

Marek Bernacki

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

Wisława Szymborska: *Vermeer*¹

Był malarzem ciszy i światła. Światło zostało w jego obrazach.

*Reszta jest milczeniem*²

(Zbigniew Herbert)

1.

W wydanym ostatnio tomie poezji *Tutaj* Wisława Szymborska zamieściła niezwykle wiersz – jeden z najkrótszych w całym swym dorobku:

Vermeer

Dopóki ta kobieta z Rijksmuseum
w namalowanej ciszy i skupieniu
mleko z dzbanka do miski
dzień po dniu przelewa,
nie zasługuje Świat
na koniec świata.

Wybrana przez Szymborską tematyka wiersza, nawiązująca do obrazu Johanna Vermeera *Mleczarka*³ (znanego też pod innymi tytułami:

¹ W. Szymborska, *Vermeer*, [w:] tejeż, *Tutaj*, Kraków 2009, s. 39.

² Z. Herbert, *Mistrz z Delft*, [w:] tegoż, „Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione, oprac., układ i komentarze B. Toruńczyk, Warszawa 2008, s. 61.

³ Zob. P. de Rynck, *Jak czytać malarstwo – rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dawnych mistrzów*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2005, s. 324–325.

*Nalewająca mleko*⁴ lub *Dziewczyzna z dzbankiem mleka*⁵), arcydzieła XVII-wiecznego holenderskiego malarstwa realistycznego, w którym dbałość o szczegół i detal wyznaczała nie tylko pożądaną poziom artystyczny, ale stała się niezbywalnym elementem zawartego w obrazie przesłania ideowego⁶, prowokuje do mikrologicznej analizy omawianego utworu.

Od strony gramatycznej interesujący nas wiersz jest rozbudowanym zdaniem podrzędnie złożonym okolicznikowym czasu (lub też, w zależności od interpretacji, zdaniem podrzędnie złożonym okolicznikowym warunku!⁷). Obejmuje sześć wersów i, wyłączając tytuł, zawiera w sobie 25 wyrazów, z których niemal jedna trzecia to krótkie jedno- i dwuliterowe zaimki, przyimki oraz jeden spójnik. Wiersz-zdanie posiada zaledwie dwa znaki interpunkcyjne: jeden przecinek po czwartym wersie, który kończy część opisową tekstu, oraz finalną kropkę⁸. Dwa pierwsze wersy zawierają po 11 sylab, trzeci wers ma ich 7; dwa następne – po 6, zaś ostatni wers, najkrótszy, składa się z 5 sylab. Zamierzonej przez poetkę tendencji do „opadania” i „wygaszania” głosu, której odpowiada dwudzielna kompozycja utworu (pierwsze cztery wersy opisowe są dłuższe i bardziej plastyczne, natomiast dwa ostatnie wersy stanowią retoryczną puentę), towarzyszy rytmiczna, rozłożona regularnie w obrębie całego tekstu intonacja, z kulminacją akcentową w klauzuli każdej linijki. W dwóch finalnych wersach ta zamierzona rytmiczność wzmocniona została przez poetkę epiforą: powtórzenie słowa „świat” (co istotne, raz pisanego z dużej, a drugi raz z małej litery!), tworzy w zakończeniu formę eliptycznego, antytetycznego wyznania podmiotu wiersza:

nie zasługuje Świat
na koniec świata⁹.

⁴ Zob. http://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Vermeer.

⁵ Zob. J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, tom II, Warszawa 1991, s. 140, 142.

⁶ Zob. np. zbiór esejów Z. Herberta *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993.

⁷ Gra między okolicznikiem czasu i warunku („dopóki”) wprowadza dodatkowe napięcie, ważne dla interpretacji wiersza Szymborskiej.

⁸ W kontekście przedostatniego tomiku wierszy Wisławy Szymborskiej pt. *Dwukropek* (2005) analiza funkcji zastosowanych przez poetkę znaków interpunkcyjnych nabiera szczególnej wagi i znaczenia.

