

# KOLCE GRÜNEWALDA



KATARZYNA SZEWCZYK-HAAKE

# KOLCE GRÜNEWALDA

NIE TYLKO O EKFRAZACH



Kraków 2018

BIBLIOTEKA PANA COGITO  
pod redakcją J.M. Ruszara

Katarzyna Szewczyk-Haake  
*Kolce Grünewalda. Nie tylko o ekfrazach*

RECENZENT NAUKOWY  
prof. zw. dr hab. Marian Kisiel

REDAKCJA JĘZYKOWA  
Małgorzata Sikora

KOREKTA I ADIUSTACJA  
Katarzyna Mstowska

PROJEKT OKŁADKI  
Marek Górny i Paweł Górny

OBRAZ NA OKŁADCE  
Matthias Grünewald, *Ukrzyżowanie*, ołtarz z Isenheim, 1506–1515, Musée d'Unterlinden  
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  
Katarzyna Mstowska

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 978-83-224-5116-8

PWM 20856

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

*Moim Rodzicom –  
Annie i Markowi Szewczykom*



# Spis treści

Wykaz stosowanych skrótów .....	11
Wstęp. Ekfrazja, interpretacja i nowoczesność .....	13
„ALEŻ TO O NAS MÓWI MALOWIDŁO!”	
O patrzeniu (na dzieła sztuki) (Józef Wittlin, <i>Chartres</i> ) .....	23
Kolce Grünewalda (Tadeusz Różewicz, <i>Róża</i> ) .....	43
„Jedno po drugim oglądamy”. Doświadczenie spotkania z obrazem religijnym w wierszach Jakuba Ekiera .....	61
„Ależ to o nas mówi malowidło!”. Czesława Miłosza praktyka i teoria interpretacji obrazów (Cykl wierszy <i>O!</i> ) .....	77
„My także nie wiemy” (Zbigniew Herbert, <i>Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa</i> ) ....	107
„Obraz i podobieństwo” (Jan Paweł II, <i>Medytacje nad „Księgą Rodzaju” na progu         Kaplicy Sykstyńskiej</i> ) .....	123
Różnica (Tadeusz Dąbrowski, <i>Czarny kwadrat</i> ) .....	135
<i>Portret Doriana Graya – da capo al fine</i> (Jarosław Marek Rymkiewicz, <i>Baudelaire         według Courbeta</i> ) .....	149
SĄSIEDZTWA	
Każdy jest odmieńcem (Bolesław Leśmian, <i>Ręka</i> ) .....	165
„Nie będzie Niemiec Polakowi bratem”? (Olwid, <i>Płomień w garści</i> ) .....	181
Dwóch tragarzy (Julian Tuwim, <i>Ciemna noc</i> ) .....	217
Madonna z Darwinem (Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, <i>Najbiedniejsza         z matek</i> ) .....	231
Jakub i Ezaw (Zbigniew Herbert, <i>Naprzód pies</i> ) .....	249
Streszczenie .....	265
Summary .....	269

Spis ilustracji .....	271
Nota bibliograficzna .....	273
Bibliografia .....	275
Indeks osobowy .....	289
Ilustracje .....	303



# Table of Contents

Index of Abbreviations .....	II
Introduction. Ekphrasis, interpretation and modernity .....	13
“WHY, THIS PAINTING IS ABOUT US!”	
On looking (at works of art) (Józef Wittlin, <i>Chartres</i> ) .....	23
Thorns of Grünewald (Tadeusz Różewicz, <i>Rose</i> ) .....	43
“‘We watch one after another”. The experience of contact with a religious image in the poems of Jakub Ekier .....	61
“Why, this painting is about us!”. The practice and theory of image interpretation by Czesław Miłosz (Cycle of poems <i>O!</i> ) .....	77
“‘We also do not know” (Zbigniew Herbert, <i>Black-figure work of Exekias</i> ) .....	107
“Image and likeness” (John Paul II, <i>Meditations on the Book of Genesis at the threshold         of the Sistine Chapel</i> ) .....	123
The difference (Tadeusz Dąbrowski, <i>Black square</i> ) .....	135
<i>The Picture of Dorian Gray – da capo al fine</i> (Jarosław Marek Rymkiewicz, <i>Baudelaire         according to Courbet</i> ) .....	149
NEIGHBORHOODS	
Everyone is a stranger (Bolesław Leśmian, <i>Hand</i> ) .....	165
“‘A German will not be a brother to a Pole?” (Olwid, <i>Flame in a fist</i> ) .....	181
Two porters (Julian Tuwim, <i>Dark night</i> ) .....	217
Madonna with Darwin (Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, <i>The poorest of         mothers</i> ) .....	231
Jacob and Esau (Zbigniew Herbert, <i>First the dog</i> ) .....	249
Summary (Pol.) .....	265
Summary .....	269

List of Illustrations .....	271
Bibliographical Note .....	273
Bibliography .....	275
Index of Names .....	289
Illustrations .....	303

## Wykaz stosowanych skrótów

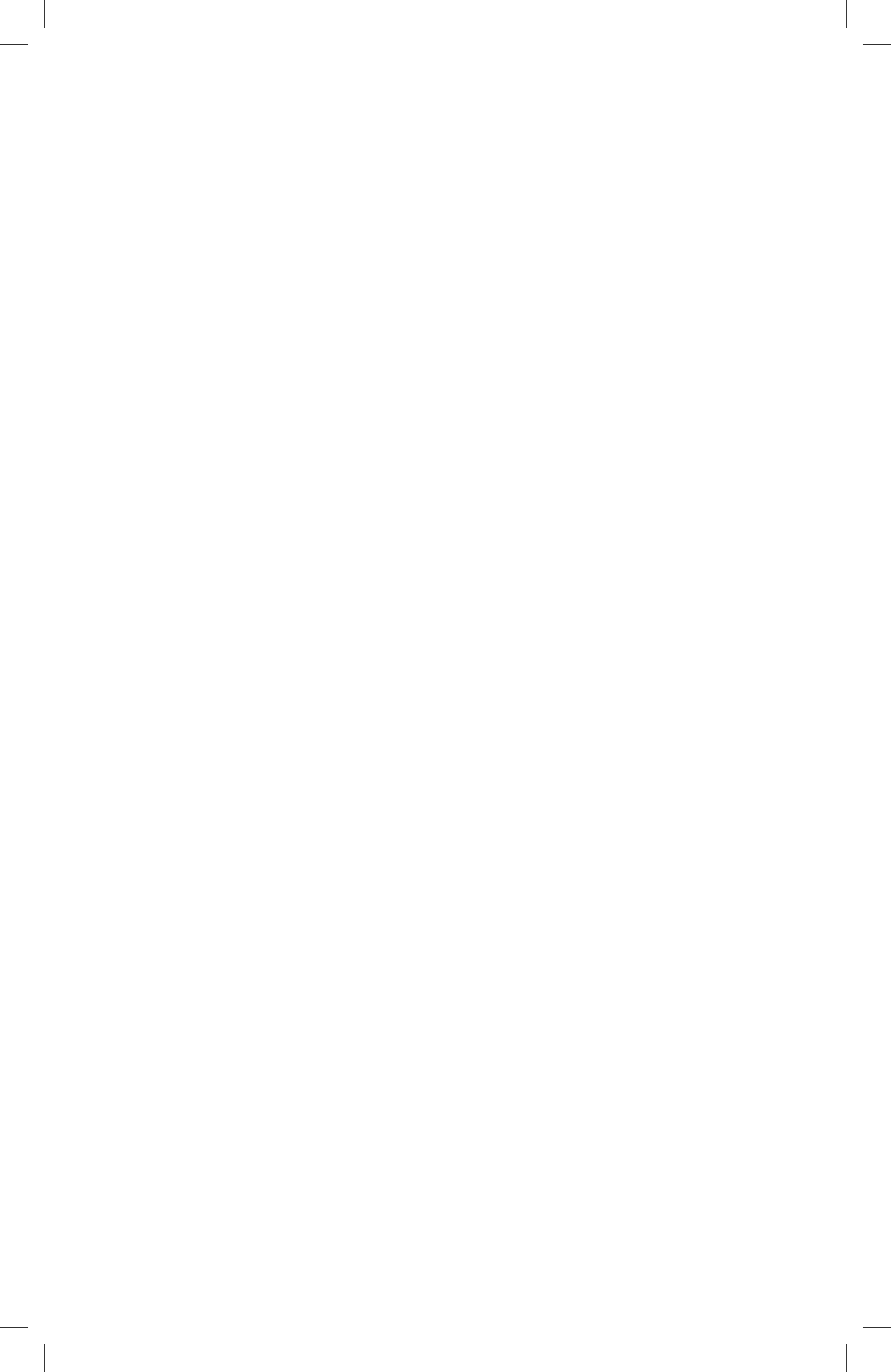
Wszystkie wiersze z poniższych zbiorów cytowane są według wersji oraz paginacji ustalonej w: Zbigniew Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008;

### LIRYKA

- sś – *Struna światła* [1956]
- SP – *Stadium przedmiotu* [1961]
- ROM – *Raport z oblężonego Miasta* [1983]
- R – *Rovigo* [1992]

### ESEJE, PROZA, ARCHIWALIA

- LNМ – *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.



# Wstęp

## Ekfrazja, interpretacja i nowoczesność

Zjawisko niezwyklej ekspansji ekfrazy w literaturze modernistycznej bywało już przedmiotem zainteresowania badaczy i słusznie zwracano uwagę na nieoczywistość, a nawet zaskakujący charakter tego fenomenu. Oto bowiem w okresie, gdy literatura odchodzi coraz dalej od swych mimetycznych zobowiązań<sup>1</sup>, akcentując i eksplorując swą zdolność już nie naśladownictwa, ale kreacji i konstruowania, coraz częściej w jej obrębie pojawiają się dzieła, w które element naśladownictwa, (przez słowo) wzorca (malarzkiego, rzeźbiarskiego i tym podobne) wpisany jest w sposób nieredukowalny. Zastanawiając się nad tym paradoksem, Tomasz Tomasik wskazuje, że utrzymanie go możliwe było wyłącznie za cenę zmiany w obrębie samego gatunku przez odmienne rozłożenie akcentów: „Deskrypcja dzieła sztuki, niegdyś podporządkowana zasadom poetyki i retoryki, przeobraża się w inskrypcję, czyli tekst wpisany w dzieło sztuki, skonfrontowany z jego «innością» i sprowokowany do wypowiedzi o problematyce estetycznej, filozoficznej, moralnej, egzystencjalnej”<sup>2</sup>. W rezultacie tym, co naśladowane w modernistycznych ekfrazach, jest dzieło sztuki, traktowane jednak – jak pisze dalej badacz – „nie jako *eidōlon* (widzialne przesłaniające niewidzialne), tylko

---

<sup>1</sup> Por. Z. Mitosek, *Mimesis: zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 151 i nast.

<sup>2</sup> T. Tomasik, *Ekphrasis w dobie kryzysu mimesis* [w:] *Literatura a malarstwo*, red. J. Godlewicz-Adamiec, P. Kociumbas, T. Szybisty, Kraków–Warszawa 2017, s. 139. Obserwacje Tomasika, zwracającego uwagę na odejście ekfrazy od zasad „poetyki i retoryki” na rzecz wpisanej w nią subiektywnej reakcji na dzieło, zgodne są w istocie ze spostrzeżeniami Pawła Goglera, wskazującego na modernistyczne przemiany ekfrazy, która w tej epoce przybiera postać „wyznacznika tematycznego” w miejsce dawnego statusu odrębnego gatunku literackiego – por. P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 137–152.

bardziej jako *eikōn* (widzialne odsłaniające niewidzialne)<sup>3</sup>. Można zatem przyjąć, że moment „naśladownictwa” w te ekfrazy wpisany zasadniczo nie polega na próbie oddania słowem malarskich (rzeźbiarskich, graficznych...) walorów oryginału (choć i takie próby bywają podejmowane), lecz koncentruje się na sferze idei, wartości i poglądów, które w dziele plastycznym znalazły swój wyraz<sup>4</sup> (a które, dodajmy, odnosząc się do egzystencji każdego człowieka, stanowią dogodny punkt wyjścia dla literackich wypowiedzi, będących świadectwem oglądu dzieła z pewnego czasowego oddalenia, które narzuca konieczność zapytywania o owych wartości ponadczasowość i uniwersalność).

Do proponowanego przez badaczy opisu modernistycznej ekfrazy chciałabym dodać pewne spostrzeżenia wynikłe z próby zaaplikowania do komentowanej problematyki koncepcji „miejsc niedookreślenia” sformułowanej przez Wolfganga Isera<sup>5</sup>. Badacz ten zauważył, że niedookreślenie tekstów literackich (pojmowane jako zmuszanie czytelnika przez rozmaite zabiegi kompozycyjne, by ów sam, nieustannie konfrontowany z mnogością zmiennych i wykluczających się wzajem możliwości oglądu, rozstrzygał o faktycznych sensach i znaczeniach prezentowanych w utworach zdarzeń) od XVIII wieku nieustannie narasta. Wydaje mi się, że w samą modernistyczną koncepcję ekfrazy, przedkładającej (jak zaznacza Tomasik) „inskrypcję” nad „deskrypcję”, wpisany jest analogiczny (z punktu widzenia antropologii literatury) moment.

3 T. Tomasik, *Ekphrasis...*, s. 144.

4 Utwory te „respektują zasadę *mimesis*, ale rozumianą nie w kategoriach epistemologicznego *adaequatio* (zgodności) tylko ontologiczno-egzystencjalnej *aletheia*” – por. tamże, s. 144.

5 W. Iser, *Apelatywna struktura tekstów*, tłum. M. Kłańska [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, cz. 1, Kraków 1996, s. 100–127. Iserowskie pojmowanie „miejsc niedookreślenia” różni się od rozumienia tego terminu przez Romana Ingardena, który koncentruje swoją uwagę wyłącznie na utworach epickich (John Fielding, William M. Thackeray, James Joyce) i podawane przezeń przykłady niedookreślenia pochodzą właśnie z tej dziedziny; choćby dlatego należy być ostrożnym przy aplikowaniu jego spostrzeżeń o charakterze historyczno-literackim na grunt liryki. Zarazem przecież antropologiczny wymiar niedookreślenia (który Iser jedynie sygnalizuje) sprawia, że koncepcja niemieckiego badacza wydaje się daleko bardziej uniwersalna i nieograniczona do jednego tylko rodzaju literackiego – por. tamże, s. 108–109.

Autor modernistycznej ekfrazy, mimo „konkretnego” punktu odniesienia, do jakiego odsyła, nie chce wszak (jak, być może, było to niekiedy udziałem autorów ekfraz w literaturze przedmodernistycznej) formułować „prawdziwych” czy „adekwatnych” (czyli mimetycznie doskonałych i weryfikowalnych w akcie porównania z dziełem plastycznym) zdań na jej temat, interesują go bowiem, jak była o tym mowa, imponderabilia, które ukryte są w dziele (i o które, dodajmy, w warunkach nowoczesności zawsze można się spierać). W tej sytuacji przyjęcie za podstawę czegoś niezwykle konkretnego w swych fizycznych wymiarach – dzieła sztuki – nie sprawia zatem, paradoksalnie, że zaprasza się czytelnika w przestrzeń pewności czerpanej z kojącego obcowania z przemawiającymi unisono dziełami: plastycznym i literackim. Przeciwnie, przywołanie dzieła sztuki jako niosącego w sobie jakąś prawdę antropologiczną, jako pewien światopogląd, określone wartości (lub antywartości) i dialogiczne odniesienie się do niego właśnie jako do proponującego odbiorcy jakąś prawdę egzystencjalną zaprasza czytelnika do samookreślenia, do wypracowania własnego stanowiska wobec stawianych przez artystę i pisarza problemów<sup>6</sup>. Niezwykle jasno mówi się tutaj: istnieje podstawa oglądowa, którą znasz, czytelniku (jej dostępność jest przecież „w dobie reprodukcji technicznej”<sup>7</sup> znaczna), a którą ja rozumiem w taki sposób – zgódźmy się zatem, że patrzymy na jeden i ten sam obiekt, i sprawdźmy, jak różnimy się w akcie interpretacji.

Okazuje się wówczas, po pierwsze, że tekst literacki – nawet wtedy, gdy jest jedynym głosem na temat danego dzieła – ustanawia się sam jednym z wielu na ten sam temat: w sposób nieredukowalny jest zawsze elementem (istniejącej faktycznie lub potencjalnie) serii. Można rzec, że tak samo byłoby w przypadku mówienia o jakimś obiekcie fizycznym innego rodzaju (możliwym do bezpośredniego doświadczenia, a nie tylko za pośrednictwem czyjejs narracji): drzewie, wodospadzie, wzgórzu. Te ostatnie jednak nie podlegają zasadom interpretacji w taki sposób jak dzieła i możliwość spierania się o ich znaczenia jest

6 Zob. A.E. Mrozewicz, *Śladami ekfrazy. Duńscy pisarze współcześni wobec sztuk wizualnych*, Poznań 2010, s. 67.

7 Choć zarazem ceną owej wysokiej dostępności jest utrata „aury” dzieła – zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 206 i nast.

nieporównywalnie bardziej ograniczona (intencjonalnie nie wpisano w nie znaczeń, w obraz zaś znaczenie wpisał jego twórca). Po drugie, odniesienie do konkretnego (każdy może go zobaczyć), a niejednoznaczność ze swej natury tekstu ustanawia dialogiczność, prowokuje do czytelniczej odpowiedzi, gdyż wobec dzieła plastycznego wszyscy oglądający je ludzie, w ich liczbie zarówno podmiot liryczny, jak i czytelnik, istnieją na równych prawach. Tekst rezygnuje więc z własnego autorytatywnego charakteru, szukając w zamian możliwości dialogu. Na gruncie dialogicznych odniesień do dzieła plastycznego tworzona jest przestrzeń dialogu z czytelnikiem, sytuowanym na pozycji samodzielnie i podmiotowo odbiorcy dzieła sztuki, który jest zachęcany i prowokowany do namysłu nie tylko nad trafnością wierszowej interpretacji, ale także nad wchodzącymi w dialog systemami aksjologicznymi, obecnymi w horyzoncie dzieł: plastycznego i literackiego<sup>8</sup>.

Rezygnacja z nadawczej pozycji autorytetu podmiotu ekfrazy i uczynienie jej podstawą dialogu ma bowiem potencjalnie szansę przejawiać się także w czym innym. Zwracając się ku dziełom sztuki – tej dawnej, choć nie tylko tej – podmiot tekstu podejmuje decyzję o radykalnej próbie odkrycia dla siebie (i dla wpisanego w tekst czytelnika) cudzej perspektywy, cudzego spojrzenia i widzenia; jeśli nawet istotą ekfrazy jest polemika z malarskim ujęciem spraw świata i człowieka (przykładem znany wiersz Wisławy Szymborskiej *Miniatura średnio-wieczna*), to przecież tamto ujęcie w mniejszym lub większym stopniu zawsze dochodzi w niej do głosu. Znaleźć można wszelako i takie utwory – są dla mnie najciekawsze, stąd ich najliczniejsza obecność w tej książce – w których sednem ekfrazy bywa intensywne wsłuchanie się w głos dawnego świata, wybrzmiewający milcząco w obrazach czy architekturze. Spotkanie takie staje się wówczas podstawą do podjęcia namysłu nie tylko nad konkretnym zagadnieniem tematyzowanym czy sygnalizowanym w dziele sztuki, lecz także nad odkrywaną podczas hermeneutycznego wysiłku zmiennością i nieśmiałością światopoglądów, wartości i postaw. Z tej hermeneutycznej próby wychodzi się zawsze zmienionym. Czasami dzieło i oglądający/piszący podmiot są w stanie spotkać się w interpretacyjnym wysiłku,

---

<sup>8</sup> Na temat aksjologii dialogu por. na przykład E. Kasperski, *Dialog i dialogizm: idee, formy, tradycje*, Warszawa 1994, s. 38.



„zjednoczyć horyzonty” w choćby chwilowym przeczuciu egzystencjalnej równości wszystkich generacji patrzących na dzieło, trwałe w swym malarstwie czy rzeźbiarskim kształcie. Czasem odmienność perspektywy przynależnej pierwotnemu kontekstowi, w jakim dzieło funkcjonowało, oraz spojrzenia współczesnego podmiotu okazują się nie do pogodzenia. Także i wówczas nagrodą za hermeneutyczny wysiłek jest pogłębiona samoświadomość, wskazująca jednak tym razem na różnice ludzkich doświadczeń na przestrzeni wieków.

Dziełem, które we współczesnej poezji polskiej stało się tematem wspaniałych wierszy, a zarazem przedmiotem hermeneutycznych zabiegów poetyckich kierujących namysł na te właśnie interpretacyjne i egzystencjalne zagadnienia, jest ołtarz z Isenheim. Z tego właśnie powodu książce niniejszej patronuje Matthias Grünewald. Dialog z jego dziełem, podjęty przez Tadeusza Różewicza i Jakuba Ekiera, wskazuje, że dzieło sztuki, prowokując do refleksji nad tym, co stanowi jego tematykę, jest zarazem zwierciadłem, w którym odbijają się ludzie mierzący się z zadaniem oglądu i rozumienia. Tak właśnie rozumieć chciałabym słowa Czesława Miłosza, których uniwersalny wymiar dorównuje ich lakoniczności: „Ależ to o nas mówi malowidło!”<sup>9</sup>. Fraza ta, stanowiąca tytuł pierwszej części książki, sygnalizuje, że dzieło sztuki, będąc miejscem przejawiania się prawdy antropologicznej, w swoim najgłębszym wymiarze mówi zawsze o nas – dziś i tutaj. Prawdą jest wszak, że – jak pisał Zbigniew Herbert – „Duccio van Eyck Bellini malowali także dla mnie” (ROM 455). Bywa, że jest to powodem do dumy (jak w zacytowanej tutaj Herbertowskiej *Modlitwie Pana Cogito – podróżnika*); bywa, że przyczyną zawstydzenia (jak w Wittlinowskim *Chartres*).

W prezentowanych w książce analizach i interpretacjach interesuje mnie zatem egzystencjalny (także etyczny) wymiar opisanych w wierszach spotkań z dziełami plastycznymi, będącymi tematem ekfraz. Kwestie przekładu intersemiotycznego interesują mnie jedynie marginalnie, także dlatego, że zagadnienia te doczekały się już na gruncie polskim wielu kompetentnych omówień<sup>10</sup>. Pisząc o „wierszach

9 C. Miłosz, *O milczeniu* [w:] tegoż, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, oprac. A. Stawiarska, Kraków 2003, s. 200.

10 Zob. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004; *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch,

o obrazach”, zajmować się będę więc przede wszystkim literaturą jako przestrzenią spotkania różnych podmiotów, połączonych za sprawą podejmowanego wysiłku interpretacyjnego, pojmowanego – zgodnie z duchem nowoczesności – jako stale się urzeczywistniający i konieczny<sup>11</sup>. Zapewne to właśnie okoliczność, że w nowoczesności „stanem normalnym jest nie rozumienie, ale nierozumienie”<sup>12</sup>, pociągająca za sobą konieczność nieustannego interpretowania, sprawia, że pisane w dobie nowoczesności „wiersze o obrazach” dowodzą skupienia autorów tyleż na dziełach malarskich, ile na hermeneutycznym wysiłku poszukiwania sensu. Bez większej przesady rzec można, że to właśnie ów wysiłek, jego nieodzowność, ale i wszelkie trudności z nim związane, są kluczowym tematem wielu utworów „o dziełach” analizowanych przeze mnie w tej książce.

Druga część książki składa się ze szkiców poświęconych twórczości kilkorga dwudziestowiecznych poetów: Bolesława Leśmiana, Juliana Tuwima, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Witolda Hulewicza oraz Zbigniewa Herberta. Interpretacji tych nie łączy żaden klucz równie wyrazisty, co zagadnienia związków między sztukami pięknymi a literaturą, organizujące pierwszą część tomu. Wszystkie interpretowane przeze mnie wiersze (lub tomy wierszy) mają wszelako wspólny mianownik w czymś, co nazwałabym etyczno-egzystencjalnym nastawieniem podmiotu lirycznego. Wszystkie wiersze wychodzą od pewnej sytuacji życiowej czy wręcz diagnozy społecznej (ubóstwo żebraka, problem świadomego macierzyństwa, wojna, ciężka praca fizyczna, ewoluująca w dziejach relacja ludzi do zwierząt), by pokierować refleksję

---

Gdańsk 2006; *Literatura a malarstwo*, red. J. Godlewicz-Adamiec i in., (art. W. Bałusa, T. Tomasika i M. Haakego) – z polskojęzycznej literatury przedmiotu proponującej ujęcie teoretyczne problemu ekfrazy i odnoszącej się do kwestii przekładu intersemiotycznego. Por. też W. Okoń, *Sztuki siostrzane*, Wrocław 1992; A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009; A. Pilch, *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków 2010; W. Bałus, *Efekt widzialności. O swoistości widzenia obrazów, granicach ich odczytywania i antropologicznych aspektach sztuki*, Kraków 2013; *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2009.

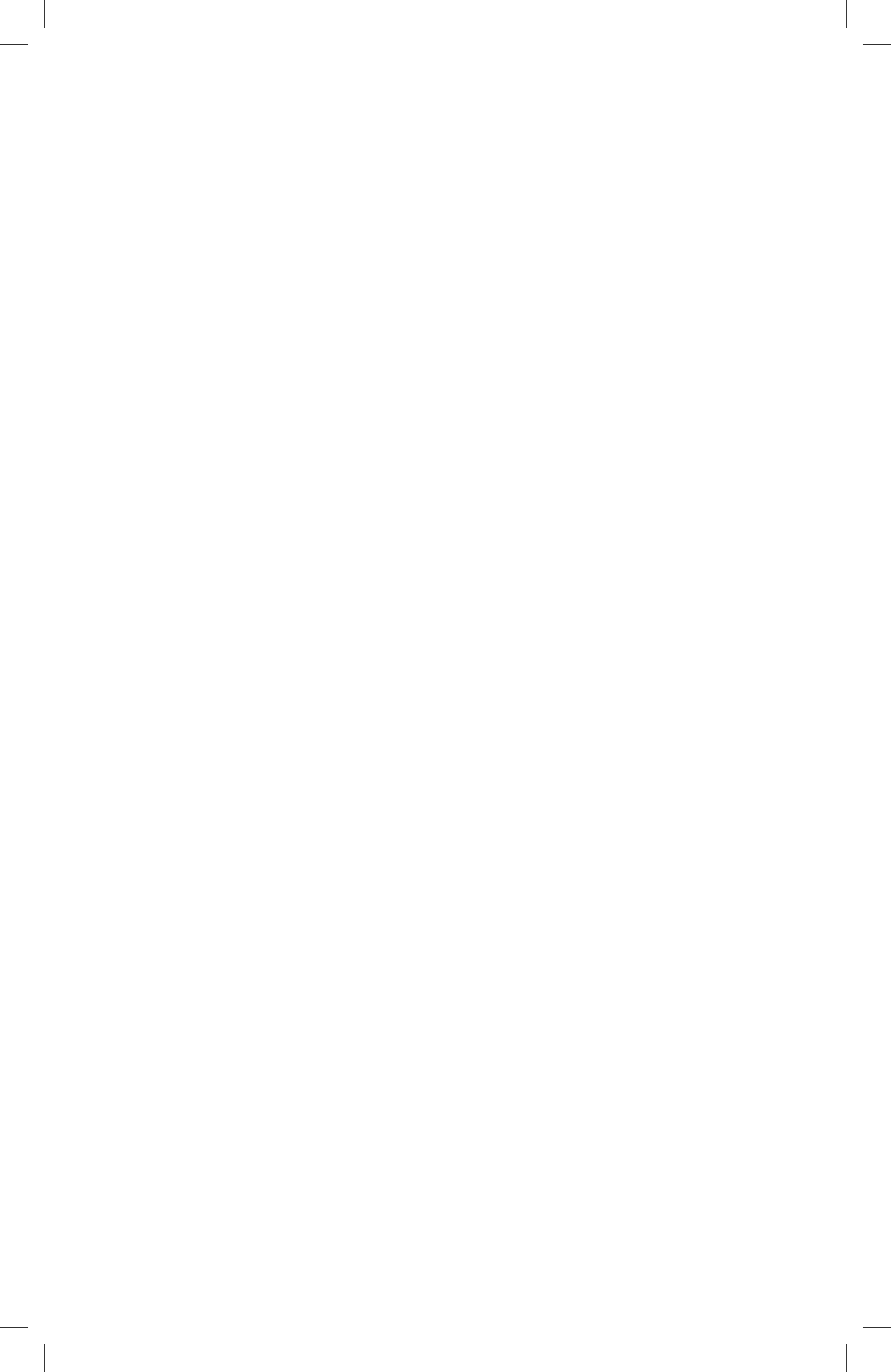
<sup>11</sup> Por. M. Januszkiewicz, *O interpretacji [w:] tegoż, Być i rozmieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Kraków 2017, s. 83.

<sup>12</sup> Tamże.

czytelnika w całkiem inne rejony – mówienia o doświadczeniu człowieczeństwa w egzystencjalnym, a niekiedy także metafizycznym wymiarze<sup>13</sup>. Człowiek (bohater wiersza, podmiot liryczny, także czytelnik) przegląda się tu w zwierciadłach: twarzy drugiego człowieka (wiersze Tuwima i Leśmiana), obcej kulturze (tom Olwida), oczach zwierzęcia (utwory Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Herberta) – i właśnie tak poszukuje sposobów zdefiniowania siebie w dialogu i relacji z innymi.

---

<sup>13</sup> O trzech kategoryzacjach świata (psychospołecznej, egzystencjalnej i metafizycznej) pisał Michał Głowiński, omawiając rzecz na materiale poezji Bolesława Leśmiana – zob. tenże, „*Spotykam go codziennie...*” *Bolesława Leśmiana – trzy kategoryzacje świata* [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 181–197.



„ALEŻ TO O NAS MÓWI MALOWIDŁO!”



## O patrzeniu (na dzieła sztuki)

Józef Wittlin, *Chartres*

Esej Józefa Wittlina poświęcony katedrze w Chartres, ogłoszony w 1930 roku w „Tygodniku Ilustrowanym”, powstał w trakcie pobytu pisarza we Francji i jest jednym z tekstów składających się na cykl *Z walizy francuskiej*. Wittlinowska interpretacja arcydzieła gotyckiej architektury jest błyskotliwym, skrótowym wykładem metaartystycznych koncepcji autora, zawsze skłonno zapypywać o relację wiążącą to, co estetyczne, z tym, co etyczne<sup>1</sup>. Esej utrzymany jest w charakterystycznej poetyce obfitującej w paradoksy i efektowne pointy, w stylu, którego cechą naczelną jest stawianie pytań, a nie radykalna pewność osądów. Zasadniczym wątkiem wywodu jest motyw spojrzenia – patrzenia, obserwowania, wzrokowej kontemplacji – ale także oceny i wartościowania, dla których wzrokowe doznania bywają podstawą. Człowiek w obliczu dzieła sztuki jest tym, który patrzy; zarazem w eseju Wittlina dochodzi do bardzo charakterystycznego odwrócenia ról i w pewnej chwili to oglądający katedrę człowiek czuje na sobie jej spojrzenie, zmuszony w obliczu arcydzieła przyjrzeć się sobie samemu. Ta moc dzieła sztuki, nakazująca widzowi spojrzeć na samego siebie i krytycznie zastanowić się nad własnym życiem, podnoszona przez dwudziestowieczną hermeneutykę, zastanawia także Wittlina i stanowi naczelną temat jego rozważań.

---

<sup>1</sup> Por. J. Olejniczak, *Między „Pan jest literat” a „jestem tylko pisarzem”. O powinnościach i zobowiązaniach literatury w eseistyce Józefa Wittlina* [w:] *Studia o twórczości Józefa Wittlina*, red. I. Opacki, Katowice 1990, s. 73–93. Por. też opinie Ewy Wiegandt, która pisze, że problem relacji sztuki i moralności był „stałym rysem twórczości Wittlina” (E. Wiegandt, *Wstęp* [w:] J. Wittlin, *Sól ziemi*, Wrocław 1991, s. xiv).

## 1.

Oczy pojawiają się na samym początku Wittlinowskiego tekstu, w pierwszym zdaniu: „Słoneczny żar oślepią oczy, znużone rozgrzaną pstrokacizną paryskich ulic...”<sup>2</sup>. Organ odpowiadający za ludzkie widzenie w tym eseju będzie istotny, a jego rola pojmowana w sposób nieoczywisty. Świadczy o tym szczególna konstrukcja pod koniec tego samego, otwierającego akapitu: „pociąg [...] z radością rzuca się w wonną zieleń [...] unosząc z sobą nasze płuca spragnione powietrza, o czy łaknące spokoju i serca głodne piękności” [podkr. K.S.-H.]<sup>3</sup>. Znamienne jest owo przesunięcie, rozbijające utarte personifikacje: oczy, zatem i zmysł wzroku, powiązane zostają nie z estetyczną rozkoszą (pięknem), lecz ze stanem emocjonalnym (spokojem); natomiast serce – wiązane potocznie z uczuciem i emocjonalnością – okazuje się głodne piękna. Sfery uczucia i estetycznej kontemplacji są tu ściśle związane, emocje i estetyka sąsiadują ze sobą, jednak rozumienie ich relacji ulega charakterystycznemu przekształceniu: nie dzięki oglądaniu rzeczy pięknych człowiek ma nadzieję osiągnąć wewnętrzny spokój, a raczej dzięki postrzeżeniu tego, co spokojne, serce może doznać zachwycenia rzeczywistym pięknem.

I tak faktycznie dzieje się w opowiadanej historii spotkania z dziełem. Gdy Wittlin opisuje katedrę w Chartres, zachwycenie jego nie wynika z fizycznej urody tego miejsca. Przeciwnie nawet, przyznaje on, że: „Trudne jest piękno tej gotyckiej architektury i rzeźby, trudne i nie uśmiechnięte. We francuskich sklepieniach, łukach i kontrefortach na próżno szukamy wdzięku kolorowych italskich, zwłaszcza tokańskich struktur”<sup>4</sup>. Uroda budowli określona zostaje jako „niehumaniczna”. Wspaniała dwuznaczność tego słowa (niehumanicznym może być to, co zwierzęce, ale i to, co ponadhumaniczne) uzmysławia, że piękno katedry w Chartres nie polega na jej estetycznym ładzie i łagodności, a także, iż spotkanie z nią jest doświadczeniem przynależącym do takiego porządku, który nie da się adekwatnie opisać. „Ledwo stanąłem na wzgórzu katedralnym – pisze

2 J. Wittlin, *Chartres* [w:] tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, posł. J. Zieliński, Kraków 2000, s. 216.

3 Tamże.

4 Tamże, s. 219.



Wittlin – zdałem sobie sprawę, iż nie ma mowy o tym, iżbym mógł opisać potęgę i nieludzką piękność tej świątyni”<sup>5</sup>.

Dzięki dostrzeżeniu nieludzkiego wymiaru katedry, człowiek pojmuje, że obcuje z dziełem, które w każdym swoim detalu „nosi w sobie ów najwyższy sens, którego zrozumienie przekracza już granice ludzkiego rozumu i tylko niekiedy sercem możemy się go domyślić”<sup>6</sup>. Mimo to, a może właśnie z tego powodu, człowiek doświadcza w Chartres spełnienia. Spokój bijący z gotyckich przedstawień nie wynika ani z ich fizycznego piękna, ani z tematyki przedstawianych scen (jak pisze Wittlin, widać na nich „i piekło, i czyściec, i raj”)<sup>7</sup>; jest owocem wewnętrznej prawdy, która rozświetla te dzieła. Gdy to zrozumiemy, „poczujemy się głęboko wzruszeni ową wielką łaską, która naszym braciom sprzed wieków objawiła się i pozwoliła na ludzki obraz i ludzkie podobieństwo kształtować boskie oblicze”<sup>8</sup>.

Wittlin przedstawia najpierw figury widoczne na tympanonie jednego z trzech portali w Chartres. Tutaj motyw spojrzenia pojawia się marginalnie, wpleciony w psychologizujące rozważania:

A kto z żywych zrozumie anioła, którego pierś okrywa tarcza zegara słonecznego? Może tą tarczą sama wieczność zasłania się przed doczesnością? Co się śni świętemu Marcinowi? Co mieści się w spojrzeniu, którym święta Anna obdarza swe dziecko na rękę? Co mówią zbolące wargi człowieka, którego głos wołała na puszczy, Jana Chrzciciela, i do kogo mówią? A kto wytłumaczy gest ręki Boskiej w chwili, gdy Adama powołuje do życia?<sup>9</sup>

„Rozczłonkowanie” ciał (rzeźb) w opisie skutkuje wrażeniem fragmentaryzacji, być może trafnie oddającym uczucia człowieka oglądającego tłoczny od postaci gotycki tympanon. Temu pietystycznemu pochyleniu się nad detalem (pierś, wargi, ręka) towarzyszy refleksja psychologiczna, ujęta w szereg retorycznych pytań, których stawianie wynika

5 Tamże, s. 217–218.

6 Tamże, s. 220.

7 Tamże, s. 218.

8 Tamże, s. 220.

9 Tamże, s. 220–221.

z naturalnej ludzkiej skłonności do takiego odczytania, wskazując zarazem na nieskuteczność i nietrafność poszukiwania na tej akurat drodze interpretacji rzeźbiarskich przedstawień wyższego sensu, który skrywa się poza nimi: „Każda z tych postaci [...] nosi w sobie ów najwyższy sens, którego zrozumienie przekracza już granice ludzkiego rozumu”<sup>10</sup>.

Już w następnym akapicie Wittlin odchodzi zatem od psychologizującego opisu, ujmującego postaci przedstawione w perspektywie biblijnej czy apokryficznej narracji. Uwagę eseisty przykuwa zupełnie inna kwestia: pytanie o to, jak arcydzieło gotyku oddziałuje na odbiorcę i co w chwili spotkania człowieka i dzieła sztuki dzieje się z jednym i drugim. W tym fragmencie powraca znów wątek wzroku i spojrzenia, dzięki którym widz i obiekt obserwowany zamieniają się w końcu rolami:

Nerwowo, w pośpiechu przyjeżdżamy od kruchych i wątpliwych prawd i reguł naszego bytu do tej olbrzymiej, tyle lat trwającej i w głazy zamkniętej prawdy. Po cośmy tu przyjechali? Nakarmić oczy pięknnością? Zapewne, spojrzenia nasze nie splugawią czystości tej katedry. Nie ma obawy: katedra wytrzyma nasz wzrok, jak wytrzymała wszystkie pożary, które ją nawiedziły w ciągu wieków, wojny i rewolucje. Po tych kamieniach ześlizgnęły się miliony ócz ludzkich, zachwyconych i sceptycznych, a katedra trwa niewzruszona. Ale co z nami się stanie, jeśli my nie wytrzymamy na sobie spojrzenia katedry? Co będzie, jeśli oczy tych rzeźb, te święte gesty rąk - urzekną nas i już nie puszczą od siebie? Co uczynimy wówczas? Czy mamy zrzucić z siebie wszystką pychę, zapomnieć o tym, co trawi i spala nas na popiół, i zostać już tu na zawsze? Czy też mamy udać się na dworzec i wrócić tam, skąd przybyliśmy, i zabrać sobie na pamiątkę kilka fotografii katedry, które zawiesimy nad naszymi biurkami i łózkami? [podkr. K.S.-H.]<sup>11</sup>.

O ile we wcześniejszych partiach tekstu można było odnieść wrażenie, że tym, co człowieka przerasta jest w Chartres historia święta i związany z religią wymiar ludzkiej egzystencji, o tyle w zacytowanym akapicie pojawia się sugestia, że moc „urzekania” widza, którą promieniuje katedra, wynika z jej oddziaływania jako dzieła sztuki. Tutaj już patrzą

<sup>10</sup> Tamże, s. 220.

<sup>11</sup> Tamże, s. 221.

na widza nie tylko poszczególne rzeźby, przedstawieni w kamieniu aniołowie i święci, ale cała – niemająca przecież oczu – budowla.

Ta odważna personifikacja przywodzi na myśl znany sonet Rainera Marii Rilkego. Przypisanie mocy patrzenia kamiennym figurom, zdo-  
biącym portale świątyni, jest zabiegiem często spotykanym w opisie  
gotyckiej katedry, podobnie jak jej personifikowanie poprzez dostrze-  
żenie w jej elementach architektonicznych (oknach, witrażach, roze-  
tach) analogii z oczami<sup>12</sup>. Jednak Wittlinowski opis jest zdecydowanie  
bardziej skomplikowany, angażuje bowiem w tę personifikację także  
typowo ludzką, a przypisywaną tutaj kamiennej budowli, zdolność do-  
konywania moralnej oceny obserwowanego obiektu. W tym właśnie  
momencie rodzi się możliwość dostrzeżenia podobieństwa z pewnym  
tropem myślowym obecnym u autora *Maltego*<sup>13</sup>.

12 Zob. M. Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005, s. 281–283.

13 Jeśli chodzi o przedwojenną twórczość Wittlina, to autorka monografii dotyczącej obecności Rilkego w poezji polskiej XX wieku stwierdza, że popularność autora *Księgi obrazów* wśród artystów z kręgu poznańskiego ekspresjonizmu (do których Wittlin należał) nie przełożyła się na możliwe do wytropienia wpływy czy pokrewieństwa na gruncie ich twórczości własnej. Katarzyna Kuczyńska-Koschany pisze, że związani ze „Zdrojem” tłumacze (w tej roli występują Witold Hulewicz z przekładem *Księgi godzin* oraz Józef Wittlin z nieznanym dzisiaj przekładem *Korneta* zatytułowanym *Na nutę miłowania jako i śmierci Krzysztofa Rilke, co był chorążyym*) i komentatorzy (Jan Stur oraz Wittlin) nie wykorzystywali Rilkeowskich inspiracji we własnych dziełach: „przypadek trzech twórców wywodzących się ze «Zdroju», których recepcja translatorska i krytyczna zasługuje na najwyższą uwagę, a recepcja pisarska nie zawiera wyraźnych odwołań do austriackiego poety, pozostaje jednym z najbardziej interesujących i odosobnionych zjawisk w dwudziestowiecznym czytaniu Rilkego przez polskich poetów” (taż, *Rilke poetów polskich*, Warszawa 2004, s. 52).

W powojennych publikacjach Józefa Wittlina istnieją całkiem liczne i jawne odwołania do Rilkego, którego dzieło polski pisarz uwewnętrznił w zaskakującym stopniu. Dowodem tego przywiązania są przytaczane w eseistyce fragmentaryczne i nie publikowane gdzie indziej przekłady wierszy, wskazujące – jak pisze Jan Zieliński – na potrzebę nieustannego obcowania z nimi i dociekania ich głębokiego sensu (J. Zieliński, *Na drodze śmierci* [w:] J. Wittlin, *Pisma pośmiertne i inne eseje*, wyb., oprac. i przedm. J. Zieliński, Warszawa 1991, s. 13. Zob. też: K. Nowosielski, *Hiobowe wołanie Józefa Wittlina*, „Znak” 1984, nr 5–6, s. 645 (zwłaszcza *Śmierć i śmiech*). Istotna jest również przedmowa do zbioru *Orfeusz w piekle XX wieku* (J. Wittlin, *Przedmowa* [w:] *Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 12). Zapewnienie o „niedostawaniu” do poezji orfickiej i neorfickiej można uznać oczywiście za realizację exordialnego toposu skromności, cechy skądinąd Wittlinowi właściwej. Można jednak, tytułem wprowadzenia do dalszych

Cały tom *Nowych wierszy* przenika tematyka wzroku i spojrzenia, a problematykę tę Rilke interpretuje na nowo, wpisując ją w etycznie pojmowaną kategorię obcości<sup>14</sup>. Z mojego punktu widzenia najbardziej interesujący jest jednak słynny wiersz *Starożytny tors Apollina* (*Archaischer Torso Apollos*), w którym znajdujemy to samo co u Wittlina odwrócenie ról dzieła i obserwatora: pozbawiony oczu tors patrzy na widza „każdym miejscem”. U Rilkego to właśnie wrażenie sprawia, że dzieło, mimo widocznego uszkodzenia, jawi się widzowi jako doskonałe i poruszające:

Myśmy nie znali jego głowy niesłyszanej,  
gdzie dojrzewały gałki oczu. Ale  
tors jego jak kandelabr błyszczy dalej,  
w którym wzrok jego, tylko zatrzymany,

trwa i lśni. Gdyżby cię inaczej nie olśniła  
wypukłość piersi i w cichym obrocie  
łędźwi nie mógłby otrzeć się w przelocie  
uśmiech o środek, gdzie jest płodna siła.

Inaczej stałby krótki, odkształcony  
ten kamień z jawnie odłamany ramiony  
i nie mógłby się skórą drapieźnika mienić

i z wszystkich krańców nie wybuchałby od razu  
jak gwiazda: bowiem każde miejsce tego głazu  
widzi cię. Musisz twoje życie zmienić<sup>15</sup>.

---

rozważań, dostrzec w nich towarzyszący niekłamnemu podziwowi dla Rilkego cień dystansu, czy lepiej – świadomość nieredukowalnej, a zasadniczej odmienności własnego sposobu rozumienia zadań sztuki.

14 Por. K.-D. Hähnel, *Rainer Maria Rilke. Werk – Literaturgeschichte – Kunstanschauung*, Leipzig 1984, s. 83 i nast. W *Nowych wierszach* odnajdujemy też utwory zawierające motyw katedry: *L'Ange du méridien*, *Katedra* i *Bóg w średniowieczu*, do których odwołano się w dalszej części tekstu.

15 R.M. Rilke, *Starożytny tors Apollina* [w:] tegoż, *Poezje*, wyb., tłum. i wstęp M. Jastrun, Kraków 1987, s. 125, [podkr. K.S.-H]. *Nowe wiersze* ukazały się po niemiecku w 1907 roku.

Tymi słowami kończy się wiersz, pozostawiając odbiorców w stanie uniesienia, ale i niepewności, gdyż nie dowiemy się, w jaki właściwie sposób dokonać się ma przemiana naszego życia po konfrontacji z dziełem, ani jakie rezultaty ma przynieść: „Rilkowskie «Ty» nie odpowie, jak właściwie życie może i powinno odmienić się pod nawołującym spojrzeniem torsu”<sup>16</sup>. Dla Wittlina tymczasem dopiero w tym właśnie punkcie rozpoczyna się prawdziwa dyskusja.

## 2.

Przygotowaniem do tej dyskusji jest zarysowana już zawczasu przez Wittlina opozycja: czystość katedry – plugawiące spojrzenie współczesnego turysty, który przybywa, by pospiesznie omieść budowlę spojrzeniem (podróż odbywa się „nerwowo, w pośpiechu” i naznaczona jest wstydlivym piętnem wycieczki do „urzędowej piękności, oznaczonej w bedekerze trzema gwiazdkami”). Przez chwilę można sądzić, że mamy tu do czynienia ze (skądinąd dosyć ograny) przeciwstawieniem tego, co ludzkie (zmienne, splamione niestałością, skazane na szybkie przemijanie), oraz tego, co przez człowieka stworzone, lecz jako dzieło sztuki – wieczne, nieskalane przez upływający czas. „Miliony ócz ludzkich”, o których pisze Wittlin, to przecież świadkowie wielu stuleci, patrzący przez pryzmat właściwych swoim czasom sceptycyzmu lub wiary. Szybko jednak Wittlin precyzuje początkowe rozróżnienie i czytelnik orientuje się, że interesuje go przede wszystkim zderzenie katedry ze współczesną, nowoczesną wrażliwością. Współczesnym jest dylemat wieńczący akapit: czy ci, których spojrzenie katedry zniewoli i opęta, powinni w radykalnym geście wewnętrznej przemiany pozostać przy niej na zawsze, czy raczej odejść, zatrzymując stereotypowe wspomnienie; innymi słowy, czy wówczas, gdy doświadczymy spojrzenia katedry, gotowi będziemy zapomnieć o świecie poza nią, czy przeciwnie – szybko poznamy jej prawdziwe znaczenie, satysfakcjonując się pocztówkową reprodukcją. Współczesność bowiem jest przeciwna temu, co wyraża katedra, całej pewności znajdującej wyraz w tej budowli:

<sup>16</sup> A. Melberg, *Spojrzenie zwrócone ku wnętrzu*, tłum. K. Szewczyk-Haake, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2011, nr 18 (38), s. 205.

wyznaje prawdy „kruche i wątpliwe”, na których nie sposób ufundować czegoś wzniosłego i stałego. Dlatego też powrót do „dzisiejszego świata” oznaczać musi odrzucenie, zapomnienie Chartres. Próba zabrania go ze sobą, przeniesienia z pomocą widokówki w domenę własnej codzienności, jawi się jako działanie nieledwie groteskowe, tak dalece niewspółmierne do rangi faktycznego przeżycia.

Konfrontacja z katedrą i jej skierowane na przybysza spojrzenie zmuszają – podobnie jak w sonecie Rilkego – do radykalnej przemiany życia, której najwłaściwszą formą wydawałoby się zerwanie ze współczesnym światem. W tym punkcie wyводу Wittlin stosuje jednak gwałtowne *aversio*. Po długiej, dynamizującej tekst serii retorycznych pytań, pozwalającej myśli wybiec naprzód, następuje powrót pod katedrę i reporterskie spojrzenie na otaczające ją współcześnie rekwizyty:

Nad wieżami katedry krążą aeroplany wojskowe. W pobliżu, na przeciwnym wzgórzu, znajdują się hangary. Nad wielowieczną elewacją tych łuków, nad krótkotrwałą elewacją naszych małych serc – wzbijają się maszyny, w których siedzą ludzie. Jak postąpić, żeby było najlepiej? Mamy wejść do tej angielskiej herbaciarni naprzeciw południowego portalu katedry i posiedzieć tu aż do Ostatecznego Sądu, kiedy figury z tympanonu, który widać przez okna herbaciarni, przestaną być kamieniami? Tak chyba będzie wyglądał Sędzia, który policzy nasze cnoty i zbrodnie, pomści nasze krzywdy i wynagrodzi Sprawiedliwych. Czy mamy tu Nań czekać, w tej herbaciarni, czy wrócić tam, skąd przyszliśmy?

Kamienni aniołowie mają skrzydła, żywi ludzie mają tylko aeroplany. Uciekajmy stąd<sup>17</sup>.

Ta zmiana perspektywy ma doniosłe konsekwencje, z których najistotniejszą jest przeświadczenie o konieczności już nawet nie odejścia, lecz ucieczki spod katedry, z zasięgu jej spojrzenia. Wcześniej zadawał Wittlin pytanie, czy właściwą postawą byłoby odrzucenie, w imię oczarowania wartościami niesionymi przez gotyckie arcydzieło, dotychczasowego życia i otaczającego świata. Jak się jednak okazuje, rzeczywistość nowoczesna nie dopuszcza już nawet samej możliwości

<sup>17</sup> J. Wittlin, *Chartres*, s. 221.

radykalnego odcięcia się od świata. Teza Wittlina byłaby tu zgodna z tym, co o nowoczesności piszą niektórzy jej teoretycy – że nazbyt zmieniła ona ludzką świadomość, by było do czego wracać, zbyt jednoznacznie i bezpowrotnie oderwała ludzi od właściwej wcześniejszym pokoleniom pewności<sup>18</sup>. W eseju Wittlina owo radykalne zerwanie ciągłości znajduje wyraz w prowokacyjnym zestawieniu tympanonu przedstawiającego scenę Sądu Ostatecznego z angielską herbaciarnią<sup>19</sup>.

Blizniaczy obraz znajdujemy w wierszu Wittlina zatytułowanym *Skrucha w Assyżu* w którym podmiot liryczny zwraca się do św. Franciszka: „W hotelu tuż obok krypty kościoła, gdzie ciało Twe leży / Na srebrnych tacach wspaniałe lody podają kelnerzy”<sup>20</sup>. Sąsiedztwo świętości i tłumiących ją wartości wyznawanych przez współczesność w poręcznym, nieomal karykaturalnym skrócie wyjaśnia, jak trudno jest żyć w świecie nowoczesnym, próbując odpowiadać na autentyczne, w istocie ponadczasowe, egzystencjalne wyzwania.

Rzec można, że katedra, poprzez wartości, jakie reprezentowała, zawsze wzywała do gestów nadludzkich, a jej skierowane na człowieka spojrzenie, podobnie jak wzrok Rilkeńskiego torsu Apollina, nawołuje do przemiany własnej kondycji. Taka postawa, choć dostępna nielicznym, możliwa była do zrealizowania jeszcze w średniowieczu, a jej urzeczywistnienie stało się faktem za sprawą ulubionego Wittlinowskiego

18 Por. M. Berman, „Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006, zwł. s. 65–77.

19 Także i ten moment Wittlinowskiej refleksji, jakim jest zestawienie katedry i jej bezpośredniego otoczenia, kojarzyć się może zasadnie z innym jeszcze wierszem Rilkego z tomu *Nowe wiersze*, mianowicie utworem zatytułowanym *Katedra*. Pomysłem organizującym ten tekst jest właśnie opozycja „zwykłych” zabudowań i górującej nad nimi świątyni – por. R.M. Rilke, *Katedra*, tłum. M. Jastrun [w:] R.M. Rilke, *Poezje*, s. 85. W wierszu Rilkego wyrażone zostaje przypuszczenie, że otoczenie katedry od zawsze (także – w średniowieczu; w podobnym duchu o tej epoce i jej stosunku do Absolutu wypowiadał się Rilke w wierszu *Bóg w średniowieczu*) było całkowicie odmienne od niej samej, zajęte innymi sprawami, wpisane w inny system wartości i to w nim, nie zaś w sakralnej budowli, istniały rzeczywiste „siła i napór, by się wyżej wzniesić” (tamże). Wittlin, którego interesuje nie tyle porządek średniowieczny, ile współczesne spojrzenie na (dawną) katedrę (oraz przeszłość i wartości z nią związane) i jej (dzisiejsze) otoczenie, swój esej opiera na podobnej, co u Rilkego, opozycji, ale wpisuje w nią zupełnie inne sensy.

20 J. Wittlin, *Skrucha w Assyżu*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 2, s. 3.

świętego – Franciszka z Asyżu. Estyma, jaką Wittlin darzył św. Franciszka, wynika w dużej mierze właśnie z poszanowania, wręcz czci dla prezentowanego przezeń radykalizmu gestów, myśli i działania<sup>21</sup>. Współczesność jest zaś czasem marnym nie dlatego, że wartości dawnych epok nie są w niej powszechne (pośród „milionów ócz” patrzących na katedrę także w dawnych wiekach, zdaje się sugerować Wittlin, zdarzały się oczy sceptyczne); zasługuje ona na potępienie, gdyż nie dopuszcza nawet zaistnienia kogoś tego pokroju, co Poverello – kogoś, kto gotów byłby zażądać od świata całkowitej przemiany i operację tę rozpoczyna od siebie. (Gdy w innym miejscu Wittlin pisze o swoim podziwie dla średniowiecza, argumentuje właśnie w ten sposób: czasy tamte były, jak każde, pełne ludzi dobrych i złych, ale należy im zazdrościć tego, że były w stanie wydać takiego bohatera – osiągnięcie dla współczesnej cywilizacji nie do pomyślenia)<sup>22</sup>. Widoczny jest w tym ogólniejszy rys pozbawionego złudzeń Wittlinowskiego spojrzenia na własną współczesność. Przemiany cywilizacyjne i mentalne zasły tak daleko, iż nie ma warunków do zrealizowania pewnych postaw etycznie najwłaściwszych (w ten sposób ujmuje Wittlin na przykład kwestię pacyfizmu)<sup>23</sup>. I to właśnie konieczność zrezygnowania z nich już w punkcie wyjścia, zrozumienie własnej, straszliwej słabości, napawa wstydem, zmusza do wypowiedzenia lakonicznego „uciekajmy”.

Pytania, które formułuje Wittlin na końcu cytowanego akapitu, przylegają ściśle do Rilowskiego sonetu, wydają się wręcz wyrastać wprost z urwanej w wierszu Rilkego myśli i w tym sensie można odczytywać je jako polemikę z utworem, który wobec stawianych przez Wittlina problemów musi jawić się, mimo swej zamkniętej formalnie struktury, jako „niedokończony”. Według Wittlina, stając wobec dzieła, możemy faktycznie doświadczyć ciężaru jego spojrzenia i zobowiązującej mocy jego wzroku. Co jednak z tym spojrzeniem może uczynić człowiek, który zdaje sobie sprawę z mrocznych stron współczesnej rzeczywistości (jej emblematem jest dla Wittlina wojskowy samolot),

21 Por. na przykład J. Wittlin, *Ze wspomnień byłego pacyfisty* [w:] tegoż: *Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 82–83.

22 Tenże, *Święty Franciszek z Asyżu* [w:] tegoż, *Pisma pośmiertne i inne eseje*, s. 55.

23 Tenże, *Ze wspomnień byłego pacyfisty* [w:] tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 81–83.



i który nazbyt się nimi przejmując, aby zgodzić się na los anachorety<sup>24</sup> i intymność wewnętrznego dojrzewania, który rozumie, że nawoływanie do przemiany swego życia nakłada na niego obowiązek wyjścia w świat? (Co warte w tym miejscu zauważenia, Rilkeowskie „ty” albo znajduje się w muzeum, albo w sposób doskonały było w stanie w chwili obcowania z dziełem odciąć się od jakichkolwiek pozaestetycznych doznań. Wprawdzie katedry nie sposób przenieść do muzeum, jednak nie można nie zauważyć, że Wittlin podkreśla sytuację „bycia w świecie” podmiotu w sposób intencjonalny.) Rzeczywistość, którą sobie stworzyliśmy, zdaje się twierdzić Wittlin, jest zbyt głośna, by przemogła ją cisza katedry; ulegając natomiast tej ciszy i głuchojąc na dźwięki świata, dokonujemy samooszustwa i stawiamy się w sytuacji moralnie dwuznacznej. Dlatego sprzed oblicza kamiennych aniołów ucieka się jak przed mieczem ognistym: z twarzą przesłoniętą ze wstydu – za siebie i za współczesny świat.

Ciężar zbudowanej z kamienia katedry znajduje wyraz w jej spojrzeniu. Jej wzrok przygniata człowieka, uświadamia mu jego własną bezradność, zawstydzają go. Zwraca uwagę precyzyjny, a zarazem zmetaforyzowany język, jakiego Wittlin używa dla uchwycenia tego fenomenu. Jego opis ma charakter oksymoroniczny: martwota i szarość kamienia zderzone są z cechującą kamienną budowlę, a właściwą istotom żywym, zdolnością patrzenia. Zaryzykować można w tym miejscu uogólnienie, że ożywianie tego, co martwe, i unieruchamianie stworzeń żywych jawią się jako jedne z najistotniejszych cech rzeźby w jej literackich ujęciach (począwszy od utworów dawnych, jak – tłumaczone zresztą w późniejszych latach przez Wittlina – wiersze Giovanniego Strozziiego i Michała Anioła)<sup>25</sup> i ten moment wydaje się podstawowy

24 O rysie średniowiecznego pustelnika w osobowości Rilkego pisze Wittlin w recenzji *Księgi godzin* w przekładzie W. Hulewicza. (Zob. J. Wittlin, *Rainer Maria Rilke i jego „Księga godzin”* [w:] tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 513). Postawa anachorety imponowała młodemu Wittlinowi, który, jak sam wyznawał w odpowiedzi na ankietę „Wiadomości Literackich” pod tytułem „Co zawdzięczają pisarze polscy literaturze obcym?”, pisał o swoich próbach tłumaczeń oddziałującej na niego poezji Rilkego (zob. J. Wittlin, *Pisma pośmiertne i inne eseje*, s. 142); z czasem jednak, jak sądzę, to właśnie uległo zmianie.

25 Zob. *Przyjaźnie poetyckie Józefa Wittlina*, oprac. i posł. Z. Kubiak, Warszawa 1995, s. 9. Jak podaje Kubiak, ostateczna wersja przekładów powstała w trakcie drugiej wojny światowej.

dla ekfraz tyczących zarówno dzieła sztuki rzeźbiarskiej, jak i architektonicznej<sup>26</sup>. Na takim paradoksie buduje też swą twórczość Rilke. W jego wierszu mowa jest z jednej strony o „kamieniu” („jawnie” potrząskanym, przez to „krótkim” i „odkształconym”), z drugiej – o pięknym cielesnym (tors, wypukłość piersi, lędźwie), którego żywość i żywotność („płodna siła”) są dobitnie podkreślone. Koniec końców rzeźba ulega jednak dematerializacji w chwili „wybuchu”, unoszącego w powietrze fizyczne właściwości tak kamiennej, jak i cielesnej materii, zmieniającego je w gwiazdne promienie i wreszcie w lotny wzrok, dzięki któremu to, co estetyczne (kamienna rzeźba), staje się początkiem tego, co etyczne.

Także w tym miejscu diagnoza Wittlina wydaje się próbą dopowiedzenia tego wszystkiego, co u Rilkego nie pomieściło się już w granicach sonetu, a co wynika z umiejscowienia patrzącego i obserwowanego widza w ramach współczesnej kondycji. Dostrzeżona przez Wittlina opozycja ciężaru i lekkości nie zostaje rozstrzygnięta jednoznacznie. Zrazu wprawdzie wydaje się, że współczesność cechuje niepokojąca tendencja do nadmiernej lekkości i ulotności. Pierwszy raz cecha ta wskazana została w sposób zawołowany jako przeciwstawienie wielkiej i ciężkiej budowli z namiastką jej kształtów na małej i lekkiej pocztówce. W cytowanym wcześniej akapicie, gdy Wittlin portretuje otoczenie katedry, odnotowując widoczne nad nią wojskowe (to szczególnie istotny) aeroplany i pobliskie hangary, lecący aeroplan jest ikoną pozornego tylko, a nie faktycznego uniesienia. Operując tym zestawieniem, Wittlin wskazuje, że każda epoka zdolna jest do lotu, ale ten współczesny nie jest – wbrew pozorom – źródłem duchowych wzlotów, a raczej ich groteskową transpozycją.

Puentująca tekst opozycja kamiennych aniołów i żywych ludzi pozostaje wszelako głęboko niejednoznaczna. Kamienni aniołowie to aniołowie groźni, bezduszni, surowi i chociaż to im dane są skrzydła, ich wzniosłość i świętość w żywych ludziach mogą budzić lęk, a z pewnością dystans. Żywi ludzie, wynalazcy aeroplanów, aspirujący w swej pysze do roli Boga (chciałoby się dodać, współcześni budownicowie wieży Babel) i chcący dorównać aniołom w umiejętnościach lotu, lecz wykorzystujący swe moce na potrzeby wojskowe, pozostają jednak,

<sup>26</sup> Por. M. Czermińska, *Gotyk i pisarze...*, s. 278–312.

w przeciwieństwie do rzeźbionych aniołów, żywi i prawdziwi<sup>27</sup>. W tej opozycji i migotliwym znaczeniu obu jej członów dostrzec można sedno Wittlinowskich wątpliwości, przed którymi nie uchroniły się ani metafizyczne przeświadczenia przednowoczesne, ani wiara w sztukę, estetyczny mit usprawiedliwiający odejście artysty od świata społecznego.

### 3.

Wittlin i Rilke głoszą taką koncepcję dzieła sztuki, która wydaje się wyprzedzać niektóre stwierdzenia dwudziestowiecznej hermeneutyki. W ujęciu Martina Heideggera dzieło jest często personifikowane, a jego działania względem widza oddaje filozof za pomocą określenia *Anstoß*<sup>28</sup>: pchnięcie. Słowo to, przypisujące nieożywionej materii (z której zbudowane jest każde dzieło) zdolność fizycznego oddziaływania właściwą działającej z rozmysłem istocie żywej, trafnie ujmuje to, co w swym sonecie opisuje Rilke, mianowicie fakt, że ze strony rzeźby płynie w stronę widza nieodparty i przemożny impuls.

<sup>27</sup> Poza *Starożytnym torsem Apollina*, w *Nowych wierszach* Rilkego znajdują się także inne utwory podejmujące temat rzeźby. Warto przytoczyć w kontekście Wittlinowskiego eseju *L'Ange du méridien* (noszący taki sam tytuł w polskim przekładzie), opatrzony podtytułem *Chartres*. Odnosi się on do postaci uśmiechniętego, kamiennego anioła („lächelnder Engel”), któremu przypisana zostaje (zdaje się, na mocy mimetycznych walorów rzeźby) zdolność odczuwania („fühlende Figur”; cała ta fraza w tłumaczeniu Mieczysława Jastruna brzmi „istoto wrażliwa, uśmiechnięty cherubinie” – R.M. Rilke, *Poezje*, s. 83). Podmiot wiersza, początkowo ujęty łagodnością uśmiechniętej postaci („nagle czuje się człowiek łagodniej i czulej, / uśmiechem twoim przyciągnięty”), w ostatniej strofie zwraca się jednak do niej słowami wskazującymi na dystans, dzielący – jak powiedziała by Wittlin – żywych ludzi i kamiennych aniołów: „Was weisst du, Steinerne, von unserm Sein?” („Co ty, kamienny, wiesz o naszym bycie?”). Taki finał wiersza wskazuje na obecność w myśli Rilkego elementów opozycyjnego myślenia o istotach „kamiennych” i „żywych”, różnica między którymi uniemożliwia, jak się zdaje, postulowane w *Starożytnym torsie Apollina* etyczne oddziaływanie dzieła sztuki na człowieka. W pewnym sensie cały esej Wittlina jest rozwinięciem tego pytania – i próbą wyjaśnienia, dlaczego „kamienny”, nie wiedząc nic „o naszym bycie”, może jednak w jakiś sposób na to ostatnie oddziaływać lub przynajmniej o jego zmianę („musisz życie swoje zmienić”) wiarygodnie apelować.

<sup>28</sup> Por. M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera [w:] tegoż, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk i in., Warszawa 1997, s. 45 i nast.

Spotkanie z katedrą w opisie Wittlina otwierają cytowane wcześniej frazy, które są przykładem typowej dla ekfrazy budowli (także gotyckiej świątyni) realizacji toposu niewyraźności<sup>29</sup>, ale które można rozpatrywać także w perspektywie hermeneutycznej koncepcji interpretacji, głoszącej, że „mówienie dzieła sztuki nigdy nie wyczerpuje się w pojęciach”<sup>30</sup>. Przede wszystkim jednak bliski jest Wittlin hermeneutycznej koncepcji obcowania z dziełem, kiedy stawia następującą tezę dotyczącą jego oddziaływania na widza:

Nawet wspomnienie tej katedry przerasta moje siły i ubogą wiedzę. Nie znam również technicznej nomenklatury tego budownictwa. Ale wiem jedno: nie tylko to jest ważne, co wynosimy z Chartres, ważne jest również to, cośmy z sobą przynieśli, a przede wszystkim, skąd przybywamy. Od tego zależy wartość i siła, z jaką katedra na nas oddziaływa. Cokolwiek byśmy tutaj ze sobą przynieśli, skądkolwiek byśmy przybyli – wszystko zmaleje w obliczu tej wielkości. I nasz ból, i nasza radość, i pycha, i miłość własna [podkr. K.S.-H.]<sup>31</sup>.

W wywodzie tym na pierwszy rzut oka uderza zawarta w nim pozorną sprzeczność. Czy to, co ze sobą przynosimy i z czym stajemy przed dziełem sztuki, uważa Wittlin za ważne dla uruchamiających się w widzu znaczeń, czy też przeciwnie (obie sugestie pojawiają się niemal jednocześnie)? Odpowiedź znosi ten paradoks, gdyż uwzględnia przemianę, jaka dokonuje się w odbiorcy dzieła. Według Wittlina, odbiorca w akcie oglądu zapomina siebie do tego stopnia, iż wydaje się potwierdzać dużo późniejszą tezę Hansa-Georga Gadamera, piszącego, że: „«podmiotem» doświadczenia sztuki [...] nie jest subiektywność tego, kto jej doświadcza, lecz samo dzieło sztuki”<sup>32</sup> – i w tym także Wittlin podobny jest do Rilkego<sup>33</sup>.

Powstaje zatem pytanie, jak kontakt z dziełem wpływa na odbiorcę, jakie rezultaty przyniesie ich spotkanie. W sonecie Rilkego odbiorca,

29 Por. M. Czermińska, *Gotyk i pisarze...*, s. 162.

30 H.-G. Gadamer, *Język i rozumienie*, wyb., tłum. i posł. P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 102.

31 J. Wittlin, *Chartres*, s. 218.

32 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 122.

33 Por. A. Melberg, *Spojrzenie zwrócone ku wnętrzu*, s. 203.

do którego bezpośrednio i w sposób apodyktyczny zwraca się dzieło, pojmuje chyba płynący z jego strony imperatyw. Ponadczasowe piękno dzieła staje się „oślnieniem” i zmusza widza do uległości, do podjęcia dzieła wewnętrznej przemiany. Czy przemiana ta faktycznie się dokona, a także w jaki sposób i jakie przyniesie efekty – to, jak już zaznaczałam, z wiersza nie wynika. Jednego możemy wszakże być pewni: to, co estetycznie piękne, ma – według Rilkego – etyczną moc wpływania na ludzkie życie.

Wittlin zapewne zgodziłby się z tym ujęciem, podobnie jak zgadzał się z innymi, głoszonymi przez Rilkego „sakralnymi prawdami”<sup>34</sup>, ale zarazem ta odpowiedź mu nie wystarcza. Sportretowany w eseju człowiek stający wobec dzieła sztuki ucieka, pojawiający formułowane przez nie moralne zobowiązanie, zrodzone z „trudnego piękna” gotyku i jego wartości. Cóż jednak faktycznie mógłby uczynić człowiek, który poczuje na sobie wzrok arcydzieła? Wysilek w kierunku uczynienia siebie lepszym nie może się powieść, jeśli nie towarzyszy mu radykalna próba ulepszenia świata, ta zaś w nowoczesności jest dziełem ryzykownym i choć wypływającym z moralnych pobudek – moralnie podejrzanym<sup>35</sup>.

Oczywiście, nie sposób abstrahować od faktu, że obaj autorzy mówią o dziełach sztuki pochodzących z różnych epok (przedchrześcijańskiego antyku i chrześcijańskiego średniowiecza), a więc niosących ze sobą różne wartości. Odmienności jednak nie dają się wytłumaczyć wyłącznie tą okolicznością: można przecież wyobrazić sobie, że dzieło gotyku mogłoby być oglądane dla jego proporcji i porządku, nie dla narracyjnej treści przedstawień (i wielokrotnie wydaje się, że Wittlin takiego właśnie oglądu próbuje, nawet jeśli nie pozostaje przy nim w całym tekście). Niezależnie bowiem od tego, czy dzieło to stanowi – jak katedra gotycka – pochwałę złożoności stworzonego przez Boga świata, czy też – jak tors Apollina – nie jest wyrazem żadnej konkretnej koncepcji teologicznej i moralnej, w swej afirmacji istnienia przeciwko nicości stawia swemu odbiorcy etyczne wymagania, zasadzające się na przekonaniu o sile i wartości człowieka, które to przekonanie, jak zdaje się sądzić Wittlin, współczesnemu człowiekowi jest całkowicie

34 Por. J. Wittlin, *Przedmowa* [w:] *Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 12.

35 Por. M. Berman, „*Wszystko, co stałe*”..., s. 45–III.

obce. Zasadnicza różnica między analizowanymi tekstami wynika raczej z czegoś innego niż „treściowa” zawartość rzeźby i budowli. Co innego bowiem, jak się wydaje, przynoszą ze sobą ludzie, którzy w tych dwóch wierszach konfrontują się z dziełem. Rilke wierzy w możliwość zmiany, której konieczność bezgłośnie wypowiada w jego wierszu okaleczony tors. Zdaniem Wittlina człowiek współczesny nie może już stanąć wobec dzieła, doznając olśnienia, i udźwignąć wszystkich tego konsekwencji. Między powstaniem sonetu Rilkego a wizytą Wittlina w Chartres minęły (aż? jedynie?) dwadzieścia trzy lata, w czasie których rozegrały się między innymi pierwsza wojna światowa i rewolucja bolszewicka, a rzeczywistość zmieniła się dramatycznie i nieodwracalnie. Jeśli Wittlin w swoim eseju nawiązuje do Rilkego, to pewna zmiana perspektywy ujęcia zagadnień etyki sztuki jest – po samym tylko doświadczeniu związanej z wojną literatury, doskonale przecież Wittlinowi znanej, a nawet przezeń tłumaczonej – całkowicie zrozumiała. Dlatego sądzić można, że polemika ta nie ma charakteru zaciętego sporu, choćby z tego powodu, że Rilke już wówczas nie mógłby się bronić, a ponadto, jak miał zaświadczyć napisany w kilka lat później Wittlinowski esej *Stundenbuch* (Księga godzin), młodzieńcze zachwycenie Rilkeem pozostawiło w Wittlinie ślad w postaci może nie fascynacji, ale na pewno trwałej uwagi. Wydaje się raczej, że pytania, jakie stawia w swoim eseju Wittlin, odzwierciedlają zmianę, jaka zaszła w krótkim czasie w kulturze europejskiej na skutek pierwszej wojny światowej<sup>36</sup>. W pewnej mierze wszelako pozostają, jak sądzę, dowodem także na pewną istotną różnicę w rozumieniu przez obu artystów nie tyle zadań sztuki, co faktycznej skuteczności i zasięgu ich działania, wyrażoną tym dobitniej, że z użyciem tej samej, wielce charakterystycznej personifikacji.

Odmienność perspektywy Rilkego i Wittlina daje się zaobserwować także w sposobie kształtowania przez nich podmiotu zbiorowego, jaki uwidacznia się w obu komentowanych tekstach, a którym jest „my”

<sup>36</sup> W innym miejscu o tym zjawisku pisał Wittlin tak: „Od śmierci Dostojewskiego do śmierci Kafki minęły zaledwie czterdzieści trzy lata, a jednak wieki dzieł procesy, przedstawione w powieściach autora *Zbrodni i kary* i *Braci Karamazow* do *Procesu Kafki*. Wieki wypełnione kataklizmami. Ci, co wyszli z nich żywi, stali się innymi ludźmi” (tenże, *Pisma pośmiertne* [w:] tegoż, *Pisma pośmiertne i inne eseje*, wyb., oprac. i przedm. J. Zieliński, Warszawa 1991, s. 18).

stające wobec dzieła sztuki. Owo „my” jest w obu utworach niedookreślone, ale wyraźnie zaznaczone jako miejsce, w którym zlokalizowany jest punkt widzenia. w sonecie Rilkego owo „my” szybko jednak zmienia się w pojedyncze ze swej natury „ja” i „ty”<sup>37</sup>; w efekcie przemiana, do podjęcia której skłaniany jest widz, dotyczy wyłącznie jego samego. Głoszone przez sztukę postulaty etyczne adresowane są w tym ujęciu zawsze do pojedynczego, istniejącego jak gdyby poza swoim czasem, człowieka. U Wittlina wprawdzie zbiorowość ta jest złożona z pojedynczych „ja” (doświadczenia, z których bagażem każdy z nas przybywa do Chartres, „ból, radość, pycha, miłość”, są indywidualne), w eseju dominuje jednak perspektywa zbiorowości ludzi zakorzenionych w dość określonym momencie historycznym. Ewentualna przemiana, jakiej doświadczyć miałby człowiek stający przed katedrą, dotyczyć musi zatem także otaczającego go świata i innych ludzi. Dlatego najważniejszymi pytaniami dla Wittlina, rozstrzygającymi o faktycznej sile oddziaływania sztuki (i literatury)<sup>38</sup>, są pytania o to, do czego jest zdolny współczesny człowiek, czy jest on w stanie rzeczywiście zmienić swoje życie, czy też rządzące nim potęgi (które często on sam wyzwolił) nie pozwolą na to. Człowiek portretowany przez Wittlina tej mocy w sobie odnaleźć nie

37 Por. A. Melberg, *Spojrzenie zwrócone ku wnętrzu*, s. 25–27.

38 Wittlin pokłada nadzieję w literaturze, która „zdobędzie się na zrozumienie i przeżycie czasu, w jakim żyje” i której autor „zdobywa się na dystans również do samego siebie” – zob. J. Olejniczak, *Między „Pan jest literat”...*, s. 90. W swoim wywodzie badacz wspomina też Rilkego, gdyż był on jednym z całego szeregu pisarzy, których dziełom poświęcił Wittlin osobny esej, a dla grupy tej wspólnym mianownikiem pozostaje – zdaniem Olejniczaka – „«opętanie literaturą», polegające na pełnej ich przynależności do zakłętego i zamkniętego «rewiru» literatury” (tamże, s. 80). Są to ponadto autorzy, którzy „równocześnie przynależą do dwóch światów, przy czym reguły rządzące światem literatury mają zawsze prymat nad porządkiem świata pozaliterackiego”; cechuje ich też „wspólna właściwość polegająca na niemożności (czasem – nieumiejętności) oddzielenia tego, co literackie, od tego, co rzeczywiste”. Ta niemożność natomiast, zdaniem Olejniczaka, decyduje o „odpowiedzialności pisarza za własne słowo i zobowiązanie wobec społeczeństwa” (tamże, s. 81). Na problem etycznej odpowiedzialności pisarza Wittlin był szczególnie wrażliwy i, jak sądzę, rozumiał ją inaczej niż Rilke, bo także w wymiarze społecznym. Wittlin przyznawał prymat literaturze rozumiejącej i wyjaśniającej swój czas, odpowiadającej na jego wyzwania. Jego zdaniem, dzieło „współczesne” nie chce zbawiać jednostki za pośrednictwem religii estetycznej, ale chce ratować ludzkość – nakłania więc do radykalnej reakcji etycznej.



może, jego kondycja sprawia, że jest on słaby – słabością tragiczną, wynikającą z nieumiejętności przewidywania konsekwencji swoich działań, a bodaj szczególnie dobrze widoczną w warunkach nowoczesności. W komentowanym eseju, we fragmencie poświęconym wyrzeźbionemu na tympanonie przedstawieniu Boga Stwórcy, powołującego do życia Adama, czytamy: „Oto ręka, która wie, co czyni, jedyna ręka, która to wie” [podkr. K.S.-H.]. W Wittlinowskim ujęciu ręce ludzkie nie mogą nigdy w pełni zdać sobie sprawy z rezultatów swych czynów i dzieł (dlatego „widmu rąk” w *Hymnie o rękach* towarzyszy zawsze „widmo-lęk”)<sup>39</sup>, są znakiem wspaniałej, ale i groźnej potencjalności. Mają też straszliwą moc rozpięwania sił, nad którymi w pewnej chwili przestają panować.

Zapewne wszystkie te różnice miał na myśli Wittlin, gdy zaledwie pięć lat później, w 1935 roku w recenzji Hulewiczowskich przekładów *Księgi godzin* pisał o Rilkeńskiej spuściźnie: „Dziesięć lat nie upłynęło jeszcze od przedwczesnej śmierci wielkiego poety, a już jego głos wydaje się nam zbłąkanym echem z bardzo odległego stulecia ciszy, skupienia, kontemplacji i ekstazy”<sup>40</sup>. Wysokie wymagania wobec czytelnika, jakie stawia dzieło Rilkego, są takie same, jak każdego wielkiego dzieła sztuki, nawet okaleczonego – torsu Apollina, fasady gotyckiej katedry – i streszczają się w imperatywie przemiany wewnętrznej. Wobec tych dzieł portretowany przez Wittlina współczesny człowiek, przynoszący ze sobą zamiast skrzydeł aeroplany, staje bezradny i odwraca wzrok. Nie przypadkiem chyba w cytowanej recenzji porównuje Wittlin Rilkeowskie frazy właśnie do gotyku:

39 J. Wittlin, *O rękach* [w:] tegoż, *Hymny*, Poznań 1920, s. 42.

40 Tenże, *Rainer Maria Rilke i jego „Księga godzin”* [w:] tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 515. W takim zaznaczeniu dystansu wobec dzieła Rilkego, wynikającego nie tyle z odmienności światopoglądowych, co raczej z przemiany świata, w którym osadzony jest czytelnik tych utworów, ponownie spotyka się Wittlin z późniejszymi o ponad czterdzieści lat słowami Gadamera: „Od jego [Rilkego] czasów oddziela nas półwiecze – pięćdziesiąt lat, w ciągu których zmieniliśmy się bardzo my sami oraz charakter i sposób oddziaływania sztuki poetyckiej. [...] Poezja ma swój czas. Poezja Rilkego miała swój czas, kiedy żadne estetyczne wyrafinowanie, żaden wybujały manieryzm, żadna emfaza i żaden hermetyczny ezoteryzm nie mógł zagrozić jej drogi do publiczności [...]” (H.-G. Gadamer, *Rainer Maria Rilke pięćdziesiąt lat później* [w:] tegoż, *Poetica*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001, s. 52, 65).



[...] słowo poety, jego rytmy i wiązadła strof wywodzą się z gotyku. [...] Wiązania strof *Księgi godzin* przypominają gotycką architekturę. Ostrołuki sterczą z ciemnych masywów, pną się ku górze wieżyczkami, iglicami bodą niebo. Ustawiczne *fortissima*, uporczywe nawroty głuchych inkantacji, szary, bezbarwny, kamienny patos słownych budowli Rilkego – to styl *flamboyant*<sup>41</sup>.

Być może jednak owo zaskakujące, ale niezwykle sugestywne skojarzenie Rilkego ze stylem gotyckim towarzyszyło Wittlinowi już wówczas, gdy opisując swój pobyt w Chartres, prowadził niejawną dialog z Rilkową koncepcją etycznych implikacji doznania estetycznego.

---

41 J. Wittlin, *Rainer Maria Rilke...*, s. 515. Skojarzenie Rilkego z gotykiem pada już w pochodzącym z początków lat dwudziestych tekście krytycznym Jana Stura *Rilke i Święta Rodzina* ([w:] tegoż, *Na przelomie. O nowej i starej poezji*, Lwów 1921, s. 29–30). Wnioskując z sympatii i podziwu, jakimi Wittlin darzył Stura, sądzić można, że znał on wspomniany artykuł; czy jednak omawiane porównanie istotnie zapożyczył Wittlin od lwowskiego krytyka, trudno rozstrzygać.



# Kolce Grünewalda

Tadeusz Różewicz, *Róża*

Ołtarz z Isenheim to jedno z tych wybitnych dzieł sztuki niemieckiej, które trwale zakorzeniły się w świadomości Europejczyków i stały się obiektem poetyckich ekfraz całkiem sporego grona autorów<sup>1</sup>. Dla Różewicza, który zawarł swoją interpretację w wierszu *Róża*, istotnym zdaje się właśnie ów niemiecki kontekst, w jakim dzieło funkcjonuje w powszechnej świadomości i w jaki wpisywano niekiedy retabulum Grünewalda, upatrując w nim typowej realizacji niemieckiej sztuki i niemieckiej ekspresji<sup>2</sup>, czytelnie i zdecydowanie odróżniającej się od sztuki francuskiej czy włoskiej. Liryk Różewicza może być bowiem

---

<sup>1</sup> Zob. G. Kranz, *Das Bildgedicht*, t. 1, *Theorie-Lexikon*, Köln 1981, s. 488. Pośród autorów wierszy poświęconych ołtarzowi z Isenheim, których wymienia Kranz, znajdują się między innymi Paul Alverdes, Jack Bevan, Johannes Becher, Stefan George, Kurt Ihlenfeld, Istvan Jánosy, Theodor Kochs, Peter Will, Eva Zeller, Inge Meidinger-Geise.

<sup>2</sup> W polskiej historii sztuki takie sformułowania na temat ołtarza z Isenheim znaleźć można na przykład u Jana Białostockiego (zob. tegoż, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, t. 1, Warszawa 1991, s. 406). Poczesne miejsce dzieła Grünewalda w katalogu ważnych dzieł narodowych kultury niemieckiej związane jest po części ze zjawiskiem szerszym, jakim jest wyraźna ideowa tendencja do upatrywania stylu narodowego właśnie w gotyku. Jako przykład szczególnego miejsca gotyku w niemieckiej wyobraźni narodowej przywołać można na przykład okoliczność, że w otwierającej *Fausta* scenie główny bohater znajduje się w „wysoko sklepionym, wąskim gotyckim pokoju” (J.W. Goethe, *Faust. Tragedii część pierwsza*, tłum. J.S. Buras, „Literatura na Świecie” 1996, nr 5–6, s. 3). O ważnym miejscu gotyku w wyobraźni niemieckiej pisze między innymi Heinrich Heine w tekście *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834), poddając je zresztą, podobnie jak inne mity narodowe niemieckiego romantyzmu, bardzo krytycznemu oglądowi, przewidując ich destrukcyjną, zgubną dla kultury siłę. Istotnie, atencja dla sztuki gotyckiej, ożywająca zwłaszcza w okresach intensywnej potrzeby definiowania tego, co niemieckie, ma swoją stronę niewinną (romantyzm), ale i złowrogą (międzywojnie). Jak sądzię, autor *Róży*

odczytywany jako jedna z szeregu wypowiedzi poety dotyczących szeroko pojętej niemieckości oraz kontynuacja jego nieledwie permanentnego dialogu z kulturą niemiecką<sup>3</sup>. W tej perspektywie rodzi się przypuszczenie, że wybór dzieła Grünewalda jako tematu utworu był uzasadniony pozaartystycznymi przyczynami. Uprzedzając analizę, chciałabym jednak od początku podkreślić, że rozważanie na temat wątku niemieckiego nie udaremnia egzystencjalnie ważnego spotkania z arcydziełem. Wiersz stanowi mistrzowskie świadectwo dotarcia do dzieła sztuki w wysiłku poetycko-interpretacyjnym i to dzieło, pojmowane, odczuwane i opisywane w pierwszym rzędzie jako wizualny fenomen, prowokuje do rozważań o historycznych (w tym wojennych i powojennych) uwarunkowaniach procesu interpretacji, nie zaś odwrotnie.

To tylko przypadkowe  
draśnięcie

może we śnie  
w drodze  
przez nieuważę

to nic  
już nie boli

otwiera się  
w środku  
nocy  
czerwona powoli  
rozkwita do żywego  
mięsa słowa  
mięso żerna czarna  
Isenheimer Altar

---

jest w pełni świadomy owego szczególnego kontekstu, w jaki uwikłana jest sztuka gotycka na gruncie niemieckich autodefinicji i autoodczytań.

<sup>3</sup> Zob. artykuły zawarte w tomie „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”. *Tadeusz Różewicz i Niemcy*, red. A. Lawaty, M. Zybura, tłum. J. Dąbrowski, Kraków 2003.

eksplozja boga  
słońca  
żółta Grünewald

w twardym rzeczowym  
świecie  
dnia  
odpływa nocy czarna kra  
i wóz ognisty  
w zadymionym niebie

pijane prostytutki  
na dworcu  
seplenią szepcą  
mistrzu mistrzu

the mystic Rose  
die mystische Rose  
mistrzu mistrzu mistrzu  
zapach piwa moczu  
na mnie już czas<sup>4</sup>

Wyrazistą trójdzielność zawdzięcza wiersz zwartej części środkowej, opisującej spotkanie mówiącego „ja” z ołtarzem z Isenheim. Części są wyraziście odmienne i trudno z początku wskazać łączność między nimi. By określić nastawienie, z jakim podmiot zwraca się ku dziełu Grünewalda, trzeba jednak spróbować taką łączność odnaleźć. Pomocny

---

4 Cyt. za: *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 2000, s. 485–486. Taki kształt miał wiersz w pierwodruku (*Poezje zebrane*, 1971), natomiast w wyborze wierszy *Na powierzchni poematu i w środku* (1983) z ostatniej strofy usunięte zostały trzy ostatnie wersy. Alois Woldan wskazuje na „typowość” takiego skrótu dla Różewiczowskiej praktyki reedycji własnych tekstów (tegoż, *O niemieckich intertekstach u Tadeusza Różewicza* [w:] *„Nasz nauczyciel Tadeusz”...*, s. 215); w podobnym duchu o własnej tendencji do skracania wierszy wypowiadał się sam poeta (zob. T. Różewicz, *Postawie* [w:] tegoż, *Niepokój. Wybór wierszy*, s. 669). W niniejszym artykule analizuję wersję dłuższą właśnie dlatego, że wobec „typowości” zabiegów redukujących rozmiary wierszy, powrót w wydaniu chronologicznie najpóźniejszym do wariantu pierwotnego wydaje mi się nieprzypadkowy.

okazuje się tytuł liryku, spajający całość wbrew różnorodności sytuacji wierszowych, ogarniający wielość skojarzeń, jakie wymusza tekst.

