwnej *Autoportretu z paletą i ptaszkiem*. Brązy dominujące na obrazie Herbert opisuje za pomocą metafory: „na gałęziach dojrzewają kolory”, co jest zapowiedzią przemian kolorystycznych tego malarstwa, mających się dokonać w późniejszych okresach twórczości artysty.

Strofa druga: *Dzieci w pracowni*, to również opis obrazu – przede wszystkim kolorystycznego kontrastu między szarym, ubogim wnętrzem pracowni a ciepłymi, pastelowymi barwami, których użył Makowski, malując trójkę śpiewających dzieci. Choć na obrazie nie pojawia się postać samego artysty, Herbert wprowadza ją w świat opisywanego dzieła:

dzieci cieniutko śpiewają  
a on teraz maluje

ma pędzel z jasnych włosów  
kolory z drzew owocowych

Fragment ten można interpretować jako poetycką charakterystykę kolejnego etapu artystycznych poszukiwań malarza – eksplorowanie tematu dziecięcego oraz wzbogacenie palety barwnej. Obecność samego Makowskiego nieodparcie sugeruje również, że w strofie drugiej mamy do czynienia z aluzją biograficzną: widzimy samotnego, zamkniętego w skromnej pracowni artystę, którego ascetyczną, surową codzienność – polskiego malarza na obczyźnie – rozjaśniają odwiedzające go w pracowni dzieci ubogich, francuskich chłopów.

Ostatnia strofa utworu, *Odlot jaskółek*, jest próbą opisu sytuacji przedstawionej w dziele – dzieci, odwrócone tyłem do oglądającego obraz, obserwują zrywające się do lotu jaskółki, niektóre patrzą także w rozciągającą się przed nimi, szarobrazową przestrzeń tła. Wykorzystując motywy odlatujących ptaków oraz postaci wpatrzonych w horyzont,

<sup>1</sup> Por. W. Jaworska, *Tadeusz Makowski. Polski malarz w Paryżu*, Wrocław 1976.

malarz uzyskuje nastrój melancholii, niepewności, tęsknoty za tym, co odchodzi, i obawy przed tym, co jeszcze nieznanne. Herbert eksponuje tę wywoływaną przez malarskie przedstawienie refleksję nad przemianami: „Dzieci podnoszą oczy – jaskółek nie ma”.

Do twórczości Tadeusza Makowskiego autor *Napisu* powracał jeszcze kilka razy w latach 1950–1960. W każdej z późniejszych wypowiedzi wizerunek malarza jest pozytywny i ukazywany z różnych perspektyw.

W pochodzącej z 1952 roku recenzji malarstwa Tadeusza Kulisiewicza, chwalać studia dziecięce tego artysty, porównuje owe udane realizacje do dokonań „wielkiego malarza dzieci” – Tadeusza Makowskiego (*Tadeusz Kulisiewicz*, WG 144). Z tego samego roku pochodzi humorystyczny dialog między amatorami sztuk pięknych, Janem Andrzejem i Patrykiem, którzy rozprawiają o sztuce, przemierzając korytarze Galerii Narodowej w Warszawie. Tekst wykpiwa snobizmy i mody determinujące odbiór malarstwa, a także porusza kwestię stosunku do tradycji, kształtowanego przez politykę władz i państwowe instytucje kultury. Fragment o Makowskim żartobliwie nawiązuje do spóźnionej popularności, jaką zaczęła się cieszyć „odkryta” ponownie w latach 50. twórczość artysty, a zwłaszcza jego praca przedstawiająca rzeźbiarza sabotów:

JAN ANDRZEJ: Wiesz, wstąpmy jeszcze do Makowskiego. Nie odejdę stąd, dopóki ten sabotier nie łypnie na mnie przyjaznym okiem.

PATRYK: Zali słyszysz? Dostojną ciszę tych czcigodnych murów mąci stuk młotka.

JAN ANDRZEJ: Zaiste, czyżby coś się jeszcze w tym – zda się nienaruszalnym przybytku przedstawiało, przewieszało, przesuwalo, poprawiało? [...]

WOŹNY NA POZÓR GROŹNY: Co to za porządki! Panowie widzą przecież, że zastawione, że tu nie można. Jak tak można?

PATRYK: My tylko na chwilę, na sekundę, do naszego ukochanego Makowskiego. Wie pan – Thadé Makowski, taki dziwny...

WOŹNY NA POZÓR GROŹNY: Makowski, Makowski, taki sam dobry, jak każdy inny. Co za różnica Makowski czy Kwiatkowski, czy Lipiński.

Obraz wisi i już. A tu nie wolno. Proszę wyjść (*8247 kroków w Muzeum, czyli Galeria Narodowa w Warszawie*, WG 168).

Z kolei w szkicu *Amatorzy i fotografia* Herbert ukazuje Makowskiego jako jednego z twórców, którzy przyczynili się do zniesienia granicy

między sztuką „uczoną” i prymitywną oraz docenili wartość sztuki egzotycznej, ludowej, dziecięcej. Poeta nazywa Makowskiego jednym z największych malarzy współczesnych w Polsce i zrównuje jego dokonania z dziełem Paula Klee (wg 171).

Podobnie pisze Herbert o twórczości malarza, gdy omawia otwarcie galerii w Muzeum Narodowym w Warszawie (wg 176). Według poety Makowski to obok między innymi Pankiewicza, Boznańskiej, Podkowińskiego i Ślewińskiego artysta wiążący sztukę polską z osiągnięciami malarstwa europejskiego, malarz, którego dorobek stanowi trwałą i wartościowy wkład w polską myśl artystyczną.

W recenzji wystawy malarstwa francuskiego *Od Davida do Cézanne’a* z 1956 roku, wspominając towarzyszącą jej pierwszą powojenną dużą ekspozycję obrazów Makowskiego, Herbert nazywa nawet artystę „naszym największym malarzem dwudziestolecia”, a także (nieco patetycznie) gloryfikuje dokonania malarza, odwołując się do metaforyki biblijnej: „Bardzo długo trzymano to światło pod korcem. Światłu to nic nie szkodzi, tylko ludzie ślepną” (wg 206).

Autor *Struny światła* równie wysoko ocenia dorobek Makowskiego w omówieniu wystawy sztuki belgijskiej zorganizowanej w warszawskiej Zachęcie. Poeta krytykuje zamysł ekspozycji i katalogu prezentujących około czterdziestu artystów różnej rangi. Zdaniem Herberta lepiej jest przedstawiać kilku najwybitniejszych twórców – w przypadku sztuki polskiej byłby to wybór reprezentatywnych prac Michałowskiego, Gierzyńskiego, Pankiewicza, Cybisa, Strzebińskiego i właśnie – Makowskiego. „[...] współczesny widz idzie na wystawę sztuki obcej nie po to, aby studiować «duszę narodu», ale aby zobaczyć dobre obrazy” (*Sztuka belgijska*, wg 211). Poeta odnotowuje również w pozytywnej recenzji twórczości Tadeusza Dominika uwidaczniające się w jego obrazach dalekie inspiracje dziełem Makowskiego (*Tadeusz Dominik*, wg 270).

W 1960 roku Herbert poświęcił twórcy *Skąpca* osobny szkic opublikowany w „Tygodniku Powszechnym” (1960, nr 34, s. 4). Inspiracją artykułu stała się wystawa *Tadeusz Makowski 1882–1932. Malarstwo, rysunki, grafika*, otwarta w czerwcu 1960 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie. Herbert próbuje wyjaśnić, dlaczego Makowski „jest mu bliski i drogi”, charakteryzuje ewolucję twórczą malarza, a także ustosunkowuje się do jego legendy (*Makowski*, wg 274–277). Zdaniem poety Makowski nie doczeka się nigdy światowego uznania, lecz nie

należy nad tym ubolewać. Twórca *Sabotiera* jest bowiem jednym z tych malarzy, którzy mogą być naprawdę cenieni tylko na tle rodzimego malarstwa. Herbert podkreśla, że nawet w historii tak uniwersalnego malarstwa jak francuskie odnaleźć można wiele podobnych postaci i wymienia Monticellego, Moreau czy Redona, których twórczość, tak poważana we Francji, nie wzbudziła jego zainteresowania. „[...] wobec francuskiego malarstwa nie muszę posługiwać się oceną emocjonalną i szacunkiem dla tradycji, a szukam tylko pełnych, artystycznych realizacji” (*Makowski*, WG 274) – deklaruje autor *Napisu*. Stosunek do malarstwa rodzimego Herbert łączy ściśle ze sferą emocji i osobistych przywiązań. Zakorzeniem w polskiej tradycji artystycznej tłumaczy poeta własne wzruszenie malarstwem Pankiewicza – wzruszenie, co podkreśla, zupełnie niezrozumiałe dla Francuza wychowanego na Pierze Bonnardzie. Należy zatem pogodzić się z faktem, że Makowski pozostanie własnością specyficznie polskiego „muzeum wyobraźni”: „uważam za bezcelowe, a nawet wstydlive (bo zdradzające kompleks) zachwalanie go Francuzom i mówienie, że jest znacznie lepszy od Gromaire’a, bo i to powiedziano w patriotycznym zaślepieniu” (*Makowski*, WG 274–275) – przekonuje Herbert.

Poeta wyraźnie odcina się od bezkrytycznego entuzjazmu recenzentów towarzyszącego powojennemu „odkryciu” Makowskiego, ale jednocześnie próbuje wskazać źródła własnego sentymentu do twórczości artysty. Charakteryzuje najważniejsze przemiany tego malarstwa, rejestruje znaczące, inspirujące wpływy – Cézanne’a, kubistów, sztuki holenderskiej, prymitywów, van Gogha, Permekego, Breughla. Krytykuje wczesne, pojawiające się około 1920 roku sceny dziecięce: ich nieznośnie czułościową, słodką poetykę, manieryczny rysunek i płytki kolor. Za wartościowe uznaje Herbert obrazy dzieci malowane od 1928 roku. Nazywa je „poematami naiwnymi” i zestawia jeden z nich – obraz *Powrót ze szkoły* – z wierszem Czesława Miłosza *Droga*, utworem otwierającym *Świat (poema naiwne)* z tomu *Ocalenie* (1945):

Tam gdzie zielona ściele się dolina  
I droga trawą zarasta na poły,  
Przez gaj dębowy, co kwitnąć zaczyna  
Dzieci wracają do domu ze szkoły.

W piórniku, który na wskroś się otwiera  
 Chrobocą kredki wśród okruchów bułki  
 I grosz miedziany, które każde zbiera  
 Na powitanie wiosennej kukułki.

Berecik siostry i czapeczka brata  
 Migają między puszystą krzewiną  
 Sójka skrzeczając po gałęziach lata  
 I długie chmury nad drzewami płyną.

Już dach czerwony widać za zakrętem  
 Przed domem ojciec wsparty na motyce  
 Schyla się, trąca listki rozwinięte  
 I z grządki całą widzi okolicę<sup>2</sup>.

Nawiązanie do twórczości Miłosza, którą Herbert w szkicu o Makowskim nazywa „wielką poezją”, świadczy, że poeta chce opisywać to malarstwo w kontekście artystycznym – sztuki odwołującej się do kategorii naiwności, ludowości, prymitywu – a nie w odniesieniu do legendy malarza. O dystansie poety względem biografizujących interpretacji lekceważących autonomię twórczości malarskiej świadczy ironiczna konstatacja:

Przetrwiała legenda o dobrym człowieku, przyjacielu dzieci i zwierząt,  
 malarzu Makoki, który wieczorami grał na skrzypcach, aby się pocieszyć  
 i uśpić ukochaną suczkę Malinę. Trzeba go zatem kochać (*Makowski*,  
 WG 276).

Zamiast tego rodzaju niebezpiecznych, bo mitologizujących i zamykających drogę do prawdziwej konfrontacji z dziełem plastycznym twierdzeń Herbert proponuje literacką interpretację obrazów z ostatniego okresu twórczości malarza (1928–1932), lapidarną charakterystykę zmiany tonu późnych dzieł Makowskiego:

---

<sup>2</sup> Cyt. za: *Makowski*, WG 275–276.

Artysta, stosując dialektyczną kurację – leczy swoją tkliwość sarkazmem. Światła nad dziecięcą *commedia dell'arte* gasną, opada czarna zasłona i teatr wypełniają maski dorosłych, niby dobroduszne, ale słyhać przecież za kulisami szyderczy śmiech Brueghla i manekiny poruszają się rytmicznie w kółko. Ich drewniane serca stukają wolno, monstrialne wąsy oddzielone od twarzy jak owady krążą nad światłem (*Makowski*, WG 276).

Herbert wskazuje również obszary malarstwa Makowskiego domagające się zbadania: formalne powinowactwa z techniką malarską Constanta Permekego oraz doskonałe obrazy twórcy *Sabotiera*, niepoddające się chronologicznej klasyfikacji (na przykład *Kosz z owocami*, 1923). Za najistotniejszą wartość twórczości Makowskiego uważa Herbert również nową wagę – przejawiającą się w umiejętnym łączeniu ludowej tradycji oraz istotnych nurtów sztuki europejskiej, nowatorskich rozwiązań formalnych i kolorystycznych z humanistycznym przesłaniem:

Był mądry bez sofistyki i prosty bez brutalności. Jego malarstwo jest pożywne dla tych, którzy szukają gry form i kolorów, a także dla tych, którym bliskie są treści ludzkie. Malarz rozumnego kompromisu (*Makowski*, WG 277).

Powyższy fragment, będący zwieńczeniem eseju poety o Makowskim, mógłby stanowić doskonałą pointę rozważań o Herbertowskich interpretacjach malarstwa tego twórcy. Lektura *Wierszy rozproszonych* skłania jednak do postawienia jeszcze jednej hipotezy na temat inspiracji, jakie mógł wywieść Zbigniew Herbert z biografii i dzieł artysty. Wśród niepublikowanych utworów z lat 50. odnaleźć bowiem można aż trzy teksty będące poetycką realizacją tematu dziecięcego. Być może do podjęcia tego wątku skłoniły Herberta właśnie obrazy Makowskiego? Niewykluczone, że ich bezpośrednią inspirację stanowiły również doświadczenia najintymniejsze, osobiste Zbigniewa Herberta – człowieka. Halina Misiólek, pierwsza, nieszczęśliwa miłość poety, w swoim wspomnieniu o Herbercie przekazany Joannie Siedleckiej podkreśla, że owe wiersze odnosiły się bezpośrednio do rozstania obojga kochanków i dotkliwie przez nich odczuwanej niemożności pełnego zrealizowania miłosnego związku, utraconej (w przypadku samego Herberta – kategorycznie

odrzuconej) możliwości spełnienia w małżeństwie i rodzicielstwie<sup>3</sup>. Jak odnotowuje Andrzej Franaszek w biografii poety, tuż przed powstaniem pierwszego z utworów Halina Misiołek pisała do studiującego w Toruniu Herberta:

rozstaję się z nadzieją wspólnego, codziennego życia z Tobą, rozstaję się z nadzieją (jakże silną!) zostania matką Twego syna [...] Noszę się z tym listem, byłam już nawet na poczcie i nie mam odwagi go wrzucić. Nie mam odwagi – wydaje mi się, że zatrzaskuję wieko trumny<sup>4</sup>.

Może dlatego żaden z wierszy nie został opublikowany za życia poety? Dwa z nich podejmują motywy utraty dziecka (raczej wyobrazonego niż rzeczywistego) i rozpaczy obojga (niedoszłych) rodziców, trzeci utwór to wewnętrzny monolog mężczyzny skierowany do odwiedzającego go chłopca, monolog będący wyrazem nieukozonej tęsknoty za ojcostwem<sup>5</sup>.

Wiersz noszący tytuł *Nie mam komu* jest datowany na 13 grudnia 1950 roku, a swój pierwodruk miał w tomie *Podwójny oddech* (1999). W rękopisie wskazane zostało również miejsce powstania tekstu: hotel „Pod Trzema Koronami” w Toruniu (UR 361):

Nad zaciekami ciemnych snów  
i nad rozpaczą nocnych godzin  
czuwa Twój krzyk i piąstki dwie  
i martwy dzień Twych nienarodzin  
i pochylona matki twarz

Kołysze płacz maleńkie sny  
unosi lekkie ciało marzeń  
i kołysanka się układa:  
Patrz noc wynosi kosze gwiazd  
i tak jak ryby puszcza w błękit

3 H. Misiołek, *W cieniu Twojej dobroci* [w:] J. Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbertcie*, Warszawa 2002, s. 156, 159.

4 List H. Misiołek do Z. Herberta, Sopot 23 listopada 1950, AZH akc. 17986 t. I. Cyt. za: A. Franaszek, *Herbert. Biografia*, t. I, *Niepokój*, Kraków 2018, s. 331–332.

5 Na temat opisywanych przeze mnie wierszy oraz stosunku Herberta do ojcostwa por. tamże, s. 346–349.

– A teraz trzeba o królownie

Ciepłe źródółko Twych oddechów  
podsycać trzeba ciągłą troską  
czuwać na jawie sennych godzin  
nad Twym istnieniem nieporadnym

Dzisiaj bajka się nie składa. Gwiazd bez liku.  
Księżyc chodzi jak pijany halabardnik.

Rusza wąsem – gwiazdy bledną w wielkim żalu.  
Po kawałku noc srebrzystym nożem kradnie

To już koniec  
śpij mój mały  
urojony

Przesłanie

Wiersze – Tobie i tęsknota  
i kochanie

Tylko jemu nie możemy  
nic poradzić

Więc się płacze żal po strunach  
niepoważny

Nie mam komu kołysanek  
składać

*(Nie mam komu, UR)*

Drugi wiersz opowiadający o nienarodzonym synu powstał w 1956 roku i miał swój pierwodruk w 2010 roku w „Kwartalniku Artystycznym” (UR 386):



jak on się nazywa  
 ten nasz mały  
 płatek krwi  
 i trochę plazmy

co on robi ten nasz mały  
 boli  
 mógłby pisać  
 to dom Ali  
 wracać ze szkoły  
 wymachując workiem z pantoflami

mógłby  
 zbierać znaczki  
 dręczyć muchy  
 wykradać tytoń  
 mógłby –

jak on się nazywa

ślepe szczenię  
 które skomli  
 we mnie

[\*\*\* (*jak on się nazywa*), UR]

Trzeci, zatytułowany *Odwiedziny*, pochodzi z 3 marca 1952 roku i można w nim dostrzec najwięcej nawiązań do motywów pojawiających się w twórczości Makowskiego oraz aluzji do jego sytuacji egzystencjalnej. Wiersz jest poprzedzony dedykacją: „dzieciom które do mnie przychodzą” (UR 372):

I  
 dzień dobry  
 grzeczny chłopczyku  
 podaj mi małą łapkę  
 ciepłą jak szczęście

będziemy oglądali książki  
zrobię ci okręt z papieru  
i jeszcze wszystko co zechcesz

nie pytaj tylko dlaczego  
nie ma tu innych dzieci

popatrz  
potrafię strzelać z palców  
śmiesznie oczami wywracać

zrobię ci wszystko co zechcesz  
tylko nie patrz tak na mnie

2  
a to jabłko największe dla ciebie  
nauczymy się kochać owoce  
na tej skórcie znajdziesz linie wiatrów  
ciemną rękę i dojrzałe słońce

tam jest serce które bije ciepło  
i kolory których mróz nie zdejmie

weź to jabłko mocno w obie rączki  
świata tak nie udźwigniesz nie obejmiesz

3  
już odchodzisz  
grzeczny chłopczyku  
do widzenia

wiem to życie  
nas znowu rozdziela  
miś i kotek  
i drewniany konik

nakarm wszystkich

poważną troską

o mnie możesz zapomnieć

będę wołał za tobą

nikt tego nie usłyszy

(*Odwiedziny*, UR)

Wszystkie trzy wiersze świadczą, że Herbert usiłował stworzyć własną wersję „poematu naiwnego”. Temat dziecięcy chyba jedyny raz w twórczości poety nie jest tylko pretekstem do wyrażenia innych, donioślejszych (?) kwestii antropologiczno-filozoficznych (jak w prozie poetyckiej *Guzik*, HPG) czy społeczno-politycznych (jak w tekście *Na chłopca zabitego przez policję*, EB). Zaskakuje w tych wierszach niezwykle rzadka w poezji Herberta, charakterystyczna jedynie dla niektórych późnych utworów poety, bezpośredniość wypowiedzi podmiotu, który rezygnuje z maski, mitologicznego, historycznego bądź literackiego kostiumu. W taki właśnie sposób Herbert nawiązuje do wywiedzionej z dzieł Makowskiego i Miłosza kategorii naiwności – pojętej jako emocjonalna jednoznaczność, prostota i liryzm. W każdym z tekstów poeta realizuje tę jakość za pomocą odmiennych środków.

W wierszu zatytułowanym *Nie mam komu* Herbert wprowadza elementy baśniowe (królewna), uosobienia (księżyc – pijany halabardnik, noc wynosi kosze gwiazd) oraz zdrobnienia (małeńkie sny, piąstki dwie, ciepłe źródółko oddechów). Liryzm i jednocześnie tragizm ujawniają się również za sprawą sytuacji lirycznej, którą jest układanie bajek i kołysanek dla urojonego synka.

W tekście \*\*\* (*jak on się nazywa*) dramat niedoszłego ojca uwidacznia się jeszcze bardziej. Mężczyzna rozmyśla o istniejącym jedynie potencjalnie synu, wyobraża sobie życie chłopca od poczęcia do dorosłości. Opis tych etapów: nauki pisania, powrotów ze szkoły, zbierania znaczków i wkraczania (nie zawsze chlubnego) w dorosłość, wprowadza liryczny ton, który jednak zostaje ostatecznie stłumiony przez poetycki obraz uwięzionego w mężczyźnie skomlącego, ślepego szczenięcia, któremu nie było dane prawdziwie zaistnieć w świecie.

Wiersz *Odwiedziny* zawiera najwięcej nawiązań do motywów pojawiających się w twórczości Tadeusza Makowskiego. Już sama sytuacja

liryczna: wizyta dziecka w pracowni – tym razem najprawdopodobniej literackiej, bo mowa o oglądaniu książek – stanowi jedną z takich aluzji. Przenikliwe spojrzenie malca, zmuszające mężczyznę do refleksji nad własnymi wyborami egzystencjalnymi, budzi z kolei skojarzenia z licznymi portretami dzieci autorstwa Makowskiego (por. na przykład *Portret małego chłopca*, 1922). Skierowane do odchodzącego dziecka słowa „nakarm wszystkich poważną troską” zdają się potwierdzać tę intuicję – mogą one oznaczać nie tylko to, że los i przyszłość chłopca zajmują jego najbliższych opiekunów, lecz także to, że spojrzenie portretowanego dziecka wywołuje podobnie ważne myśli u wszystkich oglądających obraz. Pojawiający się w wierszu motyw jabłka (owoców) również stanowi nawiązanie do jednego z ulubionych malarskich tematów Makowskiego. Wydaje się, że w wierszu Herberta owo jabłko to nie tylko piękny, prawdziwy owoc podarowany małemu gościowi, lecz także owoc namalowany, którego kolorów „mróz nie zdejmie”, w którym ludzkie „serce bije ciepło”. Proponowana dziecku nauka miłości do owoców jest próbą podzielenia się własnym zachwytem, umiłowaniem zarówno piękna widzialnego świata, jak i sztuki, która owo piękno usiłuje utrwalić. Fragment „weź to jabłko mocno w obie rączki / świata tak nie udźwigniesz nie obejmiesz” zawiera jednak pesymistyczne zastrzeżenie – ani przekazanie dziecku szacunku do wartości dobra i piękna, ani obudzenie jego poznawczej ciekawości nie ochroni go przed ciężarem egzystencji, nie zniweluje trudów, jakie przynosi życie, nie pozwoli mu oswoić świata. Liryzm pojawia się w „naiwnym poemacie” Herberta podobnie jak na obrazach Tadeusza Makowskiego dzięki wprowadzeniu dziecięcego bohatera („dzień dobry / grzeczny chłopczyku / podaj mi małą łapkę / ciepłą jak szczęście”) oraz elementów dziecięcego świata („okręt z papieru”, „miś i kotek / i drewniany konik”). Ową pogodną czułość, tak jak w pozostałych tekstach dziecięcych poety, pokonuje dojmujący smutek końcowego obrazu – rozpaczającego, tęskniącego w ukryciu, samotnego człowieka:

już odchodzisz  
grzeczny chłopczyku  
do widzenia

[...]

o mnie możesz zapomnieć

będę wołał za tobą  
nikt tego nie usłyszy

Do konstatacji Zbigniewa Herberta z jego eseju, w którym Tadeusz Makowski został ukazany jako mistrz „równowagi” i „rozumnego kompromisu”, należałoby zatem dodać, że dla twórcy *Struny światła* był on również mistrzem poetyckiej naiwności, rozumianej jako emocjonalna bezpośredniość. Herbert w późniejszych utworach unikał tego rodzaju dykcji, wybierał klasyczną powściągliwość, ironię oraz liryczne maski i kostiumy. Z poezji i esejów dojrzałego poety zniknął także malarz Tadeusz Makowski – pozostał „bliskim i drogim”, lecz ukrytym mistrzem jego poetyckiej młodości.



## Ratujmy Nikifora. Herberta teksty interwencyjne

### *Wywiad z Nikiforem*

Zbigniew Herbert zainteresował się Nikiforem najprawdopodobniej pod koniec lat 40., zanim jeszcze krynicki artysta zyskał międzynarodową sławę i stał się „modny”. Z pewnością Herbert widział w 1949 roku prace malarza na 11 Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie – poeta wspomina o Nikiforze w swojej relacji z tego wydarzenia opublikowanej w „Dziś i Jutro” (nr 43) pod pseudonimem „Patryk” (*List o malarstwie i kolorach jesieni*, WG 103–105, 734–735).

Pierwszym tekstem Herberta poświęconym w całości artyście z Krynicy był felieton *Wywiad z Nikiforem* – wydrukowany w 1950 roku w „Tygodniku Powszechnym” (nr 43), podpisany „Patryk” i będący zarazem debiutem Herberta na łamach tego pisma (WG 106–107, 735). Poeta rozpoczyna od przypomnienia, że Nikifor jest „nie tylko osobliwością Krynicy, ale również jednym z najbardziej znanych i cenionych artystów ludowych”, którego prace są coraz częściej prezentowane na prestiżowych wystawach i komentowane przez krytyków sztuki. Następnie figuruje sytuację tytułowego „wywiadu”, dopisując pytania do treści jednego z listów żebraczych Nikifora, to znaczy pisemnej informacji dla potencjalnych nabywców Nikiforowych akwarelek, którą artysta wystawiał obok swoich obrazków na murku przed Nowymi Łazienkami w Krynicy:

Odwiedzam Nikifora w jego skromnej pracowni.

- Czy mógłby Pan nam powiedzieć coś o sobie?
- „Jestem biedny sierota bez ojca i matki, nie mam swego mieszkania, nie mam za co kupić sobie bielizny, proszę Szanowne Państwo kupować moje obrazki”.
- A ile one kosztują?

- „Obrazki moje kosztują od stu złotych do tysiąca”.
- Czy uczył się Pan gdzieś malować?
- „Jestem malarzem samoukiem. Potrafię malować, tylko nie mam wszystkich narzędzi. Nie mam pieniędzy do malowania i nie mam za co kupić farby. Farby są drogie, każdy kolor kosztuje 30 złotych. Za wszystkie farby trzeba dać 500 zł. Proszę więc Szanowne Państwo kupować moje obrazki. Bóg zapłać każdemu”.

Właśnie Nikifor tego wszystkiego nie mówi. Ktoś wypisał mu to na niebieskiej kartce, a Nikifor dorobił do tego ramki i namalował obrazek. Stromą uliczką o dziecięcej perspektywie idzie sobie Artysta Nikifor w meloniku. Jest pewno niedziela rano, bo na ulicy pusto, jeśli nie liczyć podwójnego szpaleru małych drzewek (*Wywiad z Nikiforem*, wg 106).

Herbert podkreśla, że artysta mimo swojej niezwykle trudnej sytuacji życiowej i materialnej, braku opieki i niemożności zaspokojenia podstawowych potrzeb egzystencjalnych niewzruszenie, uparcie i systematycznie oddaje się malarstwu:

Ale trzeba widzieć, z jaką niezmaconą powagą i spokojem tworzy Nikifor swoją wizję artystyczną, swoje kruche miasteczka, portrety, obrazki święte i wnętrza kościołów [...]. Jest coś pięknego w tym człowieku, który patrzy zza okularów nieprzytomnymi oczami, mruczy coś we własnym języku i maluje, maluje bez przerwy, zimą i latem, w deszcz i śnieg, w szlachetnym, bezinteresownym trudzie, w niezmóżonej artystycznej pasji (wg 106–107).

Herbertowski szczerzy podziw dla talentu i zaangażowania artysty nie ma jednak nic wspólnego z pięknoduchowskimi uniesieniami idealizującymi postać i dzieło krynickiego „prostaczka”. Wystąpienie ma charakter interwencyjny, jego celem nie jest umacnianie legendy malującego naiwne obrazki natchnionego żebraka, lecz rzeczywiście odmiana losu utalentowanego malarza, a zarazem chorego i bezbronnego człowieka. „Nikifor jest upośledzonym półanalfabetą” – stwierdza bezceremonialnie Herbert w kolejnym akapicie. „Poza malowaniem niczego nie umie i poza możliwością malowania o nic nie prosi. Ale nie można wykorzystywać tego artystycznego minimalizmu” (wg 107). Następnie poeta przekonuje, że nie wystarczy jednorazowe wsparcie – zbiórka pieniędzy



czy zakup większej ilości prac – i sugeruje następujące rozwiązanie: „Nikiforowi trzeba zapewnić mieszkanie, utrzymanie, opał, bieliznę, ubranie i opiekę. Płacić będzie za to piękną walutą swoich obrazków, które mogą być ozdobą niejednej galerii ginącej sztuki ludowej” (WG 107). Wtedy może zobaczymy Nikifora nareszcie w wymarzonym, malowanym wielokrotnie meloniku i w porządnym ubraniu zamiast dziurawych portek. „Artysta ludowy Nikifor oczekuje nie na gest, ale na sprawiedliwość” (WG 107).

Rodzi się pytanie, do kogo konkretnie skierowany jest Herbertowski apel, kto miałby spełnić sformułowane przez poetę postulaty i na stałe zająć się Nikiforem? Interwencja cenzury pozbawiła felieton Herberta pierwotnego, właściwego adresata, a także stępiła polemiczne ostrze całej wypowiedzi. Jak czytamy w komentarzu do korespondencji między Zbigniewem Herbertem a Jerzym Turowiczem, z rękopisu cenzor wykreślił następujące zdania komentujące treść listu zebraczego Nikifora: „Nagłówek listu brzmi «Szanowne Państwo». I nie jest to chyba błąd gramatyczny, lecz poszukiwanie opieki w ludowym mecenacie sztuki” (komentarz do listu Turowicza z 10 listopada 1950 roku, ZHJT II).

Usunięto również cały akapit, w którym Herbert gniewnie, z goryczą przestrzega, że pozostawiony sam sobie Nikifor przestanie wkrótce zabawiać swoim dziwactwem niefrasobliwych kuracjuszy, bo po prostu umrze z nędzy (ZHJT II).

### *Nikifor*

Kolejny artykuł Herberta o malarzu, zatytułowany *Nikifor*, ukazał się w 1957 roku na łamach „Twórczości” (nr 10–11), podpisany „zh.” (WG 216–217, 745). Podobnie jak *Wywiad z Nikiforem* jest to tekst interwencyjny, ale tym razem poeta (choć rozpoczyna szkic od konstatacji, że po kilku latach Nikifor jest, niestety, ubrany ciągle w ten sam kapelusz i maluje jak dawniej na murku koło Łazienek) upomina się o należyte zbadanie oraz jak najszybsze zabezpieczenie dorobku artystycznego krynickiego twórcy przez instytucje zajmujące się wspieraniem sztuki ludowej. Herbert podkreśla, że należy działać szybko, bo wkrótce z racji od lat wciąż niezwykle trudnej sytuacji egzystencjalnej malarza „stanie się z nim to, co z ptakiem, któremu zbyt długo skąpiono ziarna” (WG 217).

Bezpośrednim impulsem do tej wypowiedzi Herberta była, jak się wydaje, publikacja książki Andrzeja Banacha *Nikifor. Mistrz z Krynicy*, którą poeta krytykuje przede wszystkim za ubogą faktografię oraz nadmiar ogólnych rozważań o sztuce i psychologii artysty. Poeta zdaje się również niemile zaskoczony faktem, że ów aktywny promotor dzieł Nikifora na świecie wie o nich w istocie bardzo niewiele. Pisze Herbert:

Nawet temu entuzjaście i kolekcjonerowi całe okresy twórczości mistrza z Krynicy są właściwie mało znane. Za kilkanaście lat nie będą znane nikomu. I potem na najlichszym materiale, na jakim kiedykolwiek opowiedziano tajemnicę stworzenia – na pudełku od papierosów, odkryje ktoś ze zdumieniem cuda naiwnej kosmogonii: Boga-Ojca, który wychyla się zza oceanów jak księżyc (WG 217).

Oprócz interwencyjnego apelu, skrótowej recenzji artystycznej monografii oraz próby ekfrastycznego opisu motywu Boga Ojca pojawiającego się na Nikiforowych akwarelach tekst Herberta opublikowany w „Twórczości” porusza jeszcze jeden istotny wątek, mianowicie problem stosunku polskich artystów do krynickiego outsidera w okresie socrealizmu. Herbert, opowiadając o niewzruszonej stałości zarówno egzystencji Nikifora, jak i jego procesu twórczego, podkreśla tym razem ich paradoksalnie pozytywny aspekt, ujawniający się szczególnie wyraźnie w kontekście oficjalnego zniewolenia sztuki lat 1949–1956:

[...] co najbardziej zdumiewające, malował podobnie jak przedtem, jakby nie istniał dla niego czas i ów niezapomniany kontredans od Picassa do Gierasimowa i z powrotem. Nikifora broni przed zdemoralizowaniem kalectwo. Jeśli już chałturzy, to tak naiwnie i niezdarnie, że wzbudza tylko litość. Ale poza tym idzie swoją drogą, tak jak w tych licznych imaginacyjnych autoportretach, wśród pól prostych jak suszące się w słońcu ręczniki, drogą wysadzaną drzewami, w uroczystym cylindrze, w pelerynie, z kasetą malarską w ręku, pod niebem przełamany na sferę niebieską i różową. [...] W czasach socrealizmu był on czymś w rodzaju świątka, do którego wzdychano strzeliście na intencję wolności sztuki (WG 216).

Herbert w przytoczonym fragmencie interpretuje kolejny motyw twórczości Nikifora. Liczne autoportrety, na których ukazywał on siebie samego w drodze do swojej ulicznej „pracowni”, ubranego w elegancki płaszcz i cylinder, pisarz odczytuje jako metaforyczne przedstawienia obrazujące godność artysty niezależnego od warunkowań zewnętrznych, paradoksalnie, prawdziwie wolnego dzięki własnym ograniczeniom.

Ową wytworzoną na przełomie lat 40. i 50. legendę Nikifora opisał po latach Jan Józef Szczepański w opowiadaniu *Biskup jedzie przez morze*. Jego bohater wspomina, jak to w 1951 roku, powodowany niezrozumiałym impulsem, „pielgrzymował” do Krynicy pod pretekstem przeprowadzenia wywiadu z tamtejszym Matejką. Nikifor nie był wtedy artystą popularnym, a jego obrazków jeszcze nie wystawiano na świecie, nie komentowano i nie szmuglowano za granicę. Stanowił on jednak dla twórców – boleśnie odczuwających wprowadzenie socrealizmu i postępującą ideologizację kultury – uosobienie marzenia o czystości moralnej i artystycznej wolności. Szczepański pisał:

Żyliśmy wówczas w świecie sztuki dworskiej – tak rygorystycznym, że wygnano zeń nawet martwą naturę jako przejaw pustego (wrogiemu właściwie, bo nie zdeklarowanego ideowo) estetyzmu. Był to rodzaj agitacyjnego koncertu, gdzie natchnienie spływało z urzędniczych biurków w postaci instrukcji i formularzy i nazywało się „zamówieniem społecznym”. Otaczały nas portrety dygnitarzy, ceglane mury wznoszonych fabryk, entuzjastycznie napięte bicepsy i bagnety, ochoczo dobijające wroga. I nawet najzdolniejsi uderzali gorliwie w ton służalczej krzepy. Sucho było na tej patetycznej pustyni niewymownie. Brakowało powietrza dla płuc, serca obumierały z pragnienia. Jak do żywej wody tęskniliśmy do prawdziwego słowa artysty [...]. Małe Nikiforowe źródło, bijące obok źródeł leczniczej solanki, miało – jak i one – moc uzdrawiającą. [...] obiecywało odrętwiałej duszy powrót do utraconych wymiarów istnienia – orzeźwienie cudowną wodą niewinności. Pielgrzymowałem więc – pełen nadziei. Do jednego z nielicznych źródeł, które sama natura zabezpieczyła przed skażeniem<sup>1</sup>.

1 J.J. Szczepański, *Biskup jedzie przez morze* [w:] tegoż, *Rafa*, Warszawa 1983, s. 63–64.

## Jak pisać o malarstwie?

### „KSIĄŻKA ENTUZJASTY”

W tym samym 1957 roku ukazały się w „Tygodniku Powszechnym” (nr 41) jeszcze dwa teksty Herberta poświęcone Nikiforowi – recenzja wspomnianej książki Andrzeja Banacha *Nikifor. Mistrz z Krynicy* (pierwodruk podpisany pseudonimem „Patrik”; *Książka entuzjasty*, WG 218–221, 745) oraz towarzyszący jej wiersz zatytułowany *Nikifor* (UR). Omówienie książki Banacha Herbert rozpoczyna od gorzkich uwag na temat jakości wydawniczej artystycznych monografii w ówczesnej Polsce. Chociaż docenia zamieszczenie w opracowaniu Banacha kolorowych reprodukcji (co w latach 50. stanowiło rzadkość), to ironicznie dystansuje się wobec entuzjazmu recenzentów oraz protestuje przeciwko zestawianiu niewielkiej książeczki o Nikiforze z zagranicznymi monografiami artystycznymi. Niezwykle krytycznie ocenia również polskie realia wydawnicze:

Kogo nie stać na wycieczkę do Warszawy lub do Krakowa, nie wie, czym jest malarstwo Michałowskiego, Gierymskiego, Pankiewicza czy Makowskiego. Nie wie nic i nic mu nie pomoże wydawnictwo „Sztuka”, bo to wydawnictwo też nie wie nic o tych malarzach (*Książka entuzjasty*, WG 218).

Dobór, układ i jakość ilustracji w monografii Nikifora poeta chwali, jego wątpliwości budzi jednak tekst Banacha. Za najbardziej wartościowe fragmenty opracowania uważa Herbert rozdziały ściśle faktograficzne, takie jak *Dokumentacja Nikifora*, w którym autor próbuje ustalić ogólną chronologię dzieł malarza, oraz *Jak Nikifor pracuje* – będący opisem procesu twórczego artysty. Herbert krytykuje natomiast chaos koncepcyjny i formalny monografii, nadmierny i nieuzasadniony należycie psychologizm jako metodologię prowadzącą do formułowania dowolnych i naiwnych wniosków, niedostatek wartościowania, a przede wszystkim brak pojęciowej precyzji oraz adekwatnej terminologii dostosowanej do przedmiotu badania. Na przykład wedle Banacha Nikifor jest „w pewnym sensie” realistą, formalistą i ekspresjonistą

zarazem, a jego „prymitywność” jest „niesprawna” albo „sprawna” – „jak kto woli” (wg 220).

Jak zatem opisywać sztukę Nikifora? Według Herberta na pewno nie można poświęcić mu typowej monografii artystycznej. Przede wszystkim dlatego, że nie jest możliwe ani zebranie jego wszystkich prac (nieznana jest ich dokładna liczba), ani opracowanie ich chronologii. Kryteria stosowane w badaniach sztuki współczesnej czy – szerzej – sztuki tak zwanej normalnej okazują się nieadekwatne w odniesieniu do obrazków krynickiego Matejki. Zasadniczą cechą Nikiforowego malarstwa jest jego „inność”, domagająca się zindywidualizowanego ujęcia krytycznego. Zdaniem Herberta próbę tego rodzaju opisu podjął Jerzy Wolff w pochodzącym z 1938 roku artykule *Malarze naiwnego realizmu w Polsce. Nikifor*, opublikowanym na łamach „Arkad” (wg 745). Dostrzegł on, że Nikiforowe akwarelki „z innego świata” stawiają go wśród malarzy kreujących odrębną, zamkniętą w sobie, stabilną i nieporównywalną z niczym rzeczywistość artystyczną: „Sztuka jest pełna i dojrzała wtedy – pisał Wolff – gdy światopogląd stwarzający wokół nas atmosferę jest jakby kulą, pośrodku której żyjemy” (wg 219). Artystom budującym światy o „solidnej konstrukcji”, „pewnych wiązaniach” i „sklepieniu nieskruszonym pociskami”, wzruszających szczerością, prostotą i bezpośredniością Herbert przeciwstawia twórców współczesnych, przede wszystkim Pabla Picassa, żyjących, jak to określa poeta, „w środku potrzaskanej kuli”, ukazujących rzeczywistość jakby przez system soczewek. Zdaniem Herberta nie przekazują oni bezpośrednich emocji, a jedynie, motywowani potrzebą komplikacji, z niezwykłą swobodą, świadczącą o inteligencji i technicznej biegłości, posługują się językiem wielu konwencji artystycznych (wg 219). Według Herberta Wolff zaproponował w swoim artykule niezwykle trafny sposób opisu barwnej i przejmującej „inności” obrazów Nikifora. Na świetną, w ocenie poety, prozę krytyczną Wolffa składają się „wnikliwa analiza”, a następnie „próba odtworzenia nastroju, atmosfery i poezji Nikiforowego malarstwa” (wg 220). Dla zilustrowania, czym miałyby być owa adekwatna interpretacja, Herbert cytuje następujący fragment artykułu Wolffa:

Namalował piekarza za swoją ladą i z lady tej uczynił malarską piosenkę osnutą na temacie jasnej żółci, delikatnych różów i błękitu. Piekarz

w niebieskiej bluzie z wyszwarcowanym wąsem patrzy bystro na wchodzącego klienta, na półkach z pieczywem stoją popiersia – pewno sławnych piekarzy. Kompozycja zamknięta jest od góry szlakiem, którym pokojowy malarz obramował swoją robotę, każdy jest ogniwiem w arabesce, którą Nikifor gra na papierze jak Menuhin na skrzypcach. Arabeska zawsze znaczone jest kolorem, zatem nie graficzna, a malarska. Kolorem także wywołany nastrój sali, w której król Salomon gra na harfie. Oranżem, błękitem i fioletem malarz sugeruje nam wrażenie, że to wszystko było kiedyś bardzo dawno, w półlegendzie, i że pieśń musiała być poważna, nawet smutna. Pod lasem, na Podkarpaciu leży wieś czy miasteczko, domki uszeregowane tworzą zabawny poziomo biegnący ornament, ku lasowi biegną pionowo bruzdy chłopskich pól pokryte śniegiem. Las jest ciemny, groźny, wilki w nim mieszkają na pewno. Te wilki to nie literatura, to kolor tak do nas przemawia (WG 220–221).

Malarstwo Nikifora zainspirowało zatem Herberta także do przemyślenia problemów badania sztuki oraz intersemiotycznego przekładu dzieł plastycznych. Zważywszy, że już w maju 1958 roku poeta rozpoczął blisko dwuletnią podróż po Europie, której efektem był opublikowany w 1962 roku tom esejów o sztuce *Barbarzyńca w ogrodzie*, studia Herberta nad Nikiforem można traktować również jako jeden z etapów poszukiwania własnego języka, oryginalnego, wykraczającego poza akademickie standardy sposobu pisania o kulturze i zjawiskach artystycznych.

#### NIKIFOR-NAUCZYCIEL.

#### AUTOPORTRET ARTYSTY Z HISTORIĄ W TLE

Wszystkie opisane wyżej wątki Herbertowskiej refleksji o Nikiforze zbiegają się w wierszu, który poeta poświęcił malarzowi:

I  
 poeci barokowi  
 na kartach tytułowych  
 zalecają się pamięci  
 złotych i purpurowych panów  
  
 przez korytarze składni

po stopniach przymiotników  
wspinają się na schody  
pełne dworaków

Nikifor  
malarz współczesny  
nie ma mecenasa

swą prostą inwokację  
zaczyna zdaniem twierdzącym  
że jest sierotą  
i zajmuje się malarstwem

następne zdanie  
zawiera mały sofizmat  
przez ryzykowne użycie  
słów dlatego – ponieważ

dlatego trzeba kupować  
obrazki Nikifora  
ponieważ jest on biedny  
i nie ma z czego żyć

następnie z równą troską  
martwi się że nie ma bielizny  
przyborów do malowania  
i prosi by nie opuszczać

całość kończy  
męskie cześć  
jakby się wstydział  
że za dużo powiedział

2  
w blaszanym pogiętym pudełku  
mieszkają okruchy tęczy  
barwne kamyki

z których Pan Bóg  
zrobił mozaikę ziemi

kawałek burzy  
kawałek liścia  
kawałek wody

pędzelkiem wyleniałym  
jak mysi ogonek  
dotyka się delikatnie  
kamyków świata

przedtem  
trzeba pędzel poruszyć  
to znaczy poślinić

3  
kiedy stanęło miasto  
prawdziwe jak ze snu  
mistrz wyjął z kościelnej chorągwi  
trzech tłustych świętych

przyodział w czarne fraki  
pod szyją zawiązał muszkę  
jednemu włożył cylinder  
dwom innym cyklistówki

wpuścił ich w jasne niebo  
jak trzy dorodne karpie  
niech sobie teraz płyną  
przez letnie wieczorne powietrze

niebo jest bardzo świetliste  
tak jasne że widać wyraźnie  
wielkie szpiczaste litery  
po drugiej stronie papieru



to szkolne wypracowanie  
 na temat Smutne Życie  
 Wiejskiego Proletariatu  
 w Bardzo Zamierzchłych Czasach<sup>2</sup>  
 (Nikifor, UR)

Utwór jest podzielony na trzy części.

W pierwszej Nikifor zostaje nazwany „malarzem współczesnym bez mecenasa” i przeciwstawiony „poetom barokowym” oraz „dworakom” – pod tymi określeniami kryją się, jak nietrudno się domyślić, poeci socrealistyczni. Nikifor żebrze, prosi o wsparcie, ale jego apel to „prosta inwokacja” wynikająca z troski o dosłownie pojęte przetrwanie, a nie, jak w przypadku „poetów barokowych”, przegadana, służalcza i kłamliwa introdukcja do własnego dzieła, będąca przede wszystkim interesowną deklaracją lojalności. Budując opozycję między „korytarzami składni”, „stopniami przymiotników” a Nikiforowym „małym sofizmatem”: „dlatego trzeba kupować obrazki Nikifora / ponieważ jest on biedny / i nie ma z czego żyć”, Herbert zdaje się ironicznie, zawczasu, obalać próby zrównania artystycznego żebractwa koniunkturalnie motywowanego chęcią zdobycia władzy i bogactwa z uwarunkowaniami, jakim podlegał krynicki Matejko. Elementem wartościowania czyni poeta charakterystykę bohaterów wiersza – „dworactwu” socrealistów Herbert przeciwstawia „męskie cześć” Nikifora, będące wyrazem zarówno godności, jak i bezradności i wstydu. Aksjologicznie nacechowany jest również stosunek „poetów barokowych” i Nikifora do języka – negatywny biegun opozycji wyznaczają komplikacja, zawilość, brak umiaru, przepych wysłowienia, dodatnio oceniane są natomiast prostota, jasność i szczerłość wypowiedzi.

<sup>2</sup> W pierwodruku wiersz ukazał się z błędem drukarskim. Zamiast: „jak trzy dorodne karpie” wydrukowano: „jak trzy dorodne partie”. W liście do Jerzego Turowicza z 4 listopada 1957 roku Herbert wysłał żartobliwe sprostowanie: „Szanowny Panie Redaktorze, / w moim wierszu pt. *Nikifor* („TR” nr ...) ze zdumieniem przeczytałem, co malarz robi ze świętymi: «wypuścił ich w jasne niebo jak trzy dorodne partie». Obraz rzekłbym nieco anarchiczny. Ale nawet na mękach nie przyznam się do niego. Bo napisałem KARPIE, a nie partie. / Łączę należne wyrazy szacunku / stroskany / Zbigniew Herbert / Bezpartyjny” (ZHJT 109).

Druga część wiersza to próba odtworzenia procesu twórczego Nikifora – widzimy zatem blaszane, pogięte pudełko farbek i malarza, który dotyka ich poślinionym uprzednio pędzelkiem. Fragment ów jest jednocześnie – tak docenianą przez Herberta w prozie krytycznej Wolffa – próbą interpretacji „nastroju, atmosfery i poezji” Nikiforowego malarstwa. Na pierwszy plan poeta wysuwa związek tej twórczości z transcendencją. Wszystkie elementy opisanego aktu tworzenia obrazka zostały powiązane w Herbertowskim wierszu ze sferą tego, co Boskie i święte: farbki to „okruchy tęczy”, pozostałości, ślady Przymierza ludzi z Bogiem; guziczkowe akwarelki Nikifora to również „barwne kamyki z których Pan Bóg / zrobił mozaikę ziemi”, a więc praelementy będące pierwotnym materiałem Boskiej kreacji. Malarz zaś jest pokornym naśladowcą Stwórcy – z szacunkiem, oddaniem i czułością usiłującym powtórzyć gest, który pierwotnie uczynił *Deus artifex*. W ujęciu Herberta działania Nikifora-artysty mimo swojej fragmentaryczności (malarz ma do dyspozycji zamiast potęgi żywiołów jedynie „kawałek” burzy, liścia i wody) oraz niedoskonałości (pudełko farbek jest „pogięte”, a pędzelek „wyleniały jak mysi ogonek”) również mają wymiar Boski, sprawczy. Odruch ślinienia pędzla, wzbudzający obrzydzenie wielu obserwatorów pracy krynickiego Matejki, zostaje przez poetę skojarzony z ideą Pierwszego Poruszciciela oraz fragmentem Ewangelii św. Jana opisującym uzdrowienie niewidomego: „[Jezus] splunął na ziemię, uczynił błoto ze śliny i nałożył je na oczy niewidomego, i rzekł do niego: «Idź, obmyj się w sadzawce Siloe»” (J 9, 6–7)<sup>3</sup>. Jacek Salij OP, tłumacząc sens tego ewangelicznego obrazu, przywołuje objaśnienia św. Ireneusza:

Ireneusz widzi w przytoczonym opisie Ewangelii ni mniej, ni więcej tylko tego samego Garncarza, który ulepił człowieka z mułu ziemi i który każdego z nas ukształtował w łonie matki. Przychodzi On teraz, aby dopełnić swojego dzieła, zaczynając od naprawy w swoim stworzeniu tego, co ono w sobie zepsuło. [...] Jezus „przywrócił wzrok niewidomemu nie słowem, ale przez działanie. Uczynił tak nie na próżno i nie przypadkiem. Chciał w ten sposób pokazać Rękę Bożą, tę samą, która od początku kształtowała człowieka. Toteż kiedy Go uczniowie

<sup>3</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia*, Poznań–Warszawa 1971, s. 1226.

zapytali, z jakiego powodu urodził się niewidomym, odpowiedział: «Ani on nie zgrzeszył, ani jego rodzice, lecz aby w nim objawiły się dzieła Boże». Otóż owe dzieła Boże to ukształtowanie człowieka, o którym powiada Pismo: «I wziął Bóg gliny z ziemi i ukształtował człowieka». Właśnie dlatego Pan splunął na ziemię i uczynił glinę, i nałożył ją na oczy niewidomemu<sup>4</sup>.

O tym, że odczytywanie zastosowanych przez poetę słów „poruszyć” i „poślinić” w kontekstach teologiczno-biblijnych jest zasadne, świadczy dodatkowo wspomniana już recenzja opracowania Andrzeja Banacha. Herbert pisał tam o Nikiforze, nawiązując aluzyjnie do fragmentu przypowieści o siewcy, w którym Jezus uzasadniał konieczność nauczania w przypowieściach „ślepotą” i „głuchotą” ludu Izraela (Mt 13,13–17)<sup>5</sup>:

Bo kiedy noc wydawała się utrwalona i ci z największą nawet wiedzą i kulturą (wyłączając paru sprawiedliwych) rwali się do wielkich płócien i metodą postimpresjonistyczną, zestawiając nerwowo fiolety z różami na twarzach ZMP-owców, deklarowali swój strach przed historią – w tym czasie w pogodę i niepogodę, wobec nieba i gapiów, kaleki ludowy malarz malował wciąż swoich świętych we frakach, swoje miasteczko ze snu, swoją ziemię zagubioną w błękicie. Uczył, że trzeba oślepnąć, aby zobaczyć, i ogłuchnąć, aby usłyszeć (*Książka entuzjasty*, WG 218).

4 J. Salij, *Niedoczytana Ewangelia* [w:] tegoż, *Tajemnice Biblii*, Poznań 2003, s. 223–224.  
5 „Dlatego mówię do nich w przypowieściach, że otwartymi oczami nie widzą i otwartymi uszami nie słyszą ani nie rozumieją. Tak spełnia się na nich przepowiednia Izajasza:

*Słuchać będziecie, a nie zrozumiecie,  
patrzeć będziecie, a nie zobaczycie.  
Bo stwardniało serce tego ludu,  
ich uszy stępiały i oczy swe zamknęli,  
żeby oczami nie widzieli ani uszami nie słyszeli,  
ani swym sercem nie rozumieli: i nie nawrócili się, abym ich uzdrowił.*

Lecz szczęśliwe oczy wasze, że widzą, i uszy wasze, że słyszą. Bo zaprawdę, powiadam wam: Wielu proroków i sprawiedliwych pragnęło zobaczyć to, na co wy patrzycie, a nie ujrzeli; i usłyszeć to, co wy słyszycie, a nie usłyszeli”. *Pismo Święte...*, s. 1138.

Nikifor byłby zatem, w ujęciu poety, twórcą, który za sprawą swojego kalectwa, pokory, ubóstwa, wytrwałości oraz autentycznie naiwnej prostoty malarskiej kreacji, pozwala otworzyć się na transcendencję tym, którzy zgubili do niej drogę. Jednocześnie czyni to na sposób arcyłudzki – przez swą cierpiącą, budzącą jednocześnie współczucie i odrazę cielesność.

Trzecia część wiersza *Nikifor* to przede wszystkim syntetyczna ekfraz obrazów krynickiego malarza. Opisywanym dziełem jest *Autoportret w trzech postaciach*, ukazujący Nikifora ubranego w ciemny, elegancki strój, stojącego przy ołtarzu w otoczeniu dwu malarzy<sup>6</sup>. O tym, że Herbert odwołuje się również do innych obrazów, których tematem jest Nikifor jako święty, nauczyciel czy malarz w drodze do pracy, świadczy fakt, że Herbertowscy święci mają na głowach cylinder i cyklistówki, a nie jak na oryginalnej akwareli – korony przypominające biskupie mitry. Celem surrealistycznej opowieści o kolejnych poczynaniach artysty jest nie tylko poetycka interpretacja jego dzieł plastycznych, lecz także zakamuflowane wskazanie przyczyn odrzucenia twórczości Nikifora w okresie socrealizmu. Wskazówkę pozwalającą rozszyfrować ową ukrytą treść Herbertowskiego wiersza stanowi opis tła obrazu *Autoportret w trzech postaciach* – bardzo świetlistego nieba, tak jasnego, że widać „szpiczaste litery po drugiej stronie papieru”. W sposób oczywisty sformułowanie to odsyła do faktów z biografii malarza. Wiadomo, że po 1928 roku z braku materiałów malował na kartkach i okładkach zużytych dziecięcych zeszytów szkolnych uzyskanych ze Szkoły Podstawowej

6 Sensacyjną hipotezę na temat biograficznego kontekstu powstania tego obrazu postawił Maciej Szczyrbuła. Według badacza Nikifor po śmierci matki, po pierwszej wojnie światowej, został zabrany z Krynicy do Krakowa na naukę przez dwóch tajemniczych malarzy. Ze względu na problemy z komunikacją musiał jednak przerwać edukację artystyczną i został odwieziony do Krynicy. Przeprowadzone przez Szczyrbułę dochodzenie wykazało, że tajemniczym opiekunem Nikifora mógł być Tadeusz Stryjeński, architekt i pedagog, wykładowca w Miejskiej Szkole Przemysłu Artystycznego zajmującej się kształceniem utalentowanej młodzieży. W „porwaniu” Nikifora miał mu pomagać syn Karol lub któryś z przyjaciół, wybitnych warszawskich profesorów. Obraz *Autoportret w trzech postaciach (Nikifor w asyście dwu malarzy)*, pochodzący najprawdopodobniej z 1923 roku, byłby zapisem tego wydarzenia, sceną „koronacji” Nikifora na artystę. Por. M. Szczyrbuła, *Jeszcze o Nikiforze. Fakty, domysły, legendy*, „Polska Sztuka Ludowa” 1990, nr 1, s. 37–48; A. Jackowski, *Świat Nikifora*, Gdańsk 2005, s. 114–118; B. Banaś, *Nikifor (1895–1968)*, Warszawa 2006, s. 66–67.

im. Urszuli Kochanowskiej w Krynicy<sup>7</sup>. Wiadomo również, że ozdabiał swoje akwarele drukowanymi literami, napisami zawierającymi liczne błędy. Wydaje się jednak, że Herbert, akcentując, iż „po drugiej stronie papieru” znajduje się „wypracowanie” na temat „Smutnego Życia Wiejskiego Proletariatu w Bardzo Zamierzchłych Czasach”, chce zwrócić uwagę na jakieś ukryte, przemilczane, ale przebijające się do naszej świadomości tło historii Nikifora, oficjalnej i nieoficjalnej legendy krynickiego świątka.

Kontekstów takich można wskazać kilka. O tym, że Nikifor paradoksalnie dzięki swojemu ograniczeniu pozostał jednym z nielicznych „sprawiedliwych” i że musiał borykać się z ciężarem odrzucenia i nędzy, była już mowa. Wyekspozowanie w utworze wątków religijnych pozwala jednak określić także inną – poza chorobą i niedostosowaniem społecznym – przyczynę samotności Nikifora. Herbert sugeruje, że twórczości artysty nie nagłaśniano w czasach socrealizmu celowo, nie zaś dlatego, że o nim nie wiedziano: wszak Roman Turyn promował go w środowisku paryskich kapistów już w latach 30., a po wojnie w 1947 roku w „Przekroju” pisał o nim Konstanty Ildefons Gałczyński. Wtedy też wiedzę o artyście zaczęli upowszechniać Banachowie, a sam Nikifor jako charakterystyczny element krynickiego pejzażu nie mógł pozostać niedostrzeżony przez odwiedzającą modne uzdrowisko elitę. Jego twórczość była przemilczana ze względu na pojawiające się w niej motywy religijne, zwłaszcza grekokatolickie. Trzeba pamiętać, że Nikifor, czyli Epifaniusz Drowniak, był Łemkiem. W ramach akcji „Wisła” dwukrotnie wywożono go w okolice Szczecina, skąd za każdym razem niewiadomym sposobem wracał do Krynicy, w której w końcu pozwolono mu zostać<sup>8</sup>. Dlatego w filmie dokumentalnym zrealizowanym w 1956 roku przez Jana Łomnickiego z inicjatywy małżeństwa Banachów artysta jest ukazywany protekcyjnie jako upośledzony wiejski prostaczek znikąd, człowiek bez korzeni. Najprawdopodobniej dlatego również „dorobiono” malarzowi, wraz z dowodem osobistym, polską tożsamość, którą po latach zakwestionowali sędownie Łemkowie<sup>9</sup>. Być

<sup>7</sup> B. Banaś, dz. cyt., s. 65.

<sup>8</sup> A. Jackowski, dz. cyt., s. 18–22; B. Banaś, dz. cyt., s. 21.

<sup>9</sup> Na temat realizacji filmu por. E. i A. Banachowie, *Historia o Nikiforze*, Kraków 2004, s. 133–142. O tożsamości malarza por. A. Jackowski, dz. cyt., s. 24–30.

może więc także wiersz Herberta jest zapisem reakcji poety na zakłamanie prawdy o Nikiforze i polityczne manipulacje, jakim poddane zostały jego biografia i twórczość.

Nieodparcie nasuwa się pytanie: dlaczego Herbert nie zamieścił utworu poświęconego krynickiemu malarzowi w żadnym z kolejnych autorskich tomików? Czy uważał wiersz za nieudany? A może jednak Nikifor pozostał dla autora *Struny światła* – tak jak dla Jana Józefa Szczepańskiego – tajemnicą? W opowiadaniu *Biskup jedzie przez morze* Szczepański nie może z całą pewnością rozstrzygnąć, czy ma do czynienia z idiotą, czy z rozumiejącym o wiele więcej, niż mogłoby się wydawać, inteligentnym, a nawet złośliwym człowiekiem i w pełni świadomym artystą<sup>10</sup>. Czy Nikifor był okrutny i mściwy – jak go wspomina Aleksander Jackowski – a przy tym zdrowy psychicznie, upośledzony tylko na skutek wieloletniej izolacji i bełkocący jedynie z powodu przyrośniętego języka<sup>11</sup>? Czy też – jak przekonują w swoich relacjach Ella i Andrzej Banachowie – był zupełnie niedostosowany społecznie i anormalny?<sup>12</sup> Czy aspirował do zawodowego żebractwa, miał oszczędności w banku, czy też okradano go, ponieważ nie znał wartości pieniędzy?<sup>13</sup>

Najprawdopodobniej nigdy nie dowiemy się, kim naprawdę był krynicki Matejko. Wokół jego postaci narosły zarówno legendy, jak i nieporozumienia, a relacje świadków życia malarza są często niespójne. Zwłaszcza zauważalna w dostępnych świadectwach wzajemna niechęć kolejnych „opiekunów” i klientów<sup>14</sup> Nikifora przy jednoczesnym akcentowaniu własnych zasług bądź przemilczaniu zaangażowania konkurentów każe postawić pod znakiem zapytania ich obiektywizm. Być może Herbert, żywo interesujący się postacią malarza, też nie potrafił w późniejszych latach tych wątpliwości rozstrzygnąć.

<sup>10</sup> J.J. Szczepański, dz. cyt., s. 72–76.

<sup>11</sup> A. Jackowski, dz. cyt., s. 78–79, 85–86.

<sup>12</sup> Taki wizerunek artysty wylania się ze wspomnień Elli i Andrzeja Banachów. Zob. E. i A. Banachowie, dz. cyt.

<sup>13</sup> A. Jackowski, dz. cyt., s. 63, 67–76; S. Wisłocki, *Przyczynek do biografii Nikifora Drowniaka zwanego „Krynickim”*, „Polska Sztuka Ludowa” 1985, nr 3–4.

<sup>14</sup> Por. H. Mortkowicz-Olczakowa, *Świątki i nie świątki*, „Życie Literackie” 1966, nr 52, s. 1.

# „...prowadzę z Tobą długie rozmowy...” O dialogu Józefa Czapskiego ze Zbigniewem Herbertem

## Dialog

Józef Czapski jest zazwyczaj wspominany jako „człowiek rozmowy” – żarliwy, szlachetny i spontaniczny interlokutor, z pasją angażujący się w dialog zarówno z młodymi ludźmi, jak i uznanymi autorytetami. Adam Zagajewski, opowiadając o młodzieńczej otwartości i prostocie Czapskiego, sugestywnie opisuje rytuał popołudniowych spotkań malarza z niezliczoną rzeszą odwiedzających Maisons-Laffitte:

[...] siedząc na tapczanie, nieraz z podkurczonymi nogami, z dłońmi splecionymi na kolanach [...] przypominał licealistę, przyjmującego w swej mansardzie gości – kolegów z klasy. [...] był trochę jak szef siatki wywiadowczej na emeryturze, nie prowadzący już bieżących spraw, ale wciąż mający wielu przyjaciół, z nawyku składających sprawozdania ze swej działalności dawnemu przełożonemu. [...] Jestem [...] pewien, że z każdym rozmawiał we właściwy sobie sposób, to znaczy wchodząc od razu w sedno rzeczy, odrzucając wszelką paplaninę, wszelki *small talk*, zadając istotne pytania, prowadząc owo niekończące się śledztwo w sprawie świata. [...] Potok świadków ciągnących na popołudniowe narady u Czapskiego zdawał się nie wysychać nigdy<sup>1</sup>.

„Żarłocznie ciekawy wszystkiego”, miał swoich gości wypytywać „o to, co słyszeli, czytali, widzieli”, a także omawiać z nimi swoją „wciąż

---

<sup>1</sup> A. Zagajewski, *Piłowanie i błysk* [w:] *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, wyb. i oprac. M. Kitowska-Łysiak, M. Ujma, Lublin 1996, s. 518, 522.

ponawianą i wciąż odrzucaną próbę teodycei”<sup>2</sup>. Według Gustawa Herlinga-Grudzińskiego namiętność, z jaką malarz prowadził wielogodzinne dyskusje na tak zwane „tematy zasadnicze”, upodabniała go wręcz do dawnych inteligentów rosyjskich<sup>3</sup>.

Jak wielkie znaczenie egzystencjalne i twórcze przypisywał autor *Oka* samemu doświadczeniu rozmowy, świadczy relacja Andrzeja Osęki z paryskiego spotkania z malarzem w 1957 roku:

Lebensteina, Sempolińskiego, mnie i jeszcze jednego kolegę Czapski oprowadzał po Tuilleriach [gdzie wystawiano wtedy obrazy impresjonistów – przyp. J.A.] i opowiadał mniej więcej to, co jemu mówił Pankiewicz. [...] Potem, kiedy wyszliśmy stamtąd, powiedział nagle, że właściwie najważniejszą rzeczą, ważniejszą niż dzieło sztuki, są rozmowy między ludźmi, że on w to wierzy najbardziej, najmocniej, najintymniej<sup>4</sup>.