⁹ Notabene, w tłumaczeniu wiersza Szymborskiej na język angielski Clare Cavanagh wyraźnie zaznaczyła to powtórzenie, które jednocześnie jest rymem męskim:

„the World hasn't earned
the world's end”.

Cyt. za: W. Szymborska, *Vermeer*, [w:] tejsze *Here. New Poems*, tłum. C. Cavanagh, Kraków 2009, s. 73.

W analizowanym utworze, w którym poetka iście aptekarską miarą odmierzyła ilość występujących środków stylistycznych, warto poświęcić więcej uwagi zjawisku harmonii głoskowej. W całym wierszu (włączając obco brzmiący tytuł-nazwisko) występuje dokładnie 130 głosek, z czego 58 to samogłoski. Prosta statystyka pokazuje, że samogłoski stanowią niemal połowę substancji słownej analizowanego utworu, co w tak krótkim tekście nie jest bez znaczenia. Patrząc na ich rozkład w obrębie całego wiersza, zauważyć można, iż na początku dominują samogłoski wysokie, posiadające raczej jasną barwę dźwięku: [e] oraz [i]; im jednak bliżej puenty, coraz większą rolę odgrywać zaczynają samogłoski niskie, emanujące raczej ciemną tonacją: [u], [o] i [a].

Dokładniejsza analiza eufonicznej warstwy badanego przez nas tekstu, pokazuje, że po niemal ekstatycznie brzmiącym tytule wiersza: „Vermeer”, w którym trzem wysokim i jasnym samogłoskom [e] towarzyszą trzy twarde i dźwięczne konsonanty (w tym dwie spółgłoski sonorne): [v], [r] i [m], następuje „jasna” i plastyczna część opisowa, obejmująca cztery pierwsze wersy, domknięta – wyraźnie przeciwstawną wobec niej – dość mroczną, retoryczną puentą. Wyraźnie widać, że wiersz Szymborskiej przelamuje się niejako na pół – ta pierwsza „połowa” ewokuje optymistyczny i, można by rzec, uroczysty nastrój, druga natomiast – wprowadza aurę egzystencjalnej powagi, wręcz trwogi (*Die Angst*). Inaczej mówiąc, w tym niepokojąco pięknym, skondensowanym do minimum słów wierszu, świat wiecznotrwałych wartości estetycznych skontrastowany został przez poetkę z prawdą o czającej się w ukryciu metafizycznej zagładzie. Na usta cisną się słowa innego wybitnego poety, którego światoodczucie poetyckie bliskie jest światoodczuciu autorki *Vermeera*: „Takiż to świat! Niedobry świat! Czemuż innego nie ma świata?”¹⁰.

2.

Przyjrzyjmy się teraz obrazowi, który zainspirował noblistkę, i opiszmy relację, jaka zachodzi między nim a wierszem Wisławy Szymborskiej.

¹⁰ Zob. B. Leśmian, *Dziewczyna*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1991, s. 157. Notabene, zacytowana fraza Leśmianowskiego wiersza może być odczytana jako pogłos sporu Woltera (autora *Kandyda*) z Leibnizem, autorem *Teodycei*, w którym to dziele udawał, iż świat stworzony przez Boga, świat w którym istniejemy, jest „najlepszym z możliwych światów” (taki pogląd, poddany ironicznemu sądowi Woltera, wypowiada w *Kandydzie* Pangloss, porte-parole niemieckiego filozofa).

Mleczarka namalowana została przez mistrza z Delft około 1658 r.¹¹ Johannes Vermeer (a właściwie Jan van der Meer¹²) był wówczas dwudziestosześcioletnim mężczyzną, prowadzącym usatkwane, choć nie wolne od trosk codziennych życie rodzinne¹³. Po namalowaniu interesującego nas obrazu, miał jeszcze przed sobą około siedemnaście lat twórczej, wytężonej pracy¹⁴.