Część otwierająca utwór wydaje się osobliwie miękka, pozbawiona formy, może nawet przypadkowa, jakby wiersz zaczynał się niespodziewanie, w potocznych uwagach o „przypadkowym” (właśnie!) „draśnięciu”, nieważnym („już nie boli”) i właściwie niegodnym wzmianki. Draśnięcie semantycznie znajduje się blisko zranienia i rany, w kontekście tytułu skojarzenia wiodą ku skaleczeniu, o jakie łatwo, gdy w sposób nieumiejętny chwyci się kolczastą łodygę różaną. Takie zranienie rzadko bywa groźne i można by chętnie dać wiarę konsolacyjnemu „to nic”, gdyby nie fakt, że w kolejnej części tekstu, odwołującej się do ołtarza z Isenheim, „rana”, choć nie nazwana wprost, uobecniona zostaje w brzmieniu frazy: „otwiera się [...] czerwona [...] do żywego mięsa”. Zawrzenie redukującemu „to nic” przeczyłoby wyraźnej przeciwieź intencji, by „nic” zaistniało w naszej wyobraźni jako pustka w miejsce czegoś, co kiedyś było lub co być powinno – intencji tak wyraźnej, że pozwalającej w „niczym” dostrzec logiczny podmiot potocznie brzmiącej frazy. Taka hipoteza znajdzie potwierdzenie w dalszej analizie wiersza.

Jeśli zechcemy odczytać lakoniczną z pozoru uwagę jako trudną prawdę o tym, że istnieje jakieś „nic”, które – choć powinno – to jednak „już nie boli”, w połączeniu z tytułem wiersza kierowani jesteśmy ku przemożnemu skojarzeniu z poezją Paula Celana – twórcy, którego dzieło, mimo niewielu jawnych nawiązań, jest w poezji Różewicza stale i znacząco obecne<sup>5</sup>. *Róża*, zwłaszcza jej pierwsza część (choć, jak zobaczymy, nie tylko ta), odsyła nienachalnie, lecz znacząco do Celanowskiej *Róży niczyjej* (taki tytuł nosił wydany w 1963 roku zbiór liryków Celana – *Die Niemandrose*) i pamiętnych fraz wiersza *Psalm* (z tego właśnie tomu):

5 Por. A. Ubertowska, *Celan Różewicza* [w:] „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”..., s. 291–304. Na temat obecności intertekstualnych nawiązań do poezji Celana w utworach Różewicza zob. także: G. Ritz, *Różewicz po niemiecku. Początek dziejów recepcji* [w:] „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”..., s. 49; W. Schlott, *Bez poetyckich fajerwerków, przeciw kliszom myślowym: o kilku niemieckich motywach w liryce Tadeusza Różewicza* [w:] „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”..., s. 199; A. Woldan, *O niemieckich intertekstach*..., s. 218; A. Skrendo, *Poezja po „śmierci Boga”* [w:] „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”..., s. 255. Badacze wskazują na wiersze: *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* (*Plaskorzeźba*) oraz liryk bez tytułu \*\*\* [inc. *mój krótki wiersz*] (z tomu *zawsze fragment.recykling*).

Nikogo, kto by nas na powrót ulepił z gliny i z ziemi,  
 nikogo, kto by mową ożywił nasz proch.  
 Nikogo.

Ciebie, Nikogo, chwalimy.  
 Tobie bądź miłe  
 Nasze kwitnienie.  
 Tobie na-  
 przeciw.

Jednym Nic  
 byliśmy, jesteśmy,  
 pozostaniemy kwitnąc –  
 Nicości różą, różą  
 Nikogo<sup>6</sup>.

U Celana róża ludzkich istnień swym rozkwitaniem sytuuje się w sposób nieunikniony wobec nieistnienia i niebytu. Pozostając „różą nicości”, jest zarazem „różą Nikogo”, tego samego, którego zniknięcie pozostaje zdarzeniem, z którym nie sposób się pogodzić i ku któremu wciąż adresowane są słowa modlitwy – „purpurą słowa, któreśmy śpiewali / ponad, o, ponad / cierń”<sup>7</sup>.

Po wielokroć zderzane ze sobą w wierszach Celana fenomeny pustki (nicości) o charakterze metafizycznym i ludzkiej fizyczności i cielesności znajdują swe przedłużenie w wierszu Różewicza, stanowiąc przykład jednego z licznych „miejsc wspólnych” dzieł obu poetów<sup>8</sup>. Nazwane w pierwszej części liryku Różewicza „nic”, które nie boli, istnieje wszakże, i choć nicość (w miejsce „czegoś”) przestała już doskwierać, nadal pamięta się o jej dziwnej ontologii. Potoczny sens frazy „to nic / już nie boli” ściera się z jej znaczeniem Celanowskim, wskazującym na zaniknięcie horyzontu wiary religijnej w ludzkim życiu po wojennej hekatombie. „Przypadkowe draśnięcie” przypomina więc

6 P. Celan, *Psalm*, tłum. J. Ekier [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, wyb. i oprac. R. Krynicki, Kraków 1998, s. 299.

7 Tamże.

8 Por. A. Ubertowska, *Celan Różewicza*, s. 292–294.

o wszystkich, bardzo przecież licznych, religijnych sensach symboliki róży (chrześcijańskich – między innymi wieczności, śmierci i zmartwychwstania, niewinności, przebaczenia, łaski, miłości Boga, dobroczynności, zwycięstwa)<sup>9</sup>, a także o zaniknięciu tej myśli w XX wieku.

Znaczenie „draśnięcia” jest w początkowych wersach wiersza Różewicza umniejszane, w zderzeniu z dziełem Grünewalda draśnięcie staje się jednak raną i jego skali nie sposób już dłużej redukować. Prawdziwa dramaturgia pierwszego fragmentu ujawnia się właśnie w korespondencji z częścią poświęconą ołtarzowi z Isenheim i ewokowaną przezeń myślą o Wcieleniu, krzyżowej śmierci i Zmartwychwstaniu. Dynamiczne tempo „obrazowej” strofy, niezwykła gęstość składniowa i semantyczna, oddająca intensywność wizualnego doznania, sprawiają, że zmuszeni jesteśmy ostatecznie zwątpić w prawdziwość deklaracji „nie boli” – przeciwnie, „nic”, ożywione przed ołtarzem z Isenheim i przez dzieło przypomniane, tkwi w pamięci i pod powiekami, boli i doskwiera.

Spotkanie z retabulum rozgrywa się „w środku nocy”, którą to frazę można rozumieć na kilka sposobów. Pierwszą, najbardziej oczywistą, mogłaby być myśl o ciemnej przestrzeni, w której ołtarz jest ekspozycyjny, wyobrażnia zaś łatwo podsuwa obrazy mrocznych wnętrz kościelnych. Ołtarz jednak dawno już opuścił przestrzeń pełniącą funkcje sakralne: w 1852 roku przeniesiony został z kaplicy szpitalnej klasztoru antonianów w Saint-Antoine en Viennoise do konwentu dominikanów Unterlinden, trzy lata wcześniej (1849) zamienionego na muzeum. Trudno przypuszczać, by muzealna przestrzeń nie stwarzała warunków odpowiednich dla uważnego oglądu dzieła<sup>10</sup>, rozumienie „nocy” jako metafory mroku i ciemności wypada więc odrzucić. Sądzić należy, że otwieranie się „w środku nocy” oznacza raczej przejście od widoku ołtarza zamkniętego (z widocznym wówczas słynnym *Ukrzyżowaniem*) do widoku drugiej odsłony retabulum (złożonej z kwater

9 Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2012, s. 362–365.

10 Obecnie retabulum ekspozycyjne jest w taki sposób, że niemożliwym jest obejście ruchu skrzydeł. Można dochodzić, czy Różewicz miał okazję rzeczywiście oglądać otwieranie się retabulum, czy też jedynie wyobraził to sobie. Koniecznym byłoby wówczas ustalenie, kiedy dokładnie poeta odwiedził Kolmar – według mnie jednak dla interpretacji wiersza okoliczność ta nie ma większego znaczenia.



przedstawiających *Zwiastowanie, Wcielenie*<sup>11</sup> i *Zmartwychwstanie*), wybuchającej czerwienią i żółcią spoza uchylających się, mrocznych, czarnych skrzydeł z wizerunkiem Chrystusa na krzyżu. Frazy dość dokładnie oddające wizualne doznanie ukazywania się wśród ciemności jasnych barw tyczyłyby się wobec tego „pęknięcia” czarnego tła obrazu widocznego na skrzydłach ołtarza w pozycji zamkniętej i ukazanie się pod spodem scen o daleko żywszej kolorystyce.

Zarazem wydaje się, że „otwieranie w środku nocy” wypadaloby rozumieć także i w inny, mniej literalny, sposób. Pozostając wciąż w bliskości dzieła Grünewalda zaryzykować wolno stwierdzenie, że chodzić wszak może o „noc duchową”. Widoczna od początku na pierwszym przedstawieniu śmierć Chrystusa to przecież moment zwątpienia dla wielu jego wyznawców. Pozostając z pewnością w zgodzie z Różewiczowskim rozumieniem relacji religii i współczesności, przypomnieć można jednocześnie metaforę „nocy ciemnej” św. Jana od Krzyża, przenośnię wciąż aktualną, dobrze oddającą ważne elementy współczesnego doświadczenia religijnego<sup>12</sup>. Nie tracąca sensów religijnych nocy mistycznej przenośnia użyta przez św. Jana pozwala pomyśleć o areligijnej sytuacji człowieka współczesnego. Ta dwoistość jest dla wiersza kluczowa.

Jak płatki róży zachodzą na siebie, podobnie składnia strofy opisującej ołtarz pełna jest zazębiających się, przesłaniających się wzajemnie fraz, które trudno jest rozdzielić, nie niszcząc filigranowej, wieloznacznej struktury. Część centralna wiersza, poświęcona ołtarzowi z Isenheim, wyzyskuje porównanie otwierającego się retabulum z rozkwitającym kwiatem. Pojawiające się w tekście kolory, inkrustujące ciemność „środka nocy” czerwień i żółć oraz równoważąca je czerń, to bez wątpienia kolory arcydzieła Grünewalda, pozwalające zarazem pomyśleć o (rzeczywistych i symbolicznych) różach (czarna róża w naturze nie istnieje, uważana jest jednak, co może okazać się ważne, za symbol rzeczy nieosiągalnej). Różewicza interesuje bez wątpienia złożona struktura

<sup>11</sup> W odniesieniu do środkowej części drugiej odsłony ołtarza stosuje się na równych prawach trzy określenia: *Wcielenie*, *Boże Narodzenie* lub *Koncert Aniołów – Narodzenie*. Dla Różewiczowskiego odczytania ołtarza najtrafniejsze wydaje mi się to pierwsze i jego właśnie używam w dalszym ciągu tekstu. Por. R. Mellinkoff, *The devil at Isenheim*, Berkeley–Los Angeles–London 1988, s. 2.

<sup>12</sup> Zob. D. Czaja, *Noc ciemna. Nihilologia i wiara* [w:] *Nihilizm i nowoczesność*, red. E. Partyga, M. Januskiewicz, Warszawa 2012, s. 115.

retabulum, nie tylko najbardziej chyba znane przedstawienie ukrzyżowania, widoczne w pozycji zamkniętej. Pojawiające się w centralnej strofie tekstu frazy „żywe mięso”, „mięso żerna”, dwukrotnie stawiające przed oczy organicznie pojmowane „mięso”, każą wprawdzie w pierwszym rzędzie pomyśleć właśnie o niezwykle ekspresyjnym i przerażającym obrazie umęczonego, ukrzyżowanego ciała, które, jak się wydaje, zdominowało potoczne wyobrażenie nie tylko o ołtarzu z Isenheim, ale o całej twórczości Grünewalda, a nadto dobrze rymuje się z (późniejszym skądinąd) intensywnym zainteresowaniem Różewicza sztuką Francisa Bacona<sup>13</sup>; w kontekście wcześniejszych rozważań można dodać także Celanowskie porażające ascetyzmem obrazy rozczłonkowanych ciał<sup>14</sup>. Jest to jednak myśl przedwczesna, bo interpretacja tego fragmentu musi uwzględniać jasno zaznaczony moment otwierania się („rozkwitania”) retabulum. Florystyczne porównanie każe zwrócić uwagę na szczególnie, temporalny aspekt towarzyszący oglądowi ołtarza. Sugestię ruchu skrzydeł i znaczenie ewangelicznych scen ukazanych na malowidłach widocznych w środkowej pozycji retabulum uzupełnia w istotny sposób konstrukcja rozbijająca utarte związki frazeologiczne „czerwona powoli / rozkwita do żywego / mięsa słowa”.

„Do żywego” można w polszczyźnie dotknąć (frazą ta skądinąd pogłębia bardzo fizyczne i cielesne skojarzenia towarzyszące tekstowi od początku), „rozkwitanie do żywego” to natomiast trafne, jak sądzę, opisanie sytuacji, gdy tym, co dotyka, jest piękno dzieła sztuki, porównywalne z urodą rozkwitającego pąka, lecz zarazem trudne, bolesne i poruszające. Otwieranie się ołtarza, podobnie jak rozkwitanie kwiatu,

13 W kontekście poematu *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* interpretuje *Różę* Robert Cieślak (zob. tenże, *Oko poety. Różewicz wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1997, s. 199–200). W tej inspirującej i wnikliwej książce Róża funkcjonuje zaledwie jako tekst pomocniczy przy lekturze innego wiersza, co owocuje nieuniknioną redukcją prezentowanych w analizie wątków. Z tego powodu odchodzę w wielu miejscach od stwierdzeń monografisty tyjących tego właśnie wiersza i podążam własną drogą interpretacji.

14 W wierszach Celana części ciała ludzkiego pojawiają się często nie na prawach metonimii czy symbolu, lecz przywoływane bywają w sposób przerażająco dosłowny, sugerujący fragmentaryzację i rozczłonkowanie ciała – na przykład: oczy, twarze (*Les globes*), krwawiąca stopa (*Okno chaty*), powieki (*syberyjsko*), kikut dłoni (*Do Nikogo*), oczy (... *szumi źródło*), oczy (*dwanaście lat*).

to akt ukazania wnętrza, akt intymny, wyjątkowy, obnażający to, co podatne na zranienie, cenne i ważne.

Okolicznik „do żywego” odnosi się tutaj, wbrew gramatyce pierwotnej konstrukcji językowej, nie tylko do „dotkniętego” czy porażonego odbiorcy, lecz także do przedstawionych w dziele, a widocznych po jego „rozkwitnięciu”, scen ewangelicznych. Tym, co ukazuje się oczom widza po otwarciu retabulum, jest zatem „żywe / mięso słowo”: nie umęczone, konające w mękach ciało, lecz „Słowo, które ciałem się stało” (J 1,14), a o którego wcieleniu opowiadają sceny widoczne na środkowych skrzydłach ołtarza. W interpretacji Różewicza gotyk „ekspresjonistyczny”, jak niekiedy ahistorycznie określa się *Ukrzyżowanie* Grünewalda, ustępuje przed gotykiem poszukującym sposobów wyrażenia teologicznej prawdy, stanowiącej największą tajemnicę chrześcijaństwa<sup>15</sup>. Gdy ołtarz otwiera się, obraz ran i „mięsa” ustępuje obrazom Zwiastowania, Wcielenia i Zmartwychwstania – w tym sensie róża okazuje się „mięso żerna”: przesłaniająca, rozpraszająca obraz fizycznego cierpienia mistyczną tajemnicą tego wszystkiego, co w losie Chrystusa zaprzeczało znanej z powszechnego doświadczenia fizycznej rzeczywistości (poczęcie i narodziny z Dziewicy Maryi, zmartwychwstanie ciała). Mimo to, pamięć o okrucieństwie i cierpieniu wpisanych w ludzki los pozostaje w mocy, intencjonalnie utrwalana przez opisujące ołtarz określenia, natrętnie krążące wokół organicznych zjawisk (żywe mięso, mięso żerna), zrównujące ciało – według chrześcijańskiej wykładni, świątynię duszy nieśmiertelnej – z mięsem.

Tym samym ujawnia się znaczenie „rany”, która – nie nazwana wprost, lecz ewokowana przez sformułowania o „otwieraniu się [...] czerwonej [...] do żywego” – wyrosła z „draśnięcia”, trwa dalej. O jej istnieniu przypomina opowiedziana przez Grünewalda historia. Ból, jaki wierzącemu zadaje adoracja umęczonego ciała Chrystusa, w nowoczesnym, szczególnie zaś w powojennym doświadczeniu, zmienił się w cierpienie człowieka niepotrafiącego dostrzec w boskim cierpieniu wyższego porządku, czy może lepiej – został o takie zwątpienie istotnie uzupełniony.

<sup>15</sup> Jak uczy historia sztuki, Grünewald odszedł od ówczesnie dominującego sposobu komponowania retabulów ołtarzowych, polegającego na przedstawianiu w kolejnych odsłonach i kolejnych kwaternionach chronologicznie uporządkowanego ciągu zdarzeń z życia Chrystusa lub świętych. Ołtarz z Isenheim zaplanowany został tak, by opowiedzieć historię wcielenia i zbawienia, narracyjna ciągłość jest tu rzeczą drugoplanową. Por. R. Mellinkoff, *The devil at Isenheim*, s. 2.

Kończące centralną strofę wiersza wersy „eksplozja boga / słońca / żółta Grünewald” poświadczają wierność Różewicza wizualnemu doznaniu płynącemu z oglądu ołtarza, odnosząc się do malowidła z prawego skrzydła drugiej od strony retabulum przedstawiającego Zmartwychwstanie. Obraz zdominowany jest przez żółć okrągłego kształtu widocznego za postacią Chrystusa. Jasna, świetlista kula kojarzy się tyleż z olbrzymią aureolą, co ze słońcem, w nierzeczywisty sposób świecącym w ciemnej, nocnej przestrzeni. Określenie „eksplozja boga / słońca” trafnie oddaje wrażenie nagłego rozświetlenia spowijającego scenę mroku<sup>16</sup>. Jednocześnie fraza ta w niepokojący sposób kojarzy się z nihilistycznym konceptem „śmierci Boga”<sup>17</sup>, nawiązując znów do przemian nowoczesnej wrażliwości religijnej, modyfikując tym samym źródłowe, ewangeliczne rozumienie opozycji światła i ciemności, wyznaczane przez (przywołany już wcześniej we frazie o „mięsie słowie”) prolog ewangelii Janowej (por. J 1,5 – „a światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła”). „Eksplozja boga słońca” nadaje zdarzeniu rys kosmicznej katastrofy, końca świata wywołanego pochłaniającym życie ziemskie wybuchem najbliższej Ziemi gwiazdy. Eschatologiczna tematyka fragmentu każe pomyśleć o astronomicznych i fizycznych hipotezach dotyczących apokalipsy, zarazem jednak nie pozwala zapomnieć o perspektywie bliskiej Grünewaldowi i jemu współczesnym rozumieniu końca świata jako momentu zmartwychwstania ciał, którego zapowiedzią było powstanie z martwych Chrystusa. Według koncepcji teologicznych chrześcijaństwa, koniec świata to koniec czasu, początek beczasowej wieczności, a do tej zapowiedzi nawiązuje obraz z ołtarza, wieńczący opowiedzianą przez Grünewalda historię zbawienia ludzkości, epatujący ciepłą, radosną żółcią, skontrastowaną z ciemną planszą przedstawiającą ukrzyżowanie. Z teologicznym rozumieniem czasu do pewnego stopnia korespondują koncepcje tych fizyków, którzy początek świata (Wielki Wybuch) identyfikują z początkiem czasu, koniec obu

<sup>16</sup> O roli światła, szerzej zaś – znaczeniu ciemności i światła dla struktury plastycznej ołtarza z Isenheim i sensów przez nią ewokowanych, pisze między innymi John Berger (por. tenże, *O patrzaniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 177–179).

<sup>17</sup> Na temat wątków nietzscheańskich w poezji Różewicza zob. A. Skrendo, *Początek po „śmierci Boga”*, s. 247–264.

określając jako jednoczesny<sup>18</sup>. Taką lekturę wiersza udaremnia wszelako sygnalizowany już nietzscheański wymiar „eksplozji boga”, nieobecny oczywiście w dziele Grünewalda, lecz niemożliwy do zredukowania w jego współczesnym oglądzie. Eksplozja, słowo nieprzypadkowo dobrane i obciążone między innymi wojennymi skojarzeniami, oznacza przede wszystkim zagładę, której wiara w zmartwychwstanie nie jest w stanie zapobiec ani unieważnić.

W centralnej strofie ukryty jest jeszcze wart wzmianki, charakterystyczny dla Różewiczowskich ekfraz<sup>19</sup>, wątek refleksji metaartystycznej, istotny także dlatego, że powraca w ostatniej części wiersza. Określenie „mięso żerna” może odnosić się, o ile tak zechcemy zinterpretować zawikłaną składnię, do „czarnej” róży, która symbolizowałaby wobec tego żywiące się „mięsem słowem” genialne dzieło o treści religijnej, przetwarzające i wykorzystujące ewangeliczną historię. Czarna róża to w tradycji symbolicznej rzecz nieistniejąca i niemożliwa do osiągnięcia. Różewicz odnalazł jednak „czarną różę”, dzieło mistrzowsko przedstawiające chrześcijańskie prawdy wiary. Nie przypadkiem chyba zwieńczeniem intensywnego *crescendo* rozpedzonych wersów jest przewisko artysty. Miano Grünewalda zamyka cały fragment i, co wypada uznać za symboliczne, zostaje wypowiedziane już po opisie kosmicznej eksplozji, zupełnie tak, jak gdyby artysta przetrwać miał wszelkie katastrofy, istniejąc w ludzkiej pamięci za sprawą stworzonego dzieła.

Podsumowując zasadnicze wątki analizy centralnej części wiersza, stwierdzić należy, że opis ołtarza przebiega dwutorowo: jest hermeneutyczną interpretacją dzieła przez pryzmat osobistej reakcji wyrosłej z kolei tyłeż z indywidualnego nastawienia, co z dziejowego doświadczenia, kształtującego patrzącą na dzieło jednostkę. Różewicz bardzo świadomie tę dwutorowość realizuje. Z jednej strony otrzymujemy mistrzowskie opisanie dzieła Grünewalda, zmagającego się z ukazaniem prawdy o wcieleniu Syna Bożego, paradoksem fizycznego istnienia nieskończonego Boga i dziejów zbawienia ludzkości, pełnych bólu

<sup>18</sup> Zob. rozmowa z prof. Grzegorzem Wrochną, *Najtrudniej jest postawić pytanie* [w:] T. Rożek, *Nauka po prostu*, Warszawa 2012, s. 44.

<sup>19</sup> Por. R. Cieślak, *Oko poety...*, s. 136: „każdy z utworów Różewicza, w którym zdołamy zweryfikować wskaźniki atrybucji, jest intertekstualnie nacechowaną polemiką nie z pojedynczym dziełem, lecz z dziełem jako częścią pewnego kulturowego planu istnienia człowieka”.

i zarazem tryumfalnych. Jednocześnie słownictwo, jakie wybiera Różewicz dla dokonania swojej interpretacji uruchamia proces przeniesienia opowiadanej przez Grünewalda historii w świat wyobraźni dwudziestowiecznej, której symbolem jest nienazwana, a pulsująca w całym tekście rana. Widziana przez pryzmat „mięsa” historia z ołtarza staje się opowieścią o „eksplozji boga”, gdyż ku takiemu myśleniu skłania się współczesna wrażliwość, żywiona z jednej strony koszmarnymi obrazami ciał będących niczym więcej jak mięsem, z drugiej zaś – ideami naukowymi podważającymi ostatecznie metafizyczne systemy. Trzeba jednak zauważyć, że centralna strofa wiersza, poświadczająca spotkanie z ołtarzem z Isenheim, ani przez moment nie podważa słuszności wizji Grünewalda. Doznanie obcowania z arcydziełem skonfrontowane zostało z doświadczeniem współczesności i powstały na gruncie tego zderzenia opis potwierdza możliwość krzyżowania się tych dwóch perspektyw. Człowiek współczesny, zdaje się mówić Różewicz, uznaje Grünewalda za „swojego” artystę i jest w stanie opowiadać o jego dziele własnym językiem, a więc je uwewnętrznić. Jednocześnie Różewicz wskazuje, dlaczego nie jest możliwe czysto alegacyjne potraktowanie w tekście obrazowego pierwowzoru, o którym obecnie opowiadać trzeba językiem współczesnym, niosącym w sobie cały bagaż wieków oddzielających nas od szesnastowiecznego artysty, zwłaszcza zaś ostatniego, dramatycznego stulecia.

Dystans oddzielający współczesnego człowieka od retabulum, w centralnej strofie maksymalnie zredukowany, z całą mocą objawia się w kolejnej części wiersza. Towarzyszące opuszczeniu przestrzeni ekspozycji wrażenie pozostawienia poza sobą arcydzieła i wypowiedzianych przez nie prawd symbolicznie określone zostało jako tryumf dnia nad nocą („twarde rzeczowe światło dnia” oddala od człowieka „czarną krę noc”), a metaforyka ta kojarzy się silnie z dyskursem oświeceniowym, zwłaszcza że odejściu nocy towarzyszy ulotnienie się także „ognistego wozu”, religijnego symbolu końca świata, ginącego w „zadymionym niebie”, kojarzącym się raczej z pejzażem nowoczesnego miasta niż z wizyjnym uniesieniem. Ironia dosięga jednak nie tylko religijnego sztafażu, lecz wymierzona jest w równą mierze także w rozpraszające ciemność światło, aspirujące do rangi strażnika oświeceniowego porządku, a nie mającego nic wspólnego z istotnym światłem, którego doświadczył odbiorca gotyckiego arcydzieła. Światło rozjaśniające retabulum nie

mogłoby zostać określone jako „twarde rzeczowe” – na tym jednak polegała jego istotna wartość, biegunowo odległa od rzeczywistości dwudziestowiecznej.

Końcowe strofy wiersza przypominają raz jeszcze o średniowiecznym, religijnym światopoglądzie. Przywołana w nich róża mistyczna („the mystic Rose / die mystische Rose”), symbol niewinności i cnoty, a także atrybut maryjny, który oglądać można też na obrazie *Wciele-  
nia* (widocznym w pierwszej odsłonie ołtarza)<sup>20</sup>, umieszczona zostaje w kontekście „pijanych prostytutek”, zaś skonstruowanie to wydaje się mieć raczej wymiar tragiczny niż ironiczny. Na ironię sytuacyjną zakra-  
wać może fakt, że dworcowe prostytutki wypowiadają wzniosłe słowa „mistrzu mistrzu”, scena ta jednak, jak sądzę, odsyła do ewangelicznej historii nawróconej jawnochrześcijanki (do zmartwychwstałego Chrystusa spotykająca Go Maria Magdalena zwraca się słowem „Rabbuni”, czyli „Nauczycielu” – J 20, 16) i tym samym przypomina znów o opisywanej na początku wiersza właściwej nowoczesności anihilacji metafizycznego horyzontu, umożliwiającego wszystkim ludziom zbawienie. Do takiej interpretacji fragmentu skłania wcześniej opisane spotkanie z retabulum Grünewalda, za sprawą którego „nic” stało się źródłem niewygody i bólu.

<sup>20</sup> Robert Cieślak sugeruje, że przywołanie róży mistycznej ma związek ze znajdującym się w gotyckim kościele św. Marcina w Kolmarze, dziełem M. Schongauera *Madonna krzewu różanego*, które Różewicz mógł zobaczyć w trakcie pobytu w mieście, gdzie eksponowany jest obecnie ołtarz z Isenheim: „Wycinek akcji w tej części wiersza ograniczony został z jednej strony fragmentem opisu przeżyć, jakich doznał poeta, oglądając inne dzieła sztuki w Kolmarze, z drugiej zaś strony kontrastowym obrazem, ukazującym scenę ponurą i pospolitą, ujmującą ostatecznie świat przedstawiony *Róży* w ramy groteskowo-tragiczne” (R. Cieślak, *Oko poety...*, s. 200). Przypis do tego fragmentu brzmi: „We francuskim mieście Kolmar (tam, gdzie Różewicz mógł oglądać *Ołtarz z Isenheim*), w gotyckim kościele św. Marcina (XII–XIV wiek) znajduje się również malowidło M. Schongauera *Madonna krzewu różanego* (tamże, s. 272). Wydaje mi się, że tekst nie pozwala przesądzać o tym, że to właśnie malowidło Schongauera istotnie stało się źródłem inspiracji, zważywszy natomiast, że krzew różany znajdujemy też w dziele Grünewalda, nie ma potrzeby zbytnio oddalać się w interpretacji od tego ostatniego. Co zaś najważniejsze – hipoteza o nawiązaniu do Schongauera w żaden sposób nie ułatwia zrozumienia sensu końcowych strof, dlatego nie wykorzystuję jej w niniejszym szkicu, proponując w zamian inny klucz interpretacyjny. O obecnej u Grünewalda maryjnej symbolice ogrodu, zamkniętej bramy i krzewu różanego pisze cytowany przez Ruth Mellinkoff (taż, *The devil at Isenheim*, s. 98); por. Georg Scheja – tenże, *The Isenheim Altarpiece*, New York 1969, s. 51.



Opisane w wierszu groteskowo-tragiczne<sup>21</sup> spotkanie z dworcowymi prostytutkami można również odczytywać w bezpośredniej relacji do dzieła Grünewalda, zestawiając z nim malowidło przedstawiające kuszenie św. Antoniego (widoczne w drugiej odsłonie ołtarza na prawym skrzydle). Podmiot wiersza wydany jest wszak podszeptom (*sic!*) prostytutek, co zbliża jego sytuację do doświadczenia świętego pustelnika, zmagającego się z pokusami. Zestawienie to pozwala jeszcze dobitniej zaznaczyć głęboką ironię, z jaką Różewicz komentuje współczesną duchowość, wydobywając jednocześnie głęboko tragiczny rys tej ostatniej: w miejsce wcielonych sił diabelskich w charakterze pokusy występują obecnie pijane dworcowe prostytutki, zaś nadprzyrodzone wizje pozwalające świętemu poznać istotę zła zastąpione zostają przez obraz moralnego upadku, który nikogo już nie dziwi i nie żenuje. W krajobrazie „rzecowego światła dnia” zło podzieliło los wartości duchowych, karlejąc i stając się niewartym uwagi. Nawet pokusa wiary we własną wielkość, jaką odczuwać może człowiek, którego nazwano „mistrzem”, potraktowana została ironicznie, gdyż pochwała została włożona w usta ludzi niepamiętających o własnym człowieczeństwie i tym samym nie może być traktowana serio.

Fragment końcowy dobrze oddaje chaos myśli, w których świeże wspomnienie gotyckiego arcydzieła miesza się z brudem dworca, natrętnymi zaczepkami pijackimi, a finałowe „na mnie już czas” można interpretować po prostu jako wolę odcięcia się od tego męczącego stanu, odejścia i pozostawienia poza sobą miasta, w którym wizyta dobiega końca. Powtórzony ciąg „mistrzu mistrzu mistrzu”, tym razem nie wypowiedany głośno, lecz odbijający się echem w świadomości podmiotu, niepodziewanie współbrzmi z niemieckim słowem „mystische” (mistyczny); tym samym podtrzymane zostaje podwójne znaczenie słowa „mistrz”, jako mistrza duchowego i mistrza artysty. Wezwanie pozostaje bez odpowiedzi. Średniowieczny ołtarz autorstwa genialnego malarza wzbudził tęsknotę za wartościami, których współcześnie szukać na próżno – „na mnie już czas” może oznaczać również znękanie czasami, w których przyszło żyć, i niemożliwą do spełnienia wolę wydostania się z własnej, uwikłanej w nowoczesny kontekst, sytuacji. W apostrofie „mistrzu” pobrzmiewa używany w dawnych wiekach zwrot

21 W taki sposób określa ten fragment R. Cieślak (tenże, *Oko poety...*, s. 200).



do artysty, nakazujący pomyśleć o istocie artystycznej działalności „dawnych mistrzów”, zdolnej otwierać odbiorcę na wiarę religijną. O możliwościach, jakie w tym zakresie ma sztuka współczesna, Różewicz w cytowanym wierszu się nie wypowiada (choć trzeba pamiętać o jego opiniach na ten temat, które były już analizowane i komentowane). Jeśli jednak wpisać tekst w grupę podejmujących tematykę metaliteracką Różewiczowskich „wierszy o róży”<sup>22</sup>, a słowa podmiotu potraktować jako głos samego poety (choć jasnych sugestii tego rodzaju wiersz nie zawiera), wieńczący go obraz odchodzącego artysty stanowi smutne *signum temporis*, świadczące o tym, że współczesna sztuka nie jest w stanie pełnić zbawczego zadania, które skutecznie i ponadczasowo zdolne jest pełnić arcydzieło Grünewalda. Dla metaartystycznych sensów *Róży* znamienym jest wszelako, iż określenie „mistrz” – w sensie „człowiek doskonały w swoim rzemiośle” – za sprawą uruchomionego wcześniej tropu Celanowskiego zyskuje bardzo współczesne, tragiczne znaczenie: w *Fudze śmierci* (do której zresztą Różewicz odwołał się bezpośrednio w wielokrotnie komentowanym utworze *Der Tod ist ein Meister aus*

22 O Różewiczowskich wierszach „o róży” w ten sposób pisał Andrzej Niewiadomski: „Róża towarzyszy procesowi, który dałoby się nieprecyzyjnie określić inflacją słowa poetyckiego, rozplywaniem się poezjowania w morzu banału i «stu szkół» poetyckich. [...] Róża pojawia się w tych utworach także jako nieodłączna towarzysząca praktyk poetyckich, a czasem funkcjonowanie wiersza zależy od «działań» róży, «stan» róży koresponduje z charakterem utworu. [...] Inny wariant obecności róży to jej pojawienie się jako znaku wartości szczególnie cennych, skontrastowanych z rzeczywistością traumy i z doświadczeniem klęski. Róża jest tu zawsze powiązana z sytuacją chęci artykułowania treści istotnych, jest śladem refleksji, namysłu nad niedającym się uchwycić porządkiem, swoistym *residuum*, bo ów «świat» nie ulega dookreśleniu. Wreszcie, można mówić o róży jako znaku obecności w refleksji nad poezją także innych śladów – tradycji literackiej; róża funkcjonuje jako atrybut przypisany poetom przeszłości, jest świadectwem związku pomiędzy literacką przeszłością i teraźniejszością, zawiera w sobie i element kontynuacji, i element zmiany. [...] Róża nie może być symbolem, figurą lub metaforą. Róża jest pewną konstrukcją myślową, zawierającą w sobie teorię «teorii» lub postulat poszukiwania takiej teorii, która – jak Poezja górująca nad «poezją» – przewyższa «teorię»; konstrukcją, która polega na odrzuceniu wszystkich prób nowoczesnego teoretyzowania na temat twórczości, i założeniu, że istotą myślenia o poezji (nie istotą poezji) jest możliwość wypowiedzenia jej jako czystej sprzeczności” (A. Niewiadomski, *Milczenie, „poezja” i róża. O granicach dyskursu metapoetyckiego Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007, s. 88, 97–98, podkr. Niewiadomskiego).

*Deutschland*) czytamy: „śmierć jest mistrzem z Niemiec”<sup>23</sup>. Grünewald, jako „mistrz niemiecki”, mistrzowsko zaiste stawiający przed oczy obraz umęczonego ciała, ahistorycznie, lecz w sposób nieunikniony kojarzyć się musi jako reprezentant kultury, która wiele stuleci później, wciąż pełna czci dla sztuki gotyckiej, stała się dla milionów ludzi synonimem kultury niosącej śmierć. Naznaczone przez świadomość doświadczeń nowoczesności spojrzenie widza raz jeszcze ulega zakrzywieniu, nim spocznie na dziele.

Próba podsumowania niniejszych uwag koncentrować się będzie na paradoksie, czy raczej pozornym paradoksie, jaki zdaje się budować fakt współlistnienia w wierszu dwóch sposobów rozumienia relacji odbiorcy z dziełem sztuki: pierwszy z nich zakłada kluczową dla interpretacji rangę doświadczeń odbiorczych, drugi zaś głosi ponadczasowość i prymarność estetycznego doznania, będącego tejże interpretacji podstawą.

Na prymat pierwszego sposobu wskazywać może fakt, że opisywane i interpretowane w wierszu dzieło jest w tekście dość szczelnie oplecione innym kontekstem, niewizualnym i bardzo silnie nacechowanym historycznie. Świadomość odbiorcy powojennego, której reprezentantem jest konsekwentnie Różewiczowski podmiot, nakłada na niemiecką sztukę filtr współczesnego doświadczenia tego, co niemieckie. Sprawia to, że także zagadnienia wiary religijnej jawią się w wierszu jako niewolne od pamięci wojennych doświadczeń XX wieku, które skutkowały w wielu przypadkach (o czym także traktuje poezja Celana – na przykład wiersz *Zurich, zum Storchen*) utratą wiary.

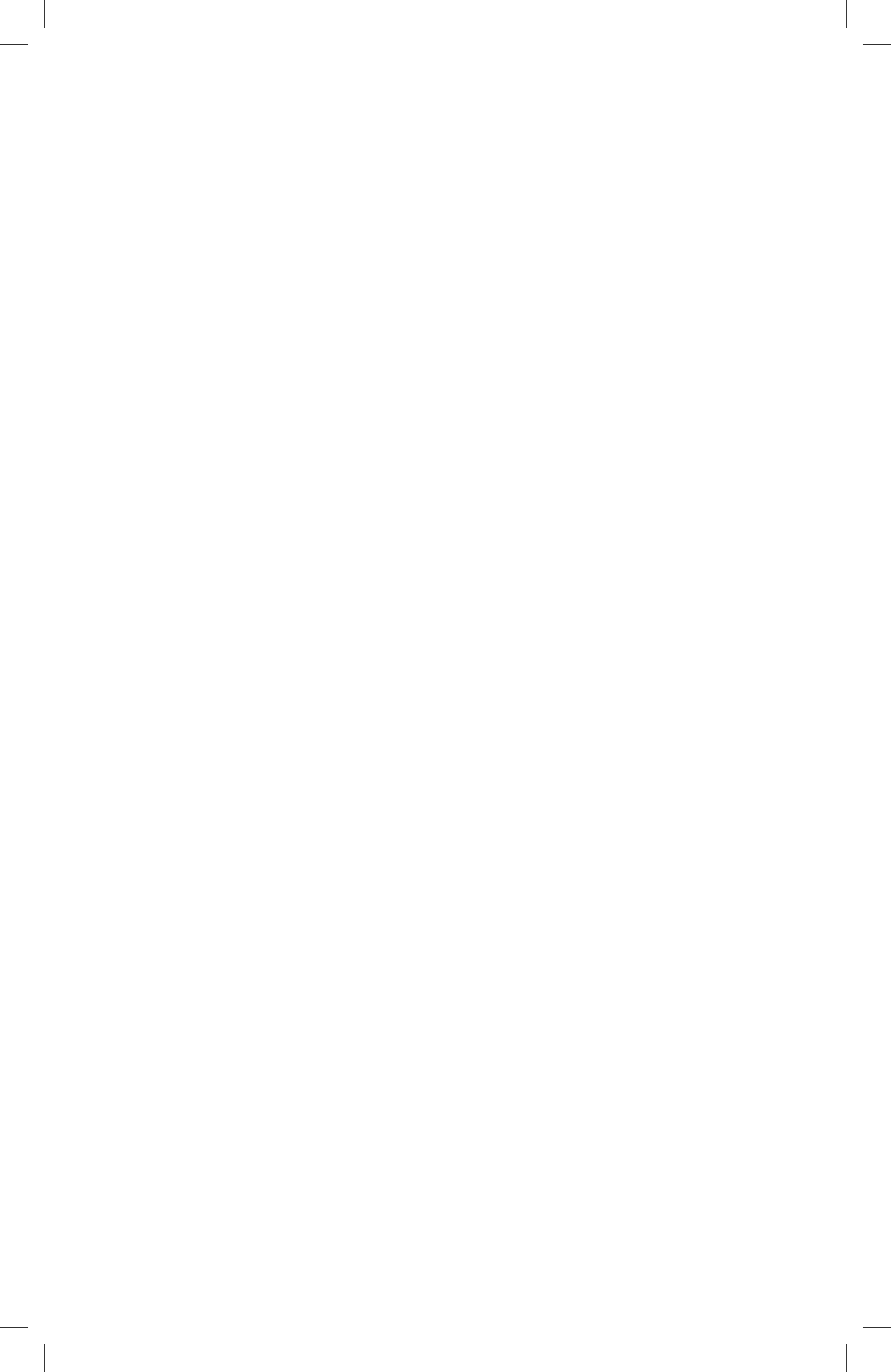
Zarazem przecież – i tu pojawia się druga z sygnalizowanych perspektyw – podmiot wiersza Różewicza zdaje sprawę z doświadczenia, które bez przesady określić można bliskością dzieła sztuki. We fragmencie opisującym spotkanie z retabulum imponuje i poraża właśnie bezpośredniość oglądu, siła wizualnego przeżycia, którego nie tłumią ani bagaż wiedzy z zakresu historii sztuki, ani wojenny kontekst, w którym dla przedstawicieli pokolenia Różewicza tkwią wszelkie dzieła kultury niemieckiej. Tym, co najbardziej imponuje u Różewicza, jest właśnie pozbawione złudzenia ahistoryczności, a przecież konsekwentne trwanie blisko dzieła: strofa centralna opowiada o nim w sposób niezwykle bliski oryginałowi, zarazem mistrzowsko wprowadzając dystans za pomocą

23 P. Celan, *Fuga śmierci*, tłum. S.J. Lec [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, s. 25.

stylu. *Róża* to wiersz uzmysławiający wysiłek, jaki wiąże się z przekładem obrazu i wpisanego weń światopoglądu na język współczesności, w sposób, który potwierdza tezę Hansa Georga Gadamera o możliwości „stopienia horyzontów” odbiorcy i dzieła, w tym przypadku ponad granicą światopoglądów religijnego i areligijnego, doświadczenia historycznego, wreszcie – przynależności narodowej. Dzieło Grünewalda nadal boli, kolce nadal ranią<sup>24</sup>. *Róża*, podobnie jak i inne Różewiczowskie „wiersze o róży”, zawiera w sobie zarówno świadectwo kulturowej zmiany, jak i świadectwo trwania i kontynuacji – tutaj jednak przeświadczenie o niedomaganiu współczesnego słowa poetyckiego jest kontrowane nie przez refleksję nad tradycją literacką, lecz przez świadomość istnienia w sztuce ogniw trwałych, trudnych i bezcennych.

---

24 Przywoływany wcześniej John Berger w eseju poświęconym ołtarzowi z Isenheim wspaniale komentuje zamocowanie każdej interpretacji we właściwym jej czasie historycznym. Będąc orędownikiem uważnego patrzenia na obrazy, przyznaje zarazem, że jego lektury dzieła Grünewalda głęboko uwarunkowane były historycznym momentem, w którym powstawały. Sądzę, że esej Bergera w wielu punktach rzuca ciekawe światło na Różewiczowskie zmagania z kolmarskim arcydziełem (por. J. Berger, *O patrzeniu*, s. 172–180).



## „Jedno po drugim oglądamy”

Doświadczenie spotkania z obrazem religijnym  
w wierszach Jakuba Ekiera

Utwór poetycki nawiązujący do obrazu religijnego może pozostawać w różnych relacjach z prawdami religijnymi przedstawionymi w dziele sztuki. Do tematyki religijno-moralnej i sakralnej często sięgała popularna w dawnych wiekach tradycyjna forma słowno-plastyczna łącząca obraz i wiersz, jaką jest emblemat. Między treściami wyrażonymi w obu jego częściach zachodził, w efekcie ścisłej dyrektywy normatywnej, stosunek odpowiedniości, całość zaś miała często charakter moralnej refleksji, ugruntowanej w prawdach wiary<sup>1</sup>. Wiedza o przemianach, jakie w ciągu kolejnych stuleci zachodziły zarówno w zakresie zasad poetyki, jak i świadomości religijnej Europejczyków, nakazuje sądzić, że taki „alegacyjny” stosunek wiersza do obrazu o treści religijnej będzie tracił na znaczeniu wraz ze zbliżaniem się do współczesności. Z bardzo ciekawym i nieczęstym zjawiskiem mamy jednak do czynienia tam, gdzie powstaje odwołujący się do religijnych dzieł malarskich współczesny utwór poetycki niebędący (jak dawny emblemat) próbą odwzorowania treści obrazu, ale budujący za jego pośrednictwem własną drogę ku ukazaniu prawd wiary, względnie prawd o wierze.

Analizowane przeze mnie wiersze Jakuba Ekiera o obrazach poświęcone są dziełom sztuki dawnej, dotyczącym centralnego tematu historii zbawienia. Ekiera wyraźnie interesują w sztuce plastycznej

---

<sup>1</sup> W przypadku emblematu „utwór poetycki” miał być „refleksyjno-moralistycznym komentarzem i rozwinięciem znaczeń sugerowanych przez obraz i napis” – zob. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński i in., Wrocław 1988, s. 118; por. także: K. Mrowcewicz, *Wprowadzenie do lektury* [w:] A.T. Lacki, *Pobożne pragnienia*, wyd. K. Mrowcewicz, Warszawa 1997, s. 8 i nast.; J. Pelc, P. Pelc, *Wstęp* [w:] Z. Morsztyn, *Emblemata*, oprac. J. i P. Pelcowie, Warszawa 2001, s. XVI i nast.

przedstawienia ilustrujące Chrystusową Mękę i Zmartwychwstanie, a więc wydarzenia stanowiące samo sedno chrześcijaństwa, które jednocześnie wprost odpowiadają na najradykałniejsze pytania egzystencjalne – o ból, śmierć, przygodność ludzkiego istnienia i związany z nią lęk. Zarazem poeta nie tyle próbuje wypowiedzieć czy przypomnieć w wierszach religijną prawdę o zdarzeniu, które stanowi treść obrazu, ile raczej – na drodze bacznej obserwacji dzieła sztuki religijnej właśnie jako dzieła – zaświadcza o zapośredniczonym przez sztukę spotkaniu z *sacrum*. Jak dochodzi do tego spotkania?

### 1. stoję przed obrazami

Zetknięcie się z obrazem wydobywa z ukrycia jednostkę, która patrzy. Obraz jest wszak obrazem dla kogoś i ta fenomenologiczna zależność każe ujawnić się odbiorcy. To on widzi, w przypadku tego wiersza, obrazy w przestrzeni muzealnej – znane przedstawienie autorstwa Thomasa Gainsborough’a oraz drugie, którego tytułu ani autora podmiot nie dookreśla, a którego treścią jest zmartwychwstanie Chrystusa:

widzę  
po sukni pani Hamilton Nisbet  
spływają błyski

widzę noc  
kiedy kamień z grobu się  
unosí jak przygniecione źdźbła jak dźwięki  
trąbek do słów *Et resurrexit*  
widzę to<sup>2</sup>

Przejście od przedstawiającego piękną kobietę obrazu brytyjskiego artysty do dzieła o tematyce religijnej, odsyłającego wprost do sfery nieskończonej i transcendentnej, ustanawia szereg nieoczywistych zależności między obrazem (widzeniem), przestrzenią (muzealną i przedstawioną na obrazie) i domeną tego, co sakralne.

2 J. Ekier, *stoję przed obrazami* [w:] tegoż, *krajobraz ze wszystkimi*, Poznań 2012, s. 28.

Mogłoby wydawać się, że w kontekście przywołanego w drugiej strofie obrazowego i ewangelicznego zmartwychwstania opisany w pierwszej strofie portret kobiety w wytwornej sukni, skrzącej się ulotnymi i nietrwałymi blaskami światła ma charakter wanitatywnego symbolu. Taka zależność byłaby jednak zbyt prosta, zbyt nachalna i nieodpowiadająca prawdzie opisywanego w wierszu doświadczenia. Dwa dzieła malarskie, o których mowa w wierszu, wyraźnie należą do tego samego porządku, a klamrą, która spaja w nadrzędną jedność spotkania z nimi, jest trzykrotnie powtórzony czasownik „widzę”. Ogląd obrazów, „widzenie” ich treści – błysków na kobiecej sukni i nocy cudu odrzuconego kamienia grobowego – prowadzi jednak wprost do przekraczającego je doświadczenia wzrokowego, które trudno jest dotknąć słowem. Zamykająca strofę formuła „widzę to” jest bowiem niezwykle pojemna. Czy „tym” jest jakkolwiek element przedstawienia, należy wątpić. Druga strofa wiersza rozpędza się bowiem, a ciąg przerzutni oddaje prędkość, momentalność myśli i skojarzeń. Wiodą one daleko poza przedstawienie obrazowe, ku sferze przyrody („przygniecione źdźbła”) i domenie muzyki („dźwięki trąbek”) – dziedzinom tyleż nietrwałym, co wiecznym. W precyzyjnych porównaniach, dotyczących cudu zmartwychwstania bez nazywania go, oddany jest paradoksalny charakter „widzenia” nie zainicjowanego przez obraz, lecz wychodzący daleko poza niego. Krótki wers „widzę to”, choć gramatycznie zamknięty, jest w istocie semantycznym ucięciem myśli w połowie, zamknięciem w obliczu czegoś, czego precyzyjnie nazwać się nie da, a do czego dociera myśl poruszona oglądowym doświadczeniem. W które rejony kieruje emocje i rozum to przeżycie, staje się jasne w trzeciej, kończącej wiersz strofie: „za Tadeusza Olgierda / Stanisławę Zygfryda Irenę / Mariana Annę Katarzynę Małgorzatę”<sup>3</sup>.

Ujrzenie tego, co nienazywalne, sprawia, że najbardziej adekwatnym gestem okazuje się odmawianie modlitwy za zmarłych – być może bliskich, a być może także wszystkich przez wieki stojących w obliczu tych samych obrazów, na które dzisiaj patrzy każdy z nas. Następuje tu nagła zmiana tonacji wiersza. Wymieniankowe uspokojenie pojawia się zaraz po dobitnej frazie „widzę to”, pozostawiającej czytelnika w podobnym emocjonalnym uniesieniu, jak niektóre muzyczne finały,

---

3 Tamże.

zamykające utwór wysokim dźwiękiem. Po epifanii przychodzi czas na modlitewne zawierzenie, pozostające znakiem ufności, choć pozbawione bezpośredniości apostrofy. Znamienne, że w modlitwie tej znika podmiotowe „ja”, widoczne wyraźnie we wcześniejszych strofach, a w jego miejsce na pierwszy plan wysuwa się pochód zmarłych.

Przed obrazami człowiek doznaje olśnienia, które prowadzi go ku myśli o wieczności i modlitewnemu zawierzeniu, może nawet – nadziei na nieśmiertelność. Nie przypadkiem (i, jak sądzę, nie tylko w konsekwencji tematycznego związku ze zmartwychwstaniem – oglądanych obrazów było wszak więcej) modlitwa, w której roztopia się podmiot, jest tradycyjną chrześcijańską modlitwą za zmarłych. Proponowana w wierszu wizja nie jest zatem nowoczesną „religią sztuki”, przynoszącą być może ulgę wyznawcom, lecz niepozwalającą oswoić tajemnicy śmierci będącej częścią losu każdego człowieka. Jednocześnie osiągnięty na drodze spotkania z obrazami zwrot ku *sacrum* nie ma charakteru tryumfalnego upojenia zdobytą pewnością. Sensem odnalezienia *sacrum* jest uspokojenie, jedność ze zmarłymi, odczucie ufności. Oglądane przez podmiot obrazy otwierają widza na coś, czego nie da się wysłowić, a co pozwala zbudować relację z nietrwałym ludzkim światem, pogodzić się ze śmiercią, przemijaniem, bólem, ale i, być może, z powołaniem artysty, tworzącego dla stających przed obrazami i czytających odbiorców, którzy również skazani są na odchodzenie.

## 2. „Złożenie Chrystusa do grobu”, olej, płótno

jedno po drugim oglądamy ich  
którzy trzymają przebitego w świetle  
trzymają jakby chcieli zapamiętać  
bo my zapomnimy wszystko  
na śmierć

wszystko na śmierć



jedno po drugim  
w świetle przebitego<sup>4</sup>

Tematycznie związany z pasją Chrystusa wiersz, poświęcony często przedstawianej przez malarzy scenie złożenia do grobu jego ciała Chrystusa, nie pozwala na zidentyfikowanie obrazu, do którego się odnosi, choć zarówno temat, jak i cechy obrazowe (światłocień) wskazują na przynależność dzieła do sztuki dawnej i kojarzą się szczególnie silnie ze *Złożeniem do grobu* pędzla Michelangela da Caravaggio. Zaznaczone przez podmiot liryczny elementy techniki plastycznej<sup>5</sup> są natomiast istotne dla interpretacji, gdyż sposób ukazania sceny wyobrażonej na płótnie wyraźnie ukierunkowuje refleksję podmiotu. Malarskie użycie kontrastów światła i cienia staje się podstawą kluczowej dla sensu wiersza gry znaczeń, otwieranej w pierwszej strofie sformułowaniem „jedno po drugim [...] trzymają przebitego w świetle”, zamykanej zaś w finale utworu „jedno po drugim / w świetle przebitego”.

Już w pierwszej strofie zaznaczona zostaje wspólnota pewnego „my” – jak można sądzić, widzów stojących przed obrazem, mijających go

4 J. Ekier, „*Złożenie Chrystusa do grobu*”, olej, płótno [w:] tegoż, *podczas ciebie*, Kraków 1999, s. 18; Wiersz ten uczyniłam już przedmiotem mojej analizy – zob. K. Szewczyk-Haake, *Stając przed wierszem*, „Polonistyka” 2009, nr 3, s. 49–51. Za rozmowę o tym utworze, pozwalającą mi na poszerzenie wcześniejszej perspektywy, dziękuję dr Paulinie Czwordon-Lis.

5 Co dość charakterystyczne, ani w tym wierszu, ani w innych omawianych przeze mnie lirykach, Ekier nie czyni odwołań do plastycznej materii dzieł, do których się odwołuje. Biorąc pod uwagę, że zwraca uwagę na drobne niekiedy szczegóły malarskie, pominięcie to wydaje się znaczące i świadczy o oglądzie nastawionym na znaczenia wynikające z tematy i formy przedstawienia, nie zaś jego fizycznego kształtu. Nie jest to raczej rezultat oglądania dzieł z dystansu: w muzeum łatwo jest zbliżyć się do płócien na odległość umożliwiającą dokładny ogląd ich powierzchni, zaś obraz ołtarzowy, do którego odnosi się Ekier w analizowanym dalej wierszu *ołtarz z Isenheim* eksponowany jest współcześnie w sposób umożliwiający stosunkowo dogodne prowadzenie obserwacji tego rodzaju – mianowicie w muzeum Unterlinden w Kolmarze, w dawnym konwencie dominikanów (nieco szerzej piszę o tym w dalszej części tekstu). Stosunkowo najtrudniej jest rozstrzygnąć, w jakiej przestrzeni ogląda podmiot *Złożenie Chrystusa do grobu*, gdyż tekst nie pozwala rozstrzygnąć, o jaki dokładnie obraz chodzi, zaś dzieło tego rodzaju znaleźć się może tak w muzeum, jak i na przykład w ołtarzu w kościele. Pomijanie zagadnień związanych z materią dzieł należałoby widzieć, jak sądzę, w perspektywie wrażliwości poety, który w wybranych przez siebie na obiekt deskrypcji dziełach sztuki dostrzega nie tyle materialne obiekty, co wizualne struktury, prowadzące za pośrednictwem treściowej zawartości formalnego ukształtowania ku sferze tego, co duchowe.

i przemijających w obliczu kilkusetletniego płótna, ale i w obliczu wyobrażonych na nim zdarzeń, które nie tracą przez wieki na aktualności (pojawia się tu podwójny wymiar „mijania” znany już z wiersza *stoję przed obrazami*, chronologicznie rzecz biorąc – antycypujący go). Owo „my” pozostaje w opozycji do „nich”, czyli ludzi trzymających składane do grobu ciało. O kontraście między „my” i „oni” decyduje różnica pamięci: „oni” pragną zapamiętać doświadczenie grzebania „przebitego”, „my” natomiast, co podmiot stwierdza niezwykle dobitnie, „zapomnimy na śmierć”. Formuła ta zyskuje dramatyczny wymiar, gdy powtórzona echem fraza zostaje ucięta i zyskuje kształt „wszystko na śmierć”. Kontaminacja dwóch potocznych zwrotów: „wszystko na nic” i „zapomnieć na śmierć” owocuje tragiczną konstatacją, że „wszystko”, o czym zapomnieliśmy i zapomnimy, przestaje dla nas istnieć. Co więcej: „wszystko”, a wraz ze „wszystkim” także my sami, dąży do niebycia, istnieje ku śmierci. Finał wiersza wszelako kwestionuje i uchyla tragizm tego stwierdzenia. Wszyscy bowiem ludzie – przedstawiani na obrazie, niegdyś faktycznie towarzyszący przebitemu w ostatniej drodze, ale także widzowie – „jedno po drugim” istnieją w świetle przebitego: jego życia, pasji, może też – choć to akurat jest dopowiedzeniem spoza tekstu wiersza – zmartwychwstania.

„Światło przebitego” jest określeniem paradoksalnym, tak jak paradoksalne, z ludzkiego punktu widzenia, było zwycięstwo Chrystusa odniesione na krzyżu. „Światło” w porządku konotacyjnym może oznaczać tryumf i zbawienie, „przebity” natomiast łączy się semantycznie z cierpieniem i śmiercią. W sposób podobnie paradoksalny, choć ujawniający łączność pozornie wykluczających się sensów<sup>6</sup>, refleksja w wierszu zbudowanym na oglądzie religijnego obrazu daje dowód ścierania się postawy religijnej i niereligijnej, sytuując się pomiędzy nimi. Można wysunąć tezę, że na tej drodze ujawniany jest sposób patrzenia człowieka współczesnego, żyjącego w czasach, gdy religia ma coraz mniejszą liczbę autentycznych wyznawców, i dlatego wierszowi

6 „Światło przebitego”, jeśli traktować tę frazę nie jako opis wizualnego wrażenia powstałego podczas oglądu obrazu, lecz jako koncept czysto myślowy, ujawnia, jak sądzę, odległe podobieństwo do barokowej zasady *concordia discors – discordia concors*, co dobrze koresponduje z faktem, że opisywany obraz, z racji zastosowania światłocienia, kojarzyć można właśnie z tą epoką.

„my” skazani jesteśmy na zapominanie wszystkiego, co ważne. Zamykający wiersz dystych sprawia jednak, że ten tragiczny wniosek wypada nieco złagodzić, a w oddzielonych czasem i przestrzenią „ich” i „nas” dostrzec ponad podziałami podstawową wspólnotę losów – mijania „jedno po drugim”. Wówczas należałoby uznać, że tekst ma wymiar bardziej uniwersalny i opowiada o lęku i wahaniach, od których, jak wiemy z *Ewangelii*, nie byli wolni nawet ludzie składający do grobu ciało Chrystusa, a które dotykają w różnym stopniu wszystkich chyba ludzi wierzących. Wiara jest łaską, której przeżywanie jest dynamiczne i której naturę dobrze oddaje wspomniane w wierszu, obecne na obrazie, skonstrastowanie światła i ciemności.

Podobnie jak utwór analizowany wcześniej, także ten utwór zawiera warte zauważenia elementy metaartystycznej wypowiedzi o istocie sztuki. Wymienione w tytule wiersza olej i płótno to oczywiste atrybuty dzieła malarskiego, ale i rekwizyty nawiązujące do grzebania zmarłych w czasach Chrystusa. Analogia ta sugeruje, że obraz, jak każde dzieło sztuki, choć powstaje jako upostaciowienie nadziei na ponadczasowość tworów ludzkiego ducha, to zarazem, jak każdy wytwór ludzkich rąk, podlega prawom przemijania. Tworzenie i podziwianie przedstawienia malarskiego są w pewnym sensie analogiczne względem aktu grzebania zmarłego: są aktem upamiętnienia, symbolicznie wymierzonym przeciwko przemijaniu, choć, oczywiście, nie będącym w stanie zmienić biegu rzeczy. Jest owocem wiary w możliwość przewyciężenia zgrozy świata, a w przypadku dzieła o tematyce religijnej – wiary w oczywistość tego zwycięstwa.

### 3. ołtarz z *Isenheim*

W tym utworze Ekiera czytelnik nie ma trudności ze zidentyfikowaniem dzieła plastycznego będącego tematem, gdyż zostaje ono określone już w tytule, jakkolwiek także i w tym tekście nie pojawia się jego dokładny opis. W wierszu nazwane zostają tylko fragmenty przedstawienia – ciało, cierń, czerń – stanowiące być może najbardziej wstrząsające elementy ukazane na obrazie autorstwa Matthiasa Grünewalda *Ukrzyżowanie*, widocznym na skrzydłach ołtarza po ich zamknięciu. Z owych urywków wyrasta w ogromnym przyspieszeniu ciąg skojarzeń

i dźwięków wiodący od fizycznego bólu ukrzyżowanego ciała ku wymiarom nieskończonym i kosmicznym.

w tym ciele  
 ciernie od nich cienie  
 czernie wszechświata a w nich  
 ziemię  
 gdzie dolatuje śmiech mew nad morzami  
 i niedosłyszalnie zza ścian  
 płacze nasienie<sup>7</sup>

*Crescendo* pierwszych wersów, połączonych za pomocą przerzutni, rozpędzających się w sposób znany już z analizowanego wcześniej wiersza („Złożenie Chrystusa do grobu”, *olej, płótno*) i zaburzających naturalny rytm rymujących się fraz, zostaje przełamane jednowyrazowym wersem, po którym następuje uspokojenie rytmu w zbliżeniu porządków wersowego i zdaniowego. Zmienny, urywany rytm to jedyny, choć dobitny sygnał poruszenia treścią malarskiego przedstawienia. Chociaż tekst rozpoczyna się od przywołania „tego ciała” – ciała zmaltretowanego i umęczonego – wiersz sytuuje się daleko od literalnych opisów ukrzyżowania, wpisując to zdarzenie w perspektywę kosmiczną. Umieszczenie wizerunku umarłego Chrystusa w przestrzeni „wszechświatów” kieruje myśl w stronę utworu *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga* (1796) Jean Paula, ważnego punktu w procesie nowoczesnego unieważnienia tradycyjnej religijności i metafizyki, a to skojarzenie prowadzi już wyraźnie do pojmowania śmierci jako zdarzenia jednostkowego, absurdalnego i tracącego swą rangę w porządku nieskończoności.

Wątpić jednak należy, czy wiersz Ekiera można zaliczyć do grupy dzieł głoszących kosmiczną klęskę nowotestamentowego dzieła zbawienia. Kosmos milczy wprawdzie w obliczu ludzkich dramatów, zarazem przecież w jego przestrzeni rozbrzmiewa niesłyszalna dla ludzi muzyka sfer, świadcząca o jego harmonii. Przez tekst wiersza przepleciona jest nitka rymu wieloelementowego, pojawiającego się w niespodziewanych miejscach, a mimo to – wyraźnego. Wewnętrzny

7 J. Ekier, *oltarz z Isenheim* [w:] tegoż, *krajobraz ze wszystkimi*, s. 29.

rym wprowadza w obręb dramatycznego (i odnoszącego się do wyjątkowo dramatycznego dzieła plastycznego) wiersza nutę harmonii, niespodziewanego porządku, gdyż znaczenia rymujących się słów składają się w zaskakującą całość.

Oparty na współbrzmieniach szereg słów, wokół których zbudowany jest tekst: *ciato – cierń – cień – czern – ziemia – nasienie* (w wierszu w asonansowo rymujących się formach: w *ciele – ciernie – cienie – czernie – ziemi – nasienie*), nakazuje rozumieć „ziemie” przynajmniej dwuznacznie, przez wydobyć ukrytej w słowie homonimii. Z wymiaru nieskończoności tekst powraca ku perspektywie ziemskiej i ludzkiej. Ciąg znaczeniowy „ziemie – nasienie” sygnalizuje istnienie porządku wegetatywnego, porządku odradzania się i odnawiania życia, które musi – jak ziarno – obumrzeć, by zaistnieć, znów wydając plon (por. J 12,24). „Ziemie”, miejsca ludzkiego bytowania, pełne są radości i rozpacz – nie przypadkiem w krótkim wierszu skrzy semantyczna opozycja „śmiechu” (mew) i „płacz” (nasienia). W tej przestrzeni rozgrywa się dramat cierpienia i śmierci (oba te słowa, choć nie pojawiają się w wierszu, istnieją w porządku konotacyjnym, ewokowane przez dzieło Grünewalda, ale i przez wyraźnie słyszalne współbrzmienie z omawianym ciągiem rymujących się wyrazów), lecz tkwi w niej także istniejące w załączku przyszłe istnienie. Taka perspektywa filozoficzna i antropologiczna zgodna jest w najogólniejszym (i nie dotyczącym dogmatów) zarysie z chrześcijańską wykładnią sensu i celowości ludzkiego życia, a zbieżność ta wynika, jak sądzę, nie tylko z faktu, że ołtarz Grünewalda jest dziełem sztuki religijnej. Nie bez wpływu na nią pozostaje okoliczność, że retabulum, choć dawno już opuściło kościelne wnętrza, do którego było przeznaczone<sup>8</sup>, eksponowane jest współcześnie w przestrzeni muzealnej wprawdzie, lecz pełniącej wcześniej funkcje sakralne. Architektura sali muzeum, w której oglądać można dzisiaj dzieło Grünewalda (i gdzie zapewne mógł widzieć je poeta), niesie w sobie wspomnienie swego dawnego przeznaczenia i umieszczone w niej retabulum skjarzenia te z pewnością wzmacnia, nawet w sytuacji eksponowania go w charakterze obiektu muzealnego i częściowej zmiany przestrzennego charakteru dzieła (w muzeum niemożliwe jest obejrzenie ruchu skrzydeł ołtarza). Także rozmiary i proporcje retabulum sprawiają, że widz

8 Zob. rozdz. 2, s. 48.

spogląda na przedstawione na nim sceny z pozycji przychodzącego do kościoła wiernego, kierując wzrok ku górze (ponieważ usytuowany jest znacząco poniżej względem obrazów). Takie stosunki przestrzenne również mają wpływ na emocje i myśli towarzyszące oglądowi i sądzić można, że może właśnie z tego powodu omawiany wiersz Ekiera w stopniu największym ze wszystkich analizowanych tu tekstów poety zbliża się do światopoglądu chrześcijańskiego, który wobec nieuniknionych w życiu ziemskim śmierci i cierpienia przypomina o nadziei życia wiecznego. Dlatego też można twierdzić, że pomimo zawartego w wierszu fragmentarycznego opisu dotyczącego wyłącznie przedstawienia widocznego na skrzydłach zamkniętego ołtarza z Isenheim, tytuł wiersza jak najślusniej kieruje odbiorcę ku całości średniowiecznego arcydzieła. Po otwarciu retabulum Grünewalda oglądającym ukazują się jednak przedstawienia zmartwychwstania. Powstanie z martwych, ukryte przed oczyma tych, którzy wpatrują się w umęczone na krzyżu ciało Zbawiciela, jest dopełnieniem śmierci. Z jego istnienia trudno zdać sobie sprawę; prawda o odnawianiu się życia jest jednak ukryta pod pierwszą parą skrzydeł ołtarza, a w porządku słownym – „niedosłyszalna”. Przenika każdy element rzeczywistości, w którym czai się śmierć i niebyt, jako jego zawsze obecne, choć przytłumione paraliżującą mocą cierpienia, wypełnienie.

Budowa ołtarza sprawia (co zresztą pozostaje cechą charakterystyczną szafowych poliptyków średniowiecznych), że ukrzyżowania i zmartwychwstania nie można oglądać jednocześnie (Ekier – inaczej niż Tadeusz Różewicz<sup>9</sup> – rezygnuje z tworzenia sugestii, jaką mogłoby być opisanie ruchu otwierających się skrzydeł). Śmierć – zawsze zaskakująca i wytrącająca z porządku egzystencji – nierzadko przesłania nam bezlitośnie prawdę o zmartwychwstaniu, choć bywa, że nie jest w stanie całkowicie jej zagłuszyć. Dzieło Grünewalda w zaproponowanej w wierszu lekturze zarówno przypomina o nadziei, której znakiem jest dla wierzących zmartwychwstanie Chrystusa, jak i pozwala zdać sobie sprawę z tego, jak trudno tę nadzieję podtrzymywać.

---

9 Na temat Różewiczowskiego wiersza *Róża* i zawartej w nim interpretacji dzieła Grünewalda piszę w artykule *Kolce Grünewalda* – zob. rozdz. 2.

## 4. Światło i cisza

Czy analizowane wiersze Jakuba Ekiera o obrazach, wskazujące na możliwość doświadczenia sakralnego w obliczu dzieła sztuki, mieszczą się – na co wskazywałyby wybory tematyczne – w obrębie doświadczenia chrześcijańskiego? Ostrożność w dokonywaniu rozstrzygnięcia jest konieczna, choćby z tej przyczyny, że Chrystus w tych wierszach ani razu nie zostaje nazwany Swym imieniem, określony zaś jest jako „przebitý”, a w scenie z Grünewalda wręcz jako „to ciało”. Na przywołanych obrazach oglądamy Go bowiem nieżyjącego, a zmartwychwstanie pozostaje, jak na to wskazywałam, w sferze nie-do-powiedzenia, nie-do-opisania (znamiennie, że ilustracja tego wydarzenia przywołana w wierszu *stoje przed obrazami* opisana została w taki sposób, że sam Zmartwychwstały nawet nie został wspomniany). Koncentrując swoje wiersze o obrazach konsekwentnie na tematyce religijnej i oglądając przedstawienia męki, złożenia do grobu i zmartwychwstania, Ekier nie sięga ani razu do chrześcijańskiej, dogmatycznej wykładni. Jego wiersze nie mają też charakteru modlitwy. Powierzchnowa lektura mogłaby sugerować, że poeta pozostaje – jak wszyscy Europejczycy od kilkunastu wieków – uczestnikiem symbolicznego porządku chrześcijaństwa, choć – jak większość artystów współczesnych – nie wyciąga z tego faktu żadnych religijnych konsekwencji<sup>10</sup>. Pogłębione analizy tekstów nie pozwalają jednak na takiej tezie zakończyć.

Zauważmy, że Ekier, pisząc o obrazach, nie skupia się na ich kolorystyce, eksponując w zamian efekty świetlne: błyski, noc (*stoje przed obrazami*), światło („*Złożenie Chrystusa do grobu*”...), cienie (*oltarz z Isenheim*). Ta predylekcja naprowadza czytelnika na tropy mistyczne, związane z symboliką mroku i jasności, podobnie jak konsekwentne dowartościowywanie widzenia, dostrzegania, odsyłające do koncepcji „oka duchowego”, wewnętrznego widzenia, ważnego w tradycji platońskiej, ale i chrześcijańskiej. W obrazie, zarówno tym, którego treścią jest biblijna historia zbawienia, jak i w innym (jak dowodzi przywołanie dzieła Thomasa Gainsborough’a), za sprawą jego malarskiego ukształtowania człowiek może dostrzec takie prawdy, które nie są już z treścią przedstawienia bezpośrednio związane, lecz wykraczają poza nie, dotykając prawdy o ludzkiej duchowości i otwartości na Absolut.

<sup>10</sup> Zob. Ch. Taylor, *A Secular Age*, Cambridge–Massachusetts–London 2007, s. 514.



Takiemu otwarciu się na wymiar absolutny dzieła sztuki sprzyja jeszcze inny element, którego, w paradoksalny sposób, pełne są cytowane wiersze, mianowicie – cisza. Zbudowane ze słów, a więc ciszę niejako z definicji rujnujące, przytaczane utwory pełne są zabiegów podkreślających fakt, że obrazy, do których się odnoszą, milczą i składają do cichego mówienia. Analizowane wiersze przełamują ciszę jakby niechęć: eksponują bezszelestny ruch, mówią dźwiękami cichymi, przywodzą na myśl ciszę muzeum lub kościoła. To, co najistotniejsze i co stanowi załączek czegoś cennego, mogącego ujawnić się w przyszłości, jak „nasienie” z wiersza *oltarz z Isenheim*, daje o sobie znać w sposób, co znamienne, „niedosłyszalny”. W wierszu tym cisza dzieła uwydatniona została przez efekty eufoniczne (głoski *nomen omen* ciszące [ś, ć, dź, ź] w ciągu słów „cienie – ciernie – ziemię”). Temu samemu celowi służą elipsy i zamilknięcia, a sens tych zabiegów jest najlepiej widoczny w finale wiersza *stoję przed obrazami*, gdy modlitwa za zmarłych ucicha, przechodząc w modlitwę wypowiedaną wewnątrz. Cisza w cytowanych wierszach bywa przełamywana, dzieje się tak jednak wyłącznie na mocy skojarzeń i porównań wiodących poza przestrzeń przedstawienia, jak ton instrumentu muzycznego, do którego zostaje porównany element obrazu powstania z martwych („głaz... jak dźwięki trąbek”) i jak odległy od treści dzieła, kontrapunktujący je „śmiej się” i „płacz” nasienia (ten ostatni jest zresztą, o czym była już mowa, „niedosłyszalny”).

Cisza jako warunek skupienia służącego dotarciu do wyższej prawdy o rzeczywistości może być pojmowana przynajmniej dwojako. Sensem i celem „wyciszenia”, odrzucenia rozprasających dźwięków pochodzących z zewnątrz, może być zarówno „pozbycie się siebie”, usunięcie własnych emocji i doświadczeń, by na tej drodze poznać przerastający człowieka Absolut, jak i „dotarcie do siebie”, do prawdy o sobie samym<sup>11</sup>. Druga z tych możliwości zaproponowana została przez nowoczesność, pierwsza zaś jest wcześniejszą chronologicznie koncepcją wypracowaną przez wieki chrześcijańskiego ascetyzmu i mistyki.

<sup>11</sup> Zob. S. Maitland, *Never Enough Silence. Conflicts Between Spiritual and Literary Creativity* [w:] *Spiritual Identities. Literature and the Post-Secular Imagination*, ed. J. Carruthers, A. Tate, Bern 2010, s. 26.



Dzieło sztuki słowa, szczególnie zaś, jak można by sądzić, dzieło liryczne, jest tym rodzajem wypowiedzi, który w sposób naturalny eksponuje „ja” mówiące; o usunięciu go z pola widzenia trudno by tutaj mówić. Zauważmy jednak, że u Ekiera, chętnie sięgającego w wierszach do religijnych dzieł sztuki przednowoczesnej, następuje w spotkaniu z nimi wyraźnie usunięcie podmiotu w cień. Rozgrywa się proces, który najdobitniej opisany został w wierszu *stoję przed obrazami*: podmiotowe „ja”, które mówi „widzę”, „stoję”, roztopia się i niknie. W wierszach Ekiera dzieła sztuki, osobliwie zaś – najchętniej przezeń opisywane dzieła sztuki religijnej, pobudzają do wyciszenia wewnętrznego zgiełku i odnalezienia na tej drodze Absolutu. Czynią to wobec każdego, kto na nie patrzy, obejmując „jedno po drugim” swoich widzów, uwikłanych w przemijanie i szukających drogi pogodzenia z nim.

W ujęciu Ekiera cisza, jakiej religijny obraz udziela podmiotowi, nie służy dążeniu „do siebie”. Podmiotowe „ja”, stojąc w ciszy przed obrazami, otwiera się na transcendencję. W akcie oglądu obrazu religijnego jako dzieła sztuki zawieszeniu ulega więc opozycja dogmatu i duchowej wolności<sup>12</sup>. Zarazem zaś obcowanie z dziełami sztuki religijnej jest tu czymś więcej niż „samodoskonaleniem duchowym”, gdyż cisza, którą brzmiały analizowane wiersze, to cisza mistycznego spotkania. Przedstawienie o treści religijnej skutecznie pośredniczy w odnalezieniu *sacrum* – choć nie czyni bynajmniej tego spotkania łatwym.

## 5. Propozycja terminologiczna

Dokonując typologii intertekstualnych nawiązań łączących wiersz i obraz, Seweryna Wysłouch wyróżniła: pretekstowe nawiązanie, wirtuozowski popis, polemiczną interpretację malarskiego pierwowzoru i dysputę o sztuce<sup>13</sup>. Biorąc pod uwagę przedstawione analizy, można

<sup>12</sup> Co zresztą jest charakterystyczne dla duchowości współczesnej, nie wykluczając istniejącego w niej głębokiego autentyzmu, zob. Ch. Taylor, *A Secular Age*, s. 509.

<sup>13</sup> S. Wysłouch, *O malarskości literatury* [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Warszawa 1996, s. 701. Obszerną informację o różnych typologiach ekfraz znaleźć można także w książce Adama Dziadka (zob. tenże, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 7–14).

stwierdzić, że wiersze Jakuba Ekiera o obrazach nie wpisują się w żadną z tych kategorii. Jak sądzę, dzieje się tak dlatego, że istotna treść wierszy odnosi się do rzeczywistości *sacrum*, której obrazy stanowią jedynie zapośredniczenie: teksty, odwołując się do dzieł sztuki, niewątpliwie kierują uwagę również ku temu, o czym komentowane dzieła plastyczne próbują opowiadać inaczej niż na sposób mimetyczny. Przedstawione zdarzenie nie może być określone jako pretekst (wręcz przeciwnie, jego głębokiego sensu nieustannie się tutaj docieka). Nic nie wskazuje na to, by wiersze stanowiły świadomie podjętą próbę błyskotliwego formalnie, doskonałego opisu dzieła. Nie ma tu mowy o polemice z istotnymi treściami ani o wypowiedzi metaartystycznej (wątki tego rodzaju mają koniec końców charakter poboczny i uzupełniający). Jeśliby mówić o stosunku analizowanych wierszy Ekiera do sensu przedstawienia obrazowego, określiłabym je jako nieskuteczną afirmację (alegację), której istota byłaby potrójna. Jej „nieskuteczność” wynikałaby zarówno z odmienności tworzywa obu dialogujących dzieł (konieczności dokonania przekładu intersemiotycznego, który – jak każdy przekład – nie może być całkowicie adekwatny), ale i z nieuniknionej „nieskuteczności” języka zmagającego się z tym, co sakralne<sup>14</sup>, wreszcie z „nieskuteczności” prób uchwycenia Tajemnicy przez zsekularyzowaną współczesność. Skuteczność tych zabiegów nie może być całkowita, jeśli celem pozostaje absolutna wierność (tak wobec dzieła stanowiącego obiekt nawiązania, jak i wobec *sacrum* przekraczającego ludzkie sposoby wypowiedzania się). Jeśli jednak przystać na tezę Charlesa Taylora, że znaczna część duchowych poszukiwań rozgrywa się współcześnie w sferze niedogmatycznej, nie tracąc wszelako na sakralnym wymiarze<sup>15</sup>, nawet te „nieskuteczne” przedsięwzięcia odgrywają ważną rolę w duchowym rozwoju podmiotu. By uzmysłwić to sobie dobitniej, powróćmy jeszcze na chwilę do jednego z wierszy.

Pozornie bliski polemicznej interpretacji wiersz „*Złożenie Chrystusa do grobu*”, *olej, płótno* czytelnie ustanawia różnicę między obrazowym „oni”, odnoszącym się do świadków złożenia do grobu, a współczesnym „my”, co nadaje mu na pierwszy rzut oka taki właśnie, polemiczny

14 Por. D. Czaja, *Noc ciemna. Nihilologia i wiara* [w:] *Norwoczesność i nihilizm*, red. E. Partyga, M. Januszkiewicz, Warszawa 2012, s. III.

15 Zob. Ch. Taylor, *A Secular Age*.

rys. Czy jednak należy w tym dostrzegać polemikę z przywołaną na obrazie i w wierszu tradycją kulturową? Niekoniecznie. Jak bowiem widzieliśmy, w opisanu różnicy między „ich” a „naszym” postrzeganiem ujawnia się żal i przeświadczenie o religijnej amnezji współczesności, finał wiersza zaś ustanawia wspólnotę doświadczenia ponad różnicą pamięci. Utwór stanowi raczej próbę odnalezienia drogi do tradycji chrześcijańskiej duchowości europejskiej, czy raczej do tego, co stanowiło o jej istotnych sensach, a co miało swoje źródła w religijnym przeżyciu – drogi we współczesności wyjątkowo najeżonej trudnościami. Wiersz ukazuje podwójne zapośredniczenie istotnych treści religijnych, do których się odnosi: odsyła do religijnego obrazu, zdającego relację z nowotestamentowych wydarzeń, obrazu, który wszak sam również stanowi jedynie zapośredniczenie. Obraz nie jest przecież prawdą zdarzenia (ukrzyżowania, złożenia do grobu czy zmartwychwstania), a jedynie przypomnieniem o nim. Dla współczesnego poety wydaje się jednak tyleż przypomnieniem o wydarzeniu z życia Chrystusa i historii zbawienia, co świadectwem, że wiara w te treści zdolna była kiedyś poruszać ludzkie umysły i nakłaniać artystów do tworzenia. Wśród ludzi podziwiających przez stulecia obrazy religijne wielu wierzyło w sakralny wymiar uwiecznionych na nich zdarzeń; przed obrazem Grünewalda modlono się w czasie mszy, a ołtarzowe przedstawienie Ukrzyżowanego miało stanowić pokrzepienie dla cierpiących chorych. Fakt, że współczesność umieściła dzieła religijne w przestrzeni muzealnej (taki los spotkał także retabulum Grünewalda), gdzie mija się je „jedno po drugim” i rychło zapomina, oddziela dzisiejszych widzów od dawnej wspólnoty wiernych. Utrudnienie religijnego doświadczenia w obliczu obrazu nie czyni go jednak niemożliwym, choć dochodzi do niego na drodze innej niż wyłącznie afirmacja obrazowej treści. Świadectwem tej możliwości są właśnie komentowane wiersze.

6. Zakończenie: *jest*

w szpitalnym kiosku  
za 3,80  
ukrzyżowany między dwoma  
pudełkami batonów a tulipanem z drewna<sup>16</sup>

Groteskowy obrazek, jakich mnóstwo w codzienności? Sądzę, że raczej niepozorna epifania, ciche (zauważmy brak interpunkcji, w tym przypadku wyjątkowo uderzający) i powszednie (w cudownym, podwójnym, Wujkowym znaczeniu) potwierdzenie wiary – mało efektownej, ani centralnej, ani marginalnej, a po prostu na co dzień obecnej. Fakt, że rzecz rozgrywa się między „pudełkami batonów a tulipanem z drewna” nie zmienia bowiem istoty zjawiska, które dojrzały szukające oczy: „ukrzyżowany między dwoma”.

Ekier jest mistrzem przerzutni, czego dowody można znaleźć we wszystkich analizowanych wcześniej wierszach. Tutaj owa umiejętność skutkuje wyłowieniem spośród kioskowej mizerni tego, czego (Kogo?) akurat najpilniej się poszukiwało, a co (Kto?) stanowi daleko bardziej uniwersalny niż podyktowany chwilową, szpitalną potrzebą obiekt poszukiwań i tęsknoty. Szukając przedmiotu, szukamy bowiem zarazem Tego, którego wizerunek ów przedmiot stanowi. Zależność ta rzuca pewne światło na wiersze Ekiera dotyczące dzieł sztuki. Arcyludzka otoczka, która towarzyszy wszelkim człowieczym sposobom docierania do tego, co absolutne (na równi – poszukiwaniu krzyżyka w szpitalnym kiosku i obcowaniu z obrazem przedstawiającym sceny z życia Chrystusa), jest niezbywalna, jednak to właśnie w ramach ludzkiej kondycji widzące oczy człowieka odnaleźć mogą to, czego wypatrują. O ile wypatrują.

<sup>16</sup> J. Ekier, *jest* [w:] tegoż, *krajobraz ze wszystkimi*, s. 19.

## „Ależ to o nas mówi malowidło!”

Czesława Miłosza praktyka i teoria interpretacji obrazów  
(Cykl wierszy O!)

Kiedy w 1937 roku Czesław Miłosz podróżował po Włoszech i miał okazję podziwiać w kościołach i muzeach dziesiątki słynnych dzieł malar-  
skich, jego uwagę przykuł szczególnie fresk Luki Signorellego w katedrze  
w Orvieto. Po latach powracał do tego widoku w *Rodzinnej Europie*:

Antychryst występuje tam w postaci Chrystusa. Pokazuje ręką na serce,  
z którego buchają płomienie. Jego uśmiech dobroci zaprawiony jest  
grymasem ironii, choć może tak tylko zdaje się widzowi. Ale to, co  
odbywa się na krawędziach obrazu, świadczy, kim jest: oprawcy klęczą  
na piersiach swoich ofiar, duszą ich związaniem w pętlę powrozem albo  
podnoszą noże do ciosu<sup>1</sup>.

Dlaczego akurat to dzieło najsilniej go poruszyło, Miłosz wyjaśnia  
w tym samym esejku swoim „wewnętrzny skurczem”, stanem emocjo-  
nalnym i umysłowym, w jakim znajdował się, podróżując po kontynen-  
cie opanowywanym przez złowrogie polityczne ideologie, w przededniu  
otwartego konfliktu: Antychryst udający Mesjasza to w tej perspektywie  
figura wyjątkowo współczesna. Jeszcze dobitniej, choć i lapidarniej,  
podsumował poeta swoje spotkanie z orvietońskim freskiem w tekście  
mniej znanym, a powstałym jeszcze przed wojną: „Jaki cierpki kolor!  
jakie znane grozy! ależ to o nas mówi malowidło!”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> C. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Warszawa 1990, s. 207.

<sup>2</sup> Tenże, *O milczeniu* [w:] tegoż, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, zebr. i oprac. A. Stawiarska, Kraków 2003, s. 200. Jak podaje Agnieszka Stawiarska, jest to, zdaniem samego Miłosza, fragment jego własnego, nieukończonego wiersza (tamże, przypis edytorski, s. 452).

Ten długi (pod względem chronologicznym) rozbieg potrzebny jest mi do tego, by wskazywać, że między młodzieńczymi doświadczeniami Miłosza w zakresie obcowania z dziełami sztuki a poetyckimi świadectwami takich doświadczeń w późnym tomie poetyckim<sup>3</sup> istnieje ciągłość. Pewnym *constans* pozostaje, że w dziełach malarskich, które wywierają na nim szczególne wrażenie, Miłosz widzi – niekiedy, jak w przypadku fresków z Orvieto, całkowicie ahistorycznie – rodzaj diagnozy swojej współczesności. W twórczości Miłosza obraz najsilniej porusza wówczas, gdy mówi odbiorcy coś o jego własnej kondycji i rzeczywistości historycznej, przy czym ta ostatnia rozumiana jest bardzo szeroko, nie tylko jako konkretne dziejowe wydarzenia, lecz również (co może szczególnie warto jest podkreślić) jako zasadnicze cechy całej epoki *modernitas*: umysłowa kondycja człowieka nowoczesnego oraz światopogląd cechujący epokę odczarowaną<sup>4</sup>, z erozją wyobraźni religijnej, dominacją oświeceniowego rozumu i odpodmiotowieniem relacji międzyludzkich.

Pochodząca z wczesnego wiersza fraza „Ależ to o nas mówi malowidło!” byłaby wobec tego otwartym wskazaniem na pewną drogę interpretacji, którą zdążać będzie po latach oglądający obrazy podmiot wierszy Miłosza w cyklu *O!*, interpretacji pojmowanej nie jako odnajdywanie czy wynajdywanie sensu, lecz jako owego sensu negocjowanie, zbudowane na przeświadczeniu, że (takie czy inne, zawsze jednak własne) rozumienie dzieła związane jest z pewnym rozumieniem samego siebie. Cykl wierszy *O!* chciałabym wobec tego czytać jako propozycję pewnej

3 Wiersze Miłosza „o obrazach” ogłoszone w tomie *To* stały się tematem kilku istotnych wypowiedzi badawczych. Przedmiotem pogłębionych studiów były przede wszystkim kwestie reprezentacji i przekładu intermedialnego – zob. A. Dziadek, *Poezja jako interpretacja sztuki. Czesława Miłosza wiersze z obrazami* [w:] tegoż, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 165–177 (156–179) oraz zagadnienia Miłoszowskiego stosunku do realizmu, obecnej w wierszach o sztuce epifaniczności i problemu zasadności „literackiego stylu odbioru” dzieł (zob. W. Bałus, „Katalog danych, którym wymyka się ostateczny sens” [w:] tegoż, *Efekt widzialności. O swoistości widzenia obrazów, granicach ich odczytywania i antropologicznych aspektach sztuki*, Kraków 2013, s. 115–139). W niniejszym tekście, odwołując się do ustaleń poczynionych przez dotychczasowych interpretatorów, chciałabym zwrócić uwagę na nieco inny krąg problemów, jaki wiąże się z interesującym mnie cyklem, wpisującym się w Miłoszowską antropologię w sposób nieco inny niż kwestie poruszane wcześniej przez badaczy.