Potrzeba dialogu decydowała nie tylko o kształcie osobistych relacji Czapskiego, lecz także stanowiła jedną z zasadniczych motywacji jego działalności artystycznej i krytycznej. Szczególnie wyraźnie owa deklarowana przez malarza wola komunikacji uwidacznia się w jego eseistyce, będącej zwykle zapisem pogłębionego dialogu autora z dziełem i biografią wybitnych twórców.

Innego rodzaju świadectwem rozmowy jest korespondencja malarza ze Zbigniewem Herbertem<sup>5</sup>. Niezbyt obfita i nieregularnie prowadzona, stanowi jednak cenny dokument – daje pewien wgląd w łączące

<sup>2</sup> Tamże, s. 518, 521.

<sup>3</sup> G. Herling-Grudziński, „*Chciał nie istnieć*” [w:] *Czapski i krytycy...*, s. 447.

<sup>4</sup> A. Osęka, *Kim był Czapski dla mnie i dla takich jak ja. Przyczynek do recepcji dzieła Czapskiego w Peerelu* [w:] *Czapski i krytycy...*, s. 227.

<sup>5</sup> Wybrane listy zostały opublikowane w „Zeszytach Literackich” (2006, nr 4, s. 123–125; 2009, nr 1, s. 107–120). W czasie pracy nad tekstem korzystałam także z niepublikowanych listów Czapskiego i Herberta, przechowywanych w Muzeum Narodowym w Krakowie oraz Archiwum Zbigniewa Herberta w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Pragnę serdecznie podziękować Pani Katarzynie Herbert oraz spadkobiercom Józefa Czapskiego za wyrażenie zgody na udostępnienie i zacytowanie fragmentów korespondencji. Jeśli po cytacie nie podaję źródła, oznacza to, że tekst listu pochodzi z wymienionych archiwów. W przytoczeniach zachowano oryginalną pisownię i interpunkcję.



twórców relacje osobiste, ukazuje Czapskiego jako czytelnika poezji Herberta, a także pozwala dostrzec nowe sensy Herbertowskich dedykacji (*Martwa natura z wędzidłem* i *17 IX*), odwołań do postaci malarza (*Słowo na wieczorze poetyckim w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku*), jego doświadczeń (*Guziki*)<sup>6</sup> oraz nurtujących go problemów metafizycznych (*Rodzina Nepenthes, Dęby*)<sup>7</sup>.

Zarówno listy, jak i pozostałe świadectwa tekstowe dowodzą również, że dialog zapoczątkowany pod koniec lat 50. podczas bezpośredniego spotkania artystów trwał wiele lat i przybierał różne formy: osobistej rozmowy, listu, utworu literackiego, dziennikowej notatki. Czapski i Herbert inspirowali się nawzajem intelektualnie i duchowo. Ów trwały wpływ nazywali w listach stałą, niezależną od częstotliwości bezpośrednich kontaktów ani nawet od systematycznej wymiany korespondencji, wzajemną obecnością. Zwłaszcza Herbert wielokrotnie zaznaczał, że relacja ta stanowi dla niego ważny punkt odniesienia:

Myszę o Panu często, ale tego nie widać. W ogóle myślenia nie widać dopóki nie odezwie się pióro, pędzel, nuta (marzec 1960, Paryż).

nawet nie wiesz jak bardzo wizyty u Was liczą się w mojej biografii duchowej – to prawda a nie tzw. miłe słówka (18 lipca 1966, Le Lavandon).

Kochany Józiu, wróciliśmy z Włoch ilekroć widzieliśmy coś pięknego myślałem o Tobie jakbym usilnie pragnął do Ciebie mówić. Mimo okropnych upałów i nadwątlonego zdrowia podróż mieliśmy piękną i pouczającą pracowałem w bibliotekach (17 sierpnia 1989, Paryż).

6 Herbert przesyła Czapskiemu ten wiersz, podkreślając, że powstał on za sprawą jego „cichej inspiracji”.

7 Na temat relacji Czapskiego i Herberta por. D. Kozicka, *Mój przyjaciel malarz, czyli parę słów o przyjaźni Zbigniewa Herberta z Józefem Czapskim* [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)*, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s. 474–486; też, *Przemieżna wola konfrontacji. Sztuka patrzenia w esejach Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, cz. 2, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s. 51–79.

Kochany Józiu prowadzę z Tobą bez przerwy długie rozmowy na tematy ważne a nawet spory, które wzmacniają jeszcze moją głęboką przyjaźń do Ciebie<sup>8</sup> (27 czerwca 1990, Paryż).

Podobne stwierdzenia można odnaleźć również w listach Czapskiego:

Zbyszku mój miły całuję Ciebie i kocham Ciebie wątki naszych ciągów – rozmów – długo ciągnęły się za mną i z Tobą dyskutowałem ale za dawno się nie widzieliśmy i już się pogubiły te wątki (9 listopada 1966).

Zbyszku Ile lat a przecież mam wrażenie że widzieliśmy się wczoraj. Most między nami przepiękny Twój wiersz który mnie poświęciłeś, dar Twój i Kasia ukochana którą widziałem chwilę (między listami z 1983 i 1985). Najczulej Cię całuję i choć się nie widzujemy, wiem, że jesteśmy nie tylko geograficznie myślą i sercem blisko. Twój Józio<sup>9</sup> (22 lutego 1988).

Lektura korespondencji oraz utworów literackich Herberta przekonuje, że deklaracje te wykraczały poza kurtuazyjną wymianę grzeczności. Niniejszy tekst będzie próbą rekonstrukcji wybranych wątków toczącej się między artystami rozmowy.

### „Mój przyjaciel malarz”

Podstawą więzi intelektualnej łączącej Czapskiego i Herberta była ich wieloletnia przyjaźń. W relacji tej uczestniczyły również bezpośrednio siostra Józefa Czapskiego, Maria, oraz żona Zbigniewa Herberta, Katarzyna. Większa część listów Czapskiego była pisana właśnie przez jego siostrę w imieniu rodzeństwa, podobnie niektóre listy Herbertów napisane zostały przez żonę poety.

Zagadnienia poruszane w korespondencji oraz jej charakter są niezwykle zróżnicowane. Wielokrotnie dochodzą w niej do głosu ciepłe poczucie humoru i żartobliwa (auto)ironia obydwu twórców.

8 J. Czapski, Z. Herbert, *Dwa listy o cieniach, świetle i głosie umarłych*, „Zeszyty Literackie” 2006, nr 4, s. 125.

9 J. Czapski, Z. Herbert, *Listy*, „Zeszyty Literackie” 2009, nr 1, s. 119.

Herbert zazwyczaj zabawnie adresuje i sygnuje kartki – na przykład już w 1958 roku zwraca się do „Joosepha Czapskiego LAUREATA NAGRODY HERBERTA” jako „Herbert Z./MECENAS/”; z kolei kartkę wysłaną w 1959 roku z Anglii do „Pana Majora” wieńczy podpisem: „Herbert st. strzelec (w cywilu modelka)”. Pokpiwa też z arystokratycznego pochodzenia malarza [„Jesteś wspaniały i wielki i mądry (choć hrabia)”] oraz żartobliwie stylizuje przesyłane rodzeństwu podziękowania za okazywaną pomoc:

Myślę często i z wdzięcznością o dobrych osobach, którzy przytulili psa wędrowniczka. [...] Całuję ręce Marii Umiłowanej do Najzaciejszych nóg Pana Majora przypadam oddany Zbigniew (Herbert) sługa bogów i strażnik kamieni (6 września 1967, Rzym/Volterra).

A tyra jak ty dziennikarskie ruboty odwaliłem bedy pisał puraz trzycy o Akropolu (Grecja) szkyc. A i wirszy chodzu mi głowie jak z przyprozyniem muchy po świżym zborżu. Za opiki nad Katarzuny z domu Dzieduszycyku rączky i nóżky całuji. Robi co mogie żeby ją tu ściognąć. Pani Marysiu kuchana Pane Pułkownyku a dyć nie widzieli my si tak dawno. Nu ja proszy o piśmo jak zdrowi i wszystku (1967).

Czapscy odpowiadają w podobnym tonie. W jednym z listów pojawia się takie oto nawiązanie do *Bajki ruskiej* Herberta:

Drogi Fundatorze i Mecenasie zapomina Pan że jestem tak stary że już gołąbka nawet własnymi rękami nie umiem nie mam sił zadusić. I to powód, że ŁΑΚΝΑÇ Pana widzieć wciąż nie nadążam z nieczem!

Ostatniego dnia 1986 roku wiekowy już Czapski z właściwymi sobie dystansem i humorem mobilizuje poetę do ukończenia eseju o Rembrandcie:

Postaraj się, żeby ten Twój Rembrandt ukazał się jeszcze przed moją śmiercią, co nie jest tak łatwe do zrobienia, bo mam już 90 lat skończonych

i poważnie zbieram się do wyjazdu tam, gdzie może Rembrandta spotkam personalnie<sup>10</sup>.

Herbert przesyła pozdrowienia z podróży, opowiada, nad czym aktualnie pracuje, przekazuje swoje kolejne książki z dedykacjami i pojedyncze wiersze (w zbiorze listów przechowywanych w Muzeum Narodowym w Krakowie zachowały się maszynopisy tekstów: *Posłaniec, 17 IX, Przemiany Liwiusza, Dęby, Tarnina, Guziki*). Czapscy odwzajemniają się informacjami o kolejnych wernisażach, książkami, a także opisami swojej codzienności w Maisons-Laffitte.

W listach pojawiają się również bezpośrednie, wzruszające deklaracje przyjaźni. Maria Czapska z wielką sympatią relacjonuje przebywającemu w Berlinie pocie wizyty Katarzyny Herbertowej i jej siostry, Teresy Dzieduszyckiej, pomagających Czapskim w pracach literackich. „Pokochaliśmy obie te siostry jak rzadko się zdarza pokochać, odkryć, docenić [...]” – przekonuje w liście z 5 lutego 1968 roku. Z kolei autor *Oka* w liście pisanym 16 grudnia 1987 roku z okazji Bożego Narodzenia nazywa Teresę Dzieduszycką „osobną i jedyną przyjaźnią”, „pomocą moralną” i „rodziną”, a także wspomina swój pobyt w berlińskim domu Herbertów:

nigdy nie zapomnę mojej wizyty u Was w Berlinie w tym dużym pokoju ze stołem przy którym pisał Zbyszek, tymi wielkimi obrazami holenderskimi na ścianach i tą jajecznicą, pamiętam, że była różowa, chyba z pomidorami, którą nam Kasia przygotowała i naprawdę wtedy byliśmy szczęśliwi i sobie tak bliscy nie tylko przez wiersze Zbyszka które mam zawsze blisko przy sobie ale przez najprościej uczucie zupełnego braterstwa.

Spotkanie to wywarło na Czapskim wielkie wrażenie – wracał do niego w korespondencji jeszcze dwukrotnie, podkreślając, że dało mu ono podobne przeżycie światła, pogody i harmonii, co wizyta w Dahlem u Rembrandta.

Korespondencja towarzyszy również wydarzeniom trudnym. Wiosną 1967 roku Maria Czapska zaniepokojona stanem zdrowia poety przesyła

<sup>10</sup> Tamże, s. 115.

mu ciepłe, wspierające listy, do których dołącza informacje o technice prawidłowego oddychania, pomocnej w leczeniu bezsenności. Herbert z kolei pisze do Czapskiego przejmujący list kondolencyjny po śmierci siostry, w którym wspomina własne, bolesne doświadczenia utraty i żałoby.

### Czapski jako czytelnik poezji Herberta

Listy Józefa Czapskiego ukazują go jako czytelnika oraz interpretatora wybranych wierszy Zbigniewa Herberta. Ulubionymi tekstami malarza, o których wspominał w korespondencji, były *Tarnina, 17 IX, Przestanie Pana Cogito, Tren* oraz *Deszcz*. Dzieląc się z poetą swoimi odczuciami po lekturze, pisał o „magicznej sile” oddziaływania Herbertowskich „oszczędnych słów”, zdolnych wywołać w nim „wstrząs” i głębokie wzruszenie<sup>11</sup>. Zazwyczaj poruszały jego wyobraźnię poszczególne motywy lub obrazy poetyckie, takie jak postać starszego brata z tekstu *Deszcz*, para dzieci idąca do szkoły w *17 IX* czy też metafora tarniny z wiersza o tym tytule. Szczególnie wrażenie zrobiły na malarzu dwa wersy pochodzące z tego ostatniego utworu. W liście do Herberta z 2 czerwca 1986 roku Czapski pisze, że porównanie „jak gwiazdy poezji przedwcześnie zagasłe” przywiodło mu na myśl postać bliskiego przyjaciela, malarza Jeana Colina, pokonanego przez śmiertelną chorobę, a fragment „podeszwy butów ledwo zapisane piaskiem” wywołał falę wspomnień z pierwszych dni drugiej wojny światowej. Czapski opowiada dalej poecie o swojej podróży z Warszawy do Krakowa, jaką odbył we wrześniu 1939 roku w związku z ogłoszoną mobilizacją. Wspomina spotkanych w pociągu „dwóch podchorążaków wystrojonych jak na bal”, pełnych bitewnego zapachu, czyszczących starannie swoje nowiutkie buty, „ledwo zasypane piaskiem”<sup>12</sup>. Opisuje również niepowtarzalną atmosferę jedności i zaangażowania łączącą Polaków tuż po wybuchu wojny:

Wszyscyśmy się pchali na wschód, wszyscy wierzyliśmy, że tam, na wschodzie, wszyscy dostaną broń i że tam się przygotowuje odsiecz. [...]

<sup>11</sup> Tamże, s. 119–120 (list z 11 listopada 1988 roku).

<sup>12</sup> Tamże, s. 112–113.

Nie zapomnę tego wprost oddziałku niezmobilizowanych młodych, zdrowych chłopów, musiało ich być koło stu bez ani jednego oficera, którymi dowodził jakiś szofer taksówki, i oni wszyscy szli na wschód, z jaką nadzieją! Po tych drogach zapchanych uciekinierami. Pamiętam wózki dziecinne, [...] pamiętam te wsie, które nas prosiły, żebyśmy zostali ich bronić [...]¹³.

Milcząco wpisana w owo wspomnienie wiedza o rychłym upadku złudnych wyobrażeń i nadziei, ofiarach kampanii wrześniowej, Katynia, powstania warszawskiego, łagrów i łagrów, hitlerowskiego i stalinowskiego terroru, nadaje mu rys tragiczny. Herbertowski obraz klęski, jaką w starciu z siłami przyrody ponosi zakwitająca przedwcześnie tarnina, Czapski interpretuje tu w konkretnym, historycznym kontekście jako metaforę sytuacji Polaków w czasie drugiej wojny światowej.

Autor *Oka* dostrzegał również uniwersalny sens *Tarniny* – wiersza opisującego każdą sytuację szlachetnej i bezinteresownej walki o wartości. 22 lutego 1988 roku napisał do Herberta, iż tekst ten zrobił wielkie wrażenie na Marii Nowak-Hersz, która odniosła tytułową metaforę do własnej działalności na rzecz głodujących w Afryce – działalności prowadzonej przez grupę zapaleńców wbrew wszelkim trudnościom i wbrew interesom wielkich instytucji finansowych¹⁴.

Czapski odbierał wybrane, bliskie mu utwory poety w sposób niezwykle emocjonalny. Podobnie jak w przypadku innych „złotych gwoździ” nie tyle je czytał, co nimi żył – ulubione fragmenty wielokrotnie deklamował na głos (również z siostrą) i wpisywał do dziennika. Pod koniec życia, gdy już prawie zupełnie stracił wzrok i nie mógł malować, czytali mu przyjaciele. Wojciech Karpiński wspomina:

Czytaliśmy wiersze z *Elegii na odejście* Herberta. Przy kilku dłuższych powiedział: „Czasem nie rozumiem, ale to wspaniałe, słucham muzyki słów”. Zachwycał się zmarszczką stylu w *Przemianach Liwiusza*, zakończeniem *Domysłów na temat Barabasa*, zakończeniem (i całością) *Elegii na odejście*. [...] Przeczytałem również *Guziki* Herberta z maszynopisu przysłanego Józiovi przez autora. „Jak te guziki pęcznią od znaczeń”,

¹³ Tamże, s. 113–114.

¹⁴ Tamże, s. 118.

powiedział, trafiając w sedno Herbertowskiej magii wymykającej się zazwyczaj słowom<sup>15</sup>.

W ostatnich latach przed śmiercią cudze i własne teksty dosłownie przywracały Czapskiego do życia, powstrzymując na moment proces nieuchronnego gaśnięcia intelektu i pamięci. Literatura wyrwała go ze znużenia i niemocy – stawała się jego oddechem: „Jeżeli nie wszystko rozumiem, jeżeli ten świat Twój jest pełen cienia i piękności, w każdym razie ten świat jest obecny i w tej nieskończonej ciemności oddycham Twoimi cieniami i Twoim światłem”<sup>16</sup> – pisał ociemniały malarz po otrzymaniu *Elegii na odejście*.

### Uczeń Słowackiego

Jacek Łukasiewicz, analizując Herbertowskie *Słowo na wieczorne poetyckim w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku*, zaznacza, że przyrównanie własnej twórczości do dzieła Juliusza Słowackiego, jakiego dokonuje w tym tekście autor *Pana Cogito*, może wydawać się czytelnikowi kłopotliwe lub nawet nieszczerze, gdyż poetyka wierszy Herberta zdecydowanie odbiega od romantycznej konwencji utworów Słowackiego. Przytoczenie fragmentów *Testamentu mojego* mówiących o „kamieniach rzucanych na szaniec” i „sile fatalnej”, strof – co podkreśla Łukasiewicz – tylekroć „używanych, nadużywanych, wytartych, wydawałoby się, jak wycofana z obiegu moneta”, w ocenie badacza jest efektem poszukiwań „prawdy zamknięcia” artystycznej biografii, niekoniecznie jednak prawdy o twórczości Herberta<sup>17</sup>. Co zastanawiające – listy Czapskiego dowodzą, że czytał on wiersze autora *Napisu* właśnie w kontekście utworów Słowackiego. Malarz dostrzegł ową fundamentalną różnicę stylu, lecz wskazywał również na podobieństwa łączące twórców w zakresie postawy:

<sup>15</sup> W. Karpiński, *Portret Czapskiego*, Warszawa 2007, s. 80, 78 (notatki z 5 października i 1 sierpnia 1990). Por. A. Zagajewski, dz. cyt., s. 518.

<sup>16</sup> J. Czapski, Z. Herbert, *Dwa listy...*, s. 124.

<sup>17</sup> J. Łukasiewicz, *Herbert*, Wrocław 2001, s. 221–222.

Nie znam poezji bliższej Tobie, czasem Słowacki ale tam za dużo gwiazd [...] i ten przepych metafor. A u Ciebie nawet gwiazdy się robią domowe w domu Pana Cogito i Twoim.

Nie śmieję się z tego, że Ci przez telefon wspomniałem Słowackiego, że jakoby to tylko jest z powodu, że obaj mieliście matki Ormianki<sup>18</sup>.

Autor *Pana Cogito* aprobował tę sugestię, podpisując się w listach: „Zbigniew Herbert – uczeń Słowackiego”. Jak Czapski i Herbert rozumieli sens tego porównania, tłumaczy korespondencja, którą wymieniali pod koniec życia. Malarz w jednym z ostatnich listów z 18 czerwca 1990 roku pisał, że lektura *Elegii na odejście* wywołała w nim odległe i pełne miłości wspomnienie nieżyjącej siostry, Marii Czapskiej. Jako osiemnastoletnia dziewczyna miała ona złożyć „cichy hołd umarłym” – pogrzebać kości i czaszki ukazujące się na piaszczystym urwisku góry dawniej będącej cmentarzem, a znajdującej się tuż przy należącym do majątku Czapskich parku. „[...] klimat Twojej poezji, który urzeka, wiąże się z tym gestem zupełnie milczącym i na zawsze pamiętnym” – przekonywał autor *Oka*<sup>19</sup>. Herbert w odpowiedzi z 27 czerwca 1990 roku zgodził się z interpretacją Czapskiego i jednocześnie za Słowackim dookreślił swoją rolę poety:

Dziękuję Ci bardzo za życzliwe uwagi o moim pisaniu. Nie przyjmuję nigdy żadnych komplementów, bo odczuwam mocno, że prowadzi mnie niewidzialna ręka i że moi polegli Towarzysze śledzą pilnie dukt mego pióra. Nie jest to zatem wcale moja zasługa, a jeśli jakaś drobna jest to będzie nią wsłuchiwanie się w głosy umarłych. Miałem tę dyspozycję od dzieciństwa. Jeśli można porównywać małe z wielkim – miał ją także Juliusz Słowacki<sup>20</sup>.

*Testament mój* był niezwykle ważnym dla Czapskiego utworem, pisarz wielokrotnie go cytował w swoich esejach (na przykład w *It's our custom*),

18 J. Czapski, Z. Herbert, *Listy...*, s. 114. Ormiańskich przodków miała babka Herberta, Maria z domu Bałaban. Poeta poświęcił jej wiersz *Babcia* (EB). Por. J. Łukasiewicz, dz. cyt., s. 219.

19 J. Czapski, Z. Herbert, *Dwa listy...*, s. 124. Zdarzenie to opisuje Czapski również w dzienniku. Por. J. Czapski, *Wyrwane strony*, Warszawa 2010, s. 153.

20 J. Czapski, Z. Herbert, *Dwa listy...*, s. 125.



a zwłaszcza w tekstach upamiętniających ludzi wybitnych, którzy zginęli, spełniając wezwanie Słowackiego (na przykład *por. Adolf Bocheński* oraz „*Kiedy prawdziwi Polacy powstaną...*”). „Każdy z nas chroni jak relikwię pamięć o ludziach ofiarniejszych od siebie, zdolniejszych, których praca urwana nigdy dalej poprowadzona nie będzie. Bogaty jest ten relikwiarz naszego pokolenia” – deklarował w 1944 roku w szkicu *Krew i motyle*<sup>21</sup>.

Podobnie rozumiał swoje zobowiązanie wobec poległych kolegów Zbigniew Herbert, czemu dał wyraz w wielu utworach, między innymi w eseju *Duszyzka* (LNM), fragmencie *Przesłania Pana Cogito* („powtarzaj: zostałem powołany – czyż nie było lepszych”; PC) oraz właśnie w *Słowie na wieczorze poetyckim...*, gdzie wskazywał swoich literackich antenatów.

Moja najbliższa

tak

że czuję ich gorący oddech na karku

zmiana warty

po której trzeba było zająć miejsce w sztafecie

(*Słowo na wieczorze poetyckim w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku*, WG)

– pisał o Baczyńskim i Gajcym. Próbując odnaleźć się w niezręcznej roli spadkobiercy poległych, zawsze jednak poeta mówił także o własnej niegodności, błazeńskiej twarzy, balansowaniu między wzniosłością a śmiesznością. Jak zauważa Mateusz Antoniuk, wybór poetyckiej misji sukcesora był świadomą, ewoluującą w czasie decyzją twórczą, na którą złożyły się dochodzące do głosu we wczesnych wierszach tragiczna bagatelizacja i wina ocalonego, a następnie kreacja ocalonego-reprezentanta<sup>22</sup>. Inaczej niż Miłosz, którego drażniły w Czapskim cechy łączące go z „polskim środowiskiem arystokratycznym, rycerskim, idealistycznym, romantycznym, *vieux Polonais*”, a przejawiające się, zdaniem noblisty, między innymi w egzaltowanej moralistyce, Herbert uczynił tę właśnie tradycję jednym z punktów odniesienia swojej

21 J. Czapski, *Czytając*, Kraków 1990, s. 30.

22 M. Antoniuk, *Między tragiczną bagatelizacją a misją ocalonego. Zbigniew Herbert wobec poległych poetów* [w:] *Dialog i spór...*, s. 118–144.

twórczości i również z niej wywodził własną rację pisania<sup>23</sup>.

### Polskie sprawy

Jednym z istotnych wątków podejmowanych przez Czapskiego i Herberta w korespondencji był rozwój sytuacji politycznej w Polsce i Europie.

Autor *Wspomnień starobielskich* systematycznie informował poetę o swoich kolejnych wystąpieniach w związku z zakłamywaniem prawdy o zbrodni katyńskiej. W liście z 9 listopada 1966 roku Maria Czapska pisała ze smutkiem o zmaganiach brata z „historykami”, zabiegającymi jedynie o to, „żeby był szum kontrowersje i trochę sensacji”, podczas gdy, jak zaznaczała, Katyń „dla nas to są żywe twarze ludzi najlepszych”.

Po interwencji sił zbrojnych państw Układu Warszawskiego w Czechosłowacji Czapski namawiał Herberta do emigracji i podjęcia starań o uzyskanie statusu uchodźcy. Poeta odpowiedział, że choć solidaryzuje się z Czechami, „chce i musi” wrócić do Polski nie tylko ze względu na rodzinę, lecz także po to, by wzmacniać siły opozycyjne w kraju.

Z okresu 1968–1972 pochodzą listy, w których Herbert na prośbę Czapskiego relacjonował swoje wrażenia z pobytu w Polsce. Diagnoza poety była niezwykle pesymistyczna – „to co się tam dzieje pulsuje we mnie jak niezagojona rana”, pisał z goryczą. Autor *Pana Cogito* zarzucał Polakom, zarówno działaczom partyjnym, jak i zwykłym ludziom, którzy „chcą się urządzić”, cynizm i absolutny pragmatyzm. Oprócz wyrachowania i praktycyzmu na polską mentalność tamtego czasu miały się składać również wszechogarniający stan niemożności oraz obojętność wobec spraw ideologicznych. Poeta narzekał na brak społecznego zainteresowania procesem taterników, ubolewał nad sytuacją młodzieży zagrożonej „cwaniackim nihilizmem”, zmagającej się z problemami PRL-owskiej rzeczywistości, takimi jak brak równego dostępu do wyższego wykształcenia, niemożność uzyskania mieszkania czy trudna sytuacja ekonomiczna. Jedyną ostoją dla młodych ludzi

23 C. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 2001, s. 332. Na temat relacji Miłosz – Czapski oraz recepcji dzieł Słowackiego w twórczości autora *Wspomnień starobielskich* por. M. Janion, *Artysta przemienienia* [w:] *Czapski i krytycy...*, s. 499–516.

pozostawała, zdaniem Herberta, silniejsza niż na Zachodzie, tradycyjna rodzina. Poeta zarzucał również „Kulturze” i Radiu Wolna Europa błędy w ocenie przemian politycznych 1968 roku oraz złudną wiarę w możliwość „poprawienia”, „uczłowieczenia” systemu komunistycznego.

Przygnębiony Czapski próbował tonować irytację poety, przeciwstawiając jego zniechęceniu afirmację jakichkolwiek działań na rzecz wolności i odnowy moralnej, choćby miały one jedynie wymiar i zasięg jednostkowy. W odpowiedzi na zarzuty postawione RWE i „Kulturze” podkreślał, że przyczyną mylnych decyzji i wyobrażeń obu redakcji był niepełny obraz sytuacji politycznej, wynikający z utrudnionego kontaktu z krajem. Podobny, tonujący negatywne emocje charakter miał list Czapskiego do Herberta napisany w związku z opublikowaniem *Hańby domowej*.

O związkach sztuki z polityką obydwaj twórcy pisali krytycznie. Czapski na przykład w szkicu *Aura lepsza* krytykował socrealistyczne „wypracowania” historyków sztuki, a w *Swobodzie tajemnej* opisał tragiczną pomyłkę wielkiego poety Błoka w ocenie rewolucji rosyjskiej. Herbert milczał w okresie socrealizmu, natomiast swoją bezwzględną krytykę tego okresu przedstawił w rozmowie z Jackiem Trznadlem. W *Hańbie domowej* poeta zarzucił polskim pisarzom, że ulegali socrealizmowi głównie ze strachu, z niskich pobudek materialnych oraz powodowani prymitywnym arywizmem. Właśnie o tym wywiadzie traktuje niezwykle list Czapskiego z 11 marca 1987 roku, w którym autor *Oka* polemizuje z prokuratorskim stanowiskiem Herberta<sup>24</sup>. Choć oskarżenie zła uznaje za historycznie konieczne, podkreśla, że sam nigdy nie przyjął roli prokuratora, między innymi dlatego, że okres stalinowski „przeżył abstrakcyjnie” najpierw w Rosji, a potem w Paryżu. Zgadza się z zarzutami Herberta („widzę dobrze, ile tam było strachu, małości, ambicji, najprościej zabezpieczenia siebie i swoich”), ale jednocześnie przekonuje, że nie należy tej oceny generalizować, że trzeba każdy przypadek zniewolenia umysłu rozpatrywać osobno i „że po latach [...] nie można nie przyjąć, że nawet czyny haniebne mogą być uwzględnione i nawet zrozumiane”. Wskazuje też różne motywacje, inne od niskich pobudek wymienionych przez Herberta. Były nimi, według malarza, powszechna w wielu krajach świata wiara

24 J. Czapski, Z. Herbert, *Listy...*, s. 115–117.

w globalny postęp, jaki dokona się za sprawą komunizmu (dowodziły tego problemy Czapskiego z wydaniem książki *Na nieludzkiej ziemi*, uznanej przez francuskich wydawców za świętokradczą, oraz wysuwane przez redaktorów żądania usunięcia fragmentów dotyczących Stalina), rozczarowanie młodych ludzi Zachodem, który „Polskę zdradził w sposób dosłownie haniebnym” (Czapski wysłał Herbertowi kopię opublikowanego w „Le Monde” artykułu demaskującego zdradę Francji), oraz totalitarna demoralizacja młodzieży (omawiana szerzej przez Czapskiego w *Spowiedzi dziecięcia wieku*). Autor *Oka* przypomina Herbertowi: wielu polskich pisarzy „dało świadectwo, że się tego, co wtedy robili, wyparli”. W końcu „prawie naiwnie” – jak powiedziałby Adam Zagajewski – malarz przytacza opowieść ze swego dzieciństwa o tym, jak to matka uczyła go, że nawet Judasza nie mamy prawa potępiać, „bo i on może być przebaczony”.

Widzę już teraz Twój uśmiech ironiczny, a ja wcale nie ironizuję [...] Ja wiem że i przebaczenie może być łatwą, ale nie jest nią zawsze i jest w przebaczeniu jakaś głęboka prawda i konieczność. Nie lekceważ tego naiwnego opowiadania o mojej matce i o Judaszu, ale są pewne rzeczy z dzieciństwa, które są w nas wbite jak gwoździe i dlatego wyklęcie definitywne kogokolwiek zdaje mi się zawsze nieprawdą i czymś zakazanym<sup>25</sup>.

W dostępnych zbiorach korespondencji nie ma listu, który można by uznać za bezpośrednią odpowiedź Herberta. Być może do tej sprawy odnosi się zagadkowe, cytowane wcześniej sformułowanie poety o toczonych z malarzem sporach. Niewątpliwie Herbert od początku swojej znajomości z Czapskim dostrzegał i wysoko cenił te jego cechy, które kazały malarzowi z niepokojem odczytywać surowe frazy *Prześłania Pana Cogito* (PC) oraz fragment wiersza *17 IX (ROM)*, w którym poeta „gościnnie gotuje grób wrogowi naszego kraju”<sup>26</sup>. Ten ostatni tekst, dedykowany Czapskiemu, nie tylko opowiada o tragicznych polskich losach, lecz także zawiera pochwałę prezentowanej przez Czapskiego postawy moralnej. W końcowej strofie wiersza Herbert

<sup>25</sup> Tamże, s. 117.

<sup>26</sup> Tamże, s. 114–115, 119.

pisze mianowicie o wartości przebaczenia wrogom jako najtrudniejszym kunszcie i zarazem ostatecznym celu, do którego mimo wszystko należy dążyć. Nieprzypadkowo zatem już w liście poety do rodzeństwa Czapskich pochodzącym z 1967 roku pojawiła się taka oto „prawie naiwna” deklaracja: „Myślę że Pan Bóg mówi do mnie przez ludzi. Wy oboje jesteście dla mnie przykładem dzielności, mądrości i dobroci. Bardzo będę starał się Was nie zawieść”.

### Rozmowy o sztuce i losie artysty

Oprócz wiersza 17 IX Herbert zdedykował Czapskiemu również esej *Martwa natura z wędzidłem*. „Ty JEDEN umiesz pisać o malarstwie bez jednego słowa za dużo czasami bym tylko chciał dodać komentarz” pochlebnie recenzował malarz, dziękując za „królewski dar” dedykacji (list z 20 lipca 1982 roku). Jej sens staje się czytelniejszy w kontekście biografii i twórczości autora *Patrzeć* oraz korespondencji obydwu twórców. Spróbujmy zatem przyjrzeć się obecnym w *Martwej naturze z wędzidłem* wielopłaszczyznowym nawiązaniom do osoby i dzieła malarza, a także do toczącego się między artystami korespondencyjnego dialogu.

Dedykowanie Czapskiemu eseju o Torrentiusie z pewnością stanowiło gest wdzięczności poety za pomoc w odkryciu holenderskiego malarstwa. W rozmowie z Markiem Zagańczykiem Herbert podkreślił, że to właśnie Czapski zainspirował go do bezpośredniego poznania dzieł holenderskich mistrzów (*Niewyczerpany ogród. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Marek Zagańczyk*, wyw 205). Ripostując krytyczne uwagi Herberta na temat artystycznej wartości wystawionych w Luwrze Holendrów, Czapski „ze swoją wspaniałą, genialną prostotą” miał powiedzieć: „To jedź do Holandii”. I patronował – również organizacyjnie – kolejnym peregrynacjom poety. W zbiorach korespondencji zachowały się pocztówki z 1967 i 1971 roku, z których wynika, że pocieci pomagał zamieszkały w Holandii znajomy Czapskiego<sup>27</sup>.

Co jednak bardziej istotne – kartka z 9 października 1967 roku

---

<sup>27</sup> Według redaktorów książki *Martwa natura z wędzidłem* (wydanie Fundacji Zeszytów Literackich, Warszawa 2003) Herbert był w Holandii w październiku 1967, czerwcu 1971, czerwcu i wrześniu 1976 i w grudniu 1991 roku.

zawiera informację świadczącą o łączącym obydwu artystów powinowactwie w zakresie ujmowania problematyki artystycznego widzenia<sup>28</sup>. Herbert obrazowo opisywał przyjacielowi swój percepcyjny wysiłek: „Holandia jest wspaniała. Siedziałem dzisiaj 7 godzin w muzeum a oczy wychodziły mi z czoła a nogi wchodziły w krzyże”. O takich „bardzo świadomych i wysiłonych aż do bólu obserwacjach, że łyży się w oczach kręcą nie z uczucia, ale z intensywności” jako sposobie docierania do tajemnicy przedmiotu, zjawisk natury bądź dzieła sztuki mówił również poeta między innymi w 1971 roku w rozmowie z Andrzejem Babuchowskim<sup>29</sup>.

Owo żmudne, pokorne, wciąż ponawiane studiowanie natury Czapski uznawał za podstawową metodę rozwijania wrażliwości widzenia i zarazem warunek osiągnięcia indywidualnego wyrazu artystycznego, własnej, oryginalnej wizji malarskiej: „bez ciągłych nawrotów do natury [...] pracy analitycznej na naturze, nie umiałbym dotrzeć do malarstwa, które byłoby moim własnym, nie z drugiej ręki” – pisał<sup>30</sup>. Według Czapskiego najlepszą szkołą rzemiosła i zarazem „życiodajnym źródłem” malarstwa było nie tylko zgłębianie dzieł dawnych mistrzów, lecz przede wszystkim praktykowane codziennie rysowanie, słynne Dürerowskie „nasiąkanie” naturą<sup>31</sup>. Pozwalało ono malarzowi sprostać przychodzącym nagle momentom autentycznej twórczości, chwilom określanym przez Czapskiego mianem „skoku”, „zrywu w jedyny, własny świat widzenia”<sup>32</sup>, „wizji” będącej „syntetycznym, jedynym widzeniem świata otaczającego”, które „spływa na człowieka zawsze nieoczekiwanie, jak łaska”<sup>33</sup>.

28 Problem widzenia u Czapskiego i Herberta szczegółowo analizuje D. Kozicka w tekstach *Mój przyjaciel malarz...* oraz *Przemóżna wola konfrontacji...*, dlatego też ograniczam się jedynie do wskazania najistotniejszych kwestii.

29 Herbert przywołuje w tym wywiadzie radę, jakiej miał udzielić Rodin swojemu sekretarzowi, Rilkenmu, przechodzącemu kryzys twórczy: „idź do Jardin des Plantes (to jest ogród zoologiczny) i obserwuj panterę. Obserwuj liść, obserwuj drzewo, ale w sposób bardzo intensywny, tak jakbyś chciał odczytać kształt świata, tajemnicę istnienia” (*Labirynt nad morzem. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Andrzej Babuchowski*, WYW 30).

30 J. Czapski, *Tło rosyjskie* [w:] tegoż, *Patrząc*, wyb., przedm. i posł. J. Pollakówna, Kraków 2004, s. 96.

31 Tamże, s. 92. Por. także J. Czapski, *Tempo i jakość pracy* [w:] tegoż, *Patrząc...*, s. 101.

32 Tenże, *O skokach i locie* [w:] tegoż, *Patrząc...*, s. 108.

33 Tenże, *O wizji i kontemplacji*, [w:] tegoż, *Patrząc...*, s. 109.

Podobnie pracował Herbert, zwłaszcza Herbert-eseista: w sposób wyteżony przyglądał się przedmiotom, w szczególności dziełom sztuki, i szkicował je, by „zrozumieć ich istotę, przeżyć zmysłowe i metafizyczne «spotkanie»”<sup>34</sup>. „Moje przygotowania do książki to przede wszystkim rysunki. Nie robię zdjęć, uprosiłbym przez to mój kontakt z przedmiotem. A jeżeli sobie obrysuję na przykład jakąś rzeźbę renesansową, to jak gdybym wdawał się w ten sam rytm artystyczny, który kreował to dzieło” – mówił poeta w jednym z wywiadów (*Za nami przepaść historii. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Zbigniew Tarantienko*, WYW 34).

Postawa pokornej, intensywnej kontemplacji świata, za sprawą której – wedle Herberta – „przedmioty wychodzą do nas i zaczynają mówić” (LNM 30) – umożliwiła pocie również odkrycie Torrentiusa. Szkic *Martwa natura z wędzidłem* zawiera opis niespodziewanego olśnienia obrazem:

[...] w amsterdamskim Muzeum Królewskim [...] natknąłem się na obraz nieznanego mi malarza. Od razu pojąłem, choć trudno byłoby to racjonalnie wytłumaczyć, iż stało się coś ważnego, istotnego, coś znacznie więcej niż przypadkowe spotkanie w tłumie arcydzieł. Jak określić ten stan wewnętrzny? Obudzona nagle ostra ciekawość, napięta uwaga, zmysły postawione w stan alarmu, nadzieja przygody, zgoda na olśnienie. Doznałem niemal fizycznego uczucia – jakby ktoś mnie zawołał, wezwał do siebie. Obraz zapisał się w pamięci na długie lata – wyraźny, natarczywy – a przecież nie był to wizerunek twarzy o pałającym spojrzeniu ani też żadna dramatyczna scena, lecz spokojna, statyczna, martwa natura (MNW 75).

O podobnych doświadczeniach niespodzianki, silnego poruszenia wrażliwości w kontakcie z dziełem sztuki – plastycznym lub literackim – pisał także Józef Czapski. Jednym z najbardziej znaczących doznań, mających istotny wpływ na jego malarską twórczość, było, jak wiadomo, spotkanie z niepozornym obrazem Corota w londyńskiej National Gallery:

---

34 D. Kozicka, *Mój przyjaciel malarz...*, s. 484.

Oglądałem setki płócien bez specjalnego wrażenia, przechodząc już bardzo zmęczony z sali do sali, i nagle zobaczyłem małe płócienko. Mężczyzna, w ciemnej kurtce i jasnych spodniach, na siwym koniu, na tle ciemnej oliwkowej zieleni lasu. [...] Do dziś, po trzydziestu paru latach, widzę to płótno [...] zdaje mi się [...] że od tej chwili niczego więcej się nie nauczyłem, że sama istota doznania malarskiego, które wówczas mnie nawiedziło po raz pierwszy, została we mnie ta sama [...]³⁵.

Zbawiennego dla twórczej wyobraźni „szoku z zewnątrz” doznawał Czapski również za sprawą dzieł literackich. Charakteryzując w eseju *O Hauptie* swoje wrażenia wywołane lekturą *Pierścienia z papieru*, stwierdzał:

Świat Haupta [...] uwalnia, oczyszcza czytelnika, daje mu nową młodość, świeżość nietkniętych przeżyć i tę, na którą czekamy przecie zawsze, nie spodziankę. Czy można więcej dać czytelnikowi? [...] czy istnieje inny powód czytania, który by tu był wart wzmianki?³⁶.

W *Martwej naturze z wędzidłem* Herbert zaznacza, iż do podjęcia karkołomnego wysiłku przełożenia języka malarstwa na język literatury skłania go zazwyczaj właśnie owo przeżycie radosnego zdziwienia, wdzięczności, poczucia obdarowania, „strzelist[ego] aktu zachwytu” arcydziełem (MNW 90). Opisując trudności związane z intersemiotycznym przekładem obrazu oraz jego interpretacją, poeta nieprzypadkowo przywołuje epizod spotkania z Witoldem Gombrowiczem. W liście do Marii i Józefa Czapskich z 15 czerwca 1967 roku Herbert pisał o autorze *Ferdydurke*:

Samotnika z Vence (Gombrowicza) nie odwiedziłem choć Czesław [Miłosz – przyp. J.A.] mówił, „że trzeba”. Cóż ja na to poradzę że wolę ludzi żywych – zrozpaczonych albo wesołych albo zgoła głupich, niż mamrotające pod nosem wielkości. Czy będziecie mi to mieć za złe?

Co się wydarzyło w czasie spotkania pisarzy i do tego stopnia zraziło

35 J. Czapski, *Mój Londyn* [w:] tegoż, *Patrząc...*, s. 119–120.

36 Tenże, *O Hauptie* [w:] tegoż, *Czytając...*, s. 405, 407.



Herberta, że zdecydował się nie ponawiać odwiedzin, a po latach napisać o swoim dystansie wobec twórcy *Trans-Atlantyku*<sup>37</sup>? W *Martwej naturze z wędzidłem* odnajdujemy wyjaśnienie przyczyn niechęci poety, formułowane w kontekście postawy twórczej i życiowej Czapskiego. Według relacji poety Gombrowicz nie tylko wątpił w możliwość opisanie dzieł plastyki czy architektury, a podziw dla nich uważał za wynik wmówienia, lecz także nie rozumiał istoty malarstwa, któremu z uwagi na jego niedyskursywność zarzucał przyrodzoną „głupotę”. Herbert wykpiwa również instrumentalny i nieetyczny, jego zdaniem, stosunek Gombrowicza do filozofii i do partnerów dialogu. Autor *Ferdydurke* miał wykorzystywać zwłaszcza myśl Husserla i Sartre’a do „intelektualnego unicestwiania rozmówców, poddanych uprzednio starannym zabiegom upupienia”. Także narzucony przez niego styl konwersacji wykluczał możliwość rzeczywistego porozumienia. Gombrowicz bezlitośnie szydził, a Herbert, jak pisze, „bąka[ł] coś trzy po trzy, rozumiejąc, że jes[t] tylko obiektem, drażkiem gimnastycznym, na którym pisarz ćwiczy swoją dialektyczną muskulaturę” (MNW 91). Humor, z jakim megalomanię wielkiego pisarza opisuje Herbert, nie niweluje jednak krytycznego wydzwisku każdego z formułowanych zarzutów. Nie sposób bowiem nie zauważyć, jak odmiennym od Gombrowicza rozmówcą był adresat dedykacji Herbertowskiego eseju. Prostotę Czapskiego i jego pełne życzliwości zaangażowanie w prowadzoną rozmowę wspominają wszyscy, którzy się z nim zetknęli osobiście. Andrzej Osęka pisze:

Był to człowiek, któremu się wierzyło. Jego bezpośredniość była czymś niezwykle, niezwykle było to, w jaki sposób zaczynał mówić, jak się zapalał, jak wkładając całą swą wiedzę, inteligencję, przejmował się

37 Swoją wizytę u autora *Kosmosu* poeta opisał w jednym z wywiadów: „Bo wie pan, to był wielki indywidualista. Dobry smak, wielkopańskość, zupełnie nie pasowały do rodzimej garkuchni, on by nie poszedł na żadną współpracę. Jego urok polegał na tym, że robił z każdego durnia. Pojechałem do niego z lekarstwami, a on zrobił ze mnie sprawnie i błyskawicznie durnia, bo nie czytałem *L'Être et le Néant*. Gombrowicz filozofię znał tak po hrabiowsku. Mój stosunek do niego jest niejasny, uważam, że to byłby genialny pisarz, gdyby nie brakło mu miłości, tej, «która obraca słońce i inne gwiazdy»” (*Wypluć z siebie wszystko. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Jacek Trznadel*, WYW 154). Por. także: *Płynie się zawsze do źródeł, pod prąd, z prądem płyną śmiecie. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Adam Michnik* (WYW 92–93) oraz J. Łukasiewicz, dz. cyt., s. 95.

rozmową z jakimś młodym człowiekiem. Gdy myślę o jego osobowości, przychodzi mi do głowy książkę Myszkin z *Idioty* Dostojewskiego, który też miał tę frapującą właściwość: potrafił człowieka porwać swą wyjątkową naturalnością. Tak wielką, że graniczyła z naiwnością<sup>38</sup>.

Bez cienia teatralności uważał, że wszyscy są równi i że nawet student z Warszawy „może powiedzieć coś niezmiernie ważnego, decydującego, a więc trzeba go uważnie [...] słuchać, zrozumieć i przeżyć jego opowieść” – relacjonuje Adam Zagajewski<sup>39</sup>.

Owa dialogiczność, otwartość Czapskiego determinowała również jego postawę artystyczną. Wytężona obserwacja rzeczywistości, żmudne zbliżanie się do zmysłowego konkretności w codziennej pracy nad rysunkiem oraz wnikliwe lektury umożliwiały Czapskiemu spotkanie ze światem na gruncie własnego malarstwa i twórczości literackiej.

Podobnie Herbert uważał, że powinnością artysty, zarówno poety, jak i malarza, jest „kultywowanie zanikającej umiejętności kontemplacji”, uparty dialog „z otaczającą go rzeczywistością konkretną, z tym stołkiem, z tym bliźnim, z tą porą dnia” (*Poeta wobec współczesności*, WYW 243). Jak czytamy w *Martwej naturze z wędzidłem*, zwłaszcza „[m]alarstwo zaprasza do kontemplacji rzeczy wzgardzonych, jednostkowych, odbiera im banalną przypadkowość – i oto zwykły kielich znaczy więcej niż znaczy, jakby był sumą wszystkich kielichów – esencją gatunku” (MNW 92). Opisywani w eseju „mistrzowie iluzorycznego realizmu” (między innymi tak zakwalifikowany przez znawców Torrentius) realizowali to zadanie w sposób szczególny:

obcując z ich dziełami, odczuwamy najzupełniej fizycznie – kwaśny smak żelaza, zimną gładkość szkła, łaskotanie brzoskwini i welurów, łagodne ciepło glinianych dzbanów, suche oczy proroków, bukiet starych książek, powiew nadciągającej burzy. [...] Za sprawą obrazów doznawałem łaski spotkania z jońskimi filozofami przyrody. Pojęcia kielkowały dopiero z rzeczy. Mówiliśmy prostym językiem żywiołów. Woda była wodą, skała skałą, ogień ogniem. Jak to dobrze, że zabójcze abstrakcje nie wypłyły do końca całej krwi rzeczywistości (MNW 91–92, 93).

38 A. Osęka, dz. cyt., s. 226.

39 A. Zagajewski, dz. cyt., s. 530–531.

Według Herberta Gombrowiczowska niechęć do malarstwa świadczy więc nie tylko o braku specyficznej wrażliwości estetycznej, ale i o zamknięciu autora *Kosmosu* na pewien rodzaj poznania.

Jacek Łukasiewicz w książce poświęconej twórcy *Pana Cogito* opisuje znaczącą różnicę w kreacji narratora Herbertowskich esejów<sup>40</sup>. Podróżnik opowiadający o sztuce francuskiej i włoskiej, charakteryzując dzieła dawnych mistrzów, podziwia ich bezosobową, obiektywizującą doskonałość. Szczególnie Piero della Francesca jest, według niego, jednym „z najbardziej [...] ponadindywidualnych artystów wszystkich czasów”, malarzem, o którym „nie można napisać [...] romansu”, ponieważ pozostaje „szczelnie ukryty za swoimi obrazami i freskami” (BO 185–186, 197). Piero della Francesca uosabiał ówczesny ideał twórczy Herberta-poety, postulujący zniknięcie autora we własnym dziele, zacieranie śladów powiązań między biografią twórcy a jego wypowiedzią artystyczną, odrzucenie literackiego egotyzmu i ekshibicjonizmu. Manifestem tej postawy poetyckiej był, jak wiadomo, znany wiersz *Dłaczego klasycy* (MD). W esejach poświęconych sztuce holenderskiej Herbert modyfikuje swoje stanowisko – analizuje dzieła Holendrów również w kontekście ich biografii. Zaskakujące deklaracje związane z tym nowym ujęciem przynosi szkic *Willem Duyster (1599–1635) albo Dyskretny urok soldateski*:

Uprawianie historii sztuki sprowadzonej do rejestrowania form, stylów, technik i konwencji jest zajęciem dostojnie jałowym i solennie nudnym. Płodnym natomiast wydaje mi się trud zmierzający do tego, aby nawiązać dialog ze sprawcą dzieła, z jego niepowtarzalnym światem wewnętrznym, miłością, pasją, rozdarciem, a także jemu tylko właściwą, jemu tylko wyznaczoną ścieżką doskonałości [...]. Amatorzy, to znaczy ci, którzy obcują z dziełami sztuki dla własnej przyjemności, a nie z niskich pobudek materialnych, czyli zawodowo, odczuwają nieprzepartą potrzebę kontaktu z osobą artysty [...] uparty i naiwny amator zastanawia się nad defektami i wielkością duszy ulubionego twórcy. Pyta o sprawy pozornie wykraczające poza obręb estetyki, a mianowicie o naturę moralną artysty – czy był odważny, wierny sobie i czy jego ręką i ołówkiem rządziły elementarne zasady uczciwości. [...]

40 Por. J. Łukasiewicz, dz. cyt., s. 84–87.

Opowiadam się po stronie ginącej rasy amatorów, ponieważ sam do nich należę. [...] Pociąga mnie bardziej charakter, mniej mistrzostwo. Prostudusznie sędzę, że ani talent, ani czarodziejstwa warsztatu nie potrafią przesłonić pospolitej i miałkiej duszy artysty (MD 54–55).

Wbrew autoironicznej charakterystyce Herbert pozostał oczywiście wnikliwym i nieustrudzonym badaczem, latami studiował wszelkie przekazy na temat interesujących go zagadnień, a jego teksty świadczą o ogromnej erudycji. Dedykacja umieszczona w *Martwej naturze z wędzidłem* pozwala przypuszczać, że ów nowy styl myślenia i pisania o sztuce, dopuszczający oprócz rzetelnej pracy hermeneutycznej emocjonalną i moralną konfrontację z biografią artysty, zawdzięczał poeta w dużej mierze właśnie Józefowi Czapskiemu. „Każde wielkie dzieło jest głęboko i na różne sposoby związane z samą materią życia autora”<sup>41</sup> – pisał Czapski w griażowieckich wykładach o Prouście. Zdanie to doskonale określa eseistykę twórcy *Oka*, będącą zawsze świadectwem żarliwego, przeżytego wewnątrznie dialogu z myślą, artystycznymi dokonaniem oraz życiorysem konkretnego człowieka. Postawę Czapskiego znakomicie charakteryzuje również dedykacja, jaką wpisał Herbertowi do francuskiego wydania książki Rozanowa *Ciemna twarz Chrystusa*, w której mówi o swojej wieloletniej fascynacji rosyjskim pisarzem: „Musisz pokochać Rozanowa nie wyobrażam sobie by mógł Ci być obojętny”.

Uwzględnienie perspektywy biograficznej pozwoliło Herbertowi podjąć w esejach holenderskich obecną również w pismach Czapskiego refleksję na temat kondycji artysty i jego społecznej roli. Z tekstów Czapskiego poświęconych malarzom i pisarzom wyłania się pewien ogólny wzór twórczej biografii, na którą składają się bezgraniczne i bezinteresowne oddanie artystycznemu powołaniu, bezkompromisowość w realizacji własnej wizji, skromność, niechęć do aktualnej „mody” oraz łatwego sukcesu, osamotnienie, niezrozumienie, a także często – cierpienie, nędza, los tułacza i tragiczna śmierć. Przypomniane przez Czapskiego życiorysy między innymi Rozanowa, Prousta, Norwida, Degasa czy Brzozowskiego w różnym stopniu wpisują się w ów schemat. Mimo wyraźnego zainteresowania świętymi i męczennikami

41 J. Czapski, *Proust w Griażowcu* [w:] tegoż, *Czytając...*, s. 116.

sztuki autor *Oka* nie przeceniał jednak ich społecznej roli. Odrzucał między innymi koncepcję Malraux, który w *Głosach milczenia* przyznał artystom rolę kapłanów nowej i jedynej religii – kultu sztuki. Czapski nie darzył również sympatią twórców szukających podniecia w ekspresji<sup>42</sup>. „Nie wierzę w malarstwo bez ciszy i pokory” – deklarował<sup>43</sup>. Poświęcając Czapskiemu esej o awanturniku Torrentiusie, Herbert nie tyle polemizuje z tym stanowiskiem, co podejmuje nurtujący malarza problem samotności artystów<sup>44</sup>. Swoją koncepcję, której swoistym wykładem stał się esej *Martwa natura z wędzidłem* i której ślady można również odnaleźć w innych tekstach holenderskiej książki Herberta, charakteryzował poeta w liście do Czapskiego z 16 kwietnia 1986 roku<sup>45</sup>:

także bez listów często z Tobą rozmawiam na tematy poważne, czasem są i żarciki, ale nie za dużo, bo ja widzę mrok świata tego, a także i jego frywolny Untergang.

Nie jest to wynik sytuacji osobistej, ale śmiem twierdzić jasne widzenie spraw, rzeczy i ludzi – [Na pewno] widzenie „na różowo” „zacieranie

42 „Artysta, naprawdę nasiąknięty pracą i myślą o pracy, wykorzystuje wszystko. Nie ma takiej pustyni, nie ma tak szarego, nikłego otoczenia, gdzie by nie odkrywał skarbów dla swej wrażliwości. Kiedy Gauguin wyjechał malować na Tahiti – Renoir miał powiedzieć: «nie rozumiem, dlaczego on wyjeżdża tak daleko, czyż nie można malować w Bagnolles?»». Stary Delacroix mówił, że po dniu pracy wystarczy mu dla pełnej szczęśliwości zagrać w karty z dozorczą domu z naprzeciwka. Wiem, że to jest tylko pewna odmiana artysty, że byli inni, że Chateaubriand, że Byron byli żarci nudą i musieli mieć ciągle nowe i ostre wrażenia i przeżycia, które ich nigdy nie mogły nasycić. Byli oni również wielkimi artystami – ale jakże wydają mi się bardziej godni naśladowania i czci: skromny Delacroix ze swoją starą służącą Jenny, stary Cézanne wprzęgnięty w swój trud nieprzerwany, w zapadłej francuskiej prowincji” – J. Czapski, *Lenistwo płodne* [w:] tegoż, *Patrząc...*, s. 112–113.

43 Tenże, *Czy należy zabić Buffeta?* [w:] tegoż, *Patrząc...*, s. 237–238.

44 Maria Dąbrowska wspomina odczyt Czapskiego zatytułowany *Co nam dali malarze francuscy drugiej połowy XIX wieku*. „Mówił właściwie o powołaniu artysty, o niewdzięczności świata, nic ze sztuki nierozumiejącego i pozwalającego artystom umierać w nędzy, by potem po ich śmierci po milion franków kupować ich obrazy. O męstwie nieodwołalnej samotności” – cyt. za: J. Zieliński, *Józef Czapski. Krótki przewodnik po długim życiu*, Warszawa 1997, s. 23. Zob. również: M. Dąbrowska, *Dzienniki*, t. 2, 1933–1945, wyb., wstęp i przyp. T. Drewnowski, Warszawa 1988, s. 204.

45 List zachowany w zbiorach MN w Krakowie najprawdopodobniej jest błędnie datowany przez Herberta na 16 kwietnia 1968 roku.

konturów” ułatwia funkcjonowanie wątroby, nerek i narządów płciowych, więc nasi bliźni wybierają taką właśnie perspektywę i ogląd. Narzuca to instynkt zachowawczy, więc w porządku naturalnym (animalnym) – wszystko O.K. Strach pomyśleć, a jeszcze większy strach napisać, że filozofowanie, robienie czegoś w sztuce to plucie do zupy naszemu umiłowanemu bliźniemu. Ale zdaje się tak jest. I nic dziwnego, że nas nie lubią, zaledwie tolerują i to do pewnego stopnia, w pewnych cywilizacjach. Mam na ten temat całą teorię, ale nie chcę Cię męczyć.

Mimo że w *Martwej naturze z wędzidłem* Herbert przyznaje się do porażki, twierdząc, że nie udało się mu ostatecznie rozwikłać zagadki dzieła i biografii Torrentiusa, to jednak wśród prezentowanych w eseju hipotez można wyróżnić dwie szczególnie pisarzowi bliskie. Pierwszą z nich jest domniemanie o politycznym zaangażowaniu malarza i jego związkach z bractwem różokrzyżowców, drugą – interpretacja burzliwych losów holenderskiego artysty w kontekście legendy „poetów (artystów) przeklętych”. O znaczeniu tej drugiej koncepcji świadczy motto eseju – „Ja to ktoś inny” – zaczerpnięte przez Herberta z listów Rimbauda do Jerzego Izambarda (13 maja 1871 roku) i Pawła Demy’ego (15 maja 1871 roku)<sup>46</sup>. Owo wieloznaczne zdanie może charakteryzować tajemnice życia i twórczości zarówno Rimbauda, jak i Torrentiusa, wobec których interpretatorzy wciąż pozostają bezradni. Można je również odczytywać w jego bezpośrednim kontekście, mianowicie w odniesieniu do wyłożonej przez Rimbauda Izambardowi i Demy’emu koncepcji „duszy potwornej” poety-jasnowidza. Droga do prawdziwej poezji wiedzie – zdaniem Rimbauda – przez „długotrwałe, bezmiłosierne i świadome rozprężenie wszystkich zmysłów” oraz odkrywanie nieznanego: zgłębianie wszelkich form miłości, cierpienia i szaleństwa. Prawdziwy poeta „sam szuka i wyczerpuje w sobie wszystkie trucizny, by zachować z nich tylko kwintesencje”. Ów wymagający nadludzkiej siły i wiary wysiłek oraz towarzyszące mu cierpienie sprawiają, że artysta staje się „wielkim chorym, wielkim przestępcą, wielkim przeklętym – i najwspanialszym Uczonym”<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> „Ja to ktoś inny”. *Korespondencja Artura Rimbaud*, wyb., tłum. i oprac. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Warszawa 1970, s. 55–60.

<sup>47</sup> Tamże.

Oprócz motta odsyłającego do manifestu dziewiętnastowiecznego buntownika w *Martwej naturze z wędzidłem* pojawia się również bezpośrednia, odautorska interpretacja postaci Torrentiusa jako jednostki wybitnej, oryginalnej, cierpiącej z powodu wyobcowania i społecznej nieakceptacji:

Będzie to skromna konstatacja, zaledwie zbliżenie się o pół kroku do zagadki Torrentiusa, jeśli powiemy, że był – inny – zupełnie niepodobny do pozostałych obywateli Republiki tamtych czasów. Wyzywająco kolorowy ptak wśród ptaków jednobarwnych. Własne życie traktował zapewne jak tworzywo, materię, której nadawał formę niezwykłą, wyszukaną, więc dlatego burzył zastane konwencje, oszałamiał, gorszył. Należy mu się tytuł i smutna godność prekursora, było w nim bowiem coś z markiza de Sade’a, a także coś z *poètes maudits* XIX wieku czy, sięgając po analogie bliższe, surrealistów. Wyprzedzał swoje czasy, domagając się jakby, w zamian za dzieła niezwykle – wyjątkowego statusu artysty, a to zupełnie nie mieściło się w głowach pocziwych mieszczan, nie wyłączając mieszczan-malarzy. Dlatego Torrentius musiał ponieść klęskę (MNW 88).

O tym, że Herbert chciał widzieć w Torrentiusie kogoś więcej niż zwykłego awanturnika, świadczy również ironiczny opis podwójnej moralności holenderskiego mieszczaństwa, cieszącego się skądinąd sympatią poety. W *Martwej naturze z wędzidłem* zyczliwość ta jednak maleje, a Herbert wprost pisze o mieszczańskiej nienawiści jako głównej przyczynie tragedii Torrentiusa. Proces sądowy malarza nazywa jednym z „najbardziej zawiłych, mrocznych i moralnie odrażających” procesów w historii siedemnastowiecznej Holandii i szczegółowo relacjonuje jego nieprawidłowości, takie jak pozbawienie oskarżonego obrony, żenujące zeznania stronnicych świadków, stosowanie tortur, wydanie surowego wyroku na podstawie nikłych dowodów. Herbert kompromituje oskarżycieli, ironicznie opisując ich niskie motywacje i zakłamanie. W kontekście sporządzonego przez poetę zarysu holenderskiej obyczajowości obsceniczne zachowania malarza i jego rzekoma bezbożność ujawniają głębszy sens. Systematyczne i ostantacyjnie naruszanie norm mogło bowiem stanowić próbę wyszydzenia powszechnej obłudy oraz demonstrację nieskrępowanej konwenansami osobistej wolności do



dobrego i złego. Torrentius byłby zatem jednym z owych „plujących do zupy” zadowolonego z siebie filistrowi – jak obrazowo pisał Herbert do Czapskiego<sup>48</sup>.

Herbertowska interpretacja losów holenderskiego malarza pozwala również zrozumieć, dlaczego poeta w jednym ze swoich testamentnych tekstów – *Słowie na wieczorne poetyckim...* (WG) – przytacza niestosowny, chciałoby się rzec, epizod z biografii Norwida. Epizod wprawiający czytelnika w zakłopotanie, bo nieliczący z powagą i szlachetnością, które w potocznym wyobrażeniu winny charakteryzować narodowego wieszca. Co znaczące, rozmówcą autora *Rovigo* jest w tym fragmencie nie kto inny, ale właśnie Józef Czapski, adresat Herbertowskiego wywodu o tragicznej kondycji twórców mających odwagę mówić społeczeństwu niewygodne prawdy oraz autor kilku tekstów o Norwidzie – moralisście odrzuconym przez siebie współczesnych.

Stary Norwid, mieszkający już w Domu św. Kazimierza, wiecznie podпиты, nagminnie łamiący obowiązujące pensjonariuszy zasady, pewnej nocy w odpowiedzi na uwagi siostry zakonnej o swoim niewłaściwym zachowaniu nasadza jej urną na głowę.

– Jak myślisz, czy był pełny? – pyta Józef Czapski, mój przyjaciel malarz.

– Z pewnością.

– A jak postawił, dnem do góry?

– Z pewnością. Był przecież człowiekiem prawdomównym. [...]

Poeta-filozof w kraju, gdzie *o każdą myśl za późno*.

(*Słowo na wieczorne poetyckim w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku*, WG)

Ostentacyjny, pogardliwy gest Norwida można interpretować jako wyraz rozpacz i bezradności niezrozumianego, umierającego w zapomnieniu poety-ńędzarza. Można go także odczytywać jako tragiczną

48 Problem konfliktu wyróżniającej się jednostki z przeciętnym otoczeniem jest również tematem tekstów *Długi Gerrit* i *Łóżko Spinozy*. Podobny wątek pojawia się także w zakończeniu eseju *Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa*. Według narratora tego eseju dwa płótna Terborcha: naturalistycznie przedstawiająca zaulek ńędzy *Rodzina szlifierza* oraz antycypująca Goyę *Procesja biczowników*, świadczą o tym, że artysta ten świadomie wybrał rolę twórcy kompromisowego, gwarantującą mu społeczne uznanie i dostatek.



demonstrację dumnego artysty, który nawet w sytuacji skrajnego upokorzenia broni zaciekle własnej niezależności, żąda dla siebie wyjątkowego statusu i ma odwagę odrzucać konwenanse składające się – w jego mniemaniu – na pozorny ład i pozorną moralność.

### „Diabelski wodewil”

Adam Zagajewski wspomina Józefa Czapskiego:

Jego umysł zaprzątnięty był stale pytaniami, składającymi się na wciąż ponawianą i wciąż odrzucaną próbę teodycei. Nie było w tym jednak systematyczności, była nawet, powiedziałbym, niechęć do wyciągania ostatecznych wniosków, tak jakby czekający na wciąż nowych gości, przyjaciół, wysłanników i agentów Czapski zawieszał wydanie wyroku [...]. Mógł mieć dni, kiedy okrucieństwo świata porażało go w sposób, zdawałoby się, ostateczny, kiedy jego twarz była szara z oburzenia i zmęczenia. A kiedy indziej był olśniony czymś, co przeczytał, co zobaczył [...] i jego słowa były pełne radości<sup>49</sup>.

W korespondencji z Herbertem autor *Wspomnień starobielskich* opowiadał o swoich zmaganiach z problemem zła przenikającego strukturę rzeczywistości. W liście z 8 marca 1986 roku<sup>50</sup> wspomina prowadzony z poetą dialog na temat „rośliny z Borneo” – dzbanecznika, który stał się później bohaterem znanego Herbertowskiego wiersza *Rodzina Nephentes* (ENO). Autor *Elegii na odejście*, opisując w tym utworze stosowaną przez roślinę bezwzględną strategię przetrwania, polegającą na zwabianiu do własnego wnętrza owadów, mówi o okrucieństwie praw rządzących zarówno naturą, jak i światem ludzkim. Czapski w nawiązaniu do rozmowy o dzbaneczniku rozważa tajemnicę wszechobecnego zła i cierpienia: „Przyjdź Królestwo Twoje. Jak może przyjść to Królestwo do świata, którego sama budowa zmusza do okrucieństwa i do wzajemnego pożerania się – od ludzi aż do tej rośliny na wyspie

49 A. Zagajewski, dz. cyt., s. 521–522, 523.

50 J. Czapski, Z. Herbert, *Listy...*, s. 108–109.

Borneo<sup>51</sup>. Jego sprzeciw budzi twierdzenie Goethego: „wszystko, co istnieje, jest dobre”. Tę dojrzałą mądrość można, zdaniem Czapskiego, osiągnąć jedynie wtedy, gdy nie cierpi się fizycznie i gdy nie kocha się ludzi dotkliwie cierpiących<sup>52</sup>.