Niewielkich rozmiarów płótno przedstawia młodą i krzepką kobietę (być może służącą w domu Vermeerów¹⁵), która w posągowym wręcz skupieniu przelewa mleko z dzbanka do miski; oba naczynia są fajansowe¹⁶, a ich krawędzie, podobnie jak strumień przelewającego mleka, lśnią w słońcu wpadającym z lewej strony przez szybki zamkniętego okna pracowni (to wymowny przykład Vermeerowskiej techniki *pointille*¹⁷). Na pierwszym planie malarz wyeksponował niewielki stolik nakryty obrusem, na którym znajduje się kilka przedmiotów codziennego użytku: kosz, kufel, miska. Tuż za stolikiem stoi dziewczyna w odzieniu barwy białej, żółtej, niebieskiej i czerwonej (notabene, dominujące żółcienie były ulubionym i rozpoznawalnym kolorem autora *Pracowni artysty*¹⁸). Jej pełna skupienia twarz, a także ramiona i dłonie trzyma-

¹¹ Obraz ten, o niewielkich wymiarach 45,5 x 41 cm eksponowany jest w amsterdamskim Rijksmuseum (P. de Rynck, *Jak czytać malarstwo...*, s. 324).

¹² T. Boruta, *Jan Vermeer van Delft (1632–1675), Kobieta trzymająca wagę*, [w:] tegoż, *Szkoła patrzenia. Obrazowanie święt kościelnych w dziełach wielkich mistrzów*, Kielce 2003, s. 252.

¹³ Jak pisał Zbigniew Herbert: „Życiorys na miarę pisarczyka miejskiego szary i płaski. Gdyby nie obfita rodzina, można by powiedzieć ładniej: życie na miarę Kanta, tak bardzo poświęcone było budowaniu Dzieła. Żadnych podróży, żadnej wielkiej namiętności, która by dała znać o sobie w jakimś wybuchu nieposkromionej fantazji” (Z. Herbert, *Mistrz z Delft...*, s. 62).

¹⁴ Według znawców, Johannes Vermeer był autorem ok. 35–40 kompozycji malarskich, które dotwały do naszych czasów. O przedwczesnej śmierci mistrza z Delft pisał Herbert: „zmarł w wieku określanym przez starożytnych mianem *akme*, a odkryty po dwóch wiekach zapomnienia, uznany został za największego obok Rembrandta malarza holenderskiego” (Z. Herbert, *Mistrz z Delft...*, s. 61).

¹⁵ Co ciekawe, aktorka grająca rolę służącej u Vermeerów w filmie Petera Webbera *Dziewczyna z perłą* (2003) do złudzenia przypomina swoją posturą i ubiorem bohaterkę omawianego przez nas obrazu.

¹⁶ Zbigniew Herbert nazwał Delft „miastem browarników i manufaktur fajansu” (Z. Herbert, *Mistrz z Delft...*, s. 60).

¹⁷ Zob. wypowiedź Zbigniewa Herberta w jego eseju pt. *Mistrz z Delft...*, s. 69); w innym miejscu Herbert przypomina, że techniką holenderskiego malarza byli urzeczeni malarze XIX-wieczni: „Prawdziwy renesans Vermeera nastąpił w epoce impresjonistów. Nowi poszukiwacze światła mogli uznać go za swego wielkiego poprzednika i patrona” (tamże, s. 66).

¹⁸ Według Zbigniewa Herberta: „Co prawda w nielicznych jego obrazach, jakie posiadamy, można znaleźć barwy całej malarskiej palety; mimo to zestawienie jest u niego najbardziej znamienne cytrynowej żółci, zgaszonego błękitu i jasnej szarości”

jące dzbanek, skąpane są w świetle, które podkreśla niemal sakralny charakter przedstawionej na płótnie czynności. Za dziewczyną malarz umieścił realistyczny detal: żeliwny grzejnik do stóp¹⁹. Z tyłu, na ścianie pokoju rozświetlonej plamą słońca, dostrzec można jeszcze mały gwoździak (wzruszający detal pojawiający się także na innych obrazach Vermeera). W rogu pokoju widnieje nadto kilka podwieszonych przedmiotów, z których największy to wiklinowy kosz (służący zapewne jako pojemnik na świece).