4 Por. Ł. Tischner, *Miłosz w krainie odczarowanej*, Gdańsk 2011.

praktyki interpretacyjnej, ale także jako wypowiedź problematyzującą rolę, jaka w tym procesie jest udziałem interpretującego podmiotu. Fakt, że to interpretacja i jej uwarunkowania stają się przedmiotem refleksji Miłosza, nie jest szczególnie zaskakujący. Jedną z cech epoki nowoczesnej, której tyle uwagi poświęcił w *Ziemi Ulro*, jest przecież konieczność nieustannego interpretowania, będącego wyrazem poszukiwania sensu:

Nowoczesność, wyraźnie naznaczona wymiarem nihilistycznym, określa charakter naszego doświadczania i rozumienia świata. To doświadczenie polega zasadniczo na tym, że przyszło nam żyć w świecie bez-gruncia, bez-podstawności, braku fundamentów, w świecie anomii. Stąd szczególnie rola, jaka przypadała we współczesnej kulturze interpretacji<sup>5</sup>.

### 1. Irysy i słoneczniki

Stworzona przez Edmunda Husserla fenomenologia, istotny nurt dwudziestowiecznej filozofii, postulowała ogląd świata poza wszelkim zaangażowaniem celem uzyskania teorii nauki i poznania. Jak pisał Husserl: „Cała zaś sztuka polega na tym, by dopuścić do głosu tylko oglądające oko i wyłączyć przy tym wszelkie splecione z oglądaniem domniemanie transcendujące, rzekome posiadanie czegoś jako współdanego, wyłączyć to, co współpomyślane, i ewentualnie to, co dodatkowo winterpretowane przez dołączającą się refleksję”<sup>6</sup>. Kwestie te są powszechnie znane, warto jednak zwrócić uwagę na kontekst, w jakim słowa te zanotowano. Olbrzymie dzieło Husserla, który przez cały okres działalności filozoficznej zmagał się z problemem pewności, jest świadectwem intensywnego wysiłku myślowego, odpowiadającego na relatywizm i sceptycyzm – obecne w filozofii od zawsze, ale naznaczające wyraziście czasy, w jakich powstawało (która to negatywna zależność od własnej sytuacji historycznej, zważywszy na ponadczasowe i uniwersalne cele tej myśli, jest nieco paradoksalna). To właśnie w opozycji do argumentów

5 M. Januskiewicz, *O interpretacji* [w:] tegoż, *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Kraków 2017, s. 84.

6 Husserliana 11, s. 62–63, cyt. za: M. Bogaczyk, *Husserl i Grecy*, „Sztuka i Filozofia” 30, s. 125.

„sceptyków i relatywistów”, ale także, jak pisze Leszek Kołakowski, w reakcji na „korozję psychologizmu i historyzmu”<sup>7</sup>, Husserl postulował poszukiwanie pewności. Był on przekonany – jak notuje autor *Jeśli Boga nie ma...* – że „poszukiwanie pewności jest konstytutywne dla kultury europejskiej i że zaniechanie tych poszukiwań równałoby się unicestwieniu tej kultury”<sup>8</sup>. Husserl był zdania, że projekt filozofii naukowej, jaki zyskiwał na znaczeniu w odchodzącej od tradycji idealizmu filozofii niemieckiej drugiej połowy XIX wieku, doprowadził do sytuacji, kiedy to uprawomocnionym stawało się poszukiwanie „wiedzy technicznie godnej zaufania”, nie zaś „dążenie do prawdy”<sup>9</sup>, która niekoniecznie musi być praktycznie zadowalająca; powstały w rezultacie stan rezygnacji z pojęć „prawdy” i „pewności” w sensie tradycyjnym równał się „w oczach Husserla [...] ruinie kultury europejskiej”<sup>10</sup>. Husserlowskie poszukiwanie transcendentnej podstawy pewności można zatem postrzegać jako działanie w odległej perspektywie, nakierowane na poszukiwanie sensu<sup>11</sup> – wówczas zaś należałoby się zgodzić, że jest ono szczególnym świadectwem (pomimo całej tradycji filozofii europejskiej, w której myśl Husserla jest zakorzeniona) sytuacji człowieka nowoczesnego, któremu pewność została odebrana i który odczuwa boleśnie rezultaty zawierzenia losów kultury i cywilizacji wyłącznemu panowaniu rozumu.

Przyjrzenie się tym zależnościom pozwala lepiej zrozumieć, dlaczego pytanie o to, czy taki ogląd jest w ogóle możliwy, czy można „dopuścić do głosu tylko oglądające oko”, nurtował (bo działało się tak z pewnością) także Czesława Miłosza. Bez wątpienia, odnaleźć można wiele dowodów na to, że problematyka ta (zagadnienie możliwego oglądu z wyłączeniem przesądów, doświadczenia, pamięci, potrzeby rozumienia i tak dalej) interesowała poetę i że – co nie jest specjalnie zaskakujące – ujawnia się ona szczególnie w wierszach Miłosza „o obrazach”; obcowanie z dziełami sztuki i próba językowego odniesienia się do nich nakierowuje bowiem na nią w sposób naturalny. Dociekliwość Miłosza zrodzona jest jednak,

7 L. Kołakowski, *Husserl i poszukiwanie pewności*, tłum. P. Marciszuk, Kraków 2003, s. 8.

8 Tamże, s. 11.

9 Tamże.

10 Tamże, s. 20.

11 Tamże, s. 88.



w moim przekonaniu, nie tylko przez problem „trudności związanej z opisem, z reprezentacją reprezentacji”<sup>12</sup>, lecz łączy się z niezwykłym wyczuleniem poety na kwestię unaukowania poświeceniowego świata i towarzyszący temu procesowi zanik poszukiwania tego, co duchowe, na umysłową i emocjonalną sytuację człowieka nowoczesnego. Sądzę, że ten krąg zagadnień żywo zajmował Miłosza także w wybranym przez mnie do interpretacji cyklu poetyckim i to z tą problematyką mierzy się on już w pierwszym wierszu, zatytułowanym *O!*.

Utwór ten jako jedyny z czterech składających się na cykl nie jest ekfrazą (najszerzej choćby i najdowolniej pojmowaną), lecz jest próbą opisanego irysa – próbą, jak wynika z tekstu, wysoce niezadowolającą dla podejmującego ją człowieka. Świadczy o tym zniechęcenie brzmiące w słowach podmiotu, określającego opis irysa jako „bełkot”: „O, jaki bełkot, żeby opisać irys”<sup>13</sup>.

Szczęściem jest, jak głosi pierwszy wers tekstu, „widzieć irys” („O, szczęście! widzieć irys”) – sęk wszelako, jak się zdaje, w tym, że owo „widzenie” jest w pierwszym wersie (co pewnie ucieszyłoby Husserla?) całkowicie pozbawione agensa. Dalszy ciąg wiersza, kiedy widocznym staje się, prócz irysa, także jego obserwator, gubi w sposób nieunikniony całą ascetyczność pierwszej linijki i można odnieść wrażenie, że to jest właśnie czynnik decydujący o niezadowoleniu z jakiegokolwiek słownego opisu wizualnego fenomenu:

O, szczęście! widzieć irys.

Kolor indygo jaki kiedyś suknia Eli  
i delikatny zapach, jak zapach jej skóry.

O, jaki bełkot żeby opisać irys,  
który kwitł, kiedy nie było żadnej Eli  
i żadnych naszych królestw  
i żadnych krajów<sup>14</sup>.

12 A. Dziadek, *Poezja jako interpretacja sztuki...*, s. 169.

13 C. Miłosz, *O! [w:] tegoż, To*, Kraków 2000, s. 28.

14 Tamże.

Dwa ostatnie wersy sprawiają jednak, że i na takiej konstatacji – że oto podmiot, wnosząc do opisu przedmiotu własne, intymne konotacje i emocje z nimi związane (szczególne jest przecież skojarzenie akurat z kobietą i jej fizyczną, erotyczną atrakcyjnością), opis ten bezpowrotnie zamąca i czyni „bełkotliwym”<sup>15</sup> – nie można poprzestać. Skąd bowiem i po co pojawiają się w tekście nieco anachroniczne „królestwa” i bardziej już współczesne „kraje”? Jak sądzę, po to, by zaznaczyć wyraźnie sferę tego, co przynależy w ramach rzeczywistości ludzkiej do historycznych porządków takiej, a nie innej epoki. Zabarwione ironią słowa o „naszych królestwach” i „naszych krajach” pouczają po pierwsze, że choć „królestwa i kraje” wydają się niekiedy ludziom („nam”) tworam solidnymi i trwałymi, to ich istnienie nie jest czymś oczywistym, po drugie zaś (i w kontekście tego cyklu – ważniejsze), że opisując fenomeny bardziej od tamtych niezienne, warunkowani jesteśmy optyką wyznaczaną przez uwewnętrznienie tego, co zmienne, i co stanowi wyraz konkretnej sytuacji historycznej (i tu już wnioski Miłosza są oczywiście diametralnie inne niż postulaty wysuwane przez autora *Medytacji kartezjańskich*)<sup>16</sup>. Ironiczną jest też okoliczność, że kwiat, symbol tego, co nietrwałe, urasta tu do rangi czegoś, co znajduje się

15 Por. A. Dziadek, *Obrazy w późnej twórczości poetyckiej Miłosza* [w:] tegoż, *Obrazy i wiersze...*, s. 166; fragment ten łączy się jego zdaniem ze „zwątpieniem w możliwości reprezentacji, ponownego uobecnienia przedmiotu”. Doprecyzowuje tę myśl – „mówiąc o ponownym uobecnieniu jakiegoś wcześniejszego uobecnienia, mam oczywiście na myśli ekfrazę i ewokowaną przez nią problematykę” (tamże, s. 169), wynikającą z tego, że „człowiek Zachodu [...] zawsze, w każdym akcie pisania, silnie zaznacza swoją podmiotowość” (tamże, s. 168). Zgadza się z badaczem co do słuszności tej diagnozy, jestem wszelako przekonana, że w przypadku *O!* Miłosza koniecznym momentem dla określenia owej podmiotowości jest jej zanurzenie w czasie i doświadczeniach historycznych i że sam Miłosz czyni wiele, by podkreślać ten właśnie „historyczny” parametr, decydujący o „podmiotowym” („subiektywnym”) interpretowaniu i opisywaniu rzeczywistości i dzieł sztuki. Dla Miłosza podmiot dwudziestowieczny to podmiot uwikłany w historię.

16 Celem tego przywołania jest jedynie wskazanie, że Miłosz, podejmując w ekfrazach zagadnienie optyki „widzącego oka”, wpisuje się w oczywisty sposób w szeroki nurt dwudziestowiecznej refleksji humanistycznej, a przede wszystkim – że zainteresowanie kwestią podmiotowego poznania i interpretacji ma w jego dziele związek z refleksją nad sytuacją człowieka nowoczesnego (a zatem wyrasta z potrzeby podobnej, co namysł fenomenologiczny). Namysł i diagnoza Miłosza skierowane będą w zupełnie inne, niż fenomenologiczne, rejony – podkreślić chcę jedynie wspólnotę charakterystycznej dla

właśnie ponad czasem, idei niezmałconej dramatyczną zmiennością stworzonej przez człowieka historii.

Adam Dziadek wskazał w swojej interpretacji cyklu Miłosza na kontekst, jaki stanowi tradycja haiku, gatunku tłumaczonego przez polskiego poetę. Związki z tym gatunkiem poetyckim dostrzega badacz zarówno w budowie wierszy z *O!*, jak i w znajdującej w nich wyraz szczególnej tęsknocie:

To właśnie w prostej formie haiku spełnia się coś, co dla człowieka Zachodu jest po prostu nieosiągalne, a mianowicie stopienie się podmiotu z przedmiotem. Problem ten stanowi jeden z ważniejszych motywów przewijających się w twórczości Miłosza, w której fascynacja poezją japońską jest przecież wyraźnie dostrzegalna i związana pośrednio także z kwestią obecnej w jego dziele epifanii<sup>17</sup>.

Z tego samego co Dziadek powodu, mianowicie w głębokim przeświadczeniu, że twórczość Miłosza przynosi wiele przykładów poetyckich epifanii<sup>18</sup>, a dzieło noblisty wypełnione jest poszukiwaniem (często owocnym) momentów, kiedy to „stan kontemplacji rejestruje «samoobjawienie» przedmiotu”<sup>19</sup>, chciałabym umieścić pierwszy wiersz cyklu w innym sąsiedztwie. Sądzę, że dobrym kontekstem dla interpretacji tego wiersza Miłosza (a tym samym, pośrednio, dla całego otwieranego przezeń cyklu) może być utwór poety wyjątkowo Miłoszowi bliskiego: mam na myśli Williama Blake’a i pochodzący z *Pieśni doświadczenia* liryk *Ah! Sun-flower [O! Słoneczniku!]*:

---

nowoczesności, wyjściowej sytuacji, w której refleksja nad poznaniem i interpretacja okazują się tak bardzo istotne.

<sup>17</sup> Tamże, s. 168.

<sup>18</sup> Po raz pierwszy kategorię tę w odniesieniu do dzieł Miłosza wykorzystał Jan Błoński – tenże, *Epifanie Miłosza* [w:] *Poznanawanie Miłosza. Szkice i studia o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 205–228.

<sup>19</sup> R. Nycz, „Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia”: *Czesława Miłosza tropienie realności* [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 168 (153–185).

<i>Ah, Sun-Flower! weary of time,</i>	O, Słoneczniku!
<i>Who countest the steps of the Sun,</i>	czasu strudzony mierniczy,
<i>Seeking after that sweet golden clime</i>	Który cierpliwie wszystkie kroki
<i>Where the traveller's journey is done:</i>	Słońca liczysz,
<i>Where the Youth pined awal with desire,</i>	Dążąc do tej krainy słodkiej, złotej,
<i>And the pale Virgin shrouded in snow</i>	błogiej,
<i>Arise from their graves, and aspire</i>	Gdzie wędrowiec przystaje
<i>Where my Sun-flower wishes to go.</i>	u kresu swej drogi:
	Gdzie Młodzieniec, stawiony
	ogniem pożądania
	I Dziewica spowita w zimny całun
	śniegu
	Powstają ze swych mogił,
	stęsknieni spotkania
	Tam, gdzie i mój Słonecznik chce
	dokończyć biegu <sup>20</sup> .

Najprostsze skojarzenie łączące utwory Blake’a i Miłosza wywołane jest podobieństwem tytułów i słów otwierających oba wiersze. Angielski oryginał (*Ah! Sun-flower*) to gramatycznie forma zwrotu do drugiej osoby (po polsku oddana przez tłumaczkę za pomocą wołacza wzmocnionego naddanym wykrzyknikiem), wszelako dowiadujemy się tego, dopiero czytając wiersz – lektura samego angielskiego tytułu może skłaniać do przypuszczeń, że mamy tu do czynienia z wykrzyknieniem („O! Słonecznik”), i ten moment wywołuje skojarzenie z pierwszymi słowami wiersza Miłosza.

Istnieje wszelako jeszcze inna, ważniejsza podstawa po temu, by liryki te zestawiać ze sobą. Wiersz Miłosza traktować można jako próbę – według samego podmiotu, nieudaną – opisanie kwiatu, do którego odniesienie, zamiast istnieć i rozgrywać się całkowicie w ramach pośrednictwa zmysłu wzroku, zostaje szybko uwikłane w osobiste (erotyczne) i społeczne (historyczne) skojarzenia. Tymczasem wiersz Blake’a *Ah! Sun-flower* interpretować można – jak czynił to Thomas Merton – jako utwór ukazujący „intersubiektywną relację między poetą

<sup>20</sup> Oryginał wiersza i polskie tłumaczenie Jolanty Kozak cyt. za: W. Blake, *Wiersze i poematy*, wyb. i oprac. K. Puławski, Izabelin 1997, s. 40–41.

a słończnikiem, odzwierciedlającą harmonię „ja” i przedmiotu, kiedy poeta i natura pozostawały, przynajmniej chwilowo, w stanie komunii [duchowej łączności]”, co dla Mertona „oznaczało, przynajmniej po części, przywrócenie Raju”<sup>21</sup>. Czy nie do takiego „szczęścia” aspiruje czasem podmiot wiersza Miłosza, kiedy w błysku krótkiej, inicjalnej frazy „O, szczęście! widzieć irys” wskazuje na momentalne i nietrwałe szczęście czystego widzenia, niezmaconego przez uruchamianie w świadomości podmiotu skojarzenia, nadzieje, lęki ani przez podsycany nieustannie przez kolejne ludzkie pokolenia żywioł historii?

To wszystko nie w pełni jeszcze wyjaśnia, dlaczego uważam Williama Blake’a (w interpretacji Thomasa Mertona) za operatywny kontekst dla *O!*. By to wyjaśnić, wypada na początek przypomnieć rzecz oczywistą, mianowicie fakt, że dla Miłosza (czemu dał wyraz w *Ziemi Ulro*) Blake był znakomitym diagnostą duchowych zagrożeń nowoczesności, którego wywody znakomicie przylegały do prywatnego doświadczenia polskiego poety („Mieszkałem w Ulro na długo przed tym, nim dowiedziałem się od Blake’a, jak się ta kraina nazywa, ale nie godziłem się na takie miejsce pobytu”)<sup>22</sup>.

Miłosz przypomina, że „Blake Wszechświat, tak jak go sobie ludzie wyobrażają, uważał za skutek Upadku”<sup>23</sup>, zaś zdaniem angiel-

---

21 W. Juszcak, *Poeta i mit*, Wołowiec 2014, s. 23. Juszcak powołuje się w tym miejscu na biografię Mertona – R. Labrie, *Thomas Merton and the inclusive imagination*, Columbia–Missouri 2001 – oraz na książkę *The Other Side of the Mountain: The End of Journey*, red. P. Hart, San Francisco 1998. Korespondencja Mertona i Miłosza wskazuje, że więź intelektualnego porozumienia, która ich łączyła, opierała się także na wspólnej dla nich sympatii do Blake’a. W liście do Miłosza, Merton dzieli się wrażeniami z ponownej, całościowej lektury angielskiego poety i przypomina o wyrażanej w całej twórczości autora *Pieśni niewinności i doświadczenia* świadomości duchowych zagrożeń, płynących ze strony Urizena, z których – jego zdaniem – Blake wychodzi zwycięsko (por. Th. Merton, C. Miłosz, *Listy*, tłum. M. Tarnowska, Kraków 1991, s. 54). Ów „europejski” kontekst wcale nie wyklucza zresztą perspektywy „dalekowschodniej”, czyli skojarzenia podsuwanego przez Dziadka z buddyzmem i Zen (A. Dziadek, *Obrazy w późnej twórczości poetyckiej Miłosza*, s. 168); wiadomo skądinąd, że także te zainteresowania łączyły Miłosza z Mertonem. Zarazem Miłoszowe opinie o Blake’u pozwalają pomyśleć o cyklu *O!* nieco inaczej niż wyłącznie w kontekście „zagadnień ograniczonych możliwości reprezentacji” (tamże, s. 177).

22 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 1994, s. 188.

23 Tamże, s. 68.

skiego poety i wizjonera „upadek człowieka [...] nie jest wynikiem złamania żadnego zakazu i, upraszczając, rzecz można, że [...] polega na zwycięstwie *proprium* czyli *ego*”<sup>24</sup>. Wspominając własne młodzińcze pisanie, autor *Ziemi Ulro* stwierdza, że „moim nieszczęściem było zawsze [...] bardzo silne *ego*, zamykające mnie w państwie Urizena, gdzie za ważne wolno poczytywać tylko to, co ogólne, społeczne, statystyczne itd.”<sup>25</sup>.

Zapewne takie podejście do siły podmiotowego spojrzenia tłumaczyć może, skąd bierze się zachwyty momentalnym ujrzaniem irysa, a także – dlaczego jego cieniem jest uświadomienie sobie, w chwili objawienia się *ego* oglądającego, zerwania owej intymnej więzi, dającej nadzieję na prawdziwy ogląd i komunie z światem zjawisk naturalnych, kiedy to widzenie kwiatu nie budzi skojarzeń z kobietą (a więc erotycznym pożądaniem, płodnością i wpisanymi w biologię narodzinami i śmiercią) ani nie przypomina o historycznym (czyli z gruntu tragicznym) wymiarze ludzkiego istnienia na Ziemi.

## 2. Nagość

Nie był chyba dotąd komentowany przez interpretatorów *O!* zastanawiający fakt, że Miłosz wybiera tu jako przedmiot oglądu obrazy podejmujące temat nagości: płótna, na których namalowane jest – częściowo przynajmniej odsłonięte – ludzkie ciało. Także i w tym sensie inicjalny wiersz cyklu stanowi istotne wprowadzenie do całości i zapowiada pewien rys wspólny wszystkim czterem lirykom. Podmiot mówiący kojarzy tu kolor irysa z barwą kobiecej sukni, a intymne skojarzenie nabiera jednoznacznie erotycznego wymiaru, kiedy w opis zaangażowany zostaje zmysł węchu (jeden ze zmysłów „pierwotnych” i „ciemnych”, w przeciwieństwie do najwyżej cenionego w kulturze europejskiej wzroku)<sup>26</sup>: „Kolor indygo jaki kiedyś suknia Eli / i delikatny zapach, jak zapach jej skóry”<sup>27</sup>.

24 Tamże, s. 171.

25 Tamże, s. 188.

26 Por. L. Vinge, *The Five Senses. Studies in a Literary Tradition*, Lund 1975.

27 C. Miłosz, *O!*, s. 28.

Takie nacechowanie opisu, wędrówka skojarzeń w tym właśnie kierunku, nie jest specjalnie zaskakujące, przeciwnie – na tle całego tomu *To*, w którym ogłoszone zostały interpretowane przeze mnie wiersze, jawi się jako w pewien sposób oczywiste (drugą część tomu, w której umieszczony został cykl *O!*, otwiera wiersz *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*, w którym punktem wyjścia są jednoznacznie erotyczne obrazy, „zamyślenie” męskiego podmiotu obserwującego „nogi w minispódniczkach” oraz męskie „marzenia porno”). Warto je wszelako sproblematyzować, podkreślając silny związek, jaki łączy pod tym względem *O!* z kolejnymi wierszami tego cyklu. Wszystkie obrazy, ku którym Miłosz kieruje naszą uwagę, eksponują (przeważnie kobiece) ciało – nagie lub przynajmniej znacząco obnażone. Erotyczna półnagość odkrywającej piersi Judyty; tyleż sygnalizowana, co na poły już faktyczna nagość rozbierających się czy też osuszających ciała po kąpieli postaci z obrazu Rosy; nagość kobiety z obrazu Hoppera, w zasadzie zakryta, ale, paradoksalnie, dobitnie podkreślona intymnym charakterem sceny i bezbronnością anonimowej, jak gdyby podpatrywanej przez widza bohaterki (to także wzmagają erotyczne skojarzenia) – ku czemu nas prowadzą?

Można by zapewne, wspierając się przywołanym wcześniej z tytułu wierszem *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* i rekonstrukcją samej przedstawionej w nim sytuacji, twierdzić, że – skoro także na obrazach, do których odnosi się Miłosz w cyklu *O!*, występuje rozebrane kobiece ciało (tak u Klimta i Hoppera, jedynie u Rosy i męskie, i kobiece) – należy szukać oparcia dla możliwej interpretacji w feministycznej teorii aktu (która nakazywałaby zwrócić też uwagę na fakt, że autorami wszystkich przywołanych obrazów są mężczyźni)<sup>28</sup>. Utwór wprowadzający do drugiej części tomu, w której znajduje się komentowany cykl, wydaje się z początku przekonywać o słuszności takiego postępowania. Píše w nim Miłosz:

Moje uszy coraz mniej słyszą z rozmów, moje oczy słabną, ale dalej są nienasycone.

<sup>28</sup> Por. na przykład rozważania na temat aktu w książce Johna Bergera (tenże, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Poznań 1997, s. 62 i nast.

Widzę ich nogi i minispódniczkach, spodniach albo w powiewnych tkaninach.

Każdą podglądam osobno, ich tyłki i uda, zamyślony, kołysany marzeniami porno.

Stary lubieżny dziadu, pora tobie do grobu, nie na gry i zabawy młodości<sup>29</sup>.

Wstęp ten jest na tyle jednoznaczny, że uzasadnienie ewentualnej aplikacji feministycznych teorii, podejmujących problem męskiego oglądu kobiecego ciała, nie wymagałoby zapewne zbytniego wysiłku: postawić należałoby wówczas tezę, że wybór obrazów, do których podmiot odnosi się w *O!*, podyktowany jest potrzebami męskiego spojrzenia, szukającego erotycznego pobudzenia w oglądzie aktów. Dalsza część cytowanego wiersza sprawia jednak, że taki zabieg miałby charakter znaczącej redukcji – choć, zarazem, nakazuje podtrzymać sugestię, że wybór obrazów przedstawiających roznegliżowane kobiece ciała nie jest przypadkowy:

Nieprawda, robię tylko to, co zawsze robiłem, układając sceny tej ziemi  
z rozkazu erotycznej wyobraźni.

Nie pożądam tych właśnie stworzeń, pożądam wszystkiego, a one są jak  
znak ekstazy obcowania.

Nie moja wina, że jesteśmy tak ulepieni, w połowie z bezinteresownej  
kontemplacji, i w połowie z apetytu<sup>30</sup>.

Przeciwstawienie (ale i komplementarność) „bezinteresownej kontemplacji” i „apetytu” sugeruje, że poddanie się „erotycznej wyobraźni” kieruje albo ku fizycznemu spełnieniu („marzenia porno”), albo ku zachwytowi nad pięknem całego zmysłowo postrzeganego świata – jednej z dwóch odmian „ekstazy obcowania”. Druga z nich nie jest w tym ujęciu wcale zaprzeczeniem pierwszej, przeciwnie: rodzą się z tego samego impulsu – ze spojrzenia na piękne ciało kobiece<sup>31</sup>. Właś-

29 C. Miłosz, *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* [w:] tegoż, *Tb*, s. 23.

30 Tamże.

31 Ten motyw wraca w kolejnych wierszach drugiej części *Tb*, zapowiadających – jak sądzę – następujące później wiersze „o obrazach”. W utworze *Na moje 88. urodziny* czytamy: „I ja, zapatrzone w młode piękno, / cielesne i nietrwale, / jego ruch taneczny



nie dlatego wiersz rozpoczynający się sytuacją „podglądania” młodych kobiet przez siedzącego na lotnisku „dziada”, kończą słowa prowadzące w zupełnie innym kierunku:

Jeżeli po śmierci dostanę się do Nieba, musi tam być jak tutaj, tyle że  
pozbędę się tępych zmysłów i ociężałych kości.

Zmieniony w samo patrzeć, będę dalej pochłaniał proporcje ludzkiego  
ciała, kolor irysów, paryską ulicę w czerwcu o świcie, całą niepojętą,  
niepojętą mnogość widzialnych rzeczy<sup>32</sup>.

Nieprzypadkowo, moim zdaniem, w ostatnich wersach utworu pojawia się właśnie „kolor irysów” – wskazana została w ten sposób łączność między tym wierszem a lirykiem *O!*, co nakazuje postrzegać pomieszczone w *To* cykl wierszy „o obrazach” jako związane z zagadnieniami, o których była tu mowa.

Z tego też powodu właściwym komentarzem do poświęconych obrazom wierszy Miłosza, w których przywołane są intymne i erotyczne przedstawienia kobiecego ciała, wydają mi się słowa Kennetha Clarka, który przypomina, że artyści malujący akty kobiece „szukali czegoś, co powstało w ich myślach ze splotu wspomnień, potrzeb i przekonań; wspomnień wcześniejszych dzieł sztuki, potrzeb ich własnej zmysłowości i przekonania, że kobiece ciało jest znakiem harmonijnego porządku natury”<sup>33</sup>. Malarze ci, dodaje Clark, „Patrzyli na Venus Naturalis z taką żarliwością, ponieważ chcieli ujrzeć w niej jej niedostępną bliźniaczą siostrę” – czyli Venus Coelestis<sup>34</sup>.

Przywołane rozróżnienie dwóch Wenus wyjaśnia Clark następująco: ta pierwsza „narodziła się z morza neoplatonickiego filozofowania”, druga – „w konkretniejszym środowisku bujnych traw, sielskich źródeł, gęstego listowia” w okresie renesansu<sup>35</sup> i to ona dała początek przed-

---

wśród starych kamieni. // Kolory sukien według letniej mody, / stuk pantofelka na dallach sprzed stuleci [...]” ([w:] C. Miłosz, *To*, s. 25).

32 Tenże, *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* [w:] tegoż, *To*, s. 23–24.

33 K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, tłum. J. Bomba, Warszawa 1998, s. 153.

34 Tamże.

35 Tamże, s. 109.

stawieniom erotycznym. Akt izolowany od biologicznego życia to domena Wenus Niebiańskiej<sup>36</sup>; naga kobieta jako symbol twórczego i płodnego życia – to Wenus Pospolita<sup>37</sup>. Pierwszy typ przedstawienia, jako wyrosły z wcześniejszego chronologicznie światopoglądu, dla drugiego pozostawał zawsze punktem odniesienia, nawet wówczas, gdy zasadnicze treści obrazowe miały już odmienne nacechowanie. W tym sensie akt jest zawsze świadectwem przekonania o harmonii natury i istnieniu pewnego uniwersalnego porządku (przekonania, które można ufundować na różnych podstawach światopoglądowych: od religijnych po areligijne):

Grecy udoskonalili akt po to, żeby człowiek mógł czuć się podobnie jak bóg, i w pewnym sensie nadal taka jest jego funkcja, bo wprawdzie nikt nie przypuszcza dzisiaj, że Bóg wygląda tak jak piękny człowiek, ale nadal czujemy się bliscy boskości w momentach poczucia tożsamości, kiedy poprzez własne ciało uświadomimy sobie istnienie uniwersalnego porządku<sup>38</sup>.

W tym miejscu pozostawmy na boku dzieje aktu malarskiego i spróbujmy zastanowić się, w jaki sposób do jego dziedzictwa odnosi się Miłosz. Fakt, że zwraca się do dzieł tego gatunku, trudno bowiem uznać za przypadkowy, tak dalece koresponduje on z problematyką całej drugiej części tomu *T0* – pora zadać pytanie, co z tego zwrotu wynika.

Kierując uwagę ku dziełom, które z definicji mówią o „harmonijnym porządku natury”, którego znakiem jest, jak pisze Clark, ciało kobiece<sup>39</sup>, Miłosz powraca do tematyki bardzo mu bliskiej, a ujaw-

<sup>36</sup> Tamże, s. 107.

<sup>37</sup> Tamże, s. 109.

<sup>38</sup> Tamże, s. 322.

<sup>39</sup> Niechętny wobec takiej tradycji lektury aktu – opisywanego jako „zachwycający [...] wyraz humanistycznego ducha Europy” Berger wskazuje na sprzeczność między „indywidualizmem artysty” a traktowaniem osoby (kobiety) jak „rzeczy lub abstrakcji” (J. Berger, *Sposoby widzenia*, s. 62). W interpretacji wierszy Miłosza, jaką tu proponuję, próbując lektury *O!* w szerszym kontekście twórczości poety, lepszym kontekstem jest opinia tej części historii sztuki, którą reprezentuje Clark, gdyż Miłosz sam do tej tradycji najwyraźniej przynależy, kategoryzując świat na przykład na część duchową i materialną, czy zadając pytania metafizyczne.

niającej się niezmiennie w jego licznych wierszach poświęconych przyrodzie. Można wskazywać, że wiersze z cyklu *O!* mówią o charakterystycznym dla poety postrzeganiu natury, pełnym zarazem zauroczenia i obawy, które nie pozwalają kontemplować piękna i płodności bez jednoczesnej myśli o cenie życia, jaką ostatecznie trzeba za nie zapłacić. Sprężenie to przybrało na sile w okresie, przeciw któremu z całą mocą zwracał się William Blake, czyli w czasach panowania Urizena, oświeceniowego Rozumu.

Gdy Miłosz opisuje przedziwny, pełen sprzeczności stosunek Blake’a do Natury, jako charakterystyczny przykład przywołuje Blake’owską *The Book of Thel* [*Księga Thel*], czyli „baśń o duszy przed wcieleniem”. W dziele tym Thel zstępuje na ziemię „gotowa przyjść los całego bolejącego stworzenia, a więc narodziny, seks i śmierć. Ale w ostatniej chwili braknie jej odwagi i karą jej będzie bezpłodna, bezużyteczna czystość”<sup>40</sup>. Problem ten znajduje niemal dokładne odzwierciedlenie w wierszu Miłosza, pomieszczonym w tomie *To*:

Wydaje mi się, że słyszę głos demiurga:  
 „Albo nieme skały jak w pierwszym dniu stworzenia,  
 albo życie, którego warunkiem śmierć,  
 i to upajające ciebie piękno”<sup>41</sup>.

Tego rysu swojej twórczej myśli Miłosz był zresztą doskonale świadom. Pisał w *Ziemi Ulro*:

W znacznym stopniu manichejski [...], byłem zawsze pesymistą ekstatycznym, tj. ziemia zanadto mnie zachwycała, żebym w jej pięknie widział tylko odbłask nieosiągalnego czystego Dobra [...]. Romantyczny miłośnik przyrody [...], a zarazem, prawie równocześnie, świadomy, że pompuję się tylko marzeniami, poezją przyozdabiając wielką machinę narodzin i mordu, znajdowałem u Blake’a podobną, wtedy przeze mnie tylko odgadywaną wiedzę o podwójnym wchłanianiu przez nas świata<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 169.

<sup>41</sup> Tenże, *Nad strumieniem* [w:] tegoż, *To*, s. 27. Ten wiersz bezpośrednio poprzedza cykl *O!*

<sup>42</sup> Tenże, *Ziemia Ulro*, s. 170.

Zachwyt pięknem natury sąsiaduje więc tutaj ze świadomością własnego, zmysłowego i cielesnego zakorzenienia w „machinie narodzin i mordu”<sup>43</sup> i w tym, co nazywał w kontekście utworu Blake’a „losem bolejącego stworzenia”; losem, którego treścią są „narodziny, seks i śmierć”, a którego nagie kobiece ciało jest wymownym znakiem.

Przykuwające uwagę malarza i odbiorcy malarskiego aktu nagie ciało obrazuje, według tej koncepcji, wspaniałość i upadek ludzkiej kondycji – to zatem, co wspaniałe i straszne w Naturze widzianej oczyma Blake’a i Miłosza. Myślę, że to właśnie (a nie nagość sama i „męskie spojrzenie” na nią skierowane) stanowi bardzo ważny temat omawianych wierszy, gdyż Miłoszowskie dialogi z dziełami podkreślają właśnie – jak będę starała się wskazywać – wpisanie oglądającego je podmiotu w nowoczesność, z całym jej bagażem doświadczeń, lęków i pragnień. W wierszach Miłosza akty zatem „mówią o nas” w sposób podwójny. Po pierwsze, przedstawienie ludzkiego ciała dotyka zawsze odbiorcę w sposób bezpośredni, bo odnajduje on na obrazie swoją własną fizyczność. Po drugie, wpisana w nie wiara w „harmonię natury” jest zasadniczym testem dla odbiorczej wrażliwości – zwłaszcza tej w odczarowanym świecie nowoczesnym, dlatego odbiorcza reakcja na nią „mówi o nas” naprawdę wiele.

### 3. Gustav Klimt

Kolejny wiersz z cyklu, nawiązujący do obrazu Gustava Klimta *Judyta z głową Holofernesa*, jest przykładem dość wyjątkowej kompozycji: w wierszu, w którym ani razu nie pojawia się czasownik w pierwszej osobie liczby pojedynczej, proponowana interpretacja ma charakter niezwykle, ostentacyjnie wręcz, „prywatny”<sup>44</sup>. Skojarzenia podmiotu

43 Tamże.

44 Sam Miłosz, pisząc w tekście zatytułowanym *W Yale* o swoich spotkaniach z malarstwem, przyznawał otwarcie, że kluczowe dla interpretacji obrazu w jego wierszach są podmiotowe doświadczenia, a nie potrzeba dochowania wierności obrazowym treściom: „Często, oceniając obraz, kierować się będę jedynie sumą idei i dumai, które pozostawi w moim umyśle [...]” – C. Miłosz, *W Yale* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 4, Kraków 2004, s. 236. Do podobnych wniosków dochodzi w swej analizie cyklu *O! Dziadek*, wskazując na dowolność interpretacyjną, do jakiej mówiący o obrazach

narosłe wokół obrazu wiodą wprost do burzliwych i tragicznych wydarzeń dwudziestego wieku, których metonimią staje się śmierć żołnierzy na froncie pierwszej wojny światowej:

O, usta na wpeł rozchylone, oczy przymknięte, różowa  
sutka w obnażonej twojej nagości, Judyto!

Z wyobrażeniem ciebie oni, biegnący do  
ataku, rozrywani wybuchami artyleryjskich  
pocisków, padający w dół, w zgniliznę!

O lite złoto twoich tkanin, naszymi z rzędami  
drogich kamieni, Judyto, na takie ich pożegnanie!<sup>45</sup>

*Judyta* nie jest przecież obrazem powstałym „na pożegnanie” kogokolwiek i Miłosz o tym wie, a jednak tej formuły używa. Wskazuje w ten sposób, że między widzem a dziełem stoi doświadczenie historyczne<sup>46</sup>. Ta siła, z jaką podmiot narzuca czytelnikowi przeświadczenie, że *Judyta* jest obrazem związanym z pierwszą wojną światową, nie tylko ma zdumiewającą moc sprawczą, lecz także upewnia, że Miłosz, oglądając obrazy, bardzo świadomie pozostaje ahistoryczny, przyznając – jeśli trzeba – rację interpretującemu przeciw obrazowi<sup>47</sup>. Odbiorcą obrazu

---

podmiot przyznaje sobie prawo (A. Dziadek, *Poezja jako interpretacja sztuki...*, s. 165 i nast.). W tym kontekście szczególnie interesujące są ustalenia Wojciecha Bałusa, wskazującego, że podmiot ów pozostaje jednocześnie wrażliwy na malarskie walory przedstawienia, których wprawdzie nie omawia, ale doskonale rozumie ewokowane przez nie znaczenia (tenże, „*Katalog danych, którym wymyka się ostateczny sens*” [w:] tegoż, *Efekt widzialności. O swoistości widzenia obrazów, granicach ich odczytywania i antropologicznych aspektach sztuki*, Kraków 2013, s. 122).

45 C. Miłosz, *O! Gustav Klimt (1862–1918), „Judyta” (szczegół)*, *Österreichische Galerie, Wien* [w:] tegoż, *Tb*, Kraków 2000, s. 29.

46 Podobnie jak między dziełem literackim a jego czytelnikiem – por. przejmujące uwagi na temat ewentualnych przyszłych losów Justyny, bohaterki *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej, zawarte w wierszu Miłosza *Rozbieranie Justyny*.

47 Rację ma Dziadek pisząc, że dzieła podsuwają poecie jedynie „wizualne za-szczepienie” (por. A. Dziadek, *Obrazy w późnej twórczości poetyckiej Miłosza*, s. 177), zaś wiersze mają bardzo luźny związek z dziełami sztuki. Naturalnie, nie ma tu mowy o ekfrazie rozumianej jako „opis” dzieła.

Klimta jest w wierszu świadek wojen i to doświadczenie staje się kluczowe – widzi on dzieło w kontekście tego, co potem, co narosło w jego własnej świadomości: nie wiadomo, czy wiedzy, czy emocji.

Jednocześnie obecna jest też w wierszu myśl o Erosie jako sile popędowej, którą dopełnia i równoważy popęd śmierci – myśl wyrażona przez Freuda w kontekście rozważań nad motywacjami zachowań ludzkich, a tak znakomicie przylegająca do obrazu natury, jaki wyłania się z Blake’owego i Miłoszowskiego rozpoznania śmierci jako ceny za płodność. Bardzo fizycznym i jednoznacznie erotycznym wskazaniem w pierwszej części wiersza („usta na wpół rozchylone, oczy przyknięte, różowa / sutka w obnażonej [...] nagości”) odpowiada również fizyczny opis śmierci („rozrywani wybuchami [...], padający w doły, w zgniliznę!”). Choć zatem na obrazie Klimta widać tylko niewielki fragment uciętej głowy Holofernesa, to atrakcyjność obnażonego ciała Judyty i tak znajduje swoje konceptualne dopełnienie w obrazie śmierci, która jest warunkiem każdego biologicznego istnienia.

#### 4. Salvator Rosa

Trzeci utwór dotyczy obrazu Salvatora Rosy *Pejzaż z postaciami*. Strategia spotkania z obrazem wydaje się tu od początku diametralnie różna od zastosowanej w poprzednim wierszu. Atmosfera budowana jest za pomocą chwytu mającego duże znaczenie dla całego cyklu, ale w tym wierszu wyzyskanego w sposób najbardziej radykalny: w całym wierszu nie pojawia się ani jeden czasownik w formie osobowej. Jest to bardzo szczególny znak zerwania związku z czasowym uwarunkowaniem każdego istnienia i każdej wypowiedzi – sygnał, że być może podjęta zostaje próba „dopuszczenia do głosu widzącego oka” (wbrew ujawnionej wcześniej w wierszu *O!* świadomości, że nie jest to możliwe).

O, spokój wody pod skałami i żółta cisza popołudnia, i odbite poziome obłoki!

Postacie na pierwszym planie ubierające się po kąpielu, inne na drugim brzegu malutkie i w swoich czynnościach tajemnicze!

O, najzwyklejsze wyjęte z codzienności i podniesione w scenę do ziemskiej podobną i niepodobną!<sup>48</sup>

W tym wierszu na pewno zawiera się, jak chce Dziadek, moment namysłu nad tym, czym jest realizm, wszelako szczególnym wydaje mi się punkt, w którym pada – nierozstrzygająca niczego – odpowiedź na pytanie o realistyczny lub nierealistyczny status tej sceny. Ta jest zarazem „do ziemskiej podobna i niepodobna”, którą to frazę chciałabym jednak rozumieć nieco inaczej, niż przypisując jej wyłącznie status pełnej zwątpienia diagnozy „kwestionującej skuteczność reprezentacji”<sup>49</sup>. Należałoby postawić pytanie, co właściwie sprawia, że scena ta jest zarazem „podobna i nie” do ziemskiej rzeczywistości? Nie jestem pewna, czy Miłosz ma tu na myśli ograniczenia każdej reprezentacji, wpisane niejako w samą naturę wszelkich mimetycznych przedstawień, które nigdy nie są prostym odwzorowaniem. Warto zwrócić uwagę na czasownik, jakim przejście to opisuje poeta: w wierszu mowa jest o „podniesieniu” (w scenę), a rzeczownik ten jednoznacznie wartościuje proces, o którym mowa: podniesienie to zarazem uwznioślenie i uczynienie bardziej szlachetnym (wręcz sakralizacja – jak podniesienie w liturgii chrześcijańskiej) – a także, siłą rzeczy, zmiana miejsca, w którym obiekt się znajduje, tym samym zaś i obiektu samego. „Najzwyklejsze” okazuje się w tej optyce „wyjęte z codzienności” – czy jednak można to uznać za klęskę malarza, czy raczej – jak chyba sądzi Miłosz – widzieć w tym jego bardzo świadome działanie<sup>50</sup>? Tym, co podmiot tekstu dostrzega na obrazie, jest przede wszystkim „spokój”, „cisza”, a zatem zjawiska niekoniecznie skorelowane ze skalnymi spiętrzeniami (charakterystycznymi skądinąd dla Rosy także w innych dziełach), a także sposób namalowania gałęzi drzew tak, by powstała sugestia, że w świecie przedstawionym wieje wiatr. Tymczasem można przypuszczać, że to właśnie ów „spokój” wypełniający płótno decyduje w optyce podmiotu o „nieziemskim” wymiarze sceny. „Wyjęcie

48 C. Miłosz, *O! Salvator Rosa (1615–1673)*, „Pejzaż z postaciami”, *Yale University Gallery* [w:] tegoż, *Tb*, s. 30.

49 A. Dziadek, *Obrazy w późnej twórczości poetyckiej Miłosza*, s. 175.

50 Pejzaż Rosy nie jest (co sugeruje Dziadek – także) obrazem realistycznym – dlatego trudno mi zgodzić się na sugestię, że Miłosz wybiera ten akurat obraz, by rozprawić się z zagadnieniem reprezentacji.

z codzienności” polegałoby wówczas na wypełnieniu pejzażu z postaciami atmosferą wyciszenia i harmonii, do czego przyczyniałyby się także forma ujęcia nagich ciał, których negliż nie ma charakteru erotycznego, lecz jest częścią porządku przedstawionego na obrazie.

Podobnie jak w przypadku martwych natur, także w odniesieniu do pejzażu istnieją tradycje interpretacji nakierowanej na „realistyczne” i „alegoryzujące” odczytywanie dzieła (pierwsza polega na upatrywaniu w dziele malarskim mimetycznego odwzorowania, druga zaś sugeruje istnienie w obrazie alegorycznych treści, ukrytych w symbolach, postaciach czy nawet zabiegach kompozycyjnych). Miłoszowi jako autorowi omawianego wiersza o pejzażu Rosy bliżej jest z pewnością do drugiej z nich. Świadczy o tym fragment: „Postacie na pierwszym planie ubierające się po kąpeli, inne na drugim brzegu malutkie i w swoich czynnościach tajemnicze!”.

Określenie „tajemniczych czynności” postaci na drugim brzegu rzeki odnosić należy do ledwie widocznych sylwetek na bardzo dalekim planie obrazu (ku którym uwagę widza kieruje jednak bezpośrednio sąsiedztwo na płaszczyźnie z wyeksponowaną figurą kobiety na pierwszym planie). Dlaczego użyty został przymiotnik „tajemnicze”, sugerujący istnienie jakichś treści ukrytych w obrazie, niemożliwych czy trudnych do odcyfrowania nie tyle ze względu na słabą widoczność, ile raczej ze względu na swój charakter, wymagający od widza znajomości kodu? Zapewne po to, by wskazać, że tego kodu, „otwierającego” dawny obraz, dzisiejszy widz nie zna.

Wydaje mi się jednak, że sugerowaną przez Miłosza „alegoryczność” pejzażu Rosy należałoby rozumieć dużo szerzej, w oderwaniu od rekonstruowanej tradycji interpretacyjnej, i umieszczać ją na planie jeszcze innym. Podstawowym czynnikiem umożliwiającym działania alegoryście byłaby wówczas nie tyle znajomość kodu, ile raczej przekonanie o istnieniu i ważkiej roli treści, które pod postacią alegorii mają być wyrażone. Krótko mówiąc, alegorysta działa w przeświadczeniu, że poza tym, co widzialne (co stanowić może domenę przedstawień realistycznych), istnieje sfera zjawisk czy idei, które mogą być upostaciowane tylko z użyciem ujęcia alegorycznego. Taką postawę – słusznie czy nie – wydaje się Miłosz przypisywać Rosie, którego obraz „podnosi” codzienność w scenę „do ziemskiej podobną i niepodobną”. Byłaby to



w wydaniu Miłosza istotnie „rehabilitacja alegorii”<sup>51</sup>, alegorii rozumianej jednak – powtórzmy – bardzo szeroko, dowartościowująca przede wszystkim metafizyczne przeświadczenia, będące udziałem kultury dawnej, z dobrodziejstw alegorii chętnie korzystającej.

Dlatego właśnie sędzę, że także w tym wierszu ujawnia się „dziejowe doświadczenie” podmiotu oglądającego, doświadczenie wyrażane częściej przez poetów dwudziestowiecznych oglądających dzieła malarstwa pejzażowego<sup>52</sup>, a wyrażające się w przekonaniu, że kultura i sztuka, w ramach której powstawały pejzaże, posiadała – w przeciwieństwie do sztuki i kultury nowoczesnej – umiejętność odmalowywania „scen do ziemskich podobnych i niepodobnych”, wypełnionych jakimś rodzajem przeświadczeń metafizycznych, przez tamtą epokę podzielanych. By dostrzec w pejzażu Rosy „scenę do ziemskiej...”, nie trzeba było specjalnego wysiłku, choć znamieny jest akcent położony na tę właśnie cechę obrazu. (Jest to tym bardziej znaczące, że Rosa jest malarzem o wyjątkowo żywej literackiej i teoretycznoliterackiej recepcji, z czego Miłosz raczej zdawał sobie sprawę, przystępując do pisania komentowanego cyklu.) By jednak ujrzeć w nim w pierwszym rzędzie „spokój” i „ciszę”, rodzaj rytuału („czynności tajemnicze”) i uwznioślenie („podniesione w scenę”), trzeba było ujawnić się ze spojrzeniem dwudziestowiecznego sceptyka, dla którego „podniesienie codzienności w scenę” nie jest już gestem prostym i naturalnym, lecz obiektem zaskoczenia – i chyba nawet podziwu<sup>53</sup>.

51 J. Abramowska, *Rehabilitacja alegorii* [w:] *Alegoria*, red. J. Abramowska, Gdańsk 2003, s. 5–18.

52 Por. na przykład W. Szymborska, *Pejzaż* [w:] *tejże, Wiersze wybrane*, wyd. nowe, uzupełnione, Kraków 2010, s. 119–120; R. Mielhowski, *Z Kamila Pissarra* [w:] *Poza słowa. Antologia wierszy 1976–2006*, wstęp, wyb. i red. T. Dąbrowski, posł. M. Stala, Gdańsk 2006, s. 243.

53 Tak też rozumiem wymowę wiersza Miłosza *Realizm*. Adam Dziadek na podstawie tego wiersza pisze, że „realizm to, jak się wydaje, przedmiot wielkiej fascynacji poety” (tenże, *Obrazy w późnej twórczości poetyckiej Miłosza*, s. 159), z czym wypada się zgodzić; warto chyba jednak upewnić się, na czym owa fascynacja polega. Dziadek rozwija tę myśl, wskazując na „niewystarczalność języka”, rozbieżność między malarstwem a pisaniem. Zgadając się z tą obserwacją, jednocześnie warto zauważyć, że wiersz *Realizm* jest utworem „o nas”, o kondycji ludzi współczesnych – tak można rozumieć sens otwierających go słów: „Nie jest całkiem z nami źle, jeżeli możemy / Podziwiać holenderskie malarstwo. To znaczy, / Że co nam opowiadają od stu, dwustu

## 5. Edward Hopper

Wiersz zamykający cykl poświęcony jest obrazowi Edwarda Hoppera *Pokój hotelowy* (1931). Także w tym przypadku ma miejsce charakterystyczne „rozejsicie się” podmiotu komentującego obraz z tym, co na płótnie rzeczywiście zostało namalowane<sup>54</sup>:

O, jaki smutek nieświadomy, że jest smutkiem!  
Jak rozpacz, nieświadoma, że jest rozpaczą!

Kobieta kariery, obok jej walizki, siedzi na  
łóżku, półnaga, w czerwonej halce, uczesanie jej  
nienaganne, w ręku ma kartkę z cyframi.

Kim jesteś? – nikt nie zapyta, sama też nie wie<sup>55</sup>.

Zwraca uwagę, po pierwsze, psychologizacja opisu widocznej na obrazie postaci, dokonana jednak w dość szczególny sposób. Jak słusznie

---

lat, / Zbывamy wzruszeniem ramion.” (C. Miłosz, *Realizm* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 5, Kraków 2009, s. 29). „Od stu, dwustu lat” opowiadane są wszak te właśnie historie, na które (czego dowodem *Ziemia Ulro*) Miłosz zgodzić się nie chciał, a które odbierają światu ludzkiemu wymiar religijny. Bardzo charakterystyczna jest przecież znajdująca się w tym samym wierszu, ostentacyjnie niepełna fraza: „Trwają, i to tak mocno, że trudno nie wierzyć”. Nie wierzyć – w co właściwie? Dawne malarstwo staje się tu medium, przez które widać Porządek, za który należy się dziękczynienie: „Splendor [...] / Okrywa popękany mur, śmietnisko, / Podłogę karczmy, kaftany biedaków, / Miotłę i ryby skrwawione na desce. / Raduj się, dziękuj!”. Sztuka taka ze swoją pewnością (epistemologiczną, ale także aksjologiczną, religijną) oddziałuje na „nas”, może nawet pozwala doznać pewności, której nowoczesny człowiek jest najczęściej pozbawiony. Ekfrazą, która dotyczy się takiego malarstwa, byłaby zatem poszukiwaniem Wizerunku: nie wizerunku Boga, ale tego, co w postsekularnym świecie stanowi przypomnienie o Nim i wypełnia sferę religijną. Ta właśnie, związana z religią (duchowością) współczesnych ludzi, warstwa ekfraz Miłosza wydaje mi się bardzo istotna. Na temat realizmu Miłosza zob. też W. Bałus, „*Katalog danych, którym wymyka się ostateczny sens*”, s. 132–133.

54 Por. A. Dziadek, *Obrazy w późnej twórczości poetyckiej Miłosza*, s. 175–177; W. Bałus, „*Katalog danych, którym wymyka się ostateczny sens*”, s. 121 i nast.

55 C. Miłosz, *O! Edward Hopper (1882–1967)*, „*Pokój hotelowy*”, *Thyssen Collection, Lugano* [w:] tegoż, *To*, s. 31.

zauważono<sup>56</sup>, nie ma tutaj próby anegdotycznego wyjaśnienia przyczyn, dla których kobieta znalazła się samotnie w pokoju hotelowym, i jakich perypetii fragment został tu namalowany, w czym należy widzieć szczególną cechę Miłoszowskich wierszy o obrazach. Jeśli zatem mówić można o psychologizacji, warto zaznaczyć, że rozgrywa się ona na dość szczególnym poziomie. O smutku postaci i jej rozpacz wie, jak należy sądzić, oglądający obraz podmiot wiersza, lecz nie ona sama<sup>57</sup>, wręcz przeciwnie – postaci z obrazu przypisana zostaje „nieświadomość” własnych stanów emocjonalnych.

Ostatni wers utworu uznać można za puentę tyleż wiersza, co i całego cyklu *O!*. W całym tym cyklu czasownik „być” w formie osobowej pojawia się wcześniej tylko jeden raz, w pierwszym liryku, we frazie „kiedy nie było żadnej Eli”, zatem w formie gramatycznej nieco osłabiającej jego znaczenie – stąd jego brzmienie w finalnym wersie wypada bardzo mocno, zwłaszcza że słowo to tworzy tutaj pytanie o zupełnie podstawowym znaczeniu dla ludzkiego życia. Z pozoru pytanie „Kim jesteś?” jest w cytowanym wierszu fragmentem fingowanego dialogu, jednak tak naprawdę nie pada ono w świecie przedstawionym, pełna fraza brzmi przecież: „Kim jesteś? – nikt nie zapyta”. Dlatego myślę, że pytanie to, wyeksponowane przez pozycję, w jakiej się znajduje (ostatni wers) i podkreślone dodatkowo za sprawą zapisu (oddzielone od wcześniejszego wersu światłem między strofoidami, od kolejnych słów w wersie – myślnikiem), można traktować jako podsumowujące problematykę obecną – jak starałam się wykazać – w całym cyklu: zagadnienie kondycji człowieka współczesnego, o którą (mimoходом lub całkiem jawnie) zapytuje podmiot interpretujący obrazy. Według niego, cechą charakterystyczną człowieka nowoczesnego pozostaje całkowita alienacja, znakomicie wyrażona na obrazie Hoppera; w tym sensie ostatni wers wiersza objawia niezwykle dojmującą prawdę na temat skrajnie osamotnionych ludzi współczesnych, którą wyraża także

<sup>56</sup> W. Bałus, „Katalog danych, którym wymyka się ostateczny sens”, s. 122.

<sup>57</sup> Wojciech Bałus ujął to następująco: „Wiersz rozpoczyna się konstatacją smutku nie skupionego w człowieku, lecz emanującego z całego płótna, i dlatego nieświadomego, kończy zaś – po opisie postaci – stwierdzeniem niemożności rozwikłania zagadki, co wynika tyleż z wyalienowania kobiety [...], co i z braku możliwości zarysowania jakiegokolwiek wiążącej się z nią historii” (tamże).

plótno<sup>58</sup> („nikt nie zapyta”), a jednocześnie prawdę o charakterystycznej dla ludzi epoki nowoczesnej nieznaności samych siebie, bo w swej samotności pozbawionych zwierciadła oczu i emocji drugiego człowieka.

W tej perspektywie istotną okazuje się wszelako rola sztuki – zwłaszcza tej, która (jak akt) zawsze nakazuje odbiorcy widzieć na obrazie pewne cechy siebie samego, choć twierdzić można, że każdego dzieła, które powołane jest do tego, by, intrygując, wciągać odbiorcę w grę interpretacyjną. W tym sensie przecież, koniec końców, malowidło mówi nam zawsze właśnie „o nas”, o tym – kim jesteśmy. Za sprawą spotkania z dziełem malarskim człowiek słyszy rzadko rozbrzmiewające w jego uszach pytanie „Kim jesteś?” i – bywa – próbuje sobie na nie odpowiedzieć, opowiadając o dziele. Warto zwrócić uwagę, że do zadania go szczególnie inspirującym jest malarski portret, czy ściślej, każde przedstawienie ludzkiej postaci<sup>59</sup>. To zapewne kolejna z przyczyn, dla których Miłozza interesują obrazy przedstawiające ludzi: odsyłają one bowiem wprost do tego właśnie, fundamentalnego, a rzadko słyszanego w dobie nowoczesnej, pytania.

## 6. Zadanie interpretacji

W pewnym sensie zatem te trzy wiersze o obrazach układają się w opowieść o odbiorczej świadomości w dwudziestym wieku: w czasie

---

58 Nastrój smutku budowany jest przez Hoppera, jak wskazuje Bałus, środkami malarskimi: „[...] stagnację bohaterki uwypuklają statyczne płaszczyzny ścian, ramujące i «klinujące» w bezruchu całą scenę, a jednolite, rozproszone światło eliminuje wszelki dramatyzm. Fragment ściany i drewniane wezłowie łóżka po lewej stronie oraz element melba (szafka?) po prawej stronie blokują dostęp do niewiasty, dystansują ją od patrzącego z bliska, ale spoza tej «ramy», widza, nie pozwalając mu wkroczyć do zajmowanej przez nią przestrzeni. Jednocześnie ona sama nie nawiązuje żadnego kontaktu ze światem zewnętrznym, ukazana jest jakby za niewidzialną zasłoną, skupiona tylko na sobie” (tamże).

59 „Podstawowy problem stanowi pytanie, prowokowane przez istnienie każdego wizerunku człowieka: kim jesteś?” – A. Skalska, *Portrety Olgi Boznańskiej*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Wojciecha Suchockiego, Poznań 1990 (maszynopis) – cyt. za: M. Haake, *Twarzą w twarz z portretem. W stronę radykalnej hermeneutyki malarstwa portretowego* [w:] *Twarzą w twarz z obrazem*, red M. Poprzęcka, Warszawa 2003, s. 40.

znaczonym wojnami (interpretacja *Judyty*), kiedy to zwątpienie w ład świata stało się naczelną cechą ludzkiego widzenia rzeczywistości (interpretacja *Pejzażu z postaciami*), zaś ludzie utracili elementarny kontakt z własnymi emocjami i potrzebami (interpretacja *Pokoju hotelowego*). Nietrudno w tych dwóch ostatnich cechach dostrzec podobieństwo do świata Ulro, który opisywał Blake, bolejący nad postępującą erozją wyobraźni i potrzeb religijnych oraz wyobraźni twórczej w świecie sobie współczesnym. Co wydaje mi się bowiem dość wyraźnie obecne w wierszach z tego cyklu, to akcentowanie przez podmiot własnego zakorzenienia dziejowego, polegające jednak nie tyle na osobistym odnoszeniu się do konkretnych zdarzeń, ile właśnie na zanurzeniu podmiotu oglądającego w czymś, co nieprecyzyjnie można by określić mianem „ducha czasów”. W interesujących mnie lirykach podmiot mówiący i interpretujący obrazy podkreśla ten właśnie moment oraz jego znaczące wymiary. „Malowidło” mówi zatem do Miłosza tyleż o osobistych, podmiotowych zmaganiach ze sztuką (artystyczną reprezentacją świata, jej wiernością – lub niewiernością – względem rzeczywistości oraz istniejącej niekiedy w dziele sztuki możliwości epifanii), ile o historycznym doświadczeniu kształtującym odbiór dzieła i naszym rozumieniu własnego momentu dziejowego. Można na tej płaszczyźnie obserwować opisywany przez Jana Błońskiego proces, polegający na stopniowym „uspołecznianiu” prywatnego doświadczenia w poezji Miłosza<sup>60</sup>. Jest w tym jednak coś więcej. Między pełnymi żaru i lęku, pisanymi przez młodego, dwudziestosiedmioletniego człowieka słowami o niezwykle aktualnym wyrazie orwietiańskich fresków a wierszami sędziwego poety można dostrzec ciągłość postawy odbiorcy „malowideł” – człowieka zwracającego oczy ku dziełom sztuki, a jednocześnie doświadczającego zdarzeń historycznych i postrzegającego je niezmiennie jako część znacznie większej całości: niedoli epoki nowoczesnej, czyli Blake’owskiego Ulro. Podmiotowe zbliżenie się do

60 Jan Błoński zauważył, że w poezji Miłosza od jego wczesnych tomów do poezji późnej zachodzi zmiana polegająca na przesunięciu wektora „ukierunkowania” wiersza: z zainteresowania „zaborczym ja mówiącego” – „na wszystkich, którzy żyli niegdyś i wspólnie tworzyli świat wspomnienia”, aż do stwierdzenia, że „późna twórczość Miłosza jest ogromnym przedsięwzięciem uspołecznienia i sakralizacji osobistego doświadczenia” – por. J. Błoński, *Epifanie Miłosza* [w:] *Poznanie Miłosza. Szkice i studia o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 223.

obrazów prowokuje odbiorcę do uświadomienia sobie własnej kondycji i refleksji nad nią, czego w nowoczesnym świecie trudno nie uznać za fundamentalne osiągnięcie.

Jednocześnie wszakże, co należy wyraźnie podkreślić, podmiot wierszy z cyklu *O!* pozostaje – jak wynika z analiz Wojciecha Bałusa – wyjątkowo czułym odbiorcą tego, co dzieje się na obrazie w zakresie formy malarskiej. W komentowanych utworach nie sięgnął poeta ani razu do „literackiego stylu odbioru” dzieł<sup>61</sup>, znakomicie natomiast wyzyskał atmosferę ewokowaną przez malarską strukturę. Zarazem przecież, jak starałam się wykazać, w komentowanym cyklu wierszy Miłosza interpretujący wnosi w swoje rozumienie dzieła własną historyczność – choć nie dzieje się to za sprawą stworzenia anegdoty czy opowiedzenia fabuły. Owa historyczność, dziejowe zakorzenienie podmiotu, ujawnia się w optyce dzieł jako nieredukowalny moment świadomości, za sprawą którego „widzące oko” nie może być nigdy w pełni i samodzielnie „dopuszczone do głosu” – nawet wówczas, gdy piszący podejmuje próbę całkowitego „wycofania się” z tekstu także na poziomie językowych sygnałów obecności „ja” w wierszu i także wtedy, gdy potrafi dostrzec formalne ukształtowanie dzieła i wyciąga z niego słuszne wnioski interpretacyjne.

Dlatego sądzę, że w przypadku Miłoszowego cyklu można mówić o teorii interpretacji obrazów, nie zaś – skromniej i może rozważniej o praktyce jedynie. Tytuł cyklu, a zarazem poszczególnych należących do niego wierszy, czyli wykrzyknienie „O!”, jakie może towarzyszyć chwili, w której wzrok po raz pierwszy pada na dzieło sztuki, wydaje się nawiązywać do koncepcji mówiącej, że dzieło, zaskakując i zadziwiając, pozwala doznać iluminacji. Nie jest, jak sądzę, przesadą dostrzeganie w tym tytule odległego podobieństwa z pewną tradycją myślenia o sztuce, opierającą się o doznanie zdumienia i podziwu, *thaumazein*. Grecki termin, pojawiający się w *Teajtecie* Platona na opisanie początków

61 Jak wskazuje badacz, Miłosz stosował ów styl z dużym wyczuciem (W. Bałus, *Katalog danych, którym wymyka się ostateczny sens*, s. 121–122) i tam, gdzie było to uzasadnione budową dzieła – a nawet niekiedy również w takich sytuacjach rezygnował z anegdoty na rzecz uogólnionej, a zgodnej z oddziaływaniem formy malarskiej, refleksji (jak w przypadku *Pokoju hotelowego*).

wszelkiej refleksji filozoficznej Teajteta<sup>62</sup>, podjęli nowocześni myśliciele (Edmund Husserl, Martin Heidegger, także Hans-Georg Gadamer, Hannah Arendt) i umieszczali w bardzo różnorodnych kontekstach, w tym także dla opisanego wrażenia, jakie na człowieku wywiera prawdziwe dzieło sztuki. To ostatnie, zdaniem Heideggera (*O źródle dzieła sztuki*) czy Gadamera (*Prawda i metoda*) jest miejscem stanowienia się prawdy; rzeczą – jedyną spośród rzeczy – zdolną do jej ukazania. Jeśli tak, to wówczas dość czytelne przywołanie owej tradycji w tytule cyklu nakazywałoby widzieć w wierszach nie tylko komentarz do kilku dzieł malarskich, ale także wypowiedź problematyzującą samo zagadnienie interpretacji. Jej sednem byłoby uzmysłowienie sobie, w obliczu trzech przywołanych obrazów, że mówią one „o nas”, o interpretujących, za każdym razem, gdy pada na nie czyjeś – historycznie uwarunkowane – wejrzenie<sup>63</sup>.

Fraza: „to o nas mówi malowidło!” w kontekście ekfraz Miłosza ujawniałyby zatem swój podwójny sens, czy może raczej – pozwalałyby opisać obecną w cyklu *O!*, ważną ambiwalencję. „Ależ to o nas mówi malowidło!” może znaczyć zarówno: (wyłącznie) nam i (wyłącznie) o nas – naszym dramacie, naszych grozach, naszych „królestwach i krajach”, zaś interpretacje pozwalają wnioskować nie tyle o dziełach, ile o stanie współczesnej cywilizacji (taką właśnie diagnozą rozpoczyna się wspomniany już wiersz *Realizm*). Zarazem fraza ta („to o nas mówi malowidło!”) znaczyć może jednak (jak pewnie chciałby Gadamer): także o nas, bo w istocie, jako dzieło sztuki, mówi o wszystkich i do wszystkich, gdyż otwarte jest na ogląd każdego człowieka<sup>64</sup> i każdego zaprasza do interpretowania. W tym sensie, prowokując do oglądu

62 W *Teajtecie* czytamy: „To stan bardzo znamieny dla filozofa: dziwić się (*tou pathous tou thaumazein*). Nie ma innego początku (*arché*) filozofii, jak to właśnie” – Platon, *Teajtet*, tłum., wstęp, obj. i il. opatrzył W. Witwicki, Warszawa 1959, s. 39.

63 Nieprzypadkowy w tym kontekście wydaje się zwłaszcza wybór obrazu Rosy, którego dzieła miały własną, „literacką” i „filozoficzną” recepcję, ujawniającą fundamentalne rozbieżności między interpretującymi w rozumieniu dzieł.

64 Siła apelu, z jakim dzieło zwraca się do odbiorcy, w przypadku obrazów z cyklu *O!*, zależy także od okoliczności wskazanej wcześniej, mianowicie przedstawiania na nich ludzi. Pierwszym – lecz nie jedynym – momentem, który umożliwia taki odbiór dzieł, jest zupełnie podstawowa okoliczność przedstawienia na nich ludzkiego ciała (zob. K. Clark, *Akt*, passim).



i interpretacji, ujawnia prawdę dużo bardziej uniwersalną: o naszym zakorzenieniu w historii, naszej zależności od dziejowych doświadczeń będących udziałem naszym oraz ludzi wszystkich pokoleń i czasów.

Miłosz, choć w komentowanych wierszach nie próbuje stworzyć opisu dzieła, pozostaje im bliski w geście zupełnie podstawowym: ciągłość między obrazem a wierszem, nadwyrężona w interpretacji, jest zagwarantowana tytułem liryków. Akcentuje w ten sposób Miłosz fakt, że obraz to dzieło „jednorazowe”<sup>65</sup>, wyjątkowe, a jego siła tkwi właśnie w jego wyjątkowości, niepowtarzalności, których znakiem jest (taki właśnie konkretny) tytuł i (ten właśnie, a nie inny) malarz; ów ważny rys tej poezji, jakim jest akcentowanie rangi tego, co niepowtarzalne, słusznie lokował Jan Błoński na „antypodach symbolizmu”. Zarazem – obraz jest przecież dziełem symbolicznym, w znaczeniu Gadamerowskim: „sztuka, niezależnie od swej formy [...], w każdym przypadku wymaga od nas nakładu własnej, konstruktywnej pracy”<sup>66</sup>. Dla Miłosza, jak się wydaje, znaczenie symboliczne – i prawdziwie uniwersalne – dzieła malarskiego polega na tym, że ze swej natury domagając się „odpowiedzi” widza, ujawnia człowiekowi własną historyczność i nakazuje zmierzyć się z nią<sup>67</sup>. Podobnie, jak pisząc o Duchu Dziejów, ów uniwersalny poziom rozważań nabudowywał na opisie realistycznych detali, tak z obrazu – jedyne w swoim rodzaju i przedstawiającego jakieś konkretne „tu i teraz” konkretnych ludzi – wyprowadza naukę o mechanizmach ludzkiego oglądania sztuki, mierzenia się z nią, co zawsze wymaga

65 O „jednorazowości” jako niezwykle istotnej kategorii dla Miłoszowego myślenia o świecie pisał Jan Błoński (tenże, *Epifanie Miłosza*, s. 213).

66 H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 50.

67 „Tekst daje z jednej strony to, co interpretator chce od niego otrzymać, odpowiada więc na rozmaite pragnienia i potrzeby, obsesje, wrażliwość, wyznawany system wartości, gusta interpretatora. Pozwala zadomowić się interpretatorowi w jego (interpretatora) świecie, wzbogacając go i pogłębiając. Z drugiej strony jednak, i to wydaje się dużo ciekawsze i pożyteczniejsze, tekst nierzadko obdarowuje swojego interpretatora tym, co nieoczekiwane, inne, niepoddające się kategoryzacji. Tekst jest jak Ricoeurowski symbol: «daje do myślenia». Z kolei interpretator wprowadza do tekstu swój własny świat, wczytuje weń własne przedrozumienia, które konfrontuje ze światem tekstu. Oferuje tekstowi nowy język interpretacyjny, nowy sposób kontekstualizacji” – M. Januszkiewicz, *O interpretacji [w:] tegoż, Być i rozmieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Kraków 2017, s. 93.



pracy interpretacji i zawsze w tej pracy ujawnia grę odmienności i podobieństw horyzontów. Charakter sztuki ma bowiem zawsze – jak chce Gadamer – „scalający i kształtujący wspólnotę strukturalny charakter”<sup>68</sup>. Dlatego właśnie do późnych Miłoszowskich wierszy o obrazach można z powodzeniem zastosować określenie, jakiego użył poeta w młodości, stając przed freskami z Orvieto: one także niosą przesłanie, że w gruncie rzeczy „to o nas mówi malowidło”.

---

68 H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, s. 50.



# „My także nie wiemy”

(Zbigniew Herbert, *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa*)

Takie fragmenty życia, które kiedyś było pełne,  
wstrząsające fragmenty, bardzo blisko nas,  
przez chwilę nasze własne, a potem tajemnicze i niedostępne  
niczym linie kamienia lizanego przez falę lub muszli na dnie<sup>1</sup>.

Jorgos Seferis

Zacząć należy od tekstu wiersza pod tytułem *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa*:

Dokąd płynie Dionizos przez morze czerwone jak wino  
Ku jakim wyspom wędruje pod znakiem winorośli  
Spity winem nic nie wie – więc my także nie wiemy  
Dokąd płynie z prądami z pnia bukowego łódź lotna (R 629)

## 1.

Wrażeniem, jakie z mocą narzuca się czytelnikowi przy pierwszej lekturze tego wiersza, jest doznanie obcowania z przekładem, a jeśli nie przekładem, to zdumiewającym przykładem podchwycenia cudzego stylu, wyjątkowo udatnej alegacji<sup>2</sup>. Zupełnie jak gdyby Herbert postanowił napisać po polsku wiersz starogrecki. Jak gdyby dzieło malarskie

<sup>1</sup> J. Seferis, *Delfy*, tłum. M. Bzinkowski, „Zeszyty Literackie” 2017, z. 4, s. 73 (70–73).

<sup>2</sup> Por. M. Głowiński, *O intertekstualności* [w:] tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 22 i nast. Głowiński przytacza definicję alegacji autorstwa Gisèle Mathieu-Castellani. Badaczka wprowadziła ten termin na określenie przywołania innego dzieła w charakterze autorytetu. Głowiński rozwija jej definicję w podobnym duchu i nazywa tak wszelkie „odwołania tekstowe nie łączące się

dało asumpt do tego, by wejść w językową dawność i obcość – jak gdyby o dziele z zamierzchłej przeszłości koniecznie trzeba było mówić językiem przynależnym tamtej epoce. Jak gdyby grecka sztuka i poezja stanowiły autorytet („obraz autorytatywny” i „słowo autorytatywne”)<sup>3</sup>, którego powadze poddać należy się bez reszty.

Źródłem tego wrażenia jest niewątpliwie poetyka tekstu, w pierwszym rzędzie użycie heksametru (dostosowanego oczywiście do właściwości polszczyzny)<sup>4</sup>, w polskiej tradycji rzadkiego i mającego wyraźny posmak archaiczny<sup>5</sup>. Wzmacniają ją środki stylistyczne właściwe poezji antycznej (tak greckiej, jak i łacińskiej): inwersje, epitety, zatarta anafora, rodzaj pytania retorycznego zwany *subiectio*. Równie silnie z antyczną poezją grecką (czy raczej z tym, co z niej do dzisiaj zostało, a co często ma charakter jedynie fragmentów i ułomków) kojarzyć się musi także szczególna cecha tego tekstu, którą nazwałabym otwartością (w takim sensie, w jakim mówimy czasem o „otwartym zakończeniu” powieści czy filmu), czy jeszcze lepiej może – niedomknięciem. Jest to wrażenie paradoksalne, zważywszy na to, że mamy do czynienia z kompletnymi wersami (o czym świadczy pełen wzorzec heksametru we wszystkich liniijkach), zaś żadne zdanie czy słowo nie są urwane w połowie. Wynika ono nie z budowy tekstu (ten, powtórzmy, mimo sugerującego jego niedomknięcie braku interpunkcji, jest formalnie zamknięty), lecz z tego, o czym w tekście mowa. Na pytania, które się w nim zadaje, nie pada odpowiedź. Podróż Dionizosa, którą stawia się nam przed oczy, urywa się, lecz z pewnością będzie miała ciąg dalszy – jaki?, tego jednak się nie dowiemy, a tę naszą niewiedzę podmiot z naciskiem podkreśla, czyniąc ją bez mała głównym tematem utworu.

---

z żywiołem dialogiczności, takie, w których cytaty czy aluzje nie tylko nie stają się czynnikami wielogłosowości, ale – przeciwnie – utwierdza jednogłosowość” (tamże, s. 23).

3 M. Bachtin, *Słowo w powieści* [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 183–184.

4 Por. hasło *Heksametrum polski* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Warszawa 1988, s. 177. Pod tym względem komentowany utwór różni się od drugiego wariantu tekstowego, być może – wcześniejszego (domniemanie Ryszarda Krynickiego, zob. tenże, *Przypisy* [w:] Z. Herbert, *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków 2001, s. 125), zamieszczonego w tomie *Król mrówek*. Użycie heksametru w komentowanym wierszu wyczerpująco omówiła Małgorzata Mikołajczak – taż, „*W ciemni heksametru*”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004, s. 128–129.

5 Por. G. Żurek, *Horacy, Katullus, Propertiusz? Uwagi rzemieślnika* [w:] *O nich tutaj (książka o języku i przekładzie)*, wyb. i oprac. P. Sommer, Kraków–Warszawa 2016, s. 67 i nast.

„Grecki” charakter tekstu wynika także, rzecz jasna, z natury świata przedstawionego, mającego swój pierwowzór w dziele Eksekiasa. Wiersz jest wszak opisem dzieła sztuki greckiej, odnosi się do czary znajdującej się obecnie w zbiorach gliptoteki monachijskiej. Dopowiedzenia uzupełniające i ukonkretniające świat przedstawiony wynikają z wierności greckim wzorcom: wyspy, prądy, wino są stałymi i charakterystycznymi elementami świata przedstawionego greckiej poezji, zaś łódź bukowa i lotna jest – jak notują wszyscy dotychczasowi komentatorzy wiersza – nawiązaniem do znanego fragmentu *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego (Stasimon IV, Chór III)<sup>6</sup>. Jedy- nym wyraźnym naddatkiem ze strony podmiotu mówiącego jest chyba skojarzenie czerwonego tła rysunku z kolorem wina („morze czerwone jak wino”). Porównanie to nie spełnia oczywiście wymogów mimetyzmu, sprowokowane jest bowiem nie podobieństwem barw, a obecnością na malunku winorośli i Dionizosa, a ponadto – co może najistotniejsze – jest, jak wskazał Ryszard Krynicki, parafrazą porównania z *Odysei* Homera w przekładzie Jana Parandowskiego (czytamy tam: „morze ciemne jak wino”)<sup>7</sup>. Ciąg skojarzeniowy, zbudowany wokół winorośli i wina, sam w sobie jest już zresztą kontynuacją antycznej poezji greckiej, której twórcy o winie pisali bardzo wiele (na przykład Alkajos<sup>8</sup>, Hipponaks<sup>9</sup>, Anakreont<sup>10</sup>, Melanippides)<sup>11</sup>.

6 Por. K. Zieliński, „Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa” Zbigniewa Herberta, „Warsztaty Polonistyczne” 1998, nr 4, s. 120; K. Kuczyńska-Koschany, *Przeciw „tryumfowi antropomorficznej bestii” (prywatnie o „prywatnej mitologii” Zbigniewa Herberta)*, „Polonistyka” 2001, nr 9, s. 535; M. Mikołajczak, „W cieniu heksametru”..., s. 130; A. Szwarłoński, *Olimpijski Ragnarok, czyli o zagadkowym czterowierszu Zbigniewa Herberta*, „PodTeksty” 2015, nr 1 [online] [www.podteksty.amu.edu.pl](http://www.podteksty.amu.edu.pl).

7 Zob. R. Krynicki, *Przypisy*, s. 125. Zob. też K. Zieliński, „Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa” Zbigniewa Herberta, s. 118.

8 Na przykład „Po to dał przecież Semeli i Zeusa syn ludziom / Wino, by mogli o troskach zapomnieć”; „Winem zwilż płuca, / bo weszła już gwiazda upału” – zob. *Liryka starożytnej Grecji*, tłum. i oprac. J. Danielewicz, wyd. 2 popr., Warszawa–Poznań 2001, s. 218).

9 „Niewiele ma rozsądku, kto wypił mocne wino” (tamże, s. 421).

10 „Przynies nam tu czarę, chłopcze, / Chcę popijać jednym duszkiem! / Do dzieściciu kubków wody / Pięć zaledwie dolej wina, / Bym w bakchicznym uniesieniu / Mógł zachować jakąś miarę” (tamże, s. 248).

11 „[Daj] panie wino imieniem Ojneusa nazwane” (tamże, s. 365).

Wiersz otwiera pytanie, na które podmiot, z racji swego statusu, nie jest w stanie odpowiedzieć – a jednak decyduje się na gest zapytywania. Odpowiedź, która wreszcie pada, nie może usatysfakcjonować nikogo: „my też nie wiemy”, mówi podmiot, redukując siebie w roli autorytatywnego głosu mówiącego w dwójnasób, gdyż nie tylko przyznając się do niewiedzy, lecz także (z ulgą?) roztapiając się w zbiorowym „my”. Teza o tym, że „nie wiemy”, formalnie jest konsekwencją („więc”) niewiedzy pijanego Dionizosa. Być może także w tym dostrzec należałoby naśladownictwo greckiego sposobu myślenia, obecnego także w poezji: założenia, iż to bogowie wiedzą, nie ludzie, oni mogą i potrafią, co zechcą – zaś ludzie są im poddani, od nich zależni. Jak pisał Symonides:

Nie mów nigdy – człowiecze –  
     co przyniesie ci jutro,  
 Nie obliczaj, jak długo  
     będzie trwać czyjeś szczęście:  
 Los odmieni się, zanim  
     lotna mucha w powietrzu  
 Zdąży przemknąć przed tobą<sup>12</sup>.

Wtórował mu Alkajos: „Jeśli [już trzeba] to teraz, [dopóki / Jesteśmy młodzi,] znieśmy, co [bóg każe]”<sup>13</sup>. Zaś Archiloch konstatawał:

Wszystko jest dla bogów proste:  
     nieraz ludziom, co w rozpacz  
 Na tej czarnej leżą ziemi,  
     z dna nieszczęścia powstać każą,  
 Kiedy indziej tych, co kroczyć  
     pewną stopą się zdawali,  
 Powalają: ogrom nieszczęść  
     wtedy nagle ich przygniata<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Tamże, s. 275.

<sup>13</sup> Tamże, s. 204.

<sup>14</sup> Tamże, s. 163.

Podobnie jawi się relacja wyraziście zaakcentowana w wierszu Herberta: Dionizos nie wie, więc my także nie wiemy. Podmiot, opowiadając o zdarzeniach, czyni to w taki sposób, by zmanifestować czy podkreślić ograniczenie własnej optyki. Moim zdaniem ta niewiedza nie ma wszelako charakteru wyzwającego, jak odbiera ją na przykład Katarzyna Kuczyńska-Koschany<sup>15</sup>, wręcz przeciwnie: obraz boga śpiącego w łodzi niesionej prądami, od których zależą przyszłe losy pasażera (i, zapewne, nie tylko jego), jest właśnie dlatego dość niepokojący, że konfrontuje ludzi z ich własną sytuacją autentycznej bezradności wobec tego, co ma się zdarzyć.

Wierszowemu „my” pozostaje więc pogodzić się z tym, że nie znamy przyszłości. Mimo to pytania o nią („Dokąd płynie Dionizos...”) stawia ów podmiot właściwie nieustannie, zaś w tej postawie (postawie zapytywania) tkwi pewna wyrazista deklaracja. Fundamentem jest tu antropologiczne założenie, że człowiek, choć bezradny wobec przyszłości i boskich planów, intelektualnie i emocjonalnie pragnie stawiać im czoła. Ponawianie pytań, na które nie ma odpowiedzi, jest w istocie aktem etycznym, zaś przyjęcie do wiadomości, że nasza niewiedza nie pozwala nam zadomowić się w świecie, jest przyjęciem pewnej egzystencjalnej prawdy, która nikogo nie czyni szczęśliwszym, lecz rodzi odwagę mierzenia się z własnym losem.

---

<sup>15</sup> Kuczyńska-Koschany interpretuje przesłanie wiersza w inny sposób: „Beztroska nieświadomość Dionizosa to już domniemanie konkretyzacyjne poety, ale nawet jeśli tylko tyle, my także – widzowie malarskiej, czytelnicy poetyckiej podróży boga – mamy się poczuć pijani. Pijani harmonią barw czarno figurowej ceramiki attyckiej. Dionizos nie wie, więc po co nam wiedzieć? Lepiej zanurzyć się w prądach wina i sztuki.” (K. Kuczyńska-Koschany, *Przeciw „tryumfowi antropomorficznej bestii”*..., s. 532 i nast.). Czy jednak „spity winem” oznacza „beztroski”? Może raczej – wyrwany poza czas i zdarzenia (co byłoby zgodne z głębokim sensem pozbawionego perspektywy przedstawienia na jednolitym tle), w tym sensie – nieposiadający wiedzy o świecie, jego wymiarach? Jeśli zaś taki opis odnosi się do bóstwa, trudno byłoby utrzymać także dalszą, odnoszącą się już do widzów, tezę cytowanego wywodu. Nie bez znaczenia jest zbieżność intertekstualna (moim zdaniem wyraźna) z wierszem Wacława Potockiego *Śpi świat pijany*, w którym stan upojenia oznacza zagrożenie – w drugim wariantcie wiersza, zatytułowanym *Czarnofigurowa waza garncarza Ekseksiasa* i umieszczonym w tomie *Król mrówek. Prywatna mitologia* (Herbert, *Król mrówek*, s. 7) czytamy „śpi i nic nie wie” zamiast „spity winem nic nie wie”, co wydaje się dodatkowo uzasadniać takie skojarzenia).

Moment ten przywodzi na myśl tragedię grecką i obecne w niej napięcie pomiędzy pragnieniem uniknięcia losu a dążeniem do prawdy i przyjęcia wynikających z niej konsekwencji. Jak pisze Jan Andrzej Kłoczowski, napięcie to zostało precyzyjnie zilustrowane w Sofoklesowym *Królu Edypie* w postawach Edypa i Jokasty. Jokasta, próbując odwieść Edypa od poszukiwania prawdy i zniechęcając go do stawiania pytań, afirmuje stan niewiedzy, przewidując tragiczne jej konsekwencje dla ludzkiej egzystencji. Edyp przeciwnie, stawiając pytania i dążąc do prawdy, godzi się na jej konsekwencje, afirmując wewnętrzną wolność i odwagę stawania wobec grozy świata i własnej bezradności<sup>16</sup>. W którym kierunku wiedzie wiersz Herberta, ku ostrożnej postawie Jokasty (jak, zdaje się, czyta go wspomniana wcześniej Kuczyńska-Koschany) czy ku Edypowemu wyborowi wolności, wydaje mi się rozstrzygnięte na korzyść tego drugiego właśnie za sprawą inicjalnej formuły pytania, które zadaje się ze świadomością jego retorycznego charakteru, tym samym akcentując wszakże samą postawę zapytywania jako mającą charakter egzystencjalnej decyzji.

A zatem: „my”, ludzie, nigdy nie wiemy, dokąd płyną nasze łodzie, gdy steruje nimi los. Taka konstatacja wierszowa (choć naznaczona niewątpliwie towarzyszącą ludziom xx wieku świadomością własnej niewiedzy i aporetyki poznania)<sup>17</sup> również pozostaje zgodna z duchem greckim. O tym, że człowiekowi nie dany jest wgląd w przyszłe zdarzenia i w związku z tym jakiegokolwiek próby przewidywania przyszłości muszą być nieskuteczne, traktują wersy napisane przez Archilocha (zwróćmy uwagę, że tu także pojawia się, w szczególnej funkcji retorycznej wskazywania na wspólnotę ogólnoludzką, podmiot zbiorowy):

Nie ma rzeczy niemożliwych – próżno pod przysięgą przeczyć,  
 Nic zadziwić nas nie zdoła, odkąd ojciec bóstw Olimpu,  
 Zeus, południe w noc zamienił zasłoniwszy tarczę słońca,  
 Gdy jaśniało pełnią blasku. Ludzi chwycił lęk śmiertelny.

16 J.A. Kłoczowski, *Człowiek wobec boskości – dwie twarze wolności (Edyp i Hiob)* [w:] tegoż, *Drogi i bezdroża. Szkice z filozofii religii dla humanistów*, Kraków 2017, s. 56–57.