Doświadczenie zła świata było przede wszystkim wyzwaniem dla wiary malarza. W liście do Herberta Czapski z niechęcią odnosi się do pewnego rodzaju religijności, za Brzozowskim określając ją mianem katolicyzmu „zdziecinniałego”. Sprzeciw autora *Oka* budzi charakteryzujące ten typ pobożności przekonanie, „że modlitwa do Matki Boskiej, do Pana Boga może i musi być wysłuchana”. „Kiedy, jeżeli ona jest wysłuchana – tłumaczy Herbertowi – to przeważnie na innym planie i w innym wymiarze”<sup>53</sup>. Przedstawiając swoje rozterki, malarz nawiązuje do wydarzenia opisywanego wcześniej w szkicu zatytułowanym *Ze wspomnień*<sup>54</sup>. Opowiada mianowicie Herbertowi o wieczorze, kiedy to obserwował modlących się uchodźców polskich w Awchazie. Poruszający widok tłumu kobiet błagających przed oświetlonym obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej, „«żeby dom nasz nie był spalony, żeby dzieci i mężowie nasi żyli», chociaż domy były spalone, dzieci i mężowie pomordowani” (16 kwietnia 1986 roku), stał się źródłem sprzecznych emocji i refleksji. Tragiczne losy Polaków, niejako cudem uratowanych z sowieckiej niewoli, wzbudziły w malarzu nie tylko głębokie współczucie, ale i metafizyczny bunt. Czapski cytuje w tekście *Ze wspomnień* fragment *Biesów* Dostojewskiego, w którym Kiryłow potępia okrucieństwo praw rządzących światem, nazywając je kłamstwem i diabelskim wodewilem, gdyż nie ulitowały się one nad Chrystusem – „najwspanialszy[m] człowiek[iem], jaki kiedykolwiek chodził po ziemi, koncentrując[ym] w sobie to wszystko, w imię czego świat powinien istnieć”<sup>55</sup>. Mimo że malarz w zakończeniu artykułu ostatecznie odrzuca samobójstwo Kiryłowa i jego plan zniszczenia Boga w akcie najwyższej ludzkiej samowoli, myśl o „diabelskim wodewilu” pozostaje Czapskiemu bliska, wyznaczając negatywny biegun

51 Tamże, s. 108.

52 Tamże, s. III (list z 29 kwietnia 1986 roku).

53 Tamże, s. 108.

54 Zob. J. Czapski, *Ze wspomnień* [w:] tegoż, *Tumult i widma*, Warszawa 1988, s. 9–15.

55 F. Dostojewski, *Biesy. Powieść w trzech częściach*, tłum. Z. Podgórzec, Wrocław 2004, s. 882.

jego refleksji o istocie rzeczywistości. Podobne znaczenie miał dla autora *Wspomnień starobielskich* bunt Iwana Karamazowa odrzucającego świat z powodu cierpień niewinnych, „niepomszczonych łez” dzieci. Świadczy o tym motto zaczerpnięte z *Braci Karamazow*: „i dlatego swój bilet wejściowy spieszę oddać z powrotem”, poprzedzające końcowy fragment *Na nieludzkiej ziemi*. Ów cytat wyznacza kontekst, w jakim należy odczytywać zarówno relację Czapskiego z absurdałnego wypadku drogowego polskich junaczek, jak i fragmenty poświęcone rekonwalescencji najmłodszych polskich uchodźców. O wszechogarniającym cierpieniu i tym samym zwycięstwie „diabelskiego wodewilu” zdaje się mówić również zamykający książkę, charakterystyczny dla pisarstwa Czapskiego, malarski opis pejzażu: „Łańcuch Siedmiu Sióstr» odcinał się ciężkim fioletem w powietrzu czystym, jak szkło. Tylko oświetlony ostatnimi promieniami słońca najwyższy, stożkowaty szczyt łańcucha był purpurowy – miał barwę krwi”<sup>56</sup>.

W liście do Herberta autor *Oka* pisze, że racjonalnie absurdałna wiara polskich uchodźców obok niechęci i zwątpienia wzbudziła w nim paradoksalnie również nadzieję, objawiła mu się jako cud. Podobnie niezwykła wydała mu się wiele lat później heroiczna postawa prześladowanych w Libanie chrześcijan: „Ten cały ginący świat i ta WIARA, jak jej nie uszanować, nie uczcić”<sup>57</sup>. Ów głęboki szacunek Czapskiego do ludzkiej religijności jako wyznacznika prawdziwego człowieczeństwa tworzy pozytywny biegun teodycealnych dociekań pisarza i dochodzi do głosu w wielu jego tekstach. Pojawia się między innymi we fragmentach *Na nieludzkiej ziemi* poświęconych mieszkańcom Rosji sowieckiej, z narażeniem życia przechowującym religijne pamiątki. Ukazani oni zostają jako przeciwieństwo bezmyślnych, zubożałych duchowo i moralnie wyznawców Stalina oraz ateistycznego, pozbawionego jakichkolwiek zasad etycznych „betonu” NKWD.

W tekście *Ze wspomnień* Czapski zaznacza, że scena w Awchazie przypomniała mu o innych modlitwach jego życia – tych z czasów dzieciństwa, bardziej zwyczajowo niż mistycznie pojmowanych, lecz kojarzonych z pełną miłości obecnością Matki i głęboko kształtujących osobowość pisarza, oraz tych z okresu niewoli, pozwalających odzyskać

56 J. Czapski, *Na nieludzkiej ziemi*, Warszawa 1990, s. 344.

57 J. Czapski, Z. Herbert, *Listy...*, s. 108–109.

nadzieję w najgłębszej rozpacz (Wołoczyska). „Modlitwy rozsiane przez życie przeżywały mój gorzki i próżny sceptycyzm. Wiedziałem, że życie nie jest «diabelskim wodewilem», że Bóg mówi do ludzi, którzy się modlą”<sup>58</sup> – stwierdza w zakończeniu artykułu.

Opisując w liście do Herberta ową charakteryzującą jego myślenie sprzeczność w ujmowaniu zagadnienia teodycei, Czapski zaznacza, że właśnie ta antynomia zbliża go do poety najbardziej:

To coś Ty mi powiedział paru słowami, że pisząc te wiersze, szukasz przez nie także łaski zgody i zrozumienia grozy życia. Jeżeli w czymś jesteś mi naprawdę bliski, to w tej istotnej kontradykcji, która tkwi w Tobie i która nas karmi. Nie we wnioskach, których zresztą Ty nie dajesz, ale w autentyczności i głębi Twojego nieustannego zapytania<sup>59</sup>.

Herbert w odpowiedzi pisze, że podziela niechęć Czapskiego do bezkrytycznej i, jego zdaniem, bezbożnej wiary w „Hufce Niebieskie i bezpośrednią interwencję Matki Boskiej Częstochowskiej”, wiary, którą uważa za przejaw narcyzmu cierpiących – niezdolnych do współczucia i rozmiłowanych we własnym cierpieniu. Podkreśla jednak, że prosta ufność maluczkich wzbudza jego zazdrość, gdyż sam czuje się skazany na wiarę w Boga filozofów, o którym potrafi powiedzieć jedynie to, że jest Niepojęty<sup>60</sup>.

W swojej twórczości Herbert na różne sposoby mierzy się z problemami wiary – bywa świadkiem odbótwionej wyobraźni współczesnego człowieka, poszukuje nowej formuły religijności i liturgii adekwatnej do czasów pieców i kacetów (*Msza za uwięzionych*, ENO), wyraża niechęć do łatwych pocieszeń religijnych i uproszczonych odpowiedzi na pytanie o sens cierpienia, zмага się z milczeniem niepojętego Logosu (*Homilia*, R), wielokrotnie powraca do biblijnego motywu Męki Pańskiej, a także – modli się (w *Brewiarzach*; *Modlitwie Pana Cogito-podróżnika*, ROM)<sup>61</sup>. Powinowactwo myślowe z refleksją Czapskiego ujawniają

58 J. Czapski, *Ze wspomnień...*, s. 15.

59 J. Czapski, Z. Herbert, *Listy...*, s. 108–109.

60 Tamże. Por. także: *Sztuka empatii. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Renata Górczyńska* (wyw. 175–176).

61 Kwestie te doczekały się wielu omówień. Por. na przykład W. Gutowski, *Świadek odbótwionej wyobraźni. Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Twórczość*

wspomniana już *Rodzina Nepenthes*, a także *Równowaga* (HPG), *Tusculum* (N), *Koń wodny* (SP) oraz *Dęby* (ENO)<sup>62</sup>. Mimo wyrażanego w tych utworach zwątpienia w metafizyczny i aksjologiczny porządek świata Herbert, podobnie jak Czapski, poprzestaje na formułowaniu pełnych rozpaczy pytań. Wbrew pesymistycznej diagnozie za Elzenbergiem przyjmuje, że sztuka powinna być odpowiedzią na ludzką samotność i potrzebę przeciwstawienia się złu. W podziękowaniu za nagrodę Eliota następująco określa swoje artystyczne *credo*:

Mój profesor Henryk Elzenberg mówił, że „należy podjąć, z całą odwagą, na jaką nas stać, walkę, aby w świecie chaosu, okrucieństwa, głupoty, w świecie przemijania i niepewności organizować obszary ładu i sensu” (*Obecny, niewidzialny. Podziękowanie za Nagrodę Eliota*, MD 134).

Podobne miejsce wyznaczał sztuce Józef Czapski. Twórczość Zbigniewa Herberta, w szczególności ta wybrana, najbliższa malarzowi, dostarczała mu nie tylko satysfakcji estetycznej, radości obcowania z pięknem literackiego tekstu, lecz także powstrzymywała Czapskiego-sędziego przed wydaniem wyroku na świat: „przeżycia od Ciebie – pisał do Herberta 2 marca 1981 roku – to są diamenty, które godzą z życiem, choć jest okropne”.

---

*Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 81–99; T. Garbol, „Chrzest ziemi”. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006.

62 Problem zła w twórczości Zbigniewa Herberta omawiam szerzej w: J. Adamowska, *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012, s. 339–362.



## CZĘŚĆ II – RÓŻEWICZ





## Obrazy-lustra. Tadeusz Różewicz wobec twórczości Vincenta van Gogha

Vincent van Gogh był jednym z ulubionych malarzy Tadeusza Różewicza. W rozmowie ze Stanisławem Beresiem poeta wymienił go wśród innych swoich artystycznych „miłości”: Vermeera, Boscha, Breughla, Rembrandta i Halsa (*Poeta po końcu świata*, ws 340). W rozmowie z Adamem Czerniawskim zaznaczył z kolei, że uważa van Gogha za człowieka o niezwyklej biografii, reprezentującego podobnie jak Simone Weil, Ludwig Wittgenstein czy Franz Kafka grono „świeckich świętych” kultury (*Tadeusz Różewicz w rozmowie z Adamem Czerniawskim*, ws 115). Różewiczowską fascynację malarstwem van Gogha miała zapoczątkować lektura zdobytych przez poetę tuż po wojnie *Listów do brata*, stanowiących bolesne świadectwo tragicznych losów malarza oraz nieocenione źródło wiedzy na temat jego świadomości artystycznej. Teksty autora *Niepokoju* dowodzą, że postrzegał on twórczość wielkiego Holendra w ścisłym powiązaniu z jego biografią, przywoływaną zawsze z pełną powagą, bez jakichkolwiek prób banalizującej mitologizacji. Istotę Różewiczowskiego stosunku do van Gogha ukazuje doskonale fragment prozy *Strawiony*:

byłem w Muzeum Sztuki Współczesnej... tam widziałem obraz Francisza Bacona [...] był to wędrowiec... szedł połą drogą o zachodzie słońca... Bacon przemałował tego wędrowca, który był van Goghiem... łąły się z niego jakieś żółcie i czerwienie, rozłożył się, rozlał na powierzchni... po prostu powstał gorszy obraz [...] jeśli ten wielki (według naszych współczesnych wyobrażeń) malarz próbuje robić obrazy ze swego własnego systemu nerwowego, to nie powinien do tych zabiegów używać van Gogha... ponieważ ten żebrak i męczennik... rzeczywiście przerobił siebie

na obrazy... niechże Bacon... przerabia swojego ulubionego Velázquezę... ten ma system nerwowy i technikę malarską tego rodzaju, że można się nim karmić, można go rozkładać... ale od van Gogha „ręce precz”! On zrobił w dziedzinie rozkładu wszystko... niechże Bacon... nie bawi się uchem van Gogha! Ma przecież tyle starych fotografii, gazet, wycinków... moja irytacja była wielka... bo uważam Bacona za jednego z największych współczesnych malarzy (*Strawiony*, PR 11).

Nie pierwszy raz Różewicz „kłóci się” z innym twórcą o konkretne dzieło van Gogha. Gdy staje przed poszczególnymi obrazami ulubionego artysty, zazwyczaj polemizuje z ich wybitnymi komentatorami. Co charakterystyczne, Różewicz, domagając się „właściwego” odczytania sensu poszczególnych dzieł malarza, dokonuje ich interpretacji w kontekście własnych idei literackich oraz przeświadczeń aksjologicznych<sup>1</sup>. Walcząc o van Gogha, walczy także o swoją wizję sztuki.

### Słoneczniki

Utwarem, który można uznać za przykład tego rodzaju polemiki, jest wiersz zatytułowany *Korzenie*, pochodzący z tomu *Zielona róża*. Tekst wyraziście ukazuje, w jaki sposób poeta odczytuje sensy wielkich dzieł malarstwa, jak je wartościuje, rekontekstualizuje i jak „przeogląda się” w nich jako twórca.

Światłoczuli  
esteci  
o jednym oku  
mówiąc van Gogh  
malują słońca  
potrącają słowem  
gałązkę kwitnącego migdału

widzę go w nocy

<sup>1</sup> Por. A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 244–245.

widzę go  
w Borinage  
pod ziemią  
ogień  
pożera ludzi  
z oczami  
z bijącym sercem  
z językiem

w zamurowanym  
chodniku kłębi się

niebo jest wysoko  
wznosi się wyżej  
kret bez oka  
van Gogh  
dotyka światła

patrzac na słoneczniki  
myślę o korzeniach  
pogrzebane w ziemi  
prą do słońca  
nie znają  
światła  
korony

Kiedy w środku nocy  
obcy człowiek  
powiedział mi  
dzień dobry

zobaczyłem go

1959

(*Korzenie*, ZR, P 11)

Ów enigmatyczny tekst stanowi jedną z odsłon sporu Tadeusza Różewicza z Julianem Przybosiem. Konflikt pomiędzy „mistrzem” a coraz bardziej samodzielny „uczniem” nasilił się, jak wiadomo, pod koniec lat 50. i ostatecznie doprowadził do gwałtownego zerwania przyjaznych relacji łączących obydwu poetów. Szczegóły sporu były już wielokrotnie opisywane<sup>2</sup>, dlatego też ograniczę się do przypomnienia ustaleń badaczy w lapidarny sposób charakteryzujących jego istotę:

Właściwie trudno dziwić się temu antagonizmowi – pisał Jacek Łukasiewicz w 1972 roku. – W wypadku Przybosia i Różewicza mamy przecież dwa krańcowo różne stanowiska wobec poezji, wobec jej możliwości i zadań. Dwa krańcowo różne wnioski płynące z uznawania etycznej funkcji działania poetyckiego. Dla Przybosia poeta jest inżynierem projektującym nowe oblicze świata, praca poety jest wzorem wolnej pracy w nowym społeczeństwie, pracy, która nie będzie przymusem zewnętrznym, lecz wyrazem wewnętrznej potrzeby tworzenia; wiersz jest tworzeniem nowej rzeczywistości, nazywaniem nowych wzruszeń, objawianiem nowych rewelacyjnych jakości estetycznych, zawartych w nowych „sytuacjach lirycznych”. [...] Dla Różewicza: poezja była zbyt często pięknym kłamstwem, by nie stawała się wrogiem prawdy, kłamstwem perfidnie nadużywanym przez polityków (Goebbels zalecał swym propagandzistom używanie „prawdy poetyckiej”). Może nie była zdolna do projektowania nowego oblicza świata, bo nie zrodziła się w nowym, pięknym świecie, ale w otoczeniu rozsypującej się, gnijącej cywilizacji. Praca poety jest daremna, bo poezja rozsypuje się wraz z cywilizacją, z dawnymi formami kultury, które utraciły spoistość<sup>3</sup>.

Andrzej Skrendo przestrzega jednak, by nie ujmować wzajemnego stosunku Przybosia i Różewicza w kategorii opozycji. Owo upraszczające przeciwstawienie radzi zastąpić myśleniem o łączącym twórców współzależnieniu:

2 Por. krytyczny przegląd stanu badań w artykule A. Skrendy, *Przybos i Różewicz. Paralela [w:] tegoż, Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, s. 140–174.

3 J. Łukasiewicz, *Autokomentarz Różewicza*, „Odra” 1972, nr 1, s. 101 (cyt. za: A. Skrendo, *Przybos i Różewicz...*, s. 144–145).

Nie istnieje [...] neutralny grunt, na którym można by dokonać porównania poetyk obu autorów. [...] Z punktu widzenia programu i poetyki Przybosia świat Różewicza jest światem zredukowanym, ubogim i nieruchomym. Z punktu widzenia programu i poetyki Różewicza świat Przybosia wydaje się światem węższym, złudnym i zamkniętym. W świetle Przybosia rzeczywistość Różewicza jawi się w barwach ciemnych i niewyraźnych. W ciemnościach Różewicza światło Przybosia świeci w sposób sztuczny i słaby. [...] Przyboś nie był aż takim estetą i dogmatykiem, jak można by mniemać na podstawie wielu wypowiedzi Różewicza, a Różewicz nie był po prostu nihilistą i niszczycielem, jak uważał pod koniec życia Przyboś. [...] Różewicz oskarżał Przybosia o „estetyzm”, a o sobie mówił w znanym szkicu *Do źródeł*, że od estetyki się odwraca i zmierza ku etyce. Ale to mylące odróżnienie, gdyż „estetyka” Przybosia posiada bardzo wyrazisty sens etyczny, zaś „etyczność” Różewicza jest zrozumiała tylko dzięki swoim konsekwencjom „estetycznym”<sup>4</sup>.

Mając w pamięci te zastrzeżenia, przyjrzyjmy się dyskusji, jaką Różewicz toczy z Przybosiem w wierszu *Korzenie*. W tekście pierwszej strofy pojawia się kilka czytelnych odniesień do wypowiedzi autora *Sponad* na temat twórczości van Gogha.

Przyboś był autorem przedmowy do pierwszego wydania *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego, które ukazało się w 1958 roku w Krakowie<sup>5</sup>. Analizując dorobek artysty, Przyboś podkreślał, że najbardziej odkrywczym i oryginalnym osiągnięciem Strzemińskiego były jego dzieła pounistyczne, stanowiące w zamierzeniu syntezę wszelkich elementów widzenia, skupione na problemie światła i koloru. Podobnie jak van Gogh Strzemiński malował słońce, ale w przeciwieństwie do „naiwnych”, zdaniem Przybosia, wizerunków żółtych kul wirujących na płótnach van Gogha słoneczne obrazy Strzemińskiego to „rozumna” realizacja „szaleńczego marzenia” malarzy. Twórca *Teorii widzenia* bowiem

4 A. Skrendo, *Przyboś i Różewicz...*, s. 140, 141, 142.

5 Na temat Różewiczowskiej recepcji *Teorii widzenia* Strzemińskiego por. T. Dąbrowski, *Fragmentaryczne widzenie*, „Twórczość” 2004, nr 10, s. 78–85 oraz R. Cieślak, *Widzenie Różewicza*, Warszawa 2013, s. 100–113.

malował nie widok słońca, lecz jego powidok, dał kolor wnętrza oka, które spozjrzało w słońce. [...] Obrazy te są jak protuberancje kolorów, jak niezastygłe w szalonym pędzie eksplozje światła, barw i kształtów [...]. Niczego podobnego nie znajdzie się nie tylko w malarstwie polskim, ale i we współczesnym malarstwie światowym<sup>6</sup>.

Jerzy Tchórzewski w swoim wspomnieniu o Julianie Przybosiu podkreśla, że niektóre miłości artystyczne przemieniały – czasem niewłaściwie – widzenie poety: „za świadectwo oczu przyjmował często obraz, który mu podsuwała jego własna, poruszona jakąś ideą wyobraźnia”<sup>7</sup>. Jako przykład takiego zniekształconego odbioru Tchórzewski podaje fascynację poety Strzemińskim i przytacza fragment swojej rozmowy z autorem *Najmniej słów*, przeprowadzonej w mieszkaniu Przybosia w obecności Tadeusza Różewicza:

– Niech pan spojrzy, panie Jerzy, jakie światło bije z tego obrazu, aż trzeba mrużyć oczy. To tak, jakby spozjrzało się w słońce.

Nie trzeba było mrużyć oczu, nie biło światło z tego obrazka, ale biło ono w wyobraźni poety, poruszonej zuchwałą ideą, stojącą u narodzin solarystycznych obrazów Strzemińskiego, do których prawdopodobnie był to szkic roboczy. Nie mogłem nawet przez grzeczność zmrużyć oczu, bobym się uśmieł sam z siebie, więc przenieśłem wzrok na pejzaż wiszący w innym miejscu.

– A ten obraz? – zapytałem.

– A to obraz mojej żony, ale to jeszcze praca szkolna.

Było w nim więcej światła. Pomyślałem to, ale nie śmiałem wyznać. Jakkolwiek było łagodne, nie miało zamiaru oslepiac widza i w ogóle nie miało być głównym bohaterem obrazu<sup>8</sup>.

Również w Różewiczowskich *Kartkach wydartych z „dziennika gliwickiego”* odnajdujemy zapis podobnej rozmowy Różewicza z Przybosiem,

6 J. Przyboś, *Przedmowa do pierwszego wydania. Nowatorstwo Władysława Strzemińskiego* [w:] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1974, s. 10–11.

7 J. Tchórzewski, *Człowiek, który widział w nocy* [w:] *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 222–223.

8 Tamże.

przeprowadzonej na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie przed obrazem Henryka Stażewskiego:

Przyboś: To jest piękne, prawda, jakie to ładne?

Ja: Nie wiem.

P (dotyka obrazu): O, proszę, tutaj, te kolory...

Ja: uśmiecham się.

P (wyciąga chusteczkę i odkurza optymistyczną, różową część obrazu): To jest zakurzone, nawet nie czyszczą... (mija *Portret mężczyzny Nowosielskiego*). To jakieś kalekie, chore. On musi mieć coś niedorozwiniętego, kalekiego w sobie.

Ja: Czy pan zna jego abstrakcje, ikony...? Może pan chce zobaczyć, jest dużo jego obrazów u Porębskiego w mieszkaniu.

P: Nie, nie... Nie mogę tego oglądać... (*Kartki wydarte z „dziennika gliwickiego”, PR III 343*).

Nieprzypadkowo zapisy dyskusji z Przybosiem znalazły się w zapiskach Różewicza i Tchórzewskiego, przedstawiceli tzw. pokolenia Kolumbów. Tchórzewski podkreśla w swoim wspomnieniu, że jego generacja pragnęła stawić czoła tragicznym doświadczeniom swego czasu, „wytrzymać spotkanie z nocą, to znaczy wyczerpać mrok do dna, nie rozświetlając go”<sup>9</sup>. Przyboś inaczej – był człowiekiem, który mroków „nie przyjmował do wiadomości”, który „siłą swego wzroku” starał się tę noc „przeświecić”<sup>10</sup>. Owa różnica postaw wobec rzeczywistości i wobec sztuki stała się przyczyną wzajemnego niezrozumienia artystów i zarzewiem późniejszego konfliktu Różewicza z Przybosiem. Uwidacznia się ona również w omawianym wierszu *Korzenie*. W utworze tym pojawia się bowiem kolejne nawiązanie do tekstu Przybosia, tym razem wiersza zatytułowanego *Cztery strony* (*Równanie serca*, 1938):

Vincent van Gogh gałązką kwitnącego migdału przywrócił mi wzrok nad światem<sup>11</sup>.

9 Tamże, s. 221.

10 Tamże.

11 J. Przyboś, *Cztery strony* [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, Warszawa 1959, s. 141.

Jak wiadomo, van Gogh wielokrotnie malował kwitnące drzewa w latach 1888–1890. Po nieproduktywnym twórczo i destrukcyjnym psychicznym okresie zimowym były one dla malarza w jego ostatnich, bardzo trudnych latach symbolem odradzającej się nadziei. Jeden z obrazów przedstawiających kwitnące gałęzie migdałowca na tle błękitnego nieba, namalowany w prezencie dla nowonarodzonego bratanka malarza, był, według zapewnień samego twórcy, jednym z najpogodniejszych jego dzieł, wypracowanym „najbardziej cierpliwie i najlepiej, z większym spokojem i pewnością ręki”<sup>12</sup>.

Sprzeciw Różewicza budzi zatem zaproponowana przez Przybosią interpretacja twórczości van Gogha. Autor *Niepokoju* kwestionuje za równo postawioną we wprowadzeniu do *Teorii widzenia* tezę o rzekomej naiwności przedstawień solarnych, jak i uproszczoną, wybiórczą recepcję obrazów malarza zaprezentowaną w wierszu *Cztery strony*, uwzględniając jedynie dzieła najbardziej, jak powiedziała by Różewicz, optymistyczne.

W *Korzeniach* powierzchownemu oglądowi Przybosią poeta przeciwstawia własne spojrzenie na sławne *Słoneczniki* – dzieło reprezentujące okres rozjaśnionej palety, czas eksplozji talentu oraz pełni możliwości twórczych van Gogha pod słońcem Południa<sup>13</sup>. Kontemplacja jednego z najpopularniejszych obrazów malarza, obrazu będącego również symbolem pośmiertnego – artystycznego i komercyjnego – sukcesu twórcy, obrazu zbanalizowanego przez niezliczone omówienia i popularne reprodukcje, wywołuje w podmiocie wiersza myśl o innym dziele – najprawdopodobniej o pochodzącym z 1882 roku szkicu ołówkiem, zatytułowanym *Korzenie* („patrzac na słoneczniki myślę o korzeniach”). Przedstawia on czarne drzewo o poskręcanych gałęziach oraz wystających z piaszczystego gruntu korzeniach. Podobnie jak rysunek *Smutek* (ang. *Sorrow*), ukazujący nagą, pogrążoną w smutku postać ówczesnej kochanki van Gogha, Sien, szkic ów, wedle zamysłu malarza, miał obrazować trudy życia i walkę z przeciwnościami losu. Do tematu korzeni artysta powracał, jak wiadomo, jeszcze kilkakrotnie<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> V. van Gogh, *Listy do brata*, tłum. J. Guze, M. Chełkowski, Warszawa 2002, s. 492.

<sup>13</sup> Van Gogh namalował kilka obrazów przedstawiających słoneczniki. Różewicz nie precyzuje, który konkretnie obraz cyklu ma na myśli.

<sup>14</sup> Por. na przykład jedno z ostatnich dzieł malarza zatytułowane *Korzenie drzewa* (1890).



Różewicz wykorzystuje ów bliski malarzowi motyw, by przedstawić własną interpretację źródeł twórczości van Gogha oraz siły artystycznego oddziaływania jego obrazów. Przywołuje znany epizod z biografii malarza – Vincent, zanim odkrył swoje właściwe powołanie, pracował w zagłębiu górniczym Borinage jako duchowny. Mimo nieudanej próby podjęcia studiów teologicznych młody van Gogh realizował tam swoje marzenie o ewangelizacji najuboższych. A czynił to w charakterystyczny dla siebie sposób – z pasją, bezkompromisowo, w ocenie przełożonych jednak niestosownie i nadgorliwie. Aby działać skutecznie i rzeczywiście nieść pomoc, van Gogh zaczął żyć tak jak górnicy – zrezygnował z wygodnej stancji, rozdał swój skromny dobytek, czynnie uczestniczył w codziennej, niezwykle trudnej egzystencji węglarzy. Schodził do kopalni, by poznać pracę górników. Po tragicznym wybuchu pielęgnował rannych i pomagał ich rodzinom. Uratował od śmierci górnik, któremu lekarze nie dawali szans na przeżycie – przez wiele tygodni czuwał przy nim i pielęgnował go.

Te właśnie doświadczenia zdobyte dzięki „uniwersytetowi nędzy”, jak określał Borinage van Gogh, stanowiły, zdaniem Różewicza, ukryte źródło twórczości malarza<sup>15</sup>. Nie tylko dzieł o tematyce chłopskiej i robotniczej, takich jak *Jedzący kartofle* czy rysunki ubogich zaułków Hagi, lecz także słonecznych obrazów powstałych w Arles. Śmierć, cierpienie, współczucie – oto Różewiczowskie „korzenie” twórczości van Gogha. To również „korzenie” poezji samego Różewicza. W wierszu pojawia się wiele sygnałów świadczących o tym, że mówiąc o znanym malarzu, Różewicz mówi również o sobie. Bliskość tę ukazuje zwłaszcza ostatnia, nieco enigmatyczna strofa:

Kiedy w środku nocy  
 obcy człowiek  
 powiedział mi  
 dzień dobry

przeczułem go<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Por. V. van Gogh, dz. cyt., s. 83, 93–94.

<sup>16</sup> T. Różewicz, *Korzenie* [w:] tegoż, *Zielona róża. Kartoteka*, Warszawa 1961, s. 18.

W późniejszych wersjach utworu poeta zmienia ostatnie słowa – zamiast „przeczułem go” pojawia się „zobaczyłem go”. Wprowadzona przez poetę modyfikacja pozwala mocniej wyeksponować dokonujący się akt poznania, zdobycia pewnego wglądu w istotę drugiego człowieka i twórcy. Być może chodzi tu o moment nieoczekiwanego, zaskakującego spotkania poety z wielkim malarzem, chwilę odkrycia poczucia wspólnoty wynikającej z podobnej wrażliwości etycznej i artystycznej. Zastosowany w wierszu *Korzenie* sposób obrazowania sugeruje, że Różewicz dostrzega zbieżność między doświadczeniem Borinąge a własną wojenną traumą. Obraz ginących górników przypomina wielokrotnie pojawiającą się w poezji autora *Niepokoju* metaforę dołu/grobu. W wierszu *Obietnica* (CZKI) poeta mówi o sobie: „Ja człowiek pobity w tej wojnie [...] ja dół pełen wspomnień / a jedne leżą na drugich”. Metafora ta ma swoje źródło w egzystencjalnym konkretyzmie – dołach śmierci, do których hitlerowcy wrzucali zwłoki pomordowanych. Zdjęcie jednego z takich miejsc poeta znalazł przy zabitym żandarmie niemieckim – fotografia została przedrukowana w ilustrowanej monografii twórczości poety autorstwa Zbigniewa Majchrowskiego<sup>17</sup>. W wielu Różewiczowskich tekstach obraz dołu/grobu zostaje skojarzony z motywami kreta, korzeni, kielkujących/obumierających w ziemi ziaren:

[...] we mnie zebrały się słowa  
niewypowiedziane  
którym nie nadano kształtu

Och jak kielkuje jak rośnie we mnie  
milczące ziarno  
umarłych owoców  
idzie do światła  
przebija ślepią glinę  
mojego ciała  
przełamuje zdrewniały język

Są w nim słowa  
dziesięciu młodych poetów

17 Por. Z. Majchrowski, *Różewicz*, Wrocław 2002, s. 109.

którzy zginęli w Warszawie [...]  
 Jest w nim szept  
 młodych dziewczyn  
 które nie będą tańczyły  
 w majową noc  
 pod koronami drzew  
 dziewczyn  
 których drobne kości  
 i małe czaszki milczą w ziemi

1954

(*Równina*, RÓ, P 1)

Nasze pomniki  
 są dwuznaczne  
 mają kształt dołu

nasze pomniki  
 mają kształt  
 ły

nasze pomniki  
 budował pod ziemią  
 kret

nasze pomniki  
 mają kształt dymu  
 idą prosto do nieba

1958

(*Pomniki*, RZK, P 11)

W wierszu *Nad wyraz* (SK, P 1) Różewicz nazywa pracę poety „bezsłoneczną”, a w *Opowiadaniu dydaktycznym* (NWPP, P 11) zwraca się do nieżyjącego artysty Andrzeja Wróblewskiego i zarazem do siebie samego: „ślepy krecie”. Podobnie w utworze *Korzenie* opisuje postać van Gogha („kret bez oka”).

Motyw poety/artysty-kreta Różewicz wywiódł najprawdopodobniej z dwu źródeł. Jednym z nich mógł być znany wiersz Czesława Miłosza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, w którym pojawia się obraz kreta – strażnika umarłych:

Powoli, drążąc tunel, posuwa się strażnik-kret  
Z małą czerwoną latarką przypiętą na czole.  
Dotyka ciał pogrzebanych, liczy, przedziera się dalej,  
Rozróżnia ludzki popiół po tęczującym oparze,  
Popiół każdego człowieka po innej barwie tęczy<sup>18</sup>.

Co istotne – Miłosz w jednym z tekstów poświęconych Różewiczowi również podejmuje ten wątek i pisze o autorze *Niepokoju*:

ryje w ciemnej ziemi  
jest łopatą i zranionym przez łopatę kretem<sup>19</sup>

W *Elegii* opublikowanej po śmierci Miłosza Różewicz żartobliwie i zarazem polemicznie nawiązuje do owej jednostronnej, nie do końca prawdziwej charakterystyki przedstawionej przez noblistę. Deklarowany w utworze dystans względem bliskich Miłoszowi tradycji elegijnych – orfickiej i Hölderlinowej – pozwala Różewiczowi wyeksponować własne stanowisko. Jak zauważa Dariusz Szczukowski, „ironiczna przemiana Orfeusza w łopatę, zamieniająca mitycznego śpiewaka w grabarza, jest znakiem sytuowania poezji po stronie milczenia jako źródła poetyckiej mowy”<sup>20</sup>:

18 C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2015, s. 224.

19 Wiersz nosi tytuł *Różewicz*. Zob. tamże, s. 1216.

20 D. Szczukowski, *Do kresu nocy. Tadeusza Różewicza podglądanie śmierci*, „Wielogłos” 2013, nr 1, s. 64–65.

*Pamięci Cz.M.*

za pięć dwunasta!

pytam siebie  
kiedy napiszesz Elegię  
o winie i chlebie

chciałem wykręcić się rymem  
i odpowiedzieć „w niebie”  
ale ze wstydu zapadłem się  
w ziemię

od tego czasu żywot pędzę kreta  
i nie pamiętam  
co to śpiew  
wino i kobieta

te czarne kopczyki  
na zielonej łące  
to jedyne pamiątki  
po pracy bez końca  
to moje pomniki  
tęskniące do słońca

a co z nami?  
co z naszymi sporami  
przyjacielskimi  
Ty zmarłeś więc nie pytasz  
co ze mną? pewnie odrzucę starą  
formę szatę  
i z Orfeusza zmienię się  
w łopatę

*(Elegia, CZTŻWŚ, P IV)*

Nieco inny, lecz nie mniej istotny aspekt „kreciej” symboliki wyzyskuje poeta w utworach poświęconych Franzowi Kafce. Różewiczowski kret, zapożyczony wprost z opowiadania Kafki *Jama*, w *Pałapce* stanowi

metaforę artysty – jego samotniczego życia, izolacji, niezdolności do budowania relacji międzyludzkich, jego lęków, neuroz i w końcu jego tajemnicy, opierającej się jednoznacznym interpretacjom<sup>21</sup>.

Wydaje się, że zastosowanie w wierszu *Korzenie* określenia „kret” w odniesieniu do postaci van Gogha uwzględniła obydwa omówione aspekty. Bezoki kret van Gogh to artysta, który malował nie tyle to, co „widział”, ile to, czego zdołał „dotknąć”, boleśnie doświadczyć całym sobą. Ekspresjonistyczne obrazowanie („kret bez oka dotyka światła”) sprawia, że nawiązanie do zmitologizowanych przez kulturę masową elementów biografii van Gogha jest pozbawione naiwnego sentymentalizmu. W przeciwieństwie do Przybosa i Strzebińskiego – „światłowidnych estetych o jednym oku” (jednocześnie stanowi w ich przypadku metaforę widzenia niepełnego, ograniczonego, którego wyrazem miały

---

21 W *Pułapce* „kretem” nazywa Franza Ojciec: „Ty szafy nie potrzebujesz, ty łóżka nie potrzebujesz, ty możesz żyć w jamie, w schronie, boś ty jest borsuk, kret! Ty do naszej szafy nie wchodziś, bo ty nienawidzisz ludzkiego ciepła, rodzinnego ciepła... Ty zbuduj sobie schron w ziemi, gdzieś na polu albo w lesie [...] Amschel... choć raz posłuchaj Ojca... ty jesteś ślepy kret... ty nie widzisz tej sfory psów, co biega po ziemi, po wsiach i miastach, po lasach i ulicach... nie słyszysz ich szczekania... a ja czuję moim chłopskim nosem, nosem biedaka, co wacha ziemię i drzewo, i chleb, i mięso, że oni są na naszym tropie... oni nas dopadną na ziemi i pod ziemią, oni cię znajdą w twoim schronie... oni nas wszystkich wyduszą i spalą... [...] jedź do Ottli... wykopać sobie jamę pod pnem tego starego drzewa... tylko zróbcie dwa wyjścia albo trzy oddalone od jamy... bo psy szczekają... one mają węch [...] Oni już nadchodzą... Oni idą po nas...” (*Pułapka*, DR III 290–291).

W *Appendixie do „Pułapki”* „kretem” zostaje nazwany sam Franz Kafka. Pojawia się również motyw korzeni: „Ta sztuka jest pożegnaniem z Kafką. Najwyższy czas. Ten «kret» zbyt wiele wydrążył korytarzy w moich myślach. Czas go przepędzić z głowy. [...] Kafka to dla mnie «czarna dziura» na niebie literatury europejskiej... trzeba być ostrożnym, on może połknąć i zniszczyć... Będzie to sztuka «amorficzna», przypominająca nie tyle koronę drzewa, ile podziemne korzenie, splątane i rozrastające się bezkierunkowo. [...] Żywi i umarli są we władzy autora. To jeszcze nie teraz, to stanie się za dziesięć lat, a tamto za dwadzieścia. Autor *Pułapki* jeszcze się nie urodził... jeszcze żyje Milena... Hitler chce zostać artystą malarzem, Goebbels kończy swoją sztukę teatralną, której nie chcą grać w teatrze... Korzenie są jeszcze ukryte w ziemi, w ciemności, w przyszłości... Od trzech lat piszę sztukę o Kafce [...] Wpadłem w pułapkę. Żelaza zatrzasknięte na języku, na dłońach, na słowach. Z ust sączą się krew i ślina. Cisza. Kret, olbrzymi kret ryje tunele pozbawione światła... Wciąga mnie do swojej nory” (*Appendix do „Pułapki”*, DR II 138–139).

być według Różewicza „solarne” dzieła obydwu twórców; jest również bezpośrednią aluzją do kalectwa Strzemińskiego oraz synekdochy pojawiającej się często w *Teorii widzenia*) – Różewiczowski van Gogh to artysta oślepiiony przez cierpienie, malarz, którego twórczość „wyrasta” z doświadczeń granicznych, „jest zakorzeniona” w trudach egzystencji i staje się wyrazem współczucia. Artystyczna bezkompromisowość będąca skutkiem radykalizmu etycznego sprawia z kolei, że van Gogh Różewicza jest również kretem kafkowskim – samotnym, niezrozumianym, skupionym na własnej wizji, a nie na samym życiu, szukającym swojej prawdy w miejscach nieefektywnych i w ciemnych zakamarkach własnej duszy. Bohater utworu może doświadczyć spotkania z wielkim artystą, „przeczuć” i „zobaczyć” go, to znaczy zrozumieć, dzięki temu, że sam uważa się za twórcę o podobnych „korzeniach” egzystencjalnych i artystycznych.

### Buty

Istnienie paraleli pomiędzy twórczością własną a dziełem van Gogha poeta zasugerował również w rozmowie ze Stanisławem Beresiem (*Poeta po końcu świata*, ws 337). Porównał mianowicie swoją ideę „poezji śmietników” do antyestetycznej postawy malarza, manifestującej się między innymi w serii obrazów przedstawiających stare buty. Ukazując samego siebie jako spadkobiercę antyestetyzmu van Gogha, Różewicz, podobnie jak w wierszu *Korzenie*, przywołał swój konflikt z Julianem Przybosiem – „estety”, „poetą krystalicznie czystym, poetą światła i chmur, konstruktywistą, architektem wiersza” (*Poeta po końcu świata*, ws 337). Przypomnijmy, według autora *Niepokoju* poeta śmietników, „istota człękoksztalna z wybitymi na światło oczami”, „jest bliżej prawdy niż poeta chmur”<sup>22</sup>. Stanisławowi Beresowi, pytającemu o przyczyny długoletniego „romansu” Różewicza ze śmietnikiem i deklarującemu jednocześnie własną niechęć zarówno do rzeczywistych, jak i estetycznych śmietników, poeta odpowiedział żartobliwie:

22 O konflikcie z Przybosiem Różewicz pisał między innymi w tekstach: *Walka z aniołem* z 1959 roku (ZR, P 11), *Rocznica* z 1983 roku (NPPIWŚ, P 111), *Kolaż albo kupa gnoju i śmieciśka* (PR III 370–372).

Chętnie bym pana zapytał, czy lubi pan stare, znoszone buty? Zapewne nie. Tymczasem „duszę” starych butów znakomicie namalował van Gogh. Jego *Para butów*, które zresztą kosztują prawdopodobnie już w tej chwili jakieś trzydzieści, a może nawet sto milionów dolarów, jest realistyczną parą jego starych butów, o które, jak widać, niezbyt dbał. Ciekawe, co powiedziałby van Gogh, gdyby go zapytać, czy lubi stare buty z powiązanymi sznurówkami i dziurą w zelówce? Czy stare buty są dla niego ideałem? Tymczasem jest to jeden z najbardziej dramatycznych obrazów. Wie pan, *Para butów* van Gogha, jeśli jej się dobrze przyjrzeć, jest o wiele bardziej dramatyczna od *Słoneczników* (*Poeta po końcu świata*, ws 338).

Wydawałoby się, że Różewicz nawiązuje do tezy Meyera Schapiro, który w swojej polemice z Martinem Heideggerem twierdził, że namalowane przez van Gogha buty były własnością malarza, specyficznym reliktem upamiętniającym trudne doświadczenia okresu Borinage<sup>23</sup>. W tym samym wywiadzie Różewicz formułuje jednak inną, lapidarną wypowiedź na temat obrazu, która świadczy o tym, że poeta wykraczał w swojej interpretacji poza kontekst biograficzny. Dramatyzm słynnych butów van Gogha wynika, zdaniem Różewicza, z tego, że malarz „w jednej parze starych butów” „zawarł ludzką wędrówkę przez czas, przez ludzką biedę” (*Poeta po końcu świata*, ws 338). Myśl ta, powtórzona przez poetę raz jeszcze w rozmowie z Krystyną Czerni (*Piękno jest okrutne*, ws 398–399), wyraźnie koresponduje z refleksją estetyczną van Gogha, której świadectwem pozostają *Listy do brata*. W jednym z nich, wysłanym z Borinage, malarz pisał:

Nie znam trafniejszej definicji słowa „sztuka” od tej: „Sztuka to natura plus człowiek”. Natura, rzeczywistość, prawda, z której artysta wydobywa sens, istotę, charakter, która wyraża, oczyszcza, wyzwala, oświecila<sup>24</sup>.

Zwięzła interpretacja Różewicza nie stoi również w sprzeczności z niektórymi twierdzeniami *Źródła dzieła sztuki*, na przykład tezą,

23 M. Schapiro, *Martwa natura jako przedmiot osobisty – nota o Heideggerze i van Goghu* [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t. 3, red. M. Gołaszewska, tłum. J. Krupiński, Kraków 1991, s. 204–205.

24 V. van Gogh, dz. cyt., s. 80.



że w dziele „nie chodzi o odtworzenie obecnego w danej chwili poszczególnego bytu, lecz raczej o odtworzenie ogólnej istoty rzeczy”<sup>25</sup>. Owo odtwarzanie ogólnej istoty rzeczy Różewicz łączy ze specyficzną pojętą metafizycznością współczesnej sztuki. Artysta, pozbawiony wymiaru *sacrum*, zdany jedynie na rzeczywistość ludzką, na „*sacrum* sztuki”, staje się, według poety, twórcą „pseudometafizyki”. Za dzieła metafizyczne w tym sensie Różewicz uważał oprócz słynnych butów czy krzesła van Gogha także między innymi martwe natury Jerzego Nowosielskiego (JT 116).

Co charakterystyczne, Różewicz wyraźnie dystansuje się jednak zarówno wobec znanych interpretacji obrazu van Gogha przedstawionych przez Martina Heideggera i Meyera Schapiro, jak i wobec krytycznego komentarza do dyskusji obydwu profesorów autorstwa Jacquesa Derridy. W tomie *Kup kota w worku* poeta zamieścił parodię tekstu Derridy *Restytucje prawdy w rozmiarze*, będącego częścią książki *Prawda w malarstwie*<sup>26</sup>. We wprowadzeniu do utworu *Aladerrida* (KKWW) Różewicz pisze:

Napisałem ten „kawałek”, bo Derridę podziwiam, ale jego karkołomne interpretacje proszą o parodię. Erudycja Derridy przerasta często obiekt przez niego obrabiany.

W utworze Różewicza wykpione zostały charakterystyczne cechy Derridiańskiego dyskursu, takie jak specyficzna składnia, dygresyjność i hermetyczność wypowiedzi, dociekania etymologiczne i translologiczne, a także konkretne obrazy i metafory (na przykład rozważania na temat zaciskających się sznurowadeł-pułapek, odciętego ucha van Gogha czy faktycznego przedstawienia bądź nieprzedstawienia na obrazie pary butów). W ironiczny nawias poeta wziął rozważania Derridy na temat parergonu (por. uwagi o ubraniach posągów strywializowane we fragmentach wiersza poświęconych kalesonom)<sup>27</sup>. Podobnie jak w innych

<sup>25</sup> Por. M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki* [w:] tegoż, *Drogi lasu*, tłum. J. Mizera, Warszawa 1997, s. 23.

<sup>26</sup> J. Derrida, *Restytucje prawdy w rozmiarze* [w:] tegoż, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 299–446.

<sup>27</sup> Tenże, *Parergon* [w:] tegoż, dz. cyt., s. 68–69.

tekstach Różewicza zdeprecjonowany został również Heidegger. Świadczą o tym: seria celowych błędów w zapisie jego nazwiska (*Haj!Degger*, *Hej! de gerr*, *heil!deger*, *Hei...*, *Haj Degger*, *Hejdeger*), aluzje do politycznego zaangażowania filozofa oraz jego ideologicznie nacechowanej interpretacji poezji Hölderlina<sup>28</sup>, a także parodia stylu Heideggerowskich pism (na przykład analiz etymologicznych oraz terminów „się” i „gadania”). Różewicz nawiązuje bezpośrednio do krytykowanych przez Derridę tez interpretacyjnych Heideggera („ta para kałesonów / jest czymś co należało do / wieśniaka a nawet wieśniaczki”) i Meyera Schapiro („para / starych kałesonów po / führerze i haj!deggerze paraliżuje / orientację profesorów Goldsztajna i Szapirego”), jednocześnie kwestionując ich znaczenie za pomocą „parergonalnej” metafory kałesonów oraz wprost określając hermeneutyczne wysiłki wszystkich trzech interpretatorów mianem „wartej Nic” „gadania wielkich filozofów współczesnych”. Uwarunkowanym ideologicznie i biograficznie akademickim sporom wybitnych intelektualistów przeciwstawia propozycję odczytania słynnego obrazu w perspektywie etycznej:

Panie D. (przepraszam za  
takie spoufalenie „się”...  
ze szczytami naszej itd. filozofii)  
ale chcę panu zwrócić  
uwagę z zapadłej dziury  
że kiedy sznurowadła  
są rozwiązane przekłete  
problemy pozostają  
nierozwiązane...

(*Áladerrida*, ККВВ)

Punktem odniesienia czyni poeta aksjologiczny dyskurs powieści Dostojewskiego („przekłete problemy”). Podobnie Różewicz postąpił już w *recyclingu*, gdzie Heideggerowskim rozważaniom o problemie

<sup>28</sup> „Heidegger który / wszedł w buty Hölderlina / wszedł samozwawnco w butaforę / (z greckiego metaphora czyli przeniesienie nogi własnej do cudzego buta [...])” (*Áladerrida*, ККВВ). Na ten temat por. J. Adamowska, *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012, s. 65–106.

ludobójstwa, zaprezentowanym w *Pytaniu o technikę*, przeciwstawił etyczne dylematy Iwana Karamazowa<sup>29</sup>. W wierszu *Áladerrida* abstrakcyjne dociekania filozofów zostały zderzone z autoironicznym opisem egzystencjalnych, wojennych doświadczeń poety-partyzanta:

wracając do sznurowadła:  
 w ruchu oporu używałem czasem  
 mocnego sznurka który  
 moczyłem w atramencie ruch  
 oporu znany był zapewne także  
 Heideggerowi (który napisał  
 drogi lasu gdzie podjął  
 zagadnienie dziury w bycie)  
 choć w ruchu oporu w przeciwieństwie  
 do Hejdegera miałem problem  
 z dziurą w bucie (kamaszu)  
 który był zbyt obszerny na  
 moją stopę w związku z czym  
 wypchany był on wiechciami  
 słomy której zapewne  
 w ruchu oporu nie nosił ani  
 Sartr ani pani Buduar [...]

(*Áladerrida*, KKWW)

Różewicz włącza się zatem do dyskusji na temat *Pary butów* van Gogha przede wszystkim po to, by wyrazić własne przekonania estetyczne i etyczne. *Áladerrida* jest tekstem na wskroś perswazyjnym, o czym świadczą wyraźna intencja krytyczna, uwidaczniająca się w negatywnym nacechowaniu aksjologicznym elementów parodiowanych, oraz demonstrowane przez Różewicza poczucie moralnej wyższości względem wybitnych poprzedników – komentatorów dzieła malarza. Funkcję perswazyjną spełniają też pojawiające się w wierszu apele do czytelników. Pierwszy z nich to przedruk rękopisu autora zamieszczony pod fotografią przedstawiającą dwa różne, nietworzące pary męskie buty stojące na krześle przykrytym „Gazetą Wyborczą”:

<sup>29</sup> Por. tamże, s. 107–131.

a może Ty, drogi Czytelniku,  
wejdiesz w moje  
stare buty i pomaszeryjesz  
dalej

Drugi to wieńczące utwór słowa:

dotykamy tu sprawy  
ciszy na przykład cicho jak makiem  
zasiał...  
czy jest ważne kto  
zasiał, nie! ważne jest  
kto zebrał...

Można je odczytywać nie tylko jako żart, wezwanie do podjęcia literackiej zabawy, intertekstualnej gry ze znanymi egzegezami słynnego obrazu. Stanowią one również zachętę do namysłu nad istotą intelektualnego i zarazem etycznego wyzwania, jakim jest interpretacja dzieła sztuki.

## Picasso według Różewicza. O wolności artysty na marginesie wiersza *Widziałem cudowne monstrum*

Stosunek Tadeusza Różewicza do twórczości i postaci Pabla Picassa był znamienne ambivalentny. W swoich wypowiedziach, pochodzących z różnych okresów życia, poeta wyrażał uznanie dla artystycznych dokonań malarza: zapytany w 1957 roku przez Jerzego Jankowskiego o fascynacje plastyczne, wymienił Breughla, Boscha, Nowosielskiego, Kantora oraz właśnie Picassa i Légera (*Rozmowa z Tadeuszem Różewiczem*, ws 10), a po wielu latach, w 1993 roku, w rozmowie z Richardem Sokoloskim podkreślił, że obrazy Picassa, Chagalla, Bacona oraz twórców II Grupy Krakowskiej to jego zdaniem ostatnie dzieła reprezentujące dawne, wielkie malarstwo („nie chcę nie dbam żartuję...”, ws 246). Skomplikowane relacje osobiste artysty opisane w książce *Życie z Picassem* (1965) przez Françoise Gilot, jedną z siedmiu oficjalnych partnerek malarza, stanowiły z kolei, obok między innymi życiorysu Utrilla, znaczącą inspirację dramatu *Na czworakach* (*Przemiany*, MA 73)<sup>1</sup>. Najpełniejszym zapisem konfrontacji poety z osobą i dorobkiem twórcy *Guerniki* pozostaje wiersz *Widziałem cudowne monstrum*, w którym Różewicz dokonuje oceny kontrowersyjnego zjawiska, jakim niewątpliwie był Picasso, w kontekście problemu wolności i zobowiązań dwudziestowiecznego artysty.

Umarły żywy  
ciągle rodzi  
złoto

---

<sup>1</sup> Na ten temat por. także: C. Rodriguez-Aguilera, *Picasso*, tłum. T. Utzig, Warszawa 1987, s. 48, 179.

W sezonie ogórkowym  
na łamach prasy kolorowej  
obok węża morskiego  
wyłania się  
Pablo Picasso

Monstrum  
z prehistorii  
sztuki

żył żerował żartował  
w brzuchu świata  
na jarmarkach

Przed ćwierć wiekiem  
pokazał się w Krakowie  
na ulicy Karmelickiej  
w samo południe

najpierw łysa wielka głowa  
w głowie czarne płonące oczy  
na grzbiecie miał serdak góralski  
w ręce ciupagę

otoczyli go przechodnie  
gapie którzy się gromadzą  
dokoła miejsca katastrofy  
albo przy budce z piwem

z jego pociemniałych w słońcu  
rąk wyleciał biały gołąb  
niewiarygodnie czysty  
przezroczysty

sztukmistrz  
żył w wielu domach zamkach  
otoczony zmarłymi żywymi żonami

reprodukował produkował dzieci obrazy  
sto  
dwieście  
trzysta  
milion dolarów  
w Pyskowicach i Gliwicach  
malarze pokojowi zaczęli  
malować mieszkania w pikasy  
zamiast „nie bądź taki tycjan”  
mówiono „nie bądź taki pikaso”

Potem przyszła wiadomość  
że zmarł że toczą się toczą  
jakieś procesy spadkowe  
umarły poruszył się  
ze ścian prywatnych galerii  
salonów sztuki muzeów banków  
kaplic osypują się obrazy

rosną w cenę

On brzemienny  
nekropol sztuki  
róża wiatrów  
rodzi złote dukaty  
uśmiecha się do mnie  
ironicznie i ginie  
za rogiem ulicy w kosmosie

a ja młodszy od siebie  
o dwadzieścia siedem lat  
idę  
na ulicę Krupniczą  
po drodze kupuję  
herbatę cukier  
bułki i serdelki

w domu czeka na mnie

zadanie:

Stworzyć poezję po Oświęcimiu.

(*Widziałem cudowne monstrum*, BT, P 111)

Wizerunek Picassa przedstawiony w utworze Różewicza zaskakuje. Z informacji zawartych w tekście (takich jak przywołanie wizyty malarza w Polsce w 1948 roku czy nawiązanie do faktu zamieszkiwania przez Różewicza w słynnej kamienicy literatów przy ulicy Krupniczej w Krakowie w 1946 roku) wynika, że wiersz powstał niedługo po śmierci Picassa w 1973 roku. Zamiast jednak utworu funeralnego, stanowiącego utrzymaną w elegijnym nastroju pochwałę dokonań zmarłego artysty, Różewicz napisał tekst niesłychanie krytyczny, na tle światowego rozgłosu oraz uznania, jakim w latach 50. i 60. XX wieku cieszyła się twórczość Picassa – wręcz obrazoburczy. Ówczesną recepcję malarza następująco charakteryzuje Mieczysław Bibrowski:

Swoją pozycję demiurga współczesnej sztuki zdobywa Picasso w ostatnich latach przedwojennych i bezpośrednio po wojnie: to właśnie *Guernica* – nie tylko potępienie masakry w Hiszpanii, ale również przestroga przed nadciągającą pożogą światową, to wystawa retrospektywna w Nowym Jorku w roku 1939 „Forty Years of his Art”, to wreszcie postawa Picassa w okupowanym Paryżu, czyniąca z jego sztuki po wyzwoleniu symbol ruchu oporu niezależnych twórców. W latach 1965 i 1968 autorytet Picassa, więcej, jego charyzmat, nie jest w Polsce kwestionowany niemal przez nikogo, nawet przez jego przeciwników<sup>2</sup>.

---

2 M. Bibrowski, *Recepcja dzieła Pabla Picassa w Polsce Ludowej* [w:] *Picasso w Polsce*, red. M. Bibrowski, Kraków 1979, s. 169. Odmienną interpretację recepcji dzieła Picassa przedstawia w emocjonalnym nekrologu Jerzy Andrzejewski (rubryka „Z dnia na dzień” w „Literaturze” 1973, nr 18): „był rzeczywistą gwiazdą i usakralnionym potworem, lecz był równocześnie jedynym bodaj geniuszem, który w świadomości pospółstwa i ogromnej części tzw. elity zapadł w zbiorową wyobraźnię jako symbol sztuki zdeprawowanej i nieczystej, jak gówniane pomiotło. Osiągał wielkość wśród chichotów, szyderstw i przekleństw. Dla wielu z tych, którzy go teraz na skłamanych kłęczkach adorują, był przez długie lata pisuarem i spluwaczką”. Cyt. za: M. Bibrowski, dz. cyt., s. 225.



W omówieniach dwóch wystaw twórczości Picassa zorganizowanych w Polsce w latach 1965 i 1968 pojawiają się, co prawda, nieliczne uwagi krytyczne – nieprzychylnie nastawieni recenzenci ganią dobór trzeciorzędnych, ich zdaniem, eksponatów, zarzucają późnej twórczości artysty teatralność, szkicowość i obsesję erotyczną – większość wypowiedzi ma jednak charakter afirmatywny<sup>3</sup>.

W 1967 roku został wyemitowany w polskiej telewizji kolejny odcinek *Plebiscytu Archimedes*, poświęcony postaciom Picassa, Freuda i Shawa, w czasie którego Zygmunt Kałużyński, przyjąwszy obowiązującą w programie konwencję, odgrywał rolę prokuratora demaskującego fałszywy kult wielkiego Hiszpana (obrońcą był Stefan Morawski). Picasso, według Kałużyńskiego, to naśladowca, eklektyk i zwierciadło mody – pozbawiony indywidualności twórczej, niezwykle aktywny i genialny technik, niewyrażający jednak ani głębszej myśli, ani prawdy swojego czasu<sup>4</sup>. Różewicz, przedstawiając autora *Guerniki* jako odnoszącego sukces komercyjny „celebrytę”, formułuje podobne zarzuty, a także bezceremonialnie stwierdza, że popularność zapewniły malarzowi nie tyle dokonania artystyczne, co przede wszystkim osiągnięcia finansowe, aktywność polityczna i umiejętnie wykorzystywane w celach marketingowych skandale związane z jego życiem rodzinnym. Tak radykalną ocenę dorobku wybitnego artysty można by śmiało uznać za nadużycie, gdyby nie fakt, że formułuje ją autorskie „ja” tożsame z Różewiczem-poetą<sup>5</sup>, odwołujące się do własnej działalności poetyckiej i nadające tym samym dyskusji z Picassem charakter sporu o artystyczne imponderabilia.

Lektura doniesień prasowych o śmierci malarza oraz rosnących cenach jego obrazów skłania bohatera tekstu do rozważań na temat fenomenu Picassa – tajemnicy jego sukcesu, publicznego wizerunku, wyborów egzystencjalnych, politycznych i twórczych. Postaci artysty uznawanego za najwybitniejszego malarza pierwszej połowy XX wieku Różewicz przeciwstawia wspomnienie samego siebie z 1946 roku, kiedy to jako młody poeta wypracowywał nową poetykę wierszy „po

<sup>3</sup> Por. tamże, s. 178–185.

<sup>4</sup> Tamże, s. 217–218.

<sup>5</sup> Na temat problemu podmiotu w twórczości Różewicza por. J. Łukasiewicz, TR, Kraków 2012.

Oświęcimiu”, opublikowanych następnie w rewolucjonizującym polską lirykę tomie *Niepokój* (1947). Słynne, funkcjonujące we współczesnej humanistyce na prawach „kulturowej kliszy” zdanie z artykułu Adorna *Krytyka kultury a społeczeństwo* (1949): „napisanie wiersza po Oświęcimiu jest barbarzyństwem”, do którego odwołuje się Różewicz, pozostało, jak wiadomo, trwałym punktem odniesienia twórczości autora *Kartoteki*<sup>6</sup>. W wierszu *Widziałem cudowne monstrum* ocenę dokonań malarza formułuje zatem bohater, który jest poetą–Różewiczem w 1973 roku, a więc twórcą nowej dykcji poetyckiej, nazywanej „poezją ściśniętego gardła”, autorem znanych fraz o „małej kamiennej wyobraźni” i poezji współczesnej jako „walce o oddech”<sup>7</sup>. Nieprzypadkowo również charakterystykę podmiotu wiersza dopełniają trywialne z pozoru szczegóły, takie jak dokonywanie zakupu podstawowych produktów żywnościowych. Podobny wątek pojawia się w opowiadaniu zawierającym nawiązania autobiograficzne, zatytułowanym *Norwa szkoła filozoficzna* (1956), którego bohater zmaga się z wojenną traumą:

W chwili próby walczyłem z bronią w rękę, „przelewałem krew”; jestem w porządku wobec siebie, ludzi, ojczyzny. Ale nie uratowałem sensu życia. Wszystko skończyło się raz na zawsze, cokolwiek będę robił, jestem martwy. Kto tu znów mówi o muzyce? Kto mówi o poezji? Kto mówi o pięknie? Kto tam gada o człowieku? Kto śmie mówić o człowieku? Jakie błazeństwo, jaka komedia. Umarli, jestem z wami. Jak dobrze. [...]

Nikt do mnie nie przyjdzie, nikt mnie nie wyrzuci z łóżka, nikt mi nie każe iść w ciemność i deszcz. Nikt mnie nie będzie kopał, bił po twarzy [...]. Nikt mi nie odbierze parówek, chleba, herbaty. [...] Pod wieczór wyszedłem po te parówki. Biegłem z nimi do domu jak pies, co z mięsem ucieka przed rzeźnikiem. Ciągle mam w sobie wielką radość, kiedy zdobędę jedzenie. Ciągle boję się, że zabraknie jedzenia, że mój dom się zawalił. Kiedy wracam z podróży do domu, jestem przestraszony; boję się,

6 Por. A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007.

7 Por. T. Drewnowski, *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002; S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1987.

że zobaczą ścianę z wypalonymi oknami albo kupę gruzu i splątanych rur (*Nowa szkoła filozoficzna*, PR I 109–110, 116).

Aluzyjne, ale zarazem wyraźne określenie tożsamości i świadomości podmiotu wiersza *Widziałem cudowne monstrum* pozwala odczytać wypowiedane przezeń sądy na temat Picassa nie jako małosłowny pamflet, lecz jako polemiczny głos w sprawie obowiązków i wyborów powojennego artysty.

Podstawowym zarzutem, jaki zostaje sformułowany na początku utworu i powtórzony w jego zakończeniu, jest konstatacja, że głównym motywem działalności twórczej Picassa były względy finansowe. Podmiot wiersza zdaje się serio traktować prowokacyjną odpowiedź, jakiej Picasso miał zwyczaj udzielać impertynentom pytającym go o wartość ideologiczną i estetyczną jego dzieł – mówił wtedy, że reprezentują one wartość ekonomiczną, ponieważ mu za nie płać<sup>8</sup>. Podobną strategię stosuje Różewicz w całym utworze – wykorzystuje utrwalone w recepcji twórczości malarza klisze językowe, podchwytuje konkretne sformułowania budujące jego wizerunek artystyczny, aby je skompromitować, ujawnić ich negatywny sens. I tak określenie „monstrum z prehistorii sztuki” nawiązuje do spetryfikowanego obrazu „genialnego potwora” oraz sugeruje, że malarz nie tworzy już dzieł aktualnych, a jest tylko egzotyczną ciekawostką z innej epoki. Poeta różnorako wyzyskuje potencjał znaczeniowy tej metafory. Przede wszystkim wyszydza popularność malarza – zainteresowanie prasy bulwarowej osobą Picassa przyrównuje do sensacyjnych doniesień na temat legendarnego węża morskiego i rozwija zwierzęcą metaforę implikowaną przez słowo „monstrum”: „żył żerował żartował w brzuchu świata na jarmarkach”. Picasso zostaje ukazany jako bezwzględny drapieżnik „pożerający” rzeczywistość (świat, sztukę, ludzi), oddający się jarmarcznym rozrywkom i zarazem sam ich dostarczający<sup>9</sup>. Podobnie krytyczny wydzwięk ma

8 K. Pasenkiewicz, *Wspomnienia z pobytu Pabla Picassa w Krakowie* [w:] *Picasso w Polsce...*, s. 123.

9 Por. relacje na temat słynnego poczucia humoru Picassa oraz jego prowokacyjnych zachowań w tomie *Picasso w Polsce*: „Nawiązaną rozmowę przerwało niespodziewane wydarzenie: ostatnio przybyły współtowarzysz podróży, zorientowawszy się, iż jest przy jednym stole z Picassem, podszedł nagle do niego i padłszy na kolana, bez przerwy wymawiał nazwisko artysty. [...] Sytuację rozładował sam Picasso, który nie

zastosowanie słowa „sztukmistrz” – nie tylko odsyła ono do postaci arlekina jako stałego tematu twórczości artysty, lecz także sugeruje, że działalność Picassa stanowiła pewnego rodzaju błazenadę, cyrkowy popis<sup>10</sup>. Wątek instrumentalnego stosunku artysty wobec sztuki i ludzi powraca we fragmencie: „żył w wielu domach zamkach / otoczony zmarłymi żywymi żonami / reprodukował produkował dzieci obrazy”. Poeta eksponuje tu niestałość emocjonalną malarza i jego brak odpowiedzialności za bliskich – uwiecznianych na obrazach, a następnie porzucanych. Określając działalność artystyczną Picassa mianem produkcji/reprodukcji, sugeruje, że nie był on twórczą indywidualnością, lecz niezwykle płodnym rzemieślnikiem-imitatorem.