Według Jana Białostockiego, obraz Johanna Vermeera jest typową metaforą pracy i porządku:

Ale praca jest radością, odbywa się w skupieniu, ozdobiona jest pięknem światła, sączącego się z okna i wypełniającego pokój, który – jak we wszystkich obrazach Vermeera – nasycony jest łagodnym, białym blaskiem²⁰.

Wiersz Szymborskiej, choć wprost odnosi się do arcydzieła niderlandzkiego mistrza, trudno jednak uznać za wzorcowy przykład poetyckiej ekfrazy²¹. Poetka, tworząc „utwór zawierający opis obrazu²²”, czyni to przecież w sposób ostentacyjnie powierzchowny!

Według znawców malarstwa Johanna Vermeera, tematem większości jego kompozycji jest scena figuralna osadzona w pracowni malarza. Jak pisze Maria Rzepińska:

Widoczne jest [zresztą], że wszystkie niemal wnętrza w obrazach artysty są wnętrzami jego własnego domu. Tam powstawały te arcydzieła pełne ciszy i światła, pełne urzekającej poezji, która sublimuje najprostsze codzienne czynności, osoby i sprzęty. Krzesło obite skórą, sztychowana mapa na ścianie, strzyżony dywan, powtarzają się stale w jego obrazach i nawet światło pada nieodmiennie z lewej strony, z tego samego wyso-

(Z. Herbert, *Mistrz z Delft...*, s. 66). Zacytowane zdanie dotyczy co prawda opisu innego obrazu Vermeera (*Czytającej list*), jednak zestaw rozpoznanych kolorów pojawia się także w analizowanym przez nas obrazie.

¹⁹ Dzięki temu „drobiazgowi” można się domyślić, że przedstawiona na obrazie scena rozgrywa się porą jesienną lub zimową, na co wskazuje także zamknięte okno i solidny strój kobiety, której głowa przykryta jest dodatkowo białym czepkiem.

²⁰ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto...*, s. 142.

²¹ M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 230–242.

²² Zob. definicję ekfrazy w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, oraz w *Słowniku Tyneckiej-Makowskiej*, Kraków 2006, s. 196.

kiego okna (*Lekcja muzyki, Śpiąca, Ważąca perły, Kobieta przed oknem, Czytająca list*)²³.

Co ciekawe, z całego bogactwa przedmiotów i wręcz werystycznie oddanych przez Vermeera detali swojej pracowni²⁴, poetka opisała w wierszu tylko bohaterkę – kobietę, która przelewa mleko z glinianego dzbanka do stojącej na stoliku miski. W utworze całkowicie pominięte zostało tło przedstawionej na obrazie czynności. Ani słowa tu o oknie, przez które wpada do pracowni snop słonecznego światła rozjaśniającego ścianę pokoju. Nie pojawia się też żadna wzmianka o wyeksponowanych na płótnie Vermeera przedmiotach, np. wiszącym w rogu wiklinowym koszu, czy miedzianym kaganku. Brak również jakiegokolwiek informacji o stojącym na stole koszu pełnym chleba, kolońskim kuflu (na piwo lub wino) oraz luźno leżących bułkach i błękitnym, udrapowanym obrusie, które razem tworzą prostą martwą naturę śniadaniową²⁵. Mimo pominięcia tylu ważnych szczegółów, w tym wyglądu i ubioru tytułowej młeczarki, zgodzimy się przecież z tym, że Wisława Szymborska – w sposób właściwy tylko największym mistrzom poetyckiego rzemiosła – uchwyciła istotę (*eidos*) Vermeerowskiego dzieła. Koncentrując się na wiecznotrwałej czynności „przelewania dzień po dniu mleka z dzbanka do miski”, która, przypomnijmy: odbywa się w „namalowanej ciszy i skupieniu”²⁶ – poetka stworzyła swoiste ekfrastyczne haiku. Kilka zaledwie użytych przez nią słów wystarczyło, aby wyrazić podniosłą tonację obrazu mistrza z Delft, o którego geniuszu tak pisał niegdyś rosyjski historyk sztuki Michał Ałpatow:

Artysta ów miał rzadki dar wydobywania ze swych postaci moralnej czystości i siły, nawet jeśli nie ujawniał intymnych ich przeżyć lub na-

²³M. Rzepińska, *Wielcy i mali mistrzowie*, w: też, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1988, s. 273.