17 Na taki wymiar nowoczesnych utworów ekfrastycznych zwraca uwagę Tomasz Tomasik – zob. tenże, *Ekphrasis w dobie kryzysu mimesis* [w:] *Literatura a malarstwo*, red. J. Godlewicz-Adamiec, P. Kociumbas, T. Szybisty, Kraków–Warszawa 2017, s. 142 (155–147).



Z tej przyczyny już wszystkiemu dadzą wiarę i wszystkiego Są gotowi się spodziewać<sup>18</sup>.

W ten sposób Eksekiasowe dzieło sztuki objawia wszystkim chcącym je oglądać prawdę natury zupełnie uniwersalnej, mimo że od jego powstania minęło dwa i pół tysiąca lat: jak wówczas, tak i dziś, rzeczą ludzi jest „nie wiedzieć” i wypatrywać nieznanej przyszłości<sup>19</sup>. Analogicznie także w wierszu Herberta dokonuje się cud zjednoczenia, stopienia horyzontów dawności i współczesności, w zapośredniczonym przez sztukę rozumieniu wspólnoty ogólnoludzkiego losu<sup>20</sup>. Cud taki jak ten, którego doświadczył Herbert pod Akropolem. O spotkaniu z tym miejscem pisał: „Powtarzałem sobie wtedy niezdarłą formułę: on jest i ja jestem, a ogromna przestrzeń czasu, dzieląca daty naszych urodzin, kurczyła się, nikła. Byliśmy współcześni” (LNM 129).

Kompozycja wiersza daleka jest wszakże od „niezdarnej formuły”, przeciwnie, jest dopracowana w najdrobniejszych szczegółach. Język opowiadający o czarnofigurowej czarze próbuje ściśle przylegać do greckich wzorców literackich, a podmiot przemawia głosem zbiorowości, opowiadając o najbardziej uniwersalnych doznaniach, jakie mogą płynąć z obcowania z dziełem sztuki. O świątyni greckiej pisał Martin Heidegger, że – jako dzieło sztuki – umożliwia ona ludziom

<sup>18</sup> *Liryka starożytnej Grecji*, tłum. i oprac. J. Danielewicz, s. 162.

<sup>19</sup> Por. M. Mikołajczak, „W cieniu heksametru”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, s. 126. Komentując wiersz *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa*, Małgorzata Mikołajczak pisze o empatycznym wejściu podmiotu wiersza w sytuację mitu i współuczestnictwie w misterium przemijania.

<sup>20</sup> Dlatego uważam, że na zadane przez Tomasza Mojsika (tenże, „Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa”: *scholia disiecta czyli varietas rationis albo imaginationis redundantia* [w:] *Herbert i znaki czasu*, t. 1, red. E. Feliksiak, M. Leś, E. Sidoruk, Białystok 2001, s. 58) pytanie, czy to jest utwór „skierowany do wszystkich i dla wszystkich czytelny, czy też jest dziełem erudycyjnym i wymaga naukowego komentarza”, odpowiedź niekoniecznie musi wskazywać wyłącznie na drugą możliwość. Dotychczasowe analizy wiersza, niezwykle erudycyjne i osadzające utwór w licznych kontekstach literackich i kulturowych, swą szczegółowością zbyt onieśmielają, aby podejmować dalsze poszukiwania w ten sposób zakrojone, z mojego punktu widzenia jawiąc się jako wyczerpujące. W niniejszym tekście, jak można się łatwo zorientować, próbuję zatem zdążyć pierwszą z dróg, o które zapytywał Mojsik, rozumiejąc „czytelność dla wszystkich” jako zdanie sprawy i nawiązanie do uniwersalnego ludzkiego doświadczenia.

„wejrzenie w samych siebie”<sup>21</sup>. W ujęciu Herberta czarnofigurowe dzieło greckiego artysty skłania człowieka do podobnego rodzaju autorefleksji. Fraza „nie wiemy” ma tu charakter egzystencjalnej prawdy i jako takie jest afirmowane. Podmiot *Czarnofigurowego dzieła Eksekiasa* redukuje siebie do roli głosu w chórze; jego „ja” znika i staje się zbiorowym „my”, egzystującym w czasie dzieła sztuki, wspólnym dla wszystkich oglądających je ludzi, w nadziei na to, że dzieło objawi najgłębsze prawdy egzystencjalne.

Tomasz Tomasik słusznie wskazuje, że „w każdej ekfrazie dają się wyodrębnić dwa momenty: fenomenologiczny opis i hermeneutyczne doświadczenie”<sup>22</sup>. W tym wierszu, właśnie dlatego, że mamy do czynienia z podmiotem zbiorowym, to drugie jest szczególnego rodzaju. Nie jest to doświadczenie pojedynczej, mniej lub bardziej konkretnie zarysowanej w tekście osoby oglądającej dzieło, z jej świadomością, fizycznością, bagażem doświadczeń, lecz pewnego „my” uogólnionego do wspólnoty widzów (oglądających czarę Eksekiasa) czy też wspólnoty ogólnoludzkiej, podstawą powstania której jest wspólna wszystkim ludziom niepewność egzystencjalna. W dziele o charakterze ekfrastycznym zapośredniczenie oglądu dzieła przez świadomość podmiotu tekstowego jest nieredukowalne<sup>23</sup>; spostrzeżenie to pozostaje w mocy także względem krótkiego wiersza Herberta – tyle że mamy tu do czynienia ze świadomością podmiotu zbiorowego<sup>24</sup>. W tym wierszu „subiektywną reakcją” jest uznanie siebie za członka łańcucha ludzkich pokoleń, które oglądając czarę i usiłując przeżyć własne życie, wciąż „nie wiedzą” – taka reakcja na dzieło tworzy zaś, w intencji poety, wspólnotę ludzi, ogarniętych tym samym

21 M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, tłum. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 31 (9–67).

22 T. Tomasik. *Ēkphrasis. Między fenomenologią a hermeneutyką dzieła sztuki (na przykładzie Zbigniewa Herberta)* [w:] *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2016, s. 144.

23 Tamże.

24 Formę pierwszej osoby liczby mnogiej, którą Herbert dość konsekwentnie stosuje w esejach, brałam z początku za *pluralis maiestatis*, a zatem cechę stylu naukowego, dziś może rzadszą, lecz gdy powstawał *Labirynt nad morzem*, dosyć jeszcze powszechną. W świetle rozważań na temat analizowanego wiersza skłonna jestem jednak także w esejach widzieć w formie podmiotowego „my” wskazanie na „nas-ludzi”, wspólnotę nadawczo-odbiorczą. Niektóre z cytatów, które pojawią się w dalszej części niniejszego artykułu, na takie rozumienie z pewnością pozwalają.

doświadczeniem. Do przyjęcia takiego poglądu od zawsze skłaniało oglądających, jak wydaje się twierdzić Herbert, dzieło Eksekiasa – a jego dwudziestowieczny opis dokonany przez poetę, myśl tę podtrzymuje.

## 2.

Wiersz uzmysławia czytelnikowi, że znamy tylko fragment historii, którą namalowano na czarnofigurowej czarze (a w istocie – każdej opowieści, jaką opowiada nam sztuka), gdyż odpowiedź na pytanie „dokąd?” nie jest nam znana – i że to musi nam wystarczyć. To, że tematyka ta pojawia się w kontekście dzieła sztuki greckiej, trudno uznać za przypadkowe. W esejach Herberta o Grecji, zebranych w tomie *Labirynt nad morzem*, problem fragmentu powraca w wielu odsłonach i stanowi jedną z kategorii organizujących zaprezentowane w tekstach wrażenia i wspomnienia. Po pierwsze zatem, fragmentaryczność to przekleństwo zachowanych dzieł Greków, zarówno plastycznych, jak i literackich. Herbert pisał o tym w kontekście fresków z pałacu w Knossos eksponowanych obecnie w muzeum w Heraklionie:

Niewiele dzieł sztuki dotarło do nas w pełnej glorii i blasku. Należałoby się dziwić (a jest to zdumienie radosne), że ocalało aż tyle świadectw ludzkiej wrażliwości i geniuszu. W ogrodzie sztuk znajduje się wielki szpital form okaleczonych i umierających. Potężne żarna czasu miały nieubłagane. Więc przechadzając się po salach muzeum w Heraklionie jak po salach szpitalnych, starałem się odnaleźć w starych freskach – urodę młodości. Podobnie jak chorzy, oczekują one naszego współczucia i zrozumienia. Jeśli im tego poskąpimy, odejdą, pozostawiając nas w samotności (LNM 13).

Kwestia ta najwyraźniej była dla poety zajmująca, rozwija on bowiem ten wątek rozważań na kilka sposobów. Jedną z dróg refleksji jest namysł nad empatią, jakiej domagają się dzieła – wymowne jest w tym zakresie słownictwo, jakiego używa Herbert, mówiąc o „okaleczonych dziełach” („szpitalna” metaforyka sprawia, że dzieła, niczym chorzy i umierający, wyzwalają w czytelniku współczucie i domagają się zrozumienia). Jednocześnie problem fragmentu i fragmentaryczności jest dla niego istotnym zagadnieniem epistemologicznym. Lejtmotywnym

esejów o Grecji jest niemiłkający ton ubolewania nad tym, co zakryte przed naszym rozumieniem, o nieredukowanej fragmentaryczności ludzkiego poznania: „Potrafimy niekiedy odczytywać pisma umarłych cywilizacji, nie potrafimy natomiast czytać w duszach ludzi, którzy odeszli dawno” (LNM 44).

Zarysowana w tym miejscu perspektywa – stwierdzenie, że nigdy nie dysponujemy wglądem w świat, który nie jest naszym (świat antycznej Grecji, jej ruin, ale i mieszkających w niej ludzi) – ulega w *Labiryntie nad morzem* uogólnieniu. Herbert stoi na stanowisku, że przeszłość nigdy nie objawia się ludziom w całej swojej pełni, nawet wówczas, gdy to, co ocalało, wydaje się na pierwszy rzut oka kompletne i całościowe:

W muzeum archeologicznym w Heraklionie przykuł moją uwagę przedmiot narzucający się wyobraźni nie tyle dzięki walorom estetycznym, co tajemniczości znaczenia. Jest to znaleziona w Knossos tablica z kości słoniowej, wykładana kryształem górskim, niebieską pastą szklaną oraz blaszkami srebrnymi i złotymi. Obiekt ów stanowił, jak się przypuszcza, pole do gry w kości i nazwano go umownie „szachownicą”. Ale na czym polegała gra? Czy była czystym hazardem, czy też wymagała inteligencji i zdolności kombinacji? Czy brały w niej udział dwie, czy może więcej osób? I co interesowało mnie najbardziej: czym była w swej istocie – bezmyślną igraszką, zabiciem czasu w deszczowe wieczory zimy, czy też współzawodnictwem wyzwajającym wielkie namiętności? (LNM 44)

Zarazem wszelkie próby uzupełniania ocalałych z przeszłości okrucich, choć podyktowane bardzo naturalną potrzebą, są w esejach traktowane z niezawołowanym dystansem<sup>25</sup>. Dobrze świadczy o tym fragment eseju, w którym Herbert, pisząc o dokonywanych przez archeologów rekonstrukcjach znalezisk, nawiązuje do faktu, iż to, co przetrwało do naszych dni z antycznej literatury greckiej, w dużej mierze zachowało się – podobnie jak dziedzictwo materialne, w tym sztuka – w formie

25 Por.: „Dobudowując brakujące części ruiny, niszczy się – przekonuje w *Próbie opisanego* poeta – siłę «ewokacji» otwieranej luką, elipsą, brakiem” – A. Stankowska, *Między narracją a obrazem. Zbigniew Herbert jako antropolog historii* [w:] *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*, s. 241.

fragmentarycznej, cząstkowej. Są to okruchy literatury, zaś na ich podstawie nie da się ustalić zbyt wielu rzeczy pewnych. A jednocześnie Herbert nie kryje zawodu próbami uzupełnienia fragmentów o własne interpretacje i domysły, wskazując pośrednio, że „tajemniczość znaczenia” tego, co ocalało, to zbyt ważna część naszego doświadczenia przeszłości, by beztrąsko z niej rezygnować:

[...] freski pokazane w muzeum w Heraklionie nie przemówiły do mnie. [...] na ich powierzchni znajdują się popękane zgrubienia o nieokreślonym kolorze; stanowiły one zaledwie niewielką część powierzchni fresku i były, jak się później dowiedziałem, jedynymi fragmentami oryginałów. Z *Księcia wśród lilii* albo z *Króla-kapłana* zachował się kawałek łydki, torsu, ramienia i pióropusza. Wszystko inne było rekonstrukcją, domysłem, fantazją. To tak, jakby ktoś pomiędzy odnalezione ułamki starożytnego poematu wpisał słowa własne [podkr. K.S.-H.] (LNM II).

Może tu właśnie należy szukać wyjaśnienia, dlaczego pisząc o dziele sztuki starogreckiej, Herbert wybrał tym razem<sup>26</sup> formułę alegacji (w istocie karkołomną, jeśli uwzględnić różnice materii twórczej, odmienności języków, wreszcie – ogrom tradycji zapośredniczającej odbiór dzieł Greków w późniejszych stuleciach). Być może chciał sprawdzić, czy da się uniknąć w opisie „wpisywania własnych słów” – być wiernym temu, co mówi dzieło. Dzieło kompletne, które nie prowokuje swą „ułamnością” do (istotnych przecież, podejmowanych w esejach) rozważań natury hermeneutycznej; dzieło, które nie otwiera przed opisującym jego uzasadnionej możliwości stworzenia narracji dotyczącej przedstawionych zdarzeń, gdyż (jak czara Eksekiasa)

26 We wcześniejszym (sś) utworze o dziele sztuki greckiej, podejmującym – jak mogłoby się wydawać – bardzo zbliżoną tematykę, podmiot wiersza daleki był od alegacyjnego traktowania dzieła, eksponując fakt zapośredniczenia opisu w optyce podmiotu tekstowego. W rezultacie inskrypcje w obu wierszach są zupełnie innego rodzaju. (Por. T. Tomasiak, *Ékphrasis. Między fenomenologią a hermeneutyką dzieła sztuki...*, s. 142 – według badacza inskrypcja to jest „to, co piszący wpisał do obrazu bądź rzeźby, a równocześnie, co zapisał w subiektywnej reakcji na dzieło sztuki, na jego przekaz”). Por. także analizę wiersza *Fragment wazy greckiej* w artykule: P. Gogler, *Poezja Zbigniewa Herberta w świecie sztuk pięknych*, „Pamiętnik Literacki” 2006 z. 1, s. 79–80 (79–106).

prezentuje ono postać na neutralnym tle i nie daje modelowemu widzowi możliwości wejścia w „przestrzeń wewnętrzną” obrazu (nie stosuje odpowiedniej po temu budowy perspektywicznej)<sup>27</sup>. I Herbert pozostaje tu wierny temu, co opisuje: uderzającą cechą krótkiego wiersza jest oddanie medium obrazowemu, wyciszenie interpretacyjnych dopowiedzeń, skupienie na dziele samym<sup>28</sup>.

W tym miejscu otwiera się przestrzeń na poczucie łączności z ludzkim doświadczeniem, stojącym u podstaw narodzin dzieła sztuki. Łączność ta nie jest możliwa do osiągnięcia poprzez aktualizujące opisy, osławające dopowiedzenia, zaprzeczanie swoistości materii dzieła. Nie chodzi o podobieństwa sytuacji dziejowych, przyjmowanych ról, archetypicznych schematów, lecz o podobieństwo najbardziej fundamentalne, którego kwintesencją jest „nie wiemy”. Kondycja ludzi – odbiorców modelowych wpisanych w czarę Eksekiasa – objawiana przez dzieła sztuki (osobliwie – dzieła sztuki greckiej) i w kontakcie z nimi silnie odczuwana, dopomaga w pojmovaniu wierszowego „nie wiemy” jako opisu kluczowego doświadczenia egzystencjalnego. To dzięki otwarciu na nie człowiek dokonuje wyboru własnej wolności i ponawia pytania o własny los, wiedząc z góry, że odpowiedź nie będzie mu dana, w etycznym akcie zapytywania upatrując jednak wyższego sensu.

27 Por. W. Bałus, *Efekt widzialności. O swoistości widzenia obrazów, granicach ich odczytywania i antropologicznych aspektach sztuki*, Kraków 2013, s. 120.

28 Te cechy widoczne są szczególnie, jeśli porówna się komentowany wiersz ze wspomnianym lirykiem *Fragment wazy greckiej* (sł 63–64). Tutaj interpretacja świata przedstawionego, choć powściągliwa, jest wyraźna i przebiega na wielu poziomach: dokonuje się ona za pośrednictwem zabiegów kompozycyjnych (refreniczne „wyrzeka się” nadaje opisowi czasowość), epitetów i porównań o określonych konotacjach (ręka jak martwa gałąź, dorodne ciało, kręgi żalu, ciche powietrze). Charakter tych interpretacyjnych dopowiedzeń wskazuje, że uzupełnianie sensów nie wynika z fragmentaryczności zachowanego obiektu, lecz z niepokróconej potrzeby podmiotu. Istnieje w konsekwencji jakieś, choć nieujawnione przez gramatykę, „ja” oglądające (bezosobowość „widać” jest czysto pozorna, komentarz, jaki towarzyszy opisowi, wskazuje, że w istocie chodzi o „widzę”). Wreszcie, podmiot *Fragmentu...* pozostaje „z zewnątrz” oglądanej sceny, na co wskazuje obecne w wierszu zdystansowanie (zbudowane od samego początku przez takie wejście w opis, które ma charakter czysto techniczny – nie tyle ogląda się tu postaci człowieka czy bogów, lecz dostrzega „pierwszy plan” przedstawienia).

## 3.

Zarówno słowo otwierające wiersz Herberta pod tytułem *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa*, jak i materia, jakiej dotyka ewokowane przez nie pytanie, wskazuje, jak mi się wydaje, na intertekst w znanym wierszu Wisławy Szymborskiej *Radość pisania* (z tomu *Sto pociech*, 1967). Zwróćmy uwagę, że utwór ten zaczyna się w sposób dość podobny:

Dokąd biegnie ta napisana sarna przez napisany las?  
 Czy z napisanej wody pić,  
 która jej pyszczek odbije jak kalka?  
 Dlaczego łeb podnosi, czy coś słyszy?  
 Na pożyczonych z prawdy czterech nóżkach wsparta  
 spod moich palców uchem strzyże<sup>29</sup>.

Jaki byłby wszelako sens tej aluzji? Wiersz Wisławy Szymborskiej może niewątpliwie być traktowany jako utwór wpisujący się w tradycję myślenia o poezji wywodzącą się z Horacjańskiej formuły *exegi monumentum*. W komentowanym utworze „radość pisania” to właśnie „zemsta ręki śmiertelnej”, polegająca na utrwaleniu w słowach – wbrew niszczącej sile czasu i nieubłaganej konieczności przemijania – stworzonego przez człowieka świata: „Radość pisania. / Możnaść utrwalania. / Zemsta ręki śmiertelnej”<sup>30</sup>.

Jednocześnie w wierszu Szymborskiej wyraźnie akcentowana jest różnica między światem dzieła a ludzką rzeczywistością („życiem”): w tym pierwszym „inne czarno na białym panują [...] prawa” niż w rządzonej przez przypadek i los, a nie przez wolę człowieka, świecie ludzi. To właśnie fakt, że odpowiedzi takiej można w sposób pewny udzielić, jest w wierszu *Radość pisania* niewygasającym źródłem owej radości autorskiego i tekstowego podmiotu.

U Herberta perspektywa jest odmienna. Dokonane przez użycie liczby mnogiej zamazanie granicy między podmiotem lirycznym a odbiorcami sprawia, że wszyscy oglądający czarę (i piszący o niej autor

29 W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, wyd. nowe uzup., Kraków 2010, s. 115–116.

30 Tamże.



i starożytni, i współcześni) znajdują się na pozycji autora tekstu<sup>31</sup> – a zarazem, choć mogliby mieć poczucie sprawstwa<sup>32</sup>, są go pozbawieni. Na inicjalne pytanie „Dokąd?” nie pada jednoznaczna odpowiedź, nikt bowiem spośród oglądających dzieło Eksekiasa (tak Herbert, jak i starogrecki czy współczesny widz) nie wie „dokąd płynie Dionizos”. To bardzo charakterystyczne, że w wierszu Herberta o dziele Eksekiasa podmiot tekstowy, jak była o tym mowa, formalnie zanika, stając się głosem zbiorowości. Jest to zbiorowość odbiorcza, odróżnicowana w swojej reakcji na dzieło, wypowiadająca w jego obliczu (i w obliczu swego losu, gdyż, inaczej niż u Szymborskiej, świat dzieła i świat rzeczywistości są w tym ujęciu podobne, a nie różne) wzniosłe „nie wiemy”.

U Szymborskiej „nie wiemy” cechuje świat realny, zaś sztuka daje (przynajmniej swojemu twórcy) pewność w zakresie zdarzeniowości, całkowitą moc decyzyjną. Herbert akcentuje natomiast okoliczność, że także (a może szczególnie) obcowanie ze sztuką wymusza na nas przyjęcie postawy uznającej, że „nie wiemy”. Jest w tym gest łączności podmiotu z czytelnikami i ustanowienie odbiorczej wspólnoty zbiorowości, której zaistnienie jest tu ważniejsze niż wskazywanie na własne podmiotowe sposoby widzenia (w *Radości pisania* silnie wyeksponowane, jako zdolne decydować o wszystkim w świecie przedstawionym). Jest też niezgoda na (istotne u Szymborskiej) radykalne przeciwstawienie światów: realnego i przedstawionego.

Z kolei świat dzieła nie jest u Herberta światem ucieczki, gdyż, inaczej niż w wierszu Szymborskiej, odpowiedź na pytanie „dokąd?” nie jest znana. Dzieło sztuki bowiem, zdaje się twierdzić autor *Labiryntu nad morzem*, wymusza na nas (podobnie jak rzeczywistość) nieustanny wybór, interpretowanie (i, koniec końców, także ocenę, czyli wybór wartości). Kiedy tematem utworu literackiego jest dzieło plastyczne, procesy te stają się widoczne jak na dłoni, gdyż moment wyboru i interpretacji jest wpisany w każdą ekfrazę w sposób nieunikniony.

31 Por. T. Mojsik, „Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa”..., s. 55 (47–59).

32 Tworzenie ekfrazy daje możliwość eksponowania podmiotowego oglądu, w dodatku możliwość wielce spektakularną (gdy na przykład inskrypcja radykalnie wykracza poza dzieło samo ku osobistym, uwikłanym w moment dziejowy czy sytuację społeczną perspektywom lektury). Trzeba dobitnie stwierdzić – co staram się wykazać – że w tym wierszu Herbert zmierza w kierunku dokładnie przeciwnym.



Nie wydaje się, by do Herbertowskiego rozumienia naczelných zadań literatury należało upamiętnianie możliwości „ręki śmiertelnej”. Literatura wydaje się służyć raczej do tego, by – podobnie jak dzieła sztuki – wskazywać na fragmentaryczność, cząstkowość ludzkiego oglądu rzeczywistości, które w odbiorczej odpowiedzi, o ile odpowiedź ta ma być egzystencjalnie istotna, ulegają raczej wzmocnieniu, niż redukcji<sup>33</sup>. Pisał: „[...] chorobą, ba, kalectwem jest zatamowanie zakorzenionego w nas, od paleolitu, uczucia czci i poddania się woli nieznanego” (LNM 42). Ani dzieło sztuki, ani utwór literacki nie powinny zatem budzić uczuć przeciwnych. Zarówno czara (w oglądzie podmiotu), jak i alegacyjnie naśladujący ją wiersz, to poddanie podsycają i afirmują. Przewrotnie zatem Herbert bierze z „epoki ułomków” dzieło kompletne i przekonuje, że także w jego obliczu pozostaje nam przyznać, że „nie wiemy”, a także, iż w prowokowaniu do wypowiedzenia tego „nie wiemy” mieści się cała porażająca moc dzieła. Prawdziwy kontakt z przeszłością wymaga – jak pisał poeta – „wysiłku, pracy” (LNM 91). Niemalą częścią tego wysiłku jest przyznać sobie samym, że „nie wiemy” i wytrwać w tej pozycji, czemu, jak się wydaje, służy komentowany wiersz – i w ogóle literatura: „Z literaturą jako nicią Ariadny, człowiek stara się podążać za swoim pragnieniem samoświadomości, znajdując się zawsze na skraju zatrąty między otwierającymi się przed nim wyborami”<sup>34</sup>.

33 Wnioski natury metaliterackiej wysnuwa z wiersza Herberta także Zieliński, który kojarzy materiał, z jakiego wykonano łądz Dionizosa (drzewo bukowe), z tradycją pisma i piśmiennictwa i konkluduje: „Te ustalenia pozwalają rozumieć refleksję Herberta nad oglądanym obrazem płynącego Dionizosa jako metaforę literatury – wiecznie żywej, bezwładnej we własnym pędzie, nieświadomej siebie i wymykającej się zewnętrznemu uświadomieniu [...]” (tenże, „Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa” Zbigniewa Herberta, s. 122). Jak sądzę, wskazywana przez niego „żywość”, niepowstrzymanie i nieprzewidywalność łodzi bukowej/literatury zbieżna jest z obserwowaną przeze mnie nieprzewidywalnością świata dzieła/świata rzeczywistego, której opis dostrzegam w Herbertowskim czterowierszu, choć do podobnych wniosków prowadzą nas inne drogi namysłu.

34 W. Iser, *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, tłum. A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 34 (11–34).



# „Obraz i podobieństwo”

(Jan Paweł II, *Medytacje nad „Księgą Rodzaju” na progu Kaplicy Sykstyńskiej*)

## 1.

Druga część ogłoszonego przez Jana Pawła II w 2003 roku *Tryptyku rzymskiego* nosi tytuł *Medytacje nad „Księgą Rodzaju” na progu Kaplicy Sykstyńskiej* i jest świadectwem spotkania z malarskim arcydziełem Michała Anioła. Spotkanie to ma wymiar podwójnie osobisty. Po pierwsze, Sykstyna to przestrzeń, w której odbywa się konklawe (i ślady tej relacji z opisywaną przestrzenią znajdują się w wierszu). Po drugie, warto pamiętać, że to właśnie w czasie pontyfikatu Jana Pawła II odrestaurowane zostały freski Michała Anioła, zaś w homilii wygłoszonej w kwietniu 1994 roku właśnie z okazji zakończenia prac konserwatorskich papież stwierdzał, że „Kaplica Sykstyńska mówi o wielkości Boga”<sup>1</sup>. *Tryptyk rzymski* pozwala słowa to rozwinać i pogłębić w duchu odpowiadającym na nowoczesny kryzys wartości, w tym także wartości sztuki i wartości w sztuce. W kontekście poematu okazuje się bowiem, że sztuka mówiąca o wielkości Boga nie jest po prostu ilustracją tekstu Pisma Świętego ani nie pełni tradycyjnie przypisywanych jej od czasu Soboru Nicejskiego II funkcji dydaktycznych<sup>2</sup>, lecz że jej istotna wartość polega także – a może przede wszystkim – na uzmysłowieniu ludziom za pośrednictwem

---

1 Jan Paweł II, *Kaplica Sykstyńska mówi o wielkości Boga* [w:] *Wokół „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*, red. A.M. Wierzbicki, Lublin 2003, s. 258 (258–263).

2 Sobór Nicejski II (787 rok) bronił przedstawień plastycznych przed zarzutem zastępowania bóstwa i odbierania czci zamiast niego w myśl przeświadczenia, że „malowanie wizerunków na obrazach” przynosi korzyść wiernym „utwierdzając [...] w wierze” (*Postanowienia Soboru Nicejskiego II* [w:] H. Belting, *Obraz i kult: historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 575). Zgodnie z tym stanowiskiem „obraz wskazuje na coś innego” niż on sam (*Stanowisko Karolingów wobec kultu obrazów* [w:] H. Belting, *Obraz i kult...*, s. 602) obrazy są po to, by „umacniać

środków wyrazu właściwych jedynie malarskim arcydziełom przedziwnej relacji, którą Bóg związał się z każdym człowiekiem, tworząc widzialny świat. Tym samym Jan Paweł II udziela niezwykle inspirowanej odpowiedzi na pytanie nurtujące wszystkich zainteresowanych współcześnie teologią sztuki: w jaki sposób połączyć horyzont namysłu teologicznego z perspektywą oglądu dzieła, aby mówiąc o teologicznych treściach w nim zawartych, jednocześnie respektować artystyczne zdobycze modernizmu i przypisać dziełu autonomię?<sup>3</sup>

## 2.

Część inicjalna *Medytacji* – zatytułowana *Pierwszy Widzący* – wprowadza kluczową dla wymowy całości tematykę „widzenia”<sup>4</sup>. Akt ten od początku ujmowany jest dwojako: Pierwszym Widzącym nazwany jest Bóg, który „widział, że było dobre” i który, stwarzając świat, nadał stworzeniu widzialne formy. Widzenie boskie określone jest w tekście jako „różne od naszego”, „inne niż nasze”. Dobitność tego powtórzenia wskazuje na zasadniczą odmienność ludzkiego oglądu od boskiego „widzenia”, zdolnego zobaczyć „we wszystkim ślad swej Istoty”. Początek widzialności oznacza też powstanie świata zanurzonego w czasowości – jedyne, jaki zna człowiek: „Próg Słowa, w którym wszystko było na sposób niewidzialny, / odwieczny i boski – za tym progiem zaczynają się dzieje!”<sup>5</sup>.

Widzenie i widzialność to zatem fenomeny łączące Boga i człowieka, moment ich zetknięcia. Bóg istniejący przed zaistnieniem świata był Słowem. Dopiero wraz ze stworzeniem widzialnego świata stał się Widzącym, a człowiek, w owej widzialności zakorzeniony od początku swego istnienia, „widzenie” traktuje jako jedną z podstawowych dróg poznania. Widzialne stworzenie od początku jest w oczach Boga „dobre”, widzialności zatem przydana jest pozytywna wartość – uwidocznienia tego, co dotąd było niewidzialne, a co jest w swej istocie „prawdziwe,

naszą pamięć [...] i [...] kierować naszego ducha na wysokości” (*Tak zwany List Grzegorza II do cesarza Leona III* [w:] H. Belting, *Obraz i kult...*, s. 577).

3 Por. uwagi na temat skomplikowanych relacji sztuki i teologii w nowoczesności – G. Pattison, *Art, Modernity and Faith. Restoring the Image*, London 1991, zwł. s. 1–9.

4 Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje*, Kraków 2003, s. 16.

5 Tamże.

dobrze i pięknie”. Z tej części poematu wynika więc, po pierwsze, że widzialność jest czymś dobrym, a po drugie – że człowiek, „drugi widzący”, przez rozumienie widzialnego świata, zbliżyć się może do rozumienia Boga (nie tyle jednak na drodze wnioskowania z natury stworzenia o naturze Stwórcy, ile raczej dokonując aktu oglądu widzialnego świata – tego samego aktu, który był boskim udziałem).

Oba te stwierdzenia tylko do pewnego stopnia dają się umieścić w teologii obrazu w tradycji chrześcijańskiej. Ta ostatnia bowiem zazwyczaj wartościowała widzenie pozytywnie o tyle, o ile akt ów odsyłał do jakichś wyższych, metafizycznych znaczeń i sensów<sup>6</sup>. Dowartościowanie aktu widzenia oraz widzialnego świata znaleźć można na przykład w pismach św. Augustyna, który wskazywał na objawianie się ludziom boskiego Piękna na drodze kontemplacji natury – jakkolwiek (nie bez wpływu ze strony studiowanego w młodości platonizmu) przestrzegał przed poświęcaniem temu, co percypowane zmysłami, nadmiernej i wyłącznej uwagi. Ten rodzaj nieufności wobec zmysłowego poznania, obejmujący także widzenie, uchylany bywał właśnie przez wskazywanie na fakt, że zmysłowa percepcja jest kluczem do czegoś, co w istocie pozostaje pozazmysłowe: daje wgląd w rzeczywistość znajdującą się poza czy ponad zasłoną zmysłów. Jan Paweł II wyraźnie zmierza tym tropem, kiedy, opisując polichromię Michała Anioła, wskazuje, że jej kluczem jest „obraz i podobieństwo” – „Wedle tego klucza niewidzialne wyraża się w widzialnym”<sup>7</sup>, a zatem: istnieje rzeczywistość pozazmysłowa, niewidzialna, do której uzyskujemy dostęp przez to, co widzialne – i sfera zmysłowa ulega tym samym usprawiedliwieniu jako medium tego, co ponad nią. Zarazem nie wyklucza to innej perspektywy, w *Tryptyku rzymskim*, jak mi się wydaje, również obecnej.

Chodziłoby tu o wymiar widzenia jeszcze bardziej podstawowy. Człowiek na ziemi istnieje w widzialności – a zarazem „w Nim”. Istnienie „w Nim” jest zatem istnieniem widzialnym, cielesnym, tylko w tym wymiarze bezpośrednio dostępnym człowiekowi – zaś Bóg nie objawia się człowiekowi nigdy inaczej niż przez dostępne zmysłowo doznania. W tym sensie teologiczny sens „widzenia” zasadza się nie na odcyfrowywaniu „wyższych znaczeń” wpisanych w to, co dostępne dla

6 G. Pattison, *Art...*, s. 134.

7 Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje*, s. 21.

oglądu, lecz na tym, czym ono samo po prostu jest. Dlatego właśnie obiektem admiracji w *Tryptyku rzymskim* są „bogactwo spiętrzonych kolorów” i „bujna widzialność” sykstyńskiej polichromii. To one, nie zaś konkretne przedstawienia konkretnych biblijnych scen, zwracają uwagę poety (w efekcie utworowi trudno byłoby przypisać nawet po części charakter ekfrastyczny): wspomina się o postaciach (Stwórca, Adam, Ewa) i scenach (Stworzenie, Sąd), lecz nie próbuje się opowiedzenia tego, jak wyglądają one na sykstyńskich freskach. (W jednym tylko przypadku Jan Paweł II wskazuje nieco szczegółowiej, jak wygląda jedna z postaci i pisze, że „w polichromii sykstyńskiej Stwórca ma ludzką postać. / Jest Wszechmocnym Starcem – Człowiekiem podobnym / do stwarzanego Adama”<sup>8</sup> – podkreślając fizyczne podobieństwo Boga i człowieka, nadal jednak nie próbując opisu dzieła).

Teologia sztuki Jana Pawła II, jaką odczytać można z *Tryptyku rzymskiego*, nie jest związana, jak się wydaje, bezpośrednio z religijną wartością i tematyką dzieł. Rzecz jasna, trudno przesądzać rzecz definitywnie, gdyż polichromia Michała Anioła, z którą dialog wypełnia utwór poetycki papieża, jest dziełem sztuki religijnej i abstrahować tego nie sposób. Można jednak zadać pytanie: jak dzieło plastyczne, zdaniem Jana Pawła II, mówi o prawdach chrześcijaństwa? Papież-poeta wskazuje, że ma ono taką możliwość wówczas, gdy mówi o godności ludzkiej, niekoniecznie w sposób stematyzowany, ale także przez dowartościowanie jej cielesności, przez którą możliwe jest percypowanie świata i dzieła – świata, który „jest dobry”, bo jako taki został stworzony. Sztuka uświadamia ludziom, że mają oni zmysłowe możliwości docierania do zjawisk, że cielesność jest drogą poznania – drogą istotną, na której możliwe jest odkrycie zbawienia: „sztuka antycypuje [...] samo królestwo mesjańskie, powrót świata do stworzonej pełni, w której wraz z Bogiem będziemy mogli zaświadczyć, że wszystko jest «bardzo dobre»”<sup>9</sup>.

W *Tryptyku rzymskim* sztuka współczesna została przywołana wprost, choć w sposób generalizujący. Gdy wspomniane zostały słowa Księgi Genesis: „Uczył Bóg człowieka na swój obraz i podobieństwo”, podmiot wiersza zapytuje o warunki tego podobieństwa, odpowiedzi poszukując u artystów. Charakterystycznym jest jego zawahanie, czy

8 Tamże, s. 22.

9 G. Pattison, *Art...*, s. 153.

artyści współcześni również znają odpowiedź – co wszakże najistotniejsze, jest to jedynie zawahanie, a nie jednoznaczne wykluczenie:

„Uczył Bóg człowieka na swój obraz i podobieństwo,  
mężczyznę i niewiastę stworzył ich –  
i widział Bóg, że było bardzo dobre,  
oboje zaś byli nadzy i nie doznawali wstydu”.

Czy to możliwe?

Współczesnych o to nie pytaj, lecz pytaj Michała Anioła,

(a może także współczesnych?!).

Pytaj Sykstyń<sup>10</sup>.

W ten sposób możliwym staje się przekroczenie opozycji „dzieła kultowego” i „dzieła sztuki”, które przeciwstawia sobie Hans Belting, dowodząc, że od nowożytności obrazy podlegać zaczęły „regułom sztuki”, sztuka zaś przestała być fenomenem religijnym<sup>11</sup>. Także współcześni artyści, mimo że żyjący w epoce, która zerwała z tematyzowaniem w dziełach zagadnień religijnych, pozostawiając je wąskiej i wyspecjalizowanej „sztuce religijnej”, mają swój udział w przekazywaniu poprzez swoje dzieła nauki o „obrazie i podobieństwie” – ta nie musi bowiem wynikać z wyłożonych dyskursywnie racji teologicznych, ale wpisana jest w ludzkie doświadczenie widzenia, podobnego doświadczeniu Boga, który stworzył i ujrzał to, co widzialne.

### 3.

Malowidła w Kaplicy Sykstyńskiej są z tego punktu widzenia analogiem stworzonego przez Boga świata widzialnego: podobnie jak Przedwieczne Słowo, uruchamiając przebieg czasu, stworzyło widzialny świat, w którym widać jego (Słowa) ślady, tak Michał Anioł swym dziełem

<sup>10</sup> Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje*, s. 18.

<sup>11</sup> H. Belting, *Obraz i kult...*, s. 524 i nast. Na temat wątpliwości, jakie budzi koncepcja Beltinga, zob. także: A. Draguła, „Kłątwa” i maluczy, „Tygodnik Powszechny” 2017, nr 11 [online] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/klatwa-i-maluczy-147012> (dostęp: 15.01.2018 roku).

unaoczniał zdarzenia, o których opowiadają słowa Biblii. Analogia ta służy zrazu usprawiedliwieniu artysty, porywającego się na karkołomną w istocie próbę przekroczenia słowa – medium właściwego Pismu Świętemu. Wykorzystanie w tym kontekście wizualnych walorów malarskich, podjęcie próby przekładu słowa na obraz, nie od razu jawi się bowiem jako zasadne. Jan Paweł II zapytuje wprost: „Może to wszystko łatwiej było wypowiedzieć językiem «Księgi Rodzaju» –”<sup>12</sup>.

Zapytajmy jednak, czym jest w istocie „to wszystko”? Zapewne właśnie – opowiedzianą wcześniej historią powstania widzialności. Dlatego właśnie Jan Paweł II dowartościowuje trud malarza<sup>13</sup>, bowiem to, co istniejące w słowach Biblii, dzięki uruchomieniu tego, co widzialne, uzyskuje pełnię:

Ale Księga czeka na obraz. – I słusznie. Czekala na swego Michała Anioła. Przecież ten, który stwarzał, „widział” – widział, że „było dobre”. „Widział”, a więc Księga czekała na owoc „widzenia”<sup>14</sup>.

Podobnie jak Słowo w boskim akcie stworzenia świata stało się widzialne we wszystkim, co zaistniało, tak i Księga (Genesis) staje się widoczna dzięki twórczemu geniuszowi Buonarottiego. Jan Paweł II odczytuje freski Michała Anioła jako dzieło artysty interpretującego historię biblijną, którego zadaniem jest – mówiąc słowami Maxa Imdahla – „wykoncytować widzialność”<sup>15</sup>. Poprzez widzialność bowiem, jak twierdzi w poemacie papież, człowiek może uzyskać dostęp do prawd metafizycznych.

12 Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje*, s. 16.

13 Jak stwierdził Józef Maria Ruszar, nikt bodaj w literaturze religijnej nie postawił tak wysoko dzieła sztuki, jak uczynił to papież-Polak (por. J.M. Ruszar, *Dwie drogi. Traktaty religijne Jana Pawła II i Czesława Miłosza*, „Rzeczpospolita” 2003, nr 57, s. A11). Janusz Pasterski z kolei zwrócił uwagę, że dowartościowanie sztuki i zaakcentowanie wagi powołania artysty stanowiły ważny element papieskiego (a wcześniej – biskupiego) nauczania Karola Wojtyły (zob. tegoż, *Poetyckie przesłanie wiary – „Tryptyk rzymski” Jana Pawła II* [w:] *Znaleźć źródło. Twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, red. Z. Andres, J. Pasterska, Rzeszów 2005, s. 214 (218–219). Na ten temat por. także: T. Boruta, *Sens twórczości artystycznej w kontekście „Medytacji nad Księgą Rodzaju” z „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*, „Sacrum et Decorum” 2009, nr 2, s. 38–48.

14 Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje*, s. 16.

15 M. Imdahl, *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, tłum. T. Żuchowski, „Artium Quaestiones” 1990, t. IV, s. 103.



W tym sensie doświadczenie wzrokowe staje u początku poetyckich rozważań wykraczających daleko poza próbę opisu dzieła, a nawet poza zagadnienia możliwości adekwatnego oddania w dziele plastycznym treści literackich (i *vice versa*). Zauważmy, że w tym ujęciu malarz nie jest wyłącznie „tłumaczem” słowa na obraz, lecz twórcą widzialności – i w tym geście zbliża się do boskiego aktu stworzenia świata fizycznego. Jednocześnie, co wymaga szczególnego podkreślenia, znajdujemy się tutaj na antypodach romantycznego (a przejętego także przez Młodą Polskę)<sup>16</sup> wyobrażenia artysty – geniusza, który, podejmując twórczy wysiłek, ma na celu przekazanie w dziele jakiejś, znanej jedynie sobie, metafizycznej wiedzy.

Pod względem tematyki – przedstawianych wydarzeń – freski Michała Anioła mają podstawę w biblijnym tekście. Opowieść o stworzeniu i wygnaniu z raju, którą zawiera Księga Genesis, jako tekst literacki pozostaje oczywiście samowystarczalna; jej liczne malarskie transpozycje wykonywane na potrzeby wnętrza sakralnych miały zazwyczaj charakter przekładu intersemiotycznego, który, z racji na swą szczególną funkcję ilustrowania Pisma Świętego, miał za zadanie niestrudzenie dążyć do nieosiągalnego w istocie ideału wierności literze oryginału. Tymczasem freski Michała Anioła w interpretacji Jana Pawła II wydają się nie tyle naśladować zawarty w Biblii słowny przekaz, co raczej stanowią jego konieczne dopełnienie. W poemacie pojawia się znamiona fraza: „Widzenie czekało na obraz –”<sup>17</sup>.

Wyraźnie podkreślony zostaje tutaj twórczy, a nie jedyne odtwórczy, wymiar pracy malarza<sup>18</sup>. Powstaje pytanie, co leży u podstaw tak wyraźnego dowartościowania dzieła plastycznego przez autora *Tryptyku*

<sup>16</sup> Na temat wariantu roli artysty na przełomie XIX i XX wieku por. na przykład M. Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? (O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku)* [w:] tejsze, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 290–293; por. także *Symbolika kreacji artystycznej* [w:] tejsze, *Symbolizm i symbolika...*, s. 258–273.

<sup>17</sup> Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje*, s. 17.

<sup>18</sup> Wśród dwudziestowiecznych myślicieli próbujących wypracować podstawy nowoczesnej teologii sztuki Jan Paweł II nie jest w tym poglądzie odosobniony. Por. opinię na ten temat Jacques’a Maritain’a: „kreacja artystyczna nie kopiuje kreacji boskiej, lecz ją kontynuuje. [...] artysta – czy wie o tym, czy nie – radzi się Boga, gdy patrzy na rzeczy” (J. Maritain, *Art and Scholasticism*, London 1933, cyt. za: G. Pattison, *Art...*, s. 40; tłum. K.S.-H.).

*rzymskiego* – dlaczego obraz staje się koniecznym dopełnieniem tego, co wybrzmiało już w słowach?

Odpowiedź na to pytanie leży w samej materii dzieła. Wedle przedstawionej w *Tryptyku rzymskim* koncepcji, człowiek, gdy patrzy i widzi z etyczną i estetyczną wrażliwością, jest podobny Bogu (który „Widział, że było dobre”). Bóg był Pierwszym Widzącym i chociaż, jak pisze Jan Paweł II, „widział widzeniem jakże innym niż nasze”, to przecież każdy kolejny widzący powtarza jego gest i doświadcza możliwości przekonania się na drodze widzenia o dobru, prawdzie i pięknie. Nie tylko zatem akt tworzenia dzieła plastycznego, tworzenia widzialności upodabnia człowieka do Boga. Tę samą rolę ma także akt percepcji wzrokowej. Ogląd obrazu biblijnego jest „czytaniem słowa”, ale i przypomnieniem o tym, skąd się wziął każdy akt widzenia skierowanego na widzialność, z czego i kiedy wziął początek. Dlatego właśnie o samym widzeniu mówi się jako o czynności inspirowanej przez Boga: „To On pozwala im uczestniczyć w tym pięknie [...] / To On otwiera im oczy”<sup>19</sup>.

Zarazem widzialność jako fenomen zainicjowany wraz z zaistnieniem świata fizycznego każe zwrócić uwagę na fakt, że to, co widzialne, jest zarazem czasowe, uwikłane w przemijanie (jak pamiętamy: „Za tym progiem zaczynają się dzieje”). Przyjść zatem musi także moment kresu, gdy – jak pisze Jan Paweł II – „kształtne” zamienia się „w bezkształtne”. Widzialność jest więc sposobem istnienia tego, co przemija; nie jest to wszelako powód, by ją deprecjonować. To przez nią wszakże istnieją wartości („widział, że było dobre”) i trwają one także wtedy, gdy to, co fizyczne i widzialne, musi przeminąć. Dlatego w *Tryptyku* czytamy: „[...] nie cały umieram, / to co we mnie niezniszczalne trwa!”<sup>20</sup>.

O tym, co w ludziach niezniszczalne, bo podobne Bogu, najlepiej wiedzą artyści, oddani studiowaniu i uwiecznianiu tego, co widzialne. Stąd też w *Tryptyku rzymskim* pisze Jan Paweł II o konieczności kierowania pytań o istotę stworzenia człowieka „na obraz i podobieństwo” właśnie do dzieła malarskiego<sup>21</sup>.

Poeta-papież uzmysławia czytelnikowi, że człowiek, istota duchowa i cielesna zarazem, zaistnieć mógł tylko w świecie fizycznym

19 Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje*, s. 21.

20 Tamże, s. 24.

21 Zob. Tamże, s. 18; „Uczył Bóg człowieka na swój obraz i podobieństwo...”.

i widzialnym. Sensem jego życia jest wszelako takie kształtowanie swojej egzystencji, by na drodze owej fizyczności i widzialności wypracować fenomeny zdolne je przekroczyć. I nie chodzi tu o „ponadczasowe” twory ludzkiego geniuszu, które, jak Kaplica Sykstyńska, choć trwałe, nie są przecież wieczne. Tym, co istotnie nieprzemijające, okazują się doświadczenia wartości, tego „dobra”, które objawia się w świecie widzialnym i z którym obcujemy, będąc ludźmi stworzonymi „na obraz i podobieństwo”. Także ten rodzaj wiedzy czerpany jest przez człowieka z doświadczenia widzenia. Dzieła malarskie (nie tylko te o tematyce biblijnej!), poruszając wzrokową wrażliwość, zwracają uwagę człowieka na wizualne wymiary świata, który – źródłowo – uczyniony został jako „dobry”.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny moment papieskiego rozumienia relacji dzieła sztuki i jego odbiorcy, jaki ujawnia się w zacytowanym fragmencie, zakorzeniony zresztą wyraźnie w antropologii głoszonej na kartach *Tryptyku*. Jan Paweł II wskazuje na konieczność „pytania”, najwyraźniej wyprzedzającego pojawienie się rewelacji w kontakcie z dziełem. Potrzeba stawiania pytań to, jak sądzę, nic innego jak wariant „zdumienia”, o którym traktuje wiersz otwierający cały *Tryptyk rzymski*, noszący taki właśnie tytuł – *Zdumienie*. Czytamy w nim:

Był samotny z tym swoim zdumieniem  
pośród istot, które się nie zdumiewały  
– wystarczyło im istnieć i przemijać.  
Człowiek przemijał wraz z nimi  
na fali zdumień.  
Zdumiewając się, wciąż się wyłaniał  
z tej fali, która go unosiła [...] <sup>22</sup>

Człowiek – istota, która w przeciwieństwie do innych stworzeń potrafi się zdumiewać własną egzystencją, jej czasowym wymiarem, potrafi także formułować pytania na własny temat, z którymi zwraca się do otaczającego świata widzialnego: strumienia (*Strumień*), ale i obrazu czy rzeźby. Dzieło sztuki potrafi niekiedy, zdaniem Jana Pawła II, udzielić odpowiedzi na te pytania – o ile człowiek zechce je postawić: jak pisał

<sup>22</sup> Tamże, s. 9.

Paul Tillich, „[...] odpowiedź objawienia nie ma sensu, jeśli nie padło pytanie, na które stanowi ona odpowiedź. Nie można uzyskać odpowiedzi na pytanie, którego się nie zadało”<sup>23</sup>. W papieskich słowach: „Pytaj Sykstynty” zawiera się, jak sądzę, przeświadczenie, że widzenie dzieła, o ile ma przynieść odpowiedź na pytania o ludzką egzystencję, musi mieć charakter aktywny, osobisty i podmiotowy – musi być widzeniem konkretnego odbiorcy i świadectwem jego rzeczywistej troski o znalezienie rozwiązania zagadki jego własnego istnienia. Sztuka zna odpowiedź. Człowiek, „który także widzi”, może ją uzyskać, jeśli tego chce.

## 4.

Karol Wojtyła w swych poezjach zapytywał, jakimi drogami Bóg i człowiek mogą komunikować się ze sobą, przez jakie zjawiska i fenomeny Bóg objawia się człowiekowi i w jaki sposób człowiek kształtować może swoją wrażliwość, by lepiej i pełniej zobaczyć Boga w jego dziełach. Jedną z dróg wzajemnej komunikacji okazuje się sztuka malarska<sup>24</sup>. Jej rola nie wyczerpuje się jednak w tradycyjnie pojmowanych zadaniach, jakie pełniła przez stulecia malowana na ścianach świątyń *Biblia pauperum*. Zadaniem i zobowiązaniem artysty podejmującego tematykę biblijną, jak twierdzi papież, jest przypominanie ludziom o ich własnej godności stworzeń uczynionych „na obraz i podobieństwo”; stworzeń zdolnych widzieć i w akcie tym dokonywać moralnego uporządkowania świata („widzieć, że było dobre”). Widzenie jest zatem z dwóch powodów pojęciem węzłowym w proponowanej przez Jana Pawła II antropologii: ludzkie podobieństwo do Boga wynika z faktu bycia stworzonymi „na obraz” Boga, lecz także z tego, w jaki sposób dane jest ludziom korzystać z umiejętności widzenia – umiejętności, która okazuje się łączyć Boga i jego stworzenie w sposób najgłębszy, bo związany z najistotniejszymi wartościami.

23 P. Tillich, *Systematic theology*, Welwyn 1968, t. 2, s. 206, cyt. za: G. Pattison, *Art...*, s. III.

24 Zwraca na to uwagę także Ewa Szczęsna – taż, *Namysł, zdziwienie, zapytywanie – o poetyce interpretacji na przykładzie „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II* [w:] *Karol Wojtyła – poeta*, red. J. Gładzowski, W. Sadowski, Warszawa 2006, s. 58 (53–61).

Zbliża się tutaj Jan Paweł II – w sposób być może nieco zaskakujący – do też dwudziestowiecznej egzystencjalno-hermeneutycznej historii sztuki. Reprezentujący ją Michael Brötje pisał:

W przypadku religii i filozofii człowiek musi nieustannie na nowo ukierunkowywać siebie na to, co niepodważalne, co staje się dlań postulatem. Przed obrazem jest tego pewien. Wbrew rozmaitym twierdzeniom dzieło sztuki jest miejscem fundowania prawdy. W tym tkwi przyczyna najwyższego uznania, jakie je spotyka – urzeczywistnia to, dzięki czemu człowiek w sposób najbardziej wyrazisty może upewnić się co do swej istoty<sup>25</sup>.

Słynąca z fresków Michała Anioła Kaplica Sykstyńska zostaje przez Jana Pawła II przywołana w poemacie także w kontekście bardzo osobistym. W *Posłowniu* wieńczącym analizowaną tutaj drugą część *Tryptyku* przypomniana została szczególna funkcja owej przestrzeni:

Ludzie, którym troskę o dziedzictwo kluczy powierzono,  
zbierają się tutaj, pozwalają się ogarnąć sykstyńskiej polichromii,  
wizji, którą Michał Anioł pozostawił –  
Tak było w sierpniu, a potem w październiku pamiętnego roku dwóch  
konklawe,  
i tak będzie znów, gdy zajdzie potrzeba,  
po mojej śmierci<sup>26</sup>.

Dzieło Michała Anioła, artystyczny wykład prawdy o boskim i ludzkim *widzeniu* zdaniem Papieża pełni w czasie konklawe istotne zadanie:

Trzeba, by przemawiała do nich wizja Michała Anioła. [...] Oto widzą siebie pomiędzy Początkiem i Kresem, pomiędzy Dniem Stworzenia i Dniem Sądu...<sup>27</sup>

25 M. Brötje, „*Wieczera w Emaus*” Rembrandta. *Realizacja objawiania się historii świętej w obrazie*, tłum. M. Haake [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009, s. 1088.

26 Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje*, s.26.

27 Tamże.

Jak wskazuje Jan Paweł II, wszystkich stających u progu Kaplicy Sykstyńskiej – także uczestniczących w konklawe kardynałów – Michał Anioł „ogarnia widzeniem”. Zmusza oglądających do refleksji nie tylko nad treścią przedstawioną na freskach, ale także nad tym, w jaki sposób w byciu „widzialnym znakiem odwiecznej Miłości” spełnia się ludzka godność i dowartościowane zostaje to, co dostępne dla ludzkiego wzroku.

Giovanni Reale wskazuje, że „Karol Wojtyła jednoczy w sobie [...] trzy wielkie duchowe siły, za pomocą których człowiek zawsze poszukiwał prawdy: «sztukę», «filozofię», «wiarę i religię»<sup>28</sup>. *Tryptyk rzymski*, noszący tytuł nawiązujący do sztuk plastycznych, jest dziełem, w którym odsłaniane przed czytelnikiem prawdy antropologiczne szczególnie silnie zakorzenione w pierwszej z powyższych sił. W kontakcie z dziełem sztuki Jan Paweł II znajduje inspirację do wypowiedzenia prawdy o przedziwnym podobieństwie, jakie łączy Boga i jego stworzenie, o wybraństwie człowieka, który w akcie oglądu świata oraz dzieła sztuki doświadcza wtajemniczenia w boską tajemnicę oraz o szczególnej roli artysty, który podejmując na serio twórczy wysiłek, z definicji powtarza gest Stwórcy widzialnego świata. Jednym z istotnych przekazów sformułowanych przez papieża w *Medytacjach* jest prawda o szczególnej, sakralnej wartości prawdziwej sztuki: to bowiem dzięki niej człowiek „samotny ze swoim zdumieniem pośród istot, które się nie zdumiewały” odnajduje w porządku swojego istnienia ślady „Przymierza”, które Bóg zawarł z człowiekiem „zanim stworzony był świat”. Dzieje się tak nie z powodu podejmowania przez dzieło tematyki religijnej, ale dlatego, że akt tworzenia widzialności i akt jej wartościującego oglądu stanowią o głębokim podobieństwie Boga i człowieka. Dlatego również można pytać o teologiczne prawdy „także współczesnych” artystów, ceniących estetyczną autonomię dzieła. Według teologii sztuki Jana Pawła II nie tylko bowiem „dzieło kultowe”, ale każde dzieło artystyczne ze swej natury ujawnia prawdę o boskim wymiarze widzenia, którego doświadczenie – będące zarazem doświadczeniem „podobieństwa” – staje się naszym udziałem w obliczu prawdziwej sztuki.

<sup>28</sup> G. Reale, *Komentarz krytycznoliteracki do „Tryptyku rzymskiego”*, tłum. P. Mikulska [w:] *Wokół „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*, s. 40.

# Różnica

(Tadeusz Dąbrowski, *Czarny kwadrat*)

Tom wierszy Tadeusza Dąbrowskiego pod tytułem *Czarny kwadrat* (2009), którego tematyka ogniskuje się wokół wielkich zagadnień metafizycznych – bytu i niebytu, istnienia Boga i nieśmiertelności ludzkiej duszy – wpisuje się zarazem w grupę poetyckich dzieł, które swej drogi ku metafizyce szukają w doświadczeniu spotkania z obrazem. Szczególna pozycja malarstwa Kazimierza Malewicza, autora obrazu *Czarny kwadrat na białym tle* (1915), dla refleksji poety została wyraźnie podkreślona już w sposobie zakomponowania okładki tomu. Wobec tego myśl, że interpretacja spuścizny rosyjskiego artysty jest dla zrozumienia książki kluczowa, nie domaga się chyba głębszego uzasadniania tym bardziej, że intuicję tę potwierdzają wyraźne odwołania obecne w wierszach. Gest sięgnięcia w poezji mierzącej się z tematyką metafizyczną do inspiracji malarskich domaga się jednak wyjaśnienia, zwłaszcza że pośrednictwo obrazowe malarstwa abstrakcyjnego nie ułatwia, a przeciwnie – dodatkowo komplikuje kwestie, które dla poezji i tak niełatwe są do rozwikłania. Sądzę – i taka jest teza niniejszego tekstu – że Dąbrowski, interpretując suprematystyczny obraz i podejmując z nim grę, znajduje w malarskiej abstrakcji istotną inspirację do samodzielnego wysłowienia tego, co absolutne, a zarazem dookreśla specyfikę poetyckiego, zakorzenionego w języku ujmowania zagadnień metafizycznych, odległego od jednoznaczności właściwej zdaniem poety wizualnemu doświadczeniu, zrodzonemu z obcowania z malarstwem abstrakcyjnym.

*Czarny kwadrat* zostaje przywołany już w wierszu otwierającym tomik:

Trzydziestoletni chłopiec święcie przekonany  
o swojej nieśmiertelności.

[...]

Ktoś, kto bezzwłocznie pojawia się i znika  
jak czarny kwadrat na czarnym tle<sup>1</sup>.

Nawiązanie do dorobku suprematyzmu umieszczone zostało w kontekście rozważań o nieśmiertelności (a także, choć przywołanej wyłącznie odległe, „świętości”) i ta okoliczność, w połączeniu z opozycją „pojawiania się i znikania” każe zapytywać o rozumienie zagadnień bytu i niebytu jako wynikające z interpretacji obrazów. Jak sądzę, Dąbrowski punktem wyjścia swoich rozważań czyni dzieło malarskie, gdyż w jego rozumieniu jest ono w stanie w radykalnym skrócie zobrazować metafizyczny problem bytu i niebytu („Dlaczego jest w ogóle byt, a nie raczej nic?”)<sup>2</sup> oraz ich poznawania. Malewiczowski *Czarny kwadrat na białym tle* stanowi modelową wręcz ilustrację tej prawidłowości. Istotny element doświadczenia oglądowego, jakie jest udziałem widza, można bez ryzyka nadmiernego uproszczenia wyrazić idiomem „czarno na białym”, a zatem – [wyrazić coś lub dostrzec coś] jasno i wyraźnie, podobnie jak jasno i wyraźnie widzi się na płótnie Malewicza różnicę pomiędzy figurą a tłem, których barwy zostały zredukowane do kontrastu czerni i bieli. Wobec obcowania ze sztuką abstrakcyjną i nieprzedstawiającą, to właśnie owo doznanie wizualnej oczywistości („oto jest”) pozostaje zasadniczą treścią doświadczenia odbiorczego. Rewersem tej prawidłowości jest fakt, że w świecie malarstwa to, co nie jest widoczne, nie istnieje – i to właśnie Dąbrowski unaocznia (*sic!*) czytelnikowi, zanim jeszcze ów zdąży podjąć lekturę wierszy, w tym celu odpowiednio komponując okładkę. Widoczny na niej tytułowy „czarny kwadrat”, mimo wizualnej identyczności z dziełem Malewicza, nie tylko podpisany zostaje nazwiskiem poety i zredukowanym tytułem (co kazałoby interpretować przywołanie rosyjskiego suprematysty w kategoriach „przepisania”, powtórzenia dokonania poprzednika); w rzeczywistości (jak dowiedzieć się można z noty edytorskiej) obraz z okładki to dzieło

1 T. Dąbrowski, [inc. *Trzydziestoletni chłopiec...*] [w:] *Czarny kwadrat*, Kraków 2009, s. 6.

2 Por. M. Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, tłum. R. Marszałek, Warszawa 2000, s. 7 (8–51). Przywołanie spośród wielu koncepcji metafizyki akurat tej stworzonej przez autora *Bycia i czasu* w kontekście tomu Dąbrowskiego ma uzasadnienie: książka opatrzona jest dwoma mottami, pierwsze z nich to cytat z eseju Heideggera pod tytułem *Koniec filozofii i zadanie myślenia*.



samego Dąbrowskiego, zatytułowane *Czarny kwadrat na czarnym tle*. Zreprodukowany na białej okładce, w oglądzie nie różni się niczym od *Czarnego kwadratu na białym tle* Malewicza. Dla patrzącego oka jeden z czarnych kwadratów bowiem nie istnieje i gdyby nie tytuł, o jego istnieniu nie mielibyśmy pojęcia. Dąbrowski tymczasem kwestionuje ową wizualną oczywistość i dopuszcza, już na okładce tomowi i w pierwszym mieszczącym się w nim wierszu, istnienie tego, co niewidzialne, a tylko nazwane.

Zauważyć można, że sytuację kolorystycznej tożsamości figury i tła eksplorował sam Malewicz, tworząc obraz *Białe na białym* (1918), a także – polemizujący z Malewiczem – Aleksandr Rodczenko, autor dzieła *Czarne na czarnym. Obraz bezprzedmiotowy* (1918). Warto wskazać, że na obu obrazach figury, choć barwą zbliżały się do tła, odróżniały się jednak odeń na tyle wyraźnie, że nie ma tu mowy o ich „znikaniu” – choć Malewicz, jak interpretuje jego obraz Piotr Piotrowski<sup>3</sup>, dążył do utożsamienia „wszystkiego” i „nicości”. Dla Dąbrowskiego dzieła rosyjskich malarzy, mam wrażenie, nie były dogodnie jako element rozważań o metafizyce, gdyż kazały niuansować radykalnie pojmowaną przezeń opozycję widzialnego i niewidzialnego – stąd jego własna propozycja „czarnego na czarnym”, w ramach której sprobrematyzowane zostało zagadnienie bytu i niebytu. Nadto, odwołując się do tych dzieł, Dąbrowski zwracałby pośrednio uwagę na krytykę suprematyzmu, jaką przeprowadził konstruktywizm, która ogniskuje się wokół zupełnie innych zagadnień niż te podjęte w lekturze Malewicza przez współczesnego poetę<sup>4</sup>. Ów tymczasem, interpretując Malewicza, proponuje odmien-

3 P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993, s. 49–50.

4 Polemika Rodczenki z Malewiczem dotyczyła zagadnienia transcendencji formy malarskiej. Jak komentuje historyk sztuki: „Czarne na czarnym miało na celu zanegowanie głoszonej przez Malewicza transcendencji formy”. (Zob. P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją...*, s. 49). Spór miał charakter zasadniczy: „W pierwszym przypadku [*Białego na białym* Malewicza – K.S.-H.], płaszczyzna malarska budowana przy użyciu czysto wizualnych elementów staje się emanacją kosmosu, uprzedmiotowieniem absolutu, w drugim z kolei [*Czarne na czarnym. Obraz bezprzedmiotowy* Rodczenki – K.S.-H.] jest już tylko samym przedmiotem, rzeczą” (tenże, *Metafizyka obrazu*, Poznań 1985, s. 60). Na ten temat por. także: A. Turowski, *Na granicy języka: Rodczenko i Malewicz* [w:] *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, komitet i kolegium red. J. Białostocki i in., Kraków 1981, s. 262–265.

ne spojrzenie na problem różnicy i tożsamości, których oczywistość w planie wizualnym zostaje zakwestionowana przez język, a których znaczenie dla zagadnień metafizyki (pojmowanej jako pytanie o byt i istnienie) jest pierwszoplanowe.

W licznych wierszach z *Czarnego kwadratu* zdążających malarskim tropem figury oraz tła, i podejmujących temat śmierci oraz niebytu, przejście ze stanu istnienia do nieistnienia określane jest przez Dąbrowskiego jako znikanie, zanik, i jest wyrażane za pomocą bardzo wizualnych, plastycznych określeń. Malarska metafora „czarnego kwadratu na czarnym tle”, który „pojawia się i znika”, oddaje doskonale ruch roztopienia się jednego bytu w drugim, zmianę stanu między istnieniem a unicestwieniem. Problematyka ta u Dąbrowskiego wraca w następnym wierszu w tomie, również poparta analizą wizualnego doświadczenia „znikania”:

Zeskanowałem swoje zdjęcie z pierwszej klasy  
podstawówki: krzywo przycięta grzywka, grube  
policzki, delikatnie przygryziona warga,

przerazająco ufne oczy. Powoli przesuwam  
pasek kontrastu i z mlecznej nicości wyłania się  
kształt, który staje się rzeczywisty w połowie

skali, a potem znów zapada się w tło. Szczęśliwy,  
kto umiera w taki sposób<sup>5</sup>.

Wizualne unicestwienie<sup>6</sup>, wskazuje Dąbrowski, raz jeszcze odwołując się wprost do Malewicza i problemu kontrastu/jedności figury i tła, choć ma charakter operacji formalnej, swą istotą dotyka problemu samego bytu – przynajmniej o tyle, o ile ten ostatni zechcemy

5 T. Dąbrowski, [inc. *Zeskanowałem swoje zdjęcie...*] [w:] *Czarny kwadrat*, s. 7.

6 Problematyka ta pojawia się u Dąbrowskiego także poza komentowanym tomikiem – por. na przykład wiersz *Reinkarnacja*, „Zeszyty Literackie” 2014, nr 125, s. 28. O pojawiającej się w tekstach poety sytuacji manipulowania fotografią za pomocą oprogramowania komputerowego pisze w szerszej perspektywie poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze najnowszej Dobrawa Lisak-Gębala (taż, *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2014, s. 60–62).

rozumieć fizycznie i materialnie. Przesuwanie paskiem kontrastu jest działaniem analogicznym do Malewiczowskiego zmagania się z problemem figury i tła, rozpoczętego *Czarnym kwadratem na białym tle*, zakończonego zaś *Białym na białym*: oba działania prowadzą do roztopienia bytu w niebycie, w ujęciu poety metaforyzują śmierć<sup>7</sup>. Dąbrowski wskazuje jednak, że o ile ten, kto pracuje z obrazem (na płótnie czy na ekranie) doświadcza błogosławieństwa jednoznaczności relacji różnicy i tożsamości między zestawianymi elementami, o tyle poeta pracuje z tworzywem, które do podobnej jednoznaczności aspirować nie może lub nie chce – czy to z racji wpisanego weń aspektu czasowości, czy to z powodu zakwestionowania adekwatności języka przez nowoczesną świadomość językową<sup>8</sup>. W efekcie radykalizm wzrokowego rozstrzygnięcia binarnej opozycji „jest-nie ma” ulega jednak na gruncie wiersza sproblematyzowaniu: widocznego na fotografii dziecka wprawdzie już nie ma, istnieje wszelako dorosły o takim samym imieniu i nazwisku, który z owego dziecka wyrósł. Podobne wątpliwości ontologiczne pojawiają się przy okazji podejmowania w kolejnych wierszach tematyki dualizmu cielesno-duchowego. Dzieło Malewicza uczy, że różnica i tożsamość to w medium wizualnym pojęcia rozłączne. Dąbrowski, doprowadzając koncepcję Malewicza do końca (i tworząc swój *Czarny kwadrat na czarnym tle*), pokazuje, że użycie języka jako medium sztuki rozłączność tę stawia pod znakiem zapytania, tym samym dając początek zupełnie innej niż Malewiczowska drodze ku temu, co metafizyczne. Nawiązując do rosyjskiego malarza, Dąbrowski zadaje zatem dwa ważne pytania: w jaki sposób (jeśli w ogóle) język poetycki jest w stanie przebyć podobną drogę, czyli opowiedzieć o tym, że coś jest, a czegoś nie ma, równie dobitnie i jednoznacznie jak malarska naoczność i czy

7 Bliskości sztuki fotograficznej i refleksji na temat śmierci (czy wręcz fascynacji nią) w ujęciu polskich poetów dwudziestowiecznych poświęca uwagę Cezary Zalewski – zob. tenże, *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Kraków 2010, s. 122–123. Choć Dąbrowski zdąża w innym kierunku niż twórcy, których dzieła analizuje Zalewski, warto zaznaczyć, że wykorzystuje ten sam rodzaj toposu, jakim w poezji współczesnej jest powiązanie ekfrazy fotograficznej z refleksją tanatologiczną.

8 Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 24 i nast.

jednoznaczność ta jest dla poezji pomocna w jej próbach zbliżania się do zagadnień metafizycznych?

Pytania te są dla Dąbrowskiego ściśle ze sobą związane. Odpowiadając na nie, zauważa, że przywilejem poezji, a może i obowiązkiem, jest wychodzenie poza naoczność. Poeta może zatem, intencjonalnie pozostawiając to, co niematerialne w sferze niedomówień, zasygnalizować jednak dobitnie jego istnienie, jak w finale cytowanego już wiersza, w którym, choć o duszy nie mówi się wprost, na jej istnienie wyraźnie się wskazuje:

[...] Więc to ja, znowu ja, wszystko ja,  
włącznie z blizną po trądziku, dziurą w zębie, a  
  
kiedyś, być może – dziurą po zębie. Za dużo  
tego ja, żebym mógł je ogarnąć, wziąć za swoje.  
Zważywszy, że jesteśmy dopiero przy ciele<sup>9</sup>.

Jednocześnie spotkanie z malarską abstrakcją uwrażliwia Dąbrowskiego na zagadnienie języka jako narzędzia poznania i ekspresji. Dąbrowskiego zastanawiają zagadnienia jednoznaczności słów, ich „przyległości” do rzeczy, i w wierszu o takim właśnie tytule stwierdza, że „słowo” – „zasłania dokładnie / tyle ile odsłania”<sup>10</sup>. Gdzie indziej, pytając wprost o możliwości słownego uchwycenia Absolutu i opatrując wiersz zaczerpniętym z ewangelii mottem „Lecz na Twoje słowo zarzucę sieci”, przyznaje się do porażki:

Zarzucałem na słowo sieci plecione z małych  
wyrazów, ale słowo umykało szprotką,  
aby rozpląnąć się w ocean<sup>11</sup>.

Z jego sceptycyzmu wobec możliwości wysłowienia tego, co istnieje, trudno byłoby jednak wyprowadzić uogólnione stwierdzenia o wyższości „jednoznacznego” malarstwa posługującego się naturalistyczną

9 T. Dąbrowski, [inc. *Zeskanowałem swoje zdjęcie...*].

10 Tenże, *słowo* [w:] tamże, s. 41.

11 Tenże, [inc. *Zarzucałem na słowo sieci plecione z małych...*] [w:] tamże, s. 35.

konwencją obrazowania nad „wieloznacznym” dziełem ludzkiego języka. W innym wierszu pisze bowiem Dąbrowski:

Słowo *jabłko* nie zawiera w sobie żadnej prawdy  
o jabłku, podobnie jak jego kształt, kolor, zapach  
i smak<sup>12</sup>.

Cytowany fragment wyjaśnia chyba, dlaczego Dąbrowski, odnajdując inspirację dla własnych rozważań w malarstwie, sięgnął właśnie do suprematyzmu, nie zaś do malarstwa ukazującego „kształt i kolor”. Dzieła tego nurtu, nie rozpraszając uwagi odbiorcy treściami przedstawionymi i odrzucając naturalistyczną konwencję obrazowania<sup>13</sup>, zmuszają do zastanowienia się nad zagadnieniami, które go interesują. Dąbrowskiego – jak Malewicza – frapują bowiem nie tyle byty pojedyncze, ile metafizyczne zasady świata i sposoby ich ukazywania w sztuce.

By wskazać zasadnicze problemy związane z tym ostatnim, powróćmy do obrazu z okładki. Dąbrowski stawia wyraźną tezę, że jego *Czarny kwadrat na czarnym tle*, choć zlewa się z tłem, istnieje w języku i jest niezależnie od tła. Utrzymując, że „czarne na czarnym” istnieje niejawnie, poeta wskazuje, że tylko za pośrednictwem gry języka i obrazu można zaznaczyć istnienie czegoś, co nie jest doświadczalne zmysłowo. Tym samym wiersze Dąbrowskiego zmuszają do zastanowienia nad zasadniczym pytaniem metafizyki Immanuela Kanta (choć w języku zupełnie innym niż kantowski, bo uruchamiając grę słowa i obrazu): skąd możemy wiedzieć, że coś istnieje?

Pytanie to jest szczególnie zajmujące w odniesieniu do sfery Absolutu. O ile bowiem Kant uznawał istnienie jedynie tego, co naoczne, zamykając drogę spekulacjom o istnieniu/nieistnieniu tego, co absolutne, o tyle Dąbrowski od początku swych rozważań przyjmuje i akcentuje istnienie niewidzialnego. W jednym z pomieszczonych w tomie wierszy, w których o Bogu mowa jest wprost, wskazuje na boskie milczenie – metonimię „niewidzialności”, „niedotykalności” – przełamując jednocześnie radykalizm tego ujęcia:

12 Tenże, [inc. *Słowo jabłko nie zawiera w sobie żadnej prawdy...*] [w:] tamże, s. 20.

13 Zob. K. Malewicz, *Suprematyzm*, tłum. J. Maurin-Białostocka [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977, s. 378–389.

[...] Nie ma miłości  
większej niż milczenie

dotykalne jak asfalt  
nieba w nocnej kałuży<sup>14</sup>.

Choć wiersz dotyczy sytuacji dramatycznej – milczenia Boga „gdy umierają najbliżsi” – to wymowa zacytowanego, końcowego fragmentu przynosi próbę opisu fizycznego doświadczenia owego „milczenia”, które – mocą synestezji – staje się nasycone jakościami wizualnymi i haptycznymi. Warto zauważyć, że „asfalt / nieba w nocnej kałuży” to przepisane na język konkretów „czarne na czarnym” (tutaj nie tylko wyrażone i zaistniałe w języku, ale również – wbrew nicości – „dotykalne”). Zbliżoną metaforą posłużył się Hegel w głośnym fragmencie *Przedmowy do Fenomenologii ducha*, w którym odniósł się krytycznie do religijnych koncepcji Schellinga. Głosił on możliwości roztopienia się bytu w Absolucie, Hegel zaś, określając Schellingowską koncepcję Absolutu jako „noc, w której wszystkie krowy są czarne”<sup>15</sup>, określał takie ujęcie jako naiwne, gdyż nie pozwalające dociec niekwestionowanych prawd o tym, co absolutne. Warto zauważyć, że metafora heglowska została przez Dąbrowskiego wykorzystana do obrony stanowiska Schellinga. Bóg, jego milczenie (metonimia braku i nieistnienia), jest dotykalny i widzialny w czymś, czego ani dotknąć, ani zobaczyć się nie da, a co jest tylko odbiciem (Schellingowską emanacją?) Boga w świecie. Sposób, w jaki Dąbrowski posługuje się malarską metaforą – kwestionujący radykalizm wzrokowo doświadczanego „nie ma”, a zarazem nakazujący wychodzenie poza to, co poznawalne zmysłowo w sferę języka – stanowi więc przedłużenie dyskusji o istnieniu i poznaniu Absolutu, jaką podjęła filozofia po oświeceniu, i opowiada się po stronie idealizmu, wzbogacając spór filozofów o wątki wywołane obcowaniem z malarską awangardą.

14 T. Dąbrowski, [inc. *Nie ma miłości większej niż...*] [w:] *Czarny kwiat*, s. 18.

15 G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, tłum. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2002, s. 22.

Sferą, która – obok zagadnienia Absolutu – równie silnie obnaża nietrafność ujęć jednoznacznych, opierających pewność co do istnienia i nieistnienia na świadectwie wzroku, jest tematyka duszy i ciała. W ujęciu Dąbrowskiego pierwszy z członów opozycji równoważny jest drugiemu, choć pozostaje niematerialny i niewidzialny. W tym miejscu otwiera się w *Czarnym kwadracie* perspektywa religijna (eschatologiczna), jak w wierszu bez tytułu:

[...] Gdybyś był samą duszą,  
mógłbyś przeoczyć własną śmierć. Gdybyś był

samym ciałem, wyciskałbyś pryszcze, rwał  
sobie włosy z głowy, gryzł wargi, wykręcał palce,

nie wiedząc po co<sup>16</sup>.

Przyznając rację istnienia także temu, co niewidzialne, podmiot jednego z wierszy (*Śmiejesz się w twarz nicości każdego dnia...*) zwraca się do zmarłego, boleśnie odczuwając jego nieobecność i prosząc o uobecnienie, zmysłowe potwierdzenie istnienia, o którego ciągłości, wbrew fizycznemu świadectwu, jest przekonany. Różnica i tożsamość jako kategorie ewokowane przez doświadczenie oglądowe obrazu Malewicza oraz *Czarnego kwadratu na czarnym tle* także tutaj okazują się pojęciami nośnymi, dobrze oddającymi istotę relacji człowieka żywego (istniejącego jako fizyczny byt) i zmarłego (którego nie można zobaczyć):

Przyjdź chlebem do sytego a w głodnym rozmnoż głód  
bądź sylwetką wyciętą w przestrzeni żebym mógł

się do ciebie przyłożyć i ujrzeć jak niewiele  
mnie więcej i w ostatniej chwili coś zmienić<sup>17</sup>.

16 T. Dąbrowski, [inc. *Ciesz się, że masz ciało, ciało, które mówi...*] [w:] *Czarny kwiat*, s. 9.

17 Tenże, [inc. *Śmiejesz się w twarz nicości każdego dnia...*] [w:] tamże, s. 14.

Ten, ku któremu skierowane są słowa wiersza i ten, który je wypowiada, dążą ku przedziwnej, trudno uchwytnej tożsamości, zbudowanej z jednej strony na łączącym ich uczuciu, z drugiej zaś na świadomości, że każdy człowiek żyjący prędzej czy później stanie się umarłym, każdy zmarły zaś niegdyś był żywym. W cytowanym wierszu człowiek żywy „przykłada się” do zmarłego, ów zaś przyjść ma do żywego na zasadzie tautologicznego potwierdzenia („chlebem do sytego”). Dostrzegam w tym gest językowy odpowiadający wizualnej tożsamości figury i tła, ich zasadniczego podobieństwa, odrębności w jedności. By opisać sposób istnienia zmarłego, w wierszu sięga Dąbrowski do metaforyki braku, niebytu (oddawanych także poprzez rytmiczne ukształtowanie tekstu – wymowna gra słów i rytmu w ostatnim wersie cytowanego fragmentu), ponownie odsyłając do wywołanych przez malarstwo abstrakcyjne rozważań o nieistnieniu. Nieistnienie jako „sylwetka wycięta w przestrzeni” to znów metafora bardzo sensoryczna, wizualno-haptyczna, w skrótowym błysku językowym uchwytująca niemożliwe: czym bowiem jest „sylwetka wycięta w przestrzeni”, jeśli nie bytem niemożliwym, brakiem bytu, zarazem głęboko realnym, bo wypowiedzianym?

Posługując się kluczową dla tomu metaforą, stwierdzić można, że poezja Dąbrowskiego to poszukiwanie „czarnego kwadratu”, który istnieje niezależnie od wzrokowego wrażenia jego „znikania” i zlewania się z tłem. W ten sposób inspiracje suprematyzmem są ważnym tropem wiodącym poetę ku tematyce metafizycznej: domeną metafizyki jest bowiem różnica. Według Dąbrowskiego, pytanie o byt w sposób konieczny lokuje tego, kto je zadaje, w świecie radykalnych opozycji. W tym sensie Malewicz uchwycił w swoim *Czarnym kwadracie na białym tle* coś ważnego, zaś poeta, mając przed oczyma obraz, tęskni do malarskiej jednoznaczności, w „sztuce czasowej” próbując wyrazić to, co dla ludzkiego doświadczenia metafizyki jest nieredukowalne<sup>18</sup> –

18 Por. M. Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, s. 44: „zadawanie pytania podstawowego metafizyki, jest zapytywaniem na wskroś dziejowym. Czy jednak w ten sposób metafizyka i w ogóle filozofia nie staje się historią?”. Stawiany przez Heideggera problem znajduje swoją ilustrację w komentowanym dialogu malarza i poety, z których drugi, uprawiający „sztukę czasową”, pytając o metafizykę, z konieczności zanurza się w czasowość (i ta różnica miała zapewne wpływ na wybór punktu wyjścia dla wierszy nieobarczonego aspektem czasowym dzieła malarskiego).



choćby nawet w końcu musiał ześlizgnąć się na nowo w różnicę zatartą i niejasną<sup>19</sup>.

Rozpoznanie to – iż domeną metafizyki jest różnica – odsłania zarazem zasadniczą odmienność artystycznego projektu Malewicza i metafizyki Dąbrowskiego. Rzecz jasna, to właśnie wspólne obu artystom zainteresowanie podstawowym metafizycznym zagadnieniem bytu i niebytu umożliwiło zaistnienie dialogu między nimi. Łatwo można jednak wskazać, w którym punkcie rozchodzą się drogi Malewicza i Dąbrowskiego jako „twórców metafizycznych”. Artyści reprezentujący „metafizyczny biegun awangardy”, odrzucając opisowość, utożsamiali obraz z formą oraz z symbolem „Istoty Bytu”<sup>20</sup>, a ich dzieła, w których „język czystych form plastycznych został utożsamiony z językiem metafizyki”, określane bywają w kategoriach „transcendencji formy”<sup>21</sup>. Rola koloru w malarstwie, według rosyjskiego artysty, odpowiada zaś stadium rozwoju społeczeństwa: barwność cechująca kulturę prymitywne zastąpiona zostaje opozycyjnością i redukcją barw do antynomii bieli i czerni, a w końcu doprowadzona do jedności opozycji. Kontrast (*Czarny kwadrat na białym tle*) zostaje więc przewyżczony (*Białe na białym*), a relacja wartości opozycyjnych polega na ich „uzgadnianiu i zharmonizowaniu, na znalezieniu jedności złożonej z różnorodnych

19 Ten sam problem, jakim jest możliwa w czasie zmiana relacji opozycyjnych czy różnych niegdyś zjawisk lub przejście jednej jakości w inną, podejmuje Dąbrowski w komentowanej książce wielokrotnie. Zob. na przykład: „Dobro i zło przestały się we mnie spierać, dorosły, / dojrzały, spoważniały [...]” (tenże, *Dobro i zło przestały się we mnie spierać...* [w:] *Czarny kwiat*, s. 40); „Na moich oczach miłość / zamieniała się w seks, / seks w pornografię, / pornografia / w miłość” (tenże, *Gdyby* [w:] tamże, s. 38). To prowadzi poetę do stwierdzenia, które w perspektywie zjawiska uwikłania metafizycznych rozważań w kontekst upływu czasu (zarówno czasu jako domeny „czasowej sztuki” literatury, ale także czasu jako elementu świata przedstawionego każdego utworu literackiego) jest bardzo wymowne: „To nieprawda, że świat jest nieustannym powrotem / [...] Myślmy / tak, bo szukamy podobieństw, a przecież wiosna // nie bardziej podobna do drugiej wiosny niż do / zimy” (tenże, *To nieprawda...* [w:] tamże, s. 21). Raz jeszcze okazuje się, że według Dąbrowskiego to szukanie i odnajdywanie różnicy zbliża człowieka do prawdy o świecie – i trudno nie skojarzyć tego z nauką, jaką wysnuwa poeta z oglądu Malewiczowskiego obrazu.

20 P. Piotrowski, *Autonomia, symbol, utopia. Awangarda i teorie transcendencji formy*, „Artium Quaestiones” 1986, nr 3, s. 109.

21 Tamże, s. 110.

elementów”<sup>22</sup>. O ile *Czarny kwadrat na białym tle* uważał Malewicz za symbol koncentracji energii, o tyle Białe na białym jest zdaniem artysty świadectwem „jedności absolutnej, złączenia człowieka z Uniwersum, roztopienia «bytu» w «niebycie»”<sup>23</sup>. „Metafizyczny biegun awangardy”, definiujący obraz w kategoriach metafizyki czystej formy<sup>24</sup>, wyrażając to, co absolutne, nie mówił zatem o Bogu chrześcijańskim czy jakiegokolwiek innego wyznania – Dąbrowski zaś w niektórych wierszach omawianego tomu daje przykłady liryki religijnej<sup>25</sup>, niejedną raz układając wiersze w formę modlitwy (mniej czy bardziej poważnie), a także rozważając kwestie nieśmiertelności duszy i życia wiecznego. Rosyjskiej awangardzie, która mówiła o „roztopieniu jednostki w Uniwersum” (a krok już tylko od tego stwierdzenia do ideologicznych uogólnień komunizmu, krok zresztą mający się dokonać niedługo później w praktyce artystycznej Malewicza), Dąbrowski przeciwstawia wizję zewnętrznie podobną, lecz odmienną przez zasadę. Gest roztopienia i zredukowania różnicy figury i tła (*Czarny kwadrat na czarnym tle*) nie oznacza dlań niebytu, lecz dobitnie językowo zaznaczone współlistnienie. Czyniąc tak, Dąbrowski podąża rzeczą jasną własną drogą interpretacji dzieła rosyjskiego suprematysty (samodzielność taka jest zresztą oczywistym przywilejem pisarza nawiązującego do dzieła plastycznego)<sup>26</sup>. Interpretując Malewicza, nie podejmuje on zagadnienia transcendencji formy malarskiej, choć próbuje uchwycić istotę wizualnego doznania

22 Tamże, s. 117.

23 Tamże, s. 126. Por. także: K. Malewicz, *Suprematyzm*.

24 P. Piotrowski, *Metafizyka obrazu*, s. 91.

25 Poezja religijna rozumiana tu jest na podstawie definicji Helen Gardner: poezja „traktująca o objawieniu i ludzkiej reakcji na objawienie”, w jej ramach mieszczą się zatem zarówno wiersze odpowiadające na epifanię akceptującym „tak”, jak i całkowitą negacją, a więc także utwory wątpiące w prawdziwość tego, co objawiane. (H. Gardner, *Religion and Literature*, New York 1971, s. 135 i nast.; tłum. cyt. K.S.-H.). Warto zauważyć, że w komentowanym tomie Dąbrowskiego znajdujemy dość szerokie spektrum formuł owej „odpowiedzi na objawienie”. Mieszczą się tam zarówno modlitwowe zwroty do Boga (tenże, *Nie ma miłości większej niż...*), jak i słowa zwątpienia (tenże, *Pieszczota* [w:] *Czarny kwadrat*, s. 8), wreszcie ujęcia, w których powaga miesza się z tonami żartobliwymi, ewokując jednocześnie żarliwość i zdystansowanie (tenże, *Boże, wielka Niezgrabie, znów chciałeś rozładować...* [w:] tamże, s. 34).

26 Por. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 72.

towarzyszącego oglądowi. Jego rozważania sytuują natomiast kierujące ku metafizyce doznanie wizualne, jakiego doświadcza odbiorca obrazu Malewicza, w perspektywie religijnej, którą otwierać może stworzone w języku dzieło literackie. Wolno w tym dostrzec także prawidłowość dużo ogólniejszą: dla Dąbrowskiego Bóg okazuje się – nie po raz pierwszy w dziejach sztuki – niemożliwy do przedstawienia na obrazie, uchwytany – czy wyłącznie przeczuty – jedynie w słowie. Malarstwo suprematystyczne, choć podejmujące wysiłek zmierzający w kierunku wizualnego wyrażenia zagadnień metafizyki, tej prawidłowości, jak się zdaje, nie zdołało (i nie pragnęło) naruszyć.