Negatywnie została ukazana również polska recepcja Picassa. Różewicz, nie wdając się w merytoryczną dyskusję z profesjonalnymi komentatorami twórczości malarza, nawiązał jedynie do propagandowego wizerunku artysty kreowanego w polskiej prasie: oto Picasso odwiedzający Polskę z okazji zorganizowanego we Wrocławiu Kongresu Intelktualistów spaceruje po krakowskim rynku ubrany w strój góralski, budząc sensację wśród przechodniów. Co należy podkreślić – nie wśród wielbicieli jego dzieł, lecz przypadkowych gapiów spod „budki z piwem”<sup>11</sup>. Nieufnie potraktowane zostaje również polityczne

---

namyślając się długo, złapał leżącą na krześle parasolkę, otworzył ją, wszedł na krzesło i pośpiewując egzotyczną melodię, tańczył «taniec brzucha». Śmiechu było co nie miara”. E. Lipińska, *O pobytku Picassa w Polsce wspomnień kilka* [w:] *Picasso w Polsce...*, s. 106.

„– We wszystkich muzeach zawsze brak jest krzeseł – powiedział na przywitaniu. Zaczęliśmy się rozglądać za jakimś siedzeniem. Zajęte były wszystkie. Zrozumiał nasze zakłopotanie.

– A co byście powiedzieli, gdybyśmy usiedli na podłodze, po turecku? Uśmiechnęliśmy się. Picasso przeszedł do mniej zatłoczonej sali i usiadł pośrodku na parkiecie. Poszliśmy za jego przykładem. Kilka rozbawionych osób przyłączyło się do nas. Zupełnie nie pamiętam, o czym rozmawialiśmy. Przypuszczam, że «o niczym», bo i Picasso okazywał więcej zapału do polskiej «wyborowej» aniżeli do intelektualnych dysertacji, a na «intymność» było za gwarno i za tłoczno...” – J. Jasiński, *Picasso prosty*, tamże, s. 115.

<sup>10</sup> O żarcie, kpinie i motywie błazna w twórczości Picassa zob. M. Bibrowski, dz. cyt., s. 176–177.

<sup>11</sup> Tak wizytę malarza w Krakowie relacjonują świadkowie wydarzenia: „Picasso chętnie spacerował po ulicach Krakowa, wysłuchiwał legend i podań o mieście. Na targu, dokąd udaliśmy się na prośbę artysty, obserwował twarze i stroje ludowe, oglądał stragany z wszelkiego rodzaju wyrobami ludowymi: garncarskimi, struganymi

zaangażowanie malarza, o czym świadczy charakterystyka słynnego Picassowskiego „gołąbka pokoju”<sup>12</sup>:

z drzewa, świętkami, lajkonikami itp. Zachwycał się kozuchami zakopiańskimi, które mimo sierpniowej pogody niektórzy górale demonstrowali na sobie. Zapragnął kupić takie same dla siebie i dla żony. Nie była to sprawa łatwa ze względu na porę roku, jednak dzięki uprzejmości znajomej krakowianki udało się znaleźć warsztat kuśnierski dysponujący gotowymi kozuchami”. E. Lipińska, dz. cyt., s. 109.

„Po obejrzeniu obrazów naszych żyjących mistrzów, a także zabytków Krakowa, wycinkowo tylko dla niego interesujących, tutaj prawdziwie oddychał. Były bowiem wtedy Sukiennice rzeczywiście bazarem o posmaku wschodnim [...]. Wisiały tu od dołu aż do okien sklepiennych różne kiecki o niewiarygodnych kolorach, masy chust, portek męskich, przedziwne kolekcje płaszczy, rozkoszne bohomyzy jeleni, gęsi, Górali, Indian i diabli wiedzą czego, skrzynie, rzeźby, zabawki. Pełno tu było Cyganów, szabrowników, dzieciarni wrzeszczącej, wielkiego zgiełku jarmarcznego. Była też autentyczna chłopska ceramika nie „cepeliovana”, uroczę zabawki z kiwającymi się postaciami, a nade wszystko autentyczne kozuchy z Podhala [...]. A jeszcze, jakby specjalnie dla Picassa, latały – gołębie. Pławił się w tym wszystkim, wszedł w swój żywioł. Kupował, a raczej targował kozuchy, jakby wedle zwyczaju arabskiego, tak, by kupno nie było formalnością, ale zamknięciem pewnego obrzędu”. W.J. Dobrowolski, *Trójlistek bzu* [w:] *Picasso w Polsce...*, s. 126.

12 Historię słynnego gołębia odtwarza M. Bibrowski w artykule *Picasso i Kongres (Picasso w Polsce...*, s. 58–59): „25 marca 1949 roku pojawiły się na murach Paryża [...] afisze z gołąbkim Picassowskim, zapowiadające I Światowy Kongres Obrońców Pokoju. Ale czy gołąb Picassa był przedtem również we Wrocławiu? Jako emblemat ruchu w obronie pokoju – na pewno nie. Gołąb, którego udziałem miała być tak olśniewająca kariera światowa, narysowany został przez Picassa na początku roku 1949 według żywego modelu, którym był jeden z czterech wspaniałych gołębi ofiarowanych mu przez Matisse’a. Kariera Picassowskiego gołąbka była może rzeczą przypadku. W cztery tygodnie po jego powstaniu przyjechał do Picassa Aragon po zamówiony plakat kongresowy, którego jednak Picasso nie przygotował. Poeta, grzebiąc w tece gospodarza z grafikami, wyciągnął stamtąd owego gołębia... Temat gołębia był jednym z najwcześniejszych motywów w twórczości malarza. Jako dziecko domalowywał Picasso łapki gołębiom na obrazkach swego ojca, malarza don José Ruiza, obserwując żywe modele, skaczące po rodzinnym domu. Jako stary już człowiek narysował w latach 1942–1943 całą serię gołębi, i być może wyrażały one rzeczywiście pragnienie pokoju ludzi udręczonych zmorą wojny i okupacji, jak by mogła o tym świadczyć końcowa kwestia sztuki teatralnej napisanej przez malarza w Paryżu w roku 1941: «Ciśnijmy ze wszystkich sił loty gołębi przeciw kulom i zamknijmy na dwa spusty domy zburzone przez bomby». Niemiej Picassowskim gołąbkim pokoju stał się dopiero gołąb z paryskiego plakatu”.

z jego pociemniałych w słońcu  
 rąk wyleciał biały gołąb  
 niewiarygodnie czysty  
 przezroczysty

Różewicz, sam mający za sobą doświadczenie socrealizmu<sup>13</sup>, nie wierzy w szlachetną bezinteresowność sztuki zaangażowanej ideologicznie. Picasso jako walczący o pokój komunista jest według poety niewiarogodny również dlatego, że bez skrupułów korzysta z przywilejów bogactwa i luksusu, których osiągnięcie umożliwiła mu kapitalistyczna gospodarka krajów Europy Zachodniej (metaforą dostatniego życia są opalone w słońcu Riwiery ręce malarza)<sup>14</sup>.

Różewicz wyszydził także zejście Picassa „pod strzechy”, które dokonało się w PRL za sprawą sztuki użytkowej: oto małowiaścickowi malarze pokojowi z Pyskowic i Gliwic, aspirujący do „nowoczesności” i społeczno-kulturowego awansu, malują ściany robotniczych mieszkań w „pikasy”<sup>15</sup>. Sygnałem pisarskiej autoironii i zarazem formą uwiarygodnienia sygnalizowanej w tytule wiersza relacji świadka („widziałem”) jest przywołanie „prowincjonalnych” Gliwic, których poeta był mieszkańcem w latach 1951–1968.

Do zasadniczej konfrontacji między Różewiczem a twórcą *Guerniki* dochodzi jednak w końcowej części tekstu. By ukazać ów konflikt, poeta kreuje sytuację liryczną przypadkowego spotkania [formę tę wykorzystywał wielokrotnie w swoich utworach, na przykład w *pożegnaniu*

<sup>13</sup> Por. przegląd stanowisk badawczych [w:] J. Adamowska, *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012, s. 33–46.

<sup>14</sup> Styl życia artysty charakteryzuje Mieczysław Porębski w artykule *Miejsce Picassa (Picasso w Polsce...)*, s. 15): „Ostatnie kilkanaście lat życia Picassa były to jedne wielkie wakacje, które urządził sobie tak, jak chciał i jak dyktowały mu to nieograniczone środki, które znalazły się, trochę chyba ponad oczekiwanie, w jego dyspozycji. W kręgu wybranych przyjaciół, dzieci i ulubionych zwierząt, w życiodajnych promieniach śródziemnomorskiego słońca, na ziemi, gdzie wciąż jeszcze żyją wspomnienia i relikty prastarych mitów i rytuałów, zmieniając do woli kolejne miejsca pobytu, ale nie zmieniając krajobrazu ogarniającego je wszystkie, realizował Picasso własną arkadyjską wizję szczęśliwego bytowania wśród codziennych twórczych zajęć i stanowiącego z nimi jedno wypoczynku”.

<sup>15</sup> Zjawisko owej powierzchownej recepcji zostało zauważone przez krytyków, por. M. Bibrowski, dz. cyt., s. 180.

z *Raskolnikowem* (CZTŻWŚ, P IV) czy *nauce chodzenia* (W, P IV)]. Odnoszące się do osoby Picassa określenia wskazują, że właściwym przedmiotem sporu pomiędzy artystami jest problem wolności i zobowiązań dwudziestowiecznego twórcy.

Nazywając Picassa „nekropolem sztuki”, Różewicz chce oczywiście powiedzieć, że bulwersujące niegdyś dzieła awangardy dziś „wydają się czymś samo przez się zrozumiałym, bez mała uspokajającym, niemal jakimś nowym impresjonizmem”<sup>16</sup>. Postrzegając malarstwo Picassa jako zamknięty rozdział sztuki europejskiej, Różewicz podziela przekonanie krytyków, między innymi Mieczysława Porębskiego, który pisał o malarzu:

Picasso rzeczywiście odszedł z naszej współczesności na dobre. Popularność, w pewnym momencie, nadrealizmu, triumfy sztuki abstrakcyjnej, paradoksy nowej figuracji i antysztuki – wszystko to, co wywodząc się z awangardowych dokonań pierwszej połowy wieku, określało i wciąż jeszcze określa horyzonty jego drugiej połowy, co nastąpiło po kubizmie i w konsekwencji kubizmu, ale nigdy nie było jego bezpośrednią kontynuacją, oddzieliło Picassa i twórczość, którą do końca frenetycznie i jakby na przekór wszystkiemu uprawiał, od najbardziej żywych i palących problemów sytuacji artystycznej dnia dzisiejszego. Pozostał w świecie, który sam niegdyś powołał do istnienia i którego tajemnic uparcie strzegł do końca, myśląc tropy i mieszając szyki wszystkim, którzy w różnych momentach usiłowali jego doświadczenia przyjąć i kontynuować<sup>17</sup>.

Przede wszystkim jednak według autora *Niepokoju* sztuka europejska po doświadczeniach ludobójstwa jest martwa. W znanych programowych szkicach poeta stwierdza:

Taniec poezji zakończył swój żywot w okresie drugiej wojny światowej w obozach koncentracyjnych, stworzonych przez systemy totalitarne (*Kto jest ten dziwny nieznajomy*, PR III 41).

<sup>16</sup> T. Drewnowski, dz. cyt., s. 129.

<sup>17</sup> M. Porębski, dz. cyt., s. 15.

Człowiek, co został stworzony na obraz i podobieństwo Boga, został zamordowany i tego nie mogli ukryć prawdziwi artyści (*Kartki wydarte z dziennika*, PR III 392).

Przedstawiciele przedwojennej awangardy usiłowali odpowiedzieć na pytanie, „jak” tworzyć, i skupiali się na poszukiwaniu nowatorskich form artystycznego wyrazu. Poeta powojenny, świadomie przeżywający swój czas, rozważa, zdaniem Różewicza, zupełnie inne problemy: „czy tworzyć, czy się zastrzelić, czy udawać wariata, czy milczeć” (*Dialog poezji z przyszłością*, PR III 155). Owo dosadne i zwięzłe stwierdzenie, pochodzące z tekstu wystąpienia wygłoszonego przez Różewicza na międzynarodowym spotkaniu poetyckim w Strudze w 1967 roku, jasno określa dylematy, z jakimi borykali się artyści „ocaleni”. Różewicz, wybrawszy mimo wszystko twórczą aktywność, doświadczenie wojny uczynił, jak wiadomo, centralnym zagadnieniem swojej poezji. Nie tylko przyjął rolę porażonego okrucieństwem świadka, ale zmagął się również z banalizacją tematu wojennego w kulturze (oraz w recepcji własnej twórczości) i z kombatanckimi mitologizacjami, stanowiącymi obrazę prawdziwej martyrologii<sup>18</sup>. Usiłował przemyśleć filozoficzne uwarunkowania i konsekwencje Holokaustu, a także upamiętnił poetę Paula Celana, którego wojenna trauma doprowadziła do samobójstwa<sup>19</sup>. Podejmowane przez Różewicza próby wysłowienia doświadczeń granicznych (w rozumieniu Karla Jaspersa) doprowadziły go do swoistego ikonoklazmu i odrzucenia „piękna” jako kategorii estetyzującej ból i zakłamującej prawdę egzystencji<sup>20</sup>. Istotnym zagadnieniem etyki i poetyki Różewiczowskiej był również problem milczenia poety. „Czy poeta poważnie myślący (w ogóle myślący) musi zamilknąć? – pytał po wręczeniu mu Złotego Lauru w Macedonii w 1987 roku. – Czasem myślę, że cierpienie ludzkie staje się coraz ciemniejsze, cięższe, że jest pozbawione nadziei, że jest tak ciężkie jak pustka... ilość cierpienia,

18 Zagadnienia te omawia A. Skrendo w książce *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 264–281.

19 Na temat Różewiczowskiej recepcji Heideggera por. J. Adamowska, dz. cyt., s. 65–143.

20 A. Stankowska, *Ikonoklazm odwrócony. Tadeusz Różewicz w poszukiwaniu form „wewnętrznego obrazu”* [w:] *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015, s. 119–144.



waga zwiększa się... jest niewypowiedziana i poeta milknie” (*Słowo i milczenie*, PR III 159).

Różewiczowski Picasso z wiersza *Widziałem cudowne monstrum*, uśmiechający się ironicznie do bohatera – poety usiłującego „stworzyć poezję po Oświećcieniu”, wydaje się z premedytacją ignorować tę diagnozę. Skupiony na powielaniu samego siebie, kreowaniu własnej legendy i pomnażaniu dochodów, sytuuje się na antypodach programu Różewicza. Zastosowanie w odniesieniu do malarza metafory „róża wiatrów” ujawnia w tym kontekście swój podwójny sens: być może Picasso, uznawany powszechnie za wybitnego prekursora wielu kierunków sztuki współczesnej, artystę niezwykle odważnego i bezkompromisowego, jest tylko pozbawionym osobowości twórczej mistrzem autokreacji, którego proteuszowe przemiany mają czysto zewnętrzną, pozaartystyczną motywację? Czy rzeczywiście Picasso jest absolutnie wolnym pionierem, czy też bacznie obserwującym przemiany rynku artystycznego mistyfikatorem? Znów Różewicz zdaje się interpretować słowa malarza przeciw niemu samemu:

W gruncie rzeczy jestem chyba malarzem bez własnego stylu. Styl często zamyka malarza w obrębie jednej wizji, na długie lata, a czasem na całe życie. [...] Ja jestem na to za ruchliwy, za wiele się kręcę, zbyt często zmieniam. [...] Nigdy się nie zatrzymuję i dlatego właśnie nie mam swojego stylu<sup>21</sup>.

Co charakterystyczne – gdy poeta odrzuca, jako moralnie podejrzane, estetyczne źródła twórczości i zwraca się ku etyce, gdy w programowych wystąpieniach przeciwstawia prawdzie doświadczenia „piękne kłamstwa” poezji i utopijnie dąży do uwolnienia poezji od obrazu-metafory<sup>22</sup>, Picasso realizuje konsekwentnie swój przedwojenny program zakładający, że sztuka jest kłamstwem, formy artystyczne nie mają nic wspólnego z naturą, zaś „artysta winien znaleźć sposób przekonania publiczności o pełnej prawdzie swych kłamstw”<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> *Pablo Picasso*, „Wielcy Malarze” 2000, nr 91, s. 26.

<sup>22</sup> Por. programowe teksty Różewicza zawarte w zbiorze *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* (PR III).

<sup>23</sup> Cyt. za: M. Bibrowski, dz. cyt., s. 200.

W wierszu *Widziałem cudowne monstrum* Różewicz kwestionuje strategię artystyczną Picassa, ukazując jego eksperymenty formalne jako pozbawioną racji etycznych, komercyjną grę<sup>24</sup>. Z charakterystycznym, zwłaszcza dla swoich wczesnych wypowiedzi, poczuciem wyższości<sup>25</sup> deprecjonuje sztukę Hiszpana, zarzucając jej anachroniczność oraz uwikłania ekonomiczne i polityczne.

Paradoksalnie Różewiczowska ambicja „stworzenia poezji po Oświeceniściu”, ukazana w wierszu *Widziałem cudowne monstrum* przede wszystkim jako suwerenny wybór moralny poety, również jest uwarunkowana. Zadanie, które „czeka” w domu na poetę, zostało mu przecież poniekąd narzucone przez historyczny czas i osobiste, traumatyczne doświadczenia. Poezja autora *Niepokoju*, co sugestywnie opisywał Ryszard Nycz, „w swej istotnej części żywi się urazami (bez względu na to, czy są one wynikiem wydarzeń historii powszechnej czy intymnej, osobistej); najlepsze zaś jego utwory zawdzięczają swą niezwykłą siłę i skuteczność oddziaływania transpozycji zasad urazowej struktury na zasady własnej poetyki”<sup>26</sup>. Wolność artysty przejawiała się w tym, że jednak podjął wyzwanie, zmagając się z przekleństwem pamięci i „tajemnicą okaleczonej poezji” zamiast, jak to dosadnie określił, „udawać wariata” – niczym powojenny Picasso.

24 Podobnie (jednak z wyłączeniem aspektu ekonomicznego) krytykował Różewicz poetów awangardowych za nadmierne koncentrowanie się na zabiegach technicznych i dążenie do oryginalności: „Wieczna «Nowość» (koniecznie duże «N»), co to niezmordowanie «potrząsa kwiatem», i ten «kwiat nowości», którym potrząsała aż do znudzenia wieczny nowator, wydawały mi się banalne. Świadomie zacząłem rezygnować z przywilejów przysługujących «poezji». Zwróciłem się do banalnych prawd, do zwykłego sensu, do zdrowego rozsądku. [...] Mówienie «wprost» miało prowadzić do źródła, do odzyskania banalnej wiary, banalnej nadziei, banalnej miłości. [...] Oczywiście z biegiem lat tamte «nagie» [...] wiersze [...] wytworzyły mimo woli nowe «wartości estetyczne»” (PR III 146, 147).

25 Por. A. Skrendo, dz. cyt.

26 R. Nycz, *Tajemnica okaleczonej poezji. Trzy głosy do twórczości Tadeusza Różewicza* [w:] *Zobaczyć poetę*, red. E. Guderian-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak, Poznań 1993, s. 106.

# O artystycznej przyjaźni Jerzego Tchórzewskiego i Tadeusza Różewicza

## Źródła

Jerzy Tchórzewski i Tadeusz Różewicz poznali się po wojnie w Krakowie. Tchórzewski był studentem ASP, Różewicz studiował historię sztuki na UJ. Ich wspólne środowisko stanowiła Grupa Młodych Plastyków (późniejsza II Grupa Krakowska). Inspirujące i serdeczne relacje łączyły artystów między innymi z Jerzym Nowosielskim, Tadeuszem Brzozowskim, Kazimierzem Mikulskim, Tadeuszem Kantorem, Marią Jaremą, Mieczysławem Porębskim. W późniejszym czasie poeta i malarz korespondowali ze sobą, odwiedzali się, spędzali razem wakacje. Według Tchórzewskiego najistotniejsze były jednak wielogodzinne rozmowy o sztuce prowadzone w jego warszawskiej pracowni przy ul. Solnej. Średnio co dwa miesiące Różewicz przyjeżdżał do stolicy, by pertraktować z wydawcami i redaktorami czasopism. Zatrzymywał się wtedy u Tchórzewskich. Nocne dyskusje zaowocowały między innymi podjęciem artystycznej współpracy – Tchórzewski ilustrował Różewiczowskie tomy: *Uśmiechy* (1955; 2 wyd. 1957; 3 wyd. 2000), *Poemat otwarty* (1956), *Formy* (1958), *Rozmowa z księciem* (1960), *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* (1977), *Płaskorzeźba* (1991).

Był to najżywszy i najbardziej interesujący okres wymiany myśli między nami – wspominał malarz – bardzo dla nas ważny, bo myśli nasze żywiliśmy sami sobą, swoim życiowym i psychicznym doświadczeniem, swoją intuicją. Mało miały one wtedy pożywienia z zewnątrz w postaci tłumaczeń ciekawej, światowej literatury współczesnej czy reprodukcji dzieł nowoczesnej sztuki. Kilka dni temu był u mnie Tadeusz i wspominaliśmy te nasze długie rozmowy, dyskusje, żałując, że nie zostały nagrane, że są nie do

odtworzenia. Wywarły one na pewno duży wpływ na naszą twórczość i nie tylko na naszą, bo ta z kolei wpływała na poczynania innych. [...] Szkoda. Zostaje korespondencja, i to nawet obfita, bo pisaliśmy do siebie przynajmniej raz w tygodniu, ale ta korespondencja, jakkolwiek są w niej na pewno ciekawe sprawy, ma jednak zupełnie inny charakter – nie ma w niej rozważań, problemów, dyskusji, są raczej bieżące sprawy, fakty, żarty. Dobrze i to, bo przecież i one rzucają pewne światło na nasze (i nie tylko nasze) sprawy w tamtych latach<sup>1</sup>.

Z pewnością krytyczna edycja listów mogłaby ukazać tę relację w nowym kontekście. Podobnie cennym źródłem okazała się przecież udostępniona czytelnikom w 2009 roku korespondencja Tadeusza Różewicza z Zofią i Jerzym Nowosielskimi (TRJN). Wydawnictwem dokumentującym artystyczną przyjaźń Tchórzewskiego i Różewicza jest opublikowany w 2009 roku monograficzny album *Jerzy Tchórzewski. Słowa i obrazy*, zawierający obok szkicu biograficznego autorstwa Doroty Folgi-Januszewskiej, licznych reprodukcji dzieł malarza, zdjęć oraz tekstów krytycznych Zygmunta Januszewskiego i Mariusza Hermansdorfera przedruki dedykowanych malarzowi utworów poety<sup>2</sup>. Anegdotyczne zazwyczaj wzmianki o autorze *Niepokoju* pojawiają się również we wspomnieniach i szkicach krytycznych Tchórzewskiego<sup>3</sup>.

Opublikowane dotychczas źródła pozwalają w pewnym stopniu zrekonstruować zakres wzajemnych oddziaływań między twórcami. Niniejszy szkic ma charakter rekonesansu, stanowi próbę uchwycenia istoty artystycznej inspiracji łączącej Tchórzewskiego i Różewicza, uwidoczniającej się w ich dziełach oraz wypowiedziach.

1 J. Tchórzewski, *Świadeństwo oczu. Wspomnienia z lat 1946–1957*, Kraków 2006, s. 232–233.

2 *Jerzy Tchórzewski. Słowa i obrazy*, red. D. Folga-Januszewska, Olszanica 2009 – dalej w rozdziale oznaczane siglum JTso.

3 J. Tchórzewski, *Teksty*, red. S. Wieczorek, Warszawa 1999.

## Malarstwo nocą

NOC

Interesującym świadectwem twórczego dialogu poety i malarza jest proza Różewicza zatytułowana *Malarstwo nocą 21.01.85* – opublikowana pierwotnie w „Odrze” w ramach cyklu *Kartki wydarte z dziennika* (1985, nr 10), a następnie przedrukowana w utworach zebranych Różewicza oraz w albumie *Jerzy Tchórzewski. Słowa i obrazy*. Ów lapidarny szkic odsyła do wielu innych wypowiedzi artystów i w niezwykle zwięzły sposób zarysowuje najważniejsze wątki toczącej się między nimi dyskusji.

Tytuł szkicu zawiera aluzję do pochodzącego z 1931 roku eseju Aldousa Huxleya *Muzyka nocą*. Różewicz cytuje fragmenty tego tekstu i nawiązuje do jego tematyki. Rozpoczyna jednak od akcentu polemicznego. Huxley rozważania na temat możliwości i ograniczeń intersemiotycznego przekładu inicjuje estetyzującym opisem piękna letniej nocy:

Tę czerwcową noc tym bardziej ożywia pulsowanie gwiazd, że jest bezksiężycowa. Jej ciemność naperfumowana jest delikatnym aromatem kwitnących lip, zapachem wilgotnej ziemi i niewidoczną zielenią winorośli. Jest cisza, ale cisza, która oddycha miękkim oddechem morza i uporczywie, bezustannie wyśpiewuje przenikliwym, wysokim tonem świerszcza fakt własnej, idealnej doskonałości. Przejeżdżający w oddali pociąg jest jak powolny gest pieszczoty sunący delikatnie, z niewysłowioną łagodnością po ciepłym, żywym ciele nocy. Muzyka, mówicie; byłaby to odpowiednia noc na muzykę. ([...] płytę wybrałem po ciemku, nie wiedząc, co aparat zagra), nagle introdukcja do *Benedictus* z Beethovenowskiej *Missa solennis* zaczyna kreślić swoje meandry na bezksiężycowym niebie. *Benedictus*. Błogosławiona i błogosławiąca, muzyka ta jest [...] odpowiednikiem tej nocy pod inną postacią, tak jak olejek stanowi esencję kwiatów, z których został wydestylowany. W sercu rzeczy [...] zdaje się tkwić jakieś błogosławieństwo, którego istnienie niejasno uświadamiają nam okolicznościowe lub opatrnościowe przypadki (dla mnie ta noc jest jednym z nich właśnie) [...] <sup>4</sup>.

<sup>4</sup> A. Huxley, *Muzyka nocą* [w:] tegoż, *Eseje wybrane*, wyb., tłum. i wstęp J. Kempka, Nowy Jork 1966, s. 37–38.

## A oto nocna kontemplacja sztuki według Różewicza:

Stoi przede mną nowy dzień. Śmierć pobiegła do swojego kącika, schowała się. [...] W nocy, po przebudzeniu, myślałem o śmierci (ołów wśród metali to nieboszczyk martwy ciężki)... myślałem o malarstwie Jerzego Tchórzewskiego... W nocy żyje muzyka albo poezja, ale malarstwo prowadzi egzystencję utajoną, pozbawiona światła przestrzeń jest jakby życiem „pozagrobowym” malarstwa... było ciemno, pod zamkniętymi powiekami w mojej pamięci wyobraźni zaczęły się tłoczyć i spiętrzać dziesiątki i setki obrazów Tchórzewskiego... jedno obrazy zapalały się od drugich i nagle zobaczyłem pożar... w ciemności stał Tchórzewski podpalacz i twórca tego ognia (*Malarstwo nocą* 21.01.85, JTSO 98).

Różewicz snuje refleksje o malarstwie Tchórzewskiego w zimową, styczniową noc, która stanowi przeciwieństwo śródziemnomorskiej nocy Huxleya. Zamiast za sprawą sztuki doświadczyć „tajemniczego błogosławieństwa tkwiącego w sercu rzeczy” poeta myśli o śmierci. Żołnierskiej, wojennej śmierci, czego dowodzi fragment: „ołów wśród metali to nieboszczyk martwy ciężki”, będący cytatem z przejmującego, antywojennego wiersza Różewicza *Ołowiany żołnierz* (NPPIWŚ, p. 111)<sup>5</sup>. W ten sposób autor *Niepokoju* ustala historyczny i światopoglądowy kontekst swojej wypowiedzi, zaznacza własną odrębność, uwarunkowaną doświadczeniem biograficznym.

Jerzy Tchórzewski i Tadeusz Różewicz, urodzeni w latach 20. XX wieku, byli przedstawicielami tej samej generacji, nazywanej „pokoleniem Kolumbów”. Obaj jako bardzo młodzi ludzie musieli uczestniczyć w koszmarze drugiej wojny światowej, obaj byli partyzantami, obaj w czasie wojny stracili najbliższych sobie ludzi: Tchórzewski ojca zamordowanego w Oświęcimiu, Różewicz – brata Janusza, rozstrzelanego przez gestapo za działalność konspiracyjną. Z tragicznymi doświadczeniami młodości poeta i malarz zmagali się przez całe życie zarówno w sferze prywatnej, jak i w twórczości artystycznej<sup>6</sup>. Wojenna trauma

<sup>5</sup> Na temat wątków pacyfistycznych w twórczości Różewicza por. J. Adamowska, *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012.

<sup>6</sup> Relacjonując we wspomnieniach okrucieństwa, jakich dopuszczali się Niemcy w czasie likwidacji węgrowskiego getta, Tchórzewski nazywa zapamiętane wstrząsa-

stała się również źródłem łączącego ich poczucia odrębności pokoleniowej, które wyrażało się między innymi w postawie dystansu względem programowego estetyzmu i optymizmu awangardowej twórczości Juliana Przybosa<sup>7</sup>. Tchórzewski, sugestywnie wykorzystując „nocną” metaforykę, scharakteryzował przyczyny późniejszego konfliktu Różewicza oraz innych twórców neoawangardowych z dawnym mentorem:

Mroków Przybos nie przyjmował do wiadomości – mrok to było dla niego niezapalone światło. Był człowiekiem, który widzi w nocy. Nie tym, który zamyka oczy z zapadnięciem mroku, aby nie stwierdzić swej ślepoty, lecz tym, który siłą swego wzroku stara się noc prześwietlić. Moje pokolenie chciało wytrzymać spotkanie z nocą, to znaczy wyczerpać mrok do dna, nie rozświetlając go – wydawało nam się – sztucznie. Tu rysował się między nami a Przybosiem przedział wzajemnego niezrozumienia<sup>8</sup>.

jące obrazy przerażającym filmem nakręconym przez pamięć, którego projekcja stale trwa w podświadomości. Por. J. Tchórzewski, *Świadek dojrzałości. Wspomnienia z lat 1928–1945*, Katowice 2007, s. 105–116. Zagłada jest jednym z centralnych problemów twórczości Tadeusza Różewicza, por. na przykład: NSB; T. Drewnowski, *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 71–85; A. Uberowska, *Tożsamość jako ślad kryptograficzny (Holokaust w późnych poematach Tadeusza Różewicza)* [w:] tejże, *Świadek – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007, s. 126–152.

<sup>7</sup> Na temat relacji Różewicza i Przybosa por. rozdział *Obrazy – lustra. Tadeusz Różewicz wobec twórczości Vincenta van Gogha* w tej książce oraz na przykład: T. Drewnowski, dz. cyt., s. 181–192; A. Skrendo, *Przybos i Różewicz. Paralela* [w:] tegoż, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, s. 140–174.

<sup>8</sup> J. Tchórzewski, *Człowiek, który widział w nocy* [w:] *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 221. Tchórzewski pod koniec życia zlągodził swoją ocenę estetyzujących preferencji Przybosa oraz obecnych w jego poezji motywów solarnych, czego dowodzi poświęcony poecie elegijny wiersz *List*, opublikowany w wydanym pośmiertnie zbiorze poezji malarza *Wieczny początek gwałtownej chwili. Wiersze*, Kraków–Warszawa 2003, s. 10–11. Różewicz, dostrzegając „ciemne skrzydło” twórczości swojego dawnego mistrza, utrzymał postawę dystansu, której wyrazem jest między innymi fragment poematu *nożyk profesora* (NP, P IV): „Julian [...] marzył [...] że będzie pisał / wiersze awangardowe / w cieniu jabłoni [...] ale miasto masa maszyna / sprawiły awangardzistom przykrą niespodziankę / zamieniały się w pułapkę / ruszyły transporty [...] «składy» towarowe / naładowane banalnym strachem / banalną rozpaczą / do dnia dzisiejszego po twarzach / starych kobiet / spływają banalne lzy”.

Różewiczowska noc to zatem nie jak u Huxleya „poetycka” sceneria sprzyjająca estetycznym i metafizycznym doznaniom, lecz metafora doświadczeń i świadomości pokolenia Kolumbów.

#### KTO TO JEST KRYTYK

Na tym polemika z twórcą *Norwego wspaniałego świata* zdaje się kończyć. Różewicz przywołuje bowiem aprobatywnie jego ustalenia, tłumacząc się niejako z nieumiejętności dokonania opisu dzieł Jerzego Tchórzewskiego. Dedykuje malarzowi fragment *Muzyki nocą*, mówiący o ograniczeniach intersemiotycznego przekładu:

Mój ulubiony Aldous Huxley napisał przed pół wiekiem esej *Muzyka nocą*, chciałbym to dla Ciebie, Jurku, teraz nocą przepisać... (masz jakiś dzienniczek, pamiętniczek? Wpisuję Ci więc ku pamięci ten cytat)... „Nasze «własne słowa» nie wystarczają nawet do wyrażenia znaczeń innych słów; o ileż mniej wystarczają do przekazania treści, które pierwotnie wyrażono przez muzykę lub jedną z gałęzi sztuki wizualnej! Co na przykład muzyka «mówi»?... (*Malarstwo nocą* 21.01.85, JTSO 99–100).

Różewiczowskie próby scharakteryzowania twórczości Tchórzewskiego mają na celu przede wszystkim kompromitację krytycznego dyskursu, lekceważącego autonomię malarstwa i banalizującego zarówno jego artystyczne, jak i filozoficzne sensy. Grając językowymi stereotypami oraz wątpliwej jakości literackiej anegdotą, poeta ukazuje niewystarczalność języka, jego bezradność w konfrontacji z dziełem sztuki:

Próbowałem porównać malarstwo Tchórzewskiego do płomienia, ale metafory i porównania są niebezpieczne. Płonąca zapałka, płonące ognisko, płonący las... albo płomień w jaskini... płomień w jaskini filozofów... Wszystkie banały usłużnie zbiegają się dookoła tej kartki papieru... wystarczy wyciągnąć rękę... Ile to już razy przerywałem pisanie tego „szkicu” o malarstwie Tchórzewskiego. [...] Teraz w zamkniętym czarnym pokoju stoi przed „oczami mojej duszy” jak płomienna ściana ognia... a po drugiej stronie tej ściany? Człowiek, który spada, a może się wznosi... to malarstwo zamienia się w krzyk... woła o ratunek? Czuję, jak słowa zalewają mi usta... To malarstwo jest bardzo fizyczne,



namacalne, jakby złożone z powietrza, wody, ognia... powietrze drżące, woda kipiąca, ogień okrutny i zimny. Wojna wszystkich żywiołów. Bajki, ciała dziewcząt i starych kobiet... spłonęły. Wojna. Bomba atomowa. Ludzkość z zawiązanymi oczami zbliża się do przepaści... i w tym wszystkim piekło z okresu dzieciństwa, piekło, gdzie w ogniu i smole smażą się grzeszni młodzieńcy i starcy. Słysząc śpiew z ognistego pieca... widzę uśmiezek na ustach malarza... no i dobrze... rozgadałem się!... (*Malarstwo nocą* 21.01.85, JTSO 98–99).

Różewicz kpi z nadużywanych w odniesieniu do twórczości Tchórzewskiego „ognistych” metafor oraz ich literackich i historycznych konotacji. Znaczącym sygnałem ironii jest również owo potocznie brzmiące sformułowanie „rozgadałem się”, zapożyczone z esejów malarza<sup>9</sup>. W *Malarstwie nocą*... staje się ono również wyznacznikiem intertekstualnego dialogu pomiędzy szkicem Różewicza a krytycznym piarstwem Tchórzewskiego.

Jak więc mówić o malarstwie? Różewicz twierdzi, że „do uchwycenia malarza, przyszpilenia jego obrazów... trzeba za każdym razem wynaleźć nowy język”, co jest zadaniem trudnym, niezwykle czasochłonnym, a często po prostu niewykonalnym. Chwaląc precyzję, jasność i zarazem poetyckość wypowiedzi Tchórzewskiego na temat sztuki, podkreśla jednocześnie, że jemu samemu mimo wielokrotnie ponawianych prób nie udało się opisać artystycznych dokonań przyjaciół malarzy. Określając *Malarstwo nocą*... mianem „szkicu”, zapisuje ten wyraz w cudzysłowie. Eksponuje także niepełność, fragmentaryczność własnej refleksji i przedstawia – zamiast syntetyzującego wywodu – wynalezione „na własny użytek” porównania określające istotę twórczości bliskich mu artystów. Dzieła Tchórzewskiego „kojarzą się” Różewiczowi z płomieniem i muzyką, obrazy Tadeusza Brzozowskiego – z atlasem anatomicznym malowanym przez Rembrandta, a płótna Kazimierza Mikulskiego – z mitologicznym jajem Ledy, „jajem koloru hiacynta” (JTSO 99).

Wbrew sformułowanym przez poetę zastrzeżeniom w *Malarstwie nocą*... uwidacznia się jednak pewna koncepcja krytycznego dyskursu. Różewicz charakteryzuje osobowość malarza oraz jego dzieło

<sup>9</sup> Por. na przykład szkice Tchórzewskiego poświęcone Jonaszowi Sternowi i Janowi Kosińskiemu zawarte w tomie *Teksty*.

z uwzględnieniem dwóch przenikających się nieustannie perspektyw opisu – osobistej i poetyckiej. Podobnie jak malarz w swoich szkicach poświęconych zaprzyjaźnionym twórcom Różewicz opowiada o bliskich relacjach osobistych i artystycznych łączących go z Tchórzewskim – wspomina wizyty w jego kolejnych pracowniach, spotkania na licznych zbiorowych i indywidualnych wystawach, nocne rozmowy o malarstwie i poezji, wspólne, niezrealizowane plany wydawnicze. Podkreśla znaczenie tej przyjaźni – stanowiła inspirację, niwelowała poczucie izolacji i niezrozumienia („były lata, że zasypiałem i budziłem się wśród jego obrazów”; „ogrzewałem zziębnięte dłonie przy ogniu tego malarstwa”). Jednocześnie Różewicz prezentuje silnie zmetaforyzowany opis ewolucji twórczej artysty. Charakteryzując źródła jego malarstwa, pisze na przykład, że Tchórzewski „wynurzył się z kotła, w którym gotowali się kapiści, surrealiści i ekspresjoniści”. W okresie estetyzującej dominacji koloru nad wewnętrzną dramaturgią obrazów, kiedy to „detonacje, wybuchy lawy ognia popiołu (i gniewu) zaczęły się przemieniać i mienić jak wspaniałe dekoracyjne zimne ognie”, a artyście zaczęło „zagrozić piękno”, malarz, według Różewicza, zdawał się ulegać wpływowi dawnych profesorów kolorystów, usiłujących „złowić krnąbrnego twórcę w swoje piękne sieci” (JTSO 101).

W podobny sposób Różewicz opisuje niezależność Tchórzewskiego jako twórcy, jego artystyczną samowystarczalność, kreacyjny potencjał i wymykającą się krytycznym uproszczeniom osobność:

Nieuchwytny, krnąbrny, rogaty jest ten Malarz. „Dumna sztuka”, jak mawiał mój ojciec. Sam jest pokarmem swojej sztuki (może dlatego taki chudy jak szczapa, smolista szczapa), sam jest drewnem na stosie, który podpala... i jak tu pisać o nim? Językiem płonącej Sodomy i Gomory i Hiroszimy i Warszawy i Drezna? Feniks. [...]

Tchórzewski jest jak krzemień, uderzysz w niego, posypią się iskry. Jest dobrze wychowany, ale nie jest „uprzejmy”. Widzę go, jak uśmiecha się ironicznie i ciepło... zmrużone, trochę „kocie” oczy... papieros w poźółkłych od nikotyny palcach... (*Malarstwo nocą 21.01.85*, JTSO 101).

Ostatni z przytoczonych fragmentów najprawdopodobniej został zainspirowany zarówno wspomnieniem, jak i dokumentującą jedno ze spotkań poety i malarza fotografią pochodzącą z końca lat 50.

Przedrukowano ją w albumie *Słowa i obrazy* jako zwieńczenie eseju Różewicza. Zdjęcie przedstawia rozmawiających, patrzących na siebie z uśmiechem artystów. Konfrontacja dedykowanych malarzowi tekstów Różewicza z wypowiedziami Tchórzewskiego pozwala zauważyć, że fotografia ta nie tylko ukazuje wzajemną sympatię wybitnych twórców, lecz także stanowi wizualną metaforę łączącej ich więzi artystycznej.

Strategia deskryptywna zastosowana w *Malarstwie nocą...* świadczy, że podstawowymi problemami rozważanymi przez Tchórzewskiego i Różewicza były zagadnienia korespondencji sztuk, przekładu interesiotycznego oraz krytyki artystycznej.

Jerzy Tchórzewski w wywiadzie *Przestrzeń wewnętrzna* przedstawił własną wizję idealnego komentatora dzieł sztuki:

Krytyk powinien być człowiekiem inteligentnym, zżytym z malarstwem i umiejącym się samemu uczyć. Nie wyobrażam sobie, żeby można było kogoś nauczyć krytyki; najlepszą szkołą jest obcowanie z malarstwem, podyktowane potrzebami serca, autentycznymi pasjami. Tylko w ten sposób można dopracować się własnego widzenia sztuki [...]. We Francji niejeden poeta zna się lepiej na malarstwie niż u nas profesjonalny krytyk, bo w sposób naturalny jest bardziej zżyty z malarstwem; wypowiada się na ten temat dlatego, że czuje naturalną korespondencję sztuk i wartości z niej wynikające<sup>10</sup>.

Tchórzewski ubolewa nad brakiem tego rodzaju krytyki w Polsce, a jako przyczynę zjawiska wskazuje wzajemne odseparowanie środowisk twórczych, widoczne również w strukturze szkolnictwa artystycznego. Ów niekorzystny stan rzeczy może jego zdaniem ulec zmianie za sprawą upowszechniającej się tendencji do zacierania granic między różnymi dziedzinami sztuki. Kolejnym wyzwaniem jest według malarza stworzenie dyskursu krytycznego, który łączyłby w sobie zalety literackiego opisu z rzeczową analizą formalną obrazu. Obydwa sposoby pisania o sztuce są wartościowe, ale nie wyjaśniają wszystkiego, stąd potrzeba pewnego rodzaju syntezy, nowego sposobu „czytania” obrazu, uwzględniającego zarówno autonomię malarstwa, jak i sferę

<sup>10</sup> *Przestrzeń wewnętrzna. Rozmowa z Jerzym Tchórzewskim* [w:] Z. Taranienko, *Rozmowy o malarstwie*, Warszawa 1987, s. 140.

wzajemnych oddziaływań różnych sztuk, komplementarność i zarazem współzależność artystycznego tworzywa, idei oraz celów dzieła<sup>11</sup>.

Adekwatnym ekwiwalentem obrazu mogłaby być w ujęciu Tchórzewskiego również dobra poezja. Chcąc określić jej istotę, malarz często przywołuje definicję Williama Faulknera, według której „poezja [a zdaniem Tchórzewskiego również sztuka jako taka – J.A.] to czysta esencja, wydestylowana z przejmujących momentów ludzkiej kondycji”<sup>12</sup>. Według malarza dzieło sztuki nie imituje rzeczywistości, lecz – podobnie jak poezja – wyraża ją: „intensywniej, metaforycznie, symbolicznie”<sup>13</sup>. Malarskiej metafory Tchórzewski nie wiązał z warstwą anegdotyczną. Akcentował własną niechęć do powierzchownej literackości, przejawiającej się między innymi w tytułowaniu obrazów (uważał, że tytuł nie oddaje znaczenia dzieła plastycznego, podobnie jak imię niewiele mówi o człowieku). Obraz pojmował przede wszystkim jako fakt plastyczny, strukturę mającą własne prawa i dramaturgię. Mówiąc

<sup>11</sup> Tamże, s. 122–123, 138, 140.

<sup>12</sup> Tamże, s. 122. „Jestem głęboko przekonany, że to, co maluję, stale odnosi się do człowieka – do przestrzeni psychicznej człowieka współczesnego. Dla mnie naiwne jest dzielenie malarstwa na takie, które zajmuje się człowiekiem, i takie, które się nim nie zajmuje, wedle obserwacji, że w jednych obrazach widzimy postać z rękami i nogami, w drugich zaś nie ma jej wcale. Niezależnie od tego ogólnego przekonania w moich obrazach czasem pojawia się figura ludzka – wówczas człowiek gra, że się tak wyrażę, swoją rolę. A czasem jest niepotrzebny i nie musi osobiście demonstrować jakiejś sytuacji swego losu. [...] Obraz z figurą ludzką albo bez niej powinien tworzyć – że się posłużę definicją Przybosa – nową sytuację liryczną, definicję nowego sposobu uczuciowego zachowania się człowieka. [...] Nie ma tu zależności w sensie ilustracyjnym, ale na pewno są głębsze – w perspektywie ujmowania jakichś idei. [...] Można powiedzieć, że obraz tworzy pojęcie, które trudno zwerbalizować; języki literatury i malarstwa są wzajemnie komplementarne. [...] Przekaz malarski nie byłby godny zachodu, gdyby sprowadzał się do pewnej prostej konstatacji”. Tamże, s. 134, 136.

„[...] w młodości pisałem wiersze, ale nie wiązałem poezji wyłącznie ze słowami. Byłem przeświadczony, że posługuje się ona równie skutecznie wieloma różnymi językami, że czuje się jej oddech nie tylko wtedy, kiedy «słowa dziwią się sobie», ale także wtedy, kiedy formy, kolory, ba, nawet przedmioty dziwią się sobie, a zatem pędzel traktowałem jako narzędzie równie sprawne jak pióro do jej zapisu, a przynajmniej mojej dłoni sprawiał on większą przyjemność niż pióro”. J. Tchórzewski, *Świadectwo oczu...*, s. 90–91.

<sup>13</sup> *Odkrywam siebie dla siebie* (E. Dzikowska, rozmowa z J. Tchórzewskim, „Radar” 1985, 15 VI) [w:] J. Tchórzewski, *Teksty...*, s. 74.

o języku malarskim i jego możliwościach wyrazu, chętnie przywoływał sformułowanie Karola Estreichera z jego wykładów o Michale Aniele, że w dziełach renesansowego mistrza to „forma cierpi”. Zdaniem Tchórzewskiego w podobny sposób traktował materię poetycką autor *Niepokoju*<sup>14</sup>.

Nietrudno dostrzec, że szkic Różewicza zawiera czytelne odniesienia do wszystkich tych kwestii. Nieprzypadkowo przywołany zostaje esej Huxleya, omawiający potencjał znaczeniowotwórczy malarskiej formy obrazów Piera della Francesca oraz Cosme Tury. Ostentacyjna fragmentaryczność i metaforyczność *Malarstwa nocą...* jawi się również jako świadoma własnych ograniczeń, autoironiczna i żartobliwa zarazem próba „nowej” krytyki, „nowego” języka. Sygnalizowany wielokrotnie dystans poety wobec eseistycznej formy opisu dzieł sztuki stanowi zarówno wyraz powątpiewania w możliwości deskrypcyjne tego gatunku, jak i deklarację osobistych preferencji poety. Owo postulowane przez Tchórzewskiego „własne widzenie” sztuki dochodzi bowiem do głosu najpełniej właśnie w pozornie bagatelizowanych, wynalezionych przez Różewicza „na własny użytek”, poetyckich drobiazgach. Z pewnością szkic *Malarstwo nocą...* jest świadectwem istotnej relacji osobistej i artystycznej, a refleksje w nim wyrażone dowodzą, że Różewicz dogłębnie poznał dzieła, proces twórczy i osobę malarza, jednak, jak się wydaje, w ocenie samego poety istotę malarstwa lepiej niż artystyczny esej czy komentarz profesjonalisty wyraża poezja. W rozmowie z Adamem Czerniawskim (ws 106) poeta deklarował:

Moje podróże zagraniczne składają się w połowie z siedzenia w galeriach sztuki przy poszczególnych obrazach. Nie napisałem na ten temat żadnych esejów. [...] Jeśli obraz nie wchodzi mi w krew, tylko wchodzi w mój zapas erudycji, on nie gra roli w moim życiu.

<sup>14</sup> Tamże. We wspomnieniach Tchórzewski podkreśla znaczenie konstatacji Estreichera o „cierpiącej formie” dzieł Michała Anioła: „Pamiętam, jak mnie to metaforyczne określenie olśniło i uświadomiło pewne niezwykle istotne sprawy – to mianowicie, że sztuki plastyczne mają swój własny, autonomiczny język, niezależny od języka dyskursywnego, że sam charakter formy, jakiejś figury, mówi więcej niż czynność, którą ta figura spełnia z nakazu literackiego scenariusza, i przez to często malarz czy rzeźbiarz ten literacki scenariusz realizuje pozornie, a w istocie zmienia, bo artykułuje go w swoim własnym, zupełnie innym języku”. J. Tchórzewski, *Świadectwo oczu...*, s. 38.

Autor *Niepokoju* wielokrotnie podkreślał, że w swoich utworach dokonuje transpozycji jakości malarskich na kategorie poetyckie, poszukuje językowych ekwiwalentów dla inspirujących go wartości plastycznych<sup>15</sup>. Ów skomplikowany proces scharakteryzował Mieczysław Porębski w *Pożegnaniu z krytyką*:

Tadeusz R. szuka w malarstwie tego, za co płaci się znużeniem, często rozdrażnieniem, zawsze jakimiś niewygodami: szuka [...] informacji, którą potem wraz z innymi [...] weźmie na swój warsztat, obejrzy, rozkroi i pod nową, własną postacią przekaże dalej<sup>16</sup>.

Przykładem realizacji poetyckiej będącej zapisem tego rodzaju doświadczenia jest dedykowany Tchórzewskiemu wiersz *Czarownica*, inspirowany jego wczesnymi obrazami, najprawdopodobniej takimi jak *Czarownica*<sup>17</sup>, *Przesady II*, *Łuk*, *Spacer*, *Czarodziejka*, przedstawiającymi akty kobiece.

Odchodząc  
uśmiechem  
rozjaśniła obraz  
który mnie otaczał

szare domy  
które mijałem  
zabarwiła w moich oczach

jeden jest czerwony  
drugi biały trzeci niebieski  
otoczony żelaznym parkanem

<sup>15</sup> Por. na przykład *Goście Starego teatru. Spotkanie czwarte – z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Jerzy Jarocki* (ws 222). Na temat problemu ekfrastyczności tekstów Różewicza zob. między innymi R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999; *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015.

<sup>16</sup> M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1966, s. 230–231.

<sup>17</sup> *Poeta odchodzi. Tadeusz Różewicz*, katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, red. A. Szóstka, M. Górzynska, Warszawa 2017, s. 86.

w tym domu jest pokój  
do którego ona wchodzi  
otwiera okno patrzy w ogród  
widzi białe pnie  
w świetle słońca  
w świetle księżyca  
czarne korony

odwraca się  
wchodzi w zwierciadło  
rozplata włosy  
moimi palcami  
patrzy na siebie moimi oczami

choć jestem od niej daleko  
idę ulicą obcego miasta  
podnoszę kołnierz  
biegnę wskakuję do tramwaju  
czerwony tramwaj  
dzwoni w ukośnym deszczu

ona się uśmiecha  
rozchyła otwiera  
otacza mnie zamyka

Jabłko które rzuciła  
przed rokiem  
wirując małym słońcem  
spadło w moje dłonie

przed trzema wiekami  
w jesienne południe  
w zielonej Nysie  
topiono czarownicę  
w Nysie biskupstwie  
co było złotym jabłkiem  
między biskupstwami

światło wchodziło w ciemność  
 światło ciała  
 światło w kształcie dziewczyny  
 słońce brzucha  
 nad czarnym kielichem  
 usta otwarte  
 pod niebem  
 na które wbito  
 trzy złote korony  
 jak trzy gwoździe  
 (Czarownica, JTSO)

„Pamiętam młodego Tchórzewskiego – wspominał Różewicz w *Malarstwie nocą...* – kiedy malował nadrealistyczne i równocześnie bardzo zmysłowe bajki, opowiadania o nagich czarownicach, pięknych jak owoce światła, o kruchych, czarnych staruszkach odchodzących w zaświaty, o kotach, słońcach i księżycach” (JTSO 99). Bohaterką Różewiczowskiego wiersza jest tajemnicza uwodzicielka, pojawiająca się na wielu wczesnych obrazach malarza. Nawiązanie do konwencji erotyku służy w tym utworze ukazaniu fascynacji namalowaną postacią, a tym samym po prostu malarstwem Tchórzewskiego. Właściwym tematem tekstu jest niezwykle proces „zamieszkania w obrazie”<sup>18</sup> – proces wewnętrznego obcowania wyobraźni z dziełem: mimo oddalenia, wpływającego czasu, chaosu codziennego życia bohater wiersza doświadcza trwałej obecności uwodzicielki, zmysłowego zespolenia, wręcz identyfikacji z nią. Kontemplacja dzieła sztuki odmienia widzenie – „rozjaśnia” i „zabarwia” świat, niwelując jego szarość i nijakość. Stanowi źródło inspiracji, zwierciadło, w którym poeta może zobaczyć swoją twarz, to znaczy dostrzec w malarstwie wartości bliskie własnej wrażliwości

18 Istotę tego rodzaju kontemplacji tłumaczył w rozmowie z Tadeuszem Różewiczem Jerzy Nowosielski: „Są takie stadia obcowania ze sztuką, kiedy dominuje ciekawość intelektualna. Ciekawość dyskursywna. Jak to jest zrobione? Po co to jest zrobione? Czemu? A jakie są reguły? Jakie uwarunkowania? To jest stadium – powiedziałbym – zadawania pytań. A obrazom nie trzeba zadawać pytań. Z obrazami trzeba współżyć. Trzeba się z nimi w jakimś sensie identyfikować. Trzeba wchodzić w środek obrazu. Bez rezonerstwa, bez zbędnej, intelektualnej, dyskursywnej ciekawości. Bo to wszystko są bariery. Ale to wszystko jest już bardzo bliskie mistyki” (TRJN 476).



artystycznej. Surrealistyczne akty Tchórzewskiego skłaniają Różewicza także do podjęcia refleksji moralnej. Sposób ukazania nagich kobiet (najprawdopodobniej na obrazach *Przesady* II oraz *Łuk*) wywołuje skojarzenia z prześladowaniami, jakich doświadczyły kobiety oskarżone o czary w siedemnastowiecznej Nysie. Porównanie jasnego ciała tonącej dziewczyny do światła, a jej nagiego brzucha do słońca nad czarnym kielichem oraz przywołanie motywu ukrzyżowania w opisie nyskiego pejzażu („usta otwarte / pod niebem / na które wbito / trzy złote korony / jak trzy gwoździe”) nadają męczeństwu niewinnych ofiar wymiar sakralny. Prowokują również do namysłu nad przyczynami historycznej powtarzalności masowych zbrodni.

#### „Podpalacz” vs „uczeń czarnoksiężnika”, czyli kim jest artysta

Jerzego Tchórzewskiego i Tadeusza Różewicza łączyły podobne preferencje estetyczne. Obydwaj cenili malarstwo Francisca Bacona, rozumieli i wykorzystywali artystyczny potencjał negacji<sup>19</sup>. Zbliżał ich również podobny sposób rozumienia zawodu artysty – traktując z powagą własną profesję, hołdowali jednak pewnej prostocie, unikali artystowskiej pozy. Tchórzewski, chociaż z zainteresowaniem odwiedzał ekscentryczne pracownie przyjaciół malarzy, sam preferował pozbawione teatralnego wystroju skromne atelier. Różewicz z kolei wiele razy autoironicznie podkreślał własną, nietypową u poety „zwyczajność”, niechęć do cyganerii, artystycznego „rozchełstania” i używek<sup>20</sup>.

19 Artyści poświęcili Baconowi teksty, por. na przykład J. Tchórzewski, *Bacon* [w:] tegoż, *Teksty...*, s. 46; T. Różewicz, *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* (ZF, P 111). O negacji jako metodzie twórczej pisał Różewicz w znanym wierszu *Szkic do erotyku współczesnego* (TT, P 11): „najplastyczniejszym / opisem chleba / jest opis głodu”. Por. między innymi T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005. Tchórzewski, odwołując się do refleksji Braque’a, tłumaczył potencjał kategorii negatywnych: „Bywa [...], że przesłanie w sztuce uzyskuje się pozornie odwrotnymi środkami [...] słysząc dźwięk bębna – odbiera się lepiej ciszę... To, co tragiczne – zwraca nasze tęsknoty ku pogodzie, łądowi” – J. Tchórzewski, *Odkrywam siebie...*

20 Por. J. Tchórzewski, *Świadectwo oczu...*, s. 86–91, 249–250; T. Różewicz, *Poeta po końcu świata* (ws 328).

Różnice między artystami uwidaczniają się w ich tekstach poświęconych procesowi twórczemu. Tchórzewski w eseju *Malarstwo nocą...* zostaje nazwany przez Różewicza „podpalaczem”, twórcą „płonących” obrazów. Metaforę tę poeta wywiódł najprawdopodobniej z krótkiego poetyckiego szkicu zatytułowanego *Wywoływać życie*, w którym malarz niezwykle sugestywnie charakteryzuje moment powstawania dzieła:

Sądzę, że rolą malarza jest wywoływać życie, przemieniać bierną materię plastyczną w pulsujący życiem organizm. Jest w tym coś z pierwotnego procesu rozniecania ognia, kiedy z dwu zimnych, martwych polan drzewa tryskała iskra, powstawał żywioł. Człowiek, który ten żywioł wywoływał, był początkowo sam wobec rzeczy martwych. Miał tylko w sobie energię i potrzebę, konieczność wywołania innej energii. Gdy ta wytrysła, stawał wobec czegoś, co odtąd żyło swoim własnym, odrębnym, intensywnym życiem. Miał od tej chwili silnego partnera do pasjonującej gry. Podobnie z malowaniem. Gdy przystępuję do pracy, jest we mnie początkowo jedynie niecierpliwa chęć wywołania życia z tej martwej substancji plastycznej, którą w danej chwili rozporządzam, nieodparta potrzeba przerwania tragicznego kręgu samotności, który otacza mnie jak każdego człowieka, potrzeba partnera do dialogu. Zawsze jednakowo onieśmielony i przejęty, jakbym się o to kusił po raz pierwszy, i zawsze jednakowo niecierpliwy, nie pamiętam w danej chwili o wszelkich zasadach sztuki, o wszelkich przykazaniach mojego zawodu. Zderzam ze sobą martwe tworzywo, nagłe je swoją gorączką, aby zaczęło oddychać. Gdy rodzi się życie – moment zawsze jednakowo zdumiewający – zaczynam je ostrożnie rozniecać. Jeszcze jestem silniejszy, usiłuję je formować, chcę mu nadać rytm taki, który by odpowiadał rytmowi mojego życia, chcę mu nadać maksymalną siłę. Powoli tracę przewagę. Staję wobec czegoś, co ma swoje własne prawa. Dyskutujemy ze sobą. Gdy mnie przekona, przestaję malować. Często rozchodzimy się bez zgody i patrzymy na siebie niechętnie<sup>21</sup>.

Tworzenie jest również tematem Różewiczowskiego wiersza *Słowo*, dedykowanego Tchórzewskiemu:

21 J. Tchórzewski, *Wywoływać życie* [w:] tegoż, *Teksty...*, s. 21.

I  
To słowo wypowiedziane  
mimo woli  
połknięte w połowie  
rosło we mnie  
huczało w opustoszałym  
nagle świecie

oderwało się ode mnie  
pędziło mnie z miejsca na miejsce  
przybierało różne barwy  
znaczenia kształty

chciałem je chwycić  
skrępować połknąć  
ale ono mnożyło się  
napełniało twarze obcych ludzi  
książki meble  
pomniki  
ciała kobiet  
mięso chleb  
straszyło

nie mogłem go poznać  
podawane z ust do ust  
dwuznaczne  
wyostrzyło się w miecz obosieczny  
świecący  
szukałem ratunku

w rysunkach dzieci  
gdzie ludzie są podobni do kotów  
i chodzą w zielonych  
cylindrach  
gdzie słońca są czarne  
i kwadratowe  
gdzie

szukałem ratunku  
w słownikach  
odczytywałem z nadzieją  
prorok  
prosektorium  
proskrypcja  
protokół  
pryca  
pryncypialny  
protoplazma

ukrywałem się w stylistykach  
wśród koprofażów megafonów  
satyryków filatelistów kibiców  
na wystawie kanarków  
w kartotekach  
w żywotach męczenników  
między gwiazdami  
między nogami kobiet  
w rozkładach  
jazdy

wargi nocy i dnia  
rozwarły się

II  
Układam obok siebie  
czarne i białe kwadraty  
w szachownicę  
Czy może być  
jaśniejsza kompozycja

III  
Niebo wisi nade mną  
jak jaje czyste przezroczyście  
w którym żółte słońce  
karmi

kroplę krwi  
 w świetle  
 spada moja głowa  
 raz koło razu  
 jak kamienny tłuk

wparty w ziemię  
 czterema nogami  
 podnoszę głowę  
 (*Słowo*, JTSO)

Obydwa teksty łączy motyw uniezależniania się dzieła od swojego twórcy. Artyści rozumieją jednak ten proces zupełnie inaczej.

Tchórzewski postrzega malowanie jako czynność wartościową, podejmowaną celowo, uwarunkowaną pierwotnymi potrzebami kreatywnymi i wspólnotowymi człowieka. Malarz ożywia martwą materię i kształtuje ją, naglony niemalże boską potrzebą stworzenia żywej istoty, partnera „do pasjonującej gry”. Zdobywające stopniowo przewagę dzieło usamodzielnia się, staje się niezależnym bytem, jednak nie zagraża swojemu twórcy, co najwyżej z nim dyskutuje lub jest mu niechętnie. Tchórzewski mimo tragicznych doświadczeń znajdujących wyraz w jego malarstwie był, podobnie jak Nowosielski, przekonany, że moment tworzenia jest jednocześnie chwilą otwarcia się artysty na rzeczywistość metafizyczną. Zwłaszcza pod koniec życia, gdy zwrócił się ku chrześcijaństwu, podzielał przekonanie Nowosielskiego, że „w pracowni jest coś świętego”<sup>22</sup>.

Różewicz natomiast do tego rodzaju koncepcji tworzenia był ustosunkowany sceptycznie i wielokrotnie podkreślał, że jego utwory powstają z nieczystej materii o podejrzanym pochodzeniu. W jednym z listów do Nowosielskiego napisał: „namalowałeś piękną twarz Chrystusa – i ja nieszczęśliwy, pomyślałem sobie, że produkuję obrzydliwe śmieci, diabelskie jakieś «farfole»” (TRJN 208). Według poety pisanie wierszy „po Oświęcimiu”, po doświadczeniu „banalnego”, dwudziestowiecznego zła, jest zawsze naznaczone moralną dwuznacznością, wywołuje poczucie winy, znużenie, frustrację. W dedykowanym Tchórzewskiemu utworze

<sup>22</sup> Por. szkic Tchórzewskiego *W pracowni jest coś świętego* przedrukowany w tomie *Teksty*.

*Słowo*, podobnie jak w innym znanym wierszu zatytułowanym *Uczeń czarnoksiężnika*, Różewicz mówi o sobie jako o poecie, który tworzy „mimo woli”, wbrew sobie, a następnie, niczym bohater ballady Goethego, nie potrafi zapanować nad własnym dziełem i staje się jego ofiarą. Wypowiedziane słowo jest przeciwnikiem poety nie tylko w sensie estetycznym. Różewicz zмага się również z jego semantycznym potencjałem, prowadzącym do rozmaitych, sprzecznych z intencjami twórcy odczytań, wywierającym nieprzewidywalny wpływ na sferę egzystencji. Pragnieniem Różewiczowskiego podmiotu jest odzyskanie jednoznaczności moralnej artystycznego tworzywa („Układam obok siebie / czarne i białe kwadraty / w szachownicę / Czy może być / jaśniejsza kompozycja”), twórczość służąca odnowie języka, oddzielająca dobro od zła, światło od ciemności (por. znany wiersz *Ocalony* z tomu *Niepokój*). Co charakterystyczne – Różewicz, określając w *Słowie* własne zadania poetyckie i przedstawiając wizję siebie samego jako poety, odwołuje się do metafor plastycznych oraz elementów świata malarskiego Jerzego Tchórzewskiego:

Niebo wisi nade mną  
 jak jaje czyste przezrocyste  
 w którym żółte słońce  
 karmi  
 kroplę krwi  
 w świetle  
 spada moja głowa  
 raz koło razu  
 jak kamienny tłuk

wparty w ziemię  
 czterema nogami  
 podnoszę głowę

Poeta powojenny według Różewicza to nie demiurg, kreator wykraczający poza ograniczenia empirii, lecz bohater obrazów Tchórzewskiego – humanoidalny stwór pozbawiony kontaktu ze sferą metafizyczną, „istota człekokształtna z wybitymi na światło oczami”<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Cytat pochodzi z utworu Różewicza datowanego na 1959 rok, odnoszącego się do sporu poety z Julianem Przybosiem (*Walka z aniołem*, ZR, P 11).