²⁴Vermeer namalował np. pęknięcia szkła w oknie pracowni, czy mały gwoździak rzucający cień na ścianę znajdującą się za kobietą nalewającą mleko, a także żeliwny grzejnik do stóp „z duszą”, stojący na podłodze. Pracownia Vermeera – jako miejsce wręcz sakralne, w którym powstają nieśmiertelne kompozycje malarskie – ukazana została w pięknym filmie Petera Webbera *Dziewczyzna z perłą* (2003), na podstawie powieści Tracy Chevalier, w której główne role zagraли: Colin Firth (Vermeer) i ScaRlett Johansson (w roli 17-letniej służącej Griet) – przyp. M.B.

²⁵P. de Rynck, *Jak czytać malarstwo...*, s. 325.

²⁶Wspaniałe metaforyczne określenie „namalowana cisza” uznać można za przykład eliptycznej synestezji, podkreślającej medytacyjny charakter analizowanego wiersza – przyp. M.B.

strojów. Kobiety Vermeera mają w sobie coś z wielkiego dostojeństwa antycznych posągów i marmurowych steli²⁷.

W podobnym tonie o „feministycznym” wymiarze malarstwa mistrza z Delft wypowiedział się także Tadeusz Boruta:

W kilku najlepszych dziełach Vermeer przedstawia kobietę w chwili oczekiwania nie tylko na ukochanego mężczyznę, ale także na mające przyjść na świat dziecko. Ten krótki moment „zapatrzenia się” - skupienia na kartce listu, szalkach wagi lub tafla okna – wydłuża się w jego obrazach do rozmiarów wiecznego trwania. Mamy wrażenie jakby w czasomierzu odmierzającym nasze czynności i myśli, wskazówki nie przesunęły się nawet o jotę, mimo ciągle słyszalnego tykania²⁸.

Zacytowane wypowiedzi pozwalają w innym świetle popatrzeć na wiersz Wisławy Szymborskiej. Trzeba jednak od razu zaznaczyć, że odczytanie głębokiego sensu jej *Vermeera* wymaga uruchomienia szerszego kontekstu interpretacyjnego, który obejmie kluczową dla późnej poezji autorki *Tutaj* tematykę mortalną²⁹. Pisząc o śmierci, poetka używa różnych konwencji i kodów gatunkowych. Najchętniej posługuje się poetyckimi jeremiadami i filipikami w celu zdyskredytowania metafizycznego skandalu śmierci. Sięga też po utwory konceptualne, w których odnawia średniowieczny i barokowy motyw osvajania śmierci, połączony z głębokimi przemyśleniami natury egzystencjalnej. Liczną grupę stanowią wiersze, w których poetka posługuje się formą mini-traktatu poetycko-filozoficznego, pełniącego zarazem funkcję wielkiej metafory o charakterze parabolicznym. Najlepszym przykładem takiej właśnie strategii są m.in. głośne wiersze Szymborskiej: *Ludzie na moście*, *Fotografia z 11 września* (z tomu *Chwila*), czy *Metafizyka* (wiersz-testament z ostatniego tomu poetki *Tutaj*).

Opisany przez poetkę i poddawany krytycznej refleksji powszechny proces unicestwienia wszystkiego („zmierzania-ku-śmierci”), rozgrywa się pod pustym niebem, niezamieszkanym przez osobowego Boga. Opuszczonego człowieka (bohatera swojej poezji), który niczym Syzyf z eseju Camusa uświadamia sobie swój absurdalny los, poetka wyposaża jednak w kilka uniwersalnych wartości, które stają się rękojmą heroiczną

²⁷ M.W. Alpatow, *Historia sztuki. Renesans i barok*, t. III, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1984, s. 221.

²⁸ T. Boruta, *Jan Vermeer van Delft (1632–1675)...*, s. 249.