Dialog Dąbrowskiego z Malewiczem można rozpatrywać też na tle filozoficznych zmagani z pojęciem Absolutu. Kantowski projekt, głoszący, że istnieje tylko to, co naoczne, a wymykające się naoczności fenomeny nie mogą być przedmiotem dociekań, wyznacza dla Dąbrowskiego perspektywę negatywną, której przeciwstawia poeta swą propozycję *Czarnego kwadratu na czarnym tle*, wskazującą na konieczność namysłu nad wykluczonymi przez Kanta zagadnieniami. W obrębie myśli filozoficznej jedną z odpowiedzi na propozycję Kanta była koncepcja idealistyczna Absolutu, głoszona między innymi przez Schellinga. Ta z kolei wywołała sprzeciw Hegla, polemizującego z Schellingiem za pomocą przywołanej wcześniej, wizualnej metafory („w nocy wszystkie krowy są czarne”). Dąbrowski problem roztopienia figury w tle ujmuje dwójako: wizualnemu procesowi unicestwienia figury przeciwstawia nieredukowalność istnienia figury na poziomie języka. Zgadza się zatem na idealistyczną koncepcję tego, co absolutne (także w jej kształcie religijnym, bliskim Schellingowi), wskazując jednocześnie, że język w sposób konieczny różnicuje i odróżnia elementy przez wzrok ujmowane jako niezróżnicowana całość. Dąbrowski uznaje tym samym istotność niegdysiejszej filozoficznej polemiki. Zarazem warto podkreślić, że patronat malarstwa i konsekwentne posługiwanie się kategorią zaczerpniętą z oglądowego doświadczenia i przemyśleń ściśle z nim związanych, a zatem skupienie na kategorii różnicy sprawia, że Dąbrowski w znacznym stopniu redukuje w swych wierszach ciężący nad „literaturą metafizyczną” balast pojęć filozoficznych i teologicznych. Nie od dziś wiadomo, że poezji, posługującej się tym samym językowym narzędziem wyrażania i badania świata, którym dysponują teologia i filozofia, niełatwo jest uniknąć osadzenia w ciasnej siatce pojęć i terminów

wypracowanej na gruncie tych dwóch dziedzin. Mocny akcent, jakim jest u Dąbrowskiego nawiązanie do Malewicza, pozwala poecie na stworzenie własnego sposobu opisu zagadnień metafizycznych.

## Portret Doriana Graya – da capo al fine

(Jarosław Marek Rymkiewicz, *Baudelaire według Courbeta*)

Wybór portretu Charlesa Baudelaire'a pędzla Gustave'a Courbeta jako tematu wiersza nie jest w przypadku Jarosława Marka Rymkiewicza zaskakujący – choćby dlatego, że estetyka autora *Padliny* jest bliska wielu wierszom autora *Thema regium* opisującym rozkład, umieranie, zgniliznę, pochodzącym zarówno z tomu *Pastuszek Chełmońskiego*, jak i z wcześniejszych książek poetyckich (w których tematyka ta bywała dodatkowo wzmocniona wykorzystaniem nawiązań do poezji barokowej). Badacze wskazywali na pokrewieństwa Baudelaire'a i Rymkiewicza, które zasadzać by się miały z jednej strony na predylekcji do czynienia tematem utworu brzydoty i rozkładu<sup>1</sup> (co z kolei zbliża Rymkiewicza do przedstawicieli turpizmu), z drugiej zaś – na przeswiadczeniach metaliterackich dotyczących istoty artystycznej działalności poety<sup>2</sup>. Utwór Rymkiewicza poświęcony portretowi francuskiego poety jawiłby się zatem jako przestrzeń spotkania dwóch podobnych wrażliwości poetyckich, do którego obraz jest swoistym pretekstem.

---

<sup>1</sup> Analizując cykl wierszy Rymkiewicza *Na trupa* i zwracając uwagę na obecną w nim tematykę śmierci i rozkładu, Stanisław Balbus przywołał jako interteksty między innymi właśnie utwory Baudelaire'a (tenże, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 364–368).

<sup>2</sup> Na podobieństwo wiersza Rymkiewicza *Duchu nicości* do Baudelaire'owskiej *Litanii do szatana* zwróciła uwagę Marzena Woźniak-Łabieniec (taż, *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Kraków 2002, s. 230). Jej uwagi warto przytoczyć, gdyż rzucają pewne światło także na interesujący mnie w tym miejscu wiersz, także z Baudelaire'em silnie związany: wedle Woźniak-Łabieniec utwór *Duchu nicości* „jest nie tyle hołdem złożonym królowi zniszczenia [szatanowi – K.S-H.], ile wyrazem przekonania, że patronuje on twórczej drodze poety. Jego mieszkaniem jest wszak w szczególności «krtkań i tchawica» – narządy, gdzie rodzi się głos – jest więc on dawcą poetyckiego natchnienia, narzucającym przewodni temat wierszy: temat śmierci” (tamże).

W tomie wierszy *Pastuszek Chelmońskiego* Rymkiewicza liryk *Baudelaire według Courbeta* umieszczono na stronie wraz z odautorskim przypisem:

Jaki brzydki! Wyschnięta i pożółkła cera  
I palce też ma żółte – on pewnie umiera

W palcach ma gęsie pióro wyskubane pierze  
Może coś nim napisze – lecz nie na papierze

Włosy brudne zlepione i czaszka się poci  
Oko żółte mu błyszczy bo on wzrok ma koci

Na stole leży kartka lecz niezapisana  
On trzy noce w nią patrzy – do białego rana

Kosmiczny wiatr porusza czarne oceany  
Tam płyną niewolnicy – brzęczą ich kajdany

Pod pokładami odór ostatniej godziny  
Śmierdzi krew śmierdzą szare żółte wydzieliny

Na czerwonych poduszkach półleży półduma  
Życie lepkie i żółte jak arabska guma

Pióro moje! już nigdy ja cię nie zobaczę  
I on oczy zasłania w tę głębinę skacze

Przypis do wiersza *Baudelaire według Courbeta*

Portret Baudelaire’a, opisany przeze mnie w tym wierszu (ale niezbyt dokładnie), Gustave Courbet namalował w 1847 roku. Podobny, choć trochę inaczej usytuowany, portret poety znajduje się na obrazie *Atelier*, który Courbet namalował osiem lat później, w 1855 roku – Baudelaire siedzi w kącie pracowni, po prawej stronie obrazu, ale nie patrzy (jak inne osoby przedstawione przez Courbeta na tym płótnie) ani na malarza, ani

na gołą modelkę – otworzył wielką księgę i chyba coś z niej czyta – może własne wiersze – lub może przysypia<sup>3</sup>.

Powiedzieć jak Rymkiewicz, że obraz został tu opisany „niezbyt dokładnie”, to jakby powiedzieć niewiele: w istocie obraz wygląda zupełnie inaczej, niż wynika to z wiersza, a „niedokładność” opisu jest wręcz ostentacyjna<sup>4</sup>. Nie sposób wytłumaczyć odejścia od obrazu „literackim odbiorem”, a więc potrzebą opowiedzenia anegdoty, wyjaśnienia „przed” lub wyobrażenia „po” przedstawionej sytuacji<sup>5</sup>, nie zawiniła też uniemożliwiająca odwzorowanie odmienność mediów plastycznego i literackiego (i nie jest ona w żaden sposób tematem utworu). Rymkiewicz opisuje w istocie nieistniejący obraz: obraz, na którym Baudelaire jest stary. Stworzona została zatem sytuacja piętrowego zapośredniczenia: temat wiersza to Baudelaire według Courbeta oczami Rymkiewicza<sup>6</sup>.

Baudelaire Rymkiewicza (sportretowany podobno przez Courbeta) to stare, brzydkie, pożółkłe ciało, bliskie śmierci („on pewnie umiera”), spocone i brudne, w końcu raczej biologiczny, organiczny byt niż myśląca i czująca ludzka istota („Na czerwonych poduszkach półleży półduma / Życie lepkie i żółte jak arabska guma”). W wierszowym

3 J.M. Rymkiewicz, *Baudelaire według Courbeta* [w:] tegoż, *Pastuszek Chełmońskiego*, Warszawa 2014, s. 37–38.

4 Nie zgadza się nawet data powstania obrazu. Portret namalowany został w 1848 lub 1849 roku, a informacja ta nie jest trudna do odnalezienia. Wydaje mi się, że nieścisłość, jakiej dopuszcza się tu Rymkiewicz, nie wynika z zaniedbania, a raczej jest sygnałem podkreślającym swobodny stosunek poety do obrazowej podstawy jego liryku.

5 Zob. M. Poprzęcka, *Literacki styl odbioru obrazów* [w:] *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. E. Karwowska, A. Marczak-Krupa, Warszawa 1984, s. 233–242.

6 Na marginesie warto wspomnieć, że już sam tytuł utworu Rymkiewicza wprowadza ciekawą sugestię dotyczącą zapośredniczenia osoby Baudelaire’a w cudzym (malarskim) oglądzie: o portrecie mówi się zazwyczaj, używając nieco innej formy (na przykład „*Królowa Jadwiga* Jana Matejki” czy – jeszcze wyraźniej wskazując na medium obrazowe – „*Portret generała Henryka Dembińskiego* Henryka Rodakowskiego”, a nie „*Królowa Jadwiga według Matejki*” czy „*Generał Henryk Dembiński według Henryka Rodakowskiego*”). Fraza użyta przez Rymkiewicza nie tyle określa autorstwo dzieła, ile akcentuje właśnie pośrednictwo. Malarz miałby więc prawo do własnej interpretacji osoby portretowanej; zapewne takie samo prawo przyznaje sobie Rymkiewicz jako autor wiersza traktującego nie o obrazie, ale o postaci na nim uwiecznionej.

opisie obrazu zdecydowanie dominuje kolor żółty (przymiotnik ten i formy jemu pokrewne pojawiają się w tym dość krótkim tekście aż pięciokrotnie), uzupełniony napomknieniem o „czerwonych poduszkach” i bieli (zleksykalizowane użycie we frazie „do białego rana”, tuż obok wersu o kartce papieru, nakazuje skojarzyć biel także z niezapisaną kartką). We fragmencie stanowiącym opis wyobrażonej sceny ze statku niewolników pojawiają się jeszcze szarość i czerni pogłębiające mroczną, dojmującą wymowę odnośnej partii tekstu.

Na obrazie Courbeta dominującym kolorem jest zieleń, wyraziście skontrastowana z czerwienią kanapy, pomarańczem apaszki na szyi Baudelaire’a, żywą, cielistą barwą jego twarzy i białym piórem stojącym w kałamarzu. Prócz pióra, atrybutami wskazującymi na profesję portretowanego są biurko, papier, książki. Trudno jednak powiedzieć, by obraz nakierowywał uwagę widza jednoznacznie na centralną figurę, przeciwnie:

Zaklinowany pomiędzy ukośnym blatem biurka oraz otwartą książką z lewej strony a namalowaną szerokimi pociągnięciami pędzla, niewyraźną płaszczyzną mebla po prawej, portretowany stanowi figurę kształtowaną przez swoje otoczenie. Jego fizyczną obecność zaznaczono taką samą fakturą obrazową, co otaczające go przedmioty, od których odróżnia go tylko głębokie zanurzenie w intelektualnym zajęciu [...]?

Jak podkreśla Robert Buck, ujęcie takie jest wyrazem wyobrażeń Courbeta na temat społecznej roli artysty (wyobrażeń, dodajmy, w jakimś stopniu podzielanych przez samego modela):

Koncepcja artysty-robotnika, mająca ujawnić się w wielu z późniejszych autoportretów Courbeta i definiująca miejsce i rolę artysty w społeczeństwie, na tym obrazie została zasygnalizowana właśnie przez to niekonwencjonalne ujęcie, celowe przełamanie kompozycji centralnej, dokonane za sprawą ułożenia obok siebie na płaszczyźnie wielu fragmentów, którym nadano rangę i znaczenie w sposób czysto i ostentacyjnie arbitralny. Egalitarystyczne wyobrażenie na temat poety i malarza znalazło więc

---

7 R. Buck, *Portrait de Baudelaire* [w:] *Courbet Reconsidered*, kat. wyst., red. S. Faunce, L. Nochlin, New Haven 1988, s. 97 (tłum. K.S.-H.).



wyraz w stylistycznym przejściu od tradycyjnej jedności kompozycyjnej do wizualnego ujęcia związków łączących artystę ze światem obiektów materialnych. Jednocześnie jednak linie stanowiące kontur postaci i odróżniające ją od jej otoczenia zwracają uwagę na działanie poety, na jego głębokie skupienie na treści czytanej przezeń książki i szczególną naturę pracy intelektualnej<sup>8</sup>.

Rymkiewicz w żaden sposób nie odnosi się do Courbetowskiej koncepcji metaartystycznej, którą można wyczytać z portretu, ponieważ nie interesują go płaszczyznowe zależności na obrazie. Więcej nawet: przedstawienie poety – łącznie z takimi, ważnymi przecież, elementami, jak barwy czy obiekty świata przedstawionego – ulega w lekturze całkowitej metamorfozie. Rzec można, widzi on na portrecie zupełnie innego człowieka, niż Baudelaire namalowany przez francuskiego artystę, zaś nieścistości mają charakter tak ostentacyjny, że zakładać należy, iż niosą one istotny sens.

Zanim zacznę wyprowadzać z tego stanu rzeczy wnioski interpretacyjne, chcę podkreślić, że bardzo podobny koncept jest podstawą wiersza Rymkiewicza *Pastuszek Chełmońskiego*. Tam również nie opowiada się czegoś spoza obrazu (w sensie: wydarzeń, które doprowadziły do przedstawionej sytuacji lub są przez nią bezpośrednio antycypowane), ale coś, co – w optyce podmiotu wierszowego – tkwi wewnątrz przedstawianej sceny; w tym przypadku jest to śmierć i rozkład, tkwiące w ciałach (na obrazie jak najbardziej żywych). Obraz autorstwa Józefa Chełmońskiego, przedstawiający grającego na skrzypkach, stojącego na polu bosonogiego pastuszka, u którego stóp leży, unosząc głowę, mały piesek, zaś na dalszym planie widoczne są pasące się owce, w wierszu Rymkiewicza zmienia się w scenę równą co do swego wyrazu – tańcom śmierci<sup>9</sup>:

8 Tamże.

9 Skojarzenie wierszy Rymkiewicza z jednej strony z *danse macabre*, z drugiej zaś – z *ars moriendi* przedstawiła Joanna Dembińska-Pawelec (taż, *Danse moriendi. O muzyczno-tanatologicznych aspektach późnej twórczości lirycznej Jarosława Marka Rymkiewicza*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1, t. 15, s. 230–245. Jej wypowiedź dotyczyła wcześniejszych tomów Rymkiewicza (*Znak niejasny, baśń półżywa; Zachód słońca w Milanówku i Do widzenia gawrony*), ale obserwacje jej dają się z powodzeniem zastosować także w odniesieniu do wierszy z *Pastuszka Chełmońskiego*.

Słuchają wrony rżysko słucha  
 Pęknięta wierzba – jej połowa  
 A wokół trumny jest noc głucha  
 I słucha wieczność – też widmowa

[...]

I słucha pies mój – martwy Burek  
 Mej skrzypki jęk żałobny lubi  
 Najmłodsza z trzech królewskich córek  
 Kiedyś pośmiertnie mnie poślubi

Słuchają zmarli w mokrych deskach  
 Dwa krzyże – w ostach leży trzeci  
 To walczyk – dla mojego pieska  
 To walczyk – ten co w wieczność leci

Podziemna skrzypka smyczek zgniły  
 Słuchają deski szczątki gnilne  
 Życie to walczyk – zza mogiły  
 Życie to jęki – zamogilne<sup>10</sup>

Obraz Chełmońskiego (ale i Courbeta) jest w tym ujęciu medium, przez które widoczną staje druga strona bytu: „zamogilność”, której załączki widzi podmiot w świecie przedstawionym<sup>11</sup>; w tym sensie

<sup>10</sup> J.M. Rymkiewicz, *Pastuszek Chełmońskiego*, s. 28–29.

<sup>11</sup> Podobnie – *Lustro Bonnarda* z tomu *Znak niejasny, baśń półżywa* (1999). Grażyna Sztukiecka pisała o tym wierszu, akcentując właśnie motyw lustra jako instrumentu umożliwiającego ogląd drugiej strony bytu i zbliżenie się do transcendencji (taż, *Umrę cały? Rozmowy w cieniu śmierci. Senilna poezja Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza*, Warszawa 2011, s. 160–161; na taką rolę motywu lustra w poezji Rymkiewicza zwróciła uwagę Marzena Woźniak-Łabieniec – taż, *Klasyk i metafizyka*, s. 197). Wydaje mi się, że – niezależnie od pojawiającego się na obrazie Pierre’a Bonnarda lustra – warto podkreślić kwestię nieco ogólniejszą i chyba prymarną, mianowicie okoliczność, że (podobnie jak w wierszu analizowanym tutaj dokładnie) to dzieło malarskie (i n a m a l o w a n e n a n i m z w i e r c i a d ł o) daje możliwość wglądu w sferę tego, co zaświatowe.

obraz (każdy?!) mówi o przemijaniu. Ryzykując uogólnienie, rzec by można, iż dzieło malarskie (a może – twórczość w ogóle?) to nie realizacja horacjańskiej formuły *non omnis moriar*, lecz – niezależnie od tematyki przedstawienia – mroczne *memento*<sup>12</sup>. Zapewne mało zaskakująca to optyka w przypadku poety, który wszelkie istnienie pojmuje jako „byt w śmierci”<sup>13</sup>. Trudno wszelako nie zwrócić uwagi na fakt, że przypisanie obrazom roli wanitatywnego symbolu<sup>14</sup> (w dodatku dość, przynajmniej, brutalnego w wyrazie) ma pod piórem poety, skądinąd słusznie uważanego za przywiązanego do kulturowego dziedzictwa, dosyć szczególny wyraz.

Sytuacja przedstawiona w wierszu, której sednem jest przedziwna niekoherencja między tym, co obraz – jak wszyscy sądzą – przedstawia, a tym, co widzi na nim podmiot liryczny, a także fakt, że niespójność owa dotyczy w pierwszym rzędzie wieku i wyglądu osoby portretowanej (młody, zdrowy, skupiony na pracy Baudelaire *versus* stojący nad grobem, pożółkły i schorowany człowiek-ciało), każe pomyśleć o pewnym utworze literackim, opisującym taką właśnie, tajemniczą i budzącą grozę sytuację. Mam oczywiście na myśli *Portret Doriana Graya* Oscara Wilde’a. Jak pamiętamy, sportretowany przez Bazylego Hallwarda Dorian pomimo upływu lat pozostaje niezmiennie młody, ale w tym samym czasie jego ukryty na strychu portret starzeje się, a szczególnie szpetne rysy pojawiają się na nim wówczas, gdy prawdziwy Dorian dokona jakiegoś niecnego uczynku (co, na marginesie, ma miejsce dość często).

Asystujący przy jednej z sesji malarskich przyjaciół Bazylego, Lord Henryk, widząc po raz pierwszy w życiu Doriana Graya i nie mogąc oczywiście przewidzieć tragicznego przebiegu późniejszych wypadków, zwraca się do młodzieńca w te słowa:

Panie Gray, pan jest cudownie piękny. [...] Z młodością przeminie też pańska piękność i nagle pan odkryje, że nie czekają pana już tryumfy

<sup>12</sup> Por. S. Balbus, *Pożegnanie z Wergiliuszem*, „Życie Literackie” 1972, nr 38, s. 11.

<sup>13</sup> Por. H. Augustyniak, „Ten kto umrze rodzi się czy kona”, „Teksty” 1979, z. 3, s. 152 (149–157).

<sup>14</sup> O wanitatywniej refleksji powstałej w rezultacie spotkania z obrazem pisałam także w tekście poświęconym ekfrastycznym wierszom Jakuba Ękiera *Jedno po drugim oglądamy*, który zamieszczony jest w niniejszej książce; zob. rozdz. 3.

lub że musi się pan zadowalać tymi miernymi zwycięstwami, które wspomnienie młodości uczyni bardziej gorzkimi od klęsk. Każda odmiana księżycza zbliża pana do czegoś straszego. [...] Młodość! Młodość! Nie ma na świecie nic nad młodość!<sup>15</sup>

Po latach sam malarz – Bazyli Hallward – odkryje jako jedyny straszną tajemnicę ukrytego na strychu portretu. Gdy stanie przed płótnem noszącym na sobie ślady upływu czasu i znamiona powstałe w wyniku wszelkich popełnionych przez prawdziwego Dorianą niegodziwości, zwróci się do tego ostatniego z przerażeniem, wyrażając troskę o jego duszę – i zostanie przezeń zamordowany.

Podmiot wiersza jest tym, kto na obrazie – zamiast oblicza młodego mężczyzny – widzi poźółkłe i zniszczone ciało, załązki rozkładu czające się w młodym i zdrowym ciele. Zupełnie jakby to podmiotowi wiersza objawił się niespodziewanie – jak powieściowemu Bazylemu Hallwardowi – starzejący się portret młodego Dorianą (Baudelaire’a). Podmiot zna tajemnicę, której Courbet, malujący młodego poetę, przeciwstawił się samym gestem namalowania portretu: wie, że upływ czasu zbliża wszystkie byty do niebytu, każdego człowieka do starości i śmierci, a wiedza ta rzutuje na wszystko, co dostrzega wokół siebie, także na dzieła sztuki<sup>16</sup>.

Pora przyjrzeć się uważniej fragmentowi wiersza, który stanowi, jak można się domyślać, projekcję myśli zatopionego w lekturze Baudelaire’a oraz zawartemu w tej części tekstu obrazowi statku niewolniczego.

Z niewolnictwem Baudelaire zetknął się bezpośrednio na Mauritiusie, gdzie spędził dwa tygodnie w 1841 roku. W tym czasie w liryce i listach pojawiają się motywy niewolnictwa: napisany wówczas sonet adresowany

15 O. Wilde, *Portret Dorianą Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Warszawa 1971, s. 31–32.

16 Adam Poprawa zauważył, że w poezji Rymkiewicza: „doświadczenia kulturowe [...] przyporządkowane są sferze egzystencjalnej” (A. Poprawa, *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Wrocław 1999, s. 94). Moja interpretacja wskazuje na słuszność tego rozpoznania. Zarazem szczególnym jest, że w wierszu, o którym piszę (a także w innych przywołanych przeze mnie marginesowo), to właśnie dzieło sztuki przypomina podmiotowi o egzystencjalnych uwarunkowaniach, jakie go dotyczą (patrząc na obraz, podmiot mówi o przemijaniu i śmiertelności) nawet wówczas, gdy temat dzieła na taką problematykę nie nakierowuje.

do kobiety kończy się myślą, że kobiecy wygląd może uczynić poetę bardziej uległym niż czarny niewolnik, zaś najwyrazistszym wspomnieniem poety z wyspy stał się widok czarnoskórej kobiety, poddanej publicznie karze chłosty na targowisku w Port Louis. Niewolnictwo stało się więc w oczach Baudelaire'a mroczną stroną rajskiej wyspy<sup>17</sup>. Wpisywało się to zresztą w zmiany w europejskiej wrażliwości tego czasu. W 1840 roku William Turner, zainspirowany lekturą książki Thomasa Clarksona *The History of the Rise, Progress, and Accomplishment of the Abolition of the African Slave-Trade by the British Parliament* namalował głośny obraz *Statek niewolniczy* (*The Slave Ship*) i wystawił go w Londynie przy okazji konferencji wspierającej ruch abolicjonistyczny<sup>18</sup>.

Przywołane tu okoliczności tłumaczą jednak odnośny fragment tekstu tylko po części; nie wystarczy bowiem wspomnieć o genezie, by zrozumieć rolę tego przywołania. Chociaż jedna część opisu w wierszu ma charakter realistyczno-naturalistyczny, zatem możliwy do pogodzenia z przywołanym kontekstem: „Pod pokładami odór ostatniej godziny / Śmierdzi krew śmierdzą szare żółte wydzieliny”, to poprzedzający dwuwiers odmalowuje sytuację nieco innego rodzaju: „Kosmiczny wiatr porusza czarne oceany / Tam płyną niewolnicy – brzęczą ich kajdany”<sup>19</sup>.

Czarne oceany poruszane kosmicznym wiatrem to obraz przenoszący czytelnika w zupełnie inne rejony. Niewolnicy okazują się tu raczej zniewoleni przez wiatr i siły kosmiczne, nie padają ofiarą – niewspomnianego przecież ani słowem – okrucieństwa i wyzysku ze strony kolonizatorów. Dlatego wyraz ten wydaje się tutaj raczej pseudonimowym określeniem ludzi, poddanych działaniu mocy, które ich nieskończenie przerastają, ludzi umierających, skazanych do końca życia na zmagania z własną fizjologią, czy to w chorobie, czy w starości – i mających jasną świadomość uwięzienia we własnych ciałach. „Niewolnik” oznaczałby wówczas każdego, komu objawia się jego własna, zdążająca ku śmierci cielesność, zaś „oceany” – pochłaniającą wszystko, czarną, kosmiczną

17 Na temat pobytu Baudelaire'a na Mauritiusie zob. B. de Saint-Pierre, *Journey to Mauritius*, tłum. J. Wilson, Oxford 2002, s. 12.

18 Obraz Turnera miał być zainspirowany rzeczywistym wydarzeniem, tak zwaną masakrą na okręcie Zong w 1781 roku.

19 J.M. Rymkiewicz, *Baudelaire według Courbeta*.

otchłań, oznaczającą ostateczny kres. Takie rozumienie „oceanów” wyjaśniałoby obraz wieńczący wiersz – gest umierającego Baudelaire’a: „I on oczy zasłania w tę głębinę skacze”<sup>20</sup>.

Skok w otchłań, któremu towarzyszy zasłonięcie oczu, to także moment, który pozwala zrozumieć sens metaliterackich uwag, rozsianych w całym tekście wiersza. (Należy wspomnieć, że Baudelaire był autorem wiersza, w którym przenieśliśmy opis pracy poety jako skazańca-niewolnika właśnie<sup>21</sup>.) Baudelaire według Rymkiewicza jest starym człowiekiem i poetą, który nie ma już mocy napisania czegokolwiek: patrzy w pustą kartkę, żegna się z piórem, a ewentualną działalność twórczą ma podjąć „nie na papierze”.

Metaliteracki sens wiersza przejawia się wszelako, jak sądzę, także w czym innym, gdyż wiersz *Baudelaire według Courbeta* jest z pewnością rzeczą o filiacjach poetyckich. Komentowany utwór dałoby się wpisać w serię Rymkiewiczowskich „wierszy mediumicznych”, w których „ja” liryczne „wie, że jest medium, przez które przemawiają głosy przodków”<sup>22</sup>. (Dokładnie ten problem interesował także Oscara Wilde’a we wspomnianej wcześniej powieści. Jeden z jej głównych bohaterów, Lord Henryk, mówi w pewnym momencie: „Bo wywierając na kogoś wpływ znaczy to samo, co obdarzać go swoją duszą. Człowiek taki nie posiada już wówczas własnych myśli. Nie pożerają go własne namiętności”<sup>23</sup>.) Komentowany wiersz stanowiłby nieco złagodzony wariant mediumicznego współlistnienia twórców, które tutaj nie ma charakteru zlania się osobowości<sup>24</sup>, gdyż dawny artysta pozostaje

20 Tamże. Fraza ta stanowi, jak sądzę, nawiązanie do sonetu Baudelaire’a *Le Gouffre z Kwiatów zła*, w którym tytułowa otchłań/głębia jest obiektem przerażenia i (jednocześnie) fascynacji podmiotu.

21 W ten sposób (dodajmy – bardzo sugestywnie) odczytuje wiersz Baudelaire’a *Szkielec kopaczem* (z cyklu *Obrazów paryskich*) Jean Starobinski – tegoż, *Atrament melancholii*, tłum. K. Belaid, Gdańsk 2017, s. 318–320.

22 M. Woźniak-Łabieniec, *Klasyk i metafizyka*, s. 85.

23 O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, s. 26.

24 M. Woźniak-Łabieniec, *Klasyk i metafizyka*, s. 89. Bywa – jak pisze Woźniak-Łabieniec – że pointa „wierszy mediumicznych” Rymkiewicza jest optymistyczna: „Pamięć o wielkich duchach przeszłości nie odchodzi zatem wraz ze śmiercią poety. Żyje w kolejnych pokoleniach i włącza wybitnych przodków w Wieczne Teraz kultury” (tamże). Taki optymizm charakteryzuje (co może nie jest przypadkowe) wiersze o kompozytorach – na przykład komentowany przez Woźniak-Łabieniec wiersz *Schumann*,

osobowością odrębną. Zarazem Rymkiewicz robi doprawdy wiele, by naprowadzić czytelnika na trop głębokiego podobieństwa między podmiotem (medium) a dziewiętnastowiecznym poetą: nie waha się w tym celu „opowiedzieć na nowo” całego obrazu. Mowa jest zatem w wierszu o poecie (łącznie z profesją) zafascynowanym brzydotą i rozkładem (zbieżność tematów poetyckich). Przede wszystkim oglądany twórca, choć na obrazie młody, jest dla podmiotu starym człowiekiem – a zatem dokładnie takim, jak on sam (o własnej starości „ja” liryczne wspomina w wielu wierszach całego tomu<sup>25</sup>, który pod względem konstrukcji podmiotu jawi się jako dość koherentna całość). Baudelaire z portretu Courbета jest więc tekstowemu „ja” szczególnie bliski: jako artysta słowa i jako człowiek poddany prawu przemijania i działanie tego prawa coraz boleśniej odczuwający.

Zarazem warto spojrzeć na wiersz z jeszcze innego punktu widzenia. Mimo wskazanej łączności podmiotu i przedstawionej postaci, w liryku trudno byłoby dostrzec jakąś szczególną sympatię do Baudelaire’a (choć – jak wspomniałam – odnotowano istotne i niekoniernie polemiczne związki między wierszami Rymkiewicza a autora *Kwiatów zła*). Obecna jest w nim raczej zaduma nad jego losem i może nawet przejęcie nim (trudno nie skojarzyć w jakiś sposób obrazów fizjologii choroby i umierania z faktem, że Baudelaire na rok przed śmiercią uległ paraliżowi – prócz innych dramatycznych konsekwencji tego faktu, nie mógł również ani mówić, ani pisać). Refleksja poświęcona obrazowi ma charakter metaartystycznej zadumy nad schyłkiem życia poety, który choć wiecznie młody na portrecie i wiecznie żywy w pamięci czytelników literatury, nie umknął przed losem pisany każdemu śmiertelnikowi. Ale refleksja ta jest też chyba rozprawą z Baudelaire’em jako jednym z koryfeuszów poetyckiego modernizmu i piewą rzeczywistości nowoczesnej (jak czytał jego dzieła na przykład Walter Benjamin). W tym sensie Baudelaire według Rymkiewicza słusznie i sprawiedliwie ponosiłby karę za swój wkład w ukonstytuowanie się

---

zaś w tomie *Pastuszek Chelmońskiego* takie utwory jak *Chopin (Sonata nr 2 b-moll, op. 35 w wykonaniu Horowitza)* i, jak sądzę, także *Ku chwale Beli Bartoka*. Mam wrażenie, że w wierszach mediumicznych, gdzie dochodzi do „złania się” osobowości dwóch poetów, pointa bywa raczej utrzymana w innym nastroju.

25 Mam na myśli wiersze takie jak *Dla Anielki Rymkiewiczówny wyjeżdżającej do Francji – na pożegnanie*, *Dziki zapach majorwy*, *Upiór*, *Coś zostaje*.

epoki, która pozbawiając ludzi metafizycznej pociechy, uczyniła śmierć ludzką ostateczną „głębiną” i przepaścią nicości. Ten moralistyczny moment w wierszu także decyduje o jego podobieństwie do cytowanej już powieści Wilde’a, nazywanej niekiedy jedną z nielicznych udanych alegorii moralnych stworzonych w dobie nowoczesnej<sup>26</sup> – choć trzeba zaznaczyć, że właśnie pod względem etycznym powieść o fikcyjnych bohaterach od wiersza o prawdziwym, cierpiącym w chorobie poecie wiele jednak odróżnia.

Wiersz Rymkiewicza jest tyleż portretem Baudelaire’a, co i szczególnie autopoportretem. Bazyli Hallward, bohater *Portretu Doriana Graya*, malarz, mówi w pewnej chwili do lorda Henryka:

[...] każdy portret malowany z przejęciem jest portretem artysty, nie zaś modelu. Model jest tylko pobudką, okazją. Nie jego, ale raczej siebie samego malarz ujawnia na płótnie. Powód, dla którego nie chcę tego obrazu wystawiać, jest ten, że obawiam się, czy nie ujawniłem w nim tajemnicy własnej duszy<sup>27</sup>.

Jeśli tak, to warto mieć na uwadze, że nakreślony w wierszu Rymkiewicza obraz Baudelaire’a jako poety, który nie jest w stanie pisać, to konterfekt bardzo złowrogi. Kres dziewiętnastowiecznego niewolnika kończącego życie w odmętach i poety – są tu podobne. Jeden i drugi ginie marnie, a losu tego nie uniknie także podmiot, związany z Baudelaire’em podwójną więzią: upodobaniem do brzydoty, które każe w tym, co piękne, dostrzegać załączki rozkładu – i losem człowieka, którego sztuka nie ratuje przed niebytem, a przeciwnie, stawia mu go nieustannie przed oczyma.

<sup>26</sup> Ch. Clausen, *The Moral Imagination. Essays on Literature and Ethics*, Iowa City, 1986, s. 1X.

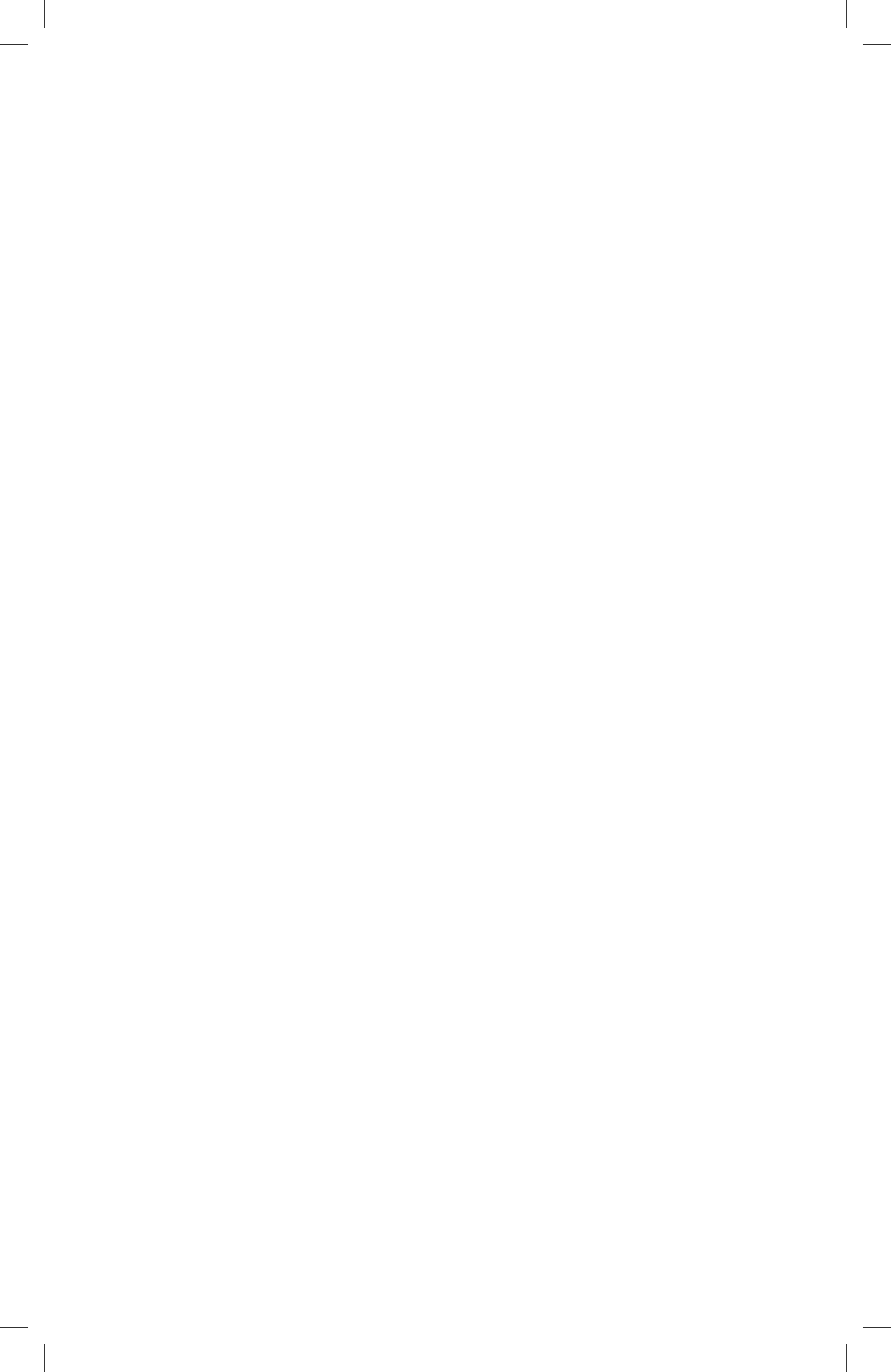
<sup>27</sup> O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, s. 12.







# SĄSIEDZTWA



# Każdy jest odmieńcem

(Bolesław Leśmian, *Ręka*)

*Ręka* to czwarty, zarazem przedostatni utwór krótkiego cyklu poetyckiego Bolesława Leśmiana zatytułowanego *Pieśni kalekujące* (z tomu *Łąka*, 1920). Jego miejsce w obrębie tej niewielkiej całości kompozycyjnej jest szczególne. Z jednej strony łatwo odnaleźć w nim element tematyczny, który stanowi o spójności cyklu. Owym wspólnym dla pięciu wierszy mianownikiem jest istnienie najdosłowniej „kalekie” – niepełne (w wierszu *Zaloty* jego ikoną jest „nędzarz bez nóg”, w *Szewczyku* tytułowy „szewczyk-kuternoga”, w *Żołnierzu* wojak, którego kula uczyniła „bardzo koślawym”) lub też nadmiernie rozrośnięte, wybujałe ponad miarę i w swej biologiczności groźne (garb noszony na plecach przez bohatera wiersza *Garbus*). W liryku *Ręka* mamy do czynienia z wariantem drugim: tytułowa kończyna olbrzymieje do nadnaturalnych rozmiarów, staje się tworem niezależnym od osoby, do której ciała pierwotnie przynależała. Taki dobór bohaterów sprawia, że wszystkie wiersze cyklu noszą (w mniejszym lub większym stopniu) cechy groteski<sup>1</sup>.

Z drugiej strony, wiersz *Ręka* już w pierwszej lekturze odróżnia się od pozostałych *Pieśni kalekujących* – i to z kilku powodów. Po pierwsze, w *Ręce* inna jest – nazwijmy to na razie bardzo ogólnie – perspektywa nadawcza: w wierszu tym zarysowany został podmiot mówiący uczestniczący w zdarzeniach, a nie wyłącznie relacjonujący je. Po drugie, tytułowa *Ręka* może być traktowana jako realizacja pewnego motywu powracającego w twórczości różnych, piszących około roku 1920 autorów, których przyjęło się wiązać z nurtem ekspresjonistycznym. Niniejszą interpretację osnuwam wokół wskazanych wątków, odczytując tekst

---

<sup>1</sup> Por. L.B. Jennings, *Termin „groteska”*, tłum. M.B. Fedewicz [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 43 i nast.

Leśmiana w kontekście, który sam zbudował (cykl *Pieśni kalekujących*), oraz w ramach proponowanego przeze mnie kontekstu historyczno-literackiego i estetycznego<sup>2</sup>.

Obecność w wierszu *Ręka* wyraziście zarysowanego pierwszo-osobowego podmiotu mówiącego zasygnalizowana zostaje wprawdzie już w pierwszej strofie, ale zabieg ten przeprowadzono nader subtelnie. W początkowej zwrotce nie pojawia się bowiem ani jeden czasownik w formie osobowej, który opisywałby aktywność „ja” tekstowego. Wszystkie czasowniki mają formę trzeciej osoby liczby pojedynczej i odnoszą się początkowo do stanu ciała, następnie zaś do działań i stanów tytułowej ręki:

Podczas gdy ciało w mękach żebraczego postu  
Kurczyło się jak ochłap wyschłego moczaru,  
Ręka ma w samowolnym obłądnie rozrostu  
Wszereż i wzwyż potworniała od żądz bezmiaru.  
Wypaczona od skwarów i pusta, jak dzieża,  
Miażdżąc stawów hamulce, rosła mi i rosła,  
Czując radość zawczasu ciosanego wiosła,  
Co już w samym zarodku śni morskie bezbrzeża!<sup>3</sup>

„Ja” liryczne uobecnia się dla czytającego w dwóch minimalnych zaimkach: dzierżawczym („ręka ma”) i osobowym („rosła mi i rosła”). Na dobrą sprawę, przy pośpiesznej lekturze można by ich obecność po prostu przeoczyć w gęstwinie obrazowych metafor i porównań. Horrendalny

2 Teza o ekspresjonistycznych elementach w twórczości Leśmiana, zwłaszcza w tomie *Łąka*, nie jest oczywiście nowa. Jan Józef Lipski dostrzega w balladach Leśmiana „wiele cech pozwalających widzieć w nich realizację tendencji charakterystycznych dla ekspresjonizmu tych lat”. Lipski wskazuje na dwa rodzaje zabiegów wierszowych u Leśmiana, które pozwalają łączyć go z tym nurtem modernizmu: po pierwsze, ekspozowanie motywów makabrycznych, wampiryzmu i kalectwa, po drugie zaś – komunistyczne głoszenie pochwały trudu prostego człowieka. (Por. J.J. Lipski, *Ekspresjonizm* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 267.) W niniejszym szkicu próbuję wskazać na – pokrewny pierwszemu z wyodrębnionych zabiegów – inny jeszcze chwyt tekstowy, łączący, jak się wydaje, Leśmiana z głoszonymi przez ekspresjonistów przeświadczeniami antropologicznymi.

3 B. Leśmian, *Ręka* [w:] tegoż, *Poezje*, wyb. i wstęp B. Zadura, Lublin 1982, s. 128.

wzrost kończyny („obłąd rozrostu”, „potwornienie”, „miażdżenie”) „wypycha” podmiot liryczny poza strofę, unieważnia jego obecność w wierszu i – o czym mówi ostatnia zwrotka – doprowadza go na skraj szaleństwa.

Postrzeżenie i opisywanie człowieka w sposób eksponujący jedną tylko część ciała, z jakichś powodów pierwszoplanową, spotkać można często w sztuce ekspresjonistycznej. Dobrym przykładem ilustrującym ów sposób obrazowania stanowi grafika związanego z poznańską grupą Bunt, Artura Marii Swinarskiego, zatytułowana *Pijak* (1919). Postać ludzka została tu zredukowana do widocznej w centrum pola obrazowego twarzy o ostrych rysach, w której rozpoznać można oczy, nos i usta. Ta szczególna ranga twarzy zostaje potwierdzona przez fakt, że wszystkie pozostałe elementy świata przedstawionego wydają się załamywać wokół niej, zmieniając swoje znane z rzeczywistości kształty (ściany domów i latarnie są wygięte, jak gdyby okalają pozostającą w centrum głowę).

Wracając na grunt literatury, warto w tym miejscu przytoczyć wiersz poety należącego do kręgu poznańskich ekspresjonistów, Stanisława Kubickiego, powstały mniej więcej w tym samym czasie co *Ręka Leśmiana* i należący do cyklu *Psalmy Noego*, który otwiera następująca fraza: „więc tylko i uchem jest Noe”<sup>4</sup>.

W sposób bardziej lapidarny, dokonany został tutaj w istocie ten sam zabieg, co w pierwszej strofie wiersza Leśmiana: osoba bohatera sprowadzona została do fragmentu jego ciała. Obraz ten można zapewne próbować zobiektywizować jako wyraz bezgranicznej koncentracji Noego na modlitwie i na słuchaniu słowa bożego, zwiastującego upragniony ląd – podobnie jak rozrost ręki z wiersza Leśmiana tłumaczyć można żebraczą profesją podmiotu. Zarazem obrazy te stają się czymś więcej niż tylko metaforą sytuacji, w jakiej znalazł się bohater wiersza.

Po pierwsze, stanowią sygnał dezintegracji ciała na skutek niebываłego napięcia, skumulowanego w lęku. Kiedy u Leśmiana w ostatniej

4 S. Kubicki, *Ustami więc tylko i uchem jest Noe* [w:] tegoż, *Ein Poet übersetzt sich selbst. Gedichte zwischen 1918–1921*, (Poeta tłumaczy sam siebie. Wiersze z lat 1918–1921), Berlin 2003, s. 129. Dokładnej daty powstania cyklu *Psalmy Noego* nie udało się ustalić, choć wiadomo, że został napisany w latach dwujęzycznej fazy twórczości poety, między 1918 a 1921 rokiem.

strofie czytamy wyznanie podmiotu: „lękam się”, to jest to jedyny w całym wierszu przykład użycia czasownika w pierwszej osobie liczby pojedynczej, jedyny moment, kiedy podmiot bezpośrednio ujawnia się ze swoim uczuciem, jak można z tego wnioskować – dominującym. Podobnie w wierszu Kubickiego (przykłady w cytowanych niżej fragmentach) emocjonalny stan bohatera to przede wszystkim „obawy” i „bojaźń” – choć zastrzec należy, że w tym przypadku uczucia te wskazują na wymiar egzystencjalny i etyczny (towarzyszą „pytaniom” i „bezradności” Noego), u Leśmiana zaś są wynikiem obawy przed unicestwieniem.

Po drugie, zarówno w liryku Leśmiana, jak i Kubickiego, eksponowanie wybranej części ciała jako przedziwnego *pars pro toto* bohatera jest ściśle związane z innym zabiegiem podejmowanym przez twórców, mianowicie – osobliwą mediacją między różnymi perspektywami nadawczymi. W wierszu Kubickiego, po cytowanej wyżej frazie i całej partii tekstu mającej charakter opowieści o Noem, następuje quasi-modlitewny zwrot do Araratu (nie wiadomo, czy wygłaszany przez anonimowy podmiot, czy przez Noego), a w ostatniej strofie ma miejsce całkiem już jawne przemieszanie nadawczych instancji:

Tyle wieczorów opuszcza się na obawy moje i pytania,  
 niezliczonych snów bojaźń trzęsie bezradnością moją,  
 a żadna odpowiedź nie opada owocem dojrzałym w me łono.  
 Wędrujemy bezustannie  
 tam leży Ararat  
 wybrzmieć to Ararat  
 wygasnąć to Ararat  
 wyzwolenie<sup>5</sup>.

W interpretacji Kubickiego wypatrujący ładu biblijny patriarcha, sprowadzony początkowo do „ust” i „ucha”, staje się w końcu przedstawicielem zbiorowości istot skazanych na tę samą kondycję wędrowców. Pytaniem otwartym jest, czy „wędrowanie” należy pojmować w sposób symboliczny (topos życia jako wędrówki) i tym samym zbiorowość rozumieć jako wspólnotę wszystkich ludzi złączonych kondycją podróźników na ziemskim padole, czy też identyfikować je jako podróż

<sup>5</sup> Tamże.



arką i, konsekwentnie, rozumieć „my” wędrowców jako wspólny los człowieka i zwierząt, razem umykających przed potopem. Ku takiej interpretacji kieruje odbiorców dalszy ciąg tekstu:

I jeszcze raz samotnym jest [Noe]  
 gdy żali się o wspólność  
 i kochać chce braci swych  
 i brać w objęcia wszystkie stworzenia<sup>6</sup>.

Mediacja pomiędzy „ja” i „my” jest w przypadku Noego (w interpretacji Kubickiego) trudna, bo wspólnota losu nie gwarantuje jeszcze wspólnoty egzystencjalnej: Noe, choć otoczony żywymi stworzeniami, nadal czuje się samotny i nie znajduje właściwego ujścia dla swojej potrzeby współodczuwania z innymi współdzielonego losu.

Mediacja między perspektywą „ja” i „my” w granicach jednego liryku jest zabiegiem stosunkowo częstym w twórczości poznańskich ekspresjonistów, przysparzającym najczęściej znacznych trudności percepcyjnych i nie zawsze naprawdę udanym formalnie<sup>7</sup>. Wydaje się, że pewien element tego – w istocie dość szczególnego – zabiegu znaleźć można także w *Ręce* Leśmiana. Chwiejna, niepewna, rzecz by można: utajona, obecność podmiotu mówiącego w pierwszej strofie w drugiej zwrotce zastąpiona zostaje prostym przeciwieństwem, gwałtownym ujawnieniem się „my”. Wprowadzona zostaje w niej niespodziewanie perspektywa podmiotu zbiorowego, a punktem wyjścia są dalsze rozważania wokół tematu nienaturalnie wyolbrzymionej kończyny: „My, co mamy dłoń większą nad zamiar człowieka, / Pośpieszniej się od niego lub od niej oddalmy!”<sup>8</sup>.

W pierwszej strofie skłonni jesteśmy odczytywać słowa przytłoczonego rosnącą ręką „ja” lirycznego jako głos powoli odchodzącego od zmysłów żebraka i tym samym umieszczać bohatera lirycznego w jednym rzędzie z innymi bohaterami *Pieśni kalekujących* – ogarniętym obłądem szewczykiem, beznogim nędzarzem, doznającym epifanii

6 Tamże.

7 Por. na przykład wiersz J. Stura *Muzyka* [w:] tegoż, *Triumfy. Przełomu część IV*, Poznań 1920, s. 13–14; J. Wittlin, *Hymn nad hymnami* [w:] tegoż, *Hymny*, Poznań 1920, s. 63.

8 B. Leśmian, *Ręka*.

kulawym żołnierzem. Druga strofa, rozpoczynająca się zaimkiem „my”, nie pozwala na podobne, bezpieczne zdystansowanie się wobec bohatera, ponieważ poszerza ryzykownie zasięg owego szaleństwa i liczbę osób nim ogarniętych. Przejściu od „ja” do „my” towarzyszy bowiem nieredukowalne wrażenie intersubiektywizacji przekazywanych treści, nawet wówczas, gdy bliższe przyjrzenie się im takie wrażenie niweluje.

Składnia całego fragmentu jest niejasna, dlatego trudno wyjaśnić dokładnie, co miałyby znaczyć fraza: „dłoń większa nad zamiar człowieka” – można domyślać się, że chodzi tu o „dłoń”, której możliwości przekraczają wszystko to, co człowiek zamierza – powinien lub jest w stanie – uczynić. Horyzont taki sygnalizowały już wcześniej słowa takie jak „bezmiar” czy „bezkres”, które, jako obiekt pożądania „nadmiernej ręki”, wskazano w pierwszej strofie. Człowiekowi przysługuje „zamiar”, rękę zaś – „bezmiar”, co jednoznacznie wskazuje na ich rozłączność. Być może istnieje jednak inne jeszcze źródło „dziwności” ręki, jej wykraczania daleko poza to, co charakteryzuje człowieka; „Jakże znikąd przyszliśmy i jakże z daleka, / Że dłoń nasza w świat rzuca niehumanitarny cień palmy!”<sup>9</sup>.

Obraz rzucanego przez dłoń cienia o kształcie przypominającym drzewo palmowe można, rzecz jasna, potraktować realistycznie. W kontekście padającego wcześniej pytania retorycznego o ludzkie przyjście „znikąd” i (zarazem!) „z daleka” naprowadza on jednak na trop metaforyczny: „niehumanitarny” oznaczałoby wówczas nie „okrutny” czy „bestialski”, lecz niehumanitarny właśnie, a zatem, na przykład – zwierzęcy, czysto biologiczny, uwarunkowany wyłącznie przez naturę. Palma to przecież (w przyrodzie, ale także w ikonografii)<sup>10</sup> środowisko małp,

9 Tamże.

10 O popularności przedstawień małp i małpoludów w malarstwie drugiej połowy XIX wieku, które kierowały widzów ku rozważaniom poświęconym zagadnieniu pochodzenia człowieka, pisze Gabriela Świtek – taż, *Darwin, darwinizm i kultura wizualna XIX wieku*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 72–75. W kontekście wiersza Leśmiana i zadanego w nim intrygującego pytania „jakże znikąd przyszliśmy i jakże z daleka” warto przywołać – przypomniany przez Świtek – tytuł obrazu Paula Gauguina *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?*, nad którym artysta pracował w czasie pobytu na Tahiti w ostatnich latach XIX wieku. Jak bowiem zaznacza historyczka sztuki: „Naukowe rozprawy Darwina *O powstawaniu gatunków* i *O pochodzeniu człowieka* niewiele mają wspólnego z mitologiami Gauguina. [...] Jednak, w pewnym sensie, tytuł

a zwierzęta te – przez Darwina opisane jako najbliżsi zwierzęcy krewni ludzi – przypominają odbiorcy o „niehumanym” wymiarze, ukrytym w nim samym. Cień palmy, rzucony przez dłoń każdego człowieka, byłby wówczas nieustannym (cienia nie da się porzucić...) przypomnieniem o własnym statusie – i to statusie niepokojącym<sup>11</sup>. O ile w wierszu Kubickiego wspólnota (niecałkowita) człowieka i zwierząt istniała w ramach znanego z Biblii porządku, przyznającego człowiekowi „starszeństwo” względem zwierząt, o tyle u Leśmiana „niehumanizm” to sygnał niepokojący, bo sugerowana w ten sposób relacja człowieka i zwierzęcia (tematyka od zawsze ewokowana przez groteskę, ale po rozpowszechnieniu teorii Darwina mająca niewątpliwie inny ciężar gatunkowy) wskazuje nie na jakikolwiek ład, a na ślepy traf ewolucyjny.

Metafora dłoni-palmy spotyka się i nakłada w tej zwrotce z innym jeszcze zabiegiem, potęgującym nieusuwalne wrażenie dziwności: konsekwentnym stosowaniem rzeczownika „dłoń” w liczbie pojedynczej i jednoczesnym odnoszeniem go do zbiorowości zarysowanej przez użycie zaimka „my”. Owa (wspólna) dłoń okazuje się w tej sytuacji rzeczywiście „niehumanizm” (ponadhumanizm, ponadczłowieczność, przekraczająca ramy pojedynczego ludzkiego istnienia), wskazuje tym samym na jakiś rodzaj wspólnotowości, wyrastający ponad to, co da się powiedzieć o jednostkowej egzystencji. Podczas gdy kiedyś, być może, czymś takim była ludzka dusza, jednocześnie własna, ale i wskazująca na wspólnotę duchową wszystkich ludzi (do tak pojmowanej wspólnotowości zdaje się odwoływać w swoim psalmie Kubicki), w cytowanym wierszu do roli tej powołana zostaje wyrosła nad miarę i „rzucająca cień palmy” ręka. Otwartym pozostaje natomiast pytanie o zakres tak pomyślanego zbioru istot, bo – w świetle tego, o czy mowa była wcześniej – w jego

---

obrazu Gaugina trafnie podsumowuje dylematy darwinowskiej epoki, uświadamiając nam, jak radykalnie brzmiały teorie ewolucji i doboru naturalnego wobec metafizycznych pytań o początek i przyszłość ludzkości” (tamże, s. 75).

11 W podobnym charakterze przywołany jest obraz małych rąk w wierszu Beaty Obertyńskiej *Macierzyństwo*: obraz młodej matki, pochylonej nad kołyską, ulega tam zmęczeniu w chwili, gdy ukazują się (podobnie jak „cień palmy” w wierszu Leśmiana, będące raczej interpretacją oglądającego niż rzeczywistością) „dojrzałe przez szatę / Małpie łapy, bezmyślne, szare i włochate...” (B. Obertyńska, *Macierzyństwo* [w:] tejsze, *Pszczółki w słoneczniku*, Lwów 1927, cyt. za: *Wiersze wybrane*, wyb. M. Sprusiński, wstęp i nota wyd. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1983, s. 29).

zakresie znaleźć powinni się prawdopodobnie, nie tylko ludzie, ale i inne stworzenia, o łączności z którymi przypomina człowiekowi cień i kształt jego dłoni. Kwestie te nie zostają w wierszu w żaden sposób doprecyzowane, ale obecne w utajeniu przyczyniają się do prze-dziwnej, niepokojącej atmosfery całości.

O ile bowiem wcześniej jeszcze można było sądzić, że w balladzie opowiedziana zostanie historia przerażającej autonomizacji materii, mająca wszelako rangę osobliwości i jednostkowego przypadku, o tyle druga strofa uzmysławia odbiorcy, że on także – przynajmniej potencjalnie – może doświadczyć podobnych wydarzeń na własnej skórze. Groteska przestaje podważać jedynie istnienie racjonalnie wytłumaczalnej rzeczywistości poprzez wskazanie konkretnej i niedającej się wyjaśnić sytuacji. Od momentu, gdy w wierszu wprowadzone zostaje „my”, wciąga on w obręb przerażających wydarzeń osobę odbiorcy, uświadamiając czytelnikowi, że nie może on bezpiecznie sytuować się na zewnątrz opisywanych okropieństw – także i jego dłoń niesie w swoim kształcie wiadome przesłanie. Takie wykorzystanie elementów groteski odróżnia komentowany utwór od pozostałych *Pieśni kalekujących*, z których w żadnej nie został przeprowadzony podobnego rodzaju atak na autonomię czytelnika i jego przywiązanie do myśli o własnej przynależności do sfery tego, co (w potocznym rozumieniu) normalne. W innych balladach z tego cyklu zarówno narrator, jak i czytelnik znajdują się w istocie poza przedstawianymi zdarzeniami, które ich bezpośrednio nie dotyczą<sup>12</sup>, co sprawia, że opisywane przypadki kalectwa budzą grozę, ale i współczucie, niekiedy (jak przy lekturze wiersza *Żołnierz*) zabarwione nawet odcieniem humoru. Ballada *Ręka*, w której między bohaterami a czytelnikiem nie pośredniczy narrator wyodrębniony jako osobna, nieuczestnicząca w zdarzeniach instancja nadawcza, zdarzenia zaś poznajemy dzięki uczestniczącej w nich osobie żebraka, operuje podwójnym skrótem perspektywy: redukcji ulega (względem innych *Pieśni kalekujących*) naturalny dystans między „narratorem-opowiadaczem”

12 Charakterystyczny dla Leśmianowskich ballad „narrator-pleciuga”, jak zauważył Michał Głowiński, zazwyczaj „opowiada [...] tak, jakby był naocznym świadkiem zdarzeń, nie przerzuca ich w przeszłość, a niezwykłość wypadków oswaja w ten sposób, że mówi o nich tak, jakby należały do codzienności” (M. Głowiński, *Uniezwyklenia, narracja i czas* [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 206). W komentowanej balladzie ten właśnie, typowy dla Leśmiana sposób konstruowania narracji został – jak staram się wykazać – wyrażenie przełamany.

a zdarzeniami (nawet jeśli w innych wierszach cyklu narrator widzi zdarzenia „z bliska”, to jednak sam w nich nie uczestniczy), następnie zaś (w obrębie tekstu wiersza) zniwelowana zostaje odległość między „ja” nadawczym a odbiorcą przez wprowadzenie nadawczego „my”.

Mimo szkicowego jedynie sygnalizowania własnej obecności i próby ukrywania się pod zbiorowym „my”, podmiot mówiący w tym wierszu nie ma zatem nic wspólnego z narratorem-komentatorem, opowiadającym o tajemniczych i tragikomicznych zdarzeniach, o jakich mowa jest w wierszach *Zaloty*, *Szewczyk*, *Garbus* i *Żołnierz*. To z jego perspektywy, która nagle ulega rozszerzeniu z „ja” do „my”, czytelnik postrzega rzeczywistość przedstawioną i tym samym zostaje wciągnięty do partycypowania w świecie, który w istocie jest światem wrogim i obcym, takim, jaki obawiamy się, że mógłby być, nie zaś takim, jaki jest nam znany<sup>13</sup>. Doprawdy, sytuacja odbiorcy tego liryku nie jest prosta: od pierwszych słów wiersza czytelnikowi towarzyszy wątpliwość poznawcza, niepewność co do statusu opisywanych, groteskowych zdarzeń. Próba uchylenia ich przez przypisanie podmiotowi mówiącemu szaleństwa chybia celu, gdyż odbiorca zastaje, *nolens volens*, wciągnięty do przedziwnej z nim wspólnoty. Dalsza część strofy wydaje się wprawdzie przynosić pewne uspokojenie i wyciszenie, gdyż skupia się z pozoru wyłącznie na żebraczej niedoli:

Sen unika jej w nocy, ptak płoszy się we dnie,  
Pierś dziewczęca nie spocznie w jej chwytej ustroni!  
Przechodzień na jej widok wzdraga się i blednie,  
Bo nie starczy jałmużny dla tak wielkiej dłoni!<sup>14</sup>

Uspokojenie to jest jednak tylko pozorne: czucia tu opisane budzi przecież nie tylko dłoń żebracza, ale także, horrendalna z natury, dłoń każdego człowieka, przybyłego „znikąd” i „z daleka”, o „niehumanicznych” korzeniach i stanowiącego dla siebie samego zagadkę.

Jeśli wrócimy na chwilę do grafiki Swinarskiego, okaże się, że również w dziele plastycznym skuteczniejsza została dość przewrotna gra

<sup>13</sup> Por. B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, tłum. M.B. Fedewicz [w:] *Groteska*, s. 132.

<sup>14</sup> B. Leśmian, *Ręka*.

z odbiorcą. Dlaczego bowiem to nie bohater – tytułowy *Pijak* – lecz my, widzowie, postrzegamy świat jako powyginany i krzywy, kręcący się wokół głowy nieznanego? Czy i tu nie zostaje ustanowiona – innymi, właściwymi plastycy środkami – dziwna wspólnota między bohaterem a widzem, do której widz zostaje zaanektowany bez pytania, zmuszony do uczestnictwa w delirium postaci?

Nie całkiem zaskakujący jest w tej perspektywie ciąg dalszy opowiedzianej historii. Ogromna ręka nie tylko oderwała się od reszty kurczącego się ciała, ale konsekwencje jej autonomizacji sięgają jeszcze dalej: zagrażają istnieniu podmiotu.

Przekroczyła mych kości zbolełe granice,  
Przerosła moją duszę, sumienie i łoże,  
I lękam się, że skoro ukryję w niej lice,  
Nigdy już ich na światy nie wyłonię boże!<sup>15</sup>

Bardzo ludzki, mogący budzić współczucie gest ukrywania twarzy w dłoniach wobec szaleńczego wyolbrzymienia ręki okazuje się zdradziecki. Podmiot rozumie, że wybujala kończyzna jest w stanie pochłonać go w całości, fizycznie unicestwić, odebrać mu nieopatrznie powierzoną w chwili bólu twarz i tożsamość. Jak gdyby tego było mało, ręka, z pomocą której dokonuje się otwierającego modlitwę znaku oddania się w boską opiekę, w swej groteskowo wyolbrzymionej postaci całkowicie uchyla pierwotny sens tego gestu:

A gdy się nią przeżegnam – przesadny znak krzyża,  
Obłąkany rozpędem zbytniego ogromu,  
Żdźbłem zaledwo się garnie do mego pobliza,  
A resztą – pierzcha w mroki, nie znane nikomu!<sup>16</sup>

Zamykający wiersz (po cytowanej wyżej strofie następuje już tylko refren, powtarzany w tym miejscu po raz trzeci) obraz znaku krzyża ulegającego dyspersji i unicestwieniu, „rozpierzchnięciu” i odejściu „w mrok”, to obraz zgoła apokaliptyczny. Taki krzyż nie ma mocy zbawczej, nie

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże.

daje ani ukojenia w życiu ziemskim („przesadny” i „obłąkany”, nie może stanowić odwołania do wyższego sensu ludzkiej egzystencji), ani zbawienia w perspektywie wieczności (ta ostanta okazuje się nieoswojoną i groźną ciemnością, do której trafia się w akcie bezładnego „rozpędu”). Rozrost ręki nie tylko zagraża fizycznej egzystencji podmiotu, ale także uniemożliwia odnalezienie ratunku w religijnym rytuale, nadając mu wraz z pokracznym rozmiarem – błędny wymiar. Od zdeformowanego świata, którym włada biologiczny żywioł (nieokiełznany żywioł wzrostu, ale też żywioł ślepej siły ewolucji) nie ma zatem ucieczki ani w rozpacz, ani w modlitewną ufność.

W komentowanym wierszu wyróżnić można trzeci jeszcze, prócz pierwszoosobowego w liczbie pojedynczej i mnogiej, sposób mówienia podmiotu tekstowego, mianowicie całkowicie bezosobowy, uchylający pytanie o nadawcę wobec mocnego dookreślenia adresata. Ujawnia się on w powtarzanym trzykrotnie refrenie:

Ręko, nadmierna ręko,  
W pięść modlitewną się złóż!  
Męko, nadmierna męko,  
Zmalej i skurcz się i znuż!<sup>17</sup>

Trudno oprzeć się wrażeniu, że refren pełnić ma nie tyle funkcję zaklęcia rzeczywistości (na co wskazuje jego formalny kształt – mamy do czynienia z dwuelementową sekwencją rozkazników), ile raczej dodatkowego skomplikowania sytuacji przedstawionej. Dopiero ta część tekstu pozwala dostrzec w całej wyrazistości dziwność używania w całym wierszu liczby pojedynczej wyrazu „ręka”. Stosowanie liczby pojedynczej w odniesieniu do rzeczowników, które w rzeczywistości pozatekstowej występują parami, zawsze przynosi efekt szczególny – niejaki abstrakcjonizacji opisywanego fenomenu; proces ten, widoczny w wierszu Leśmiana, w refrenie osiąga apogeum, przypieczętowując niejako nienaturalność tytułowej kończyny. Obraz jednej ręki złożonej do modlitwy to wszak obraz niemożliwy; do złożenia rąk potrzebne są dwie ręce. Może dlatego mowa jest w refrenie o „modlitewnej pięści” – zwinąć się w kułak potrafi bowiem także jedna dłoń. Tym samym

---

17 Tamże.

przecież treść zaklęcia ulega ostatecznemu rozkładowi, jest bowiem zarazem prośbą o modlitwę, jak i namową do gestu wręcz przeciwnego: zaciśnięcie pięści może oznaczać różne stany i emocje, wszystkie jednak krańcowo odległe od modlitewnego wyciszenia i spokoju. Nawet jeśli skojarzyć opisywany ruch z gestem pokutnym towarzyszącym słowom *mea culpa*, sformułowanie „pięść modlitewna” trudno jest uznać za niesprzeczne. Refren wiersza pęka, spinany w całość wyłącznie nachalnym rytmem, niemożliwy do zrozumienia, tak jak niemożliwa do ogarnięcia jest cała opisywana w liryku sytuacja. *Ręka* to pieśń wewnętrznie po-pękana, prawdziwie kaleka, utrzymywana w całości i ratowana przed „rozpierzchnięciem w mrok” wyłącznie gorsetem formy.

W refrenie mowa jest, o innych niż żebracza, funkcjach ręki: opisana jest tu pięść w geście towarzyszącym modlitwie, ale i gotowa do zadania ciosu – dziwnie zlane w jedno. Ujawnia się tu kolejny jeszcze sens groteskowego obrazu. Można sądzić, że ręka ulega w wierszu Leśmiana emancypacji również ze względu na tkwiącą w niej wyjątkową potencjalność. Żadna inna część ciała nie jest podmiotem tak wielu czynności, żadna też – prócz może twarzy i oczu – nie ma takiej siły wyrażania emocji, nie jest w działaniu i ekspresji tak samodzielna. Może istotnie „śnić morskie bezbrzeża”, bo – zwłaszcza w sytuacji nadmiernego wzrostu – może ona prawie wszystko.

Taka wszechmocność ręki przywodzi na myśl wiersz innego autora, powstały i ogłoszony w tym samym roku, w którym wydany został tom *Łąka*, mianowicie *O rękach* Józefa Wittlina (z tomu *Hymny*, 1920). Pisze Wittlin w swojej „pieśni uwielbienia”:

O ręce, ręce, szczodroblive ręce!  
 O ręce, ręce, pracowite ręce!  
 O ręce: dwa żywe przekleństwa!<sup>18</sup>

Zdumienie rękami w wierszu Wittlina nie ma źródła ani w ich nienaturalnej deformacji, ani też w sztuczności, wywołanej wielokrotnym użyciem słowa „ręka” w liczbie pojedynczej. Wynika z obserwacji rzeczywistości i ludzkich zachowań, których metonimią stają się ręce:

<sup>18</sup> J. Wittlin, *O rękach* [w:] tegoż, *Hymny*, Poznań 1920, s. 41–42.



O ręce – kije, o ręce – łopaty,  
 O dłonie – serca, palce – poematy!  
 [...]  
 Grabie do zgarniań błyszczących kup złota,  
 różdżki, spod których powstaje tęsknota,  
 gdy obudzacie nieme, martwe struny – –  
 [...]  
 Wy – które zbrodniarze kaszą,  
 by wami spełniać najstraszliwsze mordy!  
 Wy, co wznosicie miasta i świątynie!  
 Wy, co burzycie miasta i świątynie  
 i Bogu złotą kowacie koronę!

– Mojemi usty bądźcie pochwalone!<sup>19</sup>

Opisywane skrajności (morderstwa i uczynki miłosierdzia, grabieże i twórczość artystyczna), jakie charakteryzują działania „rąk”, przypominają nieco leśmianowską, oksymoroniczną „pięść modlitewną”. Rzeczywisty bohater wiersza to „milion rąk”, którego obserwowanie napawa podmiot wiersza zarazem zachwytem i przerażeniem. Różnorodność świata staje się źródłem zachłyśnięcia nim, niewyczerpanej żywiołowości i aktywizmu:

I te, co biją, i te co mordują  
 i te, co wszystko czują,  
 i te, co bielą swojego panieństwa  
 do macierzyństwa w ciszy się gotują,  
 [...]  
 i te, którymi natchnieni poeci  
 i święci mistrze wszelkiego tworzenia  
 w chwilach zapłodnień lepią swoje światy –  
 O ręce! –  
 [...]<sup>20</sup>

---

19 Tamże.

20 Tamże.

Zarazem w hymnie *O rękach* wyrażone zostało coś więcej niż tylko pochwała różnorodności stworzenia. Intensywna część laudacyjna wiersza Wittlina poprzedza finałowe diminuendo, z powtarzanym apelem i intensywnym, choć wyciszonym wyznaniem:

– Mów ciszej –  
 W ślad za mną zawsze idzie widmo rąk –  
 – mów ciszej –  
 W ślad za mną zawsze sunie widmo lęk<sup>21</sup>.

Leśmianowski rym dla słowa „ręka” brzmi „męka”, podczas gdy Wittlin proponuje opalizującą nieco innymi znaczeniami parę „rąk” – „lęk” (z „lęku” bowiem, jak twierdził dobrze znany Wittlinowi Kierkegaard<sup>22</sup>, możliwy jest „skok w wiarę”, absurdalne zawierzenie); używając formuły Michała Głowińskiego, rzec by można, iż u Leśmiana rym wskazuje bardziej na obecność w wierszu egzystencjalnej kategoryzacji świata, u Wittlina zaś kieruje raczej w stronę kategoryzacji metafizycznej<sup>23</sup>. Trzeba jednak pamiętać, że kategoryzacje te nie są rozłączne i w przypadku obu wierszy wskazywać można z powodzeniem na wszystkie trzy wyróżnione przez Głowińskiego w kontekście poezji Leśmiana rodzaje kategoryzacji: psychospołeczną, egzystencjalną i metafizyczną. To pokrewieństwo między wierszami ekspresjonistów a *Ręką* Leśmiana zasada się w dużej mierze na dość podobnym wykorzystaniu deformacji i groteski jako narzędzi wskazywania na podstawową „dziwność” świata oraz środków służących wciąganiu w tę sytuację „dziwności” także odbiorcy. O ile zatem poniższe słowa Głowińskiego tyczą bohaterów utworów Leśmianowskich, o tyle w przypadku analizowanego przeze mnie utworu, za sprawą chwytów poetyckich pokrewnych ekspresjonizmowi, powołana została do istnienia sytuacja wierszowa, która pozwala odnieść je do każdego z czytelników wiersza – każdy z czytających jest bowiem odmieńcem, takim, jak bohater tego liryku:

<sup>21</sup> Tamże, s. 42.

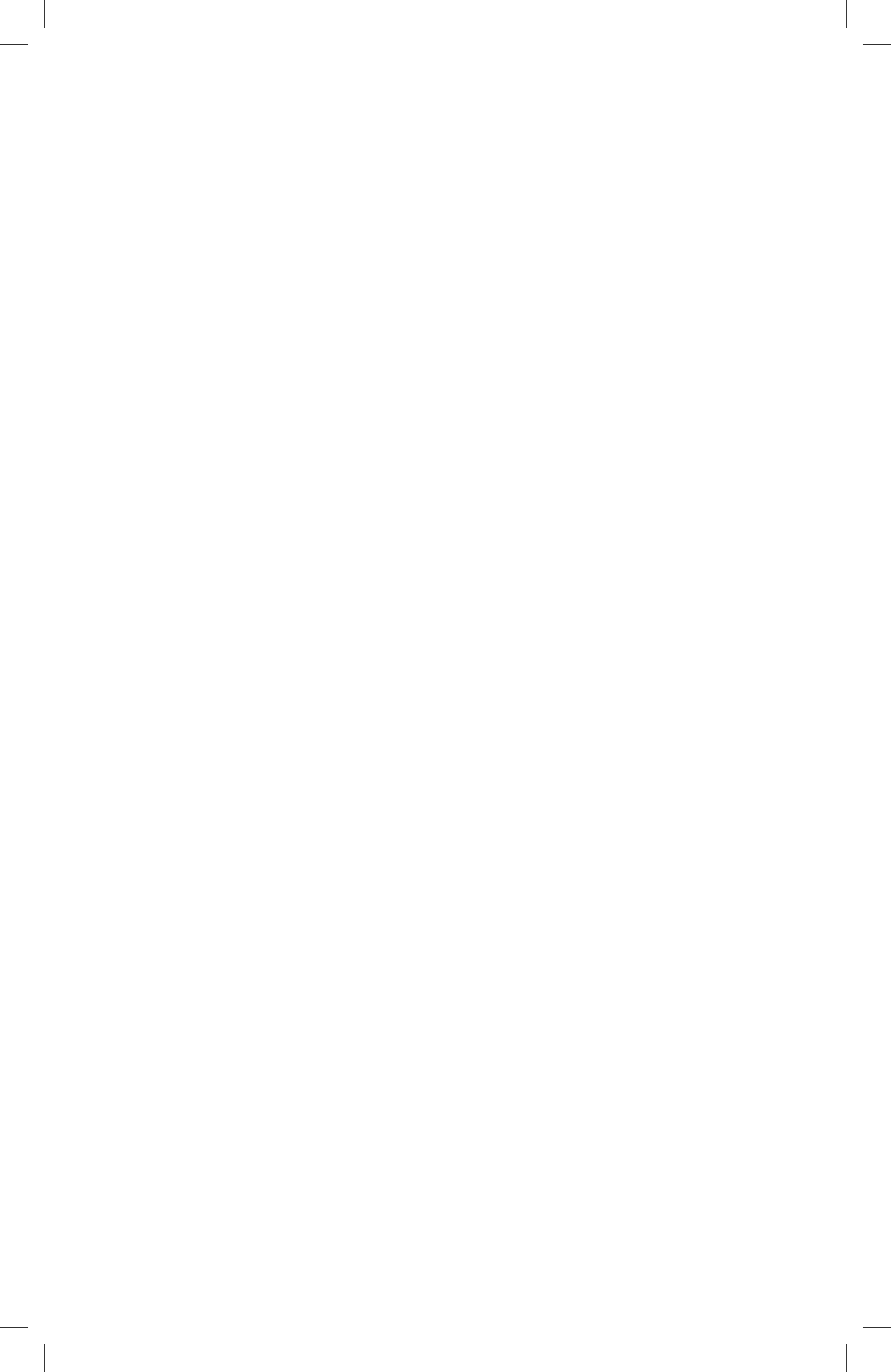
<sup>22</sup> Zob. K. Szewczyk-Haake, *Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista*, Poznań 2017, s. 53–55.

<sup>23</sup> M. Głowiński, „Spotykam go codziennie...” *Bolesława Leśmiana – trzy kategoryzacje świata* [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony...*, s. 181–197.

Bohater Leśmianowski zawieszony jest między różnymi uniwersami: między światami zwykłymi, przybierającymi niekiedy postać codzienności, a światami transcendentnymi, jego czasem jest należąca do powszedniości chwila i – wieczność. Obraca się on wśród drobnych realiów, jakże konkretnych w swej materialności – i w kosmosie. Z reguły jednak osadzony jest w wymiernej sytuacji, która określa jego egzystencję, osadzony tak właśnie, jak ów spotykany codziennie człowiek bez imienia<sup>24</sup>.

---

24 Tamże, s. 197.



## „Nie będzie Niemiec Polakowi bratem”?

(Olwid, *Płomień w garści*)

Witold Hulewicz jest twórcą słabo obecnym w polonistycznych badaniach historycznoliterackich. Oprócz rozdziału w książce Józefa Ratajczaka dotyczącej całego środowiska poznańskiego „Zdroju”<sup>1</sup>, wśród poświęconych mu opracowań znajduje się także wydany niedawno tom *Pasaże Witolda Hulewicza*<sup>2</sup>, w którym wszakże – co znamienne – autor *Sonetów instrumentalnych* jawi się przede wszystkim (jeśli brać pod uwagę po prostu proporcję ilościową poświęconych mu tekstów) jako radiowiec i animator życia kulturalnego w międzywojennym Wilnie, a dopiero w dalszej kolejności jako literat; bywał też Hulewicz przypomniany jako zasłużony tłumacz literatur obcych na język polski, głównie niemieckojęzycznych<sup>3</sup>. Zapewne należałoby wyjaśniać tę okoliczność nie najwyższą rangą literacką jego pisarstwa, a w dalszej kolejności także trudnym dostępem do dzieł, nieprzedrukowywanych i ocalałych często w nielicznych egzemplarzach. Jeśli podejmuję się przypomnienia Olwida i jego wydanego tuż po zakończeniu pierwszej wojny światowej tomu poezji *Płomień w garści*, to nie dlatego, bym uważała za możliwe dokonanie istotnych przewartościowań tego dzieła w kategoriach historii literatury. Jestem jednak przekonana, że Hulewicz nie zasługuje na zapomnienie, i to nie tylko z powodu swej działalności na niwie

---

1 J. Ratajczak, *Olwid: w mrokach wojny* [w:] tegoż, *Zagasty „brzask epoki”. Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój” 1917–1922*, Poznań 1980, s. 228–243.

2 *Pasaże Witolda Hulewicza*, red. A. Hejmej, I. Fedorowicz, K. Mytkowska, Kraków 2017.

3 Zob. zwłaszcza: I. Bartoszewska, *Witold Hulewicz – tłumacz i propagator literatury niemieckiej w Polsce*, Łódź 1995; P. Domeracki, „Tłumaczenie, to jest wielka rzecz”. *Rilke i Hulewicz – przyjaźń „na płaszczyźnie kreacyjnej”* [w:] *Rilke po polsku*, red. J. Kulas, M. Golubiewski, Warszawa 2009, s. 153–165.

popularyzacji kultury czy też dla bohaterских momentów, w jakie obfitowała jego biografia. Tom, który będzie przedmiotem mojej uwagi, wart jest lektury po bez mała stu latach od chwili wydania, gdyż stanowi niezwykle ciekawe świadectwo literackich zmagania o kształt i charakter świadomości narodowej tuż po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku, pozwalając na przyjrzenie się ówczesnej sytuacji z użyciem narzędzi krytyki postkolonialnej (czy wręcz, jak będę się starała pokazać, do takiej lektury zachęcając wpisana weń optyka). Podejmując ten trop, świadoma jestem rezerwy, z jaką wielu badaczy literatury polskiej odnosi się do badań spod znaku postkolonializmu. Nawet krytyczna wobec niego Grażyna Borkowska przyznała wszelako: „Jeśli perspektywa postkolonialna służyłaby rewizji narosłych mitów i uprzedzeń, byłyby powody, by ją wprowadzać”<sup>4</sup>. Otóż jestem przekonana, że perspektywa ta znakomicie przylega do książki Witolda Hulewicza, dzieła poety-żołnierza, patrioty i *Kulturträgera*, którego sposób widzenia zagadnień relacji polsko-niemieckich i kolonialnych zaszłości, służący właśnie (jak chce cytowana badaczka) ich gruntownej rewizji, może być traktowany jako istotnie wyprzedzający swój czas i ubogacający nasze postrzeganie tychże – także dzisiaj.

## 1.

Przystępując do rozważań poświęconych tomikowi *Płomień w garści*, nie mogę się powstrzymać przed gestem tyleż banalnym, ile w tym przypadku chyba uzasadnionym, i kieruję swą uwagę na intrygujący tytuł książkowego debiutu Witolda Hulewicza. Nie jest zaskakujący lapsus Jana Stura, który w jednym z pierwszych omówień twórczości Olwida omyłkowo przekształcił go na *Płomień w ręku*<sup>5</sup>, nieco redukując dziwność tytułowej frazy. *Płomień w garści* to bowiem trudny obraz, nie tylko dlatego, że natrętnie przywodzi na myśl ból fizyczny, jaki w nieunikniony sposób powstaje przy dotknięciu żywego ognia. rudność

4 G. Borkowska, *Perspektywa postkolonialna na gruncie polskim – pytania sceptyka*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5, s. 46 (40–52).

5 J. Stur, *Na przełomie. O nowej i starej poezji*, Lwów 1921, s. 201. W recenzji pojawiają się dwie wersje tytułu książki Olwida – prawdziwa oraz zmieniona.

towarzyszy także jego lekturze uwzględniającej możliwe sensy symboliczne. Na przeszkodzie staje wówczas zderzenie różnych porządków: wzniosłego („płomień” konotujący sakralność, wysokie uczucia, też sztukę) i potocznego („garść” to w tym kontekście ewidentny prozaizm, do „płomienia” właściwie nieprzystający).

Nie wiem, czy możliwa jest precyzyjna wykładnia tego tytułu – i nie jej przedstawienie będzie moim naczelnym zamiarem, podobnie jak nie będzie nim dokonanie wyczerpującej analizy i interpretacji całego tomu. Chciałabym natomiast w niniejszym artykule podjąć lekturę tomu *Płomień w garści* w bliższych i dalszych kontekstach, które wyznaczają, z jednej strony działalność przekładowa Witolda Hulewicza, z drugiej zaś – dzieła polskich autorów powstające w tym czasie i odpowiadające na podobne doświadczenia (przede wszystkim *Hymny* Józefa Wittlina, wydane również nakładem poznańskiego „Zdroju” na rok przed ukazaniem się książki Olwida). Pozwoli to być może wyraźniej dostrzec w utworze moment łączenia rozbieżnych sfer i inspiracji, widoczny już w jego tytule, a ponadto stanie się, mam nadzieję, podstawą dla wykazania oryginalności i specyfiki Hulewiczowskiej myśli.

By zrekonstruować interesujące mnie konteksty, przypomnę, że *Płomień w garści* ukazał się w 1921 roku. Olwid był już wówczas znany czytelnikom „Zdroju” jako tłumacz literatury niemieckiej (między innymi Georga Heyma, Else Lasker-Schüller, Hansa Gathmanna, Gottfrieda Benn, Kurta Finkensteina, Eugena Rotha) oraz autor próz poetyckich (z których liczne weszły w skład komentowanej książki). Dwa lata później (w 1923 roku) ogłosił Hulewicz drukiem swój pierwszy poważny przekład książkowy, monografię *Auguste Rodin* Rainera Marii Rilkego, którą tłumaczył od 1919 roku<sup>6</sup>, a zatem w czasie, gdy pracował nad utworami z debiutanckiego tomu i jego ostatecznym kształtem.

Narzuca się pytanie, jak należy pojmować gest tłumacza, który w czasie pierwszej wojny światowej zwrócił się ku tej akurat książce. Nie jest to oczywiście pytanie o przypadek, który zrzędził, że lektura ta trafiła w ręce Hulewicza w polowej księgarni<sup>7</sup>, lecz o to, dlaczego Hulewicz

6 Zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 45.

7 Zob. I. Bartoszewska, *Witold Hulewicz – tłumacz i propagator literatury niemieckiej w Polsce*, s. 30–31; A. Karaś, *Miał zbudować wieżę. Życie Witolda Hulewicza*, Warszawa 2003, s. 103.

uczul potrzebę jej przetłumaczenia, którą zresztą szybko wcielił w życie. Najprostszym wyjaśnieniem byłoby zapewne postrzeganie translatorskiego zwrotu ku obcojęzycznemu dziełu jako refugium pozwalającego oderwać myśli od dojmujących realiów wojennych. (Dodajmy na marginesie, że nie byłby to przypadek odosobniony: w trakcie tej samej wojny we frontowym szpitalu przekładał Odyseję Józef Wittlin, Tadeusz Boy Țeleński natomiast podczas służby lekarskiej w baraku opatrunkowym zajął się tłumaczeniem *Wielkiego testamentu* François Villona)<sup>8</sup>. Zarazem przecież trzeba pamiętać, że Olwid przyswajał polszczyźnie – w tym samym czasie! – innych pisarzy niemieckojęzycznych, podejmujących między innymi szeroko rozumianą tematykę antywojenną, który to gest nie daje się zinterpretować w kategoriach ucieczkowych, a raczej ma charakter przeciwny. Takie zestawienie: Rilowska monografia artysty rzeźbiarza i poezja „frontowa”, jest oczywiście intrygujące<sup>9</sup>, choć, jak sędzę, stosunkowo łatwo wytłumaczalne. Twórczość Rilkego (w Hulewiczowskiej interpretacji) oraz niemieckich liryków antywojennych można bowiem charakteryzować jako dwie drogi służenia przez sztukę wartościom etycznym, czyli tego, co dla Witolda Hulewicza z całą pewnością bardzo się liczyło.

Owa podwójność, jaką widać w zainteresowaniach translatorskich, naznacza też debiutancki tom poezji. Wyraźnie bowiem wyróżnia się w nim grupa utworów, w których podmiot-artysta puka po Rilowsku „do drzwi Boga”<sup>10</sup>, oraz interwencjonistycznych tekstów o nacechowaniu antywojennym<sup>11</sup> lub społecznym<sup>12</sup>. Nadto wskazywać można, że kilka przynajmniej wyrazistych obrazów, które umieścił Olwid we własnych utworach, wykazuje istotne pokrewieństwa z obrazowaniem właściwym tekstem tłumaczonym. Choć w dotychczasowych badaniach nad spuścizną Hulewicza oddzielano dość starannie namysł nad jego utworami

8 Zwraca na to uwagę Ewa Wiegandt; zob. teŹe, *Wstęp* [w:] J. Wittlin, *Sól ziemi*, Wrocław 1991, s. XI–XII.

9 Jak pisał jeden z pierwszych komentatorów twórczości Olwida, „na razie [czyli na początku lat dwudziestych XX wieku – K.S.H.], zarówno w twórczości oryginalnej, jak i w doborze przekładów, znać niezdecydowanie” (J. Stur, *Na przełomie. O nowej i starej poezji*, s. 182).

10 Olwid, [inc. *Ołówek zaostrzony czeka...*] [w:] tegoŹ, *Plomień w garści*, Poznań 1921, s. 3.

11 Zob. zwł. utwory z pierwszej części tomu (*W pochodze*).

12 Zob. na przykład Olwid, *Czwarta klasa* [w:] tegoŹ, *Plomień w garści*, s. 31–32.



oryginalnymi i przekładami (oraz towarzyszącą im działalnością popularyzatorską) jako sferami – co badacze stwierdzają niekiedy wprost – rozdzielnymi<sup>13</sup>, wydaje mi się, że istnieją podstawy, by traktować je łącznie, a debiutancki tom Olwida umieszczany w bezpośrednim kontekście jego przekładów objawia pewne dotąd nieomawiane odcienie.