# Tadeusz Różewicz i artyści Krakowa (Witold Wojtkiewicz, Maria Jarema, Tadeusz Brzozowski)

## Krakowskie początki

Tadeusz Różewicz wielokrotnie podkreślał znaczenie okresu krakowskiego (1945–1949) w swojej biografii twórczej<sup>1</sup>. Po zakończeniu wojny poeta rozpoczął studia na Uniwersytecie Jagiellońskim – nie na polonistyce jednak, jak można by się spodziewać, lecz w Instytucie Historii Sztuki. W rozmowie z Kazimierzem Braunem wspominał (JT 123):

Myslałem, że polonistyka może mnie w jakiś sposób unieszkodliwić jako twórcę. [...] miałem poczucie, że mam dużo większe zaległości z historii sztuki; z malarstwa, z architektury [...] niż z literatury. [...] W Radomsku nie było w ogóle żadnego muzeum i ja nie widziałem żadnego oryginału

---

<sup>1</sup> O swoich krakowskich latach oraz pierwszych inspiracjach malarskich Różewicz opowiadał w wielu wywiadach, por. na przykład: *Tramwajem–wierszem do parku–wiersza. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Teresa Krzemiń* (ws 133–134); *Goście Starego Teatru. Spotkanie czwarte – z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Jerzy Jarocki* (ws 213–241); *Piękno jest okrutne. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Czerni* (ws 391–409). Na ten temat por. także: Z. Majchrowski, *Różewicz*, Wrocław 2002, s. 93–119; T. Drewnowski, *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 66–71; *Przemówienie Tadeusza Różewicza wygłoszone 8 października 2007 roku w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu z okazji przyznania doktoratu honoris causa* (TRJN 463–468).

obrazu dobrego malarza w dzieciństwie<sup>2</sup>. Widywałem tylko reprodukcje marnego gatunku.

Oprócz wielogodzinnych wizyt w muzeach oraz wykładów wybitnych profesorów – Ingardena, Tatarkiewicza, Bochnaka, Dobrowolskiego czy Kopyry – ważnym „uniwersytetem” stały się dla młodego poety pracownie przyjaciół malarzy. Dzięki Mieczysławowi Porębskiemu poeta poznał twórców późniejszej II Grupy Krakowskiej: Marię Jaremeę, Jonasza Sterna, Tadeusza Kantora, Jerzego Tchórzewskiego, Jerzego Nowosielskiego, Kazimierza Mikulskiego, Tadeusza Brzozowskiego<sup>3</sup>. Kontakty osobiste z twórcami krakowskimi zaowocowały współpracą artystyczną – Jerzy Tchórzewski projektował okładki i ilustracje do Różewiczowskich tomików, wiersze poety z tomu *Czerwona rękawiczka* były odczytywane w czasie I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Pałacu Sztuki w 1948 roku w Krakowie<sup>4</sup>. Fascynacja malarstwem wpłynęła również znacząco na kształtowanie się oryginalnej dykcji poetyckiej Różewicza. W rozmowie z Jerzym Jarockim poeta opowiadał:

Spędziłem wiele godzin w pracowniach, często nocowałem, byłem świadkiem powstawania obrazów, bywałem przy pracy tych wszystkich ludzi. Chodziłem na wernisaże, wystawy [...] Malarstwo było dla mnie także sztuką konstruowania utworu poetyckiego. [...] na pewno kompozycje Nowosielskiego, Brzozowskiego, Wróblewskiego w jakiś sposób łączyły się

<sup>2</sup> Po raz pierwszy Tadeusz Różewicz oglądał obrazy Matejki, Malczewskiego, Fałata i Chełmońskiego jeszcze przed wojną, w 1938 roku w krakowskich Sukiennicach. Swoją wizytę w przedwojennym Krakowie poeta wspominał w rozmowach z Kazimierzem Braunem (JT 124–125).

<sup>3</sup> Szczególnie blisko poeta zaprzyjaźnił się z malarzami Jerzym Nowosielskim i Jerzym Tchórzewskim, których przez lata odwiedzał regularnie w Krakowie i w Warszawie już jako mieszkaniec Gliwic, a następnie wrocławianin. Na temat tych relacji por. TRJN; A. Skrendo, „Widokówki i podobizny różnych lemurów”. *Różewicz i Nowosielski* [w:] tegoż, *Przedem Różewicz*, Warszawa 2012, s. 168–196; J. Adamowska, *Tadeusz Makowski i Jerzy Nowosielski według Różewicza* [w:] *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziowska, M. Telicki, Poznań 2015, s. 259–283; *Jerzy Tchórzewski. Słowa i obrazy*, red. D. Folga-Januszewska, Olszanica 2009; J. Adamowska, *O artystycznej przyjaźni Jerzego Tchórzewskiego i Tadeusza Różewicza* [w:] *SymbArt 2015. Czy sztuki można nauczyć?*, red. M. Pokrywka, K. Bednarska, Rzeszów 2016, s. 93–102.

<sup>4</sup> Z. Majchrowski, dz. cyt., s. 132.



z moimi utworami (*Goście Starego Teatru. Spotkanie czwarte – z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Jerzy Jarocki*, ws 222).

Cennym źródłem inspiracji były też dyskusje toczone w gronie krakowskich artystów. Istotne dla twórczego rozwoju Różewicza okazały się zwłaszcza rozmowy z Nowosielskim i Tchórzewskim. Jednym z najważniejszych zagadnień podejmowanych między innymi w dialogu z Tchórzewskim była kwestia możliwości i ograniczeń intersemiotycznego przekładu. W *Kartce wydartej z dziennika* poświęconej Malewiczowi Różewicz żartobliwie pisze o swojej nieumiejętności dokonywania opisu twórczości przyjaciół malarzy:

Wiele razy mówiłem o tym, jak trudno jest napisać coś o współczesnym malarzu, o współczesnym malarstwie, a nawet o jednym obrazie; trudność polega na tym, że między „językiem” literata, „językiem” poety a „językiem” malarza jest taka różnica jak pomiędzy poradnikiem seksualnym a prawdziwym aktem miłosnym...Wprawdzie obrazy do nas mówią, a nawet przemawiają... ale ludowa mądrość powiada: „mówił dziad do obrazu, a obraz do niego ni razu”... często czułem się takim dziadem (*Czarny kwadrat, 17 stycznia 1985, noc*, PR III 400).

Niechęć Różewicza do krytycznego dyskursu usiłującego wyrazić sensy dzieła plastycznego lub muzycznego uwidoczniła się również w poświęconym Jerzemu Tchórzewskiemu szkicu *Malarstwo nocą...*, gdzie poeta cytuje fragment znanego eseju Huxleya – *Muzyka nocą*:

Nasze „własne słowa” nie wystarczają nawet do wyrażenia znaczeń innych słów, o ileż mniej wystarczają do przekazania treści, które pierwotnie wyrażono przez muzykę lub jedną z gałęzi sztuki wizualnej! Co, na przykład, muzyka „mówi”? (*Malarstwo nocą...*, PR III 403)

Według Różewicza, aby adekwatnie opisać twórczość malarza, „przyszpilić” jego obrazy, trzeba każdorazowo wynaleźć nowy język pozwalający w pewnym stopniu wyrazić zasadnicze przesłanie dzieł danego artysty. Teksty poświęcone twórcom związanym z Krakowem: Witoldowi Wojtkiewiczowi, Marii Jaremie i Tadeuszowi Brzozowskiemu, wyraźnie ukazują owo Różewiczowskie zmaganie z formą wypowiedzi

o sztuce. Stanowią również zapis transformacji subiektywnego doświadczenia estetycznego w oryginalną wypowiedź artystyczną. W rozmowach z Kazimierzem Braunem poeta scharakteryzował ów proces percepcji dzieła sztuki następująco:

[...] ja nie jestem typem tak zwanego „turysty estetycznego”, który jedzie i potem opisuje obrazy, notuje impresje, refleksje. Ja wprost przeciwnie [...] prawie w ogóle pominąłem w swojej twórczości tak zwane „opisywactwo” pobytów w muzeach. [...] Siedzenie godzinami nie na ławce przed obrazem, ale zamieszkanie we wnętrzu obrazu... (JT 118, 119)

Trawestując Różewiczowską metaforę, można powiedzieć, że w tekstach Różewicza o sztuce niezwykle istotne jest również, „kto” w owych obrazach „zamieszkuje”. Poeta ujawnia bowiem swoją obecność na wielu planach: na własną rękę odkrywa „istotę” kontemplowanego malarstwa, dokonuje selekcji obrazów w odniesieniu do własnej twórczości, a także, co charakterystyczne, zazwyczaj dąży do osobistej konfrontacji z interesującym go artystą. Dzieje się tak nawet w przypadku twórców minionych epok – na przykład Witolda Wojtkiewicza.

#### Witold Wojtkiewicz, czyli świadomość groteskowa

Wiersz *Witolda Wojtkiewicza sąd ostateczny* (BT, p. 111) to utwór dosyć często, lecz fragmentarycznie omawiany przez badaczy. Obszerniejszą interpretację tekstu przedstawił Robert Cieślak, autor pierwszej monografii związków twórczości Różewicza ze sztukami wizualnymi<sup>5</sup>. Badacz dokonał analizy utworu, wskazał obrazy malarza, do których nawiązuje poeta, i omówił szczegółowo pojawiające się w tekście motywy zapożyczone z dzieł Wojtkiewicza. Przypomnijmy – według Cieślaka utwór Różewicza reprezentuje charakterystyczny dla jego poezji typ wiersza „o sztuce”, będący syntezą prac opisywanego artysty. Zasadą kompozycyjną tego rodzaju utworów jest zazwyczaj „wyliczanka” ukazująca dominanty poddawanego interpretacji dzieła, zarysowująca panoramę problematyki wielu obrazów malarza. Katalog wymienionych

<sup>5</sup> R. Cieślak, *Oko poety. Różewicz wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, s. 109–118.

w tekście Wojtkiewiczowskich motywów świadczy, zdaniem Cieślaka, o tym, że przedmiotem poetyckiej interpretacji stały się płótna *Asysta księżniczki* (1908), *Marionetki* (1907), *Popielec* (1908), *Krucjata dziecięca* (1905), cykl *Cyrk* (1905–1906) oraz rysunek piórkiem z serii ilustracji do *Trzeciej godziny* Romana Jaworskiego zatytułowany *Cukiernia ciast trujących* (1908)<sup>6</sup>. Badacz zinterpretował również zastosowane w wierszu językowe ekwiwalenty środków malarskich między innymi w kontekście secesji oraz niemieckiego ekspresjonizmu.

Wydaje się jednak, że Różewicz, ukazując syntetycznie twórczość malarza, nie tylko starał się odtworzyć *œuvre* artysty. *Witolda Wojtkiewicza sąd ostateczny* to utwór, którego zasadniczym tematem jest świadomość artystyczna Wojtkiewicza jako malarza, bliska Różewiczowi – poecie. Za Jeanem Onimusem, analizującym problem tak zwanej świadomości groteskowej, można ją scharakteryzować jako pogłębioną świadomość krytyczną wynikającą z postawy idealistycznej, znajdującą swój artystyczny wyraz w groteskowości demaskującej ukryte aspekty zjawisk<sup>7</sup>. Według Onimusa groteskowość jest „plastycznym kontrpunktem” owego wyostrzonego wglądu i „zanim stanie się przedmiotem kontemplacji estetycznej, towarzyszy refleksji na temat życia; zjawia się jako konsekwencja porównywania rzeczy takich, jakimi są w głębi, z takimi, jakimi wydają się nam na powierzchni”<sup>8</sup>. „Sąd ostateczny”, o którym jest mowa w tytule utworu, nie odsyła do konkretnego obrazu Wojtkiewicza – jak wiadomo, malarz nie podjął wprost tego motywu w swojej twórczości (o pośrednich nawiązaniach w kontekście obrazu *Przed teatrzykiem* będzie mowa później). Określenie to należy raczej odnieść do krytycznej świadomości artysty, który „widzi to, co inni przestali już zauważać”<sup>9</sup>, i ukazuje „świat, który stał się obcy”<sup>10</sup>, dając tym samym wyraz własnemu pesymizmowi<sup>11</sup>. Koszmarna dziwność i absurd

6 Por. R. Jaworski, *Historie maniaków*, il. W. Wojtkiewicz, Kraków 1978, s. 104.

7 J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, tłum. K. Falička [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 73–85.

8 Tamże, s. 73.

9 Tamże, s. 77.

10 W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke [w:] *Groteska...*, s. 24.

11 L.B. Jennings, *Termin „groteska”*, tłum. M.B. Fedewicz [w:] *Groteska...*, s. 65–66, 185–186.

„podszewki” świata wymykają się racjonalnemu poznaniu, z ukrycia wydobyć je może tylko wrażliwość twórcy. Wykorzystując pojawiające się w malarstwie Wojtkiewicza motywy groteskowe, takie jak kłowni, szaleńcy, zdeformowane lub w jakiś sposób okaleczone postaci ludzkie, marionetki<sup>12</sup>, Różewicz kreuje oryginalną sytuację liryczną, której celem staje się nie tylko odtworzenie malarskich przedstawień Wojtkiewicza, ale przede wszystkim ukazanie wizji świata bliskiej samemu poecie, manifestującej się często w sztuce XX wieku.

Bohaterowie Wojtkiewicza zostają wezwani na sąd. Przez ich wyliczenie, konsekwentne zastosowanie czasu teraźniejszego oraz rytmizację wypowiedzi uzyskaną za pomocą rymów, podobnego ukształtowania sylabicznego oraz powtórzeń (na przykład „na sąd na sąd / za mur za klomb”) tekst jest dynamiczny, unaocznia sytuację gromadzenia się dziwacznych lub odrażających postaci, ich tłoczenie się, bezradne oczekiwanie. Napięcie wytwarzające się za sprawą tych zabiegów poetyckich nie zostaje rozładowane – „bóg”, który powinien dokonać zapowiadanego w tytule wiersza „sądu ostatecznego”, to znaczy podzielić zgromadzony tłum na zbawionych i potępionych, „uchodzi”. Wojtkiewiczowski świat trwa w bolesnym oczekiwaniu na rozgrzeszenie. Absurd pozbawionej celu i sensu egzystencji widać zwłaszcza we fragmencie wiersza nawiązującym do obrazu Wojtkiewicza *Wegetacja*<sup>13</sup>:

aktorzy larwy  
emeryci  
jak czarne splątane  
nici  
z osnowy wyprute  
splątane niepotrzebne  
czekają na śmietniku  
kwietniku  
na sąd ostateczny

<sup>12</sup> Katalog form groteskowych przedstawiają W. Kayser, dz. cyt., s. 21–27 oraz B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, tłum. M.B. Fedewicz [w:] *Groteska...*, s. 140–142.

<sup>13</sup> I. Kossowska, *Witold Wojtkiewicz 1879–1909*, Warszawa 2006, s. 64.

Nieosądzona pozostaje budząca grozę potworność rzeczywistości, zarówno w jej przejawach fizycznych, jak i moralnych (białe robaki, potworki, upiorki, donosiciele, stręczyciele). Na usprawiedliwienie lub potępienie czeka również to, co odmienne, nieakceptowane, marginalne, kalekie (wspaniali schizofrenicy, impotenci, białe frygidy), a także to, co bytuje na granicy światów – natury i kultury, życia i sztuki, życia i śmierci (Wojtkiewiczowskie doniczkowe „kwiaty śnięte”, klowni, aktorzy, umarłe lalki, marionetki).

W wierszu pojawia się bezpośrednie nawiązanie do malarskich przedstawień sądu ostatecznego – postać ukazana na obrazie *Przed teatrzykiem*<sup>14</sup> (z cyklu *Cyrk*, 1905) zostaje przez Różewiczowskiego bohatera skojarzona z aniołem wzywającym umarłych przed Boski trybunał:

chłopczyk gapowaty  
gacek z dużymi uszami  
trzyma w brudnych  
łapkach  
papierową trąbkę  
i anioł wielki  
jak sen  
w czerwonych sandałach  
dmie w złotą trąbę

Odwołanie podmiotu wiersza do tradycji ikonograficznej wypukła jednak jeszcze bardziej opozycję między dawnym malarstwem religijnym a wizją Wojtkiewicza. Groteskowa postać brudnego „gacka”<sup>15</sup> dmącego w papierową trąbkę stanowi zaprzeczenie dostojnych i budzących grozę postaci anielskich przedstawianych przez Hansa Memlinga czy Rogiera van der Weydena. Zamiast wyobrażenia doliny sądu malarz prezentuje własną interpretację motywu *theatrum mundi*<sup>16</sup>, nieco zagadkową scenę oczekiwania na jarmarczne przedstawienie. Ukazany w pewnym oddaleniu tłum przechodniów o ledwo zarysowanych, przygnębionych twarzach, smutna, starsza kobieta towarzysząca dwójce dzieci, siedząca

<sup>14</sup> Tamże, s. 68.

<sup>15</sup> Por. W. Kayser, dz. cyt., s. 22.

<sup>16</sup> Tamże, s. 26–27.

za stołem przykrytym jasnym obrusem, zdają się przyglądać patrzącemu na obraz tak, jakby tytułowym teatrykiem była rzeczywistość sama, a odbiorca obrazu – występującym w nim aktorem. Oprócz postaci (chłopca? kłowna?) dmącej w (papierową – według Różewicza) trąbę skojarzenia z przedstawieniami sądu ostatecznego budzić może prawa i lewa strona obrazu – zamiast jednoznacznego podziału na niebo i piekło, zbawionych i potępionych, widzimy tylko dwie upiorne postaci w maskach wyglądające zza zbutwiałych kurtyn.

Różewicz dezawuuje chrześcijańską ikonografię raz jeszcze, gdy sytuuje mający się dokonać „sąd ostateczny” w Wojtkiewiczowskiej scenerii ogrodu dla obłąkanych [por. *Za murem (Przechadzka w zaprzęgu)* oraz *Obłąd (Cyrk Wariatów)* z cyklu *Obłąd* 1906<sup>17</sup>] i na zapożyczonym z własnej twórczości śmietniku:

na sąd  
na śmietnik na kwietnik  
za mur za klomb  
wzywa Was ciepły  
głos papierowych trąb

Również w zakończeniu wiersza poeta wprowadza wywiedziony ze swojej poezji motyw odchodzącego Boga:

tylko bóg  
uchodzi  
ociera się  
srebrnym bokiem  
o mur  
broczy  
zacierą mgłą  
cyrk Wojtkiewicza

Charakterystyczne dla obrazów Wojtkiewicza jakości czysto malarskie w interpretacji autora *Niepokoju* zyskują metafizyczny sens – w srebrzystych smugach poeta dostrzega ślady zanikającego Absolutu.

17 I. Kossowska, dz. cyt., s. 64–65.

Artystyczne przedstawienie stanowi zarazem jedyną formę konsolacji, jakiej ta infernalna przestrzeń może dostąpić – to przecież „cyrk” wykreowany przez Wojtkiewicza, to malarz ukazuje, a następnie „zaciera” srebrzystą mgłą – to znaczy niejako przysłania artystyczną formą – „kaleką i odrażającą” (*pożegnanie z Raskolnikowem*, CZTŻWŚ, P 1V) prawdę rzeczywistości. Wojtkiewicz jako artysta, co należy podkreślić – artysta cierpiący, jest również obecny w utworze za sprawą subtelnych aluzji biograficznych. Różewicz, opisując malarski pejzaż, nawiązuje do cielesnych przypadłości twórcy *Popielca*<sup>18</sup>:

w szkiełku błyska  
z martwych wstaje  
anemiczne słońce  
rozpływa się  
w chmurek egzemie

Wizja Wojtkiewicza, w interpretacji poety, ukazuje zwątpienie w transcendentnie ugruntowany ład świata. Przeświadczenie owo wyraża się w estetycznym zwrocie ku różnym formom groteskowości, absurdu i tragikomedii. Badacz tych zjawisk, Lee Byron Jennings, tak charakteryzuje współczesną świadomość groteskową:

Jeśli traktować groteskę jako obraz jakiegoś świata, jego sensu i formy, to najłatwiej stosuje się ona do świata pozbawionego celu, wyzutego z ciepła i zrozumienia, świata, gdzie nawet okropnościom odmawia się wielkości, która nadałaby im sens<sup>19</sup>.

[...] Dürrenmatt utrzymuje, że nie znamy już pojęcia winy jednostkowej ani poczucia miary, niezbędnych dla tragedii, i dlatego, by stworzyć pozory jakiegoś oblicza dla naszego żadnego oblicza nieposiadającego i pełnego paradoksów wieku, musimy uciekać się do tragikomedii i groteski. Także Camus widział w „absurdalności” najłatwiej rozpoznawalną cechę świata

<sup>18</sup> Cennym źródłem informacji o dolegliwościach malarza i realiach jego życia pozostają nieliczne zachowane listy, opublikowane przez Jerzego Ficowskiego w książce *Witold Wojtkiewicz*, Łowicz 1996, s. 99–117.

<sup>19</sup> L.B. Jennings, dz. cyt., s. 177.

pozbawionego wszechobejmującego sensu, świata zagadkowego, w którym czujemy się obco, „skoro braknie wspomnienia utraconej ojczyzny albo nadziei na ziemię obiecaną”<sup>20</sup>.

Według poety *œuvre* Wojtkiewicza jest odzwierciedleniem tego rodzaju diagnozy.

Różewicz buduje swoją interpretację twórczości malarza za pomocą kategorii estetycznych bliskich zarówno Wojtkiewiczowi, jak i jemu samemu. Zasadą kompozycyjną utworu jest kontrast wykorzystany w sposób charakterystyczny dla przedstawień groteskowych, to znaczy przejawiający się w zderzeniu martwoty upiornych postaci i ich jednocześniego ruchu, zobrazowanego za pomocą zabiegów rytmizujących tekst<sup>21</sup>. Podobnie jak w dziełach Wojtkiewicza i Jaworskiego w utworze Różewicza nobilitowana zostaje brzydota jako „nowe piękno”, jedyna kategoria zdolna wyrazić pesymistyczne rozpoznania antropologiczne<sup>22</sup>. Tutaj spotykają się zjadliwa ironia Wojtkiewicza oraz wynikający z rygoryzmu moralnego antyestetyzm Różewicza.

Wielokrotnie pisano o autorze *Niepokoju* jako poecie, który z utęsknieniem czeka na koniec świata, ostateczne oddzielenie światła od ciemności<sup>23</sup>. Zgodnie z interpretacją Tadeusza Różewicza podobne daremne oczekiwanie wyraził w swoich obrazach Witold Wojtkiewicz.

20 Tamże, s. 31.

21 Tamże, s. 60–61.

22 Na temat brzydoty w twórczości Wojtkiewicza i Jaworskiego por. W. Juszczyk, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965 oraz M. Głowiński, *Sztuczne arwanтуры (przedmowa)* [w:] R. Jaworski, dz. cyt., s. 7–23.

23 Tak interpretował twórczość poety między innymi Czesław Miłosz, który w *Życiu na wyspach* pisał: „Istnieje też Różewicz satyryczny i w swojej satyrze apokaliptyczny, tropiący absurd, obrzydliwość, nieludzkie, głupawe ekscentryczności dwudziestego wieku, a tak tego dużo, że zasługiwałyby na potężną karę. Oznaką upadku i rozpadu jest też los poezji i w ogóle sztuki, która dogorywa w spazmach brzydoty, jakby spełniając proroctwa Witkacego. Zdaje się, że Różewicz, poeta bądź co bądź poromantyczny, ma silny pociąg do utopii. Przez krótki czas próbował uwierzyć w utopię pozytywną, żeby następnie zwrócić się ku utopijnej apokalipsie. Najwidoczniej jego moralne tęsknoty żądają jakiejś całkowitej satysfakcji, którą mógłby zapewnić jedynie koniec świata, żeby dranie dostali za swoje. Dzięki temu oczekiwaniu, z nadzieją albo nadzieją odwrotną, Różewicz jak najbardziej należy do wieku dwudziestego, wieku czekania na Godota, obrazów Francisca Bacona i filmów Felliniego”. C. Miłosz, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 294.



## Maria Jarema – mistrzyni autoportretu

Opowiadanie *W najpiękniejszym mieście świata* (PR I) z tomu *Przerwany egzamin* jest tekstem szczególnym, łączącym cechy narracji fikcyjnej i pośmiertnego wspomnienia o wybitnym twórcy z elementami specyficznie pojętej krytyki artystycznej. Wybór eklektycznej formy z pewnością został podyktowany pragnieniem swobody w kreacji wewnętrznego świata postaci oraz złożonych relacji psychologicznych między bohaterami. Przede wszystkim jednak należy go uznać za efekt podjętych przez Różewicza poszukiwań nowego języka krytycznego, umożliwiającego żywy, sugestywny opis zjawisk artystycznych.

Pojawiające się w utworze czytelne aluzje biograficzne<sup>24</sup> pozwalają zidentyfikować bohaterów tekstu: M. to Maria Jarema, Ludwik – Tadeusz Różewicz, Samuel – Henryk Vogler, Gerwazy – Kornel Filipowicz. Ludwik i Samuel przyjeżdżają (najprawdopodobniej wiosną 1957 roku)<sup>25</sup> do Paryża na krótkie stypendium, gdzie chora na białaczkę M. odbywa wielomiesięczną kurację i maluje. Bohaterowie zwiedzają miasto, spędzają czas w muzeach, kawiarniach i kabaretach. Ludwik, obserwując M., analizuje swoją relację z nią, przywołuje wspomnienia dawniejszych spotkań, prowadzi realne i wyobrażone rozmowy z artystką, a także dokonuje interpretacji jej twórczości. Przedstawiona przez Różewicza charakterystyka malarki uderza bezpośredniością, nie przekracza jednak granic niedyskrecji i ma zarazem swój ściśle określony cel, którym jest uzasadnienie Różewiczowskiego odbioru malarstwa Marii Jaremy. M. zostaje ukazana jako osoba dumna, nieprzystępna, a nawet nieprzyjemna w relacjach, ostentacyjnie dystansująca się wobec wszystkiego, co kobiece. Ów chłód manifestuje się zarówno w sposobie bycia artystki, jak i w jej wyglądzie zewnętrznym: szczupła, ubrana zawsze na czarno w golf, kurtkę i wytarte spodnie, bardziej przypomina chłopca niż dojrzałą kobietę. „Ty pewnie nie wiesz, co to jest [biustonosz]... to takie nosidła do noszenia piersi” – żartuje Ludwik, opowiadając

<sup>24</sup> Są to między innymi nawiązania do choroby i szczegółów życia osobistego Marii Jaremy, opis przeżyć obozowych Henryka Voglera czy też nawet, nieco trywialna, kwestia nóg partyzanta Walusia, późniejszego bohatera Różewiczowskiego dramatu *Do piachu*, wspomniana przez Ludwika w czasie degustacji francuskich serów. Por. Z. Majchrowski, dz. cyt., s. 97, 134.

<sup>25</sup> T. Drewnowski, dz. cyt., s. 326; A. Małodobry, *Maria Jarema*, Olszanica 2008, s. 86.

M. o nieudanych poszukiwaniach rzeczowej części garderoby prowadzonych przez Samuela w paryskich sklepach (*W najpiękniejszym mieście świata*, PR I 164). Różewicz aluzyjnie przywołuje również zaprzeczające uniwersalnej wizji kobiecości fakty z biografii Jaremy, między innymi słowa Samuela skierowane do M. w odpowiedzi na jej kpiny z rodzinnego przywiązania bohatera: „Ty zawsze udajesz [...]. Udajesz, że nie jesteś matką i żoną, udajesz obojętną” (PR I 164), które odnoszą się do faktu, że Maria Jarema i Kornel Filipowicz nie mieszkali z synem – chłopiec przebywał pod opieką babci<sup>26</sup>. Nieoczywistość i niezrozumiałość osobistych decyzji M. rzutuje na sposób postrzegania jej malarstwa przez Samuela, który w rozmowie z Ludwikiem nazywa M. porządnym, uczciwym człowiekiem i utalentowanym malarzem, który za wszelką cenę nie chce być kobietą i nieustannie „się zgrywa” (PR I 147). Zirytowany uszczypliwością bohaterki Samuel zarzuca jej nieautentyczność nawet w sferze artystycznej: „Z tym malowaniem też pewnie udajesz” (PR I 164).

Z kolei relacje Ludwika i M. są naznaczone zarówno niechęcią, jak i fascynacją. Drażni go jej bezceremonialność w odkrywaniu ludzkich słabości, kompleksów i tajemnic, a także ostentacyjna antykobiecość.

<sup>26</sup> Aleksander Filipowicz wspominał: „Mówiłem o Niej: «Marysiu-Mamo». Nigdy inaczej. [...] Rzadko byliśmy razem, bo... sztuka. Sztuka miała ją stale. Kiedyś tłumaczyła mi, na czym to polega i dlaczego ona nie może inaczej. Nie pamiętam tych słów, choć pamiętam wszystko, co wtedy mówiła. Od tej pory już nigdy nie miałem żalu «o tamto». Sztuka to coś strasznego, prawda? Kocham sztukę. [...] Wychowywałem się [...] u babci Stefy, na Woli Justowskiej, w «klanie Jaremów» (rodzice mieszkali w centrum Krakowa, przy Dzierżyńskiego). Była to bardzo dziwna rodzina, w której Marysia-Mama nie była jedyną indywidualnością [...]. Można byłoby z tej gromadki ekscentryków uformować niejedną grupę artystyczną i niejeden eksperymentalny teatr. Ten dom to był prawdziwy tygiel, w którym nieustannie coś się gotowało – problemy, dyskusje, życie, sztuka, polityka. Nieważne, co się jadło («byleby nie być głodnym») i co się miało na grzbiecie, ważne to, czym się żyło, co się kochało, tworzyło lub czemu sprzeciwiało. To był istny wulkan; ale i lava, jaka się w nim przetapiała (ludzie), była ze szlachetnego kruszcu. Rodzice mieszkali gdzie indziej. Widywałem ich nie tyle rzadko, co nieregularnie, ale nie traktowałem tego jako jakiejś rozłąki, krzywdy losu czy czegoś w tym rodzaju. Wiedziałem, że są czymś bardzo zajęci, czymś ważnym, że praca ich ma szczególnie wymiar i prawa, ale że po ich miłość, pomoc i radę mogę zawsze sięgnąć, bo oni po prostu – tam są. I to mi wystarczyło. Może dlatego nieobecność Marysi-Mamy jest dla mnie także wciąż jakby pozorna”. A. Filipowicz, *Mówiłem o Niej...* [w:] *Maria Jarema (wspomnienia i komentarze)*, red. J. Chrobak, Kraków 1992, s. 43, 49.

Przed wszystkim jednak Ludwik traci przy niej pewność siebie, ponieważ M. lekceważy go jako twórcę – nie odpowiada na pytania dotyczące malarstwa, wychodzi z pokoju, gdy Ludwik próbuje mówić o sztuce. Bohater ma jednak przemożne wrażenie, że mimo niezbyt częstych i powierzchownych kontaktów obecność M. wpływa istotnie na jego życie. Rozmyślając o M., próbuje zrozumieć zarówno istotę malarstwa artystki, jak i przyczyny jej niechęci do podejmowania dialogu na temat sztuki.

Ludwik-Różewicz zaczyna jednak niejako od siebie, to znaczy charakteryzuje własną postawę twórczą, przywołując wydarzenie, do którego miało dojść w domu M. Niechętna zazwyczaj estetycznym dywagacjom Jarema tym razem zaprosiła gości do swojej pracowni. Julian Przyboś, scharakteryzowany w opowiadaniu jako „srebrnowłosego poeta z oczami wiejskiego pastuszka i wyobraźnią Corbusiera”, miał wtedy apodyktycznie stwierdzić, że „trzeba będzie Ludwika nauczyć patrzeć na obraz” (PR I 144). Zirytowany Ludwik-Różewicz, nie zważając, że bezwzględnie upokarza Jaremę, niegrzecznie odmówił zwiedzania pracowni, aby zbuntować się w ten sposób przeciw autorytaryzmowi Przybosia. Słuchając przez drzwi wywodów swojego dawnego mistrza poetyckiego na temat piękna *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela, myślał o anachroniczności i zbędności tego rodzaju komentarza:

„Mój Boże – pomyślał Ludwik – ten człowiek zupełnie serio opowiada, że mu *Madonna Sykstyńska* przemieniła oczy. Słyszał Głos Mistrza... przed stu laty to samo zdarzyło się Mickiewiczowi, który uważał ten słodki obraz za największe arcydzieło malarstwa wszystkich czasów. Ale Mickiewicz również Machabeuszów uważał za arcydzieło”. Ludwik siedział sam w pokoju Gerwazego i myślał o tym, że oni tam w pracowni za dużo gadają (*W najpiękniejszym mieście świata*, PR I 144).

Jak wiadomo, Różewicz powracał kilkakrotnie do motywu *Madonny Sykstyńskiej*, między innymi w *recydingu*, gdzie polemizował z estetyczną utopią Dostojewskiego, który interpretował obraz Rafaela jako ucieleśnienie piękna stanowiącego jakoś soteriologiczną<sup>27</sup>. Niechęć do rozmowy z Przybosiem w pracowni Jaremy wynikała więc nie tylko

<sup>27</sup> Więcej na ten temat: J. Adamowska, *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012, s. 123–128.

z urażonej ambicji lekceważonego przez artystkę poety, lecz także z jego dystansu wobec estetyzującej postawy autora *Najmniej słów*.

Różewicz nie chce rozmawiać o pięknie. O czym, zdaniem poety, milczy Maria Jarema?

Pierwszą sugestię rozwiązania tajemnicy jej twórczości zawiera fragment, w którym Ludwik postrzega idącą paryską ulicą M. jako postać ludzką aluzyjnie przywoływaną w cyklu obrazów *Wyrazy* (por. na przykład *Wyrazy* IX, 1955, czy *Wyrazy* V, 1957)<sup>28</sup>:

Ludwik przyglądał się M. Szła szczupła, w czarnej kurtce i czarnych spodniach. Przechodziła przez fale światła. Ostra. Szybka. Różowe i błękitne, czerwone i pomarańczowe światła. Szła w tych światłach i mówiła, ale Ludwikowi ciągle się zdawało, że ona idzie sama. Dumna i odpychająca. Nigdy nie mogli się porozumieć (*W najpiękniejszym mieście świata*, PR I 143).

Hipoteza, że dzieła Jaremy są zarazem jej autoportretami, zostaje w opowiadaniu sformułowana wprost. Podobnie jak w szkicu poświęconym malarstwu Jerzego Tchórzewskiego bohater opowiadania rozmyśla o obrazach Jaremianki w nocy, leżąc w ciemności. Przypominając sobie wystawę zorganizowaną po kilkuletnim okresie nieobecności artystki w oficjalnym życiu kulturalnym lat 1949–1955<sup>29</sup>, bohater odkrywa istotę jej malarstwa:

Ludwik zrozumiał tu, w tym obcym wielkim mieście, że M. obnażyła się w tamtych obrazach. Przecież to były jej autoportrety. Ona, taka zamaskowana i niedostępna. Malowała historię swojego organizmu. Czy nikt nie zauważył, że M. malowała swoje ukryte wnętrza i rozwijającą się w nim chorobę? [...] Takich aktów nie malowali jeszcze nigdy. Ciało rozłożone na komórki, włókna nerwowe, naczynia krwionośne. [...] Na kartonie jak na przezroczystej szybie widać było krew. Krew człowieka pod mikroskopem. Czerwone ciałka krwi. Płytki krwi. Czarny. Czerwony.

<sup>28</sup> A. Małodobry, dz. cyt., s. 67, 75.

<sup>29</sup> Jarema pomimo lewicowych poglądów przeciwstawiała się socrealizmowi, otwarcie krytykowała go między innymi w czasie debaty zorganizowanej w ramach IV Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki, por. A. Małodobry, dz. cyt., s. 86.

Białe. Żółty. Na innych kartonach przedstawione były kości. Przejrzyste, lekkie i jednocześnie tak skonstruowane, że mogły dźwigać ciężary. [...] M. była podobna do ptaka [...] wewnątrz jej kości było wypełnione szpikiem. Ale ten szpik zanikał. [...] Ludwik czuł, jak martwa forma abstrakcyjna zaczęła karmić się w tych obrazach swoim twórcą. [...] Zamieniała się w organizm żywy i zdolny do samodzielnego bytu. W tym samym czasie szkielet M. stawał się lżejszy. [...] Nie w rozważaniach krytyków, którzy jak zwykle mówili o datach, wystawach i nazwach różnych grup, o wpływach różnych malarzy na malarstwo M. Ludwik odnalazł źródło jej twórczości. M. wróciła do natury i czerpała z natury. Była malarką krajobrazów swojego organizmu. Najlepiej tłumaczył ją podręcznik biologii (*W najpiękniejszym mieście świata*, PR I 147–148).

Różewiczowski opis odsyła do późnych cykli malarskich Jaremiarki *Wyrazy*, *Rytmy*, *Penetracje*, *Filtry* i *Obroty*<sup>30</sup>. Zarówno nocna sceneria rozważań o malarstwie, jak i niezwykle osobiste odczytanie figuratywnych aluzji pojawiających się w abstrakcyjnych dziełach M. składają się na interpretację będącą świadectwem intymnego spotkania – nie tyle z obrazem, co z Innym. Dopiero po odrzuceniu krępujących schematów profesjonalnego komentarza Ludwik może prawdziwie przeżyć i zrozumieć dzieło sztuki, a także po raz pierwszy naprawdę zobaczyć, to znaczy poznać M. Spotkanie owo dokonuje się jednak tylko we śnie, w wyobraźni bohatera – jest spotkaniem autentycznym, lecz już nie z tego świata:

M. miała na sobie białą bluzeczkę z krótkimi rękawami. Szczupłe ramiona, ostro zarysowane łokcie. Włosy obcięte krótko i lekko urozowane wargi. Uśmiechnęła się leciutko i wyciągnęła do Ludwika ręce. Trzymał jej zimne ręce w swoich i czuł drobne kostki palców. – Słuchaj – powiedział – przecież ci będzie zimno w tej bluzeczce. M. nie odpowiedziała. Przechyliła głowę na bok i znów się uśmiechnęła. Pierwszy raz zobaczył jej usta. Stała w otwartym oknie, za nią widać było topole (*W najpiękniejszym mieście świata*, PR I 149).

---

<sup>30</sup> Tamże, s. 78–83.

Interpretacyjne intuicje Ludwika potwierdza fragment opowiadania, w którym narrator relacjonuje wymaginowany monolog wewnętrzny artystki:

Pytają się, co chcę wyrazić, tłumaczą moje obrazy według swojego widzimisię. [...] Nic nie chcę wyrazić, to one mnie wyrażają. Te ostatnie są jasne i wesołe, ale wypiły ze mnie światło, życie, zostawiły kukiełkę ubraną w starą jesionkę i wypchane na kolanach spodnie. Ja jestem w tych obrazach; a nie w tej skórze, w tych szmatach... (PR I 161).

W notatkach pozostawionych przez Marię Jareme, uporządkowanych i podanych do druku przez Kornela Filipowicza, pojawia się znaczące zdanie: „Surrealizm przypominał, że uwolnienie się od tragizmu natury jest niemożliwe [...]”<sup>31</sup>. Interpretacja Różewicza zdaje się podążać tym tropem, ukazując egzystencjalne źródło formalnych eksperymentów Jaremiarki.

Swoją niechęć do „inteligentkiej gadaniny” o obrazach Różewiczowska M. tłumaczy w innym miejscu opowiadania odrazą do działalności socrealistów, realizujących postulat sztuki rozumiałej. Zarzuca nawet Ludwikowi i Gerwazemu (czyli Różewiczowi i Filipowiczowi), że chcą „rozumieć ludzi”, zaczęli, jak to dosadnie określa, pisać „dla durnia”. Nieśmiałe uwagi Ludwika, że ludzie są słabi i że trzeba rozumieć – kwituje ostro: „nie wolno rozumieć” (PR I 154). Różewicz formułuje w tym fragmencie opowiadania drugą hipotezę na temat znaczenia malarstwa Marii Jaremy – „terror abstrakcji” pozwolił jej uchronić artystyczną niezależność w okresie socrealizmu: „Tylko odrzucając «gadanie» o ludziach, mogła coś zrobić dla nich i dla siebie... Płaciła za to. Nie pomagaliśmy jej w najgorszym okresie. To ona nam pomagała. Jasne. Tak. Gerwazy” (PR I 154)<sup>32</sup>.

Autor *Niepokoju* uwzniośla zatem postać malarki, ukazując ją jako bezwzględnie (aż do samozatracenia) oddaną sztuce, bezkompromisową,

<sup>31</sup> *Notatki Marii Jaremy* [w:] *Maria Jarema (wspomnienia i komentarze)*..., s. 58.

<sup>32</sup> Podobnie postrzegał Jaremiarkę Tadeusz Kantor. W spektaklu *Dziś są moje urodziny* ukazał ją w skórzanym stroju sowieckiego komisarza, wygłaszając agresywny monolog na temat doskonałości sztuki abstrakcyjnej i strzelając z pistoletu: „terror abstrakcji miałby być odpowiedzią na presję socrealizmu”. Por. A. Małodobry, dz. cyt., s. 84.

niezlomną i cierpiącą. Jednocześnie udaje się jednak Różewiczowi uniknąć patosu dzięki wyeksponowaniu sprzeczności w charakterystyce M. oraz ambiwalentnych odczuć bohaterów względem artystki. Ironiczna i niedostępna „za dnia”, w snach i marzeniach Ludwika ujawnia swoją wrażliwość, urodę, fizyczną słabość spowodowaną chorobą. Widziana oczami bohatera Jarema uosabia wszystko to, co sama odrzuca, wyśmiewa lub skrzętnie ukrywa. M. szydzi z „nastrojów” oraz „przynależności” wpisanej w relacje małżeńskie, natomiast w czasie rozmowy z Ludwikiem (nie do końca wiadomo, czy prawdziwej, czy odbywającej się jedynie w wyobraźni bohatera) zwierza mu się z myśli samobójczych. Narrator ukazuje ją również, gdy zmęczona całodzienną pracą artystyczną, pragnie opieki i czułości męża. W swoich rozmyślniach Ludwik usiłuje przebić się przez emocjonalny pancierz M., przypomnieć jej o tej części osobowości, której artystka się wypiera – chce ją pocałować, wręczyć jej kwiaty, sugeruje, by skorzystała z możliwości, jakie daje kobiecie pobyt w światowej stolicy mody. Zarazem jednak czuje do M. niechęć i chce „odczepić się od niej”.

Istotą relacji łączącej Ludwika i M. jest więc na każdym poziomie – paradoks. Mimo to Tadeusz Różewicz ukazuje również wyraźną analogię pomiędzy własną postawą twórczą a działalnością Marii Jaremy. Według autora *Niepokoju z Jaremią* łączy go to, że oboje usiłują wyrazić doświadczenia graniczne: Jarema – śmiertelną chorobę, Różewicz – wojenną traumę. Oboje poszukują adekwatnej formy artystycznej: Jarema znajduje ją w inspirowanej figuralnie abstrakcji, Różewicz – w sprzeciwie wobec estetyzmu i optymizmu awangardy, których ucieleśnieniem w opowiadaniu jest Przyboś. Artyści nie potrafią rozmawiać ze sobą o własnej twórczości, gdyż jej najgłębszym, ukrytym źródłem nie jest ani „terror abstrakcji”, ani „kult brzydoty”, lecz egzystencjalna rana, realne, ludzkie cierpienie. Oboje milczą więc o tym, czego nie są w stanie wypowiedzieć. Hipotezę tę potwierdza zakończenie opowiadania, w którym Ludwik następująco relacjonuje swoją próbę świętowania przyjazdu do Paryża:

Chciałem się upić [...]. Z radości, że nie ma przeszłości. Wszystko zaczyna się jeszcze raz... w Paryżu...

Samuel poruszył nogą.

– Jego po winie boli żołądek i głowa. Nie może pić i nic z niego nie będzie.

– Piłem to wino, aż utopiłem w nim siebie, Łuk Triumfalny z napisem Polotsk, Krasnoe, Ostrolenka... Korolowę i korola. Czerwone wino, czerwone morze i tysiące tekturowych peryskopów nad falami...

Samuel sięgnął po notes.

– Wieszczyk improwizuje, wizje miewa, trzeba zapisać.

[...]

– Ja wiem, dlaczego on pił – powiedziała drwiąco M.

– Nic nie wiesz.

– Wiem. Jakbym tam z tobą siedziała.

– Nie wiesz.

M. pogładziła Ludwika po głowie.

– Biedaczek (*W najpiękniejszym mieście świata*, PR I 166).

W książce *Nasz starszy brat* Tadeusz Różewicz wspomina, że właśnie w Paryżu, pod pomnikiem Mickiewicza, miał po wojnie spotkać się z bratem Januszem. 25 marca 1957 roku, przebywając w stolicy Francji, poeta zanotował:

[...] Od środy 20 marca jestem w Paryżu [...]. W czasie okupacji [...] umawialiśmy się z Januszem na spotkanie w Paryżu po zakończeniu wojny tu mieliśmy się odszukać to miał być punkt orientacyjny w wypadku gdyby... Janusz leży w Łodzi na cmentarzu. Rozstrzelali go w roku 1944... Ja jestem w Paryżu. Siedzę w pokoiku hotelowym... Nie byłem pod pomnikiem Mickiewicza nie wiem gdzie jest ten pomnik nie szukam go.

Oglądam to miasto [...] jakbym tu trafił po śmierci... (*Tylko tyle*, NSB 149)<sup>33</sup>.

Bolesne przeżycia obojga artystów są jednak, w ujęciu Różewicza, niczym w porównaniu z obozową traumą Samuela, cudem ocalonego z załogi śmierci. Choć zmagają się on z koszmarem wspomnień i własną

<sup>33</sup> W tym samym szkicu Różewicz opisuje również swoje paryskie spotkanie z Czesławem Miłoszem, kiedy to przyszły noblista miał powiedzieć: „patrzę na pana i martwię się o polską poezję... przecież Pana nic nie obchodzi... Pan nie widzi Paryża...” (NSB 150).



duchową martwością, potrafi dostrzec i docenić prawdziwą wartość życia w jego elementarnych, najprostszych przejawach:

Samuel zamknął oczy. „Oni są jak dzieci – myślał – nic nie wiedzą. Ona maluje swoje obrazy, on ogląda Paryż. Nic nie wiedzą. Nie wiedzą, co to jest woda. Nie wiedzą, co to jest powietrze. Nie wiedzą, co to jest chleb. Zupa. Nie wiedzą, co to jest łóżko, stół, cebula. Nie wiedzą, co to jest ciało, śpiew, kwiat, dziecko. Nic nie wiedzą i nie będą wiedzieli. Śmieją się, że czekam na telefon, bo nie wiedzą, że to jest dla mnie zbawienie, nie mam innego nieba. Gdybym im powiedział: Ludzie, ratujcie mnie, umieram, dopiero byłby śmiech. Przecież nie mogę im mówić, że umieram – bo wyleguję się w łóżku po dobrym obiedzie, a wieczorem wybieram się na *Le mariage de Figaro*. Umarłem, a oni tego nie widzą. [...]” (*W najpiękniejszym mieście świata*, PR I 166–167).

Różewicz, kończąc rozważania Samuela i zarazem całe opowiadanie opisem pracy załogi śmierci oraz niemieckojęzycznymi cytatami z obozowego języka oprawców, sugeruje, że właśnie to doświadczenie pozostaje najważniejszym wyzwaniem dla powojennego twórcy.

#### Tadeusz Brzozowski – piewca okaleczonego Absolutu

Dłuższą wypowiedź Różewicza na temat obrazów Brzozowskiego sprowokował wywiad, którego malarz udzielił w 1985 roku Elżbiecie Dzikowskiej („Radar”, 17 stycznia). Różewiczowska *Kartka wydarta z dziennika* stanowi polemikę z tezami malarza sformułowanymi w tej rozmowie. Powołując się na wieloletnią znajomość z Brzozowskim, Różewicz prezentuje wypowiedź utrzymaną w familiarnym, lecz momentami obcesowym tonie. Zwracając się bezpośrednio do artysty, kwestionuje jego poglądy na temat własnego malarstwa, nazywając je „banalną gadaniną”, i przeciwstawia im swoją interpretację obrazów przyjaciela. Sądy Różewiczowskie są kategoryczne. Wypowiedziane zostają w emocjonalny, niekiedy wręcz obraźliwy sposób:

[...] na szczęście nie malujesz obrazów ani swoją „filozofią”, ani „moralnością”... gdybyś malował taką „filozofią głębi”, jaką tu prezentujesz,

twoje obrazy nie różniłyby się od obrazów państwa Kosów (proszę mi darować! może państwo jesteście bardzo sympatyczną rodziną... ale to nie decyduje o wartości waszego dzieła) (*W okolicach sacrum*, PR III 391).

„Dostaje się” nie tylko współczesnym twórcom kiczowatej sztuki sakralnej, lecz także poetom „religijnym”, „metafizycznym” i „lingwistom” – wszystkim deklarującym próbę wypowiedzenia „tajemnicy”, Boga, Absolutu, a w opinii Różewicza zajmującym się pisaniem zwykłych „wierszyków” politycznych, patriotycznych i religijnych – z wykorzystaniem wypracowanych przez Różewicza form oraz języka poetyckiego. Złośliwie ocenione zostają również kompetencje hermeneutyczne dziennikarzy, badaczy literatury i krytyków literackich:

Oczywiście nasi „pachciarze” intelektualni i „krytycy” usiłują te proste wierszyki tak pogłębić, że sam – „Bogu ducha winien” – autor może utonąć w głębiach ich recenzji... (PR III 392).

Co właściwie sprowokowało autora *Niepokoju* do sformułowania tak krytycznych opinii? Brzozowski w swoich wypowiedziach podkreślił rolę tajemnicy – w świecie i procesie twórczym. Według malarza kondycja ludzka stanowi zagadkę, dlatego pewna doza nieświadomości jest również konieczna podczas tworzenia obrazu:

– Ja poddaję się temu, co jest – czy to w piętach, czy to w brzuchu, nie wiem... temu, co powoduje, że mam malować tak, a nie inaczej. Po prostu – słucham... (PR III 389).

Różewicz zdecydowanie odrzuca tego rodzaju postawę. Podkreśla, że wyjaśnianiem tajemnic natury zajmuje się nauka, a obowiązkiem twórcy i badacza sztuki jest poszukiwanie nowego języka – poetyckiego, malarskiego, muzycznego lub krytycznego – dla wyrażenia zjawisk dotąd niewypowiedzianych. Poeta wyszydza również twierdzenie Brzozowskiego, że słucha on tajemniczego głosu natchnienia. Nazywa malarza „nawiedzonym”, czarnoksiężnikiem, mistykiem i przypomina, że artystę kształtują przede wszystkim jego własne doświadczenia egzystencjalne, poznawcze i estetyczne, a nie cielesne impulsy czy wymaginowane „głosy” – „przecież nie piętą ani pięścią poznawałeś

genialnych malarzy... tylko okiem, mózgiem... o czym zresztą wiesz doskonale” (PR III 390).

Najbardziej jednak oburza Różewicza przekonanie Brzozowskiego, że wyraża on w swojej sztuce to, co jest w nim samym najcenniejsze, czyli – wedle określenia malarza – „prawie strefę *sacrum*”. Zadaje Brzozowskiemu pytanie, czy rzeczywiście jest pewien, że najgłębiej tkwi w nim absolutne dobro, a nie na przykład absolutne zło. Poeta kwestionuje również banalne i niebezpiecznie populistyczne twierdzenie Brzozowskiego, że ukazując skrajnie okaleczone postacie, daje wyraz swojej miłości do człowieka, „jakim on jest”. Różewicz zarzuca Brzozowskiemu bezmyślność, a następnie sam określa wartość jego malarstwa. Tkwi ona zdaniem poety w tym, że właśnie przedstawiana przez artystę poraniona materia objawia prawdziwy, wygasający Absolut – Absolut okaleczony w wyobraźni i myśli malarza. Według Różewicza Brzozowski uchwycił zachodzący współcześnie proces, który poeta definiuje za pomocą niezlokalizowanego konkretnie cytatu: „Wygaśnięcie Absolutu niszczy też sferę jego przejawiania się” (PR III 390). Prawdziwym wyrazem „miłości” Brzozowskiego do człowieka nie są jego naiwne deklaracje, lecz forma, technika i poziom jego sztuki oraz wyrażona w niej prawda o stanie współczesnej duchowości, bliska diagnozie samego Różewicza:

Czemu Ty poszukujesz „tajemnicy” we własnym brzuchu, w pięcie, w tajemniczych głosach; Strefa *Sacrum*... *sacrum*... to właśnie twój obraz... nie wędruj po zaświatach... ale popatrz na obrazy, które namalowałaś... [...] Te „strzępy tkanek, kikuty... ludzie okaleczeni do granic możliwości” [...] to nic innego jak obraz rozkładającego się absolutu [...] (*W okolicach sacrum*, PR III 392).

Polemika z malarzem i próba uchwycenia istoty jego twórczości stają się zatem dla Różewicza dogodnym pretekstem do wypowiedzenia własnych sądów na temat sytuacji współczesnej kultury. Przede wszystkim poeta deklaruje pewnego rodzaju optymizm poznawczy, aprobatywnie przywołując opinię Linusa Paulinga, że również w przypadku sztuki „dążenie do zrozumienia tajemnicy jest najwspanialszym objawieniem ludzkiego rozumu” (PR III 389). Z kolei antropologiczny pesymizm Różewicza nie pozwala mu zaakceptować głoszonych przez malarza sloganów o miłości artysty do „człowieka”:

przecież tutaj jesteś bardziej cudowny od świętych, bardziej ludzki niż „stary doktor” Korczak, bardziej papieski niż papież... bo oni wszyscy całe swoje życie poświęcili na to, aby człowieka zmienić... wiesz, jak to jest z człowiekiem!... i oczywiście nie kochasz „człowieka, jakim on jest”... nie kochasz... (PR III 391)

Analiza malarstwa Brzozowskiego pozwala Różewiczowi także uporządkować własne refleksje na temat kryzysu współczesnej sztuki religijnej:

[...] zastanawiam się często, czemu malarstwo „sakralne” jest takie tandetne, powierzchowne [...] czemu architekci obdarzają nas monstrualnymi świątyniami, czemu poeci „religijni” piszą nędzne wierszyki i piosenki?! „Wygaśnięcie absolutu niszczy też sferę jego przejawiania się”... oto „tajemnica” marnej sztuki sakralnej, która przypomina czasem karykatury uczynione ręką demona, a nie dzieła ludzi wierzących... (PR III 390)

Konstatacje te prowadzą do sformułowania postulatów określających zadania współczesnych twórców i komentatorów sztuki. Niezależnie od dziedziny ich misją jest, według Różewicza, odnalezienie/wynalezienie środków wyrazu adekwatnie ukazujących charakterystyczny dla współczesnej kultury proces zaniku metafizycznych odniesień. Takim właśnie artystą jest, według poety, malarz „naiwny” – Tadeusz Brzozowski.

\*

W tekstach poświęconych krakowskim twórcom można dostrzec pewne prawidłowości. Warunkiem podstawowym, jaki musi spełnić artysta, by poeta w ogóle podjął próbę opisu jego dzieł, jest podobna wrażliwość estetyczna i moralna. Różewicza interesują malarze dostrzegający tragizm istnienia, zło natury ludzkiej bądź współczesny kryzys duchowości. Uwagę poety przykuwają dzieła plastyczne, w których pojawiają się ekspresyjna brzydota lub groteska, ukazujące cierpienie ludzkiego ciała lub wyrażające absurd egzystencji.

Różewicz selektywnie traktuje dorobek interesujących go artystów. Wybiera jedynie te aspekty, które współbrzmiają jakoś z jego własną poetyką lub światopoglądem. Szczególnie wyraźnie strategia ta uwidacznia

się w tekście poświęconym Brzozowskiemu, gdzie Różewicz całkowicie pomija na przykład kwestię specyficznego, archaizującego wokabularza twórcy, jego zamiłowania do językowej gry przejawiającego się w oryginalnym tytułowaniu obrazów<sup>34</sup>.

W każdym z omówionych przypadków utwór literacki próbuje być odpowiednikiem niedyskursywnego obcowania z dziełem danego artysty, relacjonuje proces „zamieszkania” poety „we wnętrzu obrazu”. Różewicz, wybierając artystyczną formę wypowiedzi o sztuce i zarazem starannie unikając erudycyjnego komentarza, realizuje postulat Jerzego Nowosielskiego przywołany przez malarza w czasie rozmów z poetą:

Są takie stadia obcowania ze sztuką, kiedy dominuje ciekawość intelektualna. Ciekawość dyskursywna. Jak to jest zrobione? Po co to jest zrobione? Czemu? A jakie są reguły? Jakie uwarunkowania? To jest stadium – powiedziałbym – zadawania pytań. A obrazom nie trzeba zadawać pytań. Z obrazami trzeba współżyć. Trzeba się z nimi w jakimś sensie identyfikować. Trzeba wchodzić w środek obrazu. Bez rezonerstwa, bez zbędnej intelektualnej, dyskursywnej ciekawości. Bo to wszystko są bariery. Ale to wszystko jest już bardzo bliskie mistyki (TRJN 476).

Strategia artystycznego opisu dzieł sztuki pozwala nadać każdej z wypowiedzi charakter głęboko osobisty, dzięki czemu stają się one świadectwem niezwykle zindywidualizowanego odbioru malarstwa. Dzięki konsekwentnie zamieszczanym w utworach aluzjom biograficznym oraz reinterpretacjom idei bliskich poszczególnym twórcom teksty Różewicza poświęcone Witoldowi Wojtkiewiczowi, Marii Jaremie i Tadeuszowi Brzozowskiemu stanowią również relację ze spotkaniem poety z konkretnymi osobami. Są zapisem dialogu.

---

34 Na ten temat por. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Arcyfilut contra Hebesy, Papagaje, Perokety i inne Szalawily czyli wokabularz Tadeusza Brzozowskiego* [w:] *Tadeusz Brzozowski 1918–1987*, red. A. Żakiewicz, Warszawa 1997, s. 203–215.



## Tadeusz Makowski i Jerzy Nowosielski według Różewicza

### „Maszyna” Różewicza

Jednym z istotnych tematów twórczości Tadeusza Różewicza są spotkania poety z innymi artystami. Zarówno spotkania rzeczywiste, będące częścią biografii autora *Niepokoju* (na przykład z poetami Leopoldem Staffem, Julianem Przybosiem, Czesławem Miłoszem, malarzami Jerzym Nowosielskim, Jerzym Tchórzewskim, Marią Jarewą), jak i spotkania z twórcami różnych epok, odbywające się dzięki podejmowanym przez Różewicza lekturom oraz wielogodzinnym wizytom poety w muzeach i galeriach sztuki. Pytany o źródła poszczególnych fascynacji, Różewicz podkreślał, że bywały one różnorodne. Zazwyczaj bezpośredni – nie erudycyjny, lecz polegający na intensywnym przeżyciu<sup>1</sup> – kontakt z dziełem sztuki rozbudzał zainteresowanie poety osobą malarza. Czasem do zapoznania się z artystycznymi bądź intelektualnymi dokonaniem niektórych postaci kultury prowokowały Różewicza ich niezwykle losy lub poglądy (*Tadeusz Różewicz w rozmowie z Adamem Czerniawskim*, ws 115). Twórczość poety stanowi niejednokrotnie zapis tych doświadczeń – przeżyć estetycznych będących efektem kontemplacji obrazów oraz refleksji inspirowanych lekturą tekstów literackich i filozoficznych, źródeł biograficznych i opracowań naukowych. Różewicz tworzy utwory będące wielopłaszczyznowymi

---

<sup>1</sup> O istocie własnego doświadczenia sztuki opowiadał poeta w rozmowie z Adamem Czerniawskim (ws 106).

interpretacjami wybranych dzieł, przekonań i elementów biografii interesujących go artystów. Niekiedy teksty te zawierają również odniesienia do recepcji twórczości konkretnych autorów, sporów krytycznych i dyskusji światopoglądowych. Nadrzędny cel poety stanowi jednak nie tyle wierna rekonstrukcja, ile oryginalna kreacja poetycka. To dlatego, jak słusznie zauważa Andrzej Skrendo, Tadeusz Różewicz zawsze mówi o sztuce „w kontekście swoich własnych idei literackich”, interpretacji dzieł sztuki dokonuje „w myśl własnych przeświadczeń estetycznych”, a pojawiające się w twórczości poety nawiązania do malarstwa „stają się wyrazem ekspansji jego wizji świata”<sup>2</sup>. Wirtuozowsko wykorzystywana przez autora *Niepokoju* strategia nawiązań intertekstualnych umożliwia w tego rodzaju tekstach zarówno odtworzenie, jak i interpretację świata innego artysty dzięki zindywidualizowanemu i wartościującemu doborowi odwołań oraz ich rekontekstualizacji. Opowiadając w jednym z wywiadów o procesie powstawania *Pułapki*, Różewicz następująco scharakteryzował swoją metodę twórczą:

Moja żmudna praca polegała na odejściu od tzw. faktografii. Proces polegał na połknięciu możliwie największej ilości wiadomości: setek, a nawet tysięcy stron, a potem przepuszczeniu ich przez „moją maszynę” i... maksymalne odchodzenie od wszelkich dokumentów, listów itd. Zachowałem jedynie bardzo, bardzo nieliczne fragmenty, strzępy autentycznych listów, wypowiedzi czy dzienników. Resztę musiałem odrzucić, bo nie powstałaby sztuka. [...] Przy pisaniu muszę wiedzieć, ale muszę od tego odejść. Inaczej nic nie kreuję (*Co się dzieje w Pułapce. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Maria Dębicz*, ws 207).

<sup>2</sup> A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 244–245. Problem Różewiczowskich intertekstualnych portretów wybitnych postaci kultury omawiają między innymi Z. Majchrowski, *„Poezja jak otwarta rana” (Czytając Różewicza)*, Warszawa 1993; R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999; A. Ubertowska, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001; A. Skrendo, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005; S. Wysłouch, *Dwa spotkania z Rubensem. Różewicz i Szymborska*, „Polonistyka” 2007, nr 6; J. Dudek, *Granice wyobraźni, granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*, Kraków 2008; J. Adamowska, *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012.



Strategię tę Różewicz stosuje również w prozie i poezji, nie tylko w odniesieniu do pisarzy. Znakomitymi przykładami ukazującymi istotę działania Różewiczowskiej „maszyny” są dwa teksty dedykowane malarzom: *Kopytka* poświęcone Tadeuszowi Makowskiemu oraz *Sen Jana* napisany dla Jerzego Nowosielskiego. Utwory te stanowią hermeneutyczne wyzwanie. Uchwycenie ich nieoczywistych, lecz istotnych sensów jest bowiem możliwe dopiero dzięki deszyfracji ukrytych aluzji i nie zawsze sygnalizowanych nawiązań do owych „setek, a nawet tysięcy” przeczytanych przez Różewicza stron, odbytych rozmów i obejrzanych dzieł sztuki.

### Makowski

Wiersz *Kopytka*, uznany przez Sewerynę Wysłouch za wirtuozowski popis Różewicza w zakresie poetyckiej interpretacji obrazu, został szczegółowo omówiony przez Roberta Cieślaka<sup>3</sup>. Poniższe uwagi stanowią rodzaj dopowiedzenia, rozwinięcia tez badacza w kontekście stosowanej przez Różewicza praktyki autorskiej ingerencji w ogłoszone wcześniej drukiem utwory.

*Kopytka* zostały opublikowane w 1956 roku w tomiku *Poemat otwarty*. Oto pierwotna wersja tekstu:

Pamięci zmarłego we Francji  
malarza Tadeusza Makowskiego

Czyje to kopytka  
Czyje to kopytka  
komu szyje buty  
na tych kopytkach  
stary szewc

na niebieskich aniołom  
na złotych pszczołom

<sup>3</sup> S. Wysłouch, *O malarstwie literatury* [w:] tejsze, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 75–94; R. Cieślak, dz. cyt., s. 99–108.

na czarnych kominiarzom  
na czerwonych katom

wróśl w stołek  
jak huba w dąb  
pod stołkiem  
ni to butelka ni aniołek  
szyjką świeci

pociągnie łyk  
kopytka z miejsca ruszają

pociągnie drugi  
kopytka do drzwi pukają

pociągnie trzeci  
pełno tu ptaków i dzieci

za dziećmi biega  
umarły wnuk

kopytka gasną  
po dwa po trzy

lecą drewniane łyzy  
stuk stuk<sup>4</sup>

W kolejnych edycjach wierszy zebranych Różewicz konsekwentnie usuwa końcowy fragment o zmarłym wnuku i zamyka utwór wersem „pełno tu ptaków i dzieci”. Operacja ta istotnie modyfikuje sensy wiersza i sprawia, że mamy w rzeczywistości do czynienia z dwoma różnymi tekstami o Makowskim, z dwiema różnymi poetyckimi interpretacjami twórczości malarza.

---

4 T. Różewicz, *Kopytka* [w:] *Poemat otwarty*, Kraków 1956. Pierwotną wersję tekstu w odniesieniu do ustaleń Cieślaka interpretuje A. Gleń w artykule *Ekfrazy i przedmiot poetycki w poezji Tadeusza Różewicza*, „Kresy” 2008, nr 73–74, s. 100–101.

Dzięki licznym nawiązaniom meta- oraz intertekstualnym identyfikacja opisywanego w wierszu obrazu nie przysparza trudności. Nazwisko twórcy zostaje przywołane w dedykacji, natomiast dokonana w utworze werbalizacja świata przedstawionego obrazu jednoznacznie wskazuje na konkretne dzieło, którym jest namalowany w 1930 roku *Le Sabotier*. W końcowej części wiersza Różewicz wprowadza charakterystyczne dla twórczości Makowskiego motywy ptaków i dzieci, niepojawiające się bezpośrednio na opisywanym obrazie, co wskazuje, że tekst jest również próbą syntetycznego ujęcia twórczości malarza. Za pomocą tychże motywów poeta buduje anegdotę, ożywia i dramatyzuje malarski świat przedstawiony. Wiersz przyjmuje formę opisu aktu percepcji – podmiot tekstu stawia pytania dotyczące treści obrazu („Czyje to kopytka”) i interpretuje poszczególne jego elementy. Kolory wiszących na ścianie, zahaczonych o drut sabotów oraz odpowiadających im szewskich kopytek odnosi do tradycyjnej symboliki barw i przypisuje kojarzonym z nimi postaciom aniołów (błękit), pszczół (złoto) oraz grupom zawodowym: kominiarzom (czerń) i katom (czerwień). Snuje domysły na temat niebieskawosrebrzystej, świetlistej plamy barwnej w dole obrazu („pod stołkiem / ni to butelka ni aniołek / szyjką świeci”), którą ostatecznie postrzega w zgodzie z popularnym frazeologizmem i potocznym przekonaniem o charakteryzującej szewców skłonności do nadmiernego spożywania trunków wysokokowych.