²⁹ Więcej na ten temat piszę w III r. rozprawy habilitacyjnej [tekst niepublikowany] pt. „Metafizyczny skandal” – zagłada principium individuationis. Motyw śmierci w poezji Wisławy Szymborskiej.

nej egzystencjalnej postawy. Nadają tym samym sens ludzkiemu istnieniu kończącemu się nieodwołalnie śmiercią. W aksjologicznym systemie autorki *Chwili*, który rozpatrywać można jako wariant wypracowanej przez nią laickiej „etyki bez kodeksu”, najwyżej w hierarchii postawione zostały trzy wartości: „zdziwienie, miłość i piękno”. To właśnie piękno – jako eteryczna i bezbronna wobec ciosów śmiertelności, ale trwalsza od człowieka kategoria estetyczna, która zaświadcza o jego twórczym nastawieniu do życia – stanowi dla autorki wiersza *Nic darowane* wartość bodaj najwyższą. Zwłaszcza w późnych wierszach Szymborskiej piękno staje się także namiastką pociechy eschatologicznej („namalowanej ciszy i skupienia”), światłem w mroku nadciągającej nieuchronnie śmierci³⁰.

Czym zatem – na obrazie Vermeera i w wierszu Szymborskiej – jest prozaiczna czynność przelewania mleka rozgrywająca się w „namalowanej ciszy i skupieniu”?

Według antropologów, mleko, będąc pierwszym i najbardziej treściwym pokarmem człowieka, w wielu kulturach było zarazem symbolem płodności i duchowej strawy oraz nieśmiertelności³¹. Dla pogan – jak pisze Dorothea Forstner:

mleko i miód były obrazem błogosławionego życia i przypisywano im przeobstwiająca moc. Spożywanie ich było jakby przyjmowaniem sakramentu i należało do obrzędów wtajemniczenia w niektórych systemach religijnych, np. w kulcie Attisa i Mitry. [...] Substancje te uważano za oczyszczające i chroniące przed złem. Również starożytni Germanie wierzyli, że spożywanie mleka matki i miodu chroni dziecko przed porzuceniem i śmiercią³².

W starożytności biblijnej (krąg kultury judeochrześcijańskiej) mleko i miód stały się emblematami krainy doskonałej, do której zmierza lud wybrany. W *Księdze Wyjścia* Jahwe wyprowadza Mojżesza na czele Izraelitów z Egiptu i wskazuje drogę, która prowadzi do ziemi „opływającej w mleko i miód”. W *Apokalipsie* Niebieska Jeruzalem, miasto Boga, cel i spełnienie dziejów, jest miejscem, w którym spadają deszcze „miodu i mleka”³³. Symbolikę mleka (i miodu) w sposób szczególnie rozwinęli Ojcowie Kościoła działający w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Św. Klemens Aleksandryjski, interpretując *List św. Piotra* i wskazując na Je-

³⁰ Tamże.

³¹ *Leksykon symboli*. Herder, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 97-98.

³² D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i opr. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 461.

³³ Tamże, s. 462-463.

zusa jako Słowo wcielone, mówi o mleku Logosu (*verbale lac*). Tę myśl rozwinie św. Ireneusz, stwierdzając:

Dlatego Ten, który był doskonałym chlebem Ojca, dał nam siebie niczym niemowlęciu mleko, którym było Jego przybycie w ludzkiej postaci, żebyśmy – jakby piersią Jego ciała wykarmieni i przez spożywanie takiego pokarmu przywykli jeść i pić Słowo Boże – mogli w nas zachować Tego, który jest chlebem nieśmiertelności, który jest Duchem Ojca³⁴.

W kontekście analizowanego wiersza (i obrazu!) warto przypomnieć o innym jeszcze symbolicznym elemencie ikonografii chrześcijańskiej, mianowicie o naczyniu z mlekiem. Jego wizerunek pojawia się już w sztuce katakumbowej pierwszych chrześcijan, gdzie oznacza atrybut Jezusa przedstawionego pod postacią Dobrego Pasterza z ewangelicznej przypowieści:

Znajduje się ono [...] albo w Jego ręce, bądź też stojące obok Niego albo zawieszane na drzewie, albo przedstawia się je w oderwaniu od sceny pasterskiej, w towarzystwie jednej lub dwóch owieczek przybierających różne postawy³⁵.