Hulewiczowski gest przyswajania polszczyźnie niemieckich twórców w czasie wojny i tuż po niej jest jednak istotny także z innego powodu. Olwid tłumaczył (czy raczej „spolszczał”) także z innych języków<sup>14</sup>, ale przekłady niemieckie stanowią największą objętościowo część jego działalności na tej niwie, przydając jej w rezultacie charakteru mediacji między kulturą polską i niemiecką<sup>15</sup>. Jeśli prawdę

<sup>13</sup> Por. na przykład K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, s. 52. O związkach, jakie moim zdaniem istnieją między dziełami Rilkego a *Płomieniem w garści*, piszę w dalszej części tekstu.

<sup>14</sup> Zob. na przykład P. Bezruč, *Góry* [w:] „Zdrój” 1919, t. 6, z. 1, s. 29; J. Romains, *Z cyklu 'Europe'*, „Zdrój” 1919, t. 9, z. 1, s. 20.

<sup>15</sup> Na tę rolę Witolda Hulewicza jako Kulturträgera i „propagatora literatury niemieckiej w Polsce” zwrócili uwagę i szerzej ją komentowali Irena Bartoszewska (*Witold Hulewicz – tłumacz i propagator literatury niemieckiej w Polsce*, passim) i Paweł Domecki („*Tłumaczenie, to jest wielka rzecz*”. *Rilke i Hulewicz – przyjaźń „na płaszczyźnie kreacyjnej”*, passim). Żadne z nich jednak nie odnosi się do zagadnienia ewentualnego oddziaływania tłumaczonych pisarzy na twórczość własną Hulewicza.

Warto w tym kontekście wskazać, że działalność Hulewicza powinna być rozpatrywana na tle ogólnoeuropejskich tendencji: jak słusznie (a zarazem – wbrew narzucającym się z mocą uproszczeniom) zauważył Paweł Zajac, analizujący społeczną sytuację literatury w Europie Zachodniej (zwł. w Niemczech i Holandii) w latach pierwszej wojny światowej, „Wielka Wojna [...] stała się katalizatorem internacjonalizacji pola kulturowego” – tenże, *Niemilkujące muzy. Wydarwcy, pisarze i pośrednicy kulturowi na frontach Wielkiej Wojny 1914–1918*, Poznań 2016, s. 388. Wyprzedzając analizy, należy dodać, że aktywność Olwida jako tłumacza i pisarza stanowi znakomity przykład na jeszcze inną prawidłowość odnotowaną przez cytowanego badacza w odniesieniu do literatury innych kręgów językowych: „odbywający się podczas pierwszej wojny światowej transfer kulturowy miał charakter transnarodowy i jako taki opierał się skutecznie przypisywanym mu *post factum* eksplikacjom budowanym wokół pojęć narodowej lojalności” (tamże, s. 126). Tym bardziej sędzę, że warto dla interpretacji dzieł Hulewicza wykorzystać instrumentarium studiów postzależnościowych, które pozwala na wydobycie tych właśnie, transnarodowych i lojalnościowych aspektów, a zarazem na wskazanie, w jakim aspekcie Hulewicz odróżniał się od swych zachodnich „kolegów po piórze”.

pisał w liście do Rilkego<sup>16</sup> – że język niemiecki przez lata był mu nienawistny (a zważywszy na doświadczenie jego rodziny<sup>17</sup> i, szerzej, wszystkich mieszkańców zaboru pruskiego, nie jest to niemożliwe) – to przyjęcie roli tłumacza ma w konsekwencji niezwykle doniosłe znaczenie, a Hulewicz podejmował się tym samym zadania głęboko etycznego. W sytuacji trwającej od dziesięcioleci, podległości żywiołu polskiego kulturze niemieckiej, Olwid, przystępując do pracy translatorskiej, musiał przecież nie tylko czuć więź z przekładanymi tekstami, żywić przeświadczenie (niejako unieważniające dystans wyrosły na gruncie politycznym), że wzbogacają one zarówno jego własny język artystyczny, jak i kulturę docelową, ale także musiał bardzo świadomie wziąć w nawias polsko-niemieckie antagonizmy narodowe. Była to zresztą linia postępowania przyjęta przez cały „Zdrój” wydający wspólne numery z berlińskimi czasopismami ekspresjonistycznymi o nastawieniu pacyfistycznym. To z kręgu tych ostatnich oraz spośród „poetów-żołnierzy” rekrutowała się znaczna część tłumaczonych przez Olwida poetów niemieckich, którzy podobną pracę – unieważnienie w imię wyższych wartości zadawnionych animozji między narodami niemieckim i francuskim – podjęli w swoich wierszach<sup>18</sup>.

Ten właśnie moment uchylania perspektywy historycznej i politycznej w spojrzeniu na sąsiedztwo polsko-niemieckie jest dobrze widoczny także w Hulewiczowskiej twórczości oryginalnej. By uzasadnić to stwierdzenie, proponuję przyjrzeć się utworowi zatytułowanemu *Furioso* (drukowanemu wcześniej na łamach „Zdroju” pod tytułem *W mroku*). Podmiotem mówiącym jest tutaj żołnierz obserwujący z daleka eksplozje i przemieszczający się ze swym oddziałem niedaleko linii frontu:

Przez nocy czerń idę [...] – Brzemie niesionego ciężaru wtlacza mnie  
w ziemię. Pod ziemię. Utkwiłem pokorne, lęku pełne oko w pyłe gościńca.  
[...] patrzę na kołyszącą się przede mną szarą bryłę, na chwiejący się w takt  
bagnet, na wyłaniającą się i znikającą lewą nogę – prawą nogę – lewą –  
prawą – lewą – prawą –

16 *Inny – życie Witolda Hulewicza*, reż. A. Karaś, Polska–Niemcy 2003.

17 Por. B. Hulewicz, *Wielkie wczoraj w małym kręgu*, Warszawa 1973.

18 Por. W. Sokel, *The Writer in Extremis*, Stanford 1964, s. 180 i nast.

Coś utrudzonego spoczęło na chwilę na moim ramieniu. Coś ciężkiego jak zbrodnia. W rozwichrzeniu brody trudno rozeznaczyć dwoje mętnych oczu. Usta błotem plugawie bełkocą: *Durst...* W tych oczach jest policzek Chrystusowi wymierzony.

Ale patrzeć na to dłużej nie mogę. W oczach zatlił się nagle pożar łun tysiąca. I już śmiało, bezczelnie wybałuszam w dal oczy, co już całe rozogniły się płomienną krwią.

Jaki to błądy maku szkarłat, jaki słońca zachód mdły!! [...] Siedem firmamentów rozgorzało słupami dymu czerwonego, siedem firmamentów tryska w chmury snopami iskier i językami piekła żmij<sup>19</sup>.

Fragment ten zawiera kilka elementów, które można uznać za niezwykle charakterystyczne dla pacyfistycznej prozy ekspresjonistycznej relacjonującej frontową rzeczywistość. Jeden z nich to z pewnością motyw marszu, równomiernego ruchu, tyleż usypiającego, ile wprowadzającego piechurów w rodzaj odrętwienia i otumanienia, na polskim gruncie spotykany między innymi w poezji Józefa Wittlina (*Hymn o łyżce zupy*) i Władysława Sebyły (*Piechota maszeruje*)<sup>20</sup>. Drugim jest moment gwałtownego kontrastu świetlnego, rozbłysków i wybuchów wśród nocnych ciemności, stanowiący lejtymotywny antywojennej prozy i poezji<sup>21</sup>, a w całym tomie *Płomień w garści* pojawiający się kilkakrotnie (między innymi w tekście *Nocne ognie*). Obecny jest on także w tłumaczonej przez Olwida wierszu Hermanna Plaggego *Noc wśród granatów* i, podobnie jak motyw oczu współuczestników frontowej niedoli, wykorzystywany przez Plaggego i Hulewicza w dość zbliżony sposób:

Przez całą noc zwierzęta wielkie pod nami ryją ku światłu,  
ciemności rozszarpują się z straszliwym hukiem.

19 Olwid, *Furioso* [w:] tegoż, *Płomień w garści*, s. 14–15.

20 Por. M. Calbecki, „Czarna kropla nieskończoności”. *Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza*, Wrocław 2008, s. 174–178.

21 Wyzyskiwany ze szczególną efektywnością między innymi przez Fritza von Unruh, Johannes Roberta Bechera, Georga A. Sacka, ale także twórców spoza niemieckiego kręgu językowego (por. P. Bukowski, *Ordnungsschwund – Ordnungswandel. Pär Lagerkvist und der deutsche Expressionismus*, Frankfurt am Main 2000, s. 183 i nast.).

[...]

Oczy wkoło mnie czyhają w lęku i czają się jak biczone psy.

O, nie umierać!<sup>22</sup>

Prócz elementów typowych, w prozie Olwida można wszelako dostrzec jeden punkt szczególny, a w perspektywie problematyki jego niemiecko-polskiej aktywności translatorskiej – znaczący. Mam na myśli wtręt niemieckojęzyczny w polskim tekście, stanowiący element obcy (a określenie to jawi się jako eufemizm w perspektywie doświadczeń obywateli zaboru pruskiego – zatem Olwida i jego pierwszych czytelników), który (właśnie w kontekście tych doświadczeń) trudno uznać za pełniący jedynie funkcję ilustracyjną. Leksem *Durst* jest obcy po pierwsze dlatego, że wywodzi się z innego systemu językowego niż cały tekst, po drugie (i może ważniejsze) dlatego, że pochodzi z języka okupanta. W ramach sytuacji przedstawionej w utworze przypomina on dobitnie, że Polacy, będący obywatelami pruskimi i zmuszeni do służby w pruskiej armii, przeciwników widzieli nie tylko (czy: nie tyle) w żołnierzach siedzących w okopach po drugiej stronie frontu, lecz także – w sposób nieunikniony – w ludziach maszerujących z nimi ramię w ramię. Niemiecki jest językiem, który dla środowiska Olwida i pierwszych (w sensie chronologicznym) odbiorców jego pisarstwa stanowi symboliczną reprezentację hegemonii<sup>23</sup>, językiem władzy i instrumentem opresji. Po sprawie dzieci wrzesińskich i innych niedawnych wydarzeniach z terenu zaboru pruskiego żaden czytelnik nie mógł mieć co do tego wątpliwości.

Zarazem słowo, które zostaje w nim wypowiedziane oraz cała sytuacja komunikacyjna sprawiają, że ten potencjał symboliczny zostaje storpedowany, w tekście zaś uruchamia się wymiar etyczny, dość skutecznie kwestionujący podział na „wrogów” i „nie-wrogów”. *Durst* jest wyrazem nie tylko doskonale zrozumiałym (język jednego z zaborców jest bowiem powszechnie znany pierwszym czytelnikom czasopisma

22 „Zdrój” 1918, t. 5, nr 3, s. 73.

23 Na temat statusu języka jako znaku dominacji kolonialnej por. F. Fanon, *Black Skin, White Masks*, trans. Ch.L. Markmann, New York 1967, s. 17–40. Zob. także: H.K. Bhabha, *Dociekanie tożsamości* [w:] tegoż, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 48–51.

drukowanego w Poznaniu w 1918 roku, dla których też na porządku dziennym była służba w obcej, pruskiej armii), ale także (co gra tutaj rolę pierwszorzędną) wyraz ten wyraża prośbę, w którą wpisany jest truizm, że wszyscy ludzie, niezależnie od języka, jakim mówią, są pod względem fizjologii tacy sami. Cierpienie i dehumanizacja człowieka, który w armii staje się przedmiotem, raczej kukłą niż osobą (wskazuje na to sposób ukazania tej postaci, migawkowo ograniczony do odnotowania obecności „czegoś” – a nie kogoś! – utrudzonego, o mętnych oczach, ledwo widocznych spoza brody i błota przesłaniającego twarz), budzą wszakże przerażenie i współczucie. Przywołanie cierpiącego Chrystusa jako świadka wojennej rzeczywistości („W tych oczach jest policzek Chrystusowi wymierzony”)<sup>24</sup> uzmysławia dobitnie, że zachodząca w ramach wojennych podziałów między ludźmi reifikacja urąga prawdzie o człowieku głoszonej przez chrześcijaństwo oraz konkretnym, głoszonym przez Chrystusa zasadom postępowania, wyrażającym się na przykład w napojeniu spragnionego (por. Mt 25,35), także – bez względu na jego narodowość (por. J 4,5–14)<sup>25</sup>. Nie przypadkiem końcówka tekstu przynosi gorzkie sformułowanie, w poetyckim skrócie interpretujące rzeczywistość wojny właśnie w kategoriach etycznych, przypominając postać biblijnego bratobójcy i zestawiając z jego uczynkiem wojenne poczynania współczesnych narodów: „Bogu podobnego człowieka – ofiara Kainowa”<sup>26</sup>.

Co bardzo charakterystyczne i co należy z mocą podkreślić, w takim wykorzystaniu niemczyzny w dziele polskojęzycznym opowiadającym o pierwszej wojnie światowej jest Hulewicz zupełnie wyjątkowy. Pisząc o micie Austrii w literaturze polskiej, Alois Woldan wskazywał, że w utworach powstałych w międzywojniu cytaty

<sup>24</sup> *Nota bene* tego zdania nie ma w tekście utworu drukowanym w „Zdroju” (zob. *W mroku*, 1918, t. 5, z. 2, s. 36). To może świadczyć, że argument Chrystusowej etyki odnośnie do różnic narodowych rozwinął Hulewicz, pracując nad książkowym wydaniem całości, czyli w czasie, gdy znał już i przekładał niemieckich poetów.

<sup>25</sup> Tego wymiaru nie zmienia zasadniczo opis późniejszych emocji tej samej postaci, której bezmyślna satysfakcja ze zniszczeń nie tyle wydaje się związana z niemieckością, ile raczej stanowi obraz powszechnego w wojennej rzeczywistości całkowitego stępienia wrażliwości etycznej, budzącego najgorętszy sprzeciw podmiotu mówiącego, a którego mówiący po niemiecku żołnierz wydaje się ofiarą.

<sup>26</sup> Olwid, *Furioso*, s. 17.

z niemieckiego – zwłaszcza te ilustrujące sytuację w wojsku – „przeciwdziałają nazbyt pozytywnie widzianej austriackości”<sup>27</sup>; u Olwida natomiast cytat taki staje się środkiem prowadzącym do etycznego namysłu. Jednocześnie zaś można twierdzić, że w czasie, gdy w stosunkach polsko-niemieckich panowała „ślepotą na własne uwikłanie w narodowo-polityczne i apologetyczne schematy myślowe”, zaś dążenie do kompromisów owocowało nierzadko posądzeniem o zdradę narodowego interesu<sup>28</sup>, ogłoszenie *Płomienia w garści* (a szczególnie jego części dotyczącej pierwszej wojny światowej widzianej oczyma Polaka wcielonego do pruskiej armii) wymagało – podobnie jak gest tłumaczenia i propagowania literatury niemieckiej – nie lada odwagi cywilnej, której to cechy (o czym świadczy cała jego biografia) Witoldowi Hulewiczowi nie brakowało. Dlatego uważam ten moment tekstowy za kluczowy dla rozważań stanowiących próbę lektury *Płomienia w garści* w perspektywie wyznaczanej przez studia postkolonialne. W tej frontowej scenie zawiera się bowiem zarówno sygnał kolonialnych zaszłości, jak i sposób na ich przekroczenie, oba te czynniki były zaś kluczowe dla życiowego i literackiego doświadczenia „zdrojowców”, w ich liczbie – Witolda Hulewicza.

Na tym zasadza się dość istotna różnica, jaka mimo wszelkich podobieństw podyktowanych tematyką pacyfistyczną rysuje się między debiutanckimi dziełami Józefa Wittlina i Olwida. Liczne analogie między nimi obejmują także kluczowe dla obu dzieł nastawienie etyczne. W *Hymnach* Wittlina również brzmiały jednoznaczne tony niezgody na wojnę, ujmowaną (zupełnie jak u Hulewicza) jako grzech przeciwko Chrystusowemu przykazaniu miłości:

A oto serce Jezusa bolesne  
pięciu mieczami – pięciokroć przekłute...  
A oto Jego kochanie bezkresne!...  
A oto Jego cierpienie cielesne

27 A. Woldan, *Mit Austrii w literaturze polskiej*, tłum. K. Jachimczak, R. Wojnakowski, Kraków 2002, s. 45.

28 Por. A. Lawaty, *Rok 1918. Koniec wojny, klęska Niemiec i odrodzenia państwa polskiego* [w:] tegoż, *Intelektualne wizje i rewizje w dziejach stosunków polsko-niemieckich XVIII–XXI wieku*, Kraków 2015, s. 257.

oplute... ..<sup>29</sup>

A po kościołach jęczy nagi Jezus

i z zimna drży –<sup>30</sup>

Pojawia się tu motyw bliźniaczy do „policzka Chrystusowi wymierzonego” (*Furioso*), mianowicie obraz Chrystusa cierpiącego za ludzkie przewiny wojenne. Między ujęciami wojny obu związanych ze „Zdrojem” poetów rysuje się jednak pewna, dość istotna z mojego punktu widzenia, różnica. *Hymny* lokują żołnierzy w przestrzeni nieokreślonej, nie wiadomo, w jakiej części świata; jedyne odniesienie do konkretnej rzeczywistości historycznej to informacja podana przez autora na zakończenie tomu („Pisałem we Lwowie r. 1919–1920”)<sup>31</sup>, a zatem pochodząca spoza właściwego tekstu utworu. Moment pozwalający w przybliżeniu określić czas i miejsce zdarzeń, po części autobiograficzny, u Wittlina pozostaje więc ukryty (ujawniony w pełni dopiero w późniejszych autokomentarzach)<sup>32</sup>, u Olwida jest natomiast dość wyraźny, na przykład w prozie – *Msza*<sup>33</sup>, *Szepty* i *Furioso*. Poprzez to ukonkretnienie okoliczności zdarzeń (pruska armia, w której Polacy służyli razem z Niemcami i front prusko-francuski) oglądanych z perspektywy żołnierza, a także poprzez sięganie do budzących największe etyczne rozterki wydarzeń frontowych<sup>34</sup>, Hulewicz wydaje się dość

29 J. Wittlin, *Pochwała miecza* [w:] tegoż, *Hymny*, Poznań 1920, s. 30.

30 Tenże, *Tęsknota za przyjacielem* [w:] tegoż, *Hymny*, s. 40.

31 Tenże, *Hymny*, s. 97.

32 Zob. J. Wittlin, *Ze wspomnień byłego pacyfisty* [w:] tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 79–80.

33 „Dokoła barokowej bryły konfesjonuła tłoczą się szare mundury, na obarczonych dusz hyzopem pokropienie przed śmiercią. [...] Uśmiechają się niemądrze aniołki, klocki świętych sterczą niezdarnie, wije się wstęga jaskrawa z krzykliwym «Saint Vaast, notre Patron, priez pour nous»” (Olwid, *Msza* [w:] tegoż, *Płomień w garści*, s. 9). Święty Wedast, pierwszy biskup diecezji w Arras, jest patronem licznych świątyń w północnej Francji i w Belgii.

34 W tomie Wittlina wojna widziana jest przede wszystkim oczyma cywila (*Tęsknota za przyjacielem*, *Grzebanie wroga*), a o przejściach żołnierzy opowiada się z perspektywy kogoś, kto sam – jak można domniemywać – ich doświadczeń nie dzielił (*Hymn o łyżce zupy*). Olwid opisuje wojnę postrzeganą z perspektywy żołnierza frontowego, którego cierpienia fizyczne nie dorównują moralnym, na przykład w sytuacji, gdy ranny żołnierz, widzący w malignie moment oddania przez siebie śmiertelnego strzału, słyszy głosy nazywające go „mordercą” (*Szepty*).



świadomie kierować myśl swego odbiorcy ku przepracowaniu relacji z – jawiącym się w tekście bardzo konkretnie – niemieckim wrogiem.

## 2.

Problem obcości i swojskości jest także w pewnym sensie meta-problemem poznańskiego ekspresjonizmu, w odniesieniu do którego od chwili jego powstania zadawano pytanie: swój on czy obcy, a mówiąc językiem krytyczno- i historycznoliterackim – oryginalny czy bezrefleksyjnie zapożyczony<sup>35</sup>? Czy jest to późna inkarnacja romantycznej tradycji polskiej literatury, czy obcy nurt artystyczny, którego ducha próbowano (zdaniem znacznej części krytyki – niezbyt fortunnie) wyrazić po polsku, styl zapożyczony z braku własnej oryginalnej myśli lub w efekcie trwającego przez dziesięciolecie ekonomicznego i kulturowego uzależnienia? Literatura pisana po polsku, ale będąca w istocie pasem transferowym dla niemieckich idei i wynalazków formalnych?

By spróbować udzielić własnej odpowiedzi na to pytanie, proponuję na początek skonstatować, że *Płomień w garści* obfituje niewątpliwie w elementy pokrewne literaturze niemieckiego ekspresjonizmu, które można wskazywać w zakresie zarówno tematów, jak i rozwiązań formalnych. Na prawach przykładu przeanalizuję teraz w kontekście porównawczym krótką prozę Olwida pod tytułem *Nocne ognie*. Naracja utworu prowadzona jest z punktu widzenia żołnierza jadącego niedaleko linii frontu wśród nocnej ciemności:

---

35 Zob. na przykład S. Kasztelowicz, *Tragiczny dobytek bez kształtu. O współczesnej twórczości literackiej. Ekspresjonizm*, Cieszyn 1933, s. 74–76; K. Zawodziński, *Poezja Polski odrodzonej* [w:] tegoż, *Wśród poetów*, Kraków 1964, s. 10 (artykuł ukazał się po raz pierwszy w roku 1928 w czasopiśmie „Świat Książki”); J.J. Lipski, *Ekspresjonizm polski i niemiecki* [w:] *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, red. R. Zimand, Warszawa 1983, s. 32–41; E. Kuźma, *Związki i przeciwieństwa między niemieckim i polskim ekspresjonizmem*, „*Studia Historica Slavo-Germanica*”, t. 3, Poznań 1974, s. 3–28; tenże, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław 1976; Tenże, *Polski ekspresjonizm między wzorcami niemieckimi a rodzimymi* [w:] *Recepcja literacka i proces literacki*, red. G. Ritz, G. Matuszek, Kraków 1999, s. 201–211.



Widnokrąg, jak dwie stykające się olbrzymie czarne plamy z niebem martwym ramionami się splótłszy, schował się, śpi, nie istnieje. Łeb siwy konia kolebie się w niewidocznym kłusie [...]. Z boku, z jamy jakiej wychyli się chochoł i krzyknie na strach: hu! – łeb siwy schyli się w łęku na stronę, wydłuży się i dalej się kolebie<sup>36</sup>.

Ciemność nocy zostaje wkrótce przełamana gwałtownymi efektami świetlnymi:

Nagle otwiera się ogromne Nocy oko na jedno drgnienie chwili i znów zapada. Wzrok był błędny, wylupiasty, płomieni i krwi pełen. Dalej – hen – za górami mrugać poczynają strachy-upioryzyska. Północ być musi. Mruganie coraz częstsze, wyraźniejsze. Noc się z Wojną pobratały Światłu na pohybel. [...]

Już i górne chochliki rozbudziły się, rechoczą gardlanie, kłócą się, chichoczą w wielkich skokach.

Jadę wprost w czeluść. Upiory i chochliki jak dobremu znajomemu wybiegają mi naprzeciw.

[...]

Jak wychylona nagle z czeluści przejasna smolna pochodnia – ślepi oczy – wciska się żarem w płuca, choć daleka.

I gaśnie – – –<sup>37</sup>

Widoczna w cytowanym fragmencie gra jaskrawych światła i głębokiego mroku odbiera rzeczywistości jej wiarygodność, uniemożliwia zadowalające rozpoznanie<sup>38</sup> i przez to wzmacnia towarzyszące podmiotowi poczucie obcości w świecie<sup>39</sup> oraz fizycznego zagrożenia. Tak

36 Olwid, *Nocne ognie* [w:] tegoż, *Płomień w garści*, s. 7.

37 Tamże, s. 7–8.

38 Por. J. Ratajczak, *Olwid: w mrokach wojny*, s. 232.

39 „Obcość” to niesłychanie ważna kategoria dla opisu literatury niemieckiej ekspresjonistycznej. Dyskusję badawczą wokół tego pojęcia referuje Piotr Bukowski (tegoż, *Ordnungsschwund – Ordnungswandel...*, s. 148–149). Christoph Eykman (tegoż, *Denk- Und Stilformen des Expressionismus*, München 1974) pisze o „obcości” tematyzowanej w dziełach Franza Werfla, Gottfrieda Benna i Carla Einsteina. Badacz podkreśla egzystencjalny wymiar tej obcości, odczuwanej przez podmiot wobec świata i wobec samego siebie. Podobne troty wskazywał także Thomas Anz (tegoż, *Entfremdung und Angst. Expressionistische*

dzieje się także w ekspresjonistycznej prozie niemieckiej o tematyce wojennej, chętnie wykorzystującej obrazy skontrastowanych ze sobą światła i ciemności, potęgujące dramatyzm opisów frontowych przeżyć<sup>40</sup>:

Światło wydobywało drzewa z ciemności i odbijało się w kałużach na drodze. Heinz podszedł do jednego z drzew i przepuścił hałaśliwą kolumnę samochodów. [...] Za ostatnim z pojazdów znów była noc. Pośpieszył dalej. [...] W świetle latarni zobaczył pojazd z amunicją, ciągnięty przez zdrożonego konia, z ciemności dobiegały rozkazy i ginęły z powrotem w mroku. „Na śmierć”, powiedział jakiś oficer<sup>41</sup>.

[...] ale gdy tylko mgła uniosła się trochę, na środku oceanu zaczęło się: z mrocznego dymu przesłaniającego łódź torpedową zmieszanego z żółtozielonymi i białymi oparami, jaskrawe rozbłyski: płonące tunele, naszpikowane tłustymi rurami dział<sup>42</sup>.

Podobieństwa w zakresie operowania kontrastami świetlnymi między przywoływanymi tekstami niemieckimi i polskim są dobrze widoczne. U polskiego artysty atmosferę niepewności i egzystencjalnego

---

*Psychologatographie und ihre sozialwissenschaftliche Interpretierbarkeit* [w:] *Expressionismus – Sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung*, Hrsg. H. Meixner, S. Vietta, München 1982), przywołując istotne rozważania Maxa Schelera z lat 1913–14, a zatem tuż sprzed wybuchu wojny, publikowane na łamach „Weissen Blättern”, osnute wokół pojęcia *Entfremdungsgefühl* [uczucie obcości] i odróżniające nowoczesny i romantyczny wariant tego ostatniego.

40 Dokonując wyboru tekstów stanowiących materiał porównawczy dla dzieła Hulewicza zdążam tropem wyznaczonym przez znakomite studium komparatystyczne dotyczące niemieckiego i szwedzkiego ekspresjonizmu literackiego – zob. P. Bukowski, *Ordnungsschwund – Ordnungswandel...*, s. 150 i nast. Przywoływane przeze mnie utwory uznać można za reprezentatywne dla niemieckiego ekspresjonizmu, a także za odpowiedni kontekst porównawczy dla tomu Olwida: wszystkie powstały w czasie pierwszej wojny światowej i ona też pozostaje ich głównym tematem.

41 F. von Unruh, *Opfergang* [w:] tegoż, *Sämtliche Werke*, oprac. H.M. Elsner, t. 17, Berlin 1979, s. 40 (opowiadanie zostało napisane, jak zaznaczył jego autor, „na polu, pod Verdun, w początkach roku 1916”). Przekładu dokonuję w oparciu o niemiecki oryginał przedrukowany [w:] P. Bukowski, *Ordnungsschwund – Ordnungswandel...*, s. 187–188.

42 J.R. Becher, *Die Schlacht* [w:] tegoż, *Gesammelte Werke*, t. 9, Berlin–Weimar 1974, s. 267 (opowiadanie powstało w 1918 roku). Przekładu dokonuję w oparciu o niemiecki oryginał przedrukowany [w:] P. Bukowski, *Ordnungsschwund – Ordnungswandel...*, s. 187.

wyobcowania ewokowaną przez kontrasty światła i mroku wzmacnia dodatkowo przywołanie atrybutów nocy rodem z ludowych wierzeń. Ożywione w ten sposób tradycje polskiej literatury romantycznej (upiory i chochliki wówczas właśnie wkroczyły na literacką scenę) okazują się u Olwida współtworzyć koloryt utworu i potęgować panującą w nim atmosferę wyobcowania. Pojawienie się upiorów i duchów ewokuje atmosferę pewnej baśniowości (gdy upiory wychodzą ludziom na spotkanie, narrator zdaje sobie sprawę, że „północ być musi”). Końcowym rezultatem tej gry, dobrze znanym motywem literackim nie jest wszakże baśniowa groteska, lecz zilustrowanie pewnego procesu psychicznego, nakazującego człowiekowi wyjaśniać i tłumaczyć zjawiska, których doświadcza. Chochliki i upiory, postacie mitologiczno-ludowe, to część arsenału dawnych wierzeń objaśniających to, co nieznanne, osuwających obcość (podobną rolę odgrywa personifikowanie sił natury i innych fenomenów, które także dokonuje się w tekście Olwida i jest sygnalizowane za pomocą zapisu – Noc, Wojna, Światło). Ta pierwotna funkcja mitycznych eksplikacji świata jest w utworze silnie widoczna i przygotowuje grunt dla pojawienia się personifikacji silnie uwznioślającej jasność rozświetlającą mroki nocy:

Dobroczynny duch jakiś nadludzki ruchem zdarł ciemność z ziemi  
oblicza i jasność jak dzień – krwawsza jeno – rozlała się po świecie.  
Trzy, pięć, dziesięć sekund – zgasła – nie! rozpała się na nowo – drga –  
potężnie – gaśnie – krwawi się!<sup>43</sup>

Także dla tego opisu czerwieniącego nieba, budzącego jednocześnie fascynację i grozę, odnaleźć można interesujące analogie w prozie ekspresjonizmu niemieckiego:

Niebo z prawej strony stawał się czerwone, coraz czerwieniejsze. Załamany Armand Mercier patrzył przez łzy na niebo, kolumna w ciszy posuwała się naprzód. Nie mógł oderwać wzroku od czerwieni, która parla coraz wyżej, sięgała już prawie do połowy horyzontu. Ze zdziwieniem, goryczą

---

43 Olwid, *Nocne ognie*, s. 8.

i wstrętem patrzył Armand na światło ognia, na szosę, na przepływającą obok las<sup>44</sup>.

Granaty oświetlające przemykały niesłyszalnie wysoko, cudownym, świecącym ciemną czerwienią, wygiętym w łuk torem, wybuchały w niewielkim deszczu ognia, który powoli opadał w noc, i potem sama tylko jaskrawobiała kula wirowała spiralnie w dół, ku ziemi, przez minutę stała nad nastroszonym lasem niczym świecąca gwiazda. W oddali, za wzgórzem, wysoko w powietrzu rozbłyskiwały ognie z luf nieprzyjaciela, gwałtowne i ciemnoczerwone, raz, dwa, trzy, cztery razy, i dalej na prawo zabłyśło ponownie, krótko, jaskrawą czerwienią<sup>45</sup>.

Wschodząca na mrocznym niebie czerwień, podobnie jak eksplozja granatu oświetlającego, przynoszą piękne doznania wzrokowe i wywołują estetyczny zachwyt, zarazem kojarzą się jednoznacznie apokaliptycznie. Podobna ambiwalencja w odczuwaniu nagłej jasności pośród nocy cechuje także podmiot prozy Olwida. Relacja o nocnej wędrownicy, przerwanej niespodziewanie odległymi (i przez to niegroźnymi dla świadków) eksplozjami wybuchającego magazynu broni opowiedziana jest językiem podkreślającym ów dualizm i przydającym mu symboliczne znaczenie. Co jednak charakterystyczne, u Hulewicza dramatyzm obserwowanej sytuacji uzupełniony zostaje szczególnym, aksjologicznie nacechowanym komentarzem narratora:

Ktoś nad uchem mojem jakieś zdanie powiedział. Co powiedział?

»Widocznie zapaliła się składnica amunicji – i setki pocisków wyleciały w powietrze« –

Tak powiedział. Ale po co mówił?

Toć ja rzekłem:

Dobroczynny duch zdarł ciemność ziemi oblicza i jasność jak dzień rozlał po świecie.

Toć ja wiedziałem:

44 A. Döblin, *Die Schlacht, die Schlacht!* [w:] tegoż, *Erzählungen aus fünf Jahrzehnten*, Olten–Freiburg 1979, s. 190–191 (pierwodruk opowiadania miał miejsce w 1915 roku w czasopiśmie „Der neue Merkur”). Przekładu dokonuję w oparciu o niemiecki oryginał przedrukowany [w:] P. Bukowski, *Odrnungsschwund – Ordnungswandel*, s. 193.

45 G. Sack, *Hinter der Front* (tekst powstał między 1914 a 1916 rokiem). Przekładu dokonuję w oparciu o oryginał [online] <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-8107/13> [dostęp: 2.09.2015].

Składnica – co stać się miała składnicą setek trupów – setki pocisków,  
 co stu matkom serce miały wyrwać z piersi – – taniec swój zatańczyły  
 przedwcześnie – [...]  
 Na pohybel Wojnie<sup>46</sup>.

Niezależnie od tego, czy dokonaną przez narratora interpretację wybuchu magazynu broni w kategoriach opatrnościowych uznamy za nadużycie załęcznionej wyobraźni, czy zechcemy jej przyznać – w ramach świata przedstawionego – pewien rodzaj prawdziwości, naczelną kwestią tekstu, co wynika z jego finału, jest pytanie o dobro moralne, które tutaj wybrzmiewa o wiele silniej, niż w cytowanych tekstach niemieckiego ekspresjonizmu. Symboliczna wartość światła jako dobra jest w tomie Olwida wykorzystywana wielokrotnie, a uwidoczniający się w ten sposób moralny (niekoniecznie jednak religijny) aspekt opowiadań odgrywa w nich rolę fundamentalną. Dokładnie w takich kategoriach, poprzez przywołanie słynnej formuły kantowskiej<sup>47</sup>, rozgrywa Hulewicz kontrast światła i ciemności w cytowanej już wcześniej prozie *Furioso*, gdzie jasności prawdy metafizycznej i słuszności moralnej (symbolizowanej przez wpisane w porządek natury światło gwiazd i światło dnia) przeciwstawione są wywoływane przez człowieka oślepiający blask ognia artyleryjskiego i rozbłyski detonacji:

Przez nocy czerń idę i sam jeden mam w sercu grozę. [...] Jam jeden spojrzeć niezdolen prosto w Niebo, gwiazdom w oczy. – – Czy ja się wstydzę? Brzemień niesionego ciężaru wtłacza mnie w ziemię, pod ziemię. [...] W moich oczach zapalił się nagle pożar łun tysiąca. I już śmiało, bezczelnie śmiało wybałuszam w dal oczy, co już całe rozogniły się

46 Olwid, *Nocne ognie*, s. 8, podkr. Olwida.

47 Jak sądzę, aluzja do Kanta i jego znanego sformułowania o „niebie gwiazdzistym” ma w analizowanym tekście podwójny sens. Po pierwsze, zostaje za jego pomocą przywołana koncepcja moralności niewywiezionej z zasad religii (w myśl podzielanego przez ekspresjonistów przekonania o możliwości zaistnienia etyki uniwersalnej); po drugie, przywołanie w charakterze uniwersalnego autorytetu moralnego myśliciela z Królewca ma w zaproponowanej przeze mnie postkolonialnej lekturze tomu istotne znaczenie – książka opublikowana została przecież krótko po powstaniu wielkopolskim, w czasie gdy świeże były doświadczenia narodowyzwoleńczej walki z Niemcami, a także pamięć niedawnej podległości państwu pruskiemu.

płomienną krwią. [...] Siedem firmamentów rozgorzało słupami dymu czerwonego, siedem firmamentów tryska w chmury snopami iskier i językami piekła żmij.

[...]

Nie dość tu jasności jeszcze?

Dzień się czyni.

Dzień? Zali dzień być jeszcze może po takiej nocy?<sup>48</sup>

Obserwując Hulewiczowskie wykorzystywanie kontrastu światła i ciemności jako materiału literackiego i porównując jego technikę pisarską z dokonaniem autorów niemieckich, stwierdzić można by, że podobieństwa są dość dobrze widoczne. Zasadnicza zaś różnica, wyrażająca się w sposobie sięgania do romantycznych wzorców i w akcentowaniu przez Olwida refleksji etycznej, byłaby wówczas potwierdzeniem tezy o wtórnym charakterze poznańskiego ekspresjonizmu, który godząc się na kulturową dominację hegemonu, nieudolnie usiłował nadać przejętym kliszom rodzimy charakter, czym potwierdzał jedynie swój status ofiary kolonizacji, bezskutecznie usiłującej wybić się na kulturową niezależność i hołdującej wiktymistycznym fantazjom o dziejowej i powszechnej sprawiedliwości u końca czasów. Jestem jednak przekonana, że taka interpretacja nie mówi wszystkiego o projekcie Hulewicza, a nawet istotnie zafałszowuje jego obraz.

By się o tym przekonać, spróbujmy zastosować w odniesieniu do cytowanej prozy *Furioso* test przekładu na język niemiecki. Łatwo zauważyć, że komentowane przeze mnie wcześniej, problematyczne *Durst* w przekładzie na niemiecki problematycznym być by przestało, gdyż zniknęłoby niezauważone<sup>49</sup>, likwidując tym samym znaczeniowy potencjał, jaki się kryje w polskiej wersji. Pozostaje, owszem, warstwa pacyfistyczna (jak w Wittlinowskim *Hymnie o łyżce zupy*) i etyczna, ta ostatnia jednak wyczerpywałaby się właściwie w antywojennej wymowie całości utworu, podczas gdy w polskim tekście jest – jak była o tym mowa wcześniej – inaczej. Znaczy to, że nie ma tu miejsca jedynie reprodukcja, a tekst ma własną siłę oddziaływania, rezonującą w polszczyźnie i jej kulturowych kodach, naruszającą wciąż jeszcze

48 Olwid, *Furioso*, s. 14–17, podkr. Olwida.

49 Por. J. Ziomek, *Kto mówi?*, „Teksty” 1975, nr 6, s. 53.

istniejący w latach 1917–1918 kolonialny porządek. Pora jednak zapytać: w jakim kierunku zachodzi tutaj przesunięcie? Co takiego ma miejsce w dziele Hulewicza, czego darmo by szukać u jego niemieckich kolegów po piórze?

### 3.

Odpowiedź na to pytanie wiąże się oczywiście z problemem tożsamości narodowej, gdyż zagadnienie to oraz jego pochodne stanowią łatwo zauważalne elementy tomu *Płomień w garści* – tworzonego jeszcze w czasie trwania pierwszej wojny światowej, powstania wielkopolskiego oraz wojny polsko-bolszewickiej, a wydanego w kilka lat po odrodzeniu się niepodległego państwa polskiego. Chodzi mi tu jednak nie tyle o zagadnienie identyfikowania się z tą czy inną grupą etniczną, co raczej postrzegania procesu owej identyfikacji jako fenomenu bardzo ambiwalentnie ocenianego co do swej istoty. Stanowiący drugą część tomu *Płomień w garści* utwór *Manifest nowego dnia* (sierpień 1920) otwiera następująca deklaracja: „Nie, dzisiaj jeszcze nie mogę wołać: ludzie! / Dziś krzyczę rozdartą piersią: POLACY!!!”<sup>50</sup>.

„Rozdarcie”, o jakim informuje podmiot, wynika, jak można się domyślać, nie tylko z dramatycznych, wojennych okoliczności, w jakich powstawał tekst. Myślę, że jest ono rezultatem tęsknoty za pewnym stanem, którego „jeszcze” doświadczyć nie można, a w którym ponad przywiązanie do przynależności narodowej stawia się wartości ogólnoludzkie. Dojmująco brzmi wyrażony przez podmiot mówiący żal, że w konkretnej rzeczywistości historycznej nie może „wołać: ludzie!”, lecz zmuszony jest afirmować swą polskość i wzywać swoich rodaków na pomoc zagrożonej niepodległości młodego państwa. Frazę tę skłonna jestem zresztą umieszczać nie tylko w kontekście sytuacji historycznej Rzeczypospolitej zagrożonej bolszewickim atakiem. Półtora roku przed napisaniem *Manifestu nowego dnia* Olwid ogłosił w „Zdroju” wiersz Jules’a Romains z cyklu *Europe*, w którym podmiot mówiący balansuje pomiędzy marzeniem o jedności narodów europejskich a partykularną, narodową perspektywą w sposób zapewne mniej dramatyczny od podmiotu wiersza Olwida, choć z pewnością wymowny:

<sup>50</sup> Olwid, *Manifest nowego dnia* [w:] tegoż, *Płomień w garści*, s. 21.

Oto dni już sześćdziesiąt Europa płonie,  
 Europa, kraj mój, który śpiewać chciałem.

[...]

Kraju mój, Europo! jesteś w szponach armji.  
 Łądy się roją, gdyby gniazda węzów  
 Zaczadzonych, co zbudziły się, kłusają.  
 Pod ich zębami pękają miasta.

A Francja, przez którą ciało moje w Europę wrosło,  
 Ciżba, w której się nurzam, co idzie w me ślady,  
 Gleba mych myśli, rola mego ludu,  
 Drzewo, kędy zawisły słowa moich pieśni,  
 Francja ta od Wogezów skał zalana jest do morza!<sup>51</sup>

Dylemat uniwersalizmu i optyki wyznaczonej przez przynależność narodową nie może zatem być uznany za domenę wyłącznie polskiej literatury okresu pierwszej wojny światowej (choć wypada się zgodzić, że na gruncie tej ostatniej przyjmował wyjątkowo gwałtowne formy)<sup>52</sup>. W wierszu Olwida podmiot, choć formułujący patriotyczną odezwę do uniwersalistycznego ideału, w jakiś sposób tęskni: zasadniczym elementem wiersza *Manifest nowego dnia* pozostaje przecież uczucie żalu („rozdarta pierś” chyba to właśnie oznacza, a nie jest hołdem na rzecz wojennych realiów tomu), że do takiego podziału na „Polaków” i „innych” w ogóle dochodzi. Co oczywiste, nie jest to żal żołnierza-patrioty (jakim Hulewicz był niewątpliwie), lecz tłumacza Rilkego i niemieckich poetów wojennych, artysty marzącego o pojednaniu narodów w imię przyświecających sztuce wartości transcendentnych.

To, że podmiot wiersza Olwida stwierdza z bólem, że w istniejących okolicznościach dziejowych zrozumienia szukać musi raczej u Polaków, a nie u ludzi (jak groteskowo by to nie brzmiało), świadczy o uzmysłowieniu sobie przezeń własnej świadomości skolonizowanej. Jak ciężkim jest jej balast przekonuje porównanie cytowanego fragmentu *Manifestu nowego dnia* z wielokrotnie komentowanymi przez badaczy ekspresjonizmu słowami powstałego w 1917 roku dramatu Ernsta Tollera *Die*

51 J. Romains, *Z cyklu 'Europe', „Zdrój”* 1919 t.9 z. 1, s. 20.

52 Por. J. Ratajczak, *Olwid: w mrokach wojny*, s. 241.



*Wandlung*, które odnoszą się do ofiary konfliktu zbrojnego: „Nie: martwy Francuz. Nie: martwy Niemiec. Martwy człowiek”<sup>53</sup>.

Zdrojowcy byli tymi, którzy znali dobrze niemiecki „biały kolonializm” i nie mogli mieć złudzeń co do jego faktycznych wymiarów oraz konsekwencji społecznych i kulturowych dla uzależnionych od Prus narodów<sup>54</sup>. Zdawali sobie sprawę, że w różnicy języków tkwi zapowiedź różnicy między ludźmi i że ta ostatnia łatwo staje się narzędziem wartościowania i podstawą opresji, a także – o czym świadczy przywołany cytat – że niekiedy własną tożsamość trzeba ratować za wszelką cenę, gdyż to ona stanowi o „być albo nie być” narodu i państwa (a świadomość ta przełożyła się na życiowe wybory nie tylko Witolda Hulewicza, ale także wielu jego rówieśników z kręgu „Zdroju” i „Buntu”)<sup>55</sup>. Jako członkowie nacji skolonizowanej od kilku pokoleń wiedzieli oni, że naród jest nie tylko jednym z warunków istnienia kultury, ale że jest koniecznym warunkiem<sup>56</sup>. Czyżby jednak w tej wiedzy, która *de facto* jest po prostu smutną wiedzą właściwą każdej ofierze systemu kolonialnego, a której pochodną mogą być tak opór, jak i uległość, miała się realizować postkolonialna siła dzieła Witolda Hulewicza?

Sądzę, że tak nie jest, a „wartość dodana” artystyczno-intelektualnych zmagañ Olwida z kolonialnymi zaszłościami jest pochodną ekspresjonistycznego nachylenia jego dzieła; innymi słowy, żaden inny nurt nie

53 E. Toller, *Die Wandlung* – cyt. za: W. Sokel, *The Writer in Extremis*, s. 181. Toller nie był związany z żadnym z pism, z którymi współpracowali zdrojowcy, jego formuła precyzyjnie oddaje jednak nastawienie znacznej części niemieckiego ekspresjonizmu do zagadnienia różnic narodowościowych w obliczu konfliktu zbrojnego, które z kolei, jak sądzę, w pewnym stopniu oddziało na Hulewicza.

54 Manifest polskości, z jakim mamy do czynienia w drugiej części tomu *Płomień w garści*, jest wprawdzie wymierzony przeciwko kolonizacji idącej ze wschodu, nie z zachodu; myślę jednak, że mimo to tekst ten może być wykorzystany jako ilustracja Olwidowskich przemyśleń dotyczących postkolonialnego statusu niepodległej Polski 1920.

55 Hulewiczowie (Jerzy i Witold), a także wielu artystów współtworzących grupę Bunt (między innymi Władysław Skotarek, Stefan Nagrajkowski i Stefan Szmaj) należeli do tajnego Towarzystwa Tomasza Zana a, niektórzy z nich również do Związku Młodzieży Polskiej ZET. Witold Hulewicz i Jan Jerzy Wroniecki walczyli w Powstaniu Wielkopolskim oraz w wojnie polsko-bolszewickiej, Władysław Skotarek, Stefan Nagrajkowski – w powstaniu wielkopolskim, Stefan Szmaj – w wojnie polsko-bolszewickiej.

56 Por. F. Fanon, *O kulturze narodowej* [w:] tegoż, *Wyklęty lud ziemi*, tłum. H. Tygielska, przedm. E. Reklajtis, polś. J.P. Sartre, Warszawa 1985, s. 166.

zaoferowałby mu równie dogodnych narzędzi do ich przepracowania. Kluczowy światopoglądowy dylemat (czy też: paradoks) ekspresjonizmu polega na przeciwstawieniu z jednej strony odmienności, indywidualności każdego człowieka i różnic między ludźmi pogłębianych niekiedy przez instytucje społeczne (symbolicznie wyrażonej w cytowanym na początku utworze Olwida za pomocą odmienności znaku językowego), z drugiej zaś akcentowaniu przeświadczenia, że w akcie współczucia, współodczuwania to, co obce, staje się tym, co własne. Ten nurt literacki obfituje w ujęcia, w których drugi człowiek, także „obcy” i „inny” (pod względem statusu społecznego czy narodowości), staje się bliskim ze względu na współczucie, a jego krzywda i ból są źródłem empatii i zgorznięcia cierpieniem. Warto zatem rozważyć w perspektywie ekspresjonistycznego światopoglądu pojęcie różnicy: kluczowej kategorii w badaniach postkolonialnych, „umożliwiającej opis zjawisk społeczno-kulturowych, związanych z dyskryminacją, opresją kolonialną i supremacją kulturową”<sup>57</sup>. Jak jednak zaznacza autor polskiego opracowania poświęconego krytyce postkolonialnej, Dariusz Skórczewski: „[...] absolutyzacja różnicy nie pozwala dostrzec namacalnej rzeczywistości tego, co stanowi jej przeciwieństwo – i d e n t y c z n o ś c i, tożsamości, jedności osiągniętej dzięki wysiłkowi włożonemu w empatyczne podejście do Innego, wspólnoście, odczuwanej najmocniej wówczas, gdy zostajemy «porażeni wspólnym», ale przecież nieograniczonej tylko do sytuacji krańcowych”<sup>58</sup>.

Od początku do końca swego istnienia ekspresjonizm tematyzował właśnie jedność ludzkości, ubolewał nad absolutyzacją różnic i jej najdalszymi, wojennymi konsekwencjami. Wielcy pisarze tego nurtu głosili pochwałę „podobieństw w różnorodności”, „jedności w wielości”. Dlatego, moim zdaniem, Hulewicz pisze o „wołaniu rozdartą piersią: POLACY” – bo w okrzyku tym, na który oczekiwały pokolenia Polaków, wyraża się na równi przywiązanie narodowe oraz świadomość, że wyznaczana przez nie perspektywa jest niewystarczająca dla etycznego uregulowania stosunków międzyludzkich. Wymagało to wiele odwagi, by tuż po szczęśliwym dla Polski zakończeniu wojny ogłosić tom, w którym właśnie wojna – każda – określona zostaje jednoznacznie jako

57 D. Skórczewski, *Teoria – literatura – dyskurs. Pejzaż postkolonialny*, Lublin 2013, s. 476.

58 Tamże.

urągająca Bogu ofiara składana przez Kaina-bratobójcę, na równi z jego czynem naruszająca pierwotny, etyczny porządek świata<sup>59</sup>. W ogłoszonych w nim utworach zaślepienie, będące wynikiem zafascynowania krwawą machiną wojenną, a hołdujące najniższym ludzkim instynktom, jest obelgą dla tego wszystkiego, co w człowieku wartościowe, a to, co wojna czyni z człowiekiem, urąga najwyższemu ideałom moralnym („policzek Chrystusowi wymierzony”). Człowiek staje się Kainem, twierdzi Olwid, i żołdakiem policzkującym Chrystusa, gdy zapomina o prawdzie, którą zapisał polski romantyzm piórem Adama Mickiewicza – „i Niemcy są ludzie”<sup>60</sup>.

Analizowany na początku niemiecki mikrowtręt w tkance tekstu pisanego po polsku można więc postrzegać i interpretować inaczej, niż jako prosty sygnał obcości i symbol dylematów, w jakie uwikłane było środowisko polskich artystów, pozostające w orbicie kultury hegemonu. Pisząc o naturze makaronizmu Tomas Venclova sugeruje, że służą one jako ilustracja antynomii ludzkiego życia, dysproporcji między tym, co wieczne i tym, co ziemskie, między tym, co stałe, a tym, co zmienne<sup>61</sup>. Zdaje się, że ku takim rejonom chce kierować nas Hulewicz, któremu niemieckie słowo *Durst* potrzebne jest, by wyrazić nie tyle różnicę (między na przykład Polakiem a Niemcem – różnicę na tyle bolesną w 1918 roku, że nie wymagającą komentarza), ile różnorodność rzeczywistości, której doświadczają wszyscy ludzie bez wyjątku, a która przyjmuje niekiedy, za sprawą ludzkich w świecie poczynań, postać absurdalno-tragiczną (i staje się wówczas „policzkiem...”). Odczuwanie świata jako miejsca wrogiego i zrodzona, stąd tęsknota za przestrzenią

59 Por.: „Lawa czarna pelza ciężko, tuż nad ziemią, i nie kończy się. / Bogu podobnego człowieka – ofiara Kainowa.” – Olwid, *Furioso*, s. 17. Należy zaznaczyć, że komentarz tego rodzaju odróżnia się od retoryki znacznej części wypowiedzi publikowanych na łamach „Zdroju”, w których rozmaici autorzy apelowali o udział w walce zbrojnej o wolną Polskę.

60 A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 2, Warszawa 1994, s. 129. Wallenrod wypowiadał te słowa, gdy już dokonał dzieła zniszczenia zakonu krzyżackiego (kiedy, jak sam mówi, „dość już zemsty”), u Olwida świadomość taka przychodzi, gdy nastroje rewanżystowskie mogłyby dopiero na dobre się rozpoczynać – niemniej wskazany tutaj trop wydaje mi się charakterystyczny dla zrozumienia istoty nawiązywania przez zdrojowców do polskiego romantyzmu, o czym dalej.

61 T. Venclova, *Niezniszczalny rytm. Eseje o literaturze*, tłum. S. Barańczak, Sejny 2002, s. 193.

lepszą, moralnie jest podstawą porozumienia między ludźmi. By pojednanie mogło nastąpić, potrzebna jest wiara w jego sens – w sens i możliwość powodzenia podjętych przez człowieka działań nakierowanych na naprawę świata. Projekt literacki Olwida, czyli proza zanurzona w wojenne realia, a zarazem niewyczerpująca się w pacyfizmie, lecz głosząca także głębszy projekt etyczny, jest bardzo konsekwentnie na ten cel nakierowana. W tej perspektywie wydaje mi się bowiem nieprzypadkowe, że wiele z utworów, które Olwid publikował wcześniej w „Zdroju” (myślę tu zwłaszcza o tekstach takich jak *Poległ* i *Patrzaj, dziecko*), a których nie zawarł w drukowanym już po wojnie tomie *Plomień w garści*, cechuje trudna do przeoczenia i bodaj niemożliwa do przekroczenia nuta pesymizmu, w takim natężeniu nieobecna w gotowej już książce. Groteskowe i gorzko-ironiczne komentarze antywojenne z utworu *Patrzaj, dziecko*, podobnie jak tragiczny ton właściwy prozie *Poległ* nie mogą zostać przekute na pozytywny projekt pojednania z własną, (ogólno)ludzką kondycją ani z tym, kto także ma w niej udział – wrogiem i kolonizatorem.

W tym świetle warto raz jeszcze postawić kwestię obecną w dotychczasowych badaniach nad poznańskim ekspresjonizmem, ale chyba nie znajdującą w nich satysfakcjonującego ujęcia, mianowicie problem jednoczesnego czerpania przez zdrojowców inspiracji z niemieckiego ekspresjonizmu i polskiej literatury romantycznej. Przedstawione tutaj rozważania prowadzą do wniosku, że artystyczne poczynania Hulewicza (i całego środowiska, z którym był związany) wynikają ze szczególnego, a po doświadczeniu wieloletniego zniewolenia całego narodu – całkiem nieoczywistego rozumienia roli kultury narodowej w procesie kulturowego zbliżenia z innymi. Poglądy Olwida zbliżają się tedy do wniosków formułowanych przez rozmaitych teoretyków postkolonializmu, wśród nich Frantza Fanona, twierdzących, że:

podzielają [...] pogląd, że kultura narodowa stwarza przestrzeń na postawę szacunku, a nawet receptywności w stosunku do innych/obcych wzorców kulturowych. Mają jednak zarazem świadomość, że sytuacja skolonizowania kwestię tę w zasadniczy sposób komplikuje, otwierając pole dla rozmaitych odchyłeń i anomalii postaw, kształtujących dyskurs antykolonialny, o różnym stopniu szkodliwości dla istnienia populacji,

takich jak: natywizm, etnocentryzm, ekskluzywizm kulturowy, izolacjonizm, szowinizm, rasizm *à rebours*, ksenofobia itp.<sup>62</sup>

W eseju *O kulturze narodowej* Fanon dowodzi, że „faza narodowa” jest koniecznym wprawdzie, lecz przejściowym etapem rozwoju kultury: „Świadomość siebie nie jest równoznaczną z zamknięciem się na innych. Przeciwnie, [...] jest gwarancją otwarcia. Tylko wolne od rasizmu poczucie narodowe może nam nadać wymiar międzynarodowy”<sup>63</sup>. Rozwijając poglądy Fanona, Homi K. Bhabha notuje natomiast, że wyłącznie mając świadomość wszystkich konsekwencji własnego statusu ofiary kolonizacji jesteśmy w stanie „przełożyć różnice [...] na rodzaj solidarności”<sup>64</sup>.

Zdając sobie doskonale sprawę z właściwych własnej sytuacji uwarunkowań i jednocześnie pragnąc działać na rzecz ich zniwelowania, mogli tedy zdrojowcy bez obaw o „wynarodowienie”, ale i bez kompleksów właściwych zazwyczaj „peryferiom” podjąć współpracę z berlińskim środowiskiem plastyczno-literackim, w pełnym przekonaniu, że działają w istocie na korzyść własnej kultury narodowej, fundując jej w przyspieszonym trybie przebudzenie z kolonialnej przeszłości. To, że na tej drodze znaleźli sojusznika w tradycji romantycznej, obraz ten logicznie uzupełnia, zważywszy na charakter tej epoki na polskim gruncie, stawiającej najwyżej wartości ogólnoludzkie, będące podstawą dla przyszłego, prorokowanego i wypatrywanego braterstwa narodów (i tym, między innymi, różniąc się od romantyzmu niemieckiego)<sup>65</sup>. W tym kierunku wyraźnie zmierzają romantyczne odwołania i aluzje obecne w tomie Olwida, który odradzającej się ojczyźnie wyznacza zadania świadczące moim zdaniem nie tyle o dziewiętnastowieczności i odrealnieniu projektów właściwych zdrojowcom, co raczej o bardzo poważnym zamiarze uchylenia szkodliwej, kolonialnej świadomości, wynikającej z doświadczenia ponad stuletniej niewoli, na rzecz międzyludzkiego porozumienia – także z dawnymi okupantami:

62 D. Skórczewski, *Teoria – literatura – dyskurs*, s. 146.

63 F. Fanon, *O kulturze narodowej*, s. 166–168.

64 H.K. Bhabha, *DysemiNacja* [w:] tegoż, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 181.

65 Zob. J. Prokop, *Szczególna przygoda żyć nad Wisłą*, Londyn 1985.

Uczył cię Bóg wspaniałym klinem, wrosłym w dno morza  
 Palcem Bożym pośród pian i wzburzonych zwałów przewalających się po Eu-  
 ropie – awangardą na ziemi.

O TRYUMF DUCHA WALCZYĆ MASZ IDEA!!

[...] Dzisiaj słowo stawa się czynem.

Dzisiaj od mówionego Czynu przejść do Czynu czynionego.

Czynionego stale, wszędzie i wobec każdego.

Czynu miłości Chrystusowej.

Kto rozkrzesał Boga w swej piersi, niech Go na ulicę powiedzie i dobrze  
 czynić każe. [...]

Do takiego wstań Dnia Nowego, Polsko!<sup>66</sup>

Jeśli poddać go takiej właśnie „mocnej” interpretacji, polski romantyzm niespodziewanie sprawdza się doskonale jako narzędzie dekolonizacji umysłów: skutecznie blokuje postawy wiktymistyczne i nie dopuszcza do resentymentów, postawę mesjanistyczną sprawnie wyzyskuje natomiast na potrzeby powojennego pojednania narodów<sup>67</sup>. Wydaje mi się, że lektura rodzimego romantyzmu podjęta przez zdrojowców zmierzała właśnie w tym kierunku, dlatego sąd o wsteczności ich propozycji intelektualnej, podpierany cytowanymi przez nich frazami z polskich romantyków, należy zdecydowanie uchylić, zaś rewolucję, jaką głósili pisarze z poznańskiego środowiska artystycznego, powinniśmy postrzegać nie tylko jako „rewolucję ducha”, lecz jako dobrze wykrystalizowany projekt przemiany społecznej, którego charakter daje się trafnie uchwycić z pomocą kategorii proponowanych przez krytykę postkolonialną<sup>68</sup>.

66 Olwid, *Manifest nowego dnia*, s. 24.

67 Należy podkreślić, że zmierzająca w tym kierunku interpretacja nie była wcale dla pokolenia zdrojowców oczywista – przeciwnie, mesjanizm bywał także i wtedy „pożywką symplikatotwórczą”, rodzajem stracha na zwolenników „Polski europejskiej” (por. J. Ławski, *Symplifikat. Kartka z dziejów mickiewiczowskiego mesjanizmu* [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 346–347).

68 Z tego powodu nie można zgodzić się na uogólnienie Erazma Kuźmy, który pisze, że polski ekspresjonizm – w przeciwieństwie do niemieckiego, który to nurt przyjmował na siebie rolę polityczną i społeczną – rewolucję społeczną zdecydowanie odrzucał (tegoż, *Związki i przeciwieństwa...*, s. 25). Prawdą jest, że zdrojowcy sprzeciwiali się wyraźnie rewolucji spod znaku bolszewizmu (czego wyraźne dowody przynosi także *Płomień w garści*).

## 4.

Kontekstem dla *Płomienia w garści* jest jednak nie tylko przekładowa działalność Hulewicza w zakresie poezji niemieckiego ekspresjonizmu, lecz także, jak sądzę, tłumaczona przezeń twórczość Rilkego, którą Olwid poddaje bardzo szczególnej interpretacji. Wprawdzie w czasie pracy nad omawianym przeze mnie tomem był Hulewicz tłumaczem wyłącznie pierwszej przekładanej przez siebie książki austriackiego twórcy (*Auguste Rodin*), niemniej już ta monografia i Hulewiczowskie komentarze do niej wystarczają, by dostrzec między dziełami obu twórców znaczące korespondencje. W tym miejscu chodzi mi nie o takie czy inne obrazy poetyckie (jakkolwiek także w tym zakresie można wskazywać interesujące filiacje)<sup>69</sup>, gdyż rzecz rozgrywa się na płaszczyźnie znacznie ogólniejszej, właściwie nawet – po części pozatekstowej.

---

Przemianę świadomości narodowej, jaką projektowali i nad jaką pracowali poznańscy artyści, trudno jednak nazwać inaczej niż właśnie działaniem społecznym i politycznym, choć nie wynikało ono z założeń którejkolwiek z ideologii, w które uwikłał się szybko ekspresjonizm niemiecki (por. W. Sokel, *The Writer In Extremis*, s. 195 i nast.). Miało ono swe źródła raczej w świadomości właściwej zdołowanym, wychowanym w swej większości w zaborze pruskim i znającym doskonale realia *kulturkampf*u – że kultura nie jest politycznie neutralna, lecz pośredniczy w strukturach władzy; świadomości *avant la lettre* postkolonialnej. (Por. D. Skórczewski, *Interpretacja postkolonialna: etyka nauki, nauka etyki* [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A.F. Kola, A. Szahaj, Kraków 2007, s. 315.)

69 Między przekładanym przez Olwida tekstem *Auguste'a Rodina* a utworami z tomu *Płomień w garści* rysują się leksykalne zbieżności, zogniskowane wokół obrazów ostrołuku (jako elementu architektonicznego charakterystycznego dla gotyku) oraz rozwijanych przez Rilkego na marginesie opisów katedralnych maszkaronów rozważań na temat widzialności i niewidzialności (por. R.M. Rilke, *Auguste Rodin*, tłum. W. Hulewicz, Warszawa 1922, s. 18–19). Mam na myśli zwłaszcza tekst zatytułowany *Z ostatniej pracy stworzenia* ([w:] *Płomień w garści*, s. 52–53), zawarty w ostatniej części tomu (*Borykania*), pisanej w trakcie pracy nad przekładem. Olwid kilkukrotnie wraca tam do wyobrażenia „ostrołukowych arkad” i „sklepień ostrołuków”, a cały tekst dotyczy rozdziewu między światami materii i ducha, w gotyckiej strukturze „ostrołuków niewidzialnych arkad” znajdującego swoje rozwiązanie. Józef Wittlin pisał, że „kult gotyckich katedr przejął Rilke od Rodina” (tenże, *Rainer Maria Rilke i jego „Księga godzin”* [w:] tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 515); gotycka metaforyka i związane z nią tropy myślowe u Olwida mają, jak sądzę, tę samą proveniencję. Metafora „mostu” i „przeseł” kojarzyć się natomiast może zasadnie z przekładanym przez Olwida wierszem Eugena Rotha *Most* („Zdrój” 1919, t. 9, z. 1, s. 16).



W stosunku Hulewicza do Rodina można bowiem dostrzec elementy tej samej „etyki ponadnarodowej”, do jakiej wiodło go wykorzystanie elementów pacyfistycznych. W *Przedstowiu* do swego przekładu Rilkeowskiej monografii napisał:

Rainer Maria Rilke nie jest Niemcem. Auguste Rodin nie jest Francuzem. Obaj są zjawiskami etycznymi, drogowskazami nie w płytkim znaczeniu pedagogicznym, obaj są przeszłami ku najwyższym uświadomieniom<sup>70</sup>.

Podkreślam, że Hulewicz napisał te słowa przed rokiem 1922 (rok polskiego wydania *Auguste’a Rodina*), a jego słynna rozmowa z Rilkiem, która wzbudziła tyle nieporozumień, dotycząca właśnie zagadnień poczucia przynależności narodowej, odbyła się później – w 1924, podczas ich jedyne go osobistego kontaktu<sup>71</sup>. Znaczy to, że temat „poety (artysty) bez narodowości” musiał powstać na marginesie przemysłów towarzyszących pracy przekładowej nad monografią, nie zaś dopiero w trakcie rozmów. Być może zatem tym, co skłoniło młodego Witolda Hulewicza do tłumaczenia monografii, był między innymi fakt, że w Rilkiem – niemieckojęzycznym pisarzu poświęcającym dzieło zaprzyjaźnionemu artyście francuskiemu – wyczuwał patrona swego marzenia o sztuce skupionej na tym, co ponadnarodowe. Co więcej, z cytowanej wypowiedzi wynika niezbicie, że tylko „artysta bez narodowości” może stać się etycznym wzorcem, „uświadamiając” etycznie odbiorców swoich dzieł. Do tej cechy pisarstwa Rilkego, najwyraźniej bardzo wysoko przez siebie cenionej, Hulewicz powracał wielokrotnie, we wstępie do wydania *Księgi godzin* zwracając uwagę na Rilkeowską deklarację:

Głos żaden do mnie tu nie wpada,  
gdy walka ludów ogniem płonie;  
nie stoję ja po żadnej stronie,  
bo tu i tam jest fałsz i zdrada.

<sup>70</sup> W. Hulewicz, *Przedstowie* [w:] R.M. Rilke, *Auguste Rodin*, s. 11. *Nota bene* popełnił Hulewicz w retorycznym ferworze oczywistą pomyłkę, gdyż urodzony w Pradze Rilke był pochodzenia austriackiego.

<sup>71</sup> Zob. I. Bartoszewska, *Witold Hulewicz – tłumacz i propagator literatury niemieckiej w Polsce*, s. 33–35; K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, s. 46–48.



Gdy świat się pławi w nienawistnej zwadzie,  
miłuję cały świat i wszystkich was<sup>72</sup>

Powstała na kanwie *Auguste'a Rodina* Hulewiczowska interpretacja Rilkego jako „artysty bez ojczyzny” i jego twórczości jako gestu wymierzonego przeciw narodowym podziałom jest interpretacją niezwykle silną, sięgającą granic tego, co interpretatorowi dozwolone, a nawet je przekraczającą. We wstępie do swego przekładu wierszy Rilkego pod tytułem *Księga obrazów. Wiersze nowe* Hulewicz przywołuje znany fakt, że część druga *Nowych poezji* wydanych (rzecz jasna po niemiecku) w 1908 roku została zadedykowana (po francusku!) Rodinowi<sup>73</sup>. Gest to oczywiście z wielu powodów znaczący<sup>74</sup>; Hulewicz wyolbrzymia jednak sens tej dedykacji, pisząc (wbrew prawdzie!), że tom ukazał się „w ostatnim roku wielkiej wojny”<sup>75</sup> (o jaką wojnę miałoby chodzić, nie mogę dociec – sugestia, jaka powstaje w tekście, kieruje jednak myśl odbiorcy ku pierwszej wojnie światowej, całkowicie niesłusznie). Nie posądzam Hulewicza o świadome manipulowanie faktami; sądzę raczej, że nastąpiła tu autosugestia, wynikająca z głębokiego poczucia więzi z tłumaczonym autorem. Ów pakt twórców poza granicami politycznymi i językowymi, jakiego inicjatorem – za sprawą dedykacji – stał się Rilke, był dla Hulewicza bardzo ważny, bo stanowił prefigurację jego własnego stosunku do niemieckości (i w ogóle problemu tożsamości narodowej), wyrażonego już w *Płomieniu w garści*, któremu Rilke, jak staram się wskazać, z daleka patronuje.

72 Zob. W. Hulewicz, *Poeta miłości, ubóstwa i śmierci* [w:] R.M. Rilke, *Księga obrazów*, tłum. W. Hulewicz, Warszawa 1927, s. 26.

73 „W czasie dwunastoletniego pobytu w Paryżu i w Meudon żyje Rilke z Rodinem w najbardziej zażyłej przyjaźni i spełnia u niego obowiązki sekretarza osobistego, ale i powiernika najbliższego. W ostatnim roku wielkiej wojny nie waha się, na wydanym w Niemczech, w języku niemieckim, nowym tomie poezyj, położyć z punktu widzenia politycznego tak ryzykownej dedykacji: *A mon grand ami Auguste Rodin*” (W. Hulewicz, *Poeta miłości, ubóstwa i śmierci*, s. 25–26).

74 Na przykład Arne Melberg zwraca uwagę na doniosłość tej dedykacji w perspektywie otwierającego tom wiersza *Archaischer Torso Apollons* (tegoż, *Spojrzenie zwrócone ku wnętrzu*, tłum. K. Szewczyk-Haake, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2011, s. 202 i nast.).

75 W. Hulewicz, *Poeta miłości, ubóstwa i śmierci*, s. 25.

Warto w tym miejscu zauważyć, że Olwid, zdążając tropem Rilkego (choć, jak podkreślam, szczególnie go interpretując), występuje najoczywściej wbrew panującym współcześnie w Polsce tendencjom artystycznym. Z różnych powodów Rilke nie był wśród poetów polskich dwudziestolecia międzywojennego popularny<sup>76</sup>: nawet życzliwy mu Wittlin jego lirykę charakteryzował jako „zbląkany głos z poprzedniego stulecia”<sup>77</sup>, głos piękny wprawdzie, ale nietrafiający do ówczesnej wrażliwości. Z perspektywy wielu dziesięcioleci o miejscu Hulewicza w poezji dwudziestolecia w podobnym duchu wypowiedział się Czesław Miłosz<sup>78</sup>. Sądzę, że niewielka popularność *Płomienia w garści* (zwłaszcza w porównaniu z Wittlinowskimi *Hymnami*, mającymi w międzywojniu trzy wydania), niemożliwa chyba do wytłumaczenia wyłącznie nie najwyższym poziomem literackim tomu, wynika między innymi z proponowanej w nim bardzo szczególnej i trudnej wówczas do przyjęcia wizji tożsamości narodowej, czy właściwie – rezygnacji z niej, na rzecz pokoju między narodami (jak u niektórych niemieckich ekspresjonistów) lub w imię artystycznej suwerenności i etyki pisarskiej (jak u Rilkego w lekturze Hulewicza).

Rilke w interpretacji Hulewicza to bowiem nie tylko „pisarz bez ojczyzny”, ale także pisarz głęboko etyczny. Rekonstruując dla polskiego czytelnika biografię poety, Hulewicz pisał we wstępie do *Księgi obrazów* (1927) o monografii *Auguste Rodin*:

wartością tej książki jest [...] jej intensywne natężenie etyczne i jej bezczasowość, niezależna od przemijających doktryn estetycznych. [...] Tu już wyraźnie występuje w twórcze Rilkego pierwiastek *etyczny* na plan pierwszy. Etyczny – to znaczy: świadomy odpowiedzialności swojej, twojej i naszej, niespuszczający z bacznego oka tej nici prawa powszechnego, jaka człowieka łączy z przyczyną i każe mu w *sobie samym* stwarzać probierz i miarę. Ten surowy, w pojęciu właściwym religijny „krytycyzm” nie obniża lotu ani go zaciemnia. Dzieło daje kość pacierzową, potęguje

76 Por. C. Miłosz, *Inne abecadło*, Kraków 1998, s. 73–74.

77 J. Wittlin, *Rainer Maria Rilke i jego „Księga godzin”*, s. 511.

78 *Inny – życie Witolda Hulewicza*, reż. A. Karaś, Polska–Niemcy 2003.

pewność twórcy, a walorom rosnącego piękna pozwala narastać swobodnie, żywiłowo, wedle pojemności artysty<sup>79</sup>.

Kilka lat wcześniej (w *Przedstawi* do swego przekładu *Auguste'a Rodina*) Hulewicz ujmował to zwięźlej i dobitniej, pisząc, że monografia staje się „niesłychaną jakąś, mistyczną modlitwą”<sup>80</sup>, zaś obcowanie z dziełami prawdziwych „człowieczych artystów” umożliwi odbiorcy stanie się „do głębi etycznym”. Tłumacz monografii zdąży wyraźnie tropem skojarzenia działalności prawdziwie wielkich artystów z powołaniem w znaczeniu religijnym i koncepcją całej serii wydawniczej (cyklu *Wielkich żywo*) wyjaśnia w następujących słowach:

O pełnych ludziach mówić się tu będzie, o twórcach najbardziej i najszczytniej człowieczych, o tych, którzy pokorne i wielkie rzemiosło sztuki sprawowali z cichym gestem sług Bożych, najwięksi w pochodzie epok, najmniejsi przed Bogiem. O tych najczulszych mikrokosmosach wszelkich przemian w duszy świata.

Jest ich mniej, znacznie mniej niż wielkich artystów<sup>81</sup>.

W dalszym ciągu tekstu Hulewiczowych „twórców najbardziej człowieczych” nazywa „świętymi fanatykami idei” i „potężnymi utopistami”<sup>82</sup>. Sakralizuje więc on Rilkową wizję artysty, którą sam Rilke zawarł w stwierdzeniu: „dobywanie sztuki jest powołaniem najprostszym i najcięższym, ale zarazem i losem, a przeto rzeczą większą od każdego z nas, bardziej potężną i aż do końca niezmierną”<sup>83</sup>.

79 W. Hulewicz, *Poeta miłości, ubóstwa i śmierci*, s. 28.

80 Tenże, *Przedstawi*, s. 10.

81 Tamże, s. 7.

82 Tamże, s. 11.

83 W. Hulewicz, *Poeta miłości, ubóstwa i śmierci*, s. 27. Jest to przytoczony przez Hulewicza fragment listu Rilkego z grudnia 1922 roku, napisanego po otrzymaniu przez poetę polskiego przekładu *Auguste'a Rodina*. List ten cytuje też Hulewicz w artykule *Romain Rolland a Rilke*, będącym odpowiedzią na głos Wacława Husarskiego o dwóch monografiach rzeźbiarzy: Rilkowej *Rodina* i Rollandowskiej *Michała Anioła*. Tam także podkreśla Hulewicz, pisząc o *Augustie Rodinie*, „intensywne natężenie etyczne tych stronnic” (tenże, *Romain Rolland a Rilke*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 23, s. 4).

Sądzę, że w *Borykaniach* (1920–1921) – ostatniej części *Płomienia w garści* – Olwid w jakiś sposób kontynuuje koncepcję artysty etycznego (i religijnego), jaką kreślił w przedmowie do *Auguste’a Rodina*. W jego ujęciu twórca staje się medium boskiego widzenia świata, które usiłuje oddać w swoim dziele:

Bóg zasiadł oto nad memi klawiszami i gra symfonię nad symfonjami –  
tyle znaną, tyle odwieczną, tyle nieskończoną.

[...]

I tu jest wszystko. Wszechmocność słowa, potęga milczenia, wszechciągłość chwili, grzmot ciszy, wszechświat jednego człowieka, radość rozpaczy, wieczne jednej myśli wesele. I tu jest wszystko. Paradoksów nie ma<sup>84</sup>.

Po tym utworze następuje już zakończenie całego tomu – wiersz, który warto zacytować obszerniej:

Dokonuje się we mnie cud.

Staje się we mnie cisza wielka.

[...]

Chrystus we mnie obudziwszy się, zagroził wiatrowi.

I rzekł we mnie: milcz.

Staje się we mnie cisza wielka.

Nabożeństwo poczęte.

Zmilkłem, by przemówić.

Przelałem się bojaźnią wielką, by przemówić.

Abym moc w sobie poznał, która ze mnie wyjść ma.

Staje się we mnie cisza wielka<sup>85</sup>.

Dobitna formuła, powtórzona w krótkim tekście aż trzykrotnie i wieńcząca cały tom, pozostawia czytelnika z wrażeniem pewnej dezorientacji<sup>86</sup>. Czy

84 Olwid, *Organy* [w:] tegoż, *Płomień w garści*, s. 59.

85 Olwid, [inc. *Dokonuje się we mnie cud...*] [w:] tegoż, *Płomień w garści*, s. 63.

86 Jednoznacznie interpretuje ją Ratajczak, upatrując w tym wierszu deklaracji zakończenia etapu twórczości związanego z zamykającym właśnie działalność „Zdrojem” (J. Ratajczak, *Okwid – w mrokach wojny*, s. 228–229). Badacz czyta ją wyłącznie w kontekście pierwszych części tomu; z tego powodu jego interpretację uważam za niewyczerpującą wszystkich sensów utworu.

ma ona znaczyć, że twórca milknie, powodowany względami religijnymi (ale dlaczego właściwie Chrystus nakazuje mu milczenie?), czy dlatego, że odczuwa niewystarczalność słów w obliczu tego wszystkiego, co da się wyrazić jedynie pozasłownie, na przykład muzycznie (*Organy*)? Czy też cisza pojawia się w tym tekście nie bez związku z faktem, że właśnie ją uczynił Rilke znakiem arcyzmu Rodina<sup>87</sup> (w Hulewiczowskim przekładzie czytamy: „fakt, że cały jego rozwój odbył się w tej niezmaconej ciszy, dał mu później [...] oną potężną pewność”)<sup>88</sup>? U Olwida zblizona myśl ujęta została w słowach: „Zmilkłem, by przemówić. [...] Abyś moc w sobie poznał, która ze mnie wyjść ma”. Owa „moc”, pochodząca z wnętrza twórcy, a poprzez jego dzieło wpływająca na rzeczywistość, to warunek prawdziwej sztuki, która powołana jest do etycznego oddziaływania na ludzkie życie. To założenie jest bliskie Hulewiczowi – i wtedy, gdy tłumaczy pacyfistów niemieckich (a we własnej twórczości wskazuje na konieczność odrzucenia uniemożliwiających pojednanie stereotypów narodowościowych), i wtedy, gdy tłumaczy pamiętną frazę Rilkego: „Przemienić musisz marne twoje życie”<sup>89</sup> (a w *Płomieniu w garści* deklaruje: „Dokonuje się we mnie cud”).

Cisza kończąca tom *Płomień w garści* jest – jak wynika z przytoczonego wiersza – rezultatem dokonanego we wnętrzu ludzkim „cudu”, którego wypatrywano bezskutecznie w tekście otwierającym całą książkę („Mówię o cudach. We mnie się jeszcze nie dokonał żaden cud”)<sup>90</sup>. Powstała w ten sposób rama wskazuje, że opisywane w tomie doświadczenia podmiotu stanowią pewną zwartą całość, mimo że składają się na nią fragmenty niekiedy znacznie się od siebie różniące pod względem tematyki, a do pewnego stopnia także – jak wskazywałam – głoszonych światopoglądów. W tomie wyróżniono części: *W pochodzie (1917–1918)*, *Manifest nowego dnia (sierpień 1920)*, *Budowa wieży (1919–1920)*, *Borykania (1920–1921)*, a opatrzenie ich datami wskazuje, że z jakiegoś powodu najwyraźniej istotna była kolejność ich powstawania i umieszczenia w książce. Można więc czytać tom jako opowieść rozwijającą się liniowo: od antywojennych w swej wymowie obrazów z armii, przez patriotyczną odezwę, do utworów dotyczących

87 Por. A. Melberg, *Spojrzenie zwrócone ku wnętrzu*, s. 192.

88 R.M. Rilke, *Auguste Rodin*, s. 27.

89 Tenże, *Starożytny tors Apolla* [w:] tegoż, *Księga obrazów*, s. 135.

90 Olwid, [inc. *Ołówek zaostrzony czeka...*], s. 4.

dylematów artystycznych i wskazujących na drogę poprzez sztukę – ku Bogu (wówczas finalne zamknięcie miałoby charakter nieledwie mistyczny). Można wszelako – jak próbowałam czynić to w niniejszym tekście – podjąć lekturę fragmentaryczną, kontekstową, ujawniającą rozmaite meandry Hulewiczowskiej myśli, jakich świadectwem jest ten tom: przejścia i wędrówki od Rilkego do Plaggego i Benna, od pacyfizmu do manifestu narodowowyzwoleńczego, od współczucia po eksponowanie postaw samotniczych i powołanie artysty do osobistego kontaktu z Absolutem, od tematyki metaartystycznej do akcentów interwencjonistycznych.

Podejmowane w czasie powstawania tomu prace translatorskie Olwida uświadamiają, że istotny sens wielu z tych opozycji nie wyczerpuje się w ramach dylematów ówczesnej sztuki polskiej (dokonującej wyboru między „płaszczem Konrada” a „wiosną i winem” i alternatywę tę bardzo szybko i jednoznacznie rozstrzygającej), lecz ma związek z problematyką ważnej części sztuki europejskiej z okresu około pierwszej wojny światowej. Z dzisiejszej perspektywy skłonna jestem widzieć w cechującej *Płomień w garści* wielość kontrastujących ze sobą wątków nie „niezdecydowanie” młodego autora (jak postrzegał to zjawisko przywoływany wcześniej Stur), lecz rys czasów, których Olwid był świadkiem i komentatorem, a które – i to stanowi wspólny wątek wszystkich jego działań artystycznych z okresu powstawania debiutanckiego tomu – ujmował w swej sztuce z perspektywy etycznej.

## 5.

Krytyka postkolonialna ma szansę pojawić się wówczas, gdy stopień samoświadomości kolonii jest już wysoki, zaś kultura hegemonu gotowa jest usłyszeć głos „z peryferii” i dać mu posłuch. Postkolonialne spojrzenie Olwida na kulturowe stosunki polsko-niemieckie narodziło się w okopach, dlatego znacznie wyprzedziło swój czas; było także unikatowe w skali europejskiej z zupełnie innych powodów. Pacyfizm powstały na linii frontu prusko-francuskiego, który dla dzieł polskich ekspresjonistów mógłby stanowić z pozoru dogodny kontekst interpretacyjny, był innej natury, nie miał w sobie bowiem owej postkolonialnej nuty, która tak znacznie modyfikuje – rzecz można heroizuje – tę postawę i nadaje jej

rys wskazywania drogi „późnym wnukom”, wolnym już od kompleksu ofiary kolonizacji. Pacyfizm zaś Witolda Hulewicza jest szczególnej próby, bo prócz demobilizacji głosi przede wszystkim i silnie akcentuje – przebaczenie. Postawa ta (dominująca w otwierającej tom części *W pożodze*, później właściwie podtrzymywana, choć nieco maskowana przez retorykę patriotyczną) wybiega znacznie w przyszłość, ku czasom postkolonialnej świadomości w relacjach polsko-niemieckich, kiedy to po przepracowaniu kolonialnych zaszłości, potrzebne będą sposoby budowania relacji równości. Przejawem takiego samego myślenia Olwida, wyprzedzającego swoje czasy o dziesięciolecie, miało stać się także jego wystąpienie w radiu we wrześniu 1939 roku, adresowane do idących na Warszawę żołnierzy Wehrmachtu. Miarą tego, jak bardzo postawa Hulewicza, kładąca tamy przeszłości, przekraczała powszechne jeszcze długo klisze i sposoby myślenia (także te, które – zgodnie z naturą zależności postkolonialnych – były nieświadomiane, a zarazem głęboko uwewnętrznione), jest fakt, że nie została ona właściwie opisana przez polskie literaturoznawstwo, powielające język kolonialnej dominacji „centrum” nad „peryferią” i skłonne do czynienia z dokonań niemieckich pisarzy-ekspresjonistów „wzorca metra” dla oceny dorobku zdrojowców oraz do wytykania poznańskim ekspresjonistom „gorszości” względem ekspresjonistów niemieckich<sup>91</sup>. O tym, że Hulewiczowskie postrzeganie relacji niemiecko-polskich, zdające sprawę z kolonialnej zaszłości, a jednocześnie nieustające w wysiłku przekraczania resentymentów, wyprzedza swój czas o całe dekady, świadczy także okoliczność, że w nauce niemieckiej rozpoznania dotyczące rodzimego „białego kolonializmu”, czyli kolonialnego stosunku do pruskich terenów w Europie Środkowej, są po dziś dzień niemal nieobecne<sup>92</sup>.

Odczytywane w perspektywie teorii postkolonialnej dzieło Olwida okazuje się zatem nietuzinkowe. Zgodnie z ekspresjonistycznymi ideami, pojęcia hegemonii, zależności i podległości oraz wszelkie ich konsekwencje społeczne i kulturowe zostają w nim nie tylko wskazane,

91 Por. pozycje wymienione w przypisie 35. Do zaistnienia takiego stanu rzeczy przyczyniła się także, jak sądzę, sytuacja literaturoznawstwa w realiach politycznych PRL, z właściwą tamtym czasom atmosferą przekłamywania relacji polsko-niemieckich.

92 Por. D. Skórczewski, *Teoria – literatura – dyskurs*, s. 337, przypis 63. Jako wyjątek potwierdzający regułę Skórczewski wymienia podejmujące wątki „Ostkolonii” niemieckich badania Kristin Kopp.

ale potraktowane jako konieczna do przezwyciężenia trudność, bez śladu rewanżyzmu czy nawet potrzeby wykrzyczenia prawdy, lecz w imię wyższych racji etycznych. Jeśli zatem polskie badania postkolonialne, jak to już postulowano, miałyby swą emancypacyjną refleksją przysłużyć się powstaniu w naszej części Europy „prawdziwie wolnego człowieka” – nie z upodobania do płytko pojmowanego kosmopolityzmu, lecz w imię wartości transcendentnych, wobec tego, co widzialne i przemijające<sup>93</sup> – wówczas, jak się wydaje, mogłyby one mieć w osobie Witolda Hulewicza dyskretnego, lecz oddanego sprawie patrona.

---

93 Por. D. Skórczewski, *Teoria – literatura – dyskurs*, s. 483.



## Dwóch tragarzy

(Julian Tuwim, *Ciemna noc*)

Na początek przytoczę sam wiersz Juliana Tuwima pod tytułem *Ciemna noc*:

Człowieku dźwigający,  
Usiądź ze mną.  
Pomilczymy, popatrzymy  
W tę noc ciemną.

Zdejm ze siebie  
Kufier dębowy  
I odpocznij.  
W ciemną noc wlepimy razem  
Ludzkie oczy.

Mówić trudno. Nosza ciężka.  
Chleb kamienny.  
Mówić na nic. Dwa kamienie  
W nocy ciemnej<sup>1</sup>.

1.

Do kogo skierowana jest apostrofa otwierająca ten wiersz? Sądzić można, że w pierwszym rzędzie do adresata istniejącego w granicach świata przedstawionego. Człowiek ten – „dźwigający” – określony jest przez wykonywaną przez siebie czynność, nieznaną z imienia, którego funkcję,

---

<sup>1</sup> J. Tuwim, *Ciemna noc* [w:] J. Tuwim, *Wiersze*, t. 2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986, s. 95.

z braku innej części mowy, przejmuje imiesłów. Taki wybór bohatera lirycznego zdaje się zrazu sytuować utwór w rzędzie licznych poezji Tuwima adresowanych do „prostych ludzi” lub ich właśnie czyniących głównymi bohaterami. *Ciemna noc* to jednak utwór od pozostałych odmienny. Nie ma w nim „przyziemności” w sensie wykorzystanych rekwizytów i wyrażenie odmalowanego społecznego tła; zupełnie jakby „ciemna noc” ukryła wszystkie szczegóły świata przedstawionego, a w jej mroku ostały się wyłącznie treści egzystencjalne.