Wprowadzona przez poetę (a zauważona przez Roberta Cieślaka)<sup>5</sup> zmiana – bohaterem utworu jest „stary szewc”, a nie namalowany przez Makowskiego „rzeźbiarz sabotów” – to próba odniesienia treści malarskiego przedstawienia do polskich realiów, motywowana zapewne chęcią wykorzystania potencjału semantycznego frazeologizmów związanych w polszczyźnie z szewstwem. Zastąpienie obcego kulturze polskiej „sabotiera” bardziej swojskim „szewcem” pozwoliło Różewiczowi adekwatnie, zrozumiale w polskich warunkach nawiązać do idei cyklu obrazów Makowskiego przedstawiających „typy ludzkie”: piekarza, rybaka, strzelca, skąpca i właśnie „rzeźbiarza sabotów”<sup>6</sup>. Implikowane frazeologicznie pijaństwo jako, zdawałoby się, konieczny element charakterystyki typowego szewca staje się w *Kopytkach* jednak przede

5 R. Cieślak, dz. cyt., s. 101–102.

6 Por. W. Jaworska, *Tadeusz Makowski. Życie i twórczość*, Wrocław 1964, s. 273–288.

wszystkim pretekstem do opowiedzenia anegdoty indywidualizującej bohatera obrazu i zarazem zmieniającej tonację uczuciową utworu. Różewiczowski szewc pije nie dlatego, że jest typowym szewcem, lecz dlatego, że rozpacza po śmierci wnuka. Wspomnienie osobistej tragedii odbiera mu radość z życia i wykonywanej pracy (kopytka gasną / po dwa po trzy; lecą drewniane ły / stuk stuk). W ten nieco sentymentalny sposób Różewicz wprowadza do wiersza ów „pierwiastek ludzki”, którego wyrażenie Makowski uważał za swoje podstawowe artystyczne zadanie.

Wydaje się, że oprócz stereotypowego wyobrażenia na temat szewskiego pijaństwa oraz jasnej plamy barwnej pod stołkiem sabotiera istotną inspiracją Różewiczowskiej anegdoty był również kształt zawieszonych na ścianie sabotów. Wśród badaczy dzieła Makowskiego budziły one najrozmaitsze skojarzenia, porównywano je między innymi do ptaków, koralu i nut na pięciolinii<sup>7</sup>. Różewicz zdaje się widzieć w nich i w odpowiadających im szewskich kopytkach kształt ły, wokół tego skojarzenia buduje swoją opowieść. Tytułowe „kopytka” nabierają dodatkowego sensu – oprócz narzędzi służących do montażu obuwia oznaczać mogą także hałasujące w pracowni starego szewca drobne stopy dziecka. W zakończeniu wiersza poeta przekształca ów efekt dźwiękowy – zamiast radosnej dziecięcej „galopady” i odgłosów pracy szewskiego warsztatu słyszymy stukot drewnianych łąz sabotiera (efekty onomatopieczne w wersach: „po dwa po trzy”, „stuk stuk”). Epitet „drewniane” w równym stopniu odnosi się tu do malarskiego sposobu przedstawienia postaci szewca (a także do innych, zgeometryzowanych kubistycznie bohaterów płócien Makowskiego), jak i do metaforycznie ukazanego żalu starca.

Swoją fabularyzowaną interpretację obrazu Makowskiego poeta konstruuje za pomocą środków językowych odwołujących się do doświadczeń różnych zmysłów: wzroku i słuchu. Poszukuje również językowych ekwiwalentów stylu, poetyki oraz kategorii estetycznych typowych dla malarstwa Makowskiego. Baśniowość i specyficzna ludowość tego świata w wierszu Różewicza uwidaczniają się zarówno na poziomie znaczeń (elementy fantastyki: szycie butów aniołom i pszczołom, kopytka samodzielnie ruszające z miejsca, magiczna moc powtórnego

<sup>7</sup> K. Czerni, A. Szczerski, *Tadeusz Makowski*, „Wielcy Malarze” b.d., nr 97, s. 24; W. Jaworska, *Tadeusz Makowski. Polski malarz w Paryżu*, Wrocław 1976, s. 61.

trzykrotnie gestu), jak i formy utworu, jego organizacji (muzyczność tekstu uzyskana dzięki rytmizacji fragmentów wiersza, wprowadzenie dokładnych rymów, paralelizmów i anafor).

W kolejnych edycjach poezji zebranych poeta systematycznie zamieszcza jednak skróconą wersję utworu, która, co postaram się wykazać, jest już zupełnie innym tekstem. Usunięcie końcowego fragmentu wprowadzającego anegdotę istotnie wpłynęło bowiem na sensy utworu, uruchomiło odmienne konteksty lektury.

Co mogło skłonić poetę do zmiany zakończenia? Być może przyczyniła się do tego krytyczna opinia Kazimierza Wyki na temat dokonywanych przez poetów literackich interpretacji obrazów Makowskiego. Według autora *Życia na niby* stworzony przez malarza system znaków ikonicznych odsyła nie tyle do rzeczywistości, co do wewnętrznego – emocjonalnego, moralnego i intelektualnego – świata twórcy<sup>8</sup>:

Sądzę, że tutaj rozpościera się jedna z najdonioślejszych perspektyw malarstwa Makowskiego. Perspektywa bynajmniej niełatwa do przyjęcia. Wszelka bowiem próba podjęcia czy naśladownictwa jego znaków i ich powiązania w szczególny alfabet, właściwy temu twórcy, to maniera, to zaułek. Podejmowane przez niektórych poetów przekłady owego alfabetu na normalne związki psychologiczne równie bywają nieznośne, co opowiadanie muzyki „własnymi słowy”<sup>9</sup>.

Trudno powiedzieć, czy Wyka miał na myśli właśnie tekst Różewicza. W 1956 roku ukazał się wiersz Jerzego Harasymowicza zatytułowany *Sztuka Makowskiego* (otwierał tomik *Cuda*), a w 1959 roku Jerzy Ficowski wydał tom wierszy *Makowskie bajki*, zawierający poetyckie interpretacje wielu dzieł malarza, między innymi także obrazu *Le Sabotier*.

Tadeusz Różewicz był z Kazimierzem Wyką zaprzyjaźniony i doskonale znał jego rozprawę na temat Makowskiego. W szkicu *Dusza z ciała wyleciała*, napisanym po śmierci profesora, poeta cytuje swoje niewysłane do „Drogiemu Kazimierzowi” listy. W jednym z nich, pochodzącym z 13 sierpnia 1973 roku, wspomina, że wznowił lekturę „książeczki o Makowskim”, co skłoniło go do ponownego rozważenia

8 K. Wyka, *Makowski*, Kraków 1963, s. 55.

9 Tamże, s. 56.

wypowiedzi malarza na temat Rembrandta i małych mistrzów hollenderskich (PR III 108–109). Uwagi te świadczą o pogłębionej lekturze nie tylko opracowania Wyki, ale też innych źródeł dotyczących twórczości Makowskiego.

Nie bez znaczenia wydaje się również dynamiczny rozwój recepcji dzieł malarza. Tadeusz Różewicz opublikował *Poemat otwarty* w 1956 roku. Właśnie od tego roku lawinowo zaczęła wzrastać liczba publikacji o Makowskim. Ukazały się drukiem fragmenty odnalezionej *Pamiętnika* artysty (całość wydano pięć lat później), opublikowano liczne artykuły w prasie naukowej i popularnej, a także obszernie monografie Makowskiego autorstwa Władysławy Jaworskiej, niestrudzonej badaczki życia i twórczości malarza (wydane kolejno w 1964 i 1976 roku). W 1960 roku w Muzeum Narodowym odbyła się retrospektywna wystawa obrazów artysty. Zrealizowano kilka filmów dokumentalnych o malarzu: Konrada Nałęckiego *Ptaki w klatce* z 1957 roku oraz tego samego reżysera *Pamiętnik Tadeusza Makowskiego* z Janem Englertem w roli głównej z 1973 roku. Jest wielce prawdopodobne, że szeroko komentowana w latach 60. i 70. twórczość Makowskiego mogła stanowić temat rozmów poety z bratem Stanisławem – reżyserem filmowym, zaprzyjaźnionymi malarzami – Jerzym Tchorzewskim i Jerzym Nowosielskim, oraz krytykiem i historykiem sztuki Mieczysławem Porębskim. Zarówno udostępnienie nowych źródeł, jak i wzmożone zainteresowanie środowisk naukowych oraz twórczych osobą i dziełem malarza z pewnością zostały przez poetę zauważone. Być może właśnie za sprawą kolejnych lektur Różewicz postanowił zrewidować własną interpretację twórczości Makowskiego, inaczej rozłożyć akcenty. Z pewnością usunięcie psychologizującej anegdoty pozwoliło poecie uniknąć sentymentalizmu. Jej brak sprawia, że właściwym tematem wiersza jest nie wymyślona i dopisana do obrazu historia, lecz sam świat przedstawiony malarstwa Makowskiego ujęty w ścisłym powiązaniu z biografią artysty. Pozbawione wyjaśniającego komentarza poety *Kopytka* stają się takim wierszem o obrazie, którego czytelnik musi – wedle określenia Seweryny Wysłouch – stać się „koneserem, znać przedmiot odwołań, wiedzieć, o czym mowa”<sup>10</sup>. Bohaterem tekstu nie jest już tylko rozpaczający po stracie wnuka stary szewc, utożsamiony

<sup>10</sup> S. Wysłouch, *O malarstwie literatury...*, s. 86.

przez Różewicza z postacią ukazaną na płótnie Makowskiego (dotąd na tej konstatacji można było poprzestać). Swoje znaczenie zmienia dedykacja, która nie tylko wskazuje autora opisywanego obrazu, lecz także odsyła do wiedzy o biografii malarza – niezbędnej w procesie rekonstrukcji sensów utworu. Wybrane przez poetę poszczególne elementy świata przedstawionego obrazu *Le Sabotier*, przywoływane w wierszu, oraz charakterystyczne motywy malarstwa Makowskiego analizowane w kontekście źródeł biograficznych i świadectw recepcji jego dzieł tworzą opowieść o życiu i filozofii twórczej malarza.

Różewiczowski „sabotier” to *porte-parole* Makowskiego i zarazem figura artysty bezgranicznie oddanego swojemu powołaniu. Tak pojmował swojego bohatera Makowski, nazywając go w *Pamiętniku* „rzeźbiarzem sabotów” (a więc artystą), który „siedzi w pracowni otoczony owocami swej pracy”<sup>11</sup>. Tak również postrzegany był Makowski jako twórca. Nino Frank, opisując wytrwałe, wieloletnie wysiłki malarza dążącego do odkrycia indywidualnego wyrazu artystycznego, pisze o zadziwiającej skromności „namiętnego pracownika, który formuje skrupulatnie swe oblicze, bez żalu porzucając wszystko, co nie należy już do jego aktualnego pejzażu psychicznego”<sup>12</sup>. Różewiczowskie porównanie „wrósł w stołek jak huba w dąb” nie tylko językowo odzwierciedla malarskie przedstawienie konturu ciała sabotiera powtórnego półkolście w linii taboretu, lecz także obrazuje wytrwałość i upór bohatera tekstu. Te cechy miały również charakteryzować Makowskiego, który mimo niezwykle trudnych warunków życiowych całkowicie poświęcał się malarstwu. Feliks Antoniak wspominał:

Jego pracownia znajdowała się w podwórzu na poddaszu z widocznym wewnątrz belkowaniem, bardzo obszerna i malownicza, ale też w zimie niemożliwie zimna. Makowski skonstruował sobie z listew i papieru rysunkowego naciągniętego na ramy rodzaj osobnego pokoiku, w którym mieścił się tapczan, stolik i piecyk, i tam spędzał wieczory i noce

<sup>11</sup> T. Makowski, *Pamiętnik*, oprac. W. Jaworska, Kraków 2003, s. 258 (zapis z 5 października 1930).

<sup>12</sup> W. Jaworska, *Tadeusz Makowski. Polski malarz...*, s. 117.

w możliwej temperaturze. [...] Ślęczał w pracowni niby zakonnik. Nigdy nie mogłem wyciągnąć go do kawiarni [...]<sup>13</sup>.

Według relacji Nino Franka ściany pracowni Makowskiego, pomijając kilka szkiców, były przyozdobione wyciętymi z jakiejś książki aforyzmami Marka Aureliusza, których sens zawierał się w zdaniu: „Znoś, znoś wszystko – a zwyciężysz”<sup>14</sup>.

O konieczności bezwzględnego podporządkowania życia sztuce, istotnej wartości takiej postawy oraz swojej miłości do malarstwa Makowski wielokrotnie pisał do przyjaciół<sup>15</sup>. W liście do Ludwika Winnickiego z 10 października 1922 roku następująco motywował swoją decyzję pozostania na stałe w Paryżu:

[...] sztuka, której życie poświęciłem, wymaga często ofiar z rzeczy niekiedy miłych w życiu i poświęcenia się zupełnego. Aby dojść do wyżyn, jeżeli nie do szczytu, potrzeba życie całe studiować, rozwijać się i udoskonalać. Możliwe to jest jedynie w wielkim środowisku, gdzie sztuka kwitnie naprawdę i gdzie wymagania są wielkie. Dlatego siedzę w Paryżu, korzystając z jednej strony z muzeów, z drugiej zaś z otoczenia, w którym zasypiać nie można ani na chwilę<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Tamże, s. 87.

<sup>14</sup> Tamże, s. 116.

<sup>15</sup> Na przykład Makowski do Henriette Bauguion, 8 lipca 1930 roku: „Sztuka jest trudna, jej urok nieprzenikniony. Oddanie, którego wymaga, powinno być dobrowolne i spontaniczne, ponieważ nie można, w gruncie rzeczy, oczekiwać tu nagrody”. Makowski do Clotilde Cariou, 8 maja 1932 roku: „Dokąd «dochodzi się», uprawiając malarstwo czy pisząc wiersze, jeśli się lubi to robić [...]? W sztuce dochodzi się wtedy, gdy zrobiło się piękną rzecz. Po to nie potrzeba rozpychać się łokciami. Prawie wszyscy dobrzy poeci czy malarze byli zapoznani. Degas mówił: «za moich czasów nie dochodziło się do niczego». Jest to rzecz, o którą artyści nie powinni się troszczyć. Robi się jakąś piękną rzecz, ponieważ wewnętrzna siła do tego popycha, ponieważ czuje się konieczność jej robienia, a może i dlatego, bo widzi się marność wszystkiego innego. [...] Jeżeli «dojść» oznacza «sprzedawać swój towar» – jest bardzo wielu złych malarzy, którzy «dochodzą». Sława to puste słowo, nagroda dość krucha za dobrą pracę. [...] sztuka jest pod tym względem dumniejsza, a zadowolenie przychodzi samo z siebie. Jest to jedyna prawdziwa nagroda”. Tamże, s. 121, 132–133.

<sup>16</sup> Tamże, s. 99.



Artysta jest według Makowskiego skazany na skrajną samotność<sup>17</sup>. Stawia ona nieodzowny warunek pracy twórczej, bywa zarówno źródłem radości, jak i ciężarem – ceną, jaką twórca musi zapłacić za artystyczne spełnienie. W *Pamiętniku* Makowski często rozważa tę dwoistość. W jednym z listów daje również wyraz przeświadczeniu, że działalność artystyczna bywa formą ucieczki. „Należy malować i zapomnieć o wszystkim. Ale w każdej artystycznej pasji kryje się często jakieś «inne» szczęście utracone” – pisze<sup>18</sup>.

Paradoksalnie, według Makowskiego jedynie sztuka daje artyście szansę wykroczenia poza absolutne osamotnienie – otoczony własnymi dziełami twórca może być mimo wszystko szczęśliwy. O swoich obrazach eksponowanych poza pracownią Makowski pisał 7 lutego 1927 roku: „Wystawa potrwa dwa tygodnie, moje dzieci są między ludźmi, pozostawione własnemu losowi. Te, które wrócą do pracowni, odnajdą moją dawną tkliwość i zapełnią pustkę, jaka w tej chwili mnie otacza”<sup>19</sup>. Wydaje się, że Makowski miał na myśli zarówno wszelkie wysłane na wystawę obrazy, jak i te będące portretami konkretnych dzieci, z którymi łączyły go serdeczne relacje. Bliscy znajomi malarza zgodnie podkreślali, że był on zawsze otoczony dziećmi, szczególnie na wsi, i że w niezwykły sposób potrafił z nimi rozmawiać. Édouard Goerg wspominał:

Kochany Makowski przychodził zawsze z jakąś drobnostką, przeznaczoną dla któregoś z naszych dzieci – czy to była przez niego zrobiona skrzyneczka, pudełko, czy nawet arkusik papieru. Makowski nie był

---

<sup>17</sup> Makowski do Clotilde Cariou, 22 maja 1931 roku: „Gdy przekroczyło się próg twórczości, zostaje się samotnym, ma się mało bliskich. I wtedy trzeba być dostatecznie dzielnym, żeby udźwignąć tę samotność. Ale wszystko to nie jest nadludzkie, jest to konsekwencja ciągłego wysiłku i cierpliwej pracy, a może też trochę dobrze nagromadzonej woli. No, ale jak robić inaczej, jeśli się ma coś do powiedzenia?”. Makowski do Clotilde Cariou, sierpień 1931 roku: „Samotność jest mi konieczna do pracy [...]”. Makowski do Henriette Bauguion, 25 sierpnia 1932 roku: „[...] żeby dobrze pracować, trzeba być samotnym”. Tamże, s. 126, 129, 135.

<sup>18</sup> Tamże, s. 129.

<sup>19</sup> T. Makowski, dz. cyt., s. 252.

bogaty w dobra tego świata, ale uroczy sposób ofiarowywania sprawiał, że skromny podarek nabierał niezwyklej wartości<sup>20</sup>.

Dokonana przez Makowskiego malarska transpozycja świata dziecięcej wyobraźni nie jest więc po prostu zagadnieniem artystycznym, dominującym tematem twórczości malarza. Stanowi ona również wyraz sfery głęboko osobistej, formę emocjonalnej sublimacji<sup>21</sup>. Podobnie istotne znaczenie ma przywołany przez Różewicza motyw ptaków. Tak jak temat dziecięcy ma on swoje źródło w egzystencjalnym konkrezie, realnym doświadczeniu malarza opisanym przez niego w *Pamiętniku*:

Mieszkam już w nowej pracowni [notował artysta w 1914 roku – J.A.]. Wiele czasu straciłem, by się urządzić. Jest obszerniej i miło. Wiele miejsca do pracy. [...] Pod powałą belki drewniane, podparte po bokach jak w naszych stodołach wiejskich. [...] W dachu ponad głową gnieźdzą się ptaki. Słyszę szczebioty ich piskląt. Jest mi tu dobrze. Samotność mniej mi ciąży chwilami<sup>22</sup>.

W kontekście przywołanych wspomnień i wypowiedzi pojawiająca się w wierszu Różewicza (lecz nieobecna na obrazie Makowskiego) butelka wódki to nie tylko typowy szewski atrybut. Nie tylko żartobliwe nawiązanie do znanego frazeologizmu, stanowiące realizację postulatów formułowanego przez malarza w listach do parających się sztuką znajomych, by malowali/pisali „wesoło”, wywoływali uśmiech własny i odbiorcy<sup>23</sup>. To również – nieco trywialny może, ale tym samym świadczący o autoironii poety – symboliczny obraz twórczego zapamiętania, upojenia sztuką będącą lekarstwem na owo „inne szczęście utracone”.

20 W. Jaworska, *Tadeusz Makowski. Polski malarz...*, s. III, 113.

21 Róża Aleksandrowicz wspominała: „Lubił bardzo dzieci, które tak często malował, i kiedyś zadałam mu nawet w związku z tym pytanie, dlaczego nie zakłada własnej rodziny, na co mi odpowiedział, że nie stać go na to, co było, zdaje się, prawdą [...]”. Tamże, s. 120–121.

22 T. Makowski, dz. cyt., s. 148–149.

23 W. Jaworska, *Tadeusz Makowski. Polski malarz...*, s. 135.

## Nowosielski

Cennym źródłem wiedzy o relacjach Tadeusza Różewicza i Jerzego Nowosielskiego jest opublikowana w 2009 roku korespondencja obydwu twórców (TRJN). Opracowany przez Krystynę Czerni tom uzupełniony został także o inne wypowiedzi poety i malarza oraz o wiersze dedykowane Zofii i Jerzemu Nowosielskim. Chociaż nie wszystkie listy zostały udostępnione czytelnikom (niektórych nie udało się odnaleźć, autoryzacji nie uzyskały także najbardziej dramatyczne fragmenty korespondencji dotyczące alkoholizmu Nowosielskiego), zbierająca różne świadectwa publikacja ukazuje wiele aspektów toczącego się między artystami dialogu. Układ książki pozwala również dostrzec, że dialog ten niewolny był od spięć, niekonsekwencji i przemilczeń. Jak podkreśla Andrzej Skrendo, lektura samej tylko korespondencji mogłaby nie dawać o istniejących między twórcami rozdźwiękach właściwego wyobrażenia i skłaniać do interpretacyjnych uproszczeń<sup>24</sup>. Skrendo jest autorem jednego z najbardziej wyczerpujących omówień *Korespondencji*. Badacz szczegółowo przeanalizował zawartość listów, scharakteryzował spory, jakie toczyli Różewicz i Nowosielski o Bacona i *Białe małżeństwo*, porównał stosunek obydwu artystów do problemów takich jak między innymi doświadczenie wojny (Holokaustu, Oświęcimia), możliwość tworzenia współczesnej ikony oraz poezji, kwestie „realizmu poetyckiego” Różewicza i „realizmu eschatologicznego” Nowosielskiego, a także prezentowane przez obydwu twórców sposoby rozumienia zagadnień metafizycznych, etycznych i estetycznych<sup>25</sup>. Skrendo zwrócił również uwagę na znaczące sprzeczności, jakimi nacechowany był stosunek Różewicza do osoby i dzieła Nowosielskiego. Co uderzające – poeta deklarował w listach i w opublikowanej rozmowie z Nowosielskim swój podziw, szacunek i miłość do malarza, nazywał go „Bratem”, „świętym starcem”, „prorokiem”, „opiekunem duchowym i przewodnikiem po ziemskim padole” (TRJN 181, 183, 223–224, 249, 292, 308, 475)<sup>26</sup>, jednak zapytany przez zaintrygowaną tymi określeniami Krystynę Czerni

24 A. Skrendo, „Widokówki i podobizny różnych lemurów”: Różewicz i Nowosielski [w:] tegoż, *Przedem Różewicz*, Warszawa 2012, s. 181.

25 Tamże, s. 168–196.

26 Tamże, s. 174–175.

o treść owych przełomowych „rekolekcji” u Nowosielskiego, odmówił szczegółowej odpowiedzi:

[...] znamy się ponad sześćdziesiąt lat. Często u nich nocowałem, prze-mieszkiwałem po kilka dni, przegadywaliśmy całe wieczory, czasem całe noce – nie tylko o obrazach, jego erudycja dotyczyła wielu obszarów. Rozmowy były o sztuce, religii, Bogu, ale na ten temat nie będę mówił... W każdym razie przypadliśmy sobie do serca („*Piękno jest okrutne...*” z *Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Czerni*, TRJN 409).

Indagowany ponownie w tej samej rozmowie, żartobliwie zbył pytanie, a następnie zasłonił się niepamięcią:

Rekolekcje u Jurka... to raczej on do mnie powinien jeździć, ja pro-wadziłem bardziej powściągliwy tryb życia, a ci malarze... [...]. Wie Pani, tych rozmów z Jurkiem już tak dokładnie nie pamiętam. Ja nic nie notowałem, on nie notował i tak to było. Ciągnęło się czasem długo, długo w noc, słuchało się jakiejś muzyki. To były normalne rozmowy o życiu, o wszelkich aspektach życia – od erotyzmu począwszy, poprzez teologię, zbawienie (TRJN 425).

Dodatkowo niejasność tę potęgują wyraźne sygnały dystansu Róże-wicza wobec tradycji religijno-filozoficznej Nowosielskiego oraz kwe-stii niezwykle dla malarza-teologa istotnych, takich jak teorie na temat związków malarstwa abstrakcyjnego z istnieniem bytów subtelnych, kenozy anielskiej czy też eschatologicznego przeznaczenia sztuki (TRJN 428)<sup>27</sup>. W jakim sensie więc Różewicz mógł widzieć w Nowosielskim duchowego przewodnika (bo raczej na pewno nie mamy tu do czy-nienia z kurtuazyjnymi deklaracjami)? Według Skrendy czołobitność autora *Niepokoju* względem Nowosielskiego wynikała z przekonania, że „malarz posiada coś, czego brakuje poecie – «metodę» dotykania sfery

27 Akcenty polemiczne wobec teologicznych hipotez Nowosielskiego zawierają wiersze Różewicza dedykowane malarzowi: *Domowe ćwiczenia na temat aniołów, Świniobicie*, \*\*\*(*rano myślałem o tobie*) oraz *Notatki dla Nowosielskiego* (por. TRJN 51, 256, 429–430, 441–453). A. Skrendo, „*Widokówki i podobizny różnych lemurów*”..., s. 175–196.

metafizycznej”<sup>28</sup>. Zdając Nowosielskiemu relację z realizacji jego postulatów „współzycia z obrazami” (a nie mówienia o nich), poeta deklaruje: „Twój obrazek zamieszkał we mnie... i zamienił się w ogromny obraz, prawie w panoramę raclawicką (bez żołnierzy, naczelnika, armat, koni, Bartosza itd.), naprawdę wolę te kilka naczyń – sama metafizyka...” (TRJN 327)<sup>29</sup>.

Odpowiedź na pytanie, jak właściwie Różewicz postrzegał Nowosielskiego, jakie aspekty postawy intelektualnej, twórczej i duchowej malarza szczególnie go frapowały, wydaje się również skrywać wiersz *Sen Jana* – najbardziej enigmatyczny utwór w korpusie dedykowanych malarzowi tekstów. Wiersz ów można uznać – jak uczynił to swego czasu Wojciech Kruszewski – za intrygujący poetycki apokryf, dopisany przez Różewicza do fragmentu Ewangelii według św. Jana (J 13, 23)<sup>30</sup>. Podjęta przez lubelskiego badacza próba odczytania sensów wiersza dowodzi, że egzegeza utworu nastrocza wiele trudności. Dzieje się tak co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, tekst jest zbudowany z szeregu metaforycznie nacechowanych słów/obrazów (takich jak na przykład sen, drzewo, owoc, przebudzenie, ręka lewa, łono) mających w tradycji biblijnej (i nie tylko) niezwykle bogatą, złożoną, niekiedy sprzeczną symbolikę<sup>31</sup>. Po drugie, klucz interpretacyjny, jaki mogłaby stanowić dedykacja dla Jerzego Nowosielskiego, również jest, a raczej był (do momentu publikacji wiersza w tomie korespondencji) niepewny, ponieważ nie we wszystkich wydaniach poezji Różewicza dedykacja ta się pojawia. Nie wiadomo również, czy owa niekonsekwencja jest

28 A. Skrendo, „Widokówki i podobizny różnych lemurów...”, s. 175.

29 W rozmowie z Tadeuszem Różewiczem Nowosielski tłumaczył: „Malarstwo na pewno jest jakimś rodzajem jogi. Jeśli jest rzeczywiście malarstwem, a nie udawaniem malarstwa, to jest działaniem, że tak powiem, na poziomie doświadczenia mistycznego” (TRJN 476). Najprawdopodobniej zapisem owego „przebywania z obrazem” i „w obrazie” jest wiersz \*\*\*(*Jeszcze we śnie*) (por. TRJN 440). O znaczeniu „milczenia przed obrazem” i własnej niechęci do komentowania malarstwa Różewicz pisał w *Notatkach dla Nowosielskiego*; wagę tych kwestii podkreślił również w swojej rozmowie z malarzem (por. TRJN 444–445, 475–478).

30 W. Kruszewski, *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Lublin 2005, s. 144–147.

31 Por. stosowne hasła w na przykład: M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.

wynikiem decyzji poety, czy też ingerencji kolejnych edytorów. Prawdopodobnie właśnie dlatego Kruszewski, rzetelnie relacjonując problemy ze sformułowaniem hipotezy interpretacyjnej, poprzestaje na konstatacji, że *Sen Jana* stanowi „wyznanie wiary dość trudno wytłumaczalne”, i nie rozwija swojej trafnej intuicji, że myśl Nowosielskiego może jednak mieć istotne znaczenie dla wykładni wiersza<sup>32</sup>. Przedrukowanie utworu w opublikowanym w 2009 roku zbiorze korespondencji (książka Kruszewskiego ukazała się w 2005 roku) oraz ostateczne przywrócenie dedykacji to gesty Różewicza, które nie tylko usprawiedliwiają, lecz wręcz stwarzają konieczność uwzględnienia w działaniach interpretacyjnych kontekstu „nowosielskiego”, ponieważ za sprawą tych zabiegów nazwisko malarza staje się jednym z wykładników intertekstualności wiersza<sup>33</sup>. Co więcej, właśnie odczytanie *Snu Jana* w odniesieniu do myśli teologicznej Nowosielskiego oraz jego dialogu z Różewiczem sprawia, że pozornie rozproszone, hermetyczne sensy utworu zostają w pewien sposób uporządkowane i rozjaśnione.

Zanim jednak omówię bliżej pojawiające się w wierszu aluzje do refleksji Nowosielskiego, przyjrzyjmy się fragmentom tekstu sprawiającym szczególne trudności interpretacyjne. Pytania, do postawienia których prowokuje lektura utworu, brzmią: Co właściwie, według Różewicza, śniło się Janowi? Jaki jest sens objawienia, którego doznał apostoł, spoczywając na sercu Mistrza? Treść wizji tworzą dwa elementy: doświadczenie tajemniczej bliskości łączącej ucznia umiłowanego z uczniem-zdrajcą oraz zadziwiająca konstatacja o podobieństwie miłości i nienawiści do „lewej ręki spoczywającej na łonie”. Dają się one w pewnym stopniu wyjaśnić w kontekście wybranych przedstawień ikonograficznych Ostatniej Wieczerzy. Sytuacja liryczna, z jaką mamy do czynienia w utworze Różewicza, pozwala domniemywać, że poeta, przekształcając ewangeliczną perykopę, odwołuje się również do ilustrujących ją konkretnych dzieł sztuki.

Charakterystyczne obrazy zarówno śpiącego apostoła, jak i zagadkowej lewej ręki spoczywającej na łonie mógł poeta zapożyczyć ze znanej czternastowiecznej rzeźby przedstawiającej Chrystusa i śpiącego

32 W. Kruszewski, dz. cyt., s. 35, 147.

33 R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy* [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 64.

Ewangelistę<sup>34</sup>. Grupa ta jest uważana za jeden z najdoskonalszych przykładów artystycznego ujęcia tematu określanego jako *Johannesminne* (miłość św. Jana). Popularne w średniowiecznej sztuce niemieckiej przedstawienia tego rodzaju służyły indywidualnej kontemplacji tajemnicy miłości i duchowego zespolenia człowieka z Bogiem. Sposób ujęcia postaci Jezusa i Jana wyrażający ich wzajemną bliskość miał wywoływać wzruszenie, apelować do sfery emocjonalnej wiernych: „tak właśnie Chrystus przyjmie na swe łono każdego, kto go ukocha; «to twój obraz własny»”<sup>35</sup>. Młodzietki, pogrążony we śnie Jan ufnie opiera głowę na piersi Jezusa, prawe dłonie Mistrza i ucznia splatają się, lewa ręka Chrystusa łagodnie obejmuje ramię Jana, zaś lewa ręka Ewangelisty – tak jak w wierszu Różewicza – spokojnie spoczywa na jego (Jana) łonie<sup>36</sup>. Różewicz prawdopodobnie znał to przedstawienie, być może nawet oglądał je bezpośrednio w czasie swoich zagranicznych podróży. Wydaje się jednak, że celem poety nie jest ekfrazy znanego dzieła sztuki. Poeta traktuje rzeźbę pretekstowo, wykorzystując ukazaną w niej sytuację do sformułowania własnej, teologicznej wypowiedzi.

Wskazanie prawdopodobnego źródła poetyckiej inspiracji nie tłumaczy sensu hermetycznego porównania wieńczącego utwór. Podsuwa za to pewien trop interpretacyjny. Wiersz Różewicza nie daje pewności, czy lewa ręka, którą ujrzał Jan, należy do niego, i na czym łonie faktycznie ona spoczywa. Przy założeniu, że chodzi o Jana Apostoła (a do tego właśnie skłania rzeźba z Sigmaringen), można podjąć próbę odczytania końcowego fragmentu w kontekście znaczeń przypisywanych ikonograficznym przedstawieniom postaci apostołów. Interesującego przykładu dostarcza tu zwłaszcza symbolika ikony *Zestania Ducha Świętego*. Jak przekonuje badaczka problemu Justyna Sprutta, ręce i stopy apostołów mają w tego rodzaju ikonach określone znaczenie. Ręce ukazują całościową wizję ich chrześcijańskiej egzystencji, na którą składają się zarówno *actio* i ziemskie pragnienia (ręka lewa), jak i *contemplatio* i chwała życia wiecznego (ręka prawa). „Ewangelia, zaspokajając wszelkie pragnienia, zaprasza zarazem do uczestniczenia

34 Por. J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, t. 1, Warszawa 1969, s. 224–227.

35 Tamże, s. 227.

36 Na temat rozumienia słowa „łono” por. M. Lurker, dz. cyt., s. 117.



w chwale wiekuistej Boga. Jednakże, by to słowo Boże mogło dotrzeć do krańców ziemi, apostołowie muszą udać się w misję, zaś symbolem tej ich wędrówki są stopy<sup>37</sup>.

Tu poczynić należy istotne zastrzeżenie. Symbolika ikony wydaje się stanowić kontekst raczej obcy poezji Różewicza. Lektura korespondencji poety z Nowosielskim udowadnia jednak, że interesował się on znaczeniami malarstwa ikonowego. 11 listopada 1976 roku przesłał malarzowi z Frankfurtu kartkę z wizerunkiem św. Christophorusa Kynocephalusa, którą opatrzył komentarzem: „Znalazłem taki dziwny obraz w Muzeum Ikon... i posyłam, mając nadzieję, że mi objaśnisz – przy sposobności” (TRJN 245–246). Prośbę tę powtórzył jeszcze dwukrotnie w kolejnych kartkach. Z kolei 24 października 1979 roku poeta wysłał malarzowi widokówkę przedstawiającą Ostatnią Wieczerzę, czternastowieczny dyptyk z klasztoru Chilandar na górze Athos: „Ciekaw jestem, Jurku, czy widziałeś na Athos to, co Ci przesyłam – bardzo to piękna ikona – postać Jana” (TRJN 279). I co najważniejsze, w pochodzącej z 1964 roku wersji wiersza *Sen Jana* Różewicz zamieścił (usuwany w kolejnych edycjach) fragment: „ważył / w dłoni sakiewkę”, bezpośrednio nawiązujący do jednej z tradycji przedstawiania motywu Judasza w malarstwie ikonowym. Niewykluczone zatem, że symbolika ikony, będąc zarówno przedmiotem osobistego zainteresowania poety, jak i swoistym kodem, czytelnym dla Nowosielskiego, mogła stanowić inspirację utworu.

Wracając do *Snu Jana* – jest prawdopodobne, że lewa ręka Różewiczowskiego Ewangelisty symbolizuje ziemskość, doczesną, empiryczną egzystencję apostoła, ów mniej godny, niedoskonały aspekt jego istnienia<sup>38</sup>. Cóż to jednak znaczy, że owa ziemskość jest tożsama z miłością i nienawiścią?

Pewne sugestie co do rozumienia końcowego porównania potencjalnie zawiera fragment wiersza mówiący o Janie: „widział siebie z twarzą Judasza”. Można oczywiście założyć, tak jak czyni to Kruszewski, że jest to opis specyficznej przemiany, doświadczanej przez bohatera we śnie. Podobieństwo postaci Jana i Judasza stanowi jednak również charakterystyczny motyw pojawiający się w malarstwie ikonowym xv i xvi wieku.

37 J. Sprutta, *Symbolika dłoni w ikonie. Studium teologiczno-ikonograficzne*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2004, t. 17, s. 202 (przyp. 100).

38 Por. M. Lurker, dz. cyt., s. 186–187.



Louis Bastiaansen na przykładzie piętnastowiecznej ikony z Kargopola następująco interpretuje znaczenie tego typu przedstawień:

W ikonie Wieczerzy pochyłe linie widoczne są w postaciach Jana i Judasza Iskarioty. Obydwaj są odziani w rzucającą się w oczy czerwień i siedząc, pochylają się do przodu. Jan skłania się nisko w kierunku Jezusa i z oddaniem spoczywa na jego piersi, rozkładając dłonie do przodu w geście *deesis*. Judasz pochyla się w tym samym głębokim pokłonie, co Jan, i sięga po chleb w kielichu. [...] Malarz pozwala Judaszowi samemu [wbrew przekazowi ewangelicznemu – J.A.] sięgnąć po kawałek chleba z kielicha, aby móc namalować ten sam pokłon zarówno Jana, jak i Judasza. Paralelne ruchy, ale jakże głęboko kontrastujące znaczenie, tak wstrząsające, że nastroja do medytacji: pokłon miłości Jana, który z oddaniem spoczywa na piersi Mistrza, i pokłon szalonej nienawiści Judasza, jeszcze ucznia, który tak blisko obcował z Panem. W wizualnym obrazie pochyłych linii zobrazowano tutaj wielką tajemnicę: tajemnicę miłości między Bogiem a człowiekiem i tajemnicę wolnej woli człowieka. [...] człowiek może swojej wolnej woli nadużyć i jako stworzenie powstać przeciwko Bogu. To grzech upadłych aniołów, grzech pierwszego człowieka: „*Non serviam; nie będę Mu służył*”<sup>39</sup>.

Być może tajemnicza bliskość Jana i Judasza, o której mowa w wierszu, nie wynika jedynie z onirycznego zaburzenia tożsamości bohatera, ale odsyła również do problemów natury teologiczno-moralnej? W świetle przytoczonego wyżej komentarza, objaśniającego symbolikę kargopolskiej ikony, Różewiczowski Jan Ewangelista mógłby doznać we śnie objawienia prawdy o dramacie ludzkiej wolności, o możliwości/konieczności dokonania wyboru między dobrem a złem, wiernością a zdradą, miłością a nienawiścią. Wykładnia taka wydaje się o tyle uzasadniona, że problemy zła oraz indywidualnej odpowiedzialności człowieka szczególnie Różewicza interesują – poeta powraca do nich w wielu tekstach. Zagadkowe zakończenie wiersza sugeruje jednak, że właściwą treścią Janowej wizji jest nie rozdzielanie, lecz współistnienie, a być może nawet pojednanie przeciwieństw:

39 L. Bastiaansen, *Ikony Wielkiego Tygodnia. Teologia i symbolika ikon*, tłum. T. van-Loo Jaroszyk, Kraków 2003, s. 29–30.

Przebudzony  
 ujrzał że miłość i nienawiść  
 są jak ręka lewa  
 która bez ruchu  
 spoczywa  
 na łonie

(*Sen Jana*, TRJN 439)

Przywołane konteksty, choć w pewnym stopniu tłumaczą enigmatyczną wizję Różewiczowskiego Ewangelisty, nie pozwalają jednak na sformułowanie spójnej hipotezy interpretacyjnej i nie wyjaśniają sensu dedykacji wiersza.

Domniemywać możemy, że inspiracją *Snu Jana* były rozmowy Różewicza z Nowosielskim (być może upamiętnia je data „1962”, konsekwentnie umieszczana w kolejnych wydaniach utworu pod tekstem), w czasie których, jak wspomina poeta, przyjaciel „uczył go” – opowiadał o problemach teologicznych i filozoficznych, relacjonował poglądy myślicieli i teologów prawosławia, przedstawiał własne interpretacje konkretnych ksiązek i dzieł sztuki<sup>40</sup>. Lektura wiersza w kontekście wypowiedzi Nowosielskiego pozwala dostrzec, że Różewicz wyraźnie nawiązuje do zagadnień, które dręczyły malarza przez całe życie. Autor *Inności prawosławia* wielokrotnie o nich mówił i pisał, zmagął się z nimi w swoim malarstwie i życiu osobistym. Z tego też względu *Sen Jana* jawi się przede wszystkim jako tekst będący duchowym i zarazem intelektualnym portretem Nowosielskiego.

Opisywane przez Różewicza poczucie identyczności, tożsamości z ewangelicznym zdrajcą było istotnym składnikiem religijnego doświadczenia samego Nowosielskiego. Malarz scharakteryzował je obszernie w jednej z rozmów ze Zbigniewem Podgórcem, zatytułowanej

<sup>40</sup> W wywiadzie z Krystyną Czerni Różewicz wspominał: „Rozmowy z nim zależały od tego, jaką książkę wyciągnął. Jak to była książka o sektach w Rosji – chyba ją zresztą potem od niego pożyczyłem i nie oddałem – to opowiadał mi o starowierach, tołstojowcach, chłystach, rzezańcach, on to wszystko znał od A do Z. Często u Jurka odbywało się czytanie ksiązek teologicznych, w których ja nie byłem oblatany. [...] on znał tych, których znałem tylko ze słyszenia, różnych proroków, filozofów rosyjskich, Ojców Kościoła – całą teologię Wschodu. Czytał ich na głos i komentował. Uczył mnie” („Piękno jest okrutne...” z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Czerni, TRJN 425–426).

*O Judaszu i tajemnicy cierpienia*<sup>41</sup>. Nowosielski zaznacza, że nie interesuje go Judasz jako postać historyczna, nie zajmują go także dociekania na temat możliwych, psychologicznych czy politycznych motywów czynu apostoła. Bliski jest mu Judasz jako archetyp, jedna z największych zagadek chrześcijaństwa, z którą winien borykać się każdy, kto ma „żywy” stosunek do Chrystusa. Swoje doświadczenie wiary Nowosielski opisuje w kategoriach emocjonalnych – miłości do Jezusa i wewnętrznego sprzeciwu wobec Niego, radości i rozpacz, nadziei i zwątpienia. Tę część własnej osobowości, która buntuje się i rozpacza, nazywa wewnętrznym Judaszem. Jego obecność, choć uciążliwa i trudna, jest jednak według Nowosielskiego niezwykle potrzebna. W innym dialogu z Podgórcem tłumaczy, że zło stanowi, jego zdaniem, warunek konieczny „do oglądania dobra i do oglądania spraw Boskich” i jako takie jest w pewnym sensie „błogosławione”:

Przecież sprawy boskie zaczynamy rozważać, widzieć, pojmować, dopiero przeszedłszy przez doświadczenia spraw diabelskich. Właściwie szatan prowadzi nas najkrótszą drogą do zrozumienia spraw Boskich, ponieważ jest to pierwszy byt subtelny, byt nadprzyrodzony, byt metafizyczny, który jest dany bezpośrednio naszemu doświadczeniu<sup>42</sup>.

Problem Judasza znacząco inspirował teologiczną refleksję malarza. Nowosielski, wypracowując własne stanowisko, odwoływał się do ustaleń, jakie poczynił w tej kwestii ojciec Siergiej Bułgakow. Autor *Inności prawosławia* kwestionował jednostronny i uproszczony – jego zdaniem – wizerunek Judasza przekazany przez ewangelie i, podobnie jak rosyjski teolog, podejmował próby zrozumienia i przewartościowania wydarzeń Wielkiego Czwartku: „[...] zgorzenie teologiczne, związane z problemem Judasza, jest tak zasadnicze, że nie da się w żaden sposób oswoić, ugłaskać, rana jest tak głęboka, że nie może się zabliznić”, pisał w jednym ze szkiców i apelował, by szukając prawdy o istocie czynu Judasza,

41 Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, wstęp i oprac. K. Czerni, Kraków 2009, s. 385–405.

42 Tamże, s. 346. Charakterystyczna dla religijności Nowosielskiego ambiwalencja uwidoczniła się również w trwającym ponad dziesięć lat okresie ateizmu malarza oraz w jego ocenie tego doświadczenia. Właśnie ów głęboki, ontologiczny, metafizycznie przeżyty ateizm miał umożliwić Nowosielskiemu odzyskanie autentycznej wiary. Por. K. Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011, s. 185–186.

sięgnąć do „żywej, nienapisanej ewangelii, którą każdy nosi w sercu”<sup>43</sup>.

Nowosielski podkreślał, że chociaż „całe chrześcijaństwo historyczne Judasza opluwa, wyśmiewa i skazuje na potępienie”, paradoksalnie to właśnie on „jest tym współuczestnikiem zbawienia, który zapłacił za nie największą cenę”<sup>44</sup>. W rozmowie z Podgórcem malarz argumentował: „Tylko Judasz potrafił dokonać najgłębszego aktu samooskarżenia. Nikt z apostołów się nie powiesił, chociaż wszyscy opuścili Chrystusa i uciekli. Piotr się jedynie popłakał...”<sup>45</sup>.

Nowosielski zgadzał się z tezą Bułgakowa przedstawioną przez niego w artykule zatytułowanym znamienne *Dwaj wybrańcy. Jan i Judasz – „umilowany uczeń” i „syn zatracenia”*, mówiącą, że Judasz, podobnie jak i Jan, był w pewnym sensie predestynowany do swojej roli<sup>46</sup>. Musiał przyjąć swój los, aby się wypełniło Pismo. Arcykapłani, Piłat i kaci mogli zgładzić Jezusa bez pomocy Judasza. Wszyscy oni działali w ramach obowiązujących przepisów prawa, spełniali swoją powinność, nie mają więc również szczególnej winy osobistej. Judasz nie zdradził dla trzydziestu srebrników. Jego czyn miał bezpośredni związek z katastrofą kosmiczną buntu i upadku aniołów. Zdaniem Nowosielskiego „Judasz był potrzebny w układzie walki sił światłości i ciemności”, bez niego „nie byłoby misterium chrystologicznego w historii”. Doświadczenia zdrady i rozpacz miały bowiem ostatecznie dopełnić ofiary Chrystusa:

Rozpacz Chrystusa, jak ją znajdujemy w tekście Ewangelii, jest po prostu przypieczętowaniem Jego współudziału w naszym człowieczeństwie. Chrystus jest człowiekiem takim samym jak my. To święty Paweł powiedział, że we wszystkim był nam wspólny oprócz grzechu [...] dopiero przeżycie rozpacz przy pieczętuje ostatecznie ofiarę, którą złożył Chrystus, ale którą i my wszyscy składamy przez nasze życie i przez naszą śmierć<sup>47</sup>.

43 J. Nowosielski, *Problem cierpienia w sztuce* [w:] tegoż, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, wstęp i red. K. Czerni, Kraków 2013, s. 321; Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 388.

44 Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 388.

45 Tamże, s. 390.

46 Tamże, s. 386, 389. J. Nowosielski, *Problem cierpienia...*, s. 321; S. Bułgakow, *Dwaj wybrańcy. Jan i Judasz – „umilowany uczeń” i „syn zatracenia”*, tłum. H. Paprocki, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego” 1982, nr 2, s. 23–43.

47 *Piekło jest bliżej – z Jerzym Nowosielskim rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski* [w:] J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, wyb. i ukł. K. Czerni, Kraków 2012, s. 394.

Ryzykowne twierdzenia autor *Zagubionej bazyliki* uzasadniał, przedstawiając hipotezy na temat buntu duchów subtelnych i jego skutków. I tak, wedle Nowosielskiego, świat w zamyśle Boskim miał być o wiele wspanialszy i bogatszy niż ten, w którym żyjemy. Rozwinięte duchowo byty subtelne nie zaakceptowały jednak tej Bożej wizji, zwłaszcza zbyt wysokiego poziomu uduchowienia materii. Zbuntowały się i mocą własnej, potężnej siły kreacyjnej zniszczyły, wypaczyły świat stworzony oraz doprowadziły do rozdzielenia dobra i zła. Następnie uwikłały człowieka w katastrofę grzechu pierworodnego polegającą na rozdwojeniu ludzkiej świadomości<sup>48</sup>. W efekcie rzeczywistość empiryczna pozostaje królestwem Szatana. Prawa natury są ze swej istoty infernalne: by przetrwać, musimy zabijać („Cała przyroda, cała ewolucja, całe życie – to jeden wielki Oświęcim”)<sup>49</sup>, a w końcu sami, pozbawiani stopniowo wszelkich dóbr, które wcześniej otrzymaliśmy (takich jak miłość we wszelkich jej odmianach, przeżycia estetyczne czy sprawność ciała), schodzimy do piekła starości i umieramy<sup>50</sup>. Trwanie w świecie wymaga od nas zgody na egzystencję zbrodniczą, dlatego czujemy się winni i osaczeni przez zło. Ponieważ nie rozumiemy i nie akceptujemy własnego statusu, buntujemy się przeciwko Bogu<sup>51</sup>. Po grzechu pierworodnym jesteśmy skazani na ontologiczny stan upadku, za który paradoksalnie do końca nie odpowiadamy, ponieważ jest on również efektem uwikłania w kosmiczny konflikt sił potężniejszych od nas<sup>52</sup>. Największą tajemnicą pozostaje możliwość zaistnienia dobra i miłości w infernalnym świecie materii<sup>53</sup>. Być może owo zmieszanie dobra i zła wynika z samej struktury wszechświata. Nowosielski odwołuje się do koncepcji, wedle których Bóg rządzi światem za pomocą dwóch rąk: prawej, którą jest Logos-Chrystus, i lewej, którą jest Szatan<sup>54</sup>. Historia Hioba oraz historia Judasza dowodzą, że „wszyscy jesteśmy uwikłani w grę pomiędzy prawą a lewą stroną, prawym a lewym ramieniem

48 Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 392–394; J. Nowosielski, *Problem cierpienia...*, s. 324.

49 Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 247.

50 *Piekło jest bliżej...*, s. 387–392.

51 Tamże, s. 389.

52 Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 124, 278, 401; J. Nowosielski, *Ucieczka na pustynię* [w:] tegoż, *Zagubiona bazylika...*, s. 204–205.

53 *Piekło jest bliżej...*, s. 391.

54 Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 394; *Piekło jest bliżej...*, s. 386–387.

Boskim”<sup>55</sup>. Istotą ziemskiej egzystencji jest sprzeczność: po grzechu pierwotnym nieodwołalnie wygnani z raju, skażeni złem przez sam fakt istnienia w piekle natury, jednocześnie potrafimy ocenić rzeczywistość i własne w niej miejsce – odrzucamy infernalne prawo naturalne, wydobywamy z piekła empirii dobro i piękno. Według Nowosielskiego już sama świadomość odrębności, przyjęcie moralnego dystansu wobec porządku natury są naszym usprawiedliwieniem. Z racji nie do końca zawinionego uwikłania, „wrzucenia” w świat materii, zasługujemy wszyscy na Boże miłosierdzie i zbawienie<sup>56</sup>.

[...] naprawdę jesteśmy niewinni, to tylko Wróg oskarża dniem i nocą naszych braci przed Bogiem. Odzyskanie świadomości braku winy jest owocem, który możemy zerwać z drzewa życia<sup>57</sup> – przekonywał Nowosielski w rozmowie z Podgórcem.

Odzywające za sprawą refleksji Bułgakowa intuicje malarza na temat idei *apokatastasis* oraz problemu tajemniczej zależności między istnieniem dobra i zła szczególnie wyraźnie dochodziły do głosu w jego interpretacjach dzieł sztuki. Nowosielski wielokrotnie opisywał motyw pojawiający się w ikonografii Sądu Ostatecznego wyrażający egzystencjalną równoczesność porządków dobra i zła, ich koegzystencję, trwanie w oczekiwaniu na ontologiczną przemianę, nieodwołalne rozdzielanie bądź zbawienie. Motywem tym jest postać nagiego człowieka przywiązanego do kolumny, który – jak głosi umieszczony obok niego napis – „był rozpustnikiem, więc nie może być zbawiony, był miłosierny, więc nie może być potępiony”<sup>58</sup>.

Moment rozdzielania sił współtworzących zarówno wszechświat, jak i każdą jednostkową świadomość jest według Nowosielskiego właściwym tematem ikony *Zstąpienia do Otchłani* mistrza Dionizego. Według przedstawionej przez malarza hermenei ikona ukazuje:

55 Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 395.

56 *Sztuka jest zawsze sztuką końca świata – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Wacław Patyżek* [w:] J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata...*, s. 71.

57 Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 278.

58 Tamże, s. 175; J. Nowosielski, *Czas historyczny i przecucie „metahistorii” w refleksji eklezjologicznej prawosławia* [w:] tegoż, *Zagubiona bazylika...*, s. 252.

[...] to, co moglibyśmy nazwać obiektywizacją zła. Każdy ze strąconych duchów nazywany jest jakimś imieniem własnym. I tak nazywają się te duchy: Śmierć, Smutek, Szaleństwo, Nie n a w i ś ć [podkr. moje – J. A.], Upadek, Rozpacz, Obluda, Pycha, Nieczystość, Gorycz, Wrogość i Rozpad. Triumfujący w mandorli Chrystus wyciąga z piekielnej otchłani nie tylko cierpiącą ludzkość. Z ciał strąconych demonów wyciąga niejako pozytywne elementy ich osobowości, których nie były jeszcze pozbawione, przebywając w sferze niebiańskiej. Tak oto każdy ze strąconych demonów powiązany jest magiczną nicią ze świetlistymi kręgami otaczającymi Chrystusa w błękitnej mandorli. Kręgi te również posiadają swoje nazwy. Oto one: Życie, Radość, Mądrość, M i ł o ś ć [podkr. moje – J. A.], Powstanie, Szczęście, Prawda, Pokora, Czystość, Słodycz. Tak więc w eschatologicznym punkcie Sądu, o którym przypomina ikona Dionizego, dokonuje się rozdzielanie pierwiastków dobra i zła, które dotąd współżyły w niepokojącej symbiozie. Nie znam innych ikon o tym temacie, które zawierałyby taki wątek. Przez jego obecność nasza ikona w zadziwiający sposób zbliża się do koncepcji Sądu zaproponowanej przez ojca Sergiusza Bułgakowa, Sądu, w którym podział na owce i kozły przechodzi przez sam środek naszej jaźni, dzieląc ją cięciem na stronę lewą i prawą. Oczywiście jeżeli taka była intuicja malarza, to była to intuicja zdumiewająco prorocza, bo wybiegająca daleko poza xv i xvi wiek, a tak bliska naszej nowoczesnej świadomości, która w najpełniejszy i najbardziej kompetentny sposób opisywana jest przez klasyków psychologii głębi<sup>59</sup>.

Według Nowosielskiego ikona *Zstąpienia do Otchłani* ilustruje zarówno przeświadczenie o tajemniczej jedności ontologicznej grzechu i cnoty, jak i tezę o zasadniczej bezsilności człowieka wobec zła, które może zostać przemienione lub oddzielone od dobra jedynie dzięki tajemnicy Zmartwychwstania, a nie za sprawą ludzkich wysiłków<sup>60</sup>. Nowosielski nie dąży jednak do łatwego usprawiedliwiania etycznej bierności. W innym miejscu tłumaczy, że dopiero świadomość własnej, bezgranicznej grzeszności może uchronić człowieka przed pokusami pochopnego osądzania bliźnich (w tym również postaci Judasza) oraz totalitarnego

59 J. Nowosielski, *Ikona „Zejścia do piekła”* [w:] tegoż, *Zagubiona bazylika...*, s. 180–181. 60 Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 126.



ulepszania świata, a w efekcie – przed przymnażaniem zła<sup>61</sup>.

Wydaje się, że wiersz Różewicza dotyka tych właśnie problemów, stanowiąc artystyczne, esencjonalne ujęcie intuicji teologicznych Nowosielskiego. Różewiczowski Jan doświadcza objawienia prawdy na temat zmieszanej, skażonej kondycji ludzkiej. Pojmuje, że właśnie owo tragiczne uwikłanie w dwuznaczną, rozdieraną przez antynomie rzeczywistość paradoksalnie łączy „umiłowanego ucznia” z „synem zatracenia”. W kontekście refleksji Nowosielskiego wiersz Różewicza nie tyle stawia pytanie o dramat wyboru między dobrem a złem, wiernością a zdradą, co o faktyczny zakres ludzkiej wolności i odpowiedzialności moralnej. Nieprzypadkowo pytanie to pozostaje otwarte. Brak upraszczającej moralistyki, jednoznacznych konstatacji wartościujących dowodzi, że Różewicz również i w tym wymiarze nawiązuje do refleksji Nowosielskiego. Według malarza prawdziwa „żywa wiara” rodzi się tylko dzięki nieustannemu wysiłkowi poznawczemu i wewnętrznej udręce, jakie towarzyszą zgłębianiu kwestii w swej istocie niepoznawalnych<sup>62</sup>. Jak pisze Krystyna Czerni:

Mówiąc o konieczności rozwoju duchowego, Nowosielski dowartościowuje pojęcie „zdrady” rozumianej jako bunt wobec zastanych pewników, raz przyjętych wartości. Kwestionowanie kolejnych etapów myśli. Mnożenie znaków zapytania to warunek rozwoju, zbliżania się do prawdy<sup>63</sup>.

Chociaż „rzeczy najważniejszych nie można do końca dopowiedzieć”, a „pełne poznanie jest niemożliwe”, podejmowanie prób zgłębiania tajemnic bytu jest naszym obowiązkiem, ponieważ pozwala uniknąć zła. Jak przekonywał Nowosielski w rozmowie ze Zbigniewem Podgórcem:

Jeżeli my z tego rezygnujemy i zatrzymujemy się na etapie jakiejś ortodoksji, jakiegoś fundamentalizmu, wtedy to zło w jakiś sposób się w nas

61 Tamże, s. 127, 277. Bohaterem literackim, który posiadał ową pogłębioną świadomość własnej grzeszności i dzięki temu stał się Nowosielskiemu bliski, był starzec Zosima. Por. tamże, s. 186–187.

62 Tamże, s. 401–403.

63 K. Czerni, *Rzytyko głośnego myślenia* [w:] J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata...*, s. 8.



obiektywizuje. Schodzimy na poziom moralistyki, która robi więcej szkody niż dobra<sup>64</sup>.

Wiersz Różewicza odsyła do intelektualnego dorobku malarza jeszcze w inny sposób. Zastosowane przez poetę obrazowanie ilustrujące proces duchowego rozwoju bohatera (tajemniczy, jakby „filmowo” przyspieszony obraz cyklu wegetacji: „owoc w ukryciu dojrzewał i spadał”) zakończony uzyskaniem wiary w objawioną prawdę („przebudzony ujrzał”) koresponduje z licznymi wypowiedziami Nowosielskiego na temat własnych duchowych odkryć. Zapytany w jednym z wywiadów o swój sposób uprawiania teologii, odpowiedział:

Pewne intuicje w człowieku narastają, musi minąć pewien czas... Idę sobie ulicą i nagle doznaję jakiegoś olśnienia, coś się przebija w mojej świadomości. Wtedy staram się to zapamiętać. Ale to się nie zdarza na zawołanie<sup>65</sup>.

Podobny proces złożony z powolnego dojrzewania świadomości oraz momentu nagłego olśnienia poprzedzał, według relacji Nowosielskiego, kluczowe decyzje jego życia, między innymi o wyborze zawodu malarza, o twórczym podjęciu tradycji ikony czy też o powrocie do wiary po wieloletnim okresie ateizmu<sup>66</sup>.

Odczytanie wiersza w kontekście refleksji Nowosielskiego pozwala uznać bohatera utworu za *porte-parole* malarza. Co u Różewicza rzadkie – owo niewątpliwie uwznioślające utożsamienie wydaje się pozbawione ironii. Nowosielski, artysta i teolog, to według Różewicza „umiłowany uczeń” w sensie, jaki nadawał temu pojęciu autor *Inności prawosławia*: wierny, lecz jednocześnie doświadczający zwątpienia i rozpacz, ufny i zarazem usiłujący rozwikłać Boskie tajemnice.

64 Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 403.

65 Tamże.

66 K. Czerni, *Nietoperz w świątyni...*, s. 53–55, 61, 185–186.

## „Święci” sztuki

Omówione utwory realizują pewien pomysł Różewicza na wiersz o sztuce i artyście. Obydwa na skutek autorskiej ingerencji stały się niezwykle zwięzłymi, syntetycznymi interpretacjami wybranych aspektów życia, dzieła i filozofii twórczej cenionych przez poetę malarzy. Zastosowana strategia wielorakich, często niezwykle skondensowanych nawiązań intertekstualnych oraz zabiegów stylizacyjnych pozwoliła Różewiczowi stworzyć głęboko osobiste portrety interesujących go artystów. W przypadku Makowskiego pierwotną inspiracją wiersza była przypuszczalnie kontemplacja obrazu *Le Sabotier*, uzupełniona następnie lekturą źródeł biograficznych i naukowych. Najprawdopodobniej właśnie owo dokonane dzięki lekturom wzbogacenie, pogłębienie spojrzenia wpłynęło na decyzję poety o usunięciu zakończenia *Kopytek. Sen Jana* z kolei dzięki ostatecznemu przywróceniu dedykacji odsyła do najważniejszych zagadnień refleksji teologicznej Nowosielskiego oraz ukazuje istotę jego intelektualnej i duchowej postawy.

Wydaje się, że odautorskie ingerencje w opublikowane teksty, niewątpliwie ukierunkowujące ich lekturę, były również motywowane przez bliskie Różewiczowi dążenie do poszukiwania „świętości” w człowieku sztuki. „Ja mogę być w praktyce od tego bardzo daleki, ale to mnie zawsze szalenie fascynowało” – tłumaczył poeta w rozmowie z Adamem Czerniawskim (ws 115)<sup>67</sup>. Różewiczowską galerię „świeckich świętych”, oprócz między innymi Franza Kafki, Ludwiga Wittgensteina, Simone Weil czy Vincenta van Gogha, współtworzą również ekstatyczny anachoreta Makowski oraz Nowosielski – doświadczający prywatnych objawień, rozdzielany antynomiami człowiek i twórca „w stanie niepokoju”.

---

67 W tym samym wywiadzie Różewicz wspomina również o swoim, jak to określa, „naiwnym” zainteresowaniu biografiami ulubionych autorów: Kafki, Dostojewskiego, Tomasza, Henryka i Klauza Mannów, Conrada i Hemingwaya.





ANEKS



# Lekcja pastora Bonhoeffera. O chaologii Tadeusza Różewicza raz jeszcze

Dlaczego Bonhoeffer

Małgorzata Mikołajczak w artykule poświęconym problemowi chaosu w twórczości Tadeusza Różewicza nazywa autora *Niepokoju* jednym z „dyżurnych” poetów literaturoznawczej chaologii<sup>1</sup>. Bardzo często mówi się bowiem o opisywanym przez poetę chaosie wojny, którego skutkiem jest aksjologiczny kryzys powojennej kultury europejskiej, o ukazywanym w tej twórczości współczesnym chaosie komunikacyjnym, o wewnętrznym rozbiciu Różewiczowskiego bohatera, o charakteryzującej dzieła poety destrukcji form artystycznych, a także o znaczącej roli formalnych nośników chaosu takich jak kolaż, fragment czy stylistyczna heterogeniczność poetyckiej wypowiedzi<sup>2</sup>. Różewiczowską chaologię współtworzą figury: śmietnik, labirynt, „kraina bez światła”, „wieża Bubel” i „ur-zupa”. Za wyraz chaosu na poziomie metapoetyckim uznawany jest również sposób edycji utworów, funkcjonujących jako *work in progress*. Tekst Różewicza trwa „w postaci dzieła niegotowego, poddawanego nieustannym przeróbkom, publikowanego w wielu wariantach równocześnie i w efekcie niedającego się sprawdzić do jednej, ostatecznej wersji”<sup>3</sup>, a także, dodajmy, wytwarzającego niekiedy odmienne sensy, wymykające się uspoijniającej interpretacji<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> M. Mikołajczak, *Powrót do ur-zupy. Tropem jednego wątku chaologicznego w wierszach Tadeusza Różewicza* [w:] *Efekt motyla 2. Humanisci wobec metaforyki teorii chaosu. Studia*, red. D. Heck, K. Bakuła, Kraków 2012, s. 143–144. Tu też omówienie stanu badań.

<sup>2</sup> Tamże, s. 144. Por. także: A. Kalin, *Chaos jako metafora literacka* [w:] *Efekt motyla 2...*, s. 49–69; D. Komorowski, *Paradoks jako figura chaosu* [w:] *Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*, red. D. Heck, K. Bakuła, Wrocław 2006, s. 205–215.

<sup>3</sup> M. Mikołajczak, *Powrót do ur-zupy...*, s. 144.

<sup>4</sup> Por. R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”* [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 186–207.

Problem Różewiczowskiego „chaosu” jest więc niezwykle złożony i można go rozważać, przyjmując wiele rozmaitych perspektyw. Z szerokiego zakresu zagadnień wybrałam jedno – dialog Tadeusza Różewicza z myślą Dietricha Bonhoeffera, ukazujący, co postaram się wykazać, chaologiczne koncepcje poety w zupełnie nowym świetle. Jak zauważa Przemysław Dakowicz, autor najobszerniejszego jak dotąd omówienia wątków Bonhoefferowskich w twórczości Różewicza<sup>5</sup>, poeta poświęcił wiersz *nauka chodzenia* bohaterowi niemieckiego ruchu oporu, ponieważ

teologiczne rozważania z listów z więzienia Tegel okazały się być dlań czymś w rodzaju lustra. Poeta [...] [o]dkrył, że współczesne formy religijności chrześcijańskiej, na które nie mógł się zgodzić, przeciwko którym raz po raz protestował w poezji, nierzadko dając czytelnikom asumpt do nazywania go ateistą, mogą się wydać martwe również osobie duchownej. U autora *Nachfolge* natrafił na poglądy bliskie własnym intuicjom i rozpoznaniom, zwłaszcza zaś przekonaniu, że wiara nie jest tożsama z religijnością, że te dwa pojęcia niejednokrotnie nawzajem się wykluczają<sup>6</sup>.