Następująca zaraz po inicjalnej apostrofie do anonimowego bohatera zachęta do zaprzestania wykonywanej czynności („usiądź”, „zdejm [...] kufer”, „odpocznij”) to nie tylko nawoływanie do przerwy w nużącym zajęciu – to także, wobec faktu, że dla wszystkich innych ludzi bohater wiersza pozostaje po prostu „człowiekiem dźwigającym”, namowa do zaryzykowania zmiany własnego statusu, zmiany tego, co stanowi o – szcążkowej choćby – rozpoznawalności tej osoby. Usiąść, patrzeć – znaczy przecież (choć przez chwilę) nie nosić. Mimo że trudno to orzec na pewno (bo w tekście nie zostaje to stwierdzone wprost), wydaje się, że milczący tragarz na tę prośbę przystaje. Dokładnie w tej chwili, przypadającej na koniec drugiej strofy i całą trzecią, finalną zwrotkę wiersza, zamiast lirycznych „ty” i „ja”, czyli anonimowego bohatera wiersza i równie anonimowego w istocie „ja” tekstowego, pojawia się zbiorowe „my”: nienazwane, lecz dobitnie określone przez dokonany zgodnie gest zawiązania wspólnoty („razem”). Moment ten, choć kluczowy dla sensów wiersza, nie jest w nim opisany: z ciemności wyłaniają się najpierw (w pierwszej strofie) „człowiek dźwigający” i osoba mówiąca, a później (w ostatnich wersach) widać już w mroku siedzące razem „dwa kamienie” (to ten właśnie obraz wskazuje, że „dźwigający” przystał na prośbę podmiotu i usiadł obok niego: „dwa kamienie” to raczej sylwetki siedzących, a nie stojących osób). Chwila decyzji „dźwigającego” – faktyczne powstanie wspólnoty – pozostaje tajemnicą „nocy ciemnej”.

Niejasności, za sprawą których należałoby mówić raczej o sugerowaniu niż opisywaniu w tekście konkretnej sytuacji lirycznej, sprawiają, że dość łatwo przychodzi pomyśleć o niej jako symbolizującej pewien rodzaj relacji międzyludzkich i relacji ludzi ze światem. Formuła „człowiek dźwigający” wydaje się bowiem określać nie tyle bezmiennego tragarza i jego (chwilowe?) zatrudnienie, ile wskazywać na każdego

człowieka – wszystkim bowiem z nas przypisana jest dola dźwigających „noszę ciężką” (brzemień ludzkiego losu)<sup>2</sup> i zjadaczy archetypicznego „kamiennego chleba”, zdobytego w znoju i nie dającego ani radości, ani sytości. Czy tekst pozwala na takie rozumienie?

Wydaje się, że tak jest istotnie. W wierszu Tuwima relację taką buduje podmiot tekstu, pośredniczący między bohaterem „z wnętrza” świata przedstawionego i czytelnikiem „z wnętrza” świata rzeczywistego, poza-tekstowego. To w jego słowach – nie w sposób deklaracyjny, lecz za pośrednictwem językowego zwrotu do słuchacza oraz ewokowanych przez nie archetypowych obrazów (noc, dźwiganie ciężaru i moment wytchnienia, milczenie, chleb, kamień) – powstaje silna więź między odbiorcą a anonimowym bohaterem; łączność zasadza się nie na litości czy poczuciu winy, lecz na przeświadczeniu o wspólnej kondycji, dla wszystkich jednakowej. Odbiorca pojmując w trakcie lektury, że słowa zachęty do „współbycia”, jakie wypowiada podmiot wiersza w inicjalnej apostrofie, adresowane są nie tylko do milczącego tragarza, lecz skierowane są także do niego samego. Ten moment jest istotny dla egzystencjalnego sensu utworu, w którym widz odkrywa stopniowo fundamentalną równość, jaka łączy go z anonimowym „dźwigającym”, wyłaniającym się na chwilę z mroku.

## 2.

Wiersz wyraźnie dąży ku sylabotonicznej regularności, nie osiąga jej jednak w pełni. Tuwim, który z sylabizmu i sylabotonizmu uczynił giętkie narzędzie zdolne udźwignąć ogromny obszar tematyczny, w wierszu *Ciemna noc* każe się czytelnikowi potknąć o wyboje rytmicznych odstępstw. Partie rytmiczne (wersy 2–4 pierwszej strofy, 3–4 drugiej i cała strofa trzecia) wyznaczają trocheiczny wzorzec na tyle wyraźnie, że odstępstwa jawią się tak właśnie – jako wyjątki (w pierwszym

<sup>2</sup> Zob. hasło: *nosza* (l. poj.) [w:] *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego [online] <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/nosza;5460757.html> [dostęp: 02.06.2017]; Doroszewski objaśnia jego znaczenie słowem „brzemień” – przykład tekstowy na takie użycie zaczerpnięty jest jednak właśnie z komentowanego wiersza Tuwima. Wydaje mi się, że należy traktować go jako neologizm – zarazem jego znaczenie jest w słowniku zrekonstruowane w taki sposób, w jaki także jestem skłonna je rozumieć.

wersie pierwszej strofy na początku brak jednej sylaby, z kolei w drugiej strofie rytm zaburzony jest jeszcze radykalniej i zamiast regularnego, ośmiosylabowego pierwszego wersu złożonego z czterech trochejów otrzymujemy czterosylabowy wers pierwszy i pięciosylabowy wers drugi). Zarazem stanowią one tak istotną część krótkiego przecież tekstu i tak ważkie jego punkty (otwierają pierwszą i drugą strofę), że stają się znaczące: to właśnie z niezgodności, nierówności wyłania się w końcu zarys niepewnego i chwiejnego porządku.

Niezakłócony niczym rytm trocheiczny słyhać dopiero w strofie trzeciej – tej samej, w której jednoznacznie zarysowana została perspektywa wspólnotowa. Na słowa podmiotu „usiądź [...] odpocznij” bohater odpowiada gestem, który powołuje do istnienia milczącą ludzką zbiorowość:

Mówić trudno. Nosza ciężka,  
Chleb kamienny.  
Mówić na nic. Dwa kamienie  
W nocy ciemnej<sup>3</sup>.

Wyrazisty, sylabotoniczny przebieg ostatniej zwrotki tworzą równoważniki zdań. Znaczącym jest, że porządek organizacji rytmicznej pojawia się w tej partii tekstu, w której mowa jest o przemienieniu ludzi w kamień. Można w rezultacie odnieść wrażenie, że to właśnie pozbycie się tego, co ludzkie i jednostkowe (brak czasowników w formie osobowej, ale także utrata imiesłowowego imienia przez bohatera, który nie jest już „dźwigającym” w dosłownym znaczeniu) pozwoliło osiągnąć ład.

Tuwimowska przerośnia „dwa kamienie”, oparta prymarnie na skojarzeniu wizualnym (można założyć, że sylwetki siedzących na ziemi ludzi są w ciemnościach podobne do kamieni), rychło wymusza na czytelniku uruchomienie także potocznych skojarzeń leksykalnych (serce z kamienia, nieporuszony jak gład i tym podobne) i nakierowuje na odczytanie psychologizujące. „Kamienne” zaczyna znaczyć tyle, co „bez czucia”, „bez emocji”. Sformułowanie „dwa kamienie” odnosiłoby się

3 J. Tuwim, *Ciemna noc* [w:] J. Tuwim, *Wiersze*, t. 2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986, s. 95.

zaś do kształtu sylwetek w mroku, ale także do wyposażenia mentalnego „ludzi dźwigających”, jakim jest „martwa cierpliwość kamienia” (jak pisała w bardzo podobnym czasie Maria Pawlikowska-Jasnorzewska)<sup>4</sup>. Ludzie, którzy nie widzą (gdyż otacza ich ciemność), ani nie mówią, przestają jawić się jako ludzie, łatwo ujrzeć w nich nieporuszoną, nieożywioną skałę. A jednak wskazana jest ostrożność w eksponowaniu przy interpretacji takich znaczeń „kamiennej” metafory, które kierują w stronę martwoty i zobojętnienia, a pośrednio – także ku sensom społecznym. Nie ma bowiem wątpliwości, że jest to wiersz przedziwnej empatii, poczucia wspólnoty zrodzonego z inicjalnej apostrofy, i ten sens utworu góruje nad ewentualnym wymiarem interwencjonistycznym, którego można w ostateczności dopatrywać się w sugestii, że „skamieniali” ludzie stają się takimi w rezultacie ciężaru swojego codziennego funkcjonowania.

Uruchamiając grę tożsamości i opozycji ludzi i kamieni, Tuwim nakazuje bowiem pomyśleć o ludziach jako jednocześnie przynależących do świata nieożywionej przyrody i wykraczających poza niego swoim statusem. Ludzie-kamienie, wpisani w sferę ziemi, stanowiący z nią jedność pod względem fizycznym, jak ona niemi, będący raczej przedmiotem niż podmiotem działania, różnią się przecież od martwych głazów choćby tym, że mają wzajem świadomość swego współbywania i dzielonej przez siebie sytuacji egzystencjalnej. Choć pozostając w milczeniu, nie próbują przełamywać swej quasi-kamiennej odrębności, są zarazem zdolni do zbudowania szczególnej wspólnoty, nieopartej na niczym poza wspólnym milczeniem. Kamienie nie wiedzą, że są razem. Ludzie to wiedzą i tym się różnią od przyrody nieożywionej.

Niezachwiane w całym wierszu przeświadczenie o istnieniu międzyludzkiej wspólnoty jest przedziwne i nie zostaje w żadnym momencie zdeklarowane, zaś jego powstanie ukryto w mroku nocy. Może zatem wynika ono także z obcowania (wspólnego, bo taki los dzielą ze sobą wszyscy) z „ciemną nocą”? Opozycja tego, co żywe, i tego, co martwe, obecna w zestawieniu „ludzie-kamienie”, pojawia się przecież w tekście już wcześniej, w obrazie ludzkich oczu, wpatrujących się w ciemną noc,

---

4 „Nasze prawo – to radość istnienia, / A nie martwa cierpliwość kamienia” – M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Prawo nieurodzonych* [w:] *Poezje*, t. 1, zebra. i oprac. M. Wiśniewska, Warszawa 1974, s. 408.

jak gdyby chcących przeniknąć jej mrok. Trudno nie uznać także tej opozycji: tego, co martwe, przeciw temu, co żywe, czujące, świadome. W odróżnieniu od nocy i kamieni człowiek należy do drugiej z tych sfer, dlatego zdolny jest do odczuwania więzi z innymi<sup>5</sup>.

## 3.

Czym jest w istocie „ciemna noc”? Gdzie należy umieścić tę frazę na linii między dosłownością a metaforą?

W świecie przedstawionym wiersza trwa niewątpliwie ciemna, nierozjaśniona żadnym światłem noc. Zarazem sensy tekstu nie pozwalają na takim wyjaśnieniu poprzestać, nie daje bowiem spokoju zbieżność (mimo inwersji bardzo wyraźna) z tytułem dwóch dzieł (traktatu i wiersza) św. Jana od Krzyża. Czy jest to tylko arbitralne skojarzenie interpretatora? Od początku dwudziestego wieku, zwłaszcza zaś po pierwszej wojnie światowej, zainteresowanie postacią i utworami świętego mistyka znacznie w Polsce wzrosło. Powstały wówczas nie tylko przekłady dokonywane wprost z hiszpańskiego, edycje opatrzone wstępami krytycznymi, ale też charakterystyki św. Jana jako poety<sup>6</sup>. W modernistycznej poezji polskiej św. Jan od Krzyża stał się bardzo ważnym punktem odniesienia dla tomu *W mroku gwiazd* Tadeusza Micińskiego (1902), ale wcześniej obecny był żywo w liryce barokowej<sup>7</sup>. Tuwim z pewnością znał zarówno poezję autora *Bazyliissy Teofanu*, jak

5 Daleki od czułościowości i patosu, w (zdawałoby się – ogranej) metaforze „człowieka-kamienia” umieszcza zatem Tuwim nowe sensy, antycypując „inwazję petrografii” (W. Ligęza, *Bez rutyny. O poezji Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta*, Kraków 2016, s. 292) w poezji powojennej. W analizowanych przez Wojciecha Ligęzę wierszach Zbigniewa Herberta i Wisławy Szymborskiej zestawienie kamienia i człowieka służy poetyckiemu wydobywaniu różnic (tamże) i tak samo jest, koniec końców, u autora *Ciemnej nocy*.

6 S. Ciesielska-Borkowska, *Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*, Kraków 1939, s. 169. Traktat *Noc ciemna* został wydany po polsku we Lwowie w rok po publikacji omawianego wiersza.

7 Na rozpowszechnienie mistycznej poezji hiszpańskiej w Polsce okresu baroku i żywotność zaczerpniętych z niej motywów i ujęć w ówczesnej polskiej poezji zwracał uwagę Edward Porębowicz (tenże, *Sebastian Grabowiecki*, „Ateneum” 1894, nr 2, s. 98 – cyt. za: S. Ciesielska-Borkowska, *Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*, s. 193).

i poezję dawną – ale w zakresie tej ostatniej interesowały go (późniejszego autora *Czterech wieków fraszki polskiej!*) zupełnie inne rejestry. Jeśli coś wskazuje, moim zdaniem, nie tyle na zależności czy nawiązania Tuwima do św. Jana od Krzyża (choć tytuł doprawdy nurtuje), co raczej na analogie myślowe, to jest to trop, który u Tuwima określić należy jako bardzo nietypowy, „nietuwimowski” właśnie. Mam na myśli żywe w poezji mistycznej „zwątpienie w język”<sup>8</sup>, przeświadczenie bliskie pojawiającej się w wierszu formule „mówić na nic”<sup>9</sup>, pod piórem poety brzmiącej doprawdy mocno. A także fakt, że w wierszu „ciemna noc” ma ono charakter zarazem fizyczny (jest ciemno i widać tylko kontury, zarysy rzeczy) i egzystencjalny (to w niej objawia się sens bycia człowiekiem, który przestaje być pochłoniętym codziennością i przytłoczonym nią „dźwigającym”, a zaczyna patrzeć – w miarę swych wątpli, ludzkich możliwości – w głąb świata).

Sprawą, na którą koniecznie trzeba zwrócić uwagę, jest właśnie owo zakwestionowanie możliwości języka („Mówić trudno. [...] Mówić na nic”) w zakresie wypowiedzenia egzystencjalnej prawdy o ludzkim życiu, opowiedzenia tego, co wynika z „wlepiania ludzkich oczu” w „noc ciemną”. Taka diagnoza jest bowiem w Tuwimowskiej poezji raczej wyjątkowa. Autor *Sokratesa tańczącego* był wszak artystą niezwykle czułym na punkcie godności poetyckiej, wierzącym w to, że „słów nerwowo korzeń”<sup>10</sup> staje się narzędziem wyrażenia, że poeta może

8 M. Krupa, *Duch i litera. Liryczna ekspresja mistycznej drogi św. Jana od Krzyża w polskich przekładach*, Gdańsk 2011, s. 31 i nast.

9 Prawdą jest oczywiście, że formuła ta pada w miejscu, gdzie stanowić może po prostu komentarz do sytuacji ludzi zgnębionych ciężką i wyczerpującą pracą, którym żadne słowa nie przyniosą pociechy. Taką lekturę wiersza – jako głosu w sprawach społecznych, Tuwimowi skądinąd nieobojętnych – uważam jednak za zbyt upraszczającą jego faktyczne sensy. Warto pamiętać, że ekspresjonizm, z którym wczesna twórczość Tuwima bywa niekiedy wiązana (zob. na przykład M. Głowiński, *Wstęp* [w:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1984, s. xxxvi–xxxvii), prócz zainteresowania naprawą stosunków społecznych posuniętego (zwłaszcza na gruncie niemieckim) aż do tęsknoty za rewolucją, pozostawał także niezmiennie zainteresowany zagadnieniami ducha i egzystencjalnym wymiarem życia ludzkiego i to ten drugi nurt ekspresjonistycznych poszukiwań rozwinął polski ekspresjonizm w sposób szczególnie intensywny i twórczy.

10 J. Tuwim, *Praca* [w:] *Wiersze*, t. 2, s. 80.

trafiac „słowami w serce, sercem w słowa”<sup>11</sup>, a słowo poetyckie jest w stanie stać się „prawdziwem”<sup>12</sup> – zaś deklaracje te padają *expressis verbis* w wierszach sąsiadujących z *Ciemną nocą* na kartach tego samego tomu, *Rzeczy Czarnoleskiej* (1929). Na tym tle wiersz *Ciemna noc* jawi się jako dość osobny<sup>13</sup>. Warto jednocześnie zdać sobie sprawę, że wyrażane przez podmiot zwątpienie w język niewiele ma w tym wierszu wspólnego z obiegową romantyczną (i neoromantyczną) topiką niewyraźności, której obfite stosowanie nie podważało zasadniczego, podzielanego przez artystów poczucia „zadomowienia w języku i zaufania do niego”<sup>14</sup>. Jego źródłem jest przeświadczenie, że mowa nie jest w stanie udźwignąć i zakomunikować doznań, zrodzonych pod ciemnym nocnym niebem, z konfrontacji z „nocą ciemną” (fraza ta powtórzona jest trzykrotnie, jak gdyby ciemność tej nocy była najważniejszą sprawą, z jakiej powinien zdać sobie sprawę czytający) ani współuczestniczącemu w tym doświadczeniu „dźwigającemu”, ani towarzyszącemu tej historii czytelnikowi.

Nieobojętną rzeczą wydaje się fakt, że komentowany wiersz poprzedza w obrębie *Rzeczy Czarnoleskiej* liryk *Kamienie raczej rąbać...*, który, choć w charakterze całkowicie odmienny, wydaje się w jakiś sposób zapowiadać dokonujące się w *Ciemnej nocy* wyciszenie i zmianę perspektywy spojrzenia na komunikacyjną rolę ludzkich słów. Ów wiersz-modlitwa problematyzuje zagadnienie pośrednictwa słów w komunikacji z Bogiem i w komunikowaniu doświadczeń związanych z wiarą i przeżyciem religijnym, ponownie zatem poruszony zostaje krąg tematów obecny w poezji mistycznej:

11 Tamże.

12 J. Tuwim, *Rzecz Czarnoleska* [w:] *Wiersze*, t. 2, s. 57.

13 M. Głowiński, *Wstęp*, s. L i nast.; R. Matuszewski, *Poeta rzeczy ostatecznych i rzeczy pierwszych (o recepcji twórczości Juliana Tuwima)* [w:] J. Tuwim, *Wiersze*, t. 1, oprac. A. Kowalczykova, Warszawa 1986, s. 25–30.

14 R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 28. Tę topikę zresztą Tuwim obficie w *Rzeczy Czarnoleskiej* wyzyskuje, pisząc o „zawodnej mowie” (*Odpowiedź*), co nie przeszkadza mu jednocześnie manifestować wiary w możliwości języka i poezji (por. na przykład tytułowy wiersz tomu), a zatem działać w sposób całkowicie zgodny z dwoistą w tym względzie świadomością romantyków i wczesnych modernistów, rekonstruowaną przez Nycza.



Patrz, jak się ze mnie rodzą te słowa w męczarni,  
 Słowa – krew moich szarpań, ran rozdartych ogień.  
 Mojżesz, który sepleni, bełkoce niezdarne.  
 Nie mam swego Arona, co by mówił z Bogiem<sup>15</sup>.

Jakkolwiek tekst, pełen prozaizmów i wykrzyknień, swoim stylem od poezji mistycznej zdecydowanie się odróżnia, to zostaje w nim wyraźnie wyartykułowane uczucie bliskie wielu mistykom: zwątpienie o możliwości adekwatnego wyrażenia w słowach egzystencjalnej prawdy i modlitewnej treści.

Choć *Ciemna noc* dotyczy sytuacji dziejącej się między ludźmi, nie zaś między człowiekiem a Bogiem, to brzmiące w obu lirykach stwierdzenia: „w prochu moich modlitw tarzam się w rozpacz” oraz „mówić na nic” stanowią dwie różne odpowiedzi na tę samą w istocie sytuację, kiedy komunikacja językowa całkowicie zawodzi i pozostawia człowieka bezradnym. Wracając na grunt zajmującego mnie wiersza, wskazywać można, że diagnozę tę („mówić na nic”) weryfikuje w pewnym sensie i potwierdza finał tekstu. Zarysowana w nim, bardzo typowa dla Tuwima sytuacja rozmowy<sup>16</sup> jest bowiem szczególna: ów wiersz-monodram<sup>17</sup> nie tylko nie zawiera replik dialogowych partnera rozmowy, ale nawet sam monolog podmiotu ulega wyciszeniu i wygaszeniu. Dzieje się tak jednak nie na skutek zmiany sytuacji w świecie przedstawionym (koniec rozmowy i rozejście się rozmówców), który to finał jawiłby się jako całkowicie naturalny, lecz w rezultacie świadomej decyzji podmiotu, który przeświadczony o nieskuteczności czy nieadekwatności własnych słów, decyduje się zamilknąć. Zarazem kres rozmowy (czy: kres monologu) nie oznacza kresu współbywania bohaterów wiersza, przeciwnie nawet – koniec tekstu<sup>18</sup>, kiedy to przed oczyma czytelnika jawią się „dwa kamienie w nocy ciemnej”, pozostawia obraz łączności wyrastającej poza słowa, poza to, co możliwe i sensowne do powiedzenia. To, co istotne, na czym buduje się cicha łączność ludzi, pozwalająca

15 J. Tuwim, *Kamienie raczej rąbać...* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 2, oprac. A. Kowalczykova, Warszawa 1986, s. 94.

16 M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 117.

17 Tamże, s. 103–126, zwł. 120–121.

18 J. Tuwim, *Kamienie raczej rąbać...*

znieść konfrontację z „nocą ciemną” i jej tajemnicą, możliwe jest i dokonuje się poza mową.

Ta „noc ciemna”, w której niepostrzeżenie zawiązuje się ludzka wspólnota wobec „ciężkiej noszy” życia, każe pomyśleć o nocach z wierszy Leśmiana. W lirykach z *Sadu rozstajnego* „noc rozstajna jest nocą świetlistą”<sup>19</sup> i odnaleźć w niej można przeczucie Absolutu. W *Ciemnej nocy* w nierozproszonym niczym mroku, przeczucie takich brakuje, zaś jedyne doznanie egzystencjalne to doznanie nieopisywalnej wspólnoty z drugim człowiekiem. Być może doświadczenie opisane we wcześniejszym wierszu tomu – klęska słowa modlitewnego – nakazuje zwrócić się w poszukiwaniu tego, co absolutne, ku przestrzeniom innym niż modlitwa.

Co warte podkreślenia, w wierszu Tuwima nie ma lęku przed ciemnością. Jest natomiast świadomość, że towarzyszy ona ludziom i że jedyne, co można i należy wobec niej uczynić, to w nią patrzeć. W obliczu „nocy ciemnej” nie zda się na nic ani czyn, ani mowa, zaś wypełniająca ją ciemność jest w gruncie rzeczy czymś dobrym: to dzięki niej i w niej samej możliwa jest wspólnota. Ciemna noc prowokuje do tego, by w nią patrzeć. Oddziałuje na ludzi z niezwykłą siłą: odróżnicowuje<sup>20</sup> (to w niej ludzie jawią się jak kamienie) – i w rezultacie umożliwia międzyludzką

19 P. Próchniak, *Noc rozstajna (wrażenie)* [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, red. U.M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014, s. 235.

20 „Doświadczenie odróżnicowania, któremu René Girard pierwszy nadał nazwę *dédifférenciation*, jest szczególnym rodzajem przeżycia wspólnoty w powszechnym, najbardziej pospolitym cierpieniu, które dotyka wszystkich, przygodnie i losowo. Odróżnicowanie jest więc stanem chwilowego zaniku różnic indywidualnych, przeżywanym przez «wspólnotę ofiar». [...] W stanie odróżnicowania litość i trwoga – te dwa arystotelesowskie doznania tragiczne – osiągają taki stopień natężenia, że zamazują granice między jednostkami, które porywa intensywna fala współczucia. Nie jest to więc współczucie, będące tylko uprzejmą dyspozycją wobec bliźniego – wyblakła wersja rodem z dziewiętnastowiecznej moralistyki, która stała się pretekstem do wściekłych filipik Nietzschego przeciw «doznaniu litości». Przeciwnie, ma ono siłę oceaniczną i niemal dionizyjską: jego celem jest bowiem doprowadzić do momentalnego zniesienia *principium individuationis*, kiedy wszystkie jednostki czują się głęboko związane i wobec siebie odróżnicowane – ale nie ze względu na jakąś jedną właściwość, którą by posiadały, lecz ze względu na podobną sytuację, własną pozycję wobec losu, w której wszystkie, bez wyjątku, się znajdują.” – A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 201–202.

emпатиę (w niej odnajdują siebie nawzajem i tworzą wspólnotę). Czym jest?, tego w istocie nie wiadomo. Wiadomo tylko, że „nosza ciężka” – i że kamieniejemy w przedziwnej wspólnotcie niewiadomego losu.

## 4.

„Człowiek dźwigający” nosi w wierszu Tuwima dębowy kufer. Postać ta, anonimowa i w gruncie rzeczy obca tak podmiotowi tekstu, jak i jego czytelnikom, budzi poczucie wspólnoty, oparte – powtórzmy raz jeszcze – nie na współczuciu, lecz na zrozumieniu, że wobec tajemnic „ciemnej nocy” wszyscy dzielimy ten sam los i stajemy wobec zagadek, które na próżno próbujemy ubrać w słowa, zrozumieniu możliwemu dzięki „mediującej” między czytelnikiem a bohaterem pozycji podmiotu wiersza.

Uczynienie „człowieka dźwigającego” partnerem niemego dialogu podczas spotkania w wieczornym entourage’u, samego zaś spotkania z nim – nośnikiem ważnej informacji o ludzkim „odróżnicowaniu” w obliczu egzystencji to motywy, które pojawiają się kilka dziesięcioleci przed powstaniem wiersza Tuwima w dziełach należących do innego malarskiego medium. Na jednej z grafik Aleksandra Gierymskiego przedstawiających życie codzienne Warszawy lat osiemdziesiątych XIX wieku (*Widok na Solec z ulicy Czerniakowskiej o zmroku*, 1883) na pierwszym planie widoczna jest zwrócona ku widzowi postać, którą śmiało można nazwać „człowiekiem dźwigającym”: żydowski tragarz, niosący na plecach kosz<sup>21</sup>. W dziele plastycznym łączność „dźwigającego” bohatera i odbiorcy osiągnięta jest dzięki zabiegom kompozycyjnym. Gierymski stwarza sytuację, gdzie widz i idąca postać zwróceniu są ku sobie, sugerując tym samym dość jednoznacznie nie tylko ich łączność, ale także szczególną „równorzędność”<sup>22</sup>. Tuwim, mając do dyspozycji właściwą komunikacji literackiej wielość instancji mówiących i form

21 Motyw ten powtarza się na wielu szkicach i grafikach Gierymskiego z tego okresu (*Tragarz*, 1882; *Żyd tragarz*, 1886), dokumentujących prawdopodobnie przygotowania do stworzenia dzieła malarskiego – nigdy nie powstałego (por. nota katalogowa do ryciny *Tragarz* [w:] *Aleksander Gierymski 1850–1901*, kat. wyst. MNW, Warszawa 2014, s. 357).

22 Gierymski zastosował zabieg nieobecny na pozostałych przedstawieniach Żyda tragarza, mianowicie postać idącą skierował dokładnie na widza: tragarz unosi twarz w taki sposób, że powstaje sugestia, iż patrzy również w jego stronę.

osobowych<sup>23</sup>, wykorzystał dla zbudowania wspólnoty czytelnika i bohatera pozycję podmiotu tekstowego<sup>24</sup>. Oczywiście, między sytuacją przedstawioną na grafice i w wierszu są także różnice, jak choćby ta, że tragarz przedstawiony na rycinie dźwiga pusty kosz, bohater wiersza jest natomiast przytłoczony dębowym kufrem (zapewne mającym jakąś zawartość). Te szczegóły, ważne, jeśli interpretować grafiki Gierymskiego i wiersze Tuwima w kategoriach wypowiedzi na aktualne tematy społeczne<sup>25</sup>, tracą jednak na znaczeniu, jeśli przyłożyć do grafiki klucz egzystencjalny<sup>26</sup>. Takie właśnie egzystencjalne sensy niesie wpisanie przez Gierymskiego postaci tragarza w sferę horyzontalną (sferę ziemi), analogiczne do znaczeń, które ewokuje w swoim utworze Tuwim. Zupełnie jak w pracach Gierymskiego<sup>27</sup> wpisanie ludzi w sferę ziemi („dwa kamienie”) niekoniecznie musi oznaczać wolę zobrazowania przez artystę ciężkiej doli ówczesnej biedoty warszawskiej. Może być zasadnie odczytywane jako wypowiedź o charakterze filozoficznym czy quasi-teologicznym: odniesienie się do sytuacji ludzi w świecie nowoczesnym, kiedy to w miejsce wiary w metafizyczny porządek świata pojawiła się trudna do zniesienia pustka (metaforyzowana jako „ciemna noc”, a na obrazach i grafikach – mroczna sfera ziemi i porządek horyzontalny). Zaś przeświadczenie o metafizycznym „braku” kompensowane bywa (jak dzieje się w komentowanym wierszu) przez poczucie wspólnoty z innymi.

Anonimowość, „zbyteczność” postaci „dźwigającego” z wiersza Tuwima sprawia wszelako, że jeszcze silniej niż z pracami Gierymskiego

23 A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* [w:] tejsze, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*, wyd. II popraw., Kraków 2001, s. 100–116.

24 Abstrahuję w tym miejscu od tego, czy Tuwim istotnie znał grafikę Gierymskiego, na którą się tu powołuję. Chodzi mi bowiem nie o domniemywanie związków genetycznych między dziełami, lecz o pewne pokrewieństwa typologiczne: wskazanie bardzo podobnych w obu przypadkach zarówno sposobu ujęcia motywu „dźwigającego” (tak, by za jego sprawą zbudować wspólnotę bohatera i odbiorcy), jak i diagnozy sytuacji człowieka w nowoczesnym świecie, coraz wyraźniej uchylającym metafizyczną perspektywę oglądu ludzkiej egzystencji, sytuacji, którą obaj twórcy postrzegają jako przytłaczającą. Dzieła Gierymskiego interpretuje w tej perspektywie Michał Haake – tenże, *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego*, Poznań 2015.

25 Por. wspomniana w przypisie 17 nota katalogowa.

26 Por. M. Haake, *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego*, s. 286–287.

27 Tamże, s. 265.

kojarzyć się ona musi nieodparcie z innym tragarzem występującym na kartach literatury dwudziestolecia międzywojennego, pracującym na stacji Topory-Czernielica, noszącym (jakże w tym kontekście charakterystyczne) nazwisko Niewiadomski. Józef Wittlin dość dokładnie opisał moment, kiedy w jego wyobraźni po raz pierwszy pojawił się bohater słynnej powieści:

Ujrzałem go w Paryżu w roku 1928 na lśniącym od deszczu asfalcie placu de la Concorde, po którym na wszystkie strony pędziło mrowie błyszczących jak ten asfalt samochodów. Siłą jaskrawego kontrastu narzucił się mojej wyobraźni obraz chłopca z dalekiego, a tak obcego Paryżowi świata prymitywnej cywilizacji. Na placu de la Concorde Piotr Niewiadomski nie był jeszcze tragarzem kolejowym. Był pasterzem z Karpat i z batogiem w rękę szedł boso pośród trąbiących i szumiących samochodów i trzymał lejce pary huculskich koników, które ciągnęły furę wysoko naładowaną sianem, przyciśniętym na szczycie drągiem<sup>28</sup>.

Choć nie mam na to dowodów, trudno jest mi oprzeć się przypuszczeniu, że swoją nową profesję i zostanie tragarzem zawdzięcza postać powieściowa Wittlinowskiemu zapoznaniu się z wierszem Tuwima (*Rzecz Czarnoleska* wydana została w 1929, prace nad *Solą ziemi*, wydana w 1935, rozpoczął Wittlin właśnie około tej daty). Między dwoma tragarzami – tym z wiersza i tym z powieści – istnieją bowiem poważne analogie, nie wyczerpujące się w nawiązaniu do wykonywania tego samego zawodu, lecz natury całkiem zasadniczej: obaj mają podobną rolę do spełnienia w perspektywie głoszonych przez Tuwima i Wittlina etyki i antropologii.

Obaj tragarze są postaciami wywodzącymi się „z ludu”, ale żaden nie ulega z tego powodu uwzniośleniu, ani też ich losy nie stają się podstawą dla wystąpień o charakterze społecznym. Fakt, iż „ciemność” jest „ojczyzną”<sup>29</sup> Piotra Niewiadomskiego, budzi zarazem dystans, jak i prawdziwe współczucie narratora, do których to uczuć także nakłaniany jest wrażliwy czytelnik, i bardzo podobnie dzieje się w wierszu.

28 J. Wittlin, *Postscriptum do „Soli ziemi”* [w:] tegoż, *Sól ziemi*, oprac. E. Wiegandt, Wrocław 1991, s. 296–297.

29 Tamże, s. 138.

Niezależnie bowiem od różnic, jakie rysują się między odbiorcą i narratorem prozy Wittlinaa niepiśmiennym Huculem (w powieści) oraz czytelnikiem i podmiotem a „dźwigającym” (w wierszu), podlegają oni wszyscy (jak niezbicie, choć z olbrzymią dozą empatii wykazują zarówno Tuwim, jak i autor *Soli ziemi*) temu samemu losowi ludzi borykających się z człowieczą dolą. W tej perspektywie zadanie „dźwigania”, jakie przypada w udziale Niewiadomskiemu i bohaterowi wiersza, która rzyć się musi z zaleceniem „jeden drugiego brzemiona noście” (Gal 6,2), jakiego udzielił adresatom swego listu św. Paweł. Współtowarzystwo w „dźwiganiu” to znak wspólnej kondycji ludzi, w ramach której zaistnieć może empatia, o ile zgodzimy się na to, że w obliczu ludzkiego losu nie różnimy się znacząco między sobą („Bo kto uważa, że jest czymś, gdy jest niczym, ten zwodzi samego siebie” – Gal 6,3). Dwóch tragarzy, bohaterów literatury polskiej dwudziestolecia międzywojennego, oraz ich malarski antenat przypominają więc o pociechach, jakie dla doświadczających „ciemnej nocy” i pozbawionych metafizycznego horyzontu ludzi modernizującego się świata płyną z budowania odróżnicowanej zbiorowości czujących i współpatrzących w noc ludzi.

# Madonna z Darwinem

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Najbiedniejsza z matek*)

## 1.

Bardzo jednoznaczny kontekst dla lektury wiersza *Najbiedniejsza z matek* buduje jego dedykacja. Utwór zadedykowała poetka swej dobrej znajomej – Irenie Krzywickiej<sup>1</sup>, co sprawia, że łatwo przychodzi potraktować go jako głos w (żywo zajmującej Krzywicką) sprawie problematyki kontroli narodzin. Tym łatwiej, że Pawlikowska-Jasnorzewska wypowiadała się w tym zakresie niejednokrotnie, stając się wręcz czymś w rodzaju ikony poetyckiej walki o prawa kobiet do edukacji i samodzielnych decyzji w tym zakresie: jej wiersz zatytułowany *Prawo nieurodzonych* (dedykowany z kolei innemu bojownikowi o prawa kobiet, Tadeuszowi Boyowi-Żeleńskiemu, napisany o trzy lata wcześniej, niż przywoływany tutaj liryk)<sup>2</sup> posłużył autorowi książki na temat eugeniki jako przykład głosu polskich artystów i inteligencji dwudziestolecia w zajmującej go kwestii<sup>3</sup>. Nie chcę jednak zdążać tym tropem i w ten sposób ukrećać głowy wierszowi, gdyż dostrzegam w nim coś więcej niż doraźną publicystykę.

Oto tekst utworu *Najbiedniejsza z matek*:

---

<sup>1</sup> Zob. A. Nasiłowska, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, czyli Lilka Kossak. Biografia poetki*, Toruń 2010, s. 218–222.

<sup>2</sup> Por. M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Prawo nieurodzonych* [w:] *też*, *Poezje*, s. 408–411. Jak podaje edytor *Poezji*, wiersz miał swój pierwodruk w „Pamiętniku Warszawskim” 1931, z. 5; nosił wówczas tytuł *Głos nieurodzonych*.

<sup>3</sup> Zob. M. Zaremba Bielawski, *Higieniści. Z dziejów eugeniki*, tłum. W. Chudoba, Wołowiec 2011, s. 353–354.

*Irenie Krzywickiej*

„Nocą, na słomie,  
     w poryku miarowym  
 rodzącej z trudem  
     matki mojej, krowy,  
 z pomocą kleszczów,  
     wśród grozy patrzących,  
 przyszedłem na świat...  
     żałosny i drżący.

Jak was – oddana karmiła mnie matka,  
 do wyliczonych dni moich ostatka...

    Lecz dzisiaj – w rzeźni –  
             gorzko jej złorzeczę,  
 że mnie zrodziła: –  
             na cielęcą pieczeń...”

Cielątko smutne! – – –

    Obiadów podstawo!  
 Wiedz, gdy pod nożem lżą zapłaczesz krwawą,  
 że twoja matka o ciężkich powiekach  
 bezradna była jak –  
     Matka Człowieka...

I ona, z deską ślepoty u czoła,  
 rzeczywistości ogarnąć nie zdoła;  
 jakiś testament –  
     zwierzęcy, nie boży –  
 każe jej nędzę rozdzielać i mnożyć  
 i w ręce śmierci rodzić raz za razem,  
 pod gospodarskim  
     Natury rozkazem<sup>4</sup>.

---

4 M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Najbiedniejsza z matek* [w:] *teżże, Poezje*, zebrała i oprac. M. Wiśniewska, t. 1, Warszawa 1974, s. 419–420. Pierwodruk: „Wiadomości Literackie” 1934, nr 13.



## 2.

Wiersz ma wyraźnie dwudzielną strukturę. Pierwszą część stanowi przytoczenie wypowiedzi zwierzęcego bohatera, drugą – replika podmiotu. Zarówno bohater – cielątko smutne – jak i budowanie znaczeń wyłaniających się z tekstu na wyrazistym, alegoryzującym skojarzeniu zwierzęcia i człowieka, odległym echem przywołują tradycję bajki zwierzęcej, gatunku służącego refleksji filozoficznej i egzystencjalnej. W bajkach tego rodzaju zwierzęta to figury ludzkich przeżyć, dylematów, sytuacji<sup>5</sup> – i w pewnym sensie tak dzieje się również w komentowanym wierszu. W czasie, gdy pisała Pawlikowska-Jasnorzewska, bajka zwierzęca nie była już oczywiście gatunkiem praktykowanym w swoim kanonicznym kształcie. Na przeszkodzie jej kultywowaniu stała przede wszystkim niechęć modernizmu do wszelkich przejawów dydaktyzmu w literaturze. Także w komentowanym wierszu próżno by szukać nuty dydaktycznej, jednak nie w tym akurat upatruję głównego odstępstwa poetki od gatunkowego schematu i jej ukłonu w stronę nowoczesnej wrażliwości. Różnica polega na tym, że u Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej analogia zwierzęcia i człowieka nie wyczerpuje się w znaczeniach alegorycznych (mrówka jest pracowita i przypomina w tym pracowitego człowieka, osioł jest uparty i przypomina w tym upartego człowieka i tak dalej.), lecz nakazuje zwrócić uwagę na podstawę samego porównania i zapytać: na jakiej zasadzie można zestawić ze sobą krowę i kobietę, co pozwala pomyśleć o nich jako o podobnych sobie, a także – czy istnieje coś, co sprawia, że analogia ta nie jest pełna? To, że wiersz nakazuje czytającemu zadać sobie takie pytania, jest oczywistą i najbardziej radykalną zmianą zarówno względem tradycyjnej bajki zwierzęcej, jak i parodystycznych kontynuacji tego gatunku, stworzonych przez samą poetkę<sup>6</sup>.

5 Zob. hasło: *Bajka* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 2, poszerz. i popr., Wrocław 1988, s. 52.

6 Parodiami bajek zwierzęcych, obracającymi i analogię ludzko-zwierzęcą, i schemat gatunkowy bajki zwierzęcej, w dobry żart, zasłynął w dwudziestoleciu międzywojennym Artur Maria Swinarski. Pawlikowska-Jasnorzewska również uprawiała ten rodzaj twórczości. Znane są jej zwrotki o raku, molu i niedźwiedziu do nigdy nieukończonego poematu (pisze o tym, wskazując na obecny w wierszykach poetki „absurdalny humor polegający na odnajdywaniu ludzkich cech u zwierząt i odwrotnie”,

Sytuacja liryczna w wierszu Pawlikowskiej – dialog między cielątkiem a podmiotem (czy może raczej odpowiedź podmiotu na skargę zwierzęcia) – sprawia, że obowiązuje tu podstawowa zasada bajki zwierzęcej: zwierzęciu zostaje udzielony głos, a jego słowa wskazują w sposób pośredni na dolę (w tym przypadku – niedolę) ludzką – w kierunku takiej interpretacji jego słów zmierza riposta podmiotu. Zarazem jednak zwierzę nie pojawia się tu z a m i a s t człowieka (jak było to zawsze w tradycji gatunku), lecz o b o k niego, jako – ni mniej, ni więcej – partner dialogu. Tej zasadzie partnerstwa czy analogii należy się jednak bliżej przyjrzeć, jest ona bowiem wykorzystywana (i przełamywana) w wierszu na kilka sposobów, stanowiąc oś problemową całości<sup>7</sup>.

Analogia między zwierzętami a ludźmi w dawnej bajce zwierzęcej opierała się na schemacie alegorycznym. Na tym tle dość dobrze uwidoczniła się specyfika wiersza Pawlikowskiej. W komentowanym utworze następuje upodmiotowienie zwierzęcia: wypowiada ono „własne” przeżycia i myśli, a nie pseudonimuje czysto ludzkie niedole. Ponadto autorka czyni wiele, by „smutne cielątko”, któremu udzielony zostaje głos w pierwszych strofach, nie było w oczach (i uszach) odbiorcy tylko „mówiącym zwierzęciem”, czyli pewną literacką fikcją. Czytelnik zmuszany jest do uświadomienia sobie bliskości z mówiącym stworzeniem („jak was – zrodziła mnie matka”), bliskości trudnej, bo budzącej współczucie, ale i poczucie winy (mówi wszak do nas „obiadów podstawa”). Ten wątek poczucia bliskości jest w wierszu bardzo

---

Anna Nasiłowska – teźże, *Maria Pawlikowska-Jasnorzevska, czyli Lilka Kossak. Biografia poetki*, s. 73). Strofy te radykalnie różnią się od komentowanego tutaj wiersza, i to nie wyłącznie kabaretowym czy satyrycznym charakterem (jedną z nich przedrukował później „Cyrulik Warszawski”), lecz także wynikającym z nich momentem uchylenia jakiegokolwiek poważnego problematyzowania analogii ludzko-zwierzęcych.

<sup>7</sup> Być może to właśnie ta zasada serio (choć nie – moralistycznie) traktowanej analogii między człowiekiem a zwierzęciem stanowiła istotną przyczynę (obok wzmiankowanej na wstępie), by dedykować wiersz właśnie Irenie Krzywickiej. Przyjaciółka poetki była wszak autorką poczytnych felietonów o zwierzętach, w których relacje człowieka ze zwierzętami oscylują między bliskością i empatią a nieredukowalnym przeświadczeniem o odmienności, co stanowi o charakterze tekstów. Opowiadania czy minireportaże zbliżone do prasowych felietonów z lat międzywojennych i niekiedy wprost się do tamtych odwołujące ogłosiła Krzywicka po wojnie w książce *Mieszane towarzystwo. Opowiadania dla dorosłych o zwierzętach*, Warszawa 1961. Za zwrócenie mi uwagi na ten nurt twórczości Krzywickiej serdecznie dziękuję prof. Wojciechowi Ligęzie.

silny, stanowi o jego sensach. Podkreślmy, że bliskość ta zbudowana jest na przeświadczeniu o jednakich, biologicznych i fizjologicznych aspektach ludzkiego (czy właściwie – kobiecego, bo o nim tu mowa) i zwierzęcego życia.

W tym miejscu warto wskazać na sprawę zupełnie podstawową, mianowicie fakt, że wtedy gdy powstał wiersz (połowa lat trzydziestych XX wieku) dobrze były już osadzone w powszechnej świadomości polskich odbiorców zręby teorii darwinowskiej (jakkolwiek ewolucjonizm dotarł do Polski, co dla jego recepcji przez Pawlikowską-Jasnorzewską nie jest bez znaczenia, „w postaci już ideologicznie zinterpretowanej [...]: albo w postaci popularnej wersji darwinizmu społecznego, albo jako klerykalna reakcja na materializm i ateizm tej koncepcji”)<sup>8</sup>. Polszczyźnie przyswojone były od dawna takie publikacje jak *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego* czy – w tym kontekście może ważniejsza – *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*<sup>9</sup>, zaś w 1932 roku przypadała pięćdziesiąta rocznica śmierci Karola Darwina, co dało asumpt do przypomnienia jego postaci i dokonań, choćby tylko w okolicznościowym trybie. Był to czas, gdy terminologia związana z teorią ewolucji i pewne wyobrażenia przez nią wzniecone weszły już na dobre jako elementy „największej narracji XIX wieku”<sup>10</sup> do języka „mówienia o człowieku”, opisywania jego sytuacji, i zaczęto się uważniej przyglądać konsekwencjom takiego sposobu myślenia. Sięgnięcie, choćby nie wprost, do gatunku korzystającego z dobrodziejstw lektury alegorycznej pozwala w tej perspektywie na wiele: „alegoryzując podarwinowską naturę”, można wszak wprowadzić mediację między bezwyjątkowym obowiązywaniem teorii ewolucji a ludzkimi wartościami i pragnieniami<sup>11</sup>.

8 R. Koziołek, *Kompleks Darwina*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 21.

9 C. Darwin, *O powstawaniu gatunków drogą naturalnego doboru, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras istot organicznych w walce o byt*, tłum. W. Mayzel, Warszawa 1873; tegoż, *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, tłum. S. Dickstein, J. Nusbaum, Warszawa; tegoż, *Wyraz uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. K. Dobrski, Warszawa 1873.

10 R. Koziołek, *Kompleks Darwina*, s. 11.

11 Por. W. Forajter, P. Tomczok, *Zajac, lis i ludzie. O jednej powieści Adolfa Dygasieńskiego*, „Teksty Drugie” 2011 nr 3, s. 180 (165–181).

Odnosnie do pytania o miejsce Boga w świecie opisywanym kategoriami darwinowskimi pada w komentowanym wierszu Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zastanawiające sformułowanie: rodzenie potomstwa – także potomstwa ludzkiego – prosto „w ręce śmierci” to „testament zwierzęcy, nie boży”. Sądzę, że w tej frazie przeciwstawia poetka wyraziście właśnie te dwa porządki: natury (darwinizmu) i religii. Alternatywa jest wyrazista i jednoznaczna, a sytuacja człowieka zostaje opisana za pomocą pierwszego z jej członów. O ludzkiej matce pisze Pawlikowska:

jakiś testament–  
 zwierzęcy, nie boży –  
 każe jej nędzę rozdzielać i mnożyć  
 i w ręce śmierci rodzić raz za razem,  
 pod gospodarskim  
 Natury rozkazem<sup>12</sup>.

Kluczową dla mnie frazę można tutaj zapewne rozumieć na dwa sposoby. „Testament zwierzęcy, nie boży” może tu oznaczać: Bóg tego nie chciał, tylko Natura chciała (w znanej prozie poetyckiej ze szkicownika Pawlikowska pisała o Bogu mężczyźnie i jego pomocnicy – kobiecej bogini, pochylonej nad urodą świata<sup>13</sup>; tutaj być może dualizm ten ukazuje swoje mroczne oblicze). Ale może znaczyć również, że Boga nie ma i jest tylko Darwin lub Natura, personifikowana i najwyraźniej intronizowana na nowe bóstwo, z którym nie sposób się spierać<sup>14</sup>. Testament to coś, co decyduje o naszym dziedzictwie: „zwierzęcy testament” to zapewne wszystko to, co nasz gatunek otrzymał na drodze ewolucji po zwierzęcych protoplastach.

<sup>12</sup> M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Najbiedniejsza z matek...*

<sup>13</sup> Taż, *Szkicownik poetycki* [w:] tejsze, *Poezje*, s. 507.

<sup>14</sup> Natura spersonifikowana została w tym wierszu jako nieledwie skrzętna gospodyni (kierująca się bezdusznym rachunkiem zysków i strat, nieczuła na argumenty emocjonalne, raczej buchalterka niż matka), radykalnie odmiennie zatem, niż w innych wierszach poetki, gdzie Natura przedstawiona jest – także w związku z tematyką narodzin – jako (nieco leniwa, a z pewnością nieprzewidywalna) położna, pomagająca to kotce, to kobiecie w sprowadzeniu na świat potomstwa (taż, *Matka Natura* [w:] tejsze, *Surowy jedwab*, Warszawa 1932).

Ukazana w wierszu Matka Człowieka cierpi z powodu własnej bezradności, która upodabnia ją do zwierzęcia – i cierpimy także (choć na inny sposób) my, którzy taką sytuację zaczynamy dostrzegać. Nieco podobny mechanizm działa w Mickiewiczowskim *Przeglądzie wojska* (znanym fragmencie *Ustępu do Dziadów*, części III), kiedy to opisując śmierć wiernego sługi, czekającego zbyt długo na mrozie na powrót swego pana, podmiot mówiący formułuje następujące stwierdzenie: „heroizm, śmierć taka / jest psu zasługą, człowiekowi grzechem”. Przestroga, że to, co zwierzęce, choćby w wydaniu zwierzęcia zdawało się bohaterskie czy cenne, człowiekowi nie przystoi, gdyż znosi jego godność, zawiera w sobie *implicite* przesłankę, że człowiek różni się od zwierząt. Sto lat później krakowska poetka wydaje się formułować w gruncie rzeczy podobne stwierdzenie, uświadamiając, że różnica między krową a kobietą powinna uzasadniać inny stosunek do macierzyństwa ich obu: rodzenie „w ręce śmierci” poniża kobietę, zrównując ją ze zwierzęciem.

Na tym quasi-dydaktycznym stwierdzeniu nie da się jednak poprzestać – i nie czyni tego także Pawlikowska. O ile bowiem można wyobrazić sobie, że postać z dzieła Mickiewicza istotnie zmienia swój los i odrzuca możliwość śmierci na mrozie, o tyle rodząca matka ma na swój los wpływ nieporównanie mniejszy. Przypomnijmy, że w czasie, gdy powstawał wiersz, śmiertelność dzieci w Polsce w okresie między narodzinami a ukończeniem pierwszego roku życia wynosiła 20%<sup>15</sup>. Rodzenie „w ręce śmierci” to zatem nie metafora, a opis potwornej rzeczywistości, nie dający się sprowadzić do pełnienia roli propagandowego argumentu w jakiegokolwiek kampanii społecznej.

W ten sposób w finale wiersza przekazana zostaje pointa informująca o tragicznej sytuacji Matki Człowieka. Rozkaz natury jest wprawdzie „gospodarski”, nie tragiczny. Ale w określeniu tym kryje się łatwo dostrzegalna ironia – perspektywa w wierszu jest bowiem bezsprzecznie tragiczna. Życie w optyce porządku biologicznego (a taka jest konsekwentnie w wierszu wykorzystywana) to w istocie nędza, życie ku

<sup>15</sup> Por. M. Zaremba Bielawski, *Higienisci*, s. 339. Okoliczność tę Tadeusz Boy-Żeleński komentował słowami „Dziki przyrost ludności pracuje przeważnie dla cmentarzy” (tegoż, *Świadome macierzyństwo, medycyna a lekarze*, „Życie Świadome” 1936, nr 1, s. 5, cyt. za: M. Zaremba Bielawski, s. 339).

śmierci, ku niebytowi jednostki – wyłącznie dla dobra gatunku. Niezgodę na to, by tak pojmowaną nędzę „rozdzielać i mnożyć” artykułowała Pawlikowska wielokrotnie, także w życiu prywatnym. („Gdyby ludzie byli nieśmiertelni, chciałabym mieć kupę dzieci, ale urodzić śmiertelnika!” – miała powiedzieć kiedyś do siostry<sup>16</sup>.)

Tego rodzaju rozważania wychodzą już dość daleko poza perspektywę otwierającej wiersz wypowiedzi cielątka. Cielątko nie chce umierać – i w chwili lęku i buntu złorzeczy swojej matce, że je urodziła. (W jego słowach czytelnik może dopatrywać się apelu poetki-wegetarianki o rezygnację z jedzenia mięsa; wiersz napisała wszak autorka *Mięsożerców*.) Podmiot wie jednak, że nie można obwiniać matki za rodzenie śmiertelnych istot, gdyż taka właśnie jest natura świata – a przeciw tej występować może jedynie pozbawione wiedzy o rzeczywistości, młode i niedoświadczone stworzenie. Między cielątkiem a podmiotem, który mówi wciąż o analogii między zwierzętami a ludźmi, istnieje więc pewna asymetria wynikająca nie tylko z faktu, że w cywilizacyjnych realiach, o jakich pisze Pawlikowska-Jasnorzewska, najczęściej to człowiek zabija zwierzęta, a nie odwrotnie, lecz przede wszystkim z posiadanej wiedzy o świecie, czy raczej umiejętności jego opisanie i zinterpretowania. „Wiedz” – zwraca się podmiot do zwierzęcia, a zatem podmiot wie więcej, i wie, że wie – co jest tutaj kluczowe.

Taka optyka: spojrzenie skierowane na zwierzęta przez człowieka, który wie i przewiduje więcej od nich (a formułując wypowiedź, nie redukuje w żaden sposób swojej ewidentnie pokazywanej „przewagi” nad nimi), stanowi o charakterze relacji ludzko-zwierzęcych nakreślonych w wierszu Pawlikowskiej. Jednocześnie, co ważne, „uczłowieczenie” zwierzęcia wynika z wpisanej w tekst immanentnie optyki ludzkiego obserwatora i języka, jakiego ów, z braku innego, używa<sup>17</sup>. Innymi słowy, ludzie i zwierzęta są do siebie podobni – jednak wiedzą o tym wyłącznie ludzie; tym samym powyższa symetria ulega nieredukowalnemu rozchwianiu. Nieskończona różnica między

16 M. Samozwaniec, *Zalotnica niebieska*, s. 101. Por. także A. Nasiłowska, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, czyli Lilka Kossak. Biografia poetki*, s. 116.

17 „Chociaż teoria ewolucji uczy, że obserwując naturę, dostrzegamy wyłącznie procesy instynktowne i fizjologiczne, to w opisach naukowych, publicystycznych czy literackich zmieniają się one w świadome konflikty, wysiłki i ofiary jednostek podobnych ludziom” (R. Koziołek, *Kompleks Darwina*, s. 15).

wiedzą a jej brakiem sprawia, że ten, kto wie, musi świadomie uchylić czy unieważnić swoją wiedzę, by między nim, a niewiedzącym zaszła relacja prawdziwej równości. Ta ostatnia jest zatem możliwa wyłącznie za cenę rezygnacji z własnego statusu – i ta granica nie zostaje przekroczona, gdyż w dziele literackim przekroczona zostać po prostu nie może:

[...] Darwin – odkrywając prawo natury (wielkiego Innego) – opowiedział o tym w jedynym języku, jaki miał do dyspozycji, mimo że zdawał sobie sprawę z jego nieadekwatności, z koniecznej „jednojęzyczności innego”, jakim jest zwierzę czy roślina. Opowiedział więc ich (naszą) historię w języku antropocentrycznej hermeneutyki natury, pytając po staremu: jakie znaczenie ma natura dla człowieka? Ale treścią swojej opowieści uniemożliwił dalsze uprawianie tej hermeneutyki, zepchnął naturę poza granice znaczenia, a ta pociągnęła za sobą człowieka. Ten gest inkluzji pozbawił nas pewności zapytywania o to, jakie znaczenie ma natura dla nas i zmusił do postawienia innego [pytania – red.]: kim/czym jest opowiadająca o sobie natura – „zwierzę, którym więc jestem”?<sup>18</sup>

Wydaje się, że właśnie wiedza, świadomość własnej sytuacji, a przede wszystkim nieskrywana potrzeba refleksji nad nią jest tym momentem, który decyduje o istnieniu nieprzekraczalnej asymetrii między cielątkiem a człowiekiem w wierszu Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, mimo wszelkich zauważonych wcześniej podobieństw i analogii<sup>19</sup>. Nie jest to oczywiście pogląd szczególnie nowatorski, choć w dziele poetki, którą krytyka dość konsekwentnie opisuje jako baczna i empatyczną obserwatorkę natury, wybrzmiewa on wyjątkowo dobitnie. Jak pisał w dziele *Pojęcie lęku* (wydanym po polsku we fragmentach

<sup>18</sup> R. Koziółek, *Kompleks Darwina*, s. 31. Cytat wieńczący wywód Ryszarda Koziółka pochodzi z eseju J. Derridy *L'animal que donc je suis*, Paris 2006.

<sup>19</sup> Optyka przyjęta w wierszu przełamuje zatem dużo powszechniejsze w twórczości poetki, zwłaszcza w okresie po 1928 roku, „przekonanie o zrównaniu wszelkich żyjących form” (E. Hurnikowa, *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Warszawa 1995, s. 29; zob. także J. Kwiatkowski, *Wstęp* [w:] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław 1972, s. LXXVII). Przekonanie wyniesione zapewne także z lektur Maurice'a Maeterlincka i Arthura Schopenhauera (E. Hurnikowa, *Natura w salonie mody...*, s. 14–15).



w 1914 roku) Søren Kierkegaard, człowieka od zwierzęcia odróżnia klarowna świadomość własnej kondycji oraz umiejętność odczuwania lęku związanego z uświadomieniem jej sobie: „Gdyby człowiek był zwierzęciem albo aniołem, nie popadałby w trwogę”<sup>20</sup>.

Otóż to właśnie. Cielątko wprawdzie „złorzeczy”, czy jednak odczuwa ten sam, co czytelnicy, egzystencjalny dreszcz, zyskując świadomość, że wszelkie życie, że cały świat zdąża „w ręce śmierci”? Jest to wysoce wątpliwe – przynajmniej wiersz nie pozwala na takie przypuszczenia. Dlatego tylko ludzka matka (nie zaś zwierzęca) ma świadomość swej sytuacji. To ona jako jedyna wie, że zmuszona jest „rodzić w ręce śmierci” – co wywołać musi istotnie rozpacz każdej matki, zwłaszcza jednak tej, która pozbawiona jest dawanego ongiś („przed Darwinem”) eschatologicznego pocieszenia przez religię. Wiersz przestaje zatem jawić się (jeśli kiedykolwiek się jawił) jako naiwny w istocie głos na rzecz zrównania praw zwierząt i ludzi, piętnujący ludzką przemoc i okrucieństwo dotykające wszystkie stworzenia na równi – i okazuje się świadectwem strasznego napięcia, w jakim człowiek nowoczesny zapytuje o własną kondycję i jej uwarunkowania oraz potrzeby wywikłania się z impasu.

### 3.

Świadomość, że mnoży się nędzę, przysługuje zatem – w ramach rzeczywistości wierszowej – jedynie ludzkim matkom. Krowia matka tego nie wie: przemowa cielątka jest przecież fikcją i podmiot nie kryje, że stanowi ona dlań w istocie retoryczny rozbieg. Wypowiedź podmiotu, wbrew swojej funkcji wynikającej z sytuacji lirycznej (jest to wszak odpowiedź na pełną bólu skargę) nie jest przecież ani zaprzeczeniem, odparciem argumentów (nie mówi się tu cielątku, że nie ma racji, czując strach i żal), ani konsolacją (bo na czym niby polegać miałyby tu pocieszenie, tego nie sposób dociec). Jej sens polega na czymś innym: na zwróceniu uwagi na własną sytuację, nie społeczną jednak, lecz w pierwszym rzędzie, jak sądzę, egzystencjalną.

Bardzo podobny w istocie obraz tragicznego wymiaru życia ludzkiej matki, która wie, że „rodzi w objęcia śmierci”, znajduje się w wydanej

<sup>20</sup> S. Kierkegaard, *Wybór pism*, tłum., wstęp i adnotacje M. Bienenstock, Lwów 1914, s. 128.



w 1935 roku (a zatem – rok po ogłoszeniu przez Pawlikowską komentowanego wiersza w „Wiadomościach Literackich”) powieści Józefa Wittlina *Sól ziemi*. Mam na myśli fragment opisujący sytuację huculskich wsi po tym, jak grupa rekrutów opuściła swe rodzinne ziemie, by służyć w armii cesarskiej na frontach pierwszej wojny światowej. Przy wszystkich różnicach poetyki i konwencji, podobieństwo zasadzające się na zestawieniu matki-krowy oraz matki-kobiety jest uderzające<sup>21</sup>:

Tylko w starych matkach wiecznie przytomny był strach. Rozrastał się w uwiedłych łonach jak potworny, czarci bękart. Oblane zimnym potem,

21 Maria Pawlikowska-Jasnorzewska i Józef Wittlin – to zestawienie na pierwszy rzut oka dość zagadkowe. Choć oboje związani byli ze środowiskiem „Wiadomości Literackich”, to uznać wypada, że ów wspólny mianownik jest niezwykle pojemny i że tych dwojga twórców literaturoznawczy dyskurs nie łączy ze sobą (w pierwszym rzędzie zapewne z powodu osławionego „moralizmu” dzieła Wittlina, pod wieloma względami stojącego na przeciwległym biegunie niż poezja Pawlikowskiej). Zestawienie to jednak nie jest aż tak odległe: istniało między nimi niewątpliwe podobieństwo wrażliwości (oboje cechowała zupełnie wyjątkowa wrażliwość na zwierzęta, co w perspektywie komentowanego wiersza Pawlikowskiej jest znaczące), ale także upodobanie do efektownej gry słów czy paradoksu. Poetka dedykowała Wittlinowi *Rubayaty wojenne (V)* – zob. M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje*, s. 160. Wittlin natomiast poświęcił jej wojennym wierszom audycję *Poetycka gemma* w Radiu Wolna Europa (inf. za: T. Terlecki, J. Wittlin, *Listy 1944–1976*, oprac. N. Taylor-Terlecka, Warszawa 2014 – tu przypis edytorcki, s. 94). Taylor-Terlecka jak najślusniej zwraca uwagę na „duchowe współbrzmienie” (tamże, przypis edytorski, s. 38), jakie ich łączyło. W liście z 29 marca 1943 roku Wittlin pisał do Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej: „Jestem Ci głęboko wdzięczny za to, co piszesz, bo wiele rzeczy mówisz w swych wierszach i w moim imieniu. Moja żona twierdzi, że powinniśmy oboje założyć własne stronnictwo polityczne [...]. Zawsze nienawidziłem historii i miałem pobłażanie dla ludzi, którzy brali ją nazbyt serio. A Ty naprawdę z wielkopańską wzdargą traktujesz te tak zwane procesy historyczne ludzkości, służące ku jej zagładzie. [...] W tej wojnie kobiety okazały się znacznie więcej warte od nas [mężczyzn – K.S.-H.], widzę to po własnej żonie. Mężczyźni zdali już egzamin i pokazali, co potrafią. Zbawcie świat, kobiety, bo mężczyźni okazali się tylko mistrzami w gubieniu go. Chętnie poddam się matriarchatowi” – M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Listy 1940–1945*, zebrał, wstępem i przypisami opatrzył P. Kądziela, Warszawa 1994, s. 8. Po śmierci Lilki zaś Wittlin notował: „Śp. Maria Pawlikowska. Starsza siostra mojej biednej duszy” (J. Wittlin, *Notatnik*, t. VIII, k. 65 – rękopis ze zbiorów Muzeum Literatury w Warszawie); Łączność ta nie datuje się jednak od czasów wojennych, co uwidacznia się choćby w komentowanym tutaj zestawie utworów, temat jednak z pewnością zasługuje na bardziej szczegółowe rozpoznanie.

zwlekały się rano z ciepłej słomy, na której je trapiły przeraźliwe sny. [...] Potem już spokojniej szły do krów, a mosiężne dzwoneczki u szyi była pocieszały je swym równomiernym blekotem. Niekiedy jednak sam widok mleka rozdzierał matkom serca. Przypominał te odległe czasy, kiedy z ich własnych piersi tryskało mleko. Po tylu latach znów zaboląły sutki, jakby ugryzione bezzębnymi wargami, które dziś gryzą już może ziemię. Matki-Hucułki zazdrościły matkom-krowom błogiej nieświadomości losu potomstwa, mordowanego po jatkach. I wywierały zemstę na krowach. Z dziką pasją szarpały im wymiona, jakby nie mleko z nich wydoić chciały, lecz krew. A mleko łało się białe i niewinne, ciepłymi strugami, bębniąc o blaszane skopki, jak groch<sup>22</sup>.

Bardzo charakterystyczny jest zabieg zastosowany przez Wittlina, bliźniaczy w istocie wobec konceptu wiersza Pawlikowskiej: zestawienie matek krowich i ludzkich, oparte na podobieństwie fizjologicznym, służy w istocie wskazaniu na różnicę między nimi – u Wittlina nazwaną wprost, u Pawlikowskiej zasygnalizowaną przez grę z konwencją alegoryczną i tytuł wiersza. W cytowanej prozie wybrzmiewa to bardzo silnie: ludzkie matki cierpią, gdyż wiedzą o śmiertelności własnego potomstwa – krowie matki tego akurat cierpienia nie zaznają, czym zresztą wywołują bolesną i bezsilną zazdrość kobiet świadomych losu swoich synów-rekrutów<sup>23</sup>.

Zestawienie matki-kobiety i matki-krowy nie jest rzecz jasna wynalazkiem polskiej literatury lat 30. XX wieku. By zasygnalizować skrótowo jego popularność i nośność, proponuję przywołać obraz namalowany w 1889 roku przez Giovanniego Segantiego, jednego z najbardziej znanych malarzy europejskich drugiej połowy XIX wieku, zatytułowany *Le due madri* (*Dwie matki*). Przedstawia on wnętrze obory, w której obok krowy i cielęcia siedzi, wypoczywając, kobieta z małym dzieckiem. Senna i spokojna atmosfera przedstawienia obrazowego (do której przyczyniają się zarówno barwy, jak i światło)

<sup>22</sup> Tenże, *Sól ziemi*, s. 93.

<sup>23</sup> „To, co jest cechą człowieka wyodrębniającą go ze świata zwierząt: intelekt – jest równocześnie źródłem jego cierpienia” – E. Kuźma, *O symbolice zwierzęcej w literaturze i sztuce dwudziestolecia międzywojennego (na wybranych przykładach)* [w:] *Literacka symbolika zwierząt*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1993, s. 141.

związana jest z intymnym charakterem sceny<sup>24</sup>. Macierzyństwo ludzkiej matki zyskuje u Segantiniego szczególne piękno zdarzenia całkowicie naturalnego, wpisanego w powszechny porządek i w ramach tego porządku afirmowanego. Niewątpliwie przyczynia się do tego również fakt, że konotacje, jakie budzi powszechnie krowa-matka, oscylują wokół skojarzeń z łagodnością, spokojem, a za sprawą mleka także z całą naturalnością i dobrem macierzyństwa<sup>25</sup>. Konotacje te

24 Choć dodać należy, że przedstawienie matki z dzieckiem w stajni w towarzystwie zwierząt ma oczywisty charakter nawiązania do motywu stajenki betlejemskiej. Nawet jeśli konwencja obrazowa wykorzystana przez Segantiniego jest w oczywisty sposób odległa od konwencji malarstwa religijnego, to skojarzenie takie pozostaje w mocy, komplikując dodatkowo znaczenia i nakazując umieścić także to dzieło w perspektywie ówczesnego sporu między ewolucjonizmem a światopoglądem religijnym.

25 Zestawienie ludzkiej matki z innym zwierzęciem siłą rzeczy budzić musi odmienne konotacje. Jak wielkie znaczenie ma dla utworu wybór takiego, a nie innego stworzenia jako darwinowskiego *memento* dla uwikłanej w swoją fizjologię człowieczej matki, uzmysławia zestawienie komentowanego wiersza z powstałym niedługo wcześniej lirykiem Beaty Obertyńskiej zatytułowanym *Macierzyństwo* ([w:] *Pszczoły w słoneczniku*, 1927 – cyt. za: B. Obertyńska, *Wiersze wybrane*, wyb. M. Sprusiński, wstęp i nota wyd. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1983, s. 29): „Utrudzone, wsłuchane w czarnopuchą ciszę, / Bezsennymi nocami kołysze... kołysze... / Oblicze przezroczyste, blade błogą męką, / Chyli nad niemowlęciem wymownie i miękko / Tylko mnie niepokoją dojrzone przez szatę / Małpie łapy, bezmyślne, szare i włochate...”. Finalny obraz ma u Obertyńskiej charakter groźny, bo na ewokowany wcześniej liryczny obraz poświęcającej się dla dziecka, kochającej matki zostaje w optyce podmiotu nałożony obraz macierzyństwa instynktownego „bezmyślnego”, nawet odstręczającego („łapy włochate”). Jednocześnie nie można przesądzać, czy za ogarniającym czytelnika odruchowym przerażeniem obrazem małpy opiekującej się ludzkim niemowlęciem, kryje się po prostu zaskoczenie (niewątpliwie w przypadku efektownej pointy kończącej wiersz), czy też podszyte jest ono oporem wobec (w powszechnym wyobrażeniu darwinizmu – sztandarowego, choć nieobecnego w pismach samego Darwina) pojmowania ludzi jako bezpośrednich potomków małp (jak słusznie zauważono, w podarwinowskim stosunku człowieka do zwierząt „wstydlive jest najbliższe pokrewieństwo” – E. Kuźma, *O symbolice zwierzęcej w literaturze i sztuce dwudziestolecia międzywojennego (na wybranych przykładach)*, s. 148). O tym zaś, by „w przepięknej małpy uściskach się miotać” roi w erotyczno-kosmologicznej fantazji bohaterka dramatu *Tumor Mózgowicz* Witkacego (skądinąd – bliskiego znajomego Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, z którą planowali wspólne autorstwo sztuki, por. A. Nasiłowska, *Maria Pawlikowska-Jasnorzevska, czyli Lilka Kossak. Biografia poetki*, s. 147), wywołując zbliżone reakcje słuchaczy.

Taki sam rodzaj szoku poznawczego fundowały odbiorcom powstające licznie w drugiej połowie XIX wieku obrazy i ryciny, przedstawiające na przykład olbrzymią

przyjmują wszyscy cytowani twórcy za punkt wyjścia, choć rozwijają je na różne sposoby. U Wittlina ten sam u obu matek, ludzkiej i krowiej, moment fizjologii macierzyństwa (karmienie piersią) ukazuje już nie powszechny ład, w który wpisuje się swą biologią każda kobieta, lecz raczej jego brak w obliczu grozy ludzkiego świata, kumulującej w wojnie, o której wiedzą i której boją się wyłącznie ludzkie matki. U Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej akcenty rozłożone są nieco inaczej niż u Wittlina, bo wiodącym schematem w argumentacji kierowanej do cielątka jest właśnie analogia krowiej i ludzkiej matczynej bezradności wobec biologicznego przymusu wydawania na świat śmiertelnych dzieci – jednak, jak o tym była mowa, „krowia matka” jest tu postacią istniejącą w ramach zupełnie innego porządku. Obu matkom „deska ślepoty” nie pozwala wprawdzie „ogarnąć rzeczywistości” własnego życia, ludzkiej matce jednak nie przesłania ona – jak, zdaje się, dzieje się w przypadku krowy – jego tragicznego wymiaru<sup>26</sup>.

W ten sposób w wierszu pojawia się drugi już moment podstawowej asymetrii, wyraźny w sposobie wartościowania zwierzęcego i ludzkiego cierpienia. Rama wiersza, jaką jest tytuł, uniemożliwia utrzymanie sugerowanej wciąż w tekście analogii dwóch matek – krowy i kobiety. Choć druga z nich jest, dokładnie jak pierwsza, „bezzadna”, choć obie skazane są na „deskę ślepoty u czoła”, to przecież – tylko jednej z nich przysługuje tytułowe miano „najbiedniejszej”. Tytuł zdradza Pawlikowską: choć

---

małpę, stojącą w pozycji Adama (ryc. A. Dürer, *Adam i Ewa*) i mającą przyrodzenie osłonięte gałązką lub też ludzkie dziecko w otoczeniu małpiej rodziny (E.M. Geyger, *Darwinowska dysputa między małpami nad pierwszym ludzkim dzieckiem*, 1892). Na temat tego typu przedstawień plastycznych zob. M. Haake, *O jednym z aspektów obrazu „Dziwny ogród” Józefa Mehoffera. Między stworzeniem a ewolucjonizmem*, „Rocznik Historii Sztuki” 2016, s. 182–184. Kontekst dzieł tego rodzaju jest z pewnością istotny dla cytowanego wiersza Obertyńskiej, ale także dla zrozumienia, jak silna była obecność bodźców przedstawień wizualnych podejmujących temat ewolucji w czasach młodości Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, na tę ostatnią (pochodzącą z artystycznej rodziny, wnuczkę, córkę i siostrę malarzy) oddziałująca zapewne szczególnie intensywnie. Za przypomnienie mi o poezji Obertyńskiej w perspektywie omawianych tutaj wątków twórczości Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej serdecznie dziękuję prof. Wojciechowi Ligęzie.

26 Kilka lat później, w kontekście już wojennym (wiersz z tomu *Gołąb ofiarny*, 1941), pisała: „Obłoku biały, obłoku szczęśliwy, / Gdyż niewiedzący!” (M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Obłoku biały...* [w:] *taż, Poezje*, t. 2, s. 40). Ten moment szczęśliwej niewiedzy wyraźny jest też u Wittlina – por. na przykład wiersz *Kotysanka dla mojej córeczki*.

podmiot usiłuje utrzymać swe rozumowanie w ramach analogii między nimi i czyni wszystko, by wydawała się ona całkowitą, to w tytule wiersza znajduje się kluczowa przesłanka po temu, by przypuszczać, że podobieństwo to jest wysoce niepełne – zaś oparte na nim krzykliwe i nośne slogany, czy to ze strony obrońców zwierząt, czy to ze strony obrońców praw kobiet, są retorycznym pustosłowiem.

Tytuł daje nam bowiem prawo zapytać – do pewnego stopnia niejako wbrew temu, co w wierszu mówi się wprost o równości krowy i kobiety – która z matek może być nazwana „najbiedniejszą”? Odpowiedź zaś nie jest zaskakująca: jest nią oczywiście – „Matka Człowieka”. Ten zapis jest szczególny i wraz z sytuacją wierszową (cierpienie jako element ludzkiej kondycji i część schedy przechodzącej z pokolenia na pokolenie) przywodzi na myśl Matkę Syna Człowieczego – Maryję<sup>27</sup>. To ona jest figurą matczynego cierpienia w kulturze europejskiej, od początku przygotowywana na to, że jej duszę „miecz przeniknie” (Łk 2, 35), gdy oglądać będzie śmierć ukochanego dziecka. Tego wymiaru życia Maryi, której cierpienie ma związek właśnie z człowieczą, a nie boską częścią natury jej dziecka (Chrystus, będąc Synem Bożym, był wszak i Synem Człowieczym, a to drugie akcentowane było na przestrzeni całego wieku XIX coraz silniej, kumulując się w obrazach Chrystusa-człowieka, pozbawionych już całkiem teologicznego wymiaru)<sup>28</sup>, dotyczą wszak przedstawienia typu *pietà* i literackie transpozycje motywu *Stabat Mater Dolorosa*, ukazujące ból Matki, która wie, dlaczego to wszystko się dzieje, ale i tak niewymownie cierpi.

Posłuszeństwo Bogu cechujące Matkę Chrystusa wyrażało się także w tym, że nie będąc w stanie zrozumieć całości bożego planu zbawienia, godziła się w pokorze na zsyłane jej i jej dziecku cierpienie. Pawlikowska tego wymiaru religii, zdaje się, nie pojmowała czy nie akceptowała: ujawniana w jej tekstach chęć rodzenia ludzi nieśmiertelnych

<sup>27</sup> Nie jest to szczególnie zaskakujące, gdyż „funkcje i formy motywu zwierzęcia w literaturze” są skorelowane ze zmiennymi i stałymi w „historycznym rozwoju duchowości” (W. Przybyła, *Kulturowa semantyka motywu zwierząt*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 24f), zaś tematyka macierzyństwa ujawnia szczególnie silnie, że darwinizm jest w literaturze polskiej tylko jedną z wielu opowieści o człowieku (R. Koziołek, *Kompleks Darwina*, s. 28 i nast.).

<sup>28</sup> Por. D. Pniewski, *Przywłaszczenie i strata. Romantyczne transfiguracje Jezusa*, Toruń 2014, passim.

(czyli równych Bogu?) wskazuje, że nie godziła się na świat pełen bólu i śmierci, tym samym rezygnując z horyzontu religijnego, który wszak tłumaczy świat, jakim ten jest. Zarazem jej poezja – a z pewnością komentowany wiersz – wskazuje, że zdawała sobie sprawę z pustego miejsca, jakie zostało po Bogu i z tego, że nie sposób tego miejsca zapełnić ani sprawiedliwym systemem społecznym, ani czymkolwiek innym. Nie wyznając religijnego poglądu na świat, kwestionowała również metanarrację ewolucjonizmu, wskazującego obraz miejsca człowieka w świecie całkowicie opozycyjny wobec proponowanego przez religię<sup>29</sup>.

Bohaterka wiersza, Matka Człowieka, jest zatem „najbiedniejsza” nie tylko dlatego, że nie zna się na planowaniu rodziny ani nawet z powodu paralizującej świadomości, iż rodzi swe dzieci „w ręce śmierci” – także dlatego, że bezpowrotnie utraciła horyzont, który pozwoliłby przejść przez niezrozumiałe cierpienie z godnością. Myślę, że ból zawarty w tym wierszu to nie tylko, a nawet nie przede wszystkim uczucie towarzyszące oglądaniu autentycznych dramatów ludzkich wyrastających z realiów społecznych przełomu wieków<sup>30</sup>; sądzę, że jest to także – zapewne w głównej mierze – ból kogoś, kto zrozumiał, że zanik metafizycznej perspektywy oglądu ludzkiego życia (do której to przemiany światopoglądowej przyczynił się także Karol Darwin, a zwłaszcza jego komentatorzy) odbiera piękno najwspanialszym ludzkim doznaniom, do których macierzyństwo z pewnością należy (i poetka też tak sądziła – mówiła wszak, że „miałaby dziesięcioro”). W tej sytuacji jedyne, co pozostaje człowiekowi, to – jak pisała Pawlikowska w innym wierszu – „zwierzęcy

29 Stało się tak, pomimo że alternatywa taka nakreślona była w publicystyce początków XX wieku niezwykle wyraziście. W efektywnym skrócie ilustruje ją tytuł pracy Arnolda Dodela *Mojżesz czy Darwin? Zagadnienie w sprawie szkolnictwa* (tłum. B. Marchlewskiej, Warszawa 1907). Postuluje się tam „napiętnowanie zbrodni popełnianej na dzieciach”, uczonych „fałszu” i zmuszanych do „wierzenia w Mojżeszową baśń o stworzeniu świata” (tamże, s. 5 – cyt. za M. Haake, *O jednym z aspektów obrazu „Dziwny ogród” Józefa Mehoffera. Między stworzeniem a ewolucjonizmem*, s. 182).

30 Por. A. Nasiłowska, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, czyli Lilka Kossak. Biografia poetki*, s. 223: „Pawlikowska, pomagając Krzywickiej, Morskiej, Boyowi, którzy współtworzyli Ligę Reformy Obyczajów, nie przestała być jednak sobą. Nie stała się nigdy [...] poetką walczącą”.

bek za rajem utraconym”<sup>31</sup>. Rajem, w którym ludzie i zwierzęta żyliby obok siebie w pokoju, a kobiety rodziłyby nieśmiertelnych, zaś Bóg oszczędziłby człowiekowi i wiedzy, i wyjątkowości.

---

31 M. Pawlikowska Jasnorzewska, *Ryje* [w:] tejsze, *Poezje*, t. 2, s. 346 (pierwodruk „Cyrulik Warszawski” 1929).





# Jakub i Ezaw

(Zbigniew Herbert, *Naprzód pies*)

Uderzającą cechą wiersza *Naprzód pies* jest coś, co nazwałabym chętnie mozaikowością. W niezbyt długim wierszu pomieścił Herbert całe spektrum znaczeń i odcieni semantycznych, kreśląc precyzyjnymi, drobnymi kreskami, poprzez wykorzystanie odwołań do różnych poetyk i stylów, ogromną skalę emocji (od dziarskiej dykcji ideologicznego uproszczenia, po bezsilną rozpacz i z powrotem, do pokornego uspokojenia). W spokojnym rytmie (w całym wierszu wyraźnie słyszalny jest nieregularny przebieg jambiczny) oddany został ciąg bolesnych obrazów, migawkowych i fragmentarycznych, niekiedy jedynie sygnalizowanych z pomocą metafory czy metonimii, mimo to trwających pod powiekami i bardzo trudnych: wiersz stawia bowiem czytelnikowi przed oczy cały, właściwy współczesności, bezduszny postęp nauki oraz uzmysławia cenę, jaką przychodzi zań zapłacić. Niezadanemu, lecz implikowanemu przez tekst pytaniu o dehumanizację cywilizacji i ludzkiego świata towarzyszy „dobry” i „wierny” pies: jego postać zastępuje zwierciadło, w którym przedstawiony w wierszu współczesny człowiek przegląda się raczej niechętnie.

Więc naprzód pójdzie dobry pies  
a potem świnia albo osioł  
wśród czarnych traw wydepczą ścieżkę  
a po niej przemknie pierwszy człowiek  
który żelazną ręką zdusi  
na szklanym czole kroplę strachu

więc naprzód pies poczciwy kundel  
który nas nigdy nie opuścił

latarnie ziemskie śniąc i kości  
w swej wirującej budzie uśnie  
zakipi – wyschnie ciepła krew

a my za psem za drugim psem  
który prowadzi nas na smyczy  
my z białą laską astronautów  
niezgrabnie potrącamy gwiazdy  
nic nie widzimy nie słyszymy  
bijemy pięścią w ciemny eter  
na wszystkich falach jest skomlenie

wszystko co można w podróż wziąć  
poprzez ciemnego świata zgorzel  
imię człowieka zapach jabłka  
orzeszek dźwięku ćwierć koloru

to trzeba wziąć ażeby wrócić  
odnaleźć drogę jak najprędzej  
kiedy prowadzi ślepy pies  
na ziemię szczeka jak na księżyc (SP 276–277)

Pierwszoplanową w wierszu jest opowieść o psie wysłanym przez ludzi w kosmos (niewymienionym z imienia pierwowzorem zwierzęcia jest, jak się zdaje, Łajka, pasażerka satelity Sputnik 2, wystrzelonego w 1957 roku), będąca przyczynkiem do szerzej zakrojonych rozważań o niezwykłym postępie nauki w czasach, kiedy powstał utwór (tom *Studium przedmiotu* wydano w 1961 roku). Paralelnie do historii psa toczy się w wierszu opowieść o ludziach i ich relacji z przyrodą, o zadaniu ujarzmiania świata natury, jakie wedle Księgi Rodzaju nałożył na człowieka Stwórca („I błogosławił im Bóg. I rzekł do nich: Płodni bądźcie i mnożcie się; napełniajcie ziemię i ujarzmiajcie ją” – Rdz I,28) i dalekich już od biblijnych nakazów, choć niewątpliwie wpisanych także w biblijną antropologię – ludzkich snach o potędze.

Tytułowa fraza „naprzód pies” powraca w tekście dwukrotnie. W pierwszej strofie pies występuje w charakterze figury inicjującej cały pochod stworzeń: za nim zdążają świnia, osioł, wreszcie – pierwszy

człowiek. Wywołuje to ogólnikowe skojarzenia z rysunkami przedstawiającymi kolejne etapy ewolucji gatunków zwierzęcych, co od początku nakierowuje w interpretacji na kwestie pokrewieństwa i „starszeństwa” człowieka i zwierząt. Wątek ten jednak w pierwszej strofie wiersza nie jest pierwszoplanowy: obraz wierszowy nie dotyczy bowiem odległej ewolucyjnej przeszłości, lecz to, o czym mowa, ma się dopiero rozegrać (na co wskazuje czas przyszły i co wyjaśnia, dlaczego „świnia albo osioł” traktowane są wymiennie, nie zaś jako kolejne, niemożliwe do pominięcia ogniwa określonego porządku). W jakiejś przewidywalnej przyszłości człowiek podąży zatem śladami zwierząt w jakimś niedookreślonym, nieco apokaliptycznym pejzażu, wśród „czarnych traw”, odczuwając lęk (na co wskazują „krople strachu” na czole). Tym samym opowieść o prapoczątkach świata i ludzkości (na jakie wskazują niewydeptane jeszcze trawy i określenie „pierwszy człowiek”) mająca charakter baśniowo-mityczny, nabiera bardzo szczególnego zabarwienia: będąc mitem o początku, jest zarazem mitem futurystycznym, nowy początek zaś oznacza koniec porządku dawnego, mniej czy bardziej radykalne od niego odcięcie, a być może – jego unicestwienie. Niewykluczone zresztą, że zamiast o micie w znaczeniu tradycyjnym, należałoby tu mówić o ideologicznej fantazji: inicjalne „więc” wydaje się przecież sugerować konieczność wymienianych później zdarzeń, czyniąc z nich jedyny możliwy scenariusz. Co jednak bardzo charakterystyczne (i co nakazuje skojarzyć całość właśnie z propagandowym głosem światlanej przyszłości), nie zostają podane żadne przesłanki, konkluzja dotycząca kształtu spektakularnej przyszłości sformułowana jest natomiast z nieznoszącą sprzeciwu pewnością.

Istotnie, można zawahać się, czy wierszowy „pierwszy człowiek” to nadal zwyczajny *homo sapiens*. Jego atrybuty to „żelazna ręka” i „szklane czoło”, z których jedynie pierwszy dałoby się wyjaśnić jako zleksykalizowaną metaforę. Druga z przenośni wskazuje jednoznacznie na istotne przesunięcie względem początków rodzaju ludzkiego, jakie malują opowieści o początku ludzkości w Biblii, mitach greckich czy sagach skandynawskich: w wierszu Herberta pierwszy człowiek jest na poły robotem, stworzeniem nieludzkim i nieznanym lęku. Druga strofa, powtarzająca tytułową frazę, rozjaśnia nieco ten niepokojący obraz człowieka o „szklanym czole”: aura baśni czy mitu, która dominuje w pierwszej strofie, ustępuje metaforyzowanemu, lecz wyraźnemu

opisowi współczesności i lotów kosmicznych, w których zwierzę (pies) wyprzedziło człowieka w drodze na orbitę ziemską; „szklane czoło” to może być po prostu przedstawieniem kasku czy hełmu astronauty (znacząca jest jednak okoliczność, że czoło to zrasza pot – okazuje się, że nawet korzystając z technologicznych udogodnień, człowiek nie jest w stanie zredukować własnych emocji i reakcji psychicznych). Regularnie zrymowane cztery pierwsze wersy tej strofy budują atmosferę spokoju, niezwykłego, jeśli zważymy, że rzecz dotyczy wysłania psa w podróż kosmiczną:

więc naprzód pies poczciwy kundel  
 który nas nigdy nie opuścił  
 latarnie ziemskie śniąc i kości  
 w swej wirującej budzie uśnie (SP 276)

Fragment ten w zestawieniu z pierwszą zwrotką, operującą zupełnie inaczej nacechowaną leksyką, brzmi nieledwie sielankowo: metaforyzowana rakietą jawi się tu jako przestrzeń tak bliska domowej, że bajkowo oswojona i swojska. Znacząca jest gra słów, jaką w tym miejscu, rekonstruując psią świadomość, podejmuje Herbert: bliskie psiemu sercu „latarnie ziemskie” to oczywiste przeciwieństwo „latarni morskich”. Te ostatnie stworzył człowiek, by ułatwić sobie podróżowanie, uczynić dostępniejszym „bycie w ruchu”, są one znakiem potrzeby zmiany i nastawienia na nią; „latarnie ziemskie” świadczą zaś o potrzebie zakorzenienia i nastawienia na to, co trwałe i niezmienne – nastawienia najwyraźniej cechującego wysyłanego w kosmos czworonoga.

Człowiek, którego świadomość wykracza poza zmysłowość i to, co bezpośrednio go otacza, horyzonty ma jednak zupełnie odmienne i to jego optyka niespodziewanie naruszy odmalowany wcześniej senny obraz „wirującej budy”. Ostatni wers strofy, niezwiązany z innymi za pomocą rymu i w ten sposób formalnie „naddany”, zawiera lakoniczną, przekazaną w formie przenośni, dramatyczną informację: „zakipi – wyschnie ciepła krew”.

Wierszowy pies robi to, co do niego należy i wypełnia zadania, które mu powierzono, jest dobry, poczciwy, wierny („nigdy nie opuścił” człowieka) i nawet w przestrzeni kosmicznej wciąż pozostaje psem ziemskim, gdyż śni o latarniach i kościach. Takim chce go widzieć

podmiot tekstowy, który metaforyzując sputnik jako „wirującą budę”, najwyraźniej pragnie wskazywać właśnie na ciągłość psiego doświadczenia i psiej kondycji niezależnie od tego, gdzie znajduje ona spełnienie. Podobnie rzecz ma się z „drugim psem”, pojawiającym się w trzeciej strofie wiersza, po śmierci pierwszego w kosmosie przedstawiciela gatunku. Ów „drugi pies” ma do spełnienia szlachetną misję (jest przewodnikiem, który prowadzi ociemniałego, co stanowi nieledwie kwintesencję psiej lojalności wobec człowieka i pomocy dla niego), a poza tym, całkiem zwyczajnie, skomle i szczeka. I tylko w ostatniej linijce, okrutnie zmylony poczciwy i dobry pies czyni coś zaskakującego: „na ziemię szczeka jak na księżyc”.

Zauważmy, że w finale takim nie ma (podobnie, jak w całym tekście, por. wers „zakipi – wyschnie ciepła krew”) nawet cienia patosu. Choć równie adekwatnym dla opisu psiej aktywności na widok księżycza byłoby określenie „wycie”, w wierszu mowa jest o jego obszczekiwaniu. Wybór określenia zmienia tutaj wiele: obraz psa wyjącego do księżycza wprowadzałby silny element emocjonalny, a nawet mógłby stać się podstawą dla widzenia w psach głębszych uczuć czy wręcz metafizycznych ciągot<sup>1</sup>. Herbert jest od tego daleki. Pies z jego wiersza jest stabilnością bez lęków i tęsknot metafizycznych. Nawet wysłany w kosmos czyni wciąż to, co jest dla niego naturalne: śni o kościach (pierwszy pies), a także pełni rolę przewodnika i szczeka na coś, co wydaje mu się księżycem (drugi pies).

Czy zatem w komentowanym utworze można wobec losu nieszczęsnego, wysłanego w kosmos zwierzęcia mówić o tragizmie jego sytuacji? Istotnie, pada ono ofiarą konfliktu dwóch racji: rozwoju technologii i prawa żywego stworzenia do życia, spośród których nowoczesna ludzkość, wybiera często pierwszą, na przykład wysyłając psy w kosmos<sup>2</sup>, ale też nieodpowiedzialnie korzystając z zasobów przyrodniczych Ziemi. Wszelako pies z wiersza nie wie, co mu grozi i nigdy się tego

<sup>1</sup> Por. J. Tuwim, *Psy* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986, s. 108: „Nie wyjemy ani z chłodu, ani z głodu, / Lecz że księżyc czarną płachtą na nas spadł / I z rozpaczy o tę srebrną głąb ogrodu, / O tę ciszę niepojętą, o ten świat”.

<sup>2</sup> Od początku eksperymentu z wysłaniem Łajki w kosmos nie zakładano, że przeżyje ona lot: nie planowano w ogóle sprowadzać transportującego ją satelity z powrotem na ziemię. Fakt ten był znany współczesnym i może stanowić pewien kontekst dla odczytania wiersza Herberta, choć poeta nie musiał, rzecz jasna, o tym wiedzieć.

nie dowie – wie to podmiot oraz czytelnik i to ich, nie psa, przeraża przecucie zawarte w ostatnim wersie drugiej strofy „zakipi – wyschnie ciepła krew” (rzec można, człowiek istnieje nieustannie wobec przeszłości i przyszłości, o czym informuje już pierwsza strofa tekstu – w tym punkcie okazuje się, że także wobec śmierci; tego horyzontu pies, instynktownie dążący do niezmiennego trwania, jest całkowicie pozbawiony). Niewątpliwie natomiast psi bohater wiersza pada ofiarą sytuacji ironicznej: w kosmosie pragnie być tym, czym był na ziemi, dlatego „na ziemię szczeka jak na księżyc”. Także tu staje Herbert po stronie słabszego, z czułością<sup>3</sup> wobec tego, który nie zawinił, a został wykorzystany; który nie wie, ale poniesie koszty cudzego eksperymentu.

Kim natomiast jest portretowany w wierszu człowiek? Ten „pierwszy”, opisany w inicjalnej strofie, i „my” ze strof końcowych? Będący drugim obok psa głównym bohaterem tekstu człowiek jest wyraziście odmienny od wyprzedzających go w pochodzie ku przyszłości psa, świni czy osła. Wykorzysta przetarte przez zwierzęta szlaki: ucząc się z obserwacji przyrody, jest bowiem zdolny reflektować nad nią i podporządkowywać ją sobie. Kwestią trudniejszą do rozstrzygnięcia pozostaje wszelako, czy owa odmienność może jednoznacznie być uznana za wyższość czy prymarność wobec innych wymienionych istot. Już w pierwszej strofie wszakże mówi się o nim jak o stworzeniu naznaczonym dziwnością (w przeciwieństwie do jakże zwyczajnego „dobrego psa”, „pocziwego kundla”). Człowiek „przemyka” ścieżką wśród traw, podczas gdy inni ścieżką po prostu „idą” – co jest tym trudniejsze do wytłumaczenia, że ma on przecież (znów – w przeciwieństwie do tamtych) „żelazną rękę”. Czego zatem się obawia? Wyposażony w „szklane czoło” (kask astronauty?), dlaczego się poci, i to ze strachu? I w imię czego uczucie to usiłuje zataić czy unieważnić jako niewybaczalną słabość („żelazną ręką zdusi / na szklanym czole kroplę strachu”)?

Lęk to w poezji Herberta uczucie istotne. Bez przesady można chyba utrzymywać, że „lęk odwieczny ciemny lęk” (z wiersza *Do Marka Aurelego*; sś 26) to atrybut typowo ludzki, bijący wszak „o kruchy ludzki łąd”. To w jego imię podmiot wiersza *Do Marka Aurelego* prosi cesarza-stoika

3 Józef Maria Ruszar wskazuje, że według Herberta „postawa solidarności [...] przełamuje egzystencjalną samotność człowieka. Jej uczuciowym ekwiwalentem jest czułość” – tenże, *W poszukiwaniu Curatii Dionisii*, „Pogranicza” 2008, nr 3, s. 52 (46–52).

„spokój zdejm”, by właśnie w lęku, trwodze i drzeniu odkryć rodzinne podobieństwo między ludźmi. Przeczując należy, że „pierwszy człowiek” z liryku *Naprzód pies* jest zatem ponurym, w istocie nieludzkim wyjątkiem od ogólnoludzkiej zasady trwożenia się w obliczu nieba, które „mówi obcą mową” (czy to przypadek, że podbój kosmosu, sfery gwiazd, wymaga właśnie takiej osobowości – kogoś, kto nie ulęknie się piękna i metafizycznego dreszczu, jaki od wieków wywołuje w śmiertelnych „srebrne larum gwiazd”?). Należałoby zapewne przypomnieć w tym kontekście także słynną maksymę Blaise’a Pascala: „Wiekuista cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie”<sup>4</sup>, określającą tę właśnie postawę wobec kosmosu, która w pierwszej strofie tekstu ulega całkowitemu zaprzeczeniu) – i wobec tajemnicy życia i śmierci, do panowania nad którymi uzurpuje sobie prawa.

Jednak, koniec końców, do takiego odrzucenia lęku w ludzkiej egzystencji nie dochodzi – gdyż dojść nie może. „Pierwszy człowiek”, zamieszkujący futurystyczny mit o podboju kosmosu, jest wszak jedynie projektem. Realni ludzie, o których mowa w trzeciej strofie („my”), wiedząc i widząc więcej niż „dobry pies”, „świnia” i „osioł”, wydani są na pastwę własnego umysłu: nieobce jest im (stanowiące zresztą temat *Do Marka Aurelego*)<sup>5</sup> poczucie obcości kosmosu i znikomości człowieka w jego obliczu. To dlatego w porównaniu z psem, który usypia spokojnie i umiera bez jęku skargi w „wirującej budzie”, ludzka obecność w kosmosie jest groteskowo wręcz niezgrabna. Przedstawieni w wierszu „my”, ludzie, jesteśmy bowiem zależni od innych (prowadzeni na smyczy

4 B. Pascal, *Mysli*, tłum. T. Żeleński (Boy), w ukł. J. Chevaliera, przygot. do dr. J. Tazbir, Warszawa 1999, s. 62. Kontekst ten nieobcy był Herbertowi, którego bohater w wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia* „pragnął pojąć [...] noc Pascala” (ROM 461). Na tropy Pascalskie w twórczości Herberta wskazali między innymi Małgorzata Mikołajczak (teżże, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007, s. 27–28), Paweł Gogler (teżże, *Blizna – Herbert wobec „śmierci Boga”* [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Kraków 2012, s. 282), Jacek Bolewski sj (teżże, „Święta chwila poczęcia”. *Kreacyjne światła płynące z twórczości Zbigniewa Herberta* [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, s. 82). Za podsuniecie mi tego wątku rozważań dziękuję prof. Tomaszowi Tomasiakowi.

5 Na ten temat zob. R. Sioma, *Aż runą świata ściany cztery. Epikurejskie źródła sensualizmu poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, red J.M. Ruszar, cz. 2, Lublin 2006, s. 103.

przez psa przewodnika, stukając przed sobą białą laską), „potrącamy gwiazdy”, „bijemy pięścią w eter”, pełni lękowej agresji oraz frustracji, biegunowo odmienni od psa w tej samej sytuacji i dlatego właśnie skutecznie zagłuszający napełniającą Pascalowski kosmos „wiekuistą ciszę” stworzonym przez siebie hałasem. We frazie „a my za psem...”, otwierającej trzecią strofę, użycie spójnika „a” jest modelowym wręcz przykładem wykorzystania go w możliwej funkcji przeciwstawienia.

Pies bowiem, zanurzony w świecie przyrody, nawet wyrwany z niego na siłę ludzką przemocą i wysłany w kosmos – pozostaje psem. Dlatego zawsze wie, co robić i, nawet jeśli zostaje zmylony („na ziemię szczeka jak na księżyc”), jego czyny są słuszne, bo ugruntowane w ustalonym porządku. Jest ślepy nie tyle fizycznie (intuicja podpowiada mi, że ślepy pies nie szczeka na oddalone setki kilometrów ziemię i księżyc, bo nie może ich zobaczyć), ile raczej nie widzący tego, co widzi człowiek, dlatego – mniej przebiegły i bardziej przewidywalny. Ta niezmiennosc jest czymś, co niedostępne dla człowieka, który, czy to wśród czarnych traw, czy to w otchłani ciemnego eteru, czuje lęk, bo nie widzi i nie słyszy odpowiedzi na pytania, podsuwanej mu przez własną świadomość, przerastającą jego fizyczne wymiary. Dlatego też wykorzystuje psa – ale to jest wykorzystanie rozpaczliwe. Wie bowiem, że jeśli psa zabraknie, zostaną tylko lęki.

Zarazem trzeba zauważyć, że zarysowane w ten sposób w wierszu przeciwstawienie człowieka i psa nie ma bynajmniej charakteru absolutnego. Na przestrzeni całego utworu człowiek i pies zamieniają się przeciw rolami, obsadzając – na zmianę, a nawet jednocześnie – stanowiska „przewodnika” i „wiedzionego”, ślepcy oraz tego, który widzi i wie. Ta zamiana w roli niewidzących, jaka dokonuje się między człowiekiem a psem, ponownie wskazuje, że „ślepy” oznacza w tym wierszu nie tyle fizyczną cechę bycia niewidomym czy ociemniałym, lecz jest metaforą bezradności, nierozpoznawania istoty sytuacji, co może mieć ironiczne lub tragiczne konsekwencje. Z tego właśnie powodu ślepy pies może nadal służyć za przewodnika, nawet astronomom – a jednocześnie człowiek, konstruktor rakiet i zdobywca kosmosu, potrzebuje kogoś, kto będzie go wiódł za sobą i sprowadzi jego świat do właściwych wymiarów: „imię człowieka zapach jabłka / orzeszek dźwięku ćwierć koloru”.

Naczelną zasadą wiersza jest właśnie owo kilkukrotne odwrócenie obrazów: gra przewag i niedostatków człowieka i psa, opowiedziana



w kilku odsłonach (futurystyczny mit, bajkowy obraz „wirującej budy”, ludzka bezradność w przerażającym człowieka kosmosie i ponowne uspokojenie w nadziei na odnalezienie drogi powrotnej). Jak precyzyjna to konstrukcja, uzmysławia skupienie na ważkich elementach poetyki tekstu. Dla zbudowania atmosfery i zaakcentowania znaczeń wykorzystany został rym. To za jego sprawą w wierszu daje się bez trudu wyodrębnić trzy niedokładnie zrymowane czterowiersze:

- (1) więc naprzód pies poczciwy kundel  
 który nas nigdy nie opuścił  
 latarnie ziemskie śniąc i kości  
 w swej wirującej budzie uśnie
- (2) wszystko co można w podróż wziąć  
 poprzez ciemnego świata zgorzel  
 imię człowieka zapach jabłka  
 orzeszek dźwięku ćwierć koloru
- (3) to trzeba wziąć ażeby wrócić  
 odnaleźć drogę jak najprędzej  
 kiedy prowadzi ślepy pies  
 na ziemię szczeka jak na księżyc (SP 276–277)

Wszystkie one dotyczą albo psa, albo odzyskiwanego na powrót świata, w ramach którego możliwe jest poczucie bezpieczeństwa i zadomowienie. Skontrastowane z nimi fragmenty nierymowane, stanowiące około połowę wiersza, dotyczą natomiast świata projektowanych tryumfów technologicznych oraz ich koniec końców groźnego dla człowieka wymiaru. Zauważmy ważną prawidłowość: to, co psie, jest związane ze spokojem (także formalnym), ładem, to zaś, co ludzkie, jawi się jako ład owego w dużej mierze pozbawione (partie bezrymowe). Jednocześnie cały wiersz spięty jest klamrą rytmu (wspomniany już, nieregularny przebieg jambiczny), sygnalizującego wspólnotę wszystkich żywych stworzeń<sup>6</sup>. Także formalna budowa tekstu pokazuje zatem,

6 To skojarzenie dość odległe, ale trudno mi z niego zrezygnować: rytm jako element formalny łączący w jedno rozpadającą się na dwa rozdziały opowieść o zwierzęciu

że człowieka i zwierzę coś ze sobą łączy – ale i bezapelacyjnie różni. Zwierzę – pies – jest ludziom bliskie, gdyż „pośredniczy między człowiekiem i jego pochodzeniem”<sup>7</sup>, ale także dlatego, że pomaga oswoić lęki, jakie odczuwa człowiek, gdy uzmysłowi sobie własne naznaczenie odmiennością: „W związku z równoległym biegiem ich życia zwierzęta ofiarowują człowiekowi towarzystwo, odmienne od tego, które może zaproponować mu inny człowiek. Inne, ponieważ jest to towarzystwo ofiarowane samotności człowieka jako przedstawiciela gatunku”<sup>8</sup>.

Postawa podmiotu, konsekwentnie odróżniającego „dobrego psa” od „nas” – ludzi, jest efektem zrozumienia, że gatunki różnią się od siebie na skutek przemian ewolucyjnych (zwierciadło zwierzęce, w którym przegląda się „człowiek” z wiersza, to właśnie pokazuje) – ale także uświadomienia sobie, że to, co zwierzęce w człowieku, może zostać odrzucone wyłącznie za bardzo wysoką cenę:

To, co człowiek musi uczynić, by przekroczyć to, co zwierzęce, by przekroczyć to, co mechaniczne w nim samym, do czego jego wyjątkowa duchowość prowadzi, często wiąże się z udręką. I z tego właśnie powodu [...] wydaje mu się, że zwierzę cieszy się pewnego rodzaju „niewinnością”. Zwierzę pozbawione jest doświadczenia i tajemnic, a ta na nowo odkryta niewinność zaczyna wywoływać w człowieku swego rodzaju nostalgię<sup>9</sup>.

Herbert daje w wierszu wyraz takiej właśnie nostalgii, co sprawia, że tekst pozostawia czytelnika z wątpliwościami. Zwierzęca, uporządkowana egzystencja „bez lęku” jest z jednej strony obiektem pozytywnego

---

i człowieku nakazuje pomyśleć o pulsie, bijącym w żywych ciałach organizmów ludzkich i zwierzęcych, wskazując znów na biologiczne (fizjologiczne) podłoże pękniętej więzi między nimi. Na temat związków rytmu wierszowego z miarową pulsacją pracy serca por. J. Dembińska-Pawelec, „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Katowice 2010, s. 21 i nast. Na rytm jako metaforę życia (tego, co ożywione) zwrócił uwagę Arne Melberg, analizując *Jądro ciemności* – por. tenże, *Resa och skrivna. En guide till den moderna reselitteraturen*, Göteborg 2006, s. 173–175.

7 J. Berger, *Po cóż patrzeć na zwierzęta?* [w:] tegoż, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 11–12.

8 Tamże, s. 11.

9 Tamże, s. 18.

wartościowania, a nawet – jeśli zostaje zwierzęciu przez człowieka podstępnie odebrana, jak w przypadku Łajki – źródłem ludzkiego poczucia winy. Z drugiej strony człowiek nie może się wyrzec własnej „lękowej” kondycji, bo to ona, jak wskazywałam, konstytuuje go w antropologii Herberta, zatem ludzkie uczucie podziwu dla stabilności „dobrego” zwierzęcia nie przeradza się w zazdrość, tylko w klarowne zrozumienie różnicy, jaka ich dzieli.

W konsekwencji tego pęknięcia (podkreślonego za sprawą formalnego ukształtowania liryku) człowiek przedstawiony w wierszu jawi się w najwyższym stopniu niejednoznacznie, czy lepiej – dwoiście. Z jednej strony, można go opisać użytym w pierwszej strofie językiem ideologicznego projektu, buńczucznej propagandy, który – zważywszy na przebieg zdarzeń wierszowych, lecz także będących dla nich podstawą zdarzeń rzeczywistych (wysłanie zwierzęcia w kosmos na pewną zagładę) – nie jest w stanie ukryć ani przekłamać prawdy o rzeczywistych możliwościach człowieka. Z drugiej strony leksyka i metaforyka użyte w trzeciej strofie, do człowieka oraz jego świata się odnoszące, wskazują na całkiem inny zespół przeświadczeń antropologicznych: człowiek (a właściwie „my”, ludzie) to istoty słabe, wręcz kalekie (wymagające prowadzenia „na smyczy”, niewidzące i niesłyszające), głęboko bezradne („bijące pięścią”), których świat – gwałtownie przeobrażony na skutek ziszczenia fantazji o podboju kosmosu i panowaniu nad nim – jawi się jako „ciemny” (słowo tym ważniejsze, że powtórzone dwukrotnie na małej przestrzeni tekstu). Z jednej strony można by w tym opisie dostrzec próbę oddania faktycznego stanu pasażera rakiety kosmicznej, którego otacza cisza przestrzeni międzygwiazdnej, przerywana jedynie komunikatami z ziemi, i którego widzenie ograniczone jest do zapośredniczonego przez sprzęty techniczne kontaktu z ciemną przestrzenią wokół rakiety. Intensywne zmetaforyzowanie tekstu nie pozwala jednak poprzestać na takiej realistyczno-naturalistycznej wykładni. Ta jednolita, ogarniająca wszystko „ciemność”, eksponowana w trzeciej strofie, skojarzona dodatkowo z „niewidzeniem” i „niesłyszeniem”, każe przypomnieć, że to, co zmysłowe – a co najwyraźniej zostało odjęte pokoleniu ludzi powołanych na „astronautów z białą laską” – ma w poezji Herberta trojakić znaczenie: niesie ze sobą sens epistemologiczny, estetyczny oraz moralny, a także – że to w imię doświadczanego zmysłowo świata poeta podejmował często polemiki z systemami filozoficznymi,

światopoglądowymi czy religijnymi<sup>10</sup>. Świat, w którym nie ma doznań sensualnych, w którym człowiek pozbawiony jest umiejętności (lub szansy) ich odczuwania, jest światem człowieka odartego z możliwości poznawczych (dlatego potrzebny jest pies-przewodnik), niezdolnego do postrzegania piękna oraz do refleksji moralnej nad własnym postępowaniem. To dlatego drogę „powrotu” znaczą okrucy tego, co percypowane za pośrednictwem zmysłów: „imię człowieka zapach jabłka / orzeszek dźwięku ćwierć koloru”.

Wyliczenie to, oparte na użyciu metafory oraz litoty, stanowi poetycki skróty wykład zasady fragmentaryczności ludzkiego zmysłowego postrzegania świata i zarazem przywiązania do niego<sup>11</sup> – fragmentaryczności, która stanowi ograniczenie, lecz właściwie wykorzystana, pozwala zamieszkać w rzeczywistości. To, co człowiekowi dostępne, to zawsze fragment, ułomek, urywek: tym, niczym więcej, są zarówno zmysłowe doznania („zapach”, „dźwięk”, „kolor”), jak i „imię” – to one wszakże gwarantują kontakt z tym, co faktyczne, i wierność światu w myślowym do niego odniesieniu. Ta „ludzka skala” przeżyć opartych na fragmentaryczności i częściowości uczy pokory<sup>12</sup>, trzeba się jednak na nią zgodzić, zarazem bowiem wiadomo, że próby jej przekraczania i sięgania gwiazd kończą się ślepotą i głuchotą, zatrąta tego, co w człowieku ludzkie<sup>13</sup>.

Wspomniałam już, że osiã wiersza jest moim zdaniem kilkakrotne odwrócenie obrazów, ilustrujące niepewną relację pierwszeństwa między człowiekiem i psem. Pies jest wszak wysunięty „naprzód”, wiersz

10 Por. R. Sioma, *Aż runę świata ściany cztery...*, s. 82.

11 Por. J. Kosturek, „*Żeby tylko nie anioł...*” *Konkret i abstrakcja w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010, s. 252–253.

12 „Jeśli zaufasz pięciu zmysłom / świat zbiegnie się w laskowy orzech” – pisał Herbert, w tonie przestrogi, w wierszu *Kłopoty małego stwórcy* (s5). Redukcja jest zatem nieunikniona. Racjonalne poznanie jednak także nie gwarantuje epistemologicznego sukcesu (czy to przypadek, że znów pojawia się przy tej okazji metaforyka astronomiczna?): „jeśli powierzysz [się] rwącym myślom / na wielkich szczytach teleskopów / znajdziesz daleko w pewną ciemność” (s5 52).

13 Jednocześnie w wierszu toczy się na drugim planie dyskusja o konieczności przyjęcia, prócz zmysłowego, także racjonalnego sposobu postrzegania świata. Zmysły, którym wierny jest pies, nie pomagają mu wszak przetrwać ani nie są gwarancją prawidłowego rozpoznania sytuacji.

jednak objawia cały podstęp tkwiący w tej formule; nie wiadomo, który z nich jest wymagającym kurateli ślepcem, a który przewodnikiem. Sytuacja ta przywodzi mi na myśl utwór poety, którego Herbert skądinąd wyjątkowo wysoko cenił. W xvi z Rilkowych *Sonetów do Orfeusza* napotykaemy dość charakterystyczny opis relacji człowieka i psa, oparty na odwołaniu do motywu biblijnego Ezawa. W wierszu dokonuje się przywrócenie psu pierworództwa, gdy Orfeusz kładzie rękę na jego sierści: „Das ist Esau in seinem Fell” („Tu. Oto Ezaw odziany w skórę”<sup>14</sup> – bardziej dosłownie należałoby zapewne napisać: „To jest Ezaw w swojej sierści / skórze”).

Myszę (choć niezbitych dowodów na to nie mam), że Herbert znał ten sonet<sup>15</sup> i że sytuacja wierszowa, jaką naszkicował Rilke, zapadła w pamięć polskiemu poecie, co odcisnęło się na komentowanym przez mnie liryku. W sonecie xvi fundamentalną dla sytuacji lirycznej jest dialektyka zbliżeń i oddaleń człowieka i zwierzęcia, posunięta do tego stopnia, że momentami trudno jest orzec, czy w danym miejscu wypowiada się pies, czy jego pan (to dość bliskie sytuacji, nazwanej przez mnie przed chwilą, nieco technicznie, „zamianą ról”). Ważnym uczuciem, o którym mowa jest u Rilkego, jest trwoga („du erschrickst vor dem Zauberspruch” – „trwożysz się przed zaklęciami”), emocja niezwykle istotna także u Herberta, choć w tekście Rilkego – inaczej niż w komentowanym wierszu – przypisana także psu<sup>16</sup>. I wreszcie kwestia zasadnicza: biblijny Ezaw utracił swe pierworództwo, sprzedając je za

<sup>14</sup> R.M. Rilke, *Poezje*, wyb., tłum. i posł. M. Jastrun, Kraków 1987, s. 260–261.

<sup>15</sup> Herbertowska znajomość poezji Rilkego oraz estyma, jaką ją darzył autor *Struny światła*, jest rzeczą oczywistą (wystarczy przypomnieć słynne słowa wiersza *Do Ryszarda Krynickiego – list*: „Niewiele zostanie Ryszardzie naprawdę niewiele / z poezji tego szalonego wieku na pewno Rilke Eliot” – ROM 464) i wielokrotnie przez badaczy wskazywaną, podobnie jak okoliczność, że Herbert czytał utwory austriackiego poety w niemieckim oryginale (por. na przykład K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 245).

<sup>16</sup> Erazm Kuźma zwrócił uwagę, że u Rilkego zwierzęta, a nie ludzie, są istotami tragicznymi, ponieważ nie potrafią one (jak słynna pantera z wiersza o takim samym tytule) przystosować się do warunków, w jakich człowiek niekiedy każe im bytować (por. E. Kuźma, *O symbolice zwierzęcej w literaturze i sztuce dwudziestolecia międzywojennego (na wybranych przykładach)* [w:] *Literacka symbolika zwierząt*, red. A. Martuszewska, Gdańsk 1993, s. 151). Także w wierszu Herberta można wskazywać na wyraźne akcentowanie problemu „nieprzystosowania” psa do życia w „kosmicznej budzie”.

miskę soczewicy<sup>17</sup>, lecz w wierszu Rilkego zdobywa je na powrót, niejako wbrew schematowi narzuconemu przez biblijną historię (o czym świadczą finałowy gest uznania w psie pierworodnego – Ezawa). W liryku Herberta następuje w istocie podobne sprobmatyzowanie tego kręgu zagadnień: przewag i niedostatków, wyższości i niższości człowieka i psa. Wiersz wskazuje, że w relacji człowieka i zwierzęcia starszeństwo jest względne, a ich światy są zarazem bliskie sobie i dalekie.

Wysyłając psa w kosmos albo też samemu wyruszając na jego podbój, człowiek dowiadyuje się o sobie tego, czego wolałby może nie wiedzieć (kto chciałby widzieć siebie „bijącego pięścią w ciemny eter”, nasłuchującego bezradnie skomlenia bliskiego śmierci zwierzęcia, siebie – ślepego i głuche, czepiającego się rozpaczliwie ułomków tego, co znane i kochane?). Na tym tle zrozumiała jest potrzeba, by „wrócić / odnaleźć drogę jak najprędzej”. Na czym w istocie ma to jednak polegać, do czego tu wracać, odnajdywać drogę dokąd prowadzącą?

Istnieją bodaj dwa kulturowe (literackie) prototypy sytuacji tego rodzaju, kiedy to człowiek, cudem uniknąwszy niebezpieczeństw i śmierci, odnajduje drogę powrotną, zaś w powrocie tym pewną rolę odgrywa także pies. Pierwszy z nich jest bardziej może oczywisty, bo archetypiczny: kiedy Odyseusz trafił wreszcie do swego domostwa w Itace, czekał nań i jako pierwszy go rozpoznał Argos, który zaraz potem zdechł, szczęśliwy, bo doczekał powrotu swego pana. Druga – to historia biblijnego Tobiasza. Kiedy ów po długiej i niebezpiecznej wędrówce powraca do domu, by przynieść ulgę starym rodzicom i przyczynić się do uzdrowienia ojca, prócz anioła Rafała towarzyszy mu także pies, bezimienny, ale też, najwyraźniej, wierny („A pies biegł z nimi, przed nim i przed Tobiaszem” – Tob 11,4). *Nota bene* w przekładzie Biblii dokonany przez Jakuba Wujka, w cytowanym miejscu pojawia się właśnie fraza „naprzód pies” („Tedy przybieżał naprzód pies, który był przy nim w drodze, a jako poseł przyszedszy [sic!], radował się marganiem ogona swego” – Tob 9,9)<sup>18</sup>.

17 Kuźma przypomina, że w ujęciu Bergsona zwierzę wzięło na siebie to, co człowiekowi było zbędne i oddało swoje pierworództwo za instynkt (tamże, s. 152).

18 *Biblia w przekładzie Jakuba Wujka z 1599 roku*, transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstęp J. Frankowski, Warszawa 2000, s. 789.

Wiersz Herberta wydaje się przywoływać z daleka oba te interteksty. W istocie bowiem człowiek z wiersza, według kojącej wizji zawartej w finale, dzięki zmysłowym urywkom wspomnień czy wiedzy, ma wrócić, jak Tobiasz i jak Odyseusz, po trudach – do bezpiecznej przystani. Z kosmosu, w którym czyhają na niego niebezpieczeństwa i budzą się w nim lęki przed tym, co nieznanne, trzeba mu wrócić na ziemię, do domu. Uratować siebie przed snami o potędze, w imię których człowiek okazuje się całkowicie nieludzki, i uratować psa, wierne i lojalne stworzenie, którego daleka bliskość uświadamia ludziom, jak bardzo dziwnymi istotami są oni sami. Ta konsolacja jest czymś, co zawdzięczamy mitom, tym prawdziwym, a nie ideologicznym uroszczeniom usiłującym zająć ich miejsce. Dążenia, którym przyświeca ideologia (a do nich należy podbój kosmosu, posiłkujący się wysyłaniem tam zwierząt na pewną śmierć) sprowadzają na człowieka katastrofę, czynią go nieludzkim. Dawne mity, wśród których jest i ten o przyjaźni psa z człowiekiem (przyjaźni, której doświadczyli Odys i Tobiasz), okazują się raz jeszcze ratować ludzkość – są bowiem jedynym remedium na rezultaty owych dążeń.





## Streszczenie

Na prezentowaną książkę składają się szkice o polskiej poezji XX i XXI wieku – o obecnych w niej wątkach ekfrastycznych oraz etyczno-egzystencjalnych. Prawie połowa analizowanych utworów została napisana w dwudziestoleciu międzywojennym (dzieła Bolesława Leśmiana, Juliana Tuwima, Józefa Wittlina, Olwida, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej), część (wiersze Czesława Miłosa, Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza, Jana Pawła II) w okresie powojennym, niektóre zaś (poezje Tadeusza Dąbrowskiego, Jakuba Ekiera, Jarosława Marka Rymkiewicza) – całkiem niedawno, gdyż w ostatnim dziesięcioleciu.

Przedstawione w książce interpretacje koncentrują się na zagadnieniach etyki literatury. Podjęta została analiza zarówno treści składających się na etyczny namysł pisarski, jak i sposobów komponowania dzieł tak, by wciągały czytelnika w dialog z przywoływanymi zagadnieniami, a także, za pośrednictwem utworów o charakterze ekfrastycznym, podjęto refleksję na temat etyki interpretacji. W pomieszczonych tu szkicach utwory literackie jawią się jako przestrzeń intensywnego dialogu z innym: dawnym artystą, drugim człowiekiem, odbiorcą. Wysięk podjęcia i podtrzymania tej konwersacji, podjęty przez pisarzy, staje się – za sprawą zabiegów formalnych – udziałem czytelnika, wciąganego przez etycznie nastawionych autorów w grę nieustannego refleksowania nad własnym stanowiskiem i zmuszanego do interpretacyjnych decyzji, których rozstrzygnięcie decyduje tyleż o rozumieniu sensu wiersza, ile o pogłębionym samorozumieniu jako interpretującej i odpowiadającej za swe wybory jednostki.

W pierwszej części książki umieszczono omówienia dzieł o charakterze ekfrastycznym. Utwory poetów (w jednym przypadku – eseisty) poświęcone dziełom plastycznym są tu ujmowane jako świadectwa

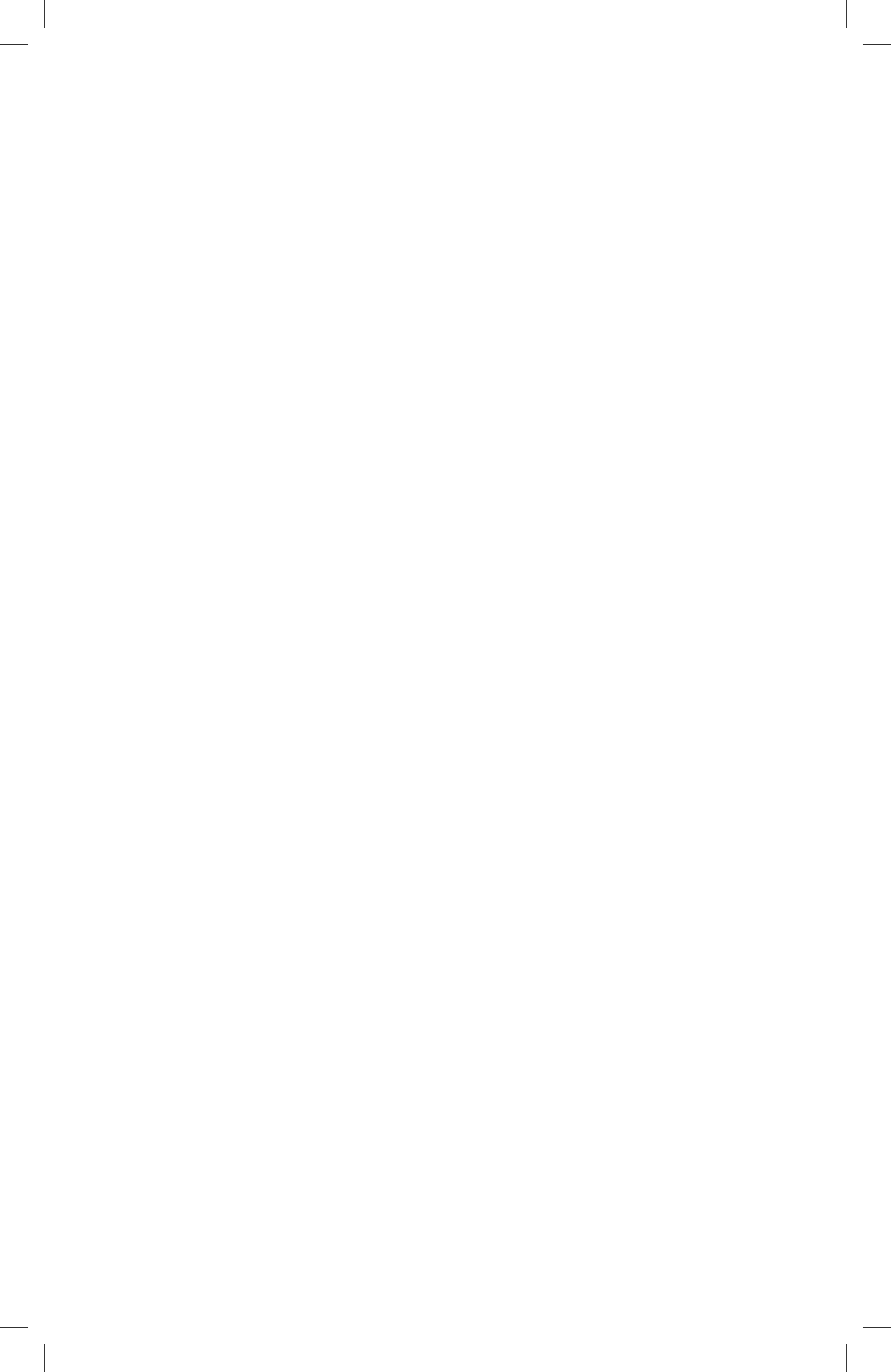
spotkania dwóch odmiennych horyzontów poznawczych, dwóch wrażliwości, których zetknięcie w akcie interpretacji zaświadcza z jednej strony o nieuchronnym rozejściu się odległych czasowo i przestrzennie perspektyw, z drugiej zaś – o stopieniu się horyzontów dawności i terażniejszości, dokonującym się za sprawą dzieła w hermeneutycznym wysiłku rozumienia tego, co inne. Analizowane teksty wskazują na głębokie rozeznanie pisarzy w tym właśnie zagadnieniu. Patrzącym na dzieło sztuki towarzyszy w wierszach przeświadczenie, że ich własny sposób rozumienia świata, często radykalnie odróżniający się od światopoglądów wpisanych w oglądane dzieło, choć niekiedy niewystarczający do zinterpretowania tego ostatniego, jest podstawą autentycznego z nim kontaktu: inspiracja płynąca z dzieła, choć natrafia współcześnie na inną wrażliwość niż w czasach jego powstania, pozostaje – dzięki sile dzieła sztuki i za sprawą trudu interpretacji – żywa, skłaniając zarówno do przyjrzenia się obrazowi, jak i do autorefleksji. Taki sens ma tytuł pierwszej części książki, zaczerpnięty z wiersza Czesława Miłosza: „Ależ to o nas mówi malowidło!”. Obraz – wedle tej koncepcji – istniejąc zawsze w czyjejś lekturze, jest jednocześnie miejscem przejawiania się prawdy antropologicznej – mówi zawsze „o nas”, istniejących tu i teraz, podobnych dziesiątkom wcześniejszych generacji, patrzących na dzieła i zarazem od nich nieskończenie odmiennych.

Dziełem, które we współczesnej poezji polskiej stało się tematem wspaniałych wierszy, a zarazem przedmiotem hermeneutycznych zabiegów poetyckich, kierujących namysł na te właśnie interpretacyjne i egzystencjalne zagadnienia, jest *Oltarz z Isenheim*. Z tego właśnie powodu książce niniejszej patronuje Matthias Grünewald. Dialog z jego dziełem, podjęty przez Tadeusza Różewicza i Jakuba Ekiera, wskazuje, że dzieło sztuki, prowokując do refleksji nad tym, co stanowi jego tematykę, jest zarazem zwierciadłem, w którym odbijają się ludzie, mierzący się z zadaniem oglądu i rozumienia.

W niektórych spośród analizowanych wierszy akcent położony został na uniwersalny, ponadczasowy istotny wymiar spotkania z dziełem plastycznym, które – jak wynika z utworów – przekazuje odbiorcom treści ważne w sposób niezależny od czasu i miejsca, w jakim się oni znajdują (taka diagnoza, choć zbudowana na różnych przesłankach, pojawia się w interpretowanych w książce wierszach Zbigniewa Herberta i Jana Pawła II). Z kolei dzieło sztuki plastycznej (malarstwa lub architektury),

traktowane jako pretekst do dokonania diagnozy współczesnej wrażliwości przeciwstawionej dawnym horyzontom poznawczym, kieruje niektórych pisarzy w stronę rozważań na tematy etyczne (tak dzieje się w eseju Józefa Wittlina, wierszach Czesława Miłosza i – na marginesie głównych rozważań – także u innych spośród omawianych tu pisarzy). Na koniec, spotkanie z dziełem plastycznym dokonujące się w wierszu stanowi niekiedy asumpt do podjęcia namysłu nad etyką sztuki i literatury i do pogłębionej refleksji metaliterackiej (zwłaszcza, choć nie tylko, utwory Tadeusza Dąbrowskiego, Jarosława Marka Rymkiewicza).

Druga część książki zawiera szkice poświęcone wierszom (lub tomom wierszy) pięciorga dwudziestowiecznych poetów. Mają one wspólny mianownik w czymś, co nazwałabym etyczno-egzystencjalnym nastawieniem podmiotu lirycznego. Wszystkie wiersze wychodzą pewnej od sytuacji życiowej lub całkowitej diagnozy społecznej (u Bolesława Leśmiana jest nią ubóstwo żebraka, u Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej – problem świadomego macierzyństwa, u Olwida – wojna i wrogość między narodami, u Juliana Tuwima – ciężka praca fizyczna, u Zbigniewa Herberta – ewoluująca w dziejach relacja ludzi i zwierząt), by pokierować refleksję czytelnika w całkiem inne rejony: w stronę mówienia o doświadczeniu człowieczeństwa w egzystencjalnym, a niekiedy także – metafizycznym wymiarze.



## Summary

The book consists of essays devoted to Polish poetry of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century, focused on the ekphrastic and ethical-existential motives present therein. Works of such authors as Bolesław Leśmian, Julian Tuwim, Józef Wittlin, Olwid (Witold Hulewicz), Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, John Paul II, Tadeusz Dąbrowski, Jakub Ekier and Jarosław Marek Rymkiewicz are analyzed here.

The first part of the book contains discussions of certain works of ekphrastic nature. Writings of poets (in one case – of an essayist) devoted to works of art are treated here as testimonies of a meeting of two different cognitive horizons, two sensitivities whose contact in the act of interpretation attests, on the one hand, to the inevitable separation of perspectives distant in a temporal and spatial sense, and – on the other – to the melting of horizons of the past and the present, accomplished through the work of art in a hermeneutic effort to understand what is different. In some of the analyzed poems, the accent has been placed on a universal, timelessly relevant dimension of a meeting with an artwork, which communicates important content to the recipients in a manner independent of the time and space in which they exist. On the other hand, a work of art (painting or architecture), treated as a pretext for making a diagnosis of contemporary sensitivity contrasted with the cognitive horizons of the past, directs some writers towards ethical considerations. Finally, a meeting with a work of art which takes place in a poem sometimes serves as an encouragement for consideration of the ethics of art and literature, and for a deeper metaliterary reflection.

The second part of the book features essays about poems having a common denominator in the ethical-existential approach of the lyrical

subject. The poems subject to interpretation are derived from a certain life situation, or even a social diagnosis, in order to direct the reader's thoughts into a totally different area: a reflection on the experience of humanity in an existential – and sometimes also a metaphysical dimension.

## Spis ilustracji

1. Matthias Grünewald, *Ołtarz z Isenheim*, 1506–1515, Musée d’Unterlinden, Colmar. Źródło: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.pl>, licencja: [CC-BY-SA 3.0].
  - a. Pierwsza odsłona (ołtarz zamknięty)
  - b. Druga odsłona
  - c. Trzecia odsłona
2. Thomas Gainsborough, *Mrs Hamilton Nisbet (1756–1834)*, 1777–1788, olej na płótnie, 233 × 155 cm, Scottish National Gallery, Edynburg. Źródło: PhotoPower.
3. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Złożenie do grobu*, 1602–1604, olej na płótnie, 300 × 203 cm, Muzea Watykańskie, Watykan, fot. The Yorck Project. Źródło: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.pl>, licencja: [CC-BY-SA 3.0].
4. Gustav Klimt, *Judyta z głową Holofernesa*, 1901, olej na płótnie, 84 × 42 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wiedeń. Źródło: PhotoPower.
5. Salvator Rosa, *Pejzaż z postaciami*, ok. 1660, olej na płótnie, 76,2 × 101,6 cm, Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut. Źródło: PhotoPower.
6. *Czara Eksekiasa*, ok. 530 p.n.e., przekątna 30,5 cm, malowidło na kyliksie, Staatliche Antikensammlungen, Monachium. Źródło: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.pl>, licencja: [CC-BY-SA 3.0].
7. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, *Stworzenie Adama*, 1511, fresk, 280 × 570 cm, Kaplica Sykstyńska, Watykan. Źródło: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.pl>, licencja [CC-BY-SA 3.0].
8. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, *Sąd Ostateczny*,

- 1534–1541, fresk, 17 × 13,3 m, Kaplica Sykstyńska, Watykan. Źródło: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.pl>, licencja: [CC-BY-SA 3.0].
9. Kazimierz Malewicz, *Czarny kwadrat na białym tle*, 1915, olej na płótnie, 106 × 106 cm, Galeria Tretiakowska, Moskwa. Źródło: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.pl>, licencja [CC-BY-SA 3.0].
  10. Kazimierz Malewicz, *Kompozycja suprematyczna: białe na białym*, 1918, 79,4 × 79,4 cm, Museum of Modern Art, Nowy Jork. Źródło: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.pl>, licencja [CC-BY-SA 3.0].
  11. Gustave Courbet, *Portret Charlesa Baudelaire'a*, 1848–1849, olej na płótnie, 53 × 61 cm, Musée Fabre, Montpellier. Źródło: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.pl>, licencja [CC-BY-SA 3.0].
  12. Józef Chełmoński, *Owczarek*, 1897, olej na płótnie, 96 × 125 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie. Źródło: MN Kraków.
  13. *Widok na Solec z ulicy Czerniakowskiej o zmroku*, drzeworyt sztorcowy według rysunku Aleksandra Gierymskiego, rytował Walenty Ciechomski (czynny 1878–1893), 18,6 × 23,7 cm, odbitka w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Źródło: MN Warszawa.
  14. Giovanni Segantini, *Dwie matki*, 1889, olej na płótnie, 157 × 280 cm, Galleria d'Arte Moderna, Mediolan. Źródło: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.pl>, licencja [CC-BY-SA 3.0].



## Nota bibliograficzna

Część szkiców zamieszczonych w książce ukazała się wcześniej w czasopiśmie lub tomach zbiorowych. W niektórych przypadkach prezentowana obecnie wersja różni się od pierwodruku.

1. Szkic *O patrzeniu (na dzieła sztuki)* (Józef Wittlin, „Chartres”) to znacznie rozszerzona wersja artykułu *Co z nami się stanie albo o co Józef Wittlin mógłby zapytać Rainera M. Rilkego*, który ukazał się w „Tekstach Drugich” 2012, nr 1–2, s. 308–318.
2. Szkic *Kolce Grünewalda* (Tadeusz Różewicz, „Róża”) ukazał się pod tytułem *Kolce Grünewalda. „Róża” Tadeusza Różewicza i Ołtarz z Isenheim* w „Tekstach Drugich” 2015, nr 4, s. 307–324.
3. Szkic „*Jedno po drugim oglądamy*”. *Doświadczenie spotkania z obrazem religijnym w wierszach Jakuba Ekiera* ukazał się w „Sacrum et Decorum” 2014, s. 21–35 (tam również w wersji angielskiej).
4. Szkic *Różnica* (Tadeusz Dąbrowski, „Czarny kwadrat”) ukazał się pod tytułem *Różnica, albo Jak brać przykład z malarza, będąc poetą. Metafizyka w „Czarnym kwadracie” Tadeusza Dąbrowskiego* w książce *Ślady, zerwania, powroty... Metafizyka i religia w literaturze współczesnej* pod red. E. Sołtys-Lewandowskiej, Kraków 2015, s. 131–145.
5. Szkic *Każdy jest odmieńcem* (Bolesław Leśmian, „Ręka”) to zmieniona wersja artykułu *Pieśń kaleka. „Ręka” Bolesława Leśmiana w kontekście poezji ekspresjonistycznej*, który ukazał się w „Poznańskich Studiach Polonistycznych. Serii Literackiej” 2009, nr 16 (36), s. 95–106.
6. Szkic „*Nie będzie Niemiec Polakowi bratem*”? (Olwid, „Płomień w garści”) to poszerzona i zmieniona wersja dwóch ogłoszonych wcześniej tekstów: *Olwid, czyli początki postkolonializmu polskiego*, „Ruch Literacki” 2016 z. 4, s. 447–460 oraz „*Płomień w garści*”: *konteksty polskie*

- i europejskie* w książce *Pasaże* Witolda Hulewicza, red. A. Hejmej, I. Fedorowicz, K. Mytkowska, Kraków 2017, s. 121–136.
7. *Szkic Jakub i Ezaŭ* (Zbigniew Herbert, „Naprzód pies”) to rozszerzona wersja artykułu *Portret rodzinny albo Jakub i Ezaŭ* („Naprzód pies”), który ukazał się w książce *Nie powinien przysyłać Syna. Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta* pod red. J.M. Ruzsara, Kraków 2018, s. 95–108.
  8. *Szkic Portret Doriana Graya – da capo al fine* (Jarosław Marek Rymkiewicz, Baudelaire według Courbeta) został w wersji skróconej wygłoszony na xv Warsztatach Herbertowskich (I Międzynarodowym Kongresie Literatury Polskiej) w Zakopanem w dniu 24 września 2018 r. pod tytułem *Portret Doriana Graya – raz jeszcze*.

Pozostałe szkice ukazują się po raz pierwszy w tej książce.

## Bibliografia

### Źródła komentowanych utworów literackich

- Dąbrowski T., *Czarny kwadrat*, Kraków 2009.
- Ekier J., *Krajobraz ze wszystkimi*, Poznań 2012.
- Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje*, Kraków 2003.
- Leśmian B., *Poezje*, wyb. i wstęp B. Zadura, Lublin 1982.
- Miłosz C., *Tę*, Kraków 2000.
- Olwid [właśc. Hulewicz W.], *Płomień w garści*, Poznań 1921.
- Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Poezje*, zebr. i oprac. M. Wiśniewska, t. 1 i 2, Warszawa 1974.
- Różewicz T., *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 2000.
- Rymkiewicz J.M., *Pastuszek Chełmońskiego*, Warszawa 2014.
- Tuwim J., *Wiersze*, t. 1 i 2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986.
- Wittlin J., *Orfeusz w piekle XX wieku*, posł. J. Zieliński, Kraków 2000.

### Utwory literackie przywoływane jako kontekst interpretacyjny

- Becher J.R., *Die Schlacht* [w:] tegoż, *Gesammelte Werke*, t. 9, Berlin–Weimar 1974.
- Bezruč P., *Góry*, „Zdrój” 1919, t. 6, z. 1, s. 29.
- Biblia*, tłum. Jakub Wujek, 1599, transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI wieku, wstęp J. Frankowski, Warszawa 2000.
- Blake W., *Wiersze i poematy*, wyb. i oprac. K. Puławski, Izabelin 1997.
- Celan P., *Utwory wybrane*, wyb. i oprac. R. Krynicki, Kraków 1998.
- Dąbrowski T., *Reinkarnacja*, „Zeszyty Literackie” 2014, nr 125.
- Döblin A., *Die Schlacht, die Schlacht* [w:] tegoż, *Erzählungen aus fünf Jahrzehnten*, Olten–Freiburg 1979.

- Goethe J.W. von, *Faust. Tragedii część pierwsza*, tłum. J.S. Buras, „Literatura na Świecie” 1996, nr 5–6.
- Herbert Z., *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków 2001.
- Krzywicka I., *Mieszane towarzystwo. Opowiadania dla dorosłych o zwierzędach*, Warszawa 1961.
- Kubicki S., *Ein Poet übersetzt sich selbst. Gedichte zwischen 1918–1921 (Poeta tłumaczy sam siebie. Wiersze z lat 1918–1921)*, Berlin 2003.
- Liryka starożytnej Grecji*, oprac. J. Danielewicz, wyd. 2 popr., Warszawa–Poznań 2001.
- Mickiewicz A., *Konrad Wallenrod* [w:] tegoż, *Dziela*, t. 2, Warszawa 1994.
- Miłosz C., *Inne abecadło*, Kraków 1998.
- Miłosz C., *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, zebrała i oprac. A. Stawiarska, Kraków 2003.
- Miłosz C., *Rodzinna Europa*, Warszawa 1990.
- Miłosz C., *Wiersze*, t. 4, Kraków 2004
- Miłosz C., *Wiersze*, t. 5, Kraków 2009.
- Miłosz C., *Ziemia Ulro*, Kraków 1994.
- Obertyńska B., *Wiersze wybrane*, wyb. M. Sprusiński, wstęp i nota wyd. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1983.
- Olwid [właśc. Hulewicz W.], *W mroku*, „Zdrój” 1918, t. 5, z. 2.
- Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Prawo nieurodzonych* [w:] *Poezje*, t. 1, zebrała i oprac. M. Wiśniewska, Warszawa 1974.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych ze wstępami i komentarzami*, oprac. zespół pod red. M. Petera (Stary Testament) i M. Wolniewicza (Nowy Testament), t. 1, wyd. 3, Poznań 1997 [wszystkie sigła zacytowano za tym przekładem, chyba że w przypisie zaznaczono inaczej – red.].
- Poza słowa. Antologia wierszy 1976–2006*, wstęp, wyb. i red. T. Dąbrowski, posł. M. Stala, Gdańsk 2006.
- Przyjaźnie poetyckie Józefa Wittlina*, oprac. i posł. Z. Kubiak, Warszawa 1995.
- Rilke R.M., *Poezje*, wyb., tłum. i wstęp M. Jastrun, Kraków 1987.
- Romains J., *Z cyklu „Europe”*, „Zdrój” 1919, t. 9, z. 1.
- Roth E., *Most*, „Zdrój” 1919, t. 9, z. 1.
- Różewicz T., *Postowie* [w:] tegoż, *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 2000.
- Rymkiewicz J.M., *Znak niejasny, baśń półżywa*, Warszawa 1999.
- Sack G., *Hinter der Front* [w:] *Kurze Prosastücke* [online] <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-8107/13> [dostęp: 2.09.2015].

- Seferis J., *Delfy*, tłum. M. Bzinkowski, „Zeszyty Literackie” 2017, t. 35, nr 4 (140).
- Stur J., *Triumfy. Przełomu część IV*, Poznań 1920.
- Szyborska W., *Wiersze wybrane*, wyd. nowe uzup., Kraków 2010.
- Toller E., *Die Wandlung* [w:] W.H. Sokel, *The Writer in Extremis*, Stanford 1964.
- Tuwim J., *Wiersze*, t. 1 i 2, oprac. A. Kowalczykova, Warszawa 1986.
- Unruh F. von, *Opfergang* [w:] tegoż, *Sämtliche Werke*, oprac. H.M. Elsner, t. 17, Berlin 1979.
- Wilde O., *Portret Doriana Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Warszawa 1971.
- Wittlin J., *Hymny*, Poznań 1920.
- Wittlin J., *Orfeusz w piekle XX wieku*, posł. J. Zieliński, Kraków 2000.
- Wittlin J., *Pisma pośmiertne i inne eseje*, wyb., oprac. i przedm. J. Zieliński, Warszawa 1991.
- Wittlin J., *Skrucha w Assyżu*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 2.
- Wittlin J., *Sól ziemi*, wstęp i oprac. E. Wiegandt, Wrocław 1991.
- Wittlin J., *Ze wspomnień byłego pacyfisty* [w:] tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, Kraków 2000.

### Historia i teoria literatury

- Abramowska J., *Rehabilitacja alegorii* [w:] *Alegoria*, red. J. Abramowska, Gdańsk 2003.
- Anz T., *Entfremdung und Angst. Expressionistische Psychologographie und ihre sozialwissenschaftliche Interpretierbarkeit* [w:] *Expressionismus – Sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung*, Hrsg. H. Meixner, S. Vietta, München 1982.
- Augustyniak H., „Ten kto umrze rodzi się czy kona”, „Teksty” 1979, z. 3.
- Bachtin M., *Słowo w powieści* [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1996.
- Balbus S., *Pożegnanie z Wergiliuszem*, „Życie Literackie” 1972, nr 38.
- Bałus W., „Katalog danych, którym wymyka się ostateczny sens” [w:] tegoż, *Efekt widzialności. O swoistości widzenia obrazów, granicach ich odczytywania i antropologicznych aspektach sztuki*, Kraków 2013.
- Bartoszewska I., *Witold Hulewicz – tłumacz i propagator literatury niemieckiej w Polsce*, Łódź 1995.

- Błoński J., *Epifanie Miłosza* [w:] *Poznanwanie Miłosza. Szkice i studia o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985.
- Bolewski J., „Święta chwila poczęcia”. *Kreacyjne światła płynące z twórczości Zbigniewa Herberta* [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2012.
- Borkowska G., *Perspektywa postkolonialna na gruncie polskim: pytania sceptyka*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5.
- Boruta T., *Sens twórczości artystycznej w kontekście „Medytacji nad Księgą Rodzaju” z „Tryptyki rzymskiego” Jana Pawła II*, „Sacrum et Decorum” 2009, nr 2.
- Bukowski P., *Ordnungsschwund – Ordnungswandel. Pär Lagerkvist und der deutsche Expressionismus*, Frankfurt am Main 2000.
- Całbecki M., „Czarna kropla nieskończoności”. *Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza*, Wrocław 2008.
- Ciesielska-Borkowska S., *Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*, Kraków 1939.
- Cieślak R., *Oko poety. Różewicz wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1997.
- Czermińska M., *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.
- Dembińska-Pawelec J., *Danse moriendi. O muzyczno-tanatologicznych aspektach późnej twórczości lirycznej Jarostawa Marka Rymkiewicza*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1, t. 15.
- Dembińska-Pawelec J., „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Katowice 2010.
- Domeracki P., „Tłumaczenie, to jest wielka rzecz”. *Rilke i Hulewicz – przyjaźń „na płaszczyźnie kreacyjnej”* [w:] *Rilke po polsku*, red. J. Kulas, M. Golubiewski, Warszawa 2009.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Eykman Ch., *Denk- und Stilformen des Expressionismus*, München 1974.
- Forajter W., Tomczok P., *Zając, lis i ludzie. O jednej powieści Adolfa Dygasińskiego*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3.
- Gardner H., *Religion and Literature*, New York 1971.
- Głowiński M., *O intertekstualności* [w:] tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.
- Głowiński M., *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.

- Głowiński M., „Spotykam go codziennie...”. *Bolesława Leśmiana – trzy kategoryzacje świata* [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998.
- Głowiński M., *Uniezwyklenia, narracja i czas* [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998.
- Głowiński M., *Wstęp* [w:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1984.
- Gogler P., *Blizna – Herbert wobec „śmierci Boga”* [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Kraków 2012.
- Gogler P., *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, z. 3/4.
- Gogler P., *Poezja Zbigniewa Herberta w świecie sztuk pięknych*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1.
- Grodecka A., *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009.
- Hähnel K.-D., *Rainer M. Rilke. Werk – Literaturgeschichte – Kunstanschauung*, Leipzig 1984.
- Hulewicz W., *Poeta miłości, ubóstwa i śmierci* [w:] R.M. Rilke, *Księga obrazów*, tłum. W. Hulewicz, Warszawa 1927.
- Hulewicz W., *Romain Rolland a Rilke*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 23.
- Hurnikowa E., *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Warszawa 1995.
- Iser W., *Apelatywna struktura tekstów*, tłum. M. Kłańska [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 1, Kraków 1996.
- Iser W., *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, tłum. A. Kowalczak-Pawlik „Teksty Drugie” 2006, nr 5.
- Jennings L.B., *Termin „groteska”*, tłum. M.B. Fedewicz [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.
- Kasperski E., *Dialog i dialogizm. Idee, formy, tradycje*, Warszawa 1994.
- Kasztelowicz S., *Tragiczy doby bez kształtu. O współczesnej twórczości literackiej. Ekspresjonizm*, Warszawa 1933.
- Kosturek J., „Żeby tylko nie anioł...” *Konkret i abstrakcja w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010.
- Koziółek R., *Kompleks Darwina*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3.

- Kranz G., *Das Bildgedicht*, t. 1, *Theorie-Lexikon*, Köln 1981.
- Krupa M., *Duch i litera. Liryczna ekspresja mistycznej drogi św. Jana od Krzyża w polskich przekładach*, Gdańsk 2011.
- Krynicky R., *Przypisy* [w:] Z. Herbert, *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków 2001.
- Kuczyńska-Koschany K., *Przeciw „tryumfowi antropomorficznej bestii” (prywatnie o „prywatnej mitologii” Zbigniewa Herberta)*, „Polonistyka” 2001, nr 9.
- Kuczyńska-Koschany K., *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004.
- Kuźma E., *O symbolice zwierzęcej w literaturze i sztuce dwudziestolecia międzywojennego (na wybranych przykładach)* [w:] *Literacka symbolika zwierząt*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1993.
- Kuźma E., *Polski ekspresjonizm między wzorcami niemieckimi a rodzimymi* [w:] *Recepcja literacka i proces literacki*, red. G. Ritz, G. Matuszek, Kraków 1999.
- Kuźma E., *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław 1976.
- Kuźma E., *Związki i przeciwieństwa między niemieckim i polskim ekspresjonizmem*, „*Studia Historica Slavo-Germanica*”, t. 3, Poznań 1974.
- Kwiatkowski J., *Wstęp* [w:] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław 1972.
- Lawaty A., *Rok 1918. Koniec wojny, klęska Niemiec i odrodzenia państwa polskiego* [w:] tegoż, *Intelektualne wizje i rewizje w dziejach stosunków polsko-niemieckich XVIII-XXI wieku*, Kraków 2015.
- Ligęza W., *Bez rutyny. O poezji Wistawy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta*, Kraków 2016.
- Lipski J.J., *Ekspresjonizm* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992.
- Lipski J.J., *Ekspresjonizm polski i niemiecki* [w:] *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, red. R. Zimand, Warszawa 1983.
- Lisak-Gębała D., *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2014.
- Literatura a malarstwo*, red. J. Godlewicz-Adamiec, P. Kociumbas, T. Szybisty, Kraków-Warszawa 2017.
- Ławski J., *Symplifikat. Kartka z dziejów mickiewiczowskiego mesjanizmu* [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.



- Matuszewski R., *Poeta rzeczy ostatecznych i rzeczy pierwszych (o recepcji twórczości Jana Tuwima)* [w:] J. Tuwim, *Wiersze*, t. 1, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986.
- McElroy B., *Groteska i jej współczesna odmiana*, tłum. M.B. Fedewicz [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.
- Melberg A., *Resa och skriva. En guidetill den moderna reselitteraturen*, Göteborg 2006.
- Melberg A., *Spojrzenie zwrócone ku wnętrzu*, tłum. K. Szewczyk-Haake, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2011, nr 18.
- Mikołajczak M., *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007.
- Mikołajczak M., „*W cieniu heksametru*”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004.
- Mitosek Z., *Mimesis: zjawisko i problem*, Warszawa 1997.
- Mojsik T., „*Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa*”: *scholia disiecta czyli varietas rationis albo imagination isredundantia* [w:] *Herbert i znaki czasu*, t. 1, red. E. Feliksiak, M. Leś, E. Sidoruk, Białystok 2001.
- Mrowcewicz K., *Wprowadzenie do lektury* [w:] A.T. Lacki, *Pobożne pragnienia*, wyd. K. Mrowcewicz, Warszawa 1997.
- Mrowcewicz A. Estera, *Śladami ekfrazy. Duńscy pisarze współcześni wobec sztuk wizualnych*, Poznań 2010.
- Nasiłowska A., *Maria Pawlikowska-Jasnorzevska, czyli Lilka Kossak. Biografia poetki*, Toruń 2010.
- Niewiadomski A., *Milczenie, „poezja” i róża. O granicach dyskursu metapoetyckiego Tadeusza Różewicza* [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007.
- Nowosielski K., *Hiobowe wołanie Józefa Wittlina*, „Znak” 1984, nr 5–6.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowocześniejszej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Okoń W., *Sztuki siostrzane*, Wrocław 1992.
- Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* [w:] *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*, wyd. 2 popr., Kraków 2001.
- Olejniczak J., *Między „Pan jest literat” a „jestem tylko pisarzem”. O powinnościach i zobowiązaniach literatury w eseistyce Józefa Wittlina* [w:] *Studia o twórczości Józefa Wittlina*, red. I. Opacki, Katowice 1990.
- Pasaże Witolda Hulewicza*, red. A. Hejmej, I. Fedorowicz, K. Mytkowska,

- Kraków 2017.
- Pasterski J., *Poetyckie przesłanie wiary – „Tryptyk rzymski” Jana Pawła II* [w:] *Znaleźć źródło. Twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, red. Z. Andres, J. Pasterska, Rzeszów 2005.
- Pelc J., Pelc P., *Wstęp* [w:] Z. Morsztyn, *Emblemata*, oprac. J. i P. Pelcowie, Warszawa 2001.
- Pilch A., *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków 2010.
- Pniewski D., *Przywłaszczenie i strata. Romantyczne transfiguracje Jezusa*, Toruń 2014.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- Poprawa A., *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Wrocław 1999.
- Porebowicz E., *Sebastian Grabowiecki, „Ateneum” 1894*, t. 2.
- Prokop J., *Szczególna przygoda żyć nad Wisłą. Studia i szkice literackie*, Londyn 1985.
- Próchniak P., *Noc rozstajna (wrażenie)* [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, red. U.M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014.
- Przybyła W., *Kulturowa semantyka motywu zwierząt*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3.
- Ratajczak J., *Olwid: w mrokach wojny* [w:] tegoż, *Zagasty „brzask epoki”. Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój” 1917–1922*, Poznań 1980.
- Reale G., *Komentarz krytycznoliteracki do „Tryptyku rzymskiego”*, tłum. P. Mikulska [w:] *Wokół „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*, red. A.M. Wierzbicki, Lublin 2003.
- Ritz G., *Różewicz po niemiecku. Początek dziejów recepcji* [w:] *„Nasz nauczyciel Tadeusz”. Tadeusz Różewicz i Niemcy*, red. A. Lawaty, M. Zy-bura, tłum. J. Dąbrowski, Kraków 2003.
- Ruff M.A., *Baudelaire*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1967.
- Ruszar J.M., *Dwie drogi. Traktaty religijne Jana Pawła II i Czesława Miłosza*, „Rzeczpospolita” 2003, nr 57.
- Ruszar J.M., *W poszukiwaniu Curatii Dionisii*, „Pogranicza” 2008, nr 3.
- Schlott W., *Bez poetyckich fajerwerków, przeciw kliszom myślowym: o kilku niemieckich motywach w liryce Tadeusza Różewicza* [w:] *„Nasz nauczyciel Tadeusz”. Tadeusz Różewicz i Niemcy*, red. A. Lawaty, M. Zy-bura, tłum. J. Dąbrowski, Kraków 2003.
- Sioma R., *Aż runą świata ściany cztery. Epikurejskie źródła sensualizmu*

- poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, cz. 2, Lublin 2006.
- Skórczewski D., *Interpretacja postkolonialna: etyka nauki, nauka etyki* [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A.F. Kola, A. Szahaj, Kraków 2007.
- Skórczewski D., *Teoria – literatura – dyskurs. Pejzaż postkolonialny*, Lublin 2013.
- Skrendo A., *Poezja po „śmierci Boga”* [w:] *„Nasz nauczyciel Tadeusz”. Tadeusz Różewicz i Niemcy*, red. A. Lawaty, M. Zybura, tłum. J. Dąbrowski, Kraków 2003.
- Sokel W., *The Writer in Extremis*, Stanford 1964.
- Stankowska A., *Między narracją a obrazem. Zbigniew Herbert jako antropolog historii* [w:] *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2016.
- Stur J., *Na przełomie. O nowej i starej poezji*, Lwów 1921.
- Szczęśna E., *Namysł, zdziwienie, zapytywanie – o poetyce interpretacji na przykładzie „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II* [w:] *Karol Wojtyła – poeta*, red. J. Głazewski, W. Sadowski, Warszawa 2006.
- Szewczyk-Haake K., *Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista*, Poznań 2017.
- Szewczyk-Haake K., *Stając przed wierszem*, „Polonistyka” 2009, nr 3.
- Sztukiecka G., *Umrę cały? Rozmowy w cieniu śmierci. Senilna poezja Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza*, Warszawa 2011.
- Szwartowski A., *Olimpijski Ragnarok, czyli o zagadkowym cztero-wierszu Zbigniewa Herberta*, „PodTeksty” 2015, nr 1 [online] [www.podteksty.amu.edu.pl](http://www.podteksty.amu.edu.pl).
- Tomasik T., *Ekphrasis w dobie kryzysu mimesis* [w:] *Literatura a malarstwo*, red. J. Godlewicz-Adamiec, P. Kociumbas, T. Szybisty, Kraków–Warszawa 2017.
- Tomasik T., *Ékphrasis. Między fenomenologią a hermeneutyką dzieła sztuki (na przykładzie Zbigniewa Herberta)* [w:] *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2016.
- Ubertowska A., *Celan Różewicza* [w:] *„Nasz nauczyciel Tadeusz”. Tadeusz Różewicz i Niemcy*, red. A. Lawaty, M. Zybura, tłum. J. Dąbrowski, Kraków 2003.

- Tischner Ł., *Miłosz w krainie odczarowanej*, Gdańsk 2011.
- Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006.
- Venclova T., *Niezniszczalny rytm. Eseje o literaturze*, tłum. S. Barańczak, Sejny 2002.
- Wiegandt E., *Wstęp* [w:] J. Wittlin, *Sól ziemi*, Wrocław 1991.
- Woldan A., *Mit Austrii w literaturze polskiej*, tłum. K. Jachimczak, R. Wojnakowski, Kraków 2002.
- Woldan A., *O niemieckich intertekstach u Tadeusza Różewicza* [w:] „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”. *Tadeusz Różewicz i Niemcy*, red. A. Lawaty, M. Zybura, tłum. J. Dąbrowski, Kraków 2003.
- Woźniak-Łabieniec M., *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Kraków 2002.
- Wysłouch S., *O malarskości literatury* [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Warszawa 1996.
- Zajas P., *Niemilkujące muzy. Wydawcy, pisarze i pośrednicy kulturowi na frontach Wielkiej Wojny 1914–1918*, Poznań 2016.
- Zalewski C., *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Kraków 2010.
- Zawodziński K., *Poezja Polski odrodzonej* [w:] tegoż, *Wśród poetów*, Kraków 1964.
- Zieliński J., *Na drożdżach śmierci* [w:] J. Wittlin, *Pisma pośmiertne i inne eseje*, wyb., oprac. i przedm. J. Zieliński, Warszawa 1991.
- Zieliński K., „Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa” *Zbigniewa Herberta*, „Warsztaty Polonistyczne” 1998, nr 4.
- Ziomek J., *Kto mówi?*, „Teksty” 1975, nr 6.
- Żurek G., *Horacy, Katullus, Propercjusz? Uwagi rzemieślnika* [w:] *O nich tutaj (książka o języku i przekładzie)*, wyb. i oprac. P. Sommer, Kraków–Warszawa 2016.

Historia sztuki i *visual studies*, filozofia, antropologia kultury

- Aleksander Gierymski 1850–1901*, kat. wyst. MNW, Warszawa 2014.
- Bałus W., *Efekt widzialności. O swoistości widzenia obrazów, granicach ich odczytywania i antropologicznych aspektach sztuki*, Kraków 2013.
- Belting H., *Obraz i kult: historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010.

- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. H. Orłowski, Poznań 1996.
- Berger J., *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999.
- Berger J., *Po cóż patrzeć na zwierzęta?* [w:] tegoż, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999.
- Berger J., *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Poznań 1997.
- Berman M., „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006.
- Bhabha H.K., *Dociekanie tożsamości* [w:] tegoż, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobroszcz, Kraków 2010.
- Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, t. 1, Warszawa 1991.
- Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
- Bogaczyk M., *Husserl i Grecy*, „Sztuka i Filozofia” 2007, nr 30.
- Brötje M., „*Wieczerza w Emaus*” Rembrandta. *Realizacja objawiania się historii świętej w obrazie*, tłum. M. Haake [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009.
- Buck R.T., *Portrait de Baudelaire* [w:] *Courbet Reconsidered*, kat. wyst., red. S. Faunce, L. Nochlin, New Haven 1988.
- Clark K., *Akt. Studium idealnej formy*, tłum. J. Bomba, Warszawa 1998.
- Czaja D., *Noc ciemna. Nihilologia i wiara* [w:] *Nowoczesność i nihilizm*, red. E. Partyga, M. Januszkiewicz, Warszawa 2012.
- Darwin C., *O powstawaniu gatunków drogą naturalnego doboru, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras istot organicznych w walce o byt*, tłum. W. Mayzel, Warszawa 1873.
- Darwin C., *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, tłum. S. Dickstein, J. Nusbaum, Warszawa 1884.
- Darwin C., *Wyraz uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. K. Dobrski, Warszawa 1873.
- Dodel A., *Mojżesz czy Darwin?*, tłum. B. Marchlewska, 1907.
- Fanon F., *Black Skin, White Masks*, trans. C.L. Markmann, New York 1967.
- Fanon F., *O kulturze narodowej* [w:] tegoż, *Wyklęty lud ziemi*, tłum.

- H. Tygielska, przedm. E. Reklajtis, posł. J.P. Sartre, Warszawa 1985.
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
- Gadamer H.-G., *Język i rozumienie*, wyb., tłum. i posł. P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Kraków 1993.
- Gadamer H.-G., *Rainer Maria Rilke pięćdziesiąt lat później* [w:] tegoż, *Poetica*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001.
- Haake M., *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego*, Poznań 2015.
- Haake M., *O jednym z aspektów obrazu „Dziwny ogród” Józefa Mehoffera. Między stworzeniem a ewolucjonizmem*, „Rocznik Historii Sztuki” 2016, t. XLI.
- Haake M., *Twarzą w twarz z portretem. W stronę radykalnej hermeneutyki malarstwa portretowego* [w:] *Twarzą w twarz z obrazem*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2003.
- Hegel G.W.F., *Fenomenologia ducha*, tłum. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2002.
- Heidegger M., *Wprowadzenie do metafizyki*, tłum. R. Marszałek, Warszawa 2000.
- Heidegger M., *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera [w:] tegoż, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk i in., Warszawa 1997.
- Heine H., *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* [online] <http://gutenberg.spiegel.de/buch/zur-geschichte-der-religion-und-philosophie-in-deutschland-378/1> [dostęp: 09.02.2018].
- Hulewicz W., *Przedstowie* [w:] R.M. Rilke, *Auguste Rodin*, tłum. W. Hulewicz, Warszawa 1923.
- Imdahl M., *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, tłum. T. Żuchowski, „Artium Quaestiones” 1990, t. 4.
- Jan Paweł II, *Kaplica Sykstyńska mówi o wielkości Boga* [w:] *Wokół „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*, red. A.M. Wierzbicki, Lublin 2003.
- Januszkiewicz M., *O interpretacji* [w:] tegoż, *Być i rozmiąć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Kraków 2017.
- Juszczak W., *Poeta i mit*, Wołowiec 2014.
- Kierkegaard S., *Wybór pism*, tłum. i wstęp M. Bienenstock, Lwów 1914.
- Kłoczowski J.A., *Człowiek wobec boskości – dwie twarze wolności (Edyp i Hiob)* [w:] tegoż, *Drogi i bezdroża. Szkice z filozofii religii dla humanistów*, Kraków 2017.
- Kołąkowski L., *Husserl i poszukiwanie pewności*, tłum. P. Marciszuk, Kraków 2003.



- Labrie R., *Thomas Merton and the inclusive imagination*, Columbia–Missouri 2001.
- Maitland S., 'Never Enough Silence'. *Conflicts Between Spiritual and Literary Creativity* [w:] *Spiritual Identities. Literature and the Post-Secular Imagination*, ed. J. Carruthers, A. Tate, Bern 2010.
- Malewicz K., *Suprematyzm*, tłum. J. Maurin-Białostocka [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977.
- Mellinkoff R., *The devil at Isenheim*, Berkeley–Los Angeles–London 1988.
- Pascal B., *Mysli*, tłum. T. Żeleński (Boy), w ukł. J. Chevaliera, przygot. do dr. J. Tazbir, Warszawa 1999.
- Pattison G., *Art, Modernity and Faith. Restoring the Image*, London 1991.
- Piotrowski P., *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993.
- Piotrowski P., *Autonomia, symbol, utopia. Awangarda i teorie transcendencji formy*, „Artium Quaestiones” 1986, nr 3.
- Platon, *Tejtet*, tłum., wstęp, obj. i il. opatrzył W. Witwicki, Warszawa 1959, s. 39.
- Poprzęcka M., *Literacki styl odbioru obrazów* [w:] *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. E. Karwowska, A. Marczak-Krupa, Warszawa 1984.
- Rilke R.M., *Auguste Rodin*, tłum. W. Hulewicz, Warszawa 1923.
- Scheja G., *The Isenheim Altarpiece*, New York 1969.
- Świtek G., *Darwin, darwinizm i kultura wizualna XIX wieku*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3.
- Taylor Ch., *A Secular Age*, Cambridge–Massachusetts–London 2007.
- The Other Side of the Mountain: The End of Journey*, red. P. Hart, San Francisco 1998.
- Turowski A., *Na granicy języka: Rodczenko i Malewicz* [w:] *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, komitet i kolegium red. J. Białostocki i in., Kraków 1981.
- Vinge L., *The Five Senses. Studies in a Literary Tradition*, Lund 1975.
- Zaremba Bielawski M., *Higienisci. Z dziejów eugeniki*, tłum. W. Chudoba, Wołowiec 2011.

## Korespondencja, wspomnienia, rękopisy

- Hulewicz B., *Wielkie wczoraj w małym kręgu*, Warszawa 1973.  
 Merton T., Miłosz C., *Listy*, tłum. M. Tarnowska, Kraków 1991.  
 Pawlikowska-Jasnorzevska M., *Listy 1940–1945*, zebr., wstęp i adnotacje P. Kądziała, Warszawa 1994.  
 Samozwaniec M., *Zalotnica niebieska*, Kraków 1992.  
 Tymon T., Wittlin J., *Listy 1944–1976*, oprac. N. Taylor-Terlecka, Warszawa 2014.  
 Wittlin J., *Notatnik*, t. VIII, k. 65 – rękopis ze zbiorów Muzeum Literatury w Warszawie.

## Opracowania słownikowe

- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2012.  
*Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego [online] <https://sjp.pwn.pl/doroszewski>.  
*Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Warszawa 1988.

## Varia

- Draguła A., „*Kłątwa*” i *maluczcy*, „Tygodnik Powszechny” 2017, nr 11 [online] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/klatwa-i-maluczcy-147012> [dostęp: 4.03.2018].  
*Inny – życie Witolda Hulewicza*, reż. A. Karaś, Polska–Niemcy 2003.  
 Karaś A., *Miał zbudować wieżę. Życie Witolda Hulewicza*, Warszawa 2003.  
 Rożek T., *Nauka po prostu*, Warszawa 2012.  
 Saint-Pierre J.-H.B. de, *Journey to Mauritius*, transl. J. Wilson, Oxford 2002.  
 Żeleński (Boy) T., *Świadome macierzyństwo, medycyna a lekarze*, „Życie Świadome” 1936, nr 1.



# Indeks

## A

Alkajos z Mityleny 111, 112  
Anakreont z Teos 111  
Anz Thomas 196  
Archiloch 112  
Arendt Hannah 105

## B

Bacon Francis 50  
Balbus Stanisław 153, 159  
Bałus Wojciech 104  
Baudelaire Charles 153–157, 159–164  
Becher Johannes Robert 189, 197  
Belting Hans 129  
Benjamin Walter 163  
Benn Gottfried 185  
Bhabha Homi K. 190, 207  
Blake William 85, 93  
Borkowska Grażyna 184, 224  
Brötje Michael 135  
Buck Robert 156  
Bukowski Piotr 189, 196, 197

## C

Celan Paul 46, 58  
Clark Kenneth 91  
Courbet Gustave 154, 156, 160

## D

Darwin Charles 172, 173, 237, 245  
Dąbrowski Tadeusz 139, 143  
Dembińska-Pawelec Joanna 157  
Dodel Arnold 248  
Doroszewski Witold 221

## E

Einstein Carl 196  
Ekier Jakub 17, 61  
Eksekias 109, 111  
Eykman Christoph 196

## F

Fanon Frantz 190, 204, 207  
Finkenstein Kurt 185  
Freud Zygmond 96

## G

Gadamer Hans-Georg 59, 105  
Gainsborough Thomas 62, 72  
Gathmann Hans 185  
Gauguin Paul 172  
Gierymski Aleksander 229  
Girard René 228  
Głowiński Michał 167, 174, 180  
Grünewald Matthias 17, 43, 69

**H**

Haake Michał 180, 212, 229, 230  
 Hallward Bazyli 164  
 Herbert Zbigniew 17-19, 109, 113,  
 121, 249, 252-254, 258, 260, 261  
 Heym Georg 185  
 Hipponaks z Efezu III  
 Hulewicz Witold 18, 183, 185,  
 187, 188, 191, 192, 194, 199,  
 203, 205, 206, 209-214  
 Husserl Edmund 81, 105  
 Hopper Edward 100, 101

**I**

Iser Wolfgang 14

**K**

Kant Immanuel 145  
 Kierkegaard Søren 180, 241  
 Klimt Gustav 94  
 Kłoczkowski Jan Andrzej 114  
 Kopp Kristin 218  
 Kołakowski Leszek 82  
 Kowalcze-Pawlik Anna 121  
 Krynicki Ryszard III  
 Krzywicka Irena 233, 236, 248  
 Kubicki Stanisław 169-171, 173  
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna 113  
 Kuźma Erazm 209

**L**

Lasker-Schüller Else 185  
 Leśmian Bolesław 167-175,  
 177, 178, 180, 227  
 Lipski Jan Józef 168, 194

**M**

Malewicz Kazimierz 139  
 Melberg Arne 212, 258  
 Merton Thomas 86  
 Miciński Tadeusz 224  
 Mickiewicz Adam 205  
 Miłosz Czesław 17, 79, 82, 106, 212

**N**

Nagrajkowski Stefan 203, 204  
 Nietzsche Fryderyk 53

**O**

Obertyńska Beata 173

**P**

Parandowski Jan III  
 Paul Jean 69  
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria  
 18, 19, 222, 233, 235, 239-243  
 Piotrowski Piotr 141  
 Plagge Hermann 189  
 Poprawa Adam 160  
 Porębowicz Edward 224

**R**

Ratajczak Józef 183, 195, 215  
 Rilke Rainer Maria 27, 34, 183,  
 185-187, 210-215, 261  
 Rodin Auguste 185, 209-211  
 Romaines Jules 187, 202  
 Rosa Salvator 96  
 Roth Eugen 185  
 Różewicz Tadeusz 17, 43, 71  
 Rymkiewicz Jarosław Marek  
 153, 155, 157, 158, 161, 163

**S**

Sebyła Władysław 189  
 Segantini Giovanni 244  
 Skotarek Władysław 203, 204  
 Skórczewski Dariusz 204  
 Stur Jan 171, 184  
 Swinarski Artur Maria 169, 173, 235  
 Symonides z Keos 112  
 Szmaj Stefan 203, 204  
 Sztukiecka Grażyna 158  
 Szymborska Wisława 16, 121

**Ś**

św. Augustyn 127  
 św. Franciszek z Asyżu 32  
 Świtek Gabriela 172  
 św. Jan od Krzyża 224

**T**

Tillich Paul 134  
 Toller Ernst 203  
 Tomasik Tomasz 13, 14, 116  
 Turner William 161

Tuwim Julian 219, 221, 223,  
 224, 226, 229–231

**V**

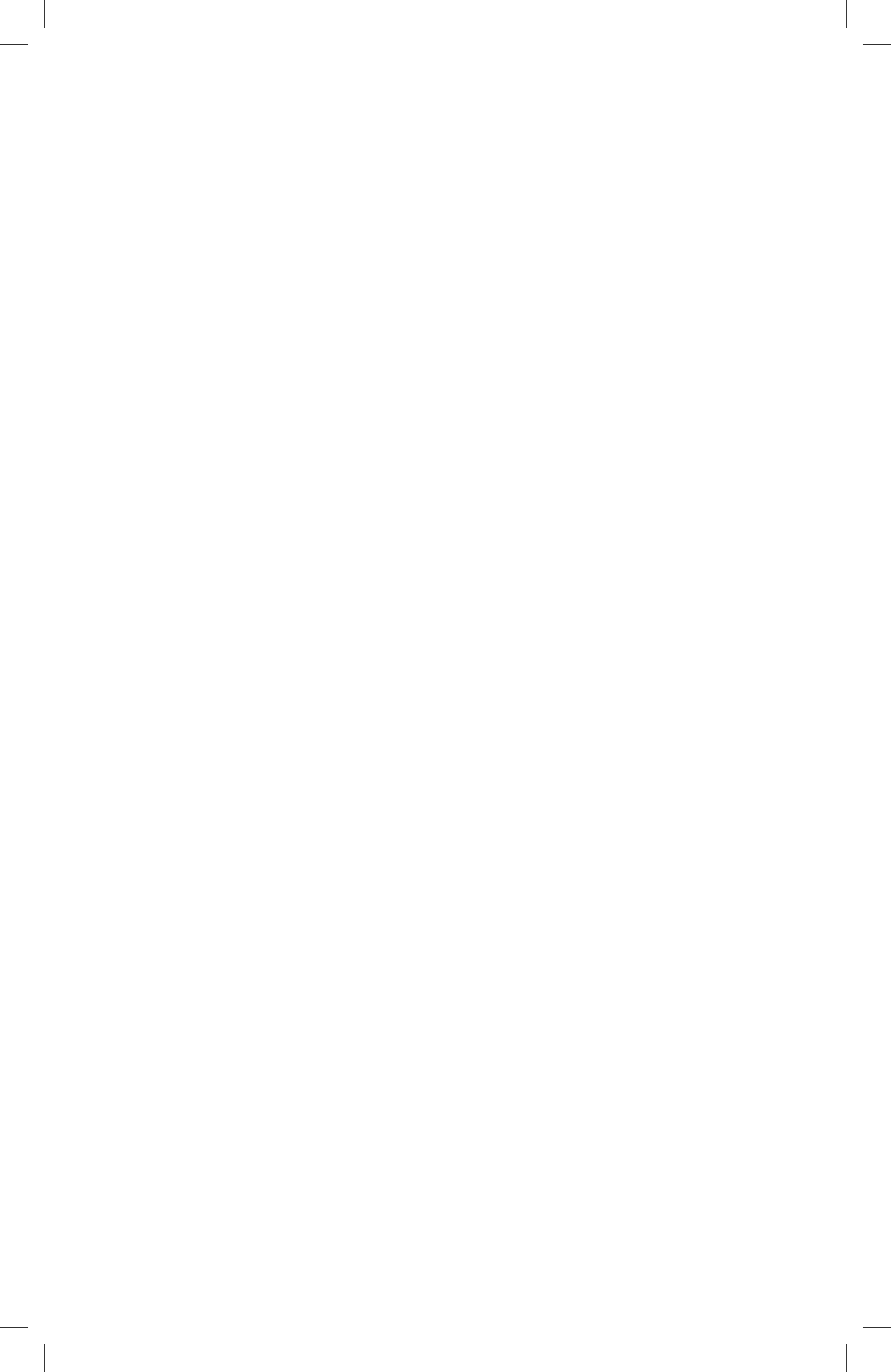
Venclova Tomas 205  
 Villon François 186

**W**

Werfel Franz 196  
 Wiegandt Ewa 186, 231  
 Wilde Oscar 159, 160, 162, 164  
 Wittlin Józef 171, 178, 180, 186, 192,  
 210, 212, 230, 231, 242–244  
 Woldan Alois 192  
 Woźniak-Łabieniec  
 Marzena 153, 158, 162

**Z**

Zan Tomasz 203



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 Amsterdamie  
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 konkretnego 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 Herberta 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, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck i Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2018.
- *Nie powinien przysyłać Syna. Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck i Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2018.
- Jan Andrzej Kłoczowski OP, *U źródeł nowoczesnego myślenia o religii. Szkice z filozofii religii dla humanistów cz. II*, Instytut Myśli Józefa Tischnera i 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 i JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2018.
- *Widziałem Go. Literatura wobec doświadczenia religijnego*, red. E. Goczał i J.M. Ruszar, Instytut Myśli Józefa Tischnera i JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2018.
- Joanna Adamowska, *Sens kobaltu. Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza spotkania z malarzami*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2018.
- Tomasz Tomasiak, *Poczucie tożsamości. Lektury na marginesach twórczości Zbigniewa Herberta*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2018.

## W przygotowaniu

- Stanisław Gawliński, *Nomadyzm po polsku. Szkice o literaturze współczesnej*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk i Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2018.
- *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX wieku*, t. 1–3, red. J.M. Ruszar i D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera i JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2019.
- Józef Maria Ruszar, *Mane tekel fares. Obrazy Boga w twórczości Tadeusza Różewicza*, Instytut Myśli Józefa Tischnera i JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2019.



## ILUSTRACJE