Dodać należy, że poeta odnalazł w tekstach Bonhoeffera nie tylko uzasadnienie swojego przeświadczenia o zmierzchu tradycyjnej religijności, lecz także sugestie pozwalające mu zobaczyć w nowej perspektywie własne dylematy antropologiczne oraz wybory estetyczne.

*Nauka chodzenia* to jeden z wielu wierszy Różewicza będących zapisem dialogu poety ze znaną postacią – artystą, filozofem lub bohaterem literackim (por. na przykład *Sen z roku 1963*, *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, *Widziałem cudowne monstrum*, *pożegnanie z Raskolnikowem*). Zazwyczaj poeta podejmuje rozmowę z wybitnym twórcą bądź myślicielem przede wszystkim po to, by potwierdzić własną wizję świata i drogę twórczą. Tak też jest w przypadku *nauki chodzenia*. Sugestywna forma zrelacjonowanego dialogu stanowi metaforę lektury, żywego obcowania z tekstem, stwarzającego iluzję rzeczywistej rozmowy.

5 P. Dakowicz, *Różewicz i Bonhoeffer. Na marginesie wiersza „nauka chodzenia”* [w:] tegoż, *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015, s. 17–64.

6 Tamże, s. 50.



Pytanie, jakie zadał Bonhoefferowi bohater wiersza: „A może Bóg wystraszył się i opuścił Ziemię?”, wyraża podstawowy problem, z którym musiało się zmierzyć, według Różewicza, jego pokolenie. Jest to pytanie o istotę rzeczywistości, zasadę nią rządzącą oraz o naturę człowieka.

W rozmowie ze Stanisławem Beresiem poeta tłumaczył:

[...] zbyt często mówi się o nas jako o „pokoleniu Kolumbów”, do tego przyczyniła się słynna w swoim czasie książka Bratnego *Kolumbowie rocznik 20*. Ja się nie zawsze z tym określeniem zgadzałem. Ani „pokolenie zarazone śmiercią”, ani „Kolumbowie”, bo co my ostatecznie odkryliśmy? Jakąś straszliwą historię, okropną tajemnicę, schowaną pod warstwą kultury, cywilizacji i tego, czego nas uczono w szkołach. Odkryliśmy bowiem, że *Homo sapiens* jest jakimś nieobliczalnym monstrem, potworem! [...] Byliśmy „Kolumbami” o tyle, o ile odkryliśmy na ziemi piekło, według teologicznej teorii mojego przyjaciela, Jerzego Nowosielskiego, który uważa, że to, co w tej chwili przeżywamy, jest formą piekła i agonii cywilizacji. Odkryliśmy drugą stronę medalu *Homo sapiens* (*Poeta po końcu świata. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawiają Stanisław Beres i Joanna Kiernicka*, ws 326).

Wynikający z tego odkrycia pesymizm antropologiczny wpłynął na kształt Różewiczowskiego świata poetyckiego, a także stał się jednym ze źródeł przenikających go ambiwalencji. Autor *Niepokoju* ukazuje rzeczywistość niejednoznaczną (jak powiedziałby poeta: „moralnie podejrzaną”), atakowaną nieustannie przez rozpad, bylejakość i zło. W wierszu *nauka chodzenia* przywołane zostają trzy sfery opisywane przez Różewicza jako domeny chaosu: sfera religii, sfera etyki oraz sfera sztuki/estetyki.

### Bezreligijne chrześcijaństwo

Teksty Różewicza poświęcone erozji języka religijnego i wyobraźni religijnej oraz kryzysowi współczesnej duchowości były wnikliwie omawiane przez wielu badaczy, między innymi Aleksandra Fiuta, Wojciecha Gutowskiego, Dorotę Heck, Michała Januszkiewicza i Wojciecha

Kruszewskiego<sup>7</sup>. Podmiot Różewiczowskich utworów (choćby znanych tekstów, takich jak: *Lament*, *Cierń*, *Rodzina człowieka*, *Aniołek jeszcze nieskończony*, *Spadanie*, *Einst hab Ich die Muse gefragt*) zazwyczaj opisuje rozpad tradycyjnych form religijności i cierpi z powodu dojmującego braku metafizycznych odniesień. Utrata spójnej wizji rzeczywistości skutkuje rozbiciem osobowości i chaosem aksjologicznym, niszczącym wszystkie sfery jego życia. Tymczasem lektura pism Bonhoeffera pozwala te doświadczenia przewartościować i – paradoksalnie – zaakceptować.

Bonhoeffera spotkałem we Wrocławiu

zaczynj od początku  
zaczynj jeszcze raz mówić do mnie  
naukę chodzenia  
naukę pisania czytania  
myślenia

trzeba się z tym zgodzić  
że Bóg odszedł z tego świata  
nie umarł!  
trzeba się z tym zgodzić  
że jest się dorosłym  
że trzeba żyć  
bez Ojca

---

7 Por. na przykład: A. Fiut, *Po śmierci Boga* [w:] tegoż, *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995, s. 157–170; W. Gutowski, *Aluzje biblijne i symbolika religijna w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] tegoż, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994, s. 118–146; D. Heck, „Bez znaku, bez śladu, bez słowa”. *W kręgu problemów duchowości we współczesnej literaturze polskiej*, Wrocław 2004; M. Januszkiewicz, *W stronę transcendencji. O poezji Tadeusza Różewicza z lat 1991–1999* [w:] *Literatura polska 1990–2000*, t. 1, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002, s. 137–149; W. Kruszewski, *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Lublin 2005.

i mówił jeszcze  
 że trzeba żyć godnie  
 na świecie bezbożnym  
 nie licząc na karę ani nagrodę  
 (*nauka chodzenia*, w, p IV)

Różewicz w Bonhoefferowskich koncepcjach dorosłości człowieka i świata oraz bezreligijnego chrześcijaństwa znajduje potwierdzenie własnych intuicji, wyrażonych między innymi w wierszu *bez*:

ojcze Ojczy nasz  
 czemu  
 jak zły ojciec  
 nocą

bez znaku bez śladu  
 bez słowa

czemuś mnie opuścił  
 czemu ja opuściłem  
 Ciebie

życie bez boga jest możliwe  
 życie bez boga jest niemożliwe  
 (*bez*, p, p III)

Lektura pism niemieckiego teologa pozwala mu dostrzec, że dojmujące poczucie braku, charakteryzujące świadomość religijną współczesnego człowieka, może być pojmowane nie jako wyraz chaosu, lecz stan pozytywny, wynikający z duchowego rozwoju ludzkości. Odczucie nieobecności Boga, tak często konstатовane w Różewiczowskich wierszach, Bonhoeffer tłumaczy następująco:

Bóg daje nam do zrozumienia, że mamy żyć jak ludzie, którzy dają sobie w życiu radę bez Niego. Ten sam Bóg, który jest z nami, to przecież Bóg, który nas opuszcza. Ten sam Bóg, co każe nam żyć w świecie bez „hipotezy” Boga, jest Tym, przed którego obliczem stoimy zawsze. To

z nim, to pod jego wzrokiem żyjemy, żyjąc bez Boga. [...] Człowiek musi żyć w bezbożnym świecie i nie wolno mu próbować ukrywać jakoś czy tuszować religijnie tej bezbożności. Musi żyć „po świecku” i w tym właśnie dzielić cierpienie Boga. Być chrześcijaninem to nie być w jakiś określony sposób religijnym, usiłować, według jakiejś metody, coś z siebie zrobić (grzesznika, pokutnika czy świętego). Być chrześcijaninem znaczy być człowiekiem<sup>8</sup>.

Bonhoeffer podkreśla, że od XIII wieku człowiek stopniowo poznawał prawa rządzące światem i niemal we wszystkich sferach życia: nauce, sztuce, etyce, życiu społecznym i państwowym, ostatecznie uniezależnił się od religii, nauczył się „dawać sobie radę sam” (WP 251). Uczciwość intelektualna nie pozwala już szukać religijnych odpowiedzi na pytania z zakresu polityki, moralności czy nauk przyrodniczych (WP 264). Według Bonhoeffera proces autonomizacji człowieka osiągnął w XX wieku apogeum. Czas religii jako „historycznie uwarunkowanej i przemijającej formy ekspresji człowieka” minął, nadchodzą czasy w pełni bezreligijne (WP 239). Jest to proces nieodwracalny i wszelkie próby jego zakwestionowania są, według Bonhoeffera, bezsensowne, nieprzyzwoite i niechrześcijańskie, ponieważ przypominają próbę cofnięcia osoby dorosłej w okres dojrzewania, opierają się na wykorzystywaniu słabości człowieka i przede wszystkim usiłują zabsolutyzować pewne stadium rozwoju ludzkiej religijności (WP 252–253).

Chrześcijaństwo jest wypierane ze sfery świeckiej, za pomocą pojęć religijnych próbuje się jeszcze odpowiadać tylko na tak zwane pytania ostateczne, na przykład o śmierć czy winę. „Co będzie jednak – pyta Bonhoeffer – jeśli pewnego dnia okaże się, że już nie istnieją [one – J. A.] jako takie albo odpowie się na nie «bez Boga»?” (WP 252). Nowa sytuacja chrześcijaństwa zmusza do zadania wielu pytań. Jak mówić o Bogu bez uwarunkowanych historycznie założeń metafizyki? Czym ma być Kościół w bezreligijnym świecie? Jakie może być w bezreligijności znaczenie kultu i modlitwy? A przede wszystkim – czym jest bezreligijne chrześcijaństwo? „W jaki sposób Chrystus może być Panem także bezreligijnych?” (WP 240). Autor *Nasładowania* nie zdążył

<sup>8</sup> D. Bonhoeffer, *Wybór pism*, wyb., oprac. i noty wstępne A. Morawska, Warszawa 1970, s. 265–267 – dalej w rozdziale oznaczane siglum WP.

systematycznie opracować tych kwestii, jednak w szkicach do planowanej *Etyki* oraz w notatkach i listach z więzienia wielokrotnie do nich powracał. Według Bonhoeffera nie akt religijny czyni człowieka chrześcijaninem, lecz współdziałal w cierpieniu Boga w świeckim życiu (WP 267–268). Dopiero „czuwając z Chrystusem w Getsemani”, to znaczy żyjąc życiem w pełni ziemskim, człowiek uczy się naprawdę wierzyć. Wiara zaś to akt życia w bezbożnym, prawdziwie świeckim świecie, który został pojednany z Bogiem za sprawą ofiary Chrystusa (WP 210). Według Bonhoeffera postrzeganie chrześcijaństwa jako religii wybawienia jest błędne i niebezpieczne, ponieważ nadzieja zmartwychwstania może prowadzić do przedwczesnego unieważnienia doczesności. Chrześcijanin „musi wypić ziemskie życie aż do dna, na wzór Chrystusa («Boże mój, czemuś mnie opuścił?»)”, nie zaś oczekiwać wybawienia będącego formą ucieczki „od ziemskich zadań i kłopotów w jakąś wieczność”. „Tylko wtedy, gdy to czyni, jest przy nim Ukrzyżowany i Zmartwychwstały i on sam jest ukrzyżowany i zmartwychwstały wraz z Chrystusem” (WP 257). W przeciwieństwie do mitów wybawienia, które „rodzą się z ludzkiego doświadczenia granicy”, chrześcijaństwo winno zagarniać człowieka „w samym środku życia” (WP 257).

Według Bonhoeffera prawdziwym doświadczeniem transcendencji jest Chrystusowe „bycie dla innych” aż po śmierć. Wiara natomiast jest współdziałaniem w owym byciu Jezusa – w cierpieniu bezsilnego, słabego Boga, który – dla innych – pozwala się wypchnąć na krzyż (WP 265, 267).

Nie jakieś nieskończone, nieosiągalne zadania są transcendencją, lecz dany w tej właśnie chwili i osiągalny bliźni. Bóg w ludzkiej postaci! Nie – jak w religiach wschodnich – w postaciach zwierzęcych, jako potworność, chaos, dal, okropieństwo; również nie upostaciowany przez pojęcia absolutu, metafizyki, nieskończoności etc.; ale też nie grecki obraz boga-człowieka zawarty w idei „człowieka samego w sobie”, lecz „człowiek dla innych” i dlatego też ukrzyżowany. Człowiek żyjący transcendencją (WP 272).

## Substytucja

Prawdziwe naśladowanie Chrystusa nie polega więc na dążeniu do osobistej świętości, lecz na świadomej substytucji (zastępczości)<sup>9</sup>, to znaczy na wolnym przyjęciu odpowiedzialności za innego. Różewicz nawiązuje w *nauce chodzenia* do tej koncepcji, przywołując cytat z Bonhoefferowskiego wiersza *Nocne głosy w Tegel* mówiący o bracie udającym się na miejsce kaźni:

owinięty w brudny cuchnący koc  
z zamkniętymi oczami  
wsluchiwał się w szarą ścianę celi  
oczami wyobraźni  
malował na niej polne kwiaty  
modraki kąkole rumianki  
maki i znów bławatki  
oczy i usta narzeczonej

czy to jej odchodzące kroki  
czy kroki skazanego na śmierć  
Brata  
drzwi zatrzaśnięte

„Ich gehe mit dir Bruder  
an jenen Ort  
und ich höre dein letztes Wort”  
(*nauka chodzenia*, w, p 1v)

W tłumaczeniu Kazimierza Wójtowicza fragment, do którego odwołuje się Różewicz, brzmi:

---

<sup>9</sup> Pojęciem substytucji posługuje się Jacek Filek w swoich tłumaczeniach fragmentów pism Bonhoeffera zebranych w tomie *Filozofia odpowiedzialności XX wieku. Teksty źródłowe*, wyb., tłum., red. J. Filek, Kraków 2004, s. 113–129 – dalej w rozdziale oznaczane siglum FO. „Zastępczość” pojawia się w *Wyborze pism...*, s. 188–190.

Wyciągnięty na pryczy  
 gapię się w szarą ścianę. [...]

Wtem słyszę, jak spieszne kroki z oddali  
 zatrzymują się nagle przy mojej celi.  
 Zrobiło mi się zimno i gorąco naraz,  
 ja wiem, wiem dobrze, co nastąpi teraz.  
 Jakiś cichy głos przeczyta coś ostro i chłodno.  
 Trzymaj się, bracie, bo wkrótce się twój los spełni.  
 Słyszę, jak idziesz odważnym i dumnym krokiem.  
 Już nie widzisz chwili obecnej, lecz czasy przyszłe.  
 Bracie, ja idę z tobą na to miejsce  
 i słyszę twe ostatnie słowa:  
 „Bracie, gdy słońce  
 zgaśnie dla mnie  
 ty żyj za mnie!”<sup>10</sup>

Wykorzystany w *nauce chodzenia* cytat uruchamia oczywiście konteksty biograficzne – odsyła on do śmierci samego Bonhoeffera, straconego 9 kwietnia 1945 roku we Flossenbürgu wraz z innymi uczestnikami spisku na życie Hitlera, a także do egzekucji Janusza Różewicza, brata poety zaangażowanego w działalność konspiracyjną, zamordowanego przez gestapo 7 listopada 1944 roku (por. NSB). Przynajmniej przed wszystkim jednak zawiera nawiązanie do nieukończonego dzieła Bonhoeffera *Etyka*, w którym scharakteryzowane zostały chrystologiczne pojęcie odpowiedzialności jako substytucji oraz struktura życia odpowiedzialnego (FO 113–129).

Odpowiedzialność polega na substytucji, to znaczy wstępowaniu w miejsce innego, reprezentowaniu, zastępowaniu go. Bonhoeffer podaje przykład ojca, który działa w miejsce swoich dzieci – dla nich i za nie pracuje, troszczy się o nie, za nie walczy i cierpi (FO 117). „Każda próba życia, jak gdyby był sam, jest zaprzeczaniem faktowi jego odpowiedzialności” (FO 117). Substytucja pojawia się jednak nie tylko w relacjach zakładających pewną zwierzchność, na przykład między

---

10 D. Bonhoeffer, *Nocne głosy w Tegel* [w:] tegoż, *Modlitwy i wiersze więzienne*, tłum. K. Wójtowicz, posł. A.A. Napiórkowski, Kraków 2005, s. 21, 27 – dalej w rozdziale oznaczane siglum MWW.

mężem stanu a narodem, mistrzem a terminującym, nauczycielem a uczniem, sędzią a oskarżonym (FO 128). Wszędzie tam, gdzie człowiek spotyka człowieka, powstaje autentyczna odpowiedzialność, której nie można w żaden sposób podważyć czy unieważnić (FO 128). Bratem jest każdy – ze swoimi ułomnościami, fizyczną naturą, winą i cierpieniem.

Znać prawdziwego człowieka i nie gardzić nim – oto jedyna postawa, jaką można przyjąć po fakcie Bożego wcielenia. [...] Z miłości do człowieka Bóg staje się człowiekiem. Nie szuka człowieka najdoskonalszego, by się z nim zjednoczyć, lecz przyjmuje taką istotowość ludzką, jaka jest. Postać Chrystusa nie jest po prostu przemienioną postacią wysokiej miary człowieczeństwa, lecz Bożym „tak”, powiedzianym rzeczywiście człowiekowi, nie beznamytnym „tak” sędziego, lecz miłosiernym „tak” współczującego. Owo „tak” zawiera całe życie i całą nadzieję świata (WP 161–162).

Bonhoeffer daleki był od idealizowania postulowanej relacji braterstwa – już w pracy zatytułowanej *Życie wspólne* podkreślał:

Tylko jako ciężar jest drugi człowiek bratem, a nie opanowanym obiektem. [...] Takie jest prawo Chrystusowe, które spełniło się w krzyżu. W tym prawie uczestniczą chrześcijanie. Oni mają brata nieść i znosić. [...] jeden musi doświadczyć ciężaru drugiego. Gdyby nie było tego doświadczenia, to nie byłoby też wspólnoty chrześcijańskiej<sup>11</sup>.

Jak wiadomo, właśnie ów „ciężar drugiego” szczególnie interesuje Różewicza, jest omawiany wielowymiarowo, zarówno w perspektywie dydaktyczno-moralizatorskiej, na przykład w popularnych tekstach poświęconych etyce relacji międzyludzkich (między innymi: *List do ludożerców*, *Dytyramb na cześć teściowej*, *Koncert życzeń*. *Opowiadanie babuni z kraju chrześcijańskiego*, *Ta stara cholera*, *Na placówce dyplomatycznej*), jak i w utworach ujmujących problem brata – Syna Człowieczego jako dwuznaczną tajemnicę (*Widziałem Go*, *Do piachu*).

Według Bonhoeffera przyjmowanie odpowiedzialności jest zawsze

<sup>11</sup> Tenże, *Życie wspólne*, tłum. K. Wójtowicz, wstęp A.A. Napiórkowski, Kraków 2001, s. 103–104.



bardzo konkretną, ograniczoną i ryzykowną odpowiedzią na rzeczywistość. W przeciwieństwie do działania podejmowanego w imię jakiejś ideologii rezygnuje ono z samousprawiedliwienia oraz wiedzy na temat własnej, ostatecznej słuszności (FO 123). Odpowiedzialność polega na czynieniu tego, co tu i teraz konieczne (WP 195), ale jej dalekim celem jest odnowa ziemskiego życia dla przyszłych pokoleń (WP 225–226). Tak właśnie określają sens własnego „bycia za innych” bohaterowie *Nocnych głosów w Tegel* i *nauki chodzenia*:

Bracie, ja idę z tobą na to miejsce  
i słyszę twe ostatnie słowa:

„Bracie, gdy słońce  
zgaśnie dla mnie  
ty żyj za mnie!”  
(*Nocne głosy w Tegel*, MWW)

### Łuskanie kłosów

Nieprzypadkowo Różewicz nawiązuje w *nauce chodzenia* do fragmentu ewangelicznej perykopy o złamaniu prawa szabatu przez apostołów:

szedł za Chrystusem  
naśladował Chrystusa

szedł polną drogą z innymi  
uczniami głodni rwali  
dojrzałe kłosy  
łuskali ziarno jedli  
z dłoni  
łuskali ziarno palcami  
próbowałem ich dogonić  
i znalazłem się nagle w świetle  
w krainie młodości  
w ziemskim raju odnalazłem  
oczy i usta

mojej dziewczyny i chabry  
i obłoki

Bonhoeffer przywołuje ów fragment Ewangelii, próbując wyjaśnić ideę odpowiedzialnego sumienia.

Poznawszy dobro i zło, człowiek zniszczył pierwotną więź jedności z Bogiem i sam zaczął uważać się za sędziego. Ów „człowiek rozdarty” – faryzeusz – jak nazywa go Bonhoeffer, wierzy, że sądenie jest dobrem. Nie widzi, że dążąc jedynie do wykazania słuszności własnego wyroku, podejmuje działanie pozorne i popada w obłudę. Jezus natomiast „żąda przewyciężenia wiedzy dobrego i złego, żąda odzyskania wspólnoty z Bogiem” (WP 142).

Ponieważ obala wszystkie dystynkcje, o które faryzeusz tak sumiennie zabiega, ponieważ pozwala swoim uczniom w dzień sabatu pożywiać się kłosami z pól, chociaż bez tego nie umarliby z głodu, ponieważ w sabat uzdrowia kobietę chorującą już od osiemnastu lat, a która mogła jeszcze dzień poczekać («prawdziwą» bowiem konieczność również i faryzeusz uwzględni w swoim systemie), ponieważ pomija wszystkie jednoznaczne pytania, stawiane Mu po to, by Go wreszcie raz skompromitować – dlatego faryzeusz może widzieć w Jezusie jedynie nihilistę, człowieka, który zna i uważa tylko własne prawo, egotystę, bluźniercę przeciw Bogu (WP 141).

Według Bonhoeffera wolność Jezusa nie była samowolą, lecz prostotą postępowania skupionego na pełnieniu woli Bożej, a nie na analizowaniu aksjologicznych konfliktów, możliwości i alternatyw działania.

Chrystus nie kochał – jak moralista – jakiejś teorii dobra, lecz kochał rzeczywistego człowieka. Nie interesowało Go – jak filozofa – to, co „powszechnie obowiązujące”, lecz to, co służy konkretnemu, rzeczywistemu człowiekowi. Nie trapił się o to, czy *zasada jakiegoś działania może stać się zasadą powszechnego prawodawstwa* (Kant), lecz także pytać, czy moja aktualna działalność może pomóc mojemu bliźniemu, by stał się prawdziwym człowiekiem wobec Boga (WP 167).

By wytłumaczyć różnicę między sumieniem jurydycznym a sumieniem odpowiedzialnym, Bonhoeffer odwołuje się do wniosku, jaki Kant

wyprowadza z zasady prawdomówności: zasada owa wymaga, by nawet mordercy ścigającemu mojego przyjaciela uczciwie odpowiedzieć na pytanie, czy ukrywa się on w moim domu (WP 200). Tymczasem sumienie naprawdę związane z Jezusem nie szuka samousprawiedliwienia, lecz jest gotowe podjąć winę – otwarte na bliźniego i jego konkretną niedolę, potrafi, tak jak Chrystus, złamać prawo z miłości do Boga i człowieka (WP 199). Prawdziwi naśladowcy nie znają jednak własnego dobra: „Kiedy Jezus będzie sprawować sąd, ci, którzy Go karmili, poili, odziewali i odwiedzali, nie będą wiedzieli, że postępowali tak właśnie” (WP 146).

Różewicz w przywołanym wyżej fragmencie *nauki chodzenia* nawiązuje również do pojawiającej się w pismach Bonhoeffera metafory wędrówki. Według niemieckiego teologa człowiek odpowiedzialnego sumienia jest wreszcie człowiekiem „w drodze”, a nie „Herkulesem na rozstajnych drogach”, „studentem etyki” bez końca rozważającym konflikty obowiązków i dwuznaczność motywów własnego działania (WP 208). Wierność przykazaniu, a nie wtórnej wobec niego jurydycznej etyczności, pozwala człowiekowi aktywnie afirmować życie w jego przemijalnej i złożonej naturze (WP 207).

Bonhoefferowska akceptacja ziemskiej egzystencji człowieka – wielowymiarowej, uwikłanej w cielesność i wymykającej się jednoznaczному osądowi – także zostaje przez Różewicza zauważona. Poeta, budując poetycki obraz własnej, arkadyjskiej przeszłości, odzyskanej na moment dzięki spotkaniu z autorem *Naśladowania*, wykorzystuje metaforę pojawiającą się w utworze napisanym przez Bonhoeffera w czerwcu 1944 roku „po pozwoleniu na rozmowę z narzeczoną” (MWW 13–14):

[...] Drzwi zatrzasnęły się  
za tobą,  
słyszę, jak powoli oddalają się i cichną twoje kroki.  
Co mi pozostaje? Radość, udręczenie, pożądanie?  
Wiem tylko to: poszłaś – i wszystko minęło.  
Czujesz, jak ja teraz chwytam się ciebie,  
[...] ty cielesne, ziemskie, pełne życie?  
[...] tak rozmywa się twój obraz,  
że nie pamiętam już  
twojej twarzy, twoich rąk, twojej postaci.  
Zjawia się jakiś uśmiech, wzrok, pozdrowienie,

ale to wszystko rozpada się, rozpływa [...]
   
Chciałbym wdychać zapach twojej istoty,
   
wciągnąć go głęboko, w nim pozostać,
   
jak w gorący dzień lata ciężkie kwiaty
   
zapraszają w gościnę pszczoły
   
i je odurzają;
   
jak liguster upija ąmy;
   
ale ostry podmuch wiatru niszczy zapach i kwiaty
   
a ja stoję jak błazen
   
przed tym, co uleciało i przeminęło.

Motyw kwitnącej, letniej łąki pojawia się jeszcze w utworze *Kim jesteś?*, w którym Bonhoeffer pisze o sobie samym, że jest „niespokojny, stęskniony, chory jak ptak w klatce, złąkniony kolorów, kwiatów, śpiewu ptaków, dobrego słowa, bliskości drugiego człowieka”, a także w wierszu *Przyjaciel*, gdzie rosnące przy pszenicznym polu niebieskie chabry symbolizują przyjaźń, wolną relację braterstwa dusz (MWW 31–34). W każdym przypadku metafora kwiatowa służy opisaniu piękna ziemskiej egzystencji zarówno w jej wymiarze duchowym, uczuciowym, jak i zmysłowym<sup>12</sup>. Różewicz wykorzystuje ją w *nauce chodzenia* dwójako –

<sup>12</sup> Zwłaszcza ten ostatni aspekt Bonhoefferowskiej metaforyki kwiatowej okazał się szczególnie inspirujący dla Różewicza. Poeta nawiązał do niego w erotyku *na oczy Nieznajomej*, zamieszczonym podobnie jak *nauka chodzenia* w tomie *Wyjście*: „wiem jesteś jak polne kwiaty / mojej anielskiej młodości / bławatki chabry / odpływa z nami / dalekie pole / zamknięte oczy” (W, P 1V).

O znaczeniu i wartości doczesnych namiętności pisał Bonhoeffer między innymi w liście z 20 maja 1944 roku: „Jest jednak to niebezpieczeństwo w każdej mocnej miłości, że zatracą się w niej... nazwę to: «polifonia życia». Mam na myśli, co następuje: Bóg i Jego wieczność chcą być z całego serca kochani, jednakże nie tak, by ziemską miłość pomniejszyć przez to lub osłabić, lecz ma to być jak gdyby *cantus firmus*, przy którym rozbrzmiewają inne głosy życia jako kontrapunkty; [...] przecież także w Biblii jest *Pieśń nad Pieśniami* i nie można sobie wyobrazić bardziej gorącej, zmysłowej i płomiennej miłości niż ta, o której tam mowa (7,6) w naprawę dobrze, że jest to w Biblii, na przekór tym wszystkim, co za chrześcijańskie uważają uśmierzenie namiętności (gdzież w ogóle to uśmierzenie w Starym Testamencie?). Tam, gdzie *cantus firmus* jest jasny i wyraźny, kontrapunkt może rozbrzmiewać tak potężnie, jak tylko można. Jedno z drugim jest «nierozłączne, a przecież oddzielone», jak w Chrystusie, powtarzając za Chalcedończykami, Jego boska i ludzka natura” (WP 244).

buduje za jej pomocą wewnętrzną charakterystykę przetrzymywanego w więzieniu Tegel Bonhoeffera oraz ukazuje obraz świata „przed apokalipsy”, do którego podmiot wiersza wraca dzięki odbytym u niemieckiego teologa lekcjom chodzenia/naśladowania<sup>13</sup>:

oczami wyobraźni  
malował na niej polne kwiaty  
modraki kąkole rumianki  
maki i znów bławatki  
oczy i usta narzeczonej

czy to jej odchodzące kroki  
[...]  
i znalazłem się nagle w świetle  
w krainie młodości  
w ziemskim raju odnalazłem  
oczy i usta  
mojej dziewczyny i chabry  
i obłoki

(*nauka chodzenia*, w, p IV)

### Przeciw pięknu

W zakończeniu Różewiczowskiego wiersza owa niewątpliwie „piękna” wizja zostaje ostatecznie zakwestionowana:

wtedy On się zatrzymał  
i powiedział  
przyjacielu  
skreśl jedno „wielkie słowo”  
w swoim wierszu  
skreśl słowo „piękno”.

Powrót do wielorako rozumianego „kraju dzieciństwa” nie jest, według

---

<sup>13</sup> P. Dakowicz, dz. cyt., s. 62.

Różewicza, możliwy. Różewiczowski Bonhoeffer przestrzega poetę przed pokusą estetyzacji – będącą przejawem duchowej i artystycznej niedojrzałości, a także formą zakłamywania prawdy rzeczywistego doświadczenia. Wieńczący *naukę chodzenia* postulat stanowi również uzasadnienie przedstawionej w początkowych strofach utworu krytyki Rilkego, któremu Różewicz zarzucił, nie pierwszy raz zresztą w swojej twórczości, infantylną i niemoralną ucieczkę od wypełnionego realnym cierpieniem „samego życia”<sup>14</sup>:

Rilke do końca życia  
 trzymał się kurczowo  
 kobiecych sukni  
 krył się w zakamarkach  
 niewieścich szat  
 pozostał do śmierci  
 w sukience dziewczynki  
 w którą  
 ubrała go mama  
 [...] gdyby się zatrzymał choć na chwilę  
 z Heinrichem Ziellem  
 Am Pferdefleischwagen!  
 ale Rilke wybrał wieżę anioła  
 księżniczkę Thurn und Taxis  
 więc go opuściłem i poszedłem  
 na naukę do Brechta  
 po drodze spotkałem Grabbego  
 [...] i Benna.

(*nauka chodzenia*, w, p 1v)

Różewicz, chociaż podziela przekonanie autora *Elegii duinejskich* o kobiecej naturze poetyckiej kreacji<sup>15</sup>, nie potrafi jednak zaakceptować jej roszczenia do wyłączności. Pomijający prawdę egzystencji, uchylający

<sup>14</sup> Por. K. Kuczyńska-Koschany, *Różewicz: oskarżam! Wiersz o samobójstwie Ruth Rilke – anagram „czystej sprzeczności”* [w:] tejsze, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 264–284.

<sup>15</sup> Tamże, s. 272.

się od odpowiedzialności za rzeczywistość estetyzm stanowi odmowę podjęcia wysiłku substytuowania, a w konsekwencji prowadzi do obojętności i zbrodni. Dlatego to właśnie Bonhoeffer, człowiek, którego życie spełniło się w substytucji, w odpowiedzialności za innego, każe bohaterowi tekstu wyrzucić z wiersza słowo „piękno”. Autor *Niepokoju* dobitnie zaznacza w ten sposób, że jego wybory artystyczne, to znaczy upodobanie do form kalekich, nieczystych, eksploracja kreatywnego potencjału brzydoty, kwestionowanie literackich konwencji i zaangażowanie społeczne, były wyrazem nadrzędnej intuicji nie tyle estetycznej, ile moralnej.

\*

Wiersz *nauka chodzenia* udowadnia, że lektura pism Dietricha Bonhoeffera pozwoliła Tadeuszowi Różewiczowi ujrzeć dręczące go zagadnienia religijne, etyczne i estetyczne w odmiennej perspektywie. To, co jawiło się poecie dotąd jako niespójne i sprzeczne, przynależące do zagrażającej życiu sfery chaosu, dzięki refleksji niemieckiego teologa odsłoniło swój pozalógiczny sens. Różewiczowskie paradoksy: wiary niereligijnej, niemocy Boga, bliskości i obcości Innego, sztuki wyrażającej prawdę „brzydka, odrażająca kaleka” nie zostały przez Bonhoeffera zniesione, lecz ukazane jako naturalny i sprzyjający duchowemu rozwojowi element współczesnej świadomości. Potwierdzenie własnych intuicji, jakie zyskał Różewicz dzięki Bonhoefferowskim rozważaniom, pozwala uznać niemieckiego teologa za spóźnionego „nauczyciela i mistrza”, którego tak rozpaczliwie poszukiwał Ocalony.

Naśladować Chrystusa znaczy trwać przy nieobecnym Bogu, podejmując odpowiedzialność za Brata, być człowiekiem sumienia odpowiedzialnego, które nie szuka samousprawiedliwienia, lecz wchodzi we wspólnotę winy ze względu na innego, szukać form artystycznego wyrazu adekwatnie ukazujących prawdę o ludzkim cierpieniu – oto istota lekcji udzielonej poecie przez pastora Bonhoeffera.

Testament Tadeusza Różewicza, zawierający życzenie ekumenicznego pogrzebu, wyrażający nadzieję na pojednanie wyznań chrześcijańskich i odwołujący się do Schillerowskiego marzenia o międzyludzkim braterstwie, odczytywany w kontekście wiersza poświęconego Bonhoefferowi – ujawnia swój głęboki sens.





## Beethoven Różewicza i Herberta

Twórczość, biografia i mit Ludwiga van Beethovena inspirowały wielu polskich poetów XIX i XX wieku. Antologia *Beethoven w poezji polskiej*, prezentująca utwory poświęcone sztuce i postaci wielkiego wiedeńczyka (od tekstów Deotymy i Kornela Ujejskiego po *Późnego Beethovena* Adama Zagajewskiego), ukazuje zakres i formę tych fascynacji<sup>1</sup>. W niniejszym szkicu omówię wizerunki Ludwiga van Beethovena wyłaniające się z różnych tekstów dwóch wybitnych twórców – Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta. Zaprezentowane przez tych właśnie poetów interpretacje tematu należą do najbardziej interesujących między innymi ze względu na dominujący w nich krytycyzm wobec stereotypowych, ugruntowanych w przebogatym piśmiennictwie beethovenowskim ujęć budujących legendę kompozytora.

### Różewicz

Po raz pierwszy nazwisko Beethovena zostało przez Różewicza przywołane w opowiadaniu *Nowa szkoła filozoficzna*:

O ile sobie przypominam, byłem pewnego wieczora na IX symfonii Beethovena. Widziałem na podium członków orkiestry w ciemnych

---

<sup>1</sup> *Beethoven w poezji polskiej*, red. Z. Kościów, H. Jamry, Opole 2011. Próbę omówienia polskich utworów literackich w kontekście europejskiej recepcji Beethovena zawiera artykuł Ireny Poniatońskiej – *Ikoniczny wizerunek Beethovena w polskiej poezji*, „Res Facta Nova” 2011, nr 12, s. 139–148. Por. także M. Łoboz, *Ikona Beethovena i korespondencja sztuk. Kilka interpretacji literackich*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2016, nr 6(9), s. 93–108.

garniturach [...]. Siedziałem tam i przyglądałem się chórowi. Stare biedne anioły w białych bluzeczkach... chór śpiewał patetyczną pieśń, wyglądało to wszystko, jakby ci wszyscy kiepsko płatni wykonawcy zamierzali wstąpić do nieba. W ostatnim rzędzie muzykantów siedział starannie uczesany mężczyzna z czarnym wąsikiem. Mężczyzna ten uderzał z niewzruszonym dostojeństwem w bęben. Był podobny do Hitlera. Trochę się nudziłem, a trochę męczyłem. Symfonia zdawała mi się stanowczo za długa. Zresztą w sali było bardzo ciepło i nie było wentylacji. Czułem, że to jakaś gigantyczna muzyka, bardzo wielka, ale pozbawiona dla mnie sensu i znaczenia. Przecież i tak nie uniesiemy się do nieba, mimo niebywałego wysiłku męczenników sztuki (*Nowa szkoła filozoficzna*, PR I 118–119).

Deprecjonujący, ośmieszający muzyków opis ich pracy, porównanie w dalszej części tekstu muzyki Beethovena do katedry, która niby góruje nad miastem, ale ma mniejsze znaczenie niż rzeźnia, stadion, kino czy wodociągi i wieża ciśnień, a także skupienie się narratora utworu na opisie zjawisk drugorzędnych, takich jak brak wentylacji w sali koncertowej oraz wygląd zewnętrzny i warunki bytowe wykonawców – wszystkie te zabiegi mają służyć ukazaniu duchowej degradacji jednostki oraz demuzycyzacji świata i sztuki, dokonujących się na skutek utraty moralnego i metafizycznego porządku<sup>2</sup>. Jak zauważa Andrzej Skrendo, nazwisko Beethovena przywołane w *Nowej szkole filozoficznej* można traktować jako metonimię muzyki w ogóle, która według narratora zmagającego się z wojenną traumą jest po ludobójstwie martwa. „Jeśli [...] popełniamy niegodziwości, muzyka nas opuszcza”<sup>3</sup>. Nieprzypadkowo Różewiczowski bohater słucha właśnie IX symfonii, utworu, którego finał – wokalnie-instrumentalne opracowanie *Ody do radości* Fryderyka Schillera – uznawany jest za jeden z najważniejszych europejskich manifestów humanistycznych. Mimo przeświadczenia, że muzyka Beethovena powinna uwznioślać, dostarczać przeżyć niemalże religijnych, bohater opowiadania wyznaje, że nudził się i męczył. Zamiast kontemplować piękno muzycznej konstrukcji i afirmować szlachetną

<sup>2</sup> A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 251.

<sup>3</sup> Tamże.

wzniosłość Schillerowskiego przesłania o równości i braterstwie ludzi przyglądał się z politowaniem nieudolnym wysiłkom, jak to określa, „kiepsko płatnych muzykantów”. Zarówno estetyczny, jak i etyczny wymiar dzieła Beethovena pozostał dla bohatera nieczytelny, a raczej uległ w procesie odbioru komicznej trywializacji. Porównanie uderzającego w bęben mężczyzny do Hitlera wydaje się w tym kontekście czymś więcej niż tylko niestosownym żartem. Stanowi ono niewybredną aluzję do prostackiej ideologii i niszczycielskiego wpływu, jaki doświadczenie hitleryzmu wywarło na prezentowany przez bohatera sposób postrzegania sztuki wiedeńskiego klasyka.

Kolejny akcent polemiczny wobec twórczości Beethovena odnajdujemy w szkicu poświęconym Jerzemu Tchórzewskiemu *Malarstwo nocą* 21.01.85 (PR III 401–405). Tym razem Różewicz, rozważając problem możliwości i ograniczeń intersemiotycznego przekładu, krytycznie reinterpreteruje fragment eseju Aldousa Huxleya *Muzyka nocą*, zawierający estetyzujący opis letniej nocy, będącej sceną odbioru słynnej *Missae solemnis*<sup>4</sup>.

Różewicz snuje refleksje o malarstwie Tchórzewskiego w zimową noc styczniową, która stanowi przeciwieństwo śródziemnomorskiej nocy Huxleya. Zamiast za sprawą sztuki doświadczyć „tajemniczego błogosławieństwa tkwiącego w sercu rzeczy” poeta myśli o śmierci. Żołnierskiej, wojennej śmierci, czego dowodzi fragment: „ołów wśród metali to nieboszczyk martwy ciężki”, będący cytatem z przejmującego antywojennego wiersza Różewicza *Ołowiany żołnierz*. W ten sposób autor *Niepokoju* ustala historyczny i światopoglądowy kontekst swojej wypowiedzi, zaznacza własną, uwarunkowaną doświadczeniem biograficznym, odrębność. Różewiczowska noc to zatem nie jak u Huxleya „poetycka” sceneria towarzysząca estetycznym i metafizycznym doznaniom potęgowanym dzięki kontemplacji dzieł Beethovena, lecz metafora doświadczeń i świadomości pokolenia Kolumbów<sup>5</sup>.

Na tym tle zaskakuje kolejny utwór poety przywołujący postać klasyka wiedeńskiego, ponieważ Różewicz rezygnuje w nim z aluzji wojennych, a Beethoven zostaje ukazany w zupełnie nowym kontekście:

4 A. Huxley, *Muzyka nocą* [w:] tegoż, *Eseje wybrane*, wyb., tłum. i wstęp J. Kempka, Nowy Jork 1966, s. 37–38.

5 Analizę Różewiczowskiego eseju rozwijam w rozdziale *O artystycznej przyjaźni Jerzego Tchórzewskiego i Tadeusza Różewicza*.

i pomyśleć

że gdyby  
kolasa się nie wyrzuciła  
koło nie odpadło  
oś nie pękła  
nie byłoby *IX Symfonii*

z finałową kantatą  
*Ody do radości* F. Schillera  
*Sonaty Kreutzerowskiej*

a także Ludwiga van Beethovena  
i pomyśleć co by to było  
gdyby koło nie odpadło  
oś nie pękła itd.

aż człowieka strach ogarnia  
gdy o tym pomyśli

jak to dobrze  
że zawsze się znajdzie Taki  
co o tym pomyśli zbada  
napisze artykuł  
a nawet  
rozprawę

(*I pomyśleć*, ZF, P III)

Wiersz jest kpina z dokonywanych przez rzesze biografów kompozytora prób wytłumaczenia istoty geniuszu Beethovena. Najprawdopodobniej poeta wyszydza fakt przeceniania przez niektórych badaczy słynnego *Listu do Nieśmiertelnej Ukochanej* jako dokumentu, który może po ustaleniu personaliów adresatki dać wgląd nie tylko w życie intymne kompozytora, ale i ukazać w nowym świetle jego twórczość. Wątek tajemniczej miłości Beethovena oraz jej wpływu na życie i dzieła kompozytora był, jak wiadomo, chętnie eksploatowany w beethovenowskiej biografistyce, a także okazał się inspirujący dla kinematografii. W 1994 roku (na dwa

lata przed ukazaniem się tomu *zawsze fragment*) miała miejsce premiera filmu *Immortal Beloved* (z Garym Oldmanem w roli głównej), będącego próbą rozwikłania frapującej zagadki *Listu do Nieśmiertelnej Ukochanej*. Być może również filmowa biografia, utrwalająca w masowej wyobraźni wizerunek nieszczęśliwie zakochanego Beethovena, skłoniła poetę do polemicznej reakcji.

Istotnym śladem wskazującym, że w utworze Różewicza chodzi o ów odnaleziony po śmierci Beethovena w jego tajnej szufladzie tekst, jest wzmianka o awarii powozu – jak wiadomo, kompozytor zrelacjonował w liście miłosnym do niezidentyfikowanej kobiety swoją trudną, nocną podróż do Teplić<sup>6</sup>. Prestroga dla interpretatorów i badaczy, która kryje się za sarkastyczną wypowiedzią poety, jest dość oczywista i była wcześniej formułowana. Między innymi biograf Beethovena, George R. Marek, opisując perypetie uczuciowe artysty i jego związki z kobietami, zaznaczał:

Musimy [...] strzec się [...] bezpośrednich paralelizmów pomiędzy sercem a umysłem. W twórczości przyczyna i skutek nie dadzą się ująć w tak prosty schemat. Wagner nie skomponował *Tristana* dlatego, że kochał się w Matyldzie Wesendonck, może odwrotne sformułowanie bliższe jest prawdy [...]. Któż się kiedykolwiek dowie, kiedy, gdzie i jak Beethoven czerpał natchnienie? Możliwe, że to kobieta obudziła drzemające myśli. Ale możliwe też, że było inaczej<sup>7</sup>.

Nie sposób domniemywać, którą konkretnie rozprawę o kompozytorze mógł czytać Różewicz, gdyż piśmiennictwo beethovenowskie, w tym również poświęcone Nieśmiertelnej Ukochanej, wciąż przyrasta i tworzy już naprawdę pokaźną bibliotekę.

Od stu lat z górą [pisze George R. Marek] cały oddział szperaczy detektywów szuka w tym liście jakichś tajemnych wskazówek i przetrząsa dokumenty z tamtych czasów w pogoni za dostrzegalnymi wskazówkami, na których podstawie dałoby się zbudować „wielką teorię” i doprowadzić

6 G.R. Marek, *Beethoven. Biografia geniusza*, tłum. E. Życieńska, Warszawa 2009, s. 297–314.

7 Tamże, s. 265.

do „wielkiego odkrycia”. Książkami i monografiami napisanymi o Nieśmiertelnej Ukochanej można by zapełnić całą półkę<sup>8</sup>.

Identyfikacja wyszydzonego przez poetę badacza nie jest zresztą dla zrozumienia tekstu kwestią kluczową. Niezwykle interesujące wydaje się za to przewartościowanie, jakiego autor *Niepokoju* dokonał we własnej recepcji Beethovena. Wiersz *1 pomyśleć* jest bowiem pierwszym tekstem Różewicza, w którym kompozytor został przedstawiony podobnie jak inni doceniani przez poetę „świeccy święci” sztuki (na przykład Franz Kafka)<sup>9</sup>, to znaczy jako artysta mający swoją tajemnicę, której istoty nie da się wytłumaczyć okolicznościami zewnętrznymi, relacjami uczuciowymi czy wpływem przypadku.

### Herbert

Beethoven pojawia się w pisarstwie Herberta już w 1952 roku w tekście opublikowanym przez poetę pod pseudonimem „Stefan Martha” na łamach „Dziś i Jutro”. Artykuł *Jeszcze o muzyce i pewnym interpretatorze* (WG 404–405) został zainspirowany lekturą ukazujących się w prasie rocznicowych omówień twórczości Beethovena. Herbert protestuje przeciwko „literackim” interpretacjom dzieł kompozytora, nazywa je niewłaściwym kluczem do sztuki dźwięku i apeluje o uszanowanie autonomii muzyki. Aby, jak twierdzi, obrzydzić czytelnikom „obrazowe” odczytania utworów muzycznych, ironicznie i z dużą dozą poczucia humoru relacjonuje literackie impresje Stanisława Przybyszewskiego na temat muzyki Chopina, opublikowane w młodopolskim „Życiu” 1 listopada 1899 roku. Bezlitośnie kpiąc zarówno z teorii, jak i egzaltowanego stylu pism „demonia” modernizmu, przestrzega czytelników przed „duszą i jej płasawicą niekontrolowanych skojarzeń” oraz snuciem opowieści, które przetłumaczone na muzykę przypominałyby jedynie „pijane walenie pięścią w klawiaturę” (WG 405)<sup>10</sup>. „Nie wstydzmy

<sup>8</sup> Tamże, s. 299–300.

<sup>9</sup> Por. wiersz Różewicza *Tęgo się Kafce nie robi* (CZTŻWŚ, p. 1v).

<sup>10</sup> Inaczej interpretuje ten tekst Jacek Rozmus. Zob. tenże, *Ostrożnie z tym waleniem pięścią w klawiaturę. O grze Zbigniewa Herberta ze Stanisławem Przybyszewskim*

się uszu, bo inaczej wsiąknjemy tam, gdzie niby głęboko, a naprawdę tylko ciemno” (WG 405) – konkluduje. Mimo że tekst Herberta ma charakter interwencyjny, to znaczy jego intencją jest obrona utworów wiedeńskiego klasyka przed egzegetycznymi nadużyciami, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że postać kompozytora zostaje w nim przywołana pretekstowo i że bardziej niż sama muzyka zajmuje poetę kwestia intersemiotycznego przekładu.

Bezpośrednio o swoim ambiwalentnym stosunku do Beethovena oraz muzyki jako sztuki Herbert opowiedział w rozmowie przeprowadzonej 10 kwietnia 1980 roku przez Marka Sołtysika:

Co do muzyki, to – mimo że próbowałem ją poznać – jestem w tej dziedzinie absolutnym zerem. [...] Trochę brzdąkałem na fortepianie, ale z czasem odszedłem od tego. A poza tym mam niechęć... To zabrzmiało strasznie banalnie [...] muzyka przynosi ukojenie, budzi entuzjazm bez wysiłku! Mnie zawsze *Symfonia bohaterska* napawała bohaterskimi uczuciami, potem myślałem o orkiestrach wojskowych i o ludziach, którzy mordują, a potem grają Beethovena, prawda... to chyba trąci kiczem, ale zostało mi z czasów okupacji, kiedy się formowałem jako człowiek: podejrzliwość wobec muzyki. Przy całym jakimś szacunku [...] ja mam dużo zagadnień w życiu, których nie przemyślałem do końca, żeby nie być tak zwanym dogmatykiem. Zostawiam sobie jeszcze, na ostatnie może lata mego życia, jakąś możliwość nawrócenia, przemiany (*Światło na murze. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Marek Sołtysik*, WYW III–II2)<sup>11</sup>.

Podobnie jak Różewicz Herbert uzasadnia swoją nieufność wobec dzieł Beethovena doświadczeniami wojennymi. Dokonane przez hitlerowców zawłaszczenie twórczości wiedeńskiego klasyka każe poecie traktować ją z podejrzliwym dystansem. W przeciwieństwie jednak do autora

[w:] tegoż, *Zbigniew Herbert w ogrodzie sztuk. Szkice literackie*, Kraków 2007, s. 11–42.

<sup>11</sup> Wywiad ten ukazał się dopiero w 2001 roku w „Rzeczpospolitej” (nr 17; dod. „Plus-Minus”, nr 30). Na temat muzyki w twórczości Herberta por. J. Wiśniewski, *Muzyka w twórczości Zbigniewa Herberta*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2003, nr 6, s. 353–379; tenże, *Lira i struna w poezji Zbigniewa Herberta*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, nr 1, s. 109–126; W. Ligęza, *Bez rutyny. O poezji Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta*, Kraków 2016; A. Wiatr, *Zbigniewa Herberta przygody z muzyką*, „Twórczość” 2001, nr 1, s. 44–78.

*Niepokoju* Herbert nie eksploruje bezpośrednio tego wątku w swoich utworach nawiązujących do postaci kompozytora.

Pierwszy z nich to *Beethoven* – prowokacyjny portret autora *Eroiki* opublikowany w tomie *Raport z obłąkanego Miasta* (1983):

Mówią że ogłuchł – a to nieprawda  
demony jego słuchu pracowały niezmordowanie  
i nigdy w muszlach uszu nie spało martwe jezioro

*otitis media* potem *acuta*  
sprawiły że w aparacie słuchowym  
utrzymywały się piskliwe tony syki

dudnienie świst drozda drewniany dzwon lasów  
czerpał z tego jak umiał – wysokie dyszkanty skrzypiec  
podszyte głuchą czernią basów

wykaz jego chorób namiętności upadków  
jest równie bogaty jak lista dzieł skończonych  
*tympano-labyrinthische Sklerose* prawdopodobnie *lues*

na koniec przyszło to co przyjsć musiało – wielkie otępienie  
nieme ręce biją w ciemne pudła i struny  
wydęte policzki aniołów obwołują milczenie

tyfus w dzieciństwie później *angina pectoris* arterioskleroza  
w Cavatinie kwartetu opus 130  
słychać płytki oddech ściśnięte serce duszność

niechlujny kłótniwy z ospowatą twarzą  
pił ponad miarę i tanio – piwo dorożkarski sznaps  
osłabiona gruźlicą wątroba odmówiła gry

nie ma czego żałować – wierzyciele umarli  
umarły także kochanki kuchty i grefinie  
książęta protektorzy – szlochały kandelabry



on jakby żył jeszcze pożyczka pieniądze zabiega  
 między niebem a ziemią nawiązuje kontakty  
 lecz księżyc jest księżycem także bez sonaty  
 (*Beethoven*, ROM)

Wiersz ten doczekał się kilku obszerniejszych – w tym również kontrowersyjnych – komentarzy. Jacek Rozmus twierdzi, że Herbert kwestionuje piękno muzyki Beethovena, ujawnia swoją niechęć wobec twórcy IX symfonii i kompensuje własne dolegliwości zdrowotne<sup>12</sup>. Z kolei według Anety Wiatr poeta odrzuca utrwalone w kulturze wizerunki kompozytora nonkonformisty i „bohatera Piękna”, powodowany zawiedzioną miłością do muzyki oraz moralną dwuznacznością tej sztuki<sup>13</sup>. „I cóż z tego – pyta retorycznie badaczka – że twórca *Eroiki* i *Appassionaty* był niedomytym gburem z dziobami po ospie, że cuchnął tanim alkoholem? Muzyka nie jest do wążania, tylko do słuchania [...] To właśnie muzyką wzbił się Beethoven ponad krepujące okoliczności [...]”<sup>14</sup>. Następnie Aneta Wiatr przeciwstawia utwór Herberta *Klasykowi* Wisławy Szymborskiej, by rozważania swoje spuentować stwierdzeniem, że wiersz Herberta jest słaby (w artykule padają również takie określenia jak „oschły”, „drewniany”, „napuszony”), tendencyjny i lepiej byłoby, gdyby się nie ukazał<sup>15</sup>. Czy rzeczywiście Herbertowski *Beethoven* zasłużył na tak surową ocenę?

Rację ma Jerzy Wiśniewski, gdy twierdzi, że poecie wcale nie zależało na podważeniu wartości muzyki Beethovena. Wiersz ukazuje przecież typowy dla biografii wielkich twórców paradoks: ich cierpienia i błędy moralne są zaprzeczeniem doskonałości i harmonii ich dzieł. Słuszność takiej interpretacji potwierdza jeden z *Brewiarzy*, którego podmiot u schyłku życia ubolewa, że nie przypomina ono dobrze skomponowanej sonaty [*Brewiarz (Panie, wiem, że dni moje są policzone)*, EB]. Ostentacyjny redukcjonizm Herberta może raczej świadczyć o niechęci poety do mitologizujących ujęć biograficznych postaci kompozytora

12 J. Rozmus, *Przez wielką szybkość. O muzycznych i malarskich nieporozumieniach w twórczości Zbigniewa Herberta*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 127–128. Z tezami badacza polemizował Jerzy Wiśniewski – zob. *Muzyka w twórczości Zbigniewa Herberta...*, s. 365.

13 A. Wiatr, dz. cyt., s. 58–61.

14 Tamże, s. 58.

15 Tamże, s. 58, 61.

oraz egzaltowanych interpretacji jego utworów. Poeta kwestionuje wiele aspektów popularnej legendy Beethovena – przedstawiającej go albo jako samotnego, głuchego geniusza walczącego heroicznie z cierpieniem i odnoszącego osobiste zwycięstwo dzięki nieugiętej sile charakteru, albo jako muzycznego rewolucjonistę, tytana, Herkulesa i Prometeusza, którego twórczość rozbudza etyczne nadzieje i wolnościowe dążenia całej ludzkości<sup>16</sup>. Herbertowski Beethoven to ciężko chory (częściowo również z własnej winy), ulegający słabościom, dalece niedoskonały człowiek. Wyeksponowane przez poetę ułomności artysty, takie jak fizyczna brzydota, niechlujstwo, pieniactwo, alkoholizm i pożądlivość, uzupełniają długą listę jego chorób. Co więcej, w ujęciu Herberta twórczość artystyczna kompozytora jest ściśle uwarunkowana cielesnością. Według poety – co podkreśla Jerzy Wiśniewski – „jeśli muzyka Beethovena ma cokolwiek znaczyć, to jej «programem» może być jedynie cierpienie kompozytora”<sup>17</sup>:

*tympano-labyrinthische Sklerose* prawdopodobnie *lues*  
[...]

tyfus w dzieciństwie później *angina pectoris* arterioskleroza  
w Cavatinie kwartetu opus 130  
słychać płytki oddech ściśnięte serce duszność  
(*Beethoven, ROM*)

16 Por. M. Dziadek, *Heroiczny mit Beethovena w polskim piśmiennictwie muzycznym XIX wieku* [w:] *Prace Herkulesa. Człowiek wobec wyzwań, prób i przeciwności*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2012, s. 567–580. Przykłady opracowań w różnym stopniu mitologizujących postać kompozytora: R. Rolland, *Życie Beethovena*, tłum. J. Popiel, Kraków 1984; W. Hulewicz, *Przybłąda Boży. Beethoven – czyn i człowiek*, Kraków 1982; E. Ludwig, *Trzej tytani. Michał Anioł, Rembrandt, Beethoven*, tłum. M. Tarnowski, E. Zawiejski, Warszawa 1948, s. 243–344; A. Czartkowski, *Beethoven. Próba portretu duchowego*, Warszawa 2010. Motywy wywiedzione z legendy Beethovena pojawiają się również w dwudziestowiecznej poezji poświęconej kompozytorowi, na przykład w utworach Adama Ważyka *Beethoven*, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Grób Beethovena*, Antoniego Kasprowicza *Przed maską Beethovena*, Wiktora B. Gołuszki *Ostatnia wieczerza*, Krzysztofa Andrzeja Jeżewskiego *Beethoven*, Mariana Piechala *Zalącznik do motta IV*, Bolesława Taborskiego *Beethoven*, *Kwartet F-dur op. 59 nr 1* czy Adriany Szymańskiej *Beethoven* (por. *Beethoven w poezji polskiej...*).

17 J. Wiśniewski, *Muzyka w twórczości Zbigniewa Herberta...*, s. 366.

Wojciech Ligęza z kolei zauważa, że ów „koncept poetycki Herberta jest powtórzeniem diagnozy lekarskiej wydanej... kwartetowi”<sup>18</sup>. Rwany rytm środkowego epizodu *Cavatiny*, opatrzonego przez Beethovena uwagą *beklemmt* (czyli „ze ściśniętym sercem”), „lekarz wiedeński Niemack zinterpretował jako: «tętno arteriosklerotyka z uszkodzonym sercem i chorobą wieńcową»”<sup>19</sup>.

Według Herberta utwory Beethovena stanowią zapis jego mniej lub bardziej udanych zmagañ z przymusem tworzenia ograniczonym dolegliwościami somatycznymi:

Mówią że ogłuchł – a to nieprawda  
demony jego słuchu pracowały niezmordowanie  
i nigdy w muszlach uszu nie spało martwe jezioro

*otitis media* potem *acuta*  
sprawiły że w aparacie słuchowym  
utrzymywały się piskliwe tony syki

dudnienie świst drozda drewniany dzwon lasów  
czepał z tego jak umiał – wysokie dyszkanty skrzypiec  
podszyte głuchą czernią basów  
(*Beethoven*, ROM)

Słowo „słuch” można rozumieć w tym fragmencie dwojako – jako talent domagający się urzeczywistnienia w dziele muzycznym oraz jako zmysł ulegający postępującej degeneracji. Wykorzystanie pierwszego znaczenia pozwala Herbertowi dokonać zawołowanej pochwały niezłomności i wytrwałości kompozytora – właśnie dlatego, że Beethoven całe życie poświęcił rozwijaniu swojego talentu (demony jego słuchu muzycznego pracowały przecież „niezmordowanie”), poeta kwestionuje podstawowy element Beethovenowskiej legendy, czyli głuchotę. W znaczeniu drugim sformułowanie „demony słuchu” należy rozumieć jako upersonifikowane dolegliwości somatyczne. Uosobieniu służy również zastosowanie medycznych, łacińskich określeń *otitis media* i *acuta*,

<sup>18</sup> W. Ligęza, dz. cyt., s. 164.

<sup>19</sup> Tamże.

brzmiających niczym imiona nieznanymi bóstw. Określenia nękających słuch artysty dźwięków: „dudnienie świst drozda drewniany dzwon lasów” nie tylko w czytelny sposób odsyłają do programowości na przykład symfonii Pastoralnej i fascynacji Beethovena przyrodą, lecz także pozwalają zidentyfikować świat umiłowanej przez kompozytora natury jako domenę złośliwych istot męczących uszy. Podobnie jak w utworze *Kant. Ostatnie dni* (EB) Herbert ukazuje więc w *Beethovenie* wizję natury obojętnej i niewspółczującej, która okrutnie zakpiła z wybitnego umysłu usiłującego racjonalnie ją opanować<sup>20</sup>. Myśl o wzajemnej nieprzystawalności tego, co intelektualno-duchowe, i tego, co materialne, powraca w zakończeniu wiersza: „księżyc jest księżycem także bez sonaty”. Nawet jeśli owo kontrowersyjne zdanie odnosi się jedynie do interpretacyjnego nadużycia, którego dopuścił się Ludwig Rellstab, tworząc nazwę sonaty Księżycowej, dwuznaczność Herbertowskiego sformułowania budzi niepokój. Twierdząc, że sztuka jest niekonieczna w obcym człowiekowi świecie natury, Herbert kwestionuje bowiem wszelkie konsolacyjne złudzenia na temat znaczenia sztuki i jej wpływu na rzeczywistość – tak chętnie przywoływane w kontekście Beethovenowskiej legendy.

Wiersz Herberta *Beethoven* można również odczytywać jako formę literackiej polemiki. W utworze pojawiają się wątki odsyłające do co najmniej dwóch innych wierszy: Miłoszowego *Mistrza* oraz przywoływanego już „mozartowskiego” *Klasyka* Szymborskiej. Hipotezę tę potwierdzają daty opublikowania utworów: *Mistrz* Miłosza powstał w 1959 roku, a ukazał się trzy lata później w tomie *Król Popiel i inne wiersze*, natomiast *Klasyk* Szymborskiej pochodzi ze zbioru *Wszelki wypadek*, wydanego w 1972 roku. Wydaje się mało prawdopodobne, żeby Herbert nie znał tych utworów i by podejmując podobny temat, nie starał się jakoś ustosunkować do wypowiedzi swoich poprzedników.

Miłoszowy Beethoven podkreśla z dumą, że jego muzyka „wywyższa

20 Jak wiadomo, Herbert wyszydził sentymentalne idee Jana Jakuba Rousseau, na przykład w wierszu *Rodzina Nepenthes* (ENO). Podobny wątek pojawia się również w eseju *Delta*, gdzie narrator tłumaczy: „Chciałbym jeszcze powiedzieć, dlaczego moje uczucia do Ruysdaela ochłodziły. Otóż stało się to wtedy, gdy w jego płótna wstąpił duch i wszystko stało się uduchowione, każdy liść, każda obłamana gałąź, każda kropla wody. Natura dzieliła z nami nasze rozterki i cierpienia, przemijanie i śmierć. Dla mnie najpiękniejsza jest przyroda niewspółczująca – chłodny świat w innym świecie” (MNW 15).

ponad to, czym jesteśmy”, to znaczy uwzniośla i przemienia ludzkie dusze, umożliwia wgląd w metafizyczny sens istnienia, a także – w przeciwieństwie do przyrody i ludzkości, skazanych na cykl życia i śmierci – jest wieczna. Wbrew naiwnym wyobrażeniom odbiorców mitologizujących akt twórczy źródła sztuki nie stanowi ani apolloński „promień”, ani pakt z demonem, ani „Łaska” pozwalająca kompozytorowi wypowiadać się w „mowie aniołów”. Ceną geniuszu i zarazem właściwą materią kreacji artystycznej jest klęska moralna twórcy: „Co z mego zła powstało, to tylko prawdziwe”<sup>21</sup>. Beethoven Miłosza płaci za swoje demiurgiczne dzieło stworzone kosztem innego człowieka poczuciem winy i samotnością, świadomością wyrządzonej krzywdy i utraconej miłości:

Grają niezmiennie sfery i planety,  
Ale chwila pamięci jest niepokonana.  
W środku nocy powraca. Kto trzyma pochodnie,  
Że co było tak dawno, dzieje się w jasności?

Żal, już daremny, o każdej godzinie  
Długiego życia. Jakie piękne dzieło  
Zdoła okupić uderzenia serca  
Żywej istoty i komu wystarczy  
Uczynki wyznać, które trwają wiecznie?<sup>22</sup>

Pojawia się również w utworze Miłosza niepokojące pytanie o Boga pragnącego doskonałości dzieła sztuki nawet kosztem ludzkiego zbawienia. Można je odczytywać jako wyraz rozpaczliwego bohatera z powodu uwikłania we własny los i zarazem jako próbę uzasadnienia wyrządzonego zła wyższą koniecznością:

<sup>21</sup> Por. N. Jakacka, „Współczucie dla Minotaura”. „Kant. Ostatnie dni”. *Propozycja lektury dwóch wierszy z tomu „Epilog burzy” Zbigniewa Herberta [w:] Czulość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnie w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, M. Cicha, Lublin 2005, s. 30–39; K. Pietrych, *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009, s. 105–130.

<sup>22</sup> C. Miłosz, *Mistrz* [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2015, s. 496.

Kochałem jednak moje przeznaczenie.  
 I gdybym cofnął czas, czy wybrałbym uczciwość,  
 Nie potrafię odgadnąć. Linia losu nie wie.  
 Czy Bóg chce, żebyśmy gubili duszę,  
 Bo tak ma tylko dar nieskazitelny?<sup>23</sup>

Być może prowokacyjny somatyzm Herbertowskiego Beethovena to również reakcja na dokonane przez Miłosza uwznioślenie postaci grzesznego artysty-demiurga, dręczonego wprawdzie wyrzutami sumienia, lecz niepragnącego w istocie żadnej zmiany i poszukującego estetycznych i metafizycznych usprawiedliwień swojego postępowania.<sup>2</sup> Beethoven Herberta nie transformuje popełnionych przez siebie niegodziwości w „dzieło nieskazitelne” – w akcie twórczym „czerpie jak umie” z boleśnie doświadczanego zła fizycznego. Zło moralne Herbert ostentacyjnie pozostawia bez usprawiedliwienia.

Wisława Szymborska w wierszu *Klasyk*, interpretowanym zwykle jako portret Mozarta, kreuje elegijny wizerunek artysty, którego niepowtarzalna jednostkowość – w przeciwieństwie do twórczości – zostaje unicestwiona przez śmierć, ludzką małość lub niepamięć. Wszystko to, co składało się na indywidualne, wyjątkowe, cielesne życie, zostanie zapomniane, celowo wyrzucone, przemilczane lub przywłaszczzone przez niegodnych spadkobierców. Zniknie realny człowiek ze swoimi chorobami, słabościami, uczuciami, zniknie to, co przyziemne, bolesne, fizyczne – muzyka „wyswobodzi się z okoliczności”, „odsłoni się widok na ogród, którego nigdy tu nie było”, to znaczy doskonale dzieło zacznie żyć niezależnie od osoby swojego niedoskonałego twórcy. Szymborska czułaemu, wanitatywnemu opisowi ginących, trywialnych niekiedy przedmiotów potwierdzających jedyność osoby ludzkiej przeciwstawia ironiczną puentę. Brzmi ona jak polemiczny komentarz do powtarzanego bezrefleksyjnie i banalizującego ludzkie cierpienie twierdzenia, że pośmiertne uznanie potomnych może stanowić rekompensatę tragicznego, skończonego życia artysty<sup>24</sup>:

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tego rodzaju myśl pojawia się zazwyczaj jako podsumowanie losów Wolfganga Amadeusza Mozarta: „W grudniu 1791 umiera na nieznaną chorobę, w kompletnej nędzy [...] Słynna jest historia jego pogrzebu: pod nieobecność chorej żony trumnę

No i teraz słuchajcie, słuchajcie śmiertelni,  
 w zdumieniu pilnie nadstawiajcie ucha,  
 o pilni, o zdumieni, o zasłuchani śmiertelni,  
 słuchajcie – słuchający – zamieni w słuch –<sup>25</sup>

Słuch w utworze Szymborskiej jest metaforą ograniczonego, jednostronnego poznania sztuki. Jesteśmy na nie skazani nie tylko za sprawą nieuchronnego upływu czasu, lecz także z powodu bezmyślności i złej woli współczesnych kompozytora. Opowiadając się za niedoskonałą jednostkowością, poetka apeluje o uważność, pamięć i współczucie. Tymczasem Herbert kategoriycznie stwierdza:

nie ma czego żałować – wierzyciele umarli  
 umarli także kochanki kuchty i grafinie  
 książęta protektorzy – szłochały kandelabry

on jakby żył jeszcze pożyczka pieniądze zabiega  
 między niebem a ziemią nawiązuje kontakty  
 lecz księżyc jest księżycem także bez sonaty  
 (Beethoven, ROM)

W przeciwieństwie do Szymborskiej autor *Pana Cogito* sugeruje, że życie artysty, wypełnione kalkulacjami finansowymi, przelotnymi romansami i zabieganiem o protekcję, nie żąda elegijnego upamiętnienia. Bezwartościowe są również wysiłki biografów ujawniających nieistotne szczegóły z życia kompozytora, odnajdujących kolejne „powyjmowane z nut rachunki od rzeźnika” nic niemówiące ani o osobie twórcy,

---

odprowadzała niewielka grupa przyjaciół, którzy rozproszyli się, spłoszeni gwałtowną zadymką śnieżną. Pozostawieni swemu losowi karawaniarze złożyli ciało we wspólnym grobie – nie wiadomo gdzie. Tak więc Mozart nie ma grobu. Żył krótko, życie miał pełne trudów oraz goryczy i nawet nie doczekał się «godnego pochówku». A jednak, choć przeszedł przez świat, jakby był tutaj przelotnym, niezbyt niechętnie widzianym gościem, dane mu było osiągnąć prawdziwą nieśmiertelność: nieśmiertelność w krainie sztuki”. S. Kisielewski, *Gwiazdozbiór muzyczny*, Kraków 1982, s. 40–41.

25 W. Szymborska, *Klasyk* [w:] tejsze, *Wszelki wypadek*, Warszawa 1972. Por. J. Wiśniewski, *Wisława Szymborska o muzykach i muzyce* [w:] tegoż, *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku*, Łódź 2013, s. 186–189.

ani o jego dziele. Herbert kwestionuje również ową zmitologizowaną, rzekomo mającą kompensującą moc doskonałość pozostawionej przez artystę sztuki, a jako jej źródło wskazuje cierpienia cielesne kompozytora. Mało tego – według poety w starciu z koniecznością przyrodniczą sztuka jest zarówno bezsilna, jak i niekonieczna.

Równie pesymistyczną diagnozę powtórzył Herbert w drugim tekście przywołującym postać klasyka wiedeńskiego – *Zwierciadło wędruje po gościńcu*. Według poety, mimo że „chór w operze Beethovena śpiewa przekonywająco o wolności”, funkcją sztuki może być jedynie przesłanie prawdy o rzeczywistości, której istotą jest cierpienie:

sztuka stara się uszlachetnić  
podnieść na wyższy poziom  
wyśpiewać odtańczyć zagadać

zetlałą materię ludzką  
zrudziałe cierpienie

(*Zwierciadło wędruje po gościńcu*, R)

\*

Jak udowadnia powyższe omówienie, temat beethovenowski stał się integralną częścią światów poetyckich Różewicza i Herberta. Za jego pomocą obydwaj poeci wyrazili własne idee, nie dążąc ani do rekonstrukcji pełnego wizerunku Beethovena, ani do „oddania sprawiedliwości” kompozytorowi. U Różewicza po wyzwoleniu z obciążającego kontekstu wojennego Beethoven dołączył do panteonu podziwianych przez autora *Niepokoju* „głodomorów”. Herbertowi z kolei *casus* Beethovena posłużył jako ilustracja tez o okrucieństwie natury/materii i złudzie estetycznego pocieszenia.

Temat beethovenowski to również sfera, w której Różewicz i Herbert zbliżają się do siebie i niejako zamieniają się miejscami. Głoszący śmierć sztuki Różewicz apeluje o uszanowanie tajemnicy wybitnych dzieł, zaś afirmujący dorobek śródziemnomorskiej kultury Herbert opatruje swój zachwyt pesymistycznym przypisem.



## Streszczenie

Książka składa się z dwóch części i aneksu. Pierwsza część zawiera omówienia utworów Zbigniewa Herberta nawiązujących do dzieł i biografii wybitnych malarzy. Rozdział pierwszy to interpretacja wiersza *Gauguin. Koniec* (SP), uwzględniająca licznie pojawiające się w utworze aluzje intertekstualne, zmierzająca do rekonstrukcji przedstawionego w wierszu portretu malarza. Kolejny szkic jest interpretacją utworu *Martwa natura* (UR). Autorka przywołuje szereg kontekstów, między innymi nawiązania do biografii, twórczości oraz recepcji dzieł Cézanne'a (Rilke, Czapski), inne wypowiedzi Herberta na temat twórczości artysty, a także odnosi się do wcześniejszych odczytań wiersza. Celem rozważań jest odtworzenie Herbertowskiej, zainspirowanej kontemplacją malarstwa, refleksji na temat relacji pomiędzy sztuką i transcendencją. Artykuł *Makowski Herberta* zawiera omówienie wypowiedzi eseistycznych o twórczości malarza oraz interpretację wierszy *Tryptyk naiwny* (UR), *Nie mam komu* (UR), *Odwiedziny* (UR) oraz *\*\*\* (jak on się nazywa)* (UR). Ukazany zostaje wpływ malarstwa Makowskiego na kształtowanie się poetyckiej dykcji młodego Herberta. W szkicu *Ratujmy Nikifora. Herberta teksty interwencyjne* autorka analizuje teksty poświęcone malarzowi Epifaniuszowi Drowniakowi, zwanemu Nikiforem Krynickim. Przedstawione w artykule odczytania pokazują Herbertowską interpretację twórczości Matejki z Krynicy. Omówione zostają refleksje poety na temat możliwych sposobów opisywania dzieł sztuki zainspirowane lekturą opracowań Andrzeja Banacha o malarstwie Nikifora oraz przywoływane przez Herberta konteksty historyczne i literackie (*Biskup jedzie przez morze* Jana Józefa Szczepańskiego). Kolejny szkic stanowi próbę uchwycenia istoty intelektualnego związku łączącego Zbigniewa Herberta i Józefa Czapskiego. Na podstawie

zachowanej korespondencji (również niepublikowanej, udostępnionej autorce w 2012 roku za zgodą spadkobierców Czapskiego i Herberta przez Muzeum Narodowe w Krakowie i Archiwum Zbigniewa Herberta w Bibliotece Narodowej w Warszawie) oraz świadectw tekstowych autorka rekonstruuje zasadnicze kwestie toczącego się przez wiele lat dialogu, ujawniającego duchowe powinowactwo artystów. Scharakteryzowane zostają relacje osobiste obydwu autorów, ich stosunek do tradycji literackiej (w tym do twórczości Juliusza Słowackiego, Cypriana Kamila Norwida i Witolda Gombrowicza), wydarzeń politycznych oraz życia literackiego w PRL. W tekście omówiono również istotne dla Czapskiego i Herberta problemy artysty (możliwości i uwarunkowań twórczej biografii), teodycei oraz rozmaicie pojmowanej religijności.

Drugą część książki otwiera artykuł opisujący fascynację Tadeusza Różewicza biografią i twórczością Vincenta van Gogha. Autorka analizuje teksty *Korzenie* (ZR, P 11) oraz *Áladerrida* (KKWW), a także relacjonuje spory, w jakie wchodzi Różewicz z dotychczasowymi, znakomitymi interpretatorami dzieł wielkiego Holendra: Julianem Przybosiem, Władysławem Strzemińskim, Martinem Heideggerem, Meyerem Schapiro oraz Jakiem Derridą. Istotnym przesłaniem tekstów Różewicza poświęconych obrazom van Gogha jest ukazanie powagi intelektualnego i zarazem etycznego wyzwania, jakie stanowi interpretacja dzieła sztuki. Kolejny szkic to omówienie wiersza *Widziałem cudowne monstrum* (BT, P 111) w kontekście polskiej recepcji dzieł Pabla Picassa oraz problemu wolności i zobowiązań dwudziestowiecznego artysty. Autorka eksponuje ambiwalencje przenikające poetycki portret „genialnego potwora” i rekonstruuje zarzuty formułowane przez Różewicza wobec osiągnięć twórczych, wyborów politycznych i osobistych malarza. Następny tekst opisuje relacje osobiste i artystyczne łączące Tadeusza Różewicza i Jerzego Tchorzewskiego. Na podstawie opublikowanych źródeł biograficznych oraz tekstów poetyckich i eseistycznych obydwu twórców autorka omawia nurtujące artystów zagadnienia, takie jak estetyczne konsekwencje tragicznych doświadczeń wojennych, problemy krytyki artystycznej, korespondencji sztuk, procesu twórczego, a także statusu i zobowiązań artysty. W kolejnym szkicu autorka koncentruje się na Różewiczowskiej recepcji dzieł Witolda Wojtkiewicza, Marii Jaremy i Tadeusza Brzozowskiego. Zarysowany zostaje również kontekst biograficzny relacji osobistych łączących autora *Niepokoju*

z przedstawicielami powojennej II Grupy Krakowskiej. Autorka interpretuje utwory *Witolda Wojtkiewicza sąd ostateczny* (BT, P III), *W najpiękniejszym mieście świata* (PR I) oraz *W okolicach sacrum* (PR III), będące próbą intersemiotycznego przekładu treści obrazu na słowo poetyckie lub prozatorskie. Analizy wierszy dedykowanych Tadeuszowi Makowskiemu (*Kopytka*) oraz Jerzemu Nowosielskiemu (*Sen Jana*, TRJN) ukazują z kolei Różewiczowską „metodę” tworzenia utworów o sztuce i artyście. Obydwa, na skutek autorskiej ingerencji, stały się niezwykle zwięzłymi, syntetycznymi interpretacjami wybranych aspektów życia, dzieła i filozofii twórczej cenionych przez poetę malarzy. Zastosowana strategia wielorakich, często niezwykle skondensowanych nawiązań intertekstualnych oraz zabiegów stylizacyjnych pozwoliła Różewiczowi stworzyć głęboko osobiste portrety interesujących go artystów.

W aneksie zamieszczono dwa szkice poświęcone dialogom na temat znaczenia sztuki, jakie Różewicz i Herbert prowadzili z wybitnymi indywidualnościami niezajmującymi się malarstwem. Pierwszy szkic to interpretacja Różewiczowskiego wiersza *Nauka chodzenia* (W, P IV) w kontekście refleksji teologicznej i twórczości poetyckiej Dietricha Bonhoeffera. Poeta, spóźniony uczeń niemieckiego teologa, znajduje wytłumaczenie własnych rozterek duchowych oraz uzasadnienie swoich decyzji twórczych w pracach i wierszach mistrza. Książkę zamyka tekst relacjonujący zbieżny stosunek Różewicza i Herberta do fenomenu muzyki Beethovena. Autorka odnosi się kolejno do opowiadania *Nowa szkoła filozoficzna* (PR I), szkicu *Malarstwo nocą 21.01.85* (PR III), utworu *I pomyśleć* (ZF, P III), artykułu *Jeszcze o muzyce i pewnym interpretatorze* (WG) oraz wierszy *Beethoven* (ROM) i *Zwierciadło wędruje po gościńcu* (R). Objąsniiona zostaje istota poetyckiej polemiki z piśmienictwem beethovenowskim, próba kwestionowania przez Różewicza i Herberta mitu Beethovena, znamienna ewolucja stosunku obydwu poetów do niemieckiego kompozytora i jego dzieł, a także zainspirowana tragiczną biografią artysty refleksja na temat rzeczywistego znaczenia arcydzieł oraz konsolacyjnych mocy sztuki.



## Summary

The book contains interpretations of texts by Zbigniew Herbert and Tadeusz Różewicz devoted to renowned painters. It presents a discussion of poems which have not been analyzed yet, which have only been discussed in a fragmentary way in other contexts, or which constitute an illegible puzzle for interpreters. The author shows how both poets shaped their own artistic awareness in the confrontation with works and lives of great painters. The common feature of the poems analyzed in the book is the fact that they constitute a record of an important experience – the contact of the poet with an artistic individuality, their extraordinary achievements and often complicated biography. A poetic evocation of certain masterpieces and an attempt at reconstruction of the drama of an artist as a human being allow Herbert and Różewicz to face their own creative and existential dilemmas – and this is the very “meeting” of a poet and a painter, described in this book.

The metaphor “sense of cobalt”, quoted in the title and borrowed from Herbert’s poem about Gauguin, is a reference to the thoughts formulated by both poets on mutual relations between art and life, and to the question of metaphysical sense of artistic creativity, posed by Herbert and Różewicz.

The first part of the book is focused on the contemporary masters described by Herbert: Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Paul Cézanne, as well as Polish painters – Tadeusz Makowski, Epifaniusz Drowniak known as Nikifor Krynicki and Józef Czapski. The second part features Tadeusz Różewicz and his “meetings” with Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Tadeusz Makowski, Witold Wojtkiewicz, Jerzy Tchórzewski, Maria Jarema, Tadeusz Brzozowski and Jerzy Nowosielski.

The annex contains two articles devoted to dialogues on the meaning of art which Różewicz and Herbert conducted with remarkable persons

not occupied with painting. The first essay features a description of the dispute between Tadeusz Różewicz and Dietrich Bonhoeffer on ethics and beauty in the context of the idea of non-religious Christianity. The second essay presents how the attitude of Różewicz and Herbert towards the figure of Ludwig van Beethoven changed over the years, and how the poets struggled with the consolatory myth of art.

## Nota bibliograficzna

Studia, które składają się na niniejszą książkę, były wcześniej publikowane lub prezentowane w zmienionej formie jako wystąpienia konferencyjne:

*Portret artysty. Gauguin według Herberta* [w:] *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2015.

*Władza nad martwą naturą. Cézanne Herberta* – tekst zaprezentowany na ogólnopolskiej konferencji naukowej *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków–Wieliczka, 27 maja 2018; przyjęty do druku w roczniku Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego „Warstwy”.

*Makowski Herberta* – zmieniony tekst wystąpienia przedstawionego na XV Warsztatach Herbertowskich i I Międzynarodowym Kongresie Współczesnej Literatury Polskiej, Zakopane, 23 września 2018.

*Ratujmy Nikifora. Herberta teksty interwencyjne* [w:] *Nie powinien przysyłać Syna. Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2018.

Przedruk w:

*Nikifor. Epifania niewinności*, „Teologia Polityczna co Tydzień” 2018, nr 132, dostępne w internecie: <https://www.teologiapolityczna.pl/joanna-adamowska-ratujmy-nikifora-herberta-teksty-interwencyjne>.

„...prowadzę z Tobą długie rozmowy...”. *O dialogu Józefa Czapskiego ze Zbigniewem Herbertem* [w:] *Czytając Czapskiego*, red. A. Janiak, D. Lisak-Gębala, Kraków 2015.

\*

*Tadeusz Różewicz wobec twórczości Vincenta van Gogha* – tekst zaprezentowany na ogólnopolskiej konferencji naukowej *Studium przedmiotu. Poezja i rzeczy*, IBL PAN, Warszawa, 9 grudnia 2014.

Jego zmieniona wersja została opublikowana po angielsku:

“*Looking at the Sunflowers, Thinking of the Roots*”. *Tadeusz Różewicz Faces Vincent van Gogh's Paintings* [w:] *The Thing. Conceptual and Cultural Aspects*, red. T. Dobrzyńska, R. Kuncheva, Warszawa 2018.

*Picasso według Różewicza. O wolności artysty na marginesie wiersza „Widziałem cudowne monstrum”* [w:] *SymbArt 2011–2016. Sympozjum artystyczno–naukowe*, red. A. Iskra-Paczkowska, Rzeszów 2017.

*O artystycznej przyjaźni Jerzego Tchórzewskiego i Tadeusza Różewicza* [w:] *SymbArt 2015. Czy sztuki można nauczyć?*, red. M. Pokrywka, K. Bednarska, Rzeszów 2016.

*Tadeusz Różewicz i artyści Krakowa (Witold Wojtkiewicz, Maria Jarema, Tadeusz Brzozowski)* [w:] *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2017.

Przedruk zmienionego fragmentu artykułu:

*Była malarką krajobrazów swojego organizmu. Maria Jarema według Tadeusza Różewicza* [w:] *Art and Science. Obrazowanie biologiczne. Inspiracje niewidzialnym światem?*, red. S. Pikuła, Rzeszów 2018.

*Tadeusz Makowski i Jerzy Nowosielski w oczach poety* [w:] *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015 (*Literatura i Sztuka*, t. 11).

\*

*Lekcja pastora Bonhoeffera. O chaologii Tadeusza Różewicza raz jeszcze* [w:] *Efekt motyla 3. Od teorii chaosu deterministycznego do indeterminizmu praktyki literackiej i artystycznej*, red. K. Bakula, D. Heck, Kraków 2017.

*Beethoven Różewicza i Herberta* – zmieniony tekst wystąpienia przedstawionego na ogólnopolskiej konferencji naukowej *Muzyka i muzyczność w literaturze od romantyzmu do czasów najnowszych*, Interdyscyplinarne Centrum Badań Humanistycznych UŁ, Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu UŁ, Łódź, 25 listopada 2016, przyjęty do druku w czasopiśmie „Folia Litteraria Polonica”.



# Wybrana bibliografia

## Zbigniew Herbert

### LITERATURA PRZEDMIOTU

- Adamowska J., *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012.
- Badyda E., *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 2008.
- Berkan-Jabłońska M., *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Łódź 2008.
- Cieński A., *Interpretacja utworów Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2012.
- Franaszek A., *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2008.
- Franaszek A., *Herbert. Biografia*, t. 1–2, Kraków 2018.
- Garbol T., „Chrzest ziemi”. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006.
- Hryniewicz K., *Cogito i dubito. Dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza*, Kraków 2014.
- Ligęza W., *Bez rutyny. O poezji Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta*, Kraków 2016.
- Łukasiewicz J., *Herbert*, Wrocław 2001.
- Rozmus J., *Zbigniew Herbert w ogrodzie sztuk. Szkice literackie*, Kraków 2007 (*Ostrożnie z tym waleniem pięścią w klawiaturę. O grze Zbigniewa Herberta ze Stanisławem Przybyszewskim; Przez wielką szybę. O muzycznych i malarskich nieporozumieniach w twórczości Zbigniewa Herberta*).
- Siedlecka J., *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002.

- Siemaszko P., *Świat obrazu – obraz świata. Przestrzenie pograniczne w pisarstwie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Zbigniewa Herberta, Józefa Czapskiego*, Bydgoszcz 2000.
- Siemaszko P., *Webikul pasji i cnoty. Myśl o pięknie w twórczości Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 2016.
- Siemaszko P., *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996.
- Urbankowski B., *Poeta, czyli Człowiek zwielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbercie*, Radom 2004.

\*

- Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, wyb. i red. J.M. Ruszar, Lublin 2006.
- Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)*, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006 (M. Antoniuk, *Między tragiczną bagatelizacją a misją ocalonego. Zbigniew Herbert wobec poległych poetów*; D. Kozicka, *Mój przyjaciel malarz, czyli parę słów o przyjaźni Zbigniewa Herberta z Józefem Czapskim*).
- Herbert. Znaki na papierze*, oprac. H. Citko, Olszanica 2008.
- Zbigniew Herbert w Galerii OPUS we Wrocławiu*, oprac. J. Wojciechowski, Wrocław 2005.
- Zbigniew Herbert. Ludzie*, red. A. Franaszek, teksty H. Citko i in., Kraków 2015.
- Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, cz. 1–2, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006 (D. Kozicka, *Przemożna wola konfrontacji. Sztuka patrzenia w esejach Zbigniewa Herberta*; M. Smolińska-Byczuk, *Życie martwej natury. Malarze holenderscy XVII wieku w oczach Zbigniewa Herberta*; T.J. Żuchowski, *Ukryta w oku cząstka dotyku. Rysunki Zbigniewa Herberta*).

\*

- Bobryk R., *Wiersz, którego nie ma...* „Martwa natura P. Cézanne” Zbigniewa Herberta, „Conversatoria Litteraria” 2010, t. 3.
- Gogler P., *Poezja Zbigniewa Herberta w świecie sztuk pięknych*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1.
- Gutowski W., *Świadek odbóstwionej wyobraźni. Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001.
- Herberta podróże ze szkicownikiem*, „Strefa literatury”, Polskie Radio Dwójka, prowadzenie: K. Hagemajer-Kwiatkiewicz, goście: J. Guze, M. Smolińska, H. Citko, audycja radiowa 6 maja 2018, godz. 20.00, dostępne w internecie: <https://www.polskieradio.pl/8/2382/Artykul/2112822,Dla-Herberta-sztuka-byla-niezbywalna-czescia-zycia>.
- Jakacka N., „*Współczucie dla Minotaura*”. „*Kant. Ostatnie dni*”. *Propozycja lektury dwóch wierszy z tomu „Epilog burzy” Zbigniewa Herberta* [w:] *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretności w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, M. Cicha, Lublin 2005.
- Misiołek H., *W cieniu Twojej dobroci* [w:] J. Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002.
- Śniedziewska M., „*Mądra astronomia widzialnego świata*”. *Lekcja Cézanne’a według Herberta* [w:] *Nagła wyspa. Studia i szkice o pisarstwie Zbigniewa Herberta*, red. P. Próchniak, Lublin 2015.
- Toruńczyk B., *Bez tytułu, czyli zapiski redaktora* [w:] *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, Wrocław 2000.
- Wiatr A., *Zbigniewa Herberta przygody z muzyką*, „*Twórczość*” 2001, nr 1.
- Wiśniewski J., *Lira i struna w poezji Zbigniewa Herberta*, „*Acta Universitatis Lodzianae. Folia Litteraria Polonica*” 1998, nr 1.
- Wiśniewski J., *Muzyka w twórczości Zbigniewa Herberta*, „*Acta Universitatis Lodzianae. Folia Litteraria Polonica*” 2003, nr 6.
- Zbigniew Herbert. Kalendarium życia i twórczości 1958–1971*, dostępne w internecie: [www.fundacjaherberta.com/krotki-rys-biograficzny/kalendarium-zycia-i-tworczosci-1958-1971](http://www.fundacjaherberta.com/krotki-rys-biograficzny/kalendarium-zycia-i-tworczosci-1958-1971).

## Tadeusz Różewicz

## LITERATURA PODMIOTU:

- Różewicz T., *Historia pięciu wierszy*, Wrocław 2011.  
 Różewicz T., *Malarstwo nocą 21.01.85* [w:] Jerzy Tchórzewski. *Słowa i obrazy*, red. D. Folga-Januszewska, Olszanica 2009.  
 Różewicz T., *nauka chodzenia / gehen lernen*, Wrocław 2007.  
 Różewicz T., *Poemat otwarty*, Kraków 1956.  
 Różewicz T., *to i owo*, Wrocław 2012.  
 Różewicz T., *Zielona róża. Kartoteka*, Warszawa 1961.

## LITERATURA PRZEDMIOTU:

- Adamowska J., *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012.  
 Burkot S., *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1987.  
 Cieślak R., *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.  
 Cieślak R., *Widzenie Różewicza*, Warszawa 2013.  
 Drewnowski T., *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002.  
 Hryniewicz K., *Cogito i dubito. Dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza*, Kraków 2014.  
 Kruszewski W., *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Lublin 2005.  
 Kunz T., *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005.  
 Łukasiewicz J., *TR*, Kraków 2012.  
 Majchrowski Z., „Poezja jak otwarta rana” (*Czytając Różewicza*), Warszawa 1993.  
 Majchrowski Z., *Różewicz*, Wrocław 2002.  
 Mrugalski M., *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007.  
*Poeta odchodzi. Tadeusz Różewicz*, katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, red. A. Szóstka, M. Górczyńska, Warszawa 2017.

- Skrendo A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002.
- Stankiewicz – Różewicz – Stankiewicz. *Wystawa w Muzeum Pana Tadeusza Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*, oprac. M. Urbanek, M. Marszałek, A. Myśliwiec, M. Szyjka, Wrocław 2017.
- Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015.
- Ubertowska A., *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001.

\*

- Adamowska J., *O artystycznej przyjaźni Jerzego Tchórzewskiego i Tadeusza Różewicza* [w:] *SzymbArt* 2015. *Czy sztuki można nauczyć?*, red. M. Pokrywka, K. Bednarska, Rzeszów 2016.
- Adamowska J., *Tadeusz Makowski i Jerzy Norwosielski według Różewicza* [w:] *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015.
- Dakowicz P., *Różewicz i Bonhoeffer. Na marginesie wiersza „nauka chodzenia”* [w:] tegoż, *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015.
- Gleń A., *Ekfrazja i przedmiot poetycki w poezji Tadeusza Różewicza*, „Kresy” 2008, nr 73–74.
- Gutowski W., *Aluzje biblijne i symbolika religijna w poezji Tadeusza Różewicza* [w:] tegoż, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.
- Januszkiewicz M., *W stronę transcendencji. O poezji Tadeusza Różewicza z lat 1991–1999* [w:] *Literatura polska 1990–2000*, t. 1, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002.
- Kuczyńska-Koschany K., *Różewicz: oskarżam! Wiersz o samobójstwie Ruth Rilke – anagram „czystej sprzeczności”* [w:] tejże, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004.
- Łukasiewicz J., *Autokomentarz Różewicza*, „Odra” 1972, nr 1.
- Mikołajczak M., *Powrót do ur-zupy. Tropem jednego wątku chaologicznego w wierszach Tadeusza Różewicza* [w:] *Efekt motyla 2. Humanisci wobec metaforyki teorii chaosu. Studia*, red. D. Heck, K. Bakula, Kraków 2012.
- Nycz R., *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”* [w:] tegoż,

- Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz R., *Tajemnica okaleczonej poezji. Trzy głosy do twórczości Tadeusza Różewicza* [w:] *Zobaczyć poetę*, red. E. Guderian-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak, Poznań 1993.
- Różewicz T., *Zwierciadło. Poematy wybrane. Lekcja literatury z Mieczysławem Porębskim*, Kraków 1998.
- Skrendo A., „Widokówki i podobizny różnych lemurów”: *Różewicz i Nowosielski* [w:] tegoż, *Przodem Różewicz*, Warszawa 2012.
- Skrendo A., *Przyboś i Różewicz. Paralela* [w:] tegoż, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.
- Stankowska A., *Ikonoklamz odwrócony. Tadeusz Różewicz w poszukiwaniu form „wewnętrznego obrazu”* [w:] *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015.
- Szczukowski D., *Do kresu nocy. Tadeusza Różewicza podglądanie śmierci*, „Wielogłos” 2013, nr 1.
- Ubertowska A., *Tożsamość jako ślad kryptograficzny (Holokaust w późnych poematach Tadeusza Różewicza)* [w:] tejże, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007.
- Wyślouch S., *Dwa spotkania z Rubensem. Różewicz i Szymborska*, „Polonistyka” 2007, nr 6.

### Konteksty

- Banachowie E. i A., *Historia o Nikiforze*, Kraków 2004.
- Banaś B., *Nikifor (1895–1968)*, Warszawa 2006.
- Bastiaansen L., *Ikony Wielkiego Tygodnia. Teologia i symbolika ikon*, tłum. T. van-Loo Jaroszyk, Kraków 2003.
- Beethoven w poezji polskiej*, red. Z. Kościów, H. Jamry, Opole 2011.
- Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, t. I, Warszawa 1969.
- Bobryk R., *Martwa natura w poezji polskiej XX wieku*, Siedlce 2015.
- Bonhoeffer D., *Modlitwy i wiersze więzienne*, tłum. K. Wójtowicz, postł. A.A. Napiórkowski, Kraków 2005.
- Bonhoeffer D., *Wybór pism*, wyb., oprac. i noty wstępne A. Morawska, Warszawa 1970.

- Bonhoeffer D., *Życie wspólne*, tłum. K. Wójtowicz, wstęp A.A. Napiórkowski, Kraków 2001.
- Borghesi S., *Cézanne*, tłum. A.N. Germeyan, Warszawa 2006.
- Bułgakow S., *Dwaj wybrańcy. Jan i Judasz – „umiłowany uczeń” i „syn zatracenia”*, tłum. H. Paprocki, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego” 1982, nr 2.
- Cézanne P., *Listy*, oprac. J. Rewald, tłum. J. Guze, Warszawa 1968.
- Czapski J., *Czytając*, Kraków 1990.
- Czapski J., *Na nieludzkiej ziemi*, Warszawa 1990.
- Czapski J., *Patrząc*, wyb., przedm. i posł. J. Pollakówna, Kraków 2004.
- Czapski J., *Tumult i widma*, Warszawa 1988.
- Czapski J., *Wyrwane strony*, Warszawa 2010.
- Czartkowski A., *Beethoven. Próba portretu duchowego*, Warszawa 2010.
- Czerni K., *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011.
- Dąbrowska M., *Dzienniki*, t. 2, 1933–1945, wyb., wstęp i przyp. T. Drownowski, Warszawa 1988.
- Dostojewski F., *Biesy. Powieść w trzech częściach*, tłum. Z. Podgórzec, Wrocław 2004.
- Dudek J., *Granice wyobraźni, granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*, Kraków 2008.
- Ficowski J., *Witold Wojtkiewicz*, Łowicz 1996.
- Filozofia odpowiedzialności XX wieku. Teksty źródłowe*, wyb., tłum., red. J. Filek, Kraków 2004.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- Gauguin P., *Noa Noa*, tłum. W. Rogowicz, Warszawa 1925.
- Gauguin P., *Paul Gauguin's Intimate Journals*, translated by V.W. Brooks, preface by E. Gauguin, New York 1936.
- Gauguin P., *The Writings of a Savage*, ed. by D. Guerin, with an introduction by W. Andersen, translated by E. Levieux, [b.m.] 1996.
- van Gogh V., *Listy do brata*, tłum. J. Guze, M. Chełkowski, Warszawa 2002.
- Heck D., „Bez znaku, bez śladu, bez słowa”. *W kręgu problemów duchowości we współczesnej literaturze polskiej*, Wrocław 2004.
- Hulewicz W., *Przybłąda Boży. Beethoven – czyn i człowiek*, Kraków 1982.
- „Ja to ktoś inny”. *Korespondencja Artura Rimbaud*, wyb., tłum. i oprac. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Warszawa 1970.



- Jackowski A., *Świat Nikifora*, Gdańsk 2005.
- Jaworska W., *Tadeusz Makowski. Polski malarz w Paryżu*, Wrocław 1976.
- Jaworska W., *Tadeusz Makowski. Życie i twórczość*, Wrocław 1964.
- Jaworski R., *Historie maniaków*, il. W. Wojtkiewicz, Kraków 1978.
- Jerzy Tchorzewski. *Słowa i obrazy*, red. D. Folga-Januszewska, Olszanica 2009.
- Juszczak W., *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965.
- Karpiński W., *Portret Czapskiego*, Warszawa 2007.
- Kisielewski S., *Gwiazdozbiór muzyczny*, Kraków 1982.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2006.
- Kossowska I., *Witold Wojtkiewicz 1879–1909*, Warszawa 2006.
- Kuczyńska-Koschany K., *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004.
- Langer A., *Paul Gauguin*, tłum. J. Ruszczyk, Lipsk–Warszawa 1963.
- Ludwig E., *Trzej tytani. Michał Anioł, Rembrandt, Beethoven*, tłum. M. Tarnowski, E. Zawiejski, Warszawa 1948.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989.
- Makowski T., *Pamiętnik*, oprac. W. Jaworska, Kraków 2003.
- Małodobry A., *Maria Jarema*, Olszanica 2008.
- Marek G.R., *Beethoven. Biografia geniusza*, tłum. E. Życieńska, Warszawa 2009.
- Miłosz C., *Rok myśliwego*, Kraków 2001.
- Miłosz C., *Wiersze wszystkie*, Kraków 2015.
- Miłosz C., *Życie na wyspach*, Kraków 1997.
- Nowosielski J., *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, wstęp i red. K. Czerni, Kraków 2013 (*Ikona „Zejścia do piekła”; Czas historyczny i przecucie „metahistorii” w refleksji eklezjologicznej prawosławia; Ucieczka na pustynię; Problem cierpienia w sztuce*).
- Perruchot H., *Gauguin*, tłum. H. Olędzka, Warszawa 1976.
- Pietrych K., *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia*, Poznań–Warszawa 1971.
- Porębski M., *Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1966.
- Przyboś J., *Poezje zebrane*, Warszawa 1959.
- Rilke R.M., *Elegie duinejskie. Sonety do Orfeusza*, tłum. A. Lam, Warszawa 2011.
- Rodriguez-Aguilera C., *Picasso*, tłum. T. Utzig, Warszawa 1987.



- Rolland R., *Życie Beethovena*, tłum. J. Popiel, Kraków 1984.
- Schapiro M., *Paul Cézanne*, New York 1952.
- Skrendo A., *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.
- Szczepański J.J., *Biskup jedzie przez morze [w:] tegoż, Rafa*, Warszawa 1983.
- Szyborska W., *Wszelki wypadek*, Warszawa 1972.
- Śniedziwska M., *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń 2014.
- Tchórzewski J., *Świadectwo dojrzałości. Wspomnienia z lat 1928–1945*, Katowice 2007.
- Tchórzewski J., *Świadectwo oczu. Wspomnienia z lat 1946–1957*, Kraków 2006.
- Tchórzewski J., *Teksty*, red. S. Wieczorek, Warszawa 1999.
- Tchórzewski J., *Wieczny początek gwałtownej chwili. Wiersze*, Kraków–Warszawa 2003.
- Ubertowska A., *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007.
- Wyka K., *Makowski*, Kraków 1963.
- Zieliński J., *Józef Czapski. Krótki przewodnik po długim życiu*, Warszawa 1997.

\*

- Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, wyb. i oprac. M. Kitowska-Łysiak, M. Ujma, Lublin 1996 (M. Janion, *Artysta przemienienia*; G. Herling-Grudziński, „*Chciał nie istnieć*”; A. Osęka, *Kim był Czapski dla mnie i dla takich jak ja. Przyczynek do recepcji dzieła Czapskiego w Peerelu*; A. Zagajewski, *Piłowanie i błysk*).
- Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003 (L.B. Jennings, *Termin „groteska”*, tłum. M.B. Fedewicz; W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke; B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, tłum. M.B. Fedewicz; J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, tłum. K. Falicka).
- Nowosielski J., *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, wyb. i ukł. K. Czerni, Kraków 2012 (K. Czerni, *Ryzyko głośnego myślenia; Piekło jest bliżej – z Jerzym Nowosielskim rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski; Sztuka jest zawsze sztuką końca świata – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Wacław Patyczek*).

*Picasso w Polsce*, red. M. Bibrowski, Kraków 1979 (M. Bibrowski, *Recepcja dzieła Pabla Picassa w Polsce Ludowej*; W.J. Dobrowolski, *Trójlistek bzu*; J. Jasiński, *Picasso prosty*; E. Lipińska, *O pobycie Picassa w Polsce wspomnień kilka*; K. Pasenkiewicz, *Wspomnienia z pobytu Pabla Picassa w Krakowie*; M. Porębski, *Miejsce Picassa*).

\*

Czapski J., Herbert Z., *Dwa listy o cieniach, świetle i głosie umarłych*, „Zeszyty Literackie” 2006, nr 4.

Czapski J., Herbert Z., *Listy*, „Zeszyty Literackie” 2009, nr 1.

Czapski J., *Lekcja Cézanne’a* [w:] R.M. Rilke, *Cézanne*, tłum. A. Serafin, Warszawa 2015.

Czerni K., Szczerski A., *Tadeusz Makowski*, „Wielcy Malarze” [b.d.], nr 97.

Dąbrowski T., *Fragmentaryczne widzenie. Transpozycja teorii widzenia Władysława Strzemińskiego na grunt literacki*, „Twórczość” 2004, nr 10.

Derrida J., *Restytucje prawdy w rozmiarze* [w:] tegoż, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

Dziadek M., *Heroiczny mit Beethovena w polskim piśmiennictwie muzycznym XIX wieku* [w:] *Prace Herkulesa. Człowiek wobec wyzwania, prób i przeciwności*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2012.

Filipowicz A., *Mówiłem o Niej...* [w:] *Maria Jarema (wspomnienia i komentarze)*, red. J. Chrobak, Kraków 1992.

Fiut A., *Po śmierci Boga* [w:] tegoż, *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995.

Głowiński M., *Sztuczne awantury (przedmowa)* [w:] R. Jaworski, *Historie maniaków*, il. W. Wojtkiewicz, Kraków 1978.

Heidegger M., *Źródło dzieła sztuki* [w:] tegoż, *Drogi lasu*, tłum. J. Mizera, Warszawa 1997.

Huxley A., *Muzyka nocą* [w:] tegoż, *Eseje wybrane*, wyb., tłum. i wstęp J. Kempka, Nowy Jork 1966.

Kalin A., *Chaos jako metafora literacka* [w:] *Efekt motyla 2. Humaności wobec metaforyki teorii chaosu. Studia*, red. D. Heck, K. Bakuła, Kraków 2012.

Komorowski D., *Paradoks jako figura chaosu* [w:] *Efekt motyla. Humaności wobec teorii chaosu*, red. D. Heck, K. Bakuła, Wrocław 2006.

Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Arcyfilut contra Hebesy, Papagaje*,

- Perokety i inne Szalawiły czyli wokabularz Tadeusza Brzozowskiego* [w:] *Tadeusz Brzozowski 1918–1987*, red. A. Żakiewicz, Warszawa 1997.
- Łoboz M., *Ikona Beethovena i korespondencja sztuk. Kilka interpretacji literackich*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2016, nr 6(9).
- Mortkowicz-Olczakowa H., *Świątki i nie świątki*, „Życie Literackie” 1966, nr 52.
- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy* [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
- Pablo Picasso, „Wielcy Malarze” 2000, nr 91, s. 26.
- Podgórzec Z., *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, wstęp i oprac. K. Czerni, Kraków 2009.
- Poniatowska I., *Ikoniczny wizerunek Beethovena w polskiej poezji*, „Res Facta Nova” 2011, nr 12.
- Przestrzeń wewnętrzna. Rozmowa z Jerzym Tchórzewskim* [w:] Z. Taranienko, *Rozmowy o malarstwie*, Warszawa 1987.
- Przyboś J., *Przedmowa do pierwszego wydania. Nowatorstwo Władysława Strzemińskiego* [w:] W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1974.
- Rilke R.M., *Listy o Cézannie* [w:] tegoż, *Cézanne*, tłum. A. Serafin, Warszawa 2015.
- Rodary S., *Paul Cézanne*, „Wielcy Malarze” 1998, nr 7.
- Salij J., *Niedoczytana Ewangelia* [w:] tegoż, *Tajemnice Biblii*, Poznań 2003.
- Schapiro M., *Martwa natura jako przedmiot osobisty – nota o Heideggerze i van Goghu* [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t. 3, red. M. Gołaszewska, tłum. J. Krupiński, Kraków 1991.
- Sprutta J., *Symbolika dłoni w ikonie. Studium teologiczno-ikonograficzne*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2004, t. 17.
- Szczyrbyła M., *Jeszcze o Nikiforze. Fakty, domysły, legendy*, „Polska Sztuka Ludowa” 1990, nr 1.
- Tchórzewski J., *Człowiek, który widział w nocy* [w:] *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976.
- Wisłocki S., *Przyczynek do biografii Nikifora Drowniaka zwanego „Krynikiem”*, „Polska Sztuka Ludowa” 1985, nr 3–4.
- Wiśniewski J., *Wisława Szymborska o muzykach i muzyce* [w:] tegoż, *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku*, Łódź 2013.
- Wysłouch S., *O malarstwie literatury* [w:] tejże, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.



## Spis ilustracji

1. *Apostoł Jan na piersi Chrystusa*, 1310, rzeźba, drewno dębowe, 89 × 47 × 31,5 cm, Muzeum im. Bodego, Berlin, źródło: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.pl>, licencja: [CC-BY-SA 3.0].
2. Paul Cézanne, *Gracze w karty*, 1893–1895, olej na płótnie, 48 × 58 cm, Muzeum Orsaya, Paryż, źródło: PhotoPower.
3. Paul Cézanne, *Martwa natura z jabłkiem, butelką i oparciem krzesła*, 1902–1906, ołówek i akwarela, 44,3 × 59 cm, The Courtauld Gallery, Londyn, źródło: PhotoPower.
4. Paul Gauguin, *Autoportret*, 1893, olej na płótnie, 45 × 38 cm, Muzeum Orsaya, Paryż, źródło: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.pl>, licencja: [CC-BY-SA 3.0].
5. Paul Gauguin, *Kochankowie*, 1902, olej na płótnie, 72,5 × 92,5 cm, Muzeum Narodowe w Pradze, źródło: PhotoPower.
6. Paul Gauguin, *Malarz słoneczników*, 1888, 73 × 91 cm, Muzeum Vincenta van Gogha, Amsterdam, źródło: PhotoPower.
7. Vincent van Gogh, *Korzenie i pnie drzew*, 1890, olej na płótnie, 50 × 100 cm, Muzeum Vincenta van Gogha, Amsterdam, źródło: PhotoPower.
8. Vincent van Gogh, *Kwitnący migdałowiec*, 1890, olej na płótnie, 73,5 × 92 cm, Muzeum Vincenta van Gogha, Amsterdam, źródło: PhotoPower.
9. Vincent van Gogh, *Para butów*, 1886, olej na płótnie, 37,5 × 45 cm, Muzeum Vincenta van Gogha, Amsterdam, źródło: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.pl>, licencja: [CC-BY-SA 3.0].
10. Tadeusz Makowski, *Odlot jaskółek*, 1931, olej na płótnie, 39,5 × 26,5 cm, fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie, źródło: Muzeum Narodowe w Krakowie.

11. Tadeusz Makowski, *Szewc*, 1930, olej na płótnie, ; 100,5 x 81 [118 × 98 × 9] cm, fot. Krzysztof Wilczyński, źródło: Muzeum Narodowe w Warszawie.
12. *Ostatnia wieczerza*, lata 20. xv wieku, ikona z warsztatu Daniela Chornego i Andrieja Rublowa, 14 × 18 × 1 cm, Ławra Troicko-Siergijewska, Siergijew Posad, źródło: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.pl>, licencja: [CC-BY-SA 3.0].
13. Jerzy Tchórzewski, *Grotolaz*, 1969, 195 × 114 cm, olej na płótnie, fot. Krzysztof Wilczyński, źródło: Muzeum Narodowe w Warszawie.
14. Witold Wojtkiewicz, *Przed teatrzykiem*, 1906–1907, olej na płótnie, 99,5 × 105,5 [119 × 125 × 6] cm, fot. Piotr Ligier, źródło: Muzeum Narodowe w Warszawie.
15. Witold Wojtkiewicz, *Wegetacja*, 1906, 58 × 73 cm, tempera na płótnie, fot. Krzysztof Wilczyński, źródło: Muzeum Narodowe w Warszawie.
16. *Zstąpienie do otchłani*, pracownia mistrza Dionizego, późny xiv w., 134 × 108 cm, tempera na desce, Muzeum Rosyjskie, Sankt Petersburg, źródło: PhotoPower.

## Indeks osobowy

### A

Adamowska Joanna 32, 102,  
114, 122, 142, 166  
Adorno Theodor 110  
Aleksandrowicz Róża 176  
Andrzejewski Jerzy 108  
Antoniak Feliks 173  
Aragon Louis 113

### B

Bacon Francis 85, 105, 133, 150, 177  
Badyda Ewa 23, 33, 40, 42, 45, 64  
Banach Andrzej 231  
Bastiaansen Louis 183  
Bauguion Henriette 174  
Beethoven Ludwig, van 24,  
44, 121, 213, 233, 265–280  
Bereś Stanisław 18, 85, 99, 197  
Bernard Émile 58, 64  
Białostocki Jan 181  
Bibrowski Mieczysław 108, 113  
Bobryk Roman 48, 56, 63  
Bochnak Adam 142  
Bonhoeffer Dietrich 23,  
196, 233, 247–263  
Bonnard Pierre 72

Borghesi Silvia 47  
Bosch Hieronim 85, 105  
Boznańska Olga 71  
Braque Georges 133  
Bratny Roman 197  
Braun Kazimierz 141, 144  
Breughel Pieter (st.) 72, 85, 105  
Brzozowski Tadeusz 22,  
23, 119, 125, 142, 232  
Bułgakow Siergiej 185  
Burkot Stanisław 110

### C

Camus Albert 149  
Cariou Clotilde 174  
Celan Paul 116  
Cézanne Paul 22, 23, 30, 41, 47–65, 72  
Chagall Marc 105  
Chardin Jean 64  
Chełmoński Józef 142  
Chopin Fryderyk 218  
Cieński Andrzej 28  
Cieślak Robert 21, 89, 130, 144, 167  
Conrad Joseph 192  
Corbusier, Le (wł. Charles-  
-Édouard Jeanneret-Gris) 153

Cybis Jan 71

Czapski Józef 22, 23, 49,  
103–133, 52, 54, 62, 231

Czartkowski Adam 222

Czerniawski Adam 85, 129, 165, 192

Czerni Krystyna 23, 100,  
170, 177, 184, 190

## D

Dakowicz Przemysław 196

Daubigny Charles-François 30

Dąbrowski Tadeusz 89

Degas Edgar 36, 63, 174

Deotyma –

zob. Łuszczewska Jadwiga

Derrida Jacques 101, 102, 232

Dębicz Maria 166

Dionizy (ikonograf) 189

Dix Otto 20

Dobrowolski Tadeusz 142

Dobrowolski Władysław Józef 113

Dominik Tadeusz 71

Dostojewski Fiodor 103, 153, 192

Drewnowski Tadeusz 110, 123, 141

Drowniak Epifaniusz –

zob. Krynicki Nikifor

Dudek Jolanta 166

Dürer Albrecht 63

Dürrenmatt Friedrich 149

Dziadek Magdalena 222

Dzikowska Elżbieta 159

## E

Elzenberg Henryk 45

Englert Jan 172

Estreicher Karol 129

## F

Fałat Julian 142

Faulkner William 128

Fellini Federico 150

Ficowski Jerzy 149, 171

Filek Jacek 202

Filipowicz Aleksander 152

Filipowicz Kornel 151, 156

Fiut Aleksander 197

Folga-Januszewska Dorota 120

Forstner Dorothea 179

Franaszek Andrzej 64, 75

Francesca Piero, della 129

Frank Nino 173

Freud Sigmund 109

## G

Gad Mette-Sophie 28, 36, 39

Gałczyński Konstanty Ildefons 222

Gasquet Joachim 54

Gauguin Aline 28, 38, 39

Gauguin Paul 22, 23, 27–46, 52, 231

Get-Stankiewicz Eugeniusz 17, 19

Gieryski Aleksander 63, 71

Gilot Françoise 105

Gleń Adrian 168

Głowiński Michał 150

Goebbels Joseph 88, 98

Goerg Édouard 175

Goethe Johann Wolfgang, von 138

Gogh Vincent, van 22, 23, 28, 39, 40,  
50, 62, 72, 85, 137–156, 192, 232

Gogler Paweł 31, 34

Gołuszko Wiktor B. 222

Gombrowicz Witold 232

Gromaire Marcel 72

Grosz George 20



Gutowski Wojciech 197

## H

Hals Frans 85  
 Harasymowicz Jerzy 171  
 Heck Dorota 197  
 Heidegger Martin 100, 102, 116, 232  
 Hemingway Ernest 192  
 Herbert Katarzyna 16  
 Hermansdorfer Mariusz 120  
 Hiob 188  
 Hitler Adolf 98, 203, 214  
 Hölderlin Friedrich 102  
 Hoornik Clasina Maria, ps. „Sien”  
 (kochanka V. van Gogha) 92  
 Hryniewicz Karol 21  
 Hulewicz Witold 222  
 Huxley Aldous 121, 124, 129, 143, 215  
 Huyghe René 29

## I

Ingarden Roman 142

## J

Jakacka Natalia 225  
 Jan Apostoł 179, 186, 190  
 Jankowski Jerzy 105  
 Jan od Krzyża (wł. Juan de  
 Yepes y Álvarez) 62  
 Janowska Katarzyna 187  
 Januszewski Zygmunt 120  
 Januskiewicz Michał 197  
 Jarema Maria 18, 22, 23,  
 119, 142, 151, 165, 232  
 Jarocki Jerzy 142  
 Jasiński Jerzy 112  
 Jaspers Karl 116

Jaworska Władysława 69, 172  
 Jaworski Roman 145, 150  
 Jennings Lee Byron 145, 149  
 Jesenska Milena 98  
 Jeżewski Krzysztof Andrzej 222  
 Judasz Iskariota 182, 185  
 Juszcak Wiesław 150

## K

Kafka Franz 85, 97, 192, 218  
 Kalin Arkadiusz 195  
 Kałużyński Zygmunt 109  
 Kamocki Stanisław 51  
 Kant Immanuel 206  
 Kantor Tadeusz 105, 119, 142, 156  
 Kasproicz Antoni 222  
 Kayser Wolfgang 145  
 Kiernicka Joanna 197  
 Kisielewski Stefan 227  
 Klee Paul 71  
 Kobzdej Aleksander 52  
 Kochanowski Jan 61  
 Komorowski Dariusz 195  
 Kopaliński Władysław 61  
 Kopera Feliks 142  
 Korczak Janusz 161  
 Kosiński Jan 125  
 Kossowska Irena 146  
 Kozicka Dorota 21  
 Kruszewski Wojciech 179, 198  
 Krynicki Nikifor (wł. Epifaniusz  
 Drowniak) 22, 23, 231, 87–102  
 Krynicki Ryszard 47, 59, 67  
 Krzysztofowicz-Kozakowska  
 Stefania 163  
 Krzysztof (święty) 182

Kuczyńska-Koschany  
Katarzyna 53, 210  
Kulisiewicz Tadeusz 70  
Kunz Tomasz 133

**L**

Langer Alfred 33  
Léger Fernand 105  
Ligęza Wojciech 219, 223  
Lipińska Ewa 112  
Ludwig Emil 222  
Lurker Manfred 179

**Ł**

Łoboz Małgorzata 213  
Łukasiewicz Jacek 88, 109  
Łuszczewska Jadwiga  
(ps. Deotyma) 213

**M**

Majchrowski Zbigniew 94, 141, 166  
Makowski Tadeusz 22, 23, 49,  
52, 67–81, 167, 192, 231, 233  
Malczewski Jacek 142  
Malewicz Kazimierz 143  
Mallarmé Stéphane 36  
Małodobry Agata 151  
Manet Édouard 30  
Mann Henryk 192  
Mann Klaus 192  
Mann Tomasz 192  
Marek Aureliusz Antoninus 174  
Marek George Richard 217  
Martha Stefan (ps. Z. Herberta) 218  
Matejko Jan 142  
Matisse Henri 113  
McElroy Bernard 146

Memling Hans 147  
Michał Anioł (wł. Michelangelo  
di Lodovico Buonarrotti  
Simoni) 129  
Michałowski Piotr 71  
Mickiewicz Adam 153, 158  
Mikołajczak Małgorzata 195  
Mikulski Kazimierz 119, 125, 142  
Miłośz Czesław 72, 96,  
150, 158, 165, 224  
Mirbeau Octave 36  
Misiołek Halina 74  
Moerenhout Jakub Antoni 38  
Monet Claude 28, 36, 41  
Monfreid Daniel, de 41  
Monticelli Adolphe  
Joseph Thomas 72  
Morawski Stefan 109  
Moreau Gustave 72  
Morice Charles 29  
Mozart Wolfgang  
Amadeusz 226, 227  
Mrugalski Michał 21  
Mucharski Piotr 187

**N**

Nałęcki Konrad 172  
Norwid Cyprian Kamil 63, 232  
Nowosielska Zofia 120, 177  
Nowosielski Jerzy 17, 20–23, 91, 101,  
105, 119, 120, 132, 137, 142, 163,  
165, 167, 172, 177, 192, 197, 233  
Nycz Ryszard 118, 180, 195

**O**

Oldman Gary 217  
Onimus Jean 145

Oramus Marek 16

Orwell George 43

## P

Pankiewicz Józef 71, 72

Pankiewicz Władysław 49

Paprocki Henryk 186

Pasenkiewicz Kazimierz III

Pauling Linus 161

Paweł Apostoł 187

Permeke Constant 72, 74

Perruchot Henri 33

Picasso Pablo 22, 52, 105, 157–170, 232

Piechal Marian 222

Pietrych Krystyna 225

Pissarro Camille 30, 36

Podgórzec Zbigniew 185, 188, 191

Podkowiński Władysław 71

Poniatowska Irena 213

Porębski Mieczysław 19, 21,

114, 115, 119, 130, 142, 172

Przyboś Julian 49, 88, 99, 123,

128, 139, 153, 157, 165, 232

Przybyszewski Stanisław 218

## R

Redon Odilon 72

Rellstab Ludwig 224

Rembrandt (wł. Rembrandt

Harmenszoon van

Rijn) 20, 85, 125, 172

Renoir Auguste 36

Rilke Rainer Maria 52,

58, 61, 210, 231

Rodary Samuel 47

Rodriguez-Aguilera Cesareo 105

Rogowicz Waclaw 29

Rolland Romain 222

Rousseau Jan Jakub 224

Rozmus Jacek 219, 221

Różewicz Janusz 122, 158, 203

Różewicz Paweł 19

Różewicz Stanisław 172

Ruiz y Blasco José (ojciec

P. Picassa) 113

Ruszar Józef Maria 21

Ruysdael Salomon, van 224

## S

Santi Rafael 153

Schapiro Meyer 47, 100, 232

Schiller Fryderyk 214

Schuffenecker Émile 33

Shaw George Bernard 109

Siedlecka Joanna 29, 74

Siemaszko Piotr 21

Sien – zob. Hoornik Clasina Maria

Sisley Alfred 30

Skrendo Andrzej 21, 88, 116,

123, 142, 166, 177, 214

Słowacki Juliusz 232

Smolińska-Byczuk Marta 21

Sokolski Richard 105

Sołtysik Marek 16, 219

Sprutta Justyna 181, 182

Staff Leopold 165

Stankowska Agata 116

Stażewski Henryk 91

Stern Jonasz 125, 142

Strzałka Jan 22

Strzemiński Władysław

49, 52, 71, 89, 98, 232

Szczepański Jan Józef 231

Szczerski Andrzej 170

Szczukowski Dariusz 96

Szymańska Adriana 222

Szyborska Wiśława

19, 221, 224, 226

## Ś

Ślewiński Władysław 71

Śniedziewska Magdalena 21, 48

## T

Taborski Bolesław 222

Taranienco Zbigniew 127

Tatarkiewicz Władysław 142

Tchórzewski Jerzy 17, 19, 22, 90,

119, 142, 154, 165, 171–190, 215

Tehura (kochanka

P. Gauguina) 28, 38, 39

Toruńczyk Barbara 45

Tura Cosme 129

Turowicz Jerzy 64

## U

Ubertowska Aleksandra 110, 123, 166

Ujejski Kornel 213

Urbankowski Bohdan 63

Utrillo Maurice 105

## V

Velázquez Diego 86

Vermeer Jan 85

Vermeer Johannes 20

Vogler Henryk 151

## W

Ważyk Adam 222

Weil Simone 85, 192

Wesendonck Matylda 217

Weyden Rogier, van der 147

Wiatr Aneta 219, 221

Winnicki Ludwik 174

Wiśniewski Jerzy 219, 221, 227

Witkiewicz Stanisław

Ignacy (Witkacy) 150

Wittgenstein Ludwig 85, 192

Wojtkiewicz Witold 22, 23, 143, 232

Wójtowicz Kazimierz 202

Wróblewski Andrzej 95, 142

Wyka Kazimierz 171

Wyśłouch Seweryna 166, 167, 172

## Z

Zagajewski Adam 213

Zawieyski Jerzy 47, 65, 67

## Ż

Żuchowski Tadeusz Józef 15

Opiekę merytoryczną  
nad Warsztatami Herbertowskimi  
sprawuje Rada Naukowa, w której skład wchodzi:

- prof. dr hab. **Stanisław Balbus** – Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. **Grzegorz Bąk Trzebunia Niebies** – Universidad Complutense de Madrid  
prof. dr hab. **Włodzimierz Bolecki** – Instytut Badań Literackich PAN  
prof. dr hab. **Andrea Ceccherelli** – Università di Bologna  
prof. dr hab. **Anna Czabanowska-Wróbel** – Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. **Przemysław Czaplinski** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
prof. dr hab. **Jolanta Dudek** – Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. **Adam Dziadek** – Uniwersytet Śląski  
prof. dr hab. **Aleksander Fiut** – Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. **Francesca Fornari** – Università Ca' Foscari di Venezia  
prof. dr hab. **Stanisław Gawliński** – Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. **Andrzej Gielarowski** – Akademia Ignatianum w Krakowie  
prof. dr hab. **Wojciech Gutowski** – emerytowany profesor zwyczajny Uniwersytetu  
Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy  
prof. dr hab. **Grażyna Halkiewicz-Sojak** – Uniwersytet Mikołaja Kopernika  
prof. dr hab. **Michał Januskiewicz** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
prof. dr hab. **Jan Andrzej Kłoczowski** – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie  
prof. dr hab. **Wojciech Kudyba** – Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego  
prof. dr hab. **Jakub Z. Lichański** – Uniwersytet Warszawski  
prof. dr hab. **Wojciech Ligęza** – Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. **Andrzej Mencwel** – Uniwersytet Warszawski  
prof. dr hab. **Małgorzata Mikołajczak** – Uniwersytet Zielonogórski  
prof. dr hab. **Zdzisław Najder** – Wyższa Szkoła Europejska im. Józefa Tischnera  
prof. dr hab. **Arent van Nieukerken** – Uniwersytet w Amsterdamzie  
prof. dr hab. **Danuta Opacka-Walasek** – Uniwersytet Śląski  
prof. dr hab. **Dariusz Pawelec** – Uniwersytet Śląski  
prof. dr hab. **Jacek Petelenz-Łukasiewicz** – Uniwersytet Wrocławski

- prof. dr hab. **Henryk Siewierski** – Universidade de Brasilia
- prof. dr hab. **Marcelo Paiva de Souza** – Universidade Federal do Paraná
- prof. dr hab. **Marta Smolińska** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. dr hab. **Zbigniew Stawrowski** – Instytut Myśli Józefa Tischnera
- prof. dr hab. **Karol Tarnowski** – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
- prof. dr hab. **Anna Węgrzyniak** – Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
- prof. dr hab. **Ewa Wiegandt** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. dr hab. **Jerzy Wiśniewski** – Uniwersytet Łódzki
- prof. dr hab. **Marzena Woźniak-Łabieniec** – Uniwersytet Łódzki
- prof. dr hab. **Zofia Zarębianka** – Uniwersytet Jagielloński
- prof. dr hab. **Andrzej Zieniewicz** – Uniwersytet Warszawski
- prof. dr hab. **Tadeusz Żuchowski** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. UG dr hab. **Marek Adamiec** – Uniwersytet Gdański
- prof. ATH dr hab. **Marek Bernacki** – Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
- prof. ATH dr hab. **Mirosław Dzień** – Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
- prof. AI dr hab. **Tomasz Homa SJ** – Akademia Ignatianum w Krakowie
- prof. UP dr hab. **Marek Karwala** – Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
- prof. ATH dr hab. **Michał Kopczyk** – Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
- prof. UwB dr hab. **Dariusz Kulesza** – Uniwersytet w Białymstoku
- prof. UP dr hab. **Krystyna Latawiec** – Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
- prof. UG dr hab. **Dariusz Sikorski** – Uniwersytet Gdański
- prof. UAM dr hab. **Agata Stankowska** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. UZ dr hab. **Bogdan Trocha** – Uniwersytet Zielonogórski
- dr hab. **Mateusz Antoniuk** – Uniwersytet Jagielloński
- dr hab. **Ewa Badyda** – Uniwersytet Gdański
- dr hab. **Alina Biała** – Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Kochanowskiego w Kielcach
- dr hab. **Roman Bobryk** – Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach
- dr hab. **Tomasz Garbol** – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
- dr hab. **Dorota Kozicka** – Uniwersytet Jagielloński
- dr hab. **Radosław Sioma** – Uniwersytet Mikołaja Kopernika
- dr hab. **Katarzyna Szewczyk-Haake** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- dr hab. **Tomasz Tomasik** – Pomorska Akademia Pedagogiczna
- dr hab. **Mirosław Tył** – Uniwersytet Śląski

dr hab. **Joanna Zach** – Uniwersytet Jagielloński  
dr **Joanna Adamowska** – Uniwersytet Wrocławski  
dr **Bogusława Bodzioch-Bryła** – Akademia Ignatianum w Krakowie  
dr **Tomasz Cieślak-Sokołowski** – Uniwersytet Jagielloński  
dr **Karol Hryniewicz** – Uniwersytet Warszawski  
dr **Piotr Kilanowski** – Uniwersytet Federalny Parany w Kurytybie  
dr **Gerard Kilroy** – University College London, Akademia Ignatianum w Krakowie  
dr **Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska** – Instytut Badań Literackich PAN  
dr **Magdalena Lubelska-Renouf** – Uniwersytet Paryski – Sorbona  
dr **Anna Mazurkiewicz-Szczyszek** – Firma Edytorsko-Edukacyjna Ampersandowie  
dr **Michał Mrugalski** – Uniwersytet w Tybindze  
dr **Tatiana Pawlińczuk** – Państwowy Uniwersytet im. Iwana Franki w Żytomierzu  
dr **Małgorzata Peroń** – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II  
dr **Dorota Siwor** – Uniwersytet Jagielloński  
dr **Magdalena Śniedziewska** – Instytut Badań Literackich PAN  
dr **Agnieszka Tomasik** – Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi  
dr **Adam Workowski** – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie  
dr **Dagmara Zawistowska-Toczek** – Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

Kierownik Warsztatów Herbertowskich

dr **Józef Maria Ruszar** – Akademia Ignatianum w Krakowie





## Seria wydawnicza Biblioteka Pana Cogito

- Józef Maria Ruszar, *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.
- *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, M. Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005.
- *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretności w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, M. Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005.
- *Wyraz wyluskany z piersi. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, M. Zieliński, B. Gautier, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, cz. 1–2, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)*, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta* (album rysunków poety oraz reprodukcji dzieł malarskich, które były inspiracją dla wierszy i esejów), red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- Dagmara Zawistowska-Toczek, *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.

- Anna Mazurkiewicz-Szczyszek, *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.
- *Niepełna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009.
- Mateusz Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009.
- *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Platan, Kraków 2010.
- *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Mikołajczak, Wydawnictwo Platan, Kraków 2011.
- Grażyna Szczukiecka, *Umrę cały? Rozmowy w cieniu śmierci. Senilna poezja Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.
- *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.
- *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012.
- Małgorzata Mikołajczak, „Światy z marzenia”. *Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Zielona Góra–Kraków 2013.
- Magdalena Śniedziewska, *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji* (rozprawa i album), Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2013.
- Karol Hryniewicz, *Cogito i dubito. Dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2014.
- Józef Maria Ruszar, *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2014.

- *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2015.
- *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*, red. J.M. Ruszar i D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016.
- Wojciech Ligęza, *Bez rutyny. O poezji Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016.
- Józef Maria Ruszar, *Wytarty profil rzymskich monet. Ekonomia jako temat literacki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016.
- Jan Andrzej Kłoczowski OP, *Drogi i bezdroża. Szkice z filozofii religii dla humanistów*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2017.
- *W mojej epoce już wymieram. Antologia szkiców o twórczości Jana Polkowskiego (1979–2017)*, red. J.M. Ruszar, I. Piskorska-Dobrzeńicka, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2017.
- Radosław Sioma, *Krzeseł i zmięta serweta. Szkice o poezji Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2017.
- *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku*, red. J.M. Ruszar i D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2017.
- Michał Januszkiewicz, *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2017.
- *Świat piękny i bardzo różny. Szkice o wojażach Pana Cogito*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2018.
- *Nie powinien przysyłać Syna. Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2018.
- Jan Andrzej Kłoczowski OP, *U źródeł nowoczesnego myślenia o religii. Szkice z filozofii religii dla humanistów cz. II*, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2018.

- *Szkoda, że cię tu nie ma. Filozofia religii a postsekularyzm jako wyzwanie nowych czasów*, red. M. Ciesielski i K. Szewczyk-Haake, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2018.
- *Widziałem Go. Literatura wobec doświadczenia religijnego*, red. E. Goczał i J.M. Ruszar, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2018.
- Tomasz Tomasiak, *Poczucie tożsamości. Lektury na marginesach twórczości Zbigniewa Herberta*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2018.
- Katarzyna-Szewczyk Haake, *Kolce Grünewalda. Nie tylko o ekfrazach*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2018.

## W przygotowaniu

- Stanisław Gawliński, *Nomadyzm po polsku. Szkice o literaturze współczesnej*, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2018.
- *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX wieku*, t. 1-3, red. J.M. Ruszar i D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2019.
- Józef Maria Ruszar, *Mane tekel fares. Obrazy Boga w twórczości Tadeusza Różewicza*, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2019.



## ILUSTRACJE