3.

Na obrazie Johanna Vermeera i w wierszu Wisławy Szymborskiej symbolika kobiety przelewającej mleko z dzbanka do miski jest czymś intrygującym i tajemniczym. Czy w płótnie XVII-wiecznego mistrza z Delft można doszukiwać się ukrytej alegorii religijnej? Malarz ten, pochodzący z protestanckiej rodziny, po poślubieniu w kwietniu 1653 r. Katarzyny Bolnes³⁶, zagorzałej katoliczki, w następnych latach pozostawał w bliskich związkach z jezuitami. To od nich przejął do swojej sztuki wpływy mistyki katolickiej wyrażonej w *Ćwiczeniach duchownych* św. Ignacego Loyoli, założyciela Towarzystwa Jezusowego. Tadeusz Boruta, analizując ukrytą symbolikę późniejszego o kilka lat arcydzieła Vermeera: *Kobiety trzymającej wagę* (1664), stwierdził: „Vermeer podejmując temat rodzajowy wyraża refleksję religijną”³⁷. W przypadku *Mleczarki* sprawa nie jest tak jednoznaczna. Opisywane przez nas dzieło uchodzi za typowy przykład realistycznej sceny rodzajowej, pozbawio-

³⁴ Tamże, s. 463.

³⁵ Tamże, s. 464.

³⁶ Zob. Z. Herbert, *Mistrz z Delft...*, s. 62.

³⁷ T. Boruta, *Miara naszego losu...*, s. 251.

nej symbolicznych podtekstów... Zastanawiające jest jednak to, w jaki sposób opisuje ten obraz Wisława Szymborska. Poetka, jak pokazaliśmy to już wcześniej, wydobywa z arcydzieła Vermeera kwintesencję. Koncentruje się na tym, co najważniejsze. Pomijając realistyczne detale, cały werystyczny sztafaż tytułowej sceny i jej osadzenie w obyczajowości mieszczańskiej XVII-wiecznej Holandii, eksponuje w poetyckim opisie płótna zawarty w nim uniwersalny sens. Innymi słowy, z czynności prozaicznej noblistka czyni parabolę ludzkiego losu, który sprowadzić można do jednej podstawowej kwestii: zmagania się z upływem czasu, ze śmiertelnością.

Nie tyle może w obrazie Vermeera, co w wierszu Szymborskiej pojawia się jeszcze jeden ważny trop. Jeśli na wiersz-zdanie popatrzeć od strony warunkowej, to jego głównym przesłaniem staje się tako oto treść: warunkiem istnienia świata, tym, co chroni go przed zagładą, jest życiodajna siła, której depozytariuszką i szafarką jest: „ta kobieta / [która] w namalowanej ciszy i skupieniu / mleko z dzbanka do miski/ dzień po dniu przelewa”.

W poetyckim świadectwie Wisławy Szymborskiej prosta służąca utrwalona na płótnie Vermeera, która dostąpiła zaszczytu przebywania w Państwowym Muzeum w Amsterdamie, urasta do rangi tej, która podtrzymuje Świat (pisany z dużej litery!) przy życiu, broni go przed unicestwieniem! Zauważmy, że w ikonografii chrześcijańskiej taką rolę pełni tylko jedna kobieta. Jest nią Miriam, prosta żydowska dziewczyna, która z woli Boga wydaje na świat Słowo wcielone (*verbale lac*). Odtąd, już po wsze czasy, ta kobieta staje się Matką Boską karmiącą (*Maria lactans*)³⁸. Kobieta i Matką wszystkich żyjących, obdarowującą życiodajnym napojem nie tylko swego pierworodnego Syna, ale także tych, dla których On sam stanie się boskim pokarmem, przyswajającym pod postaciami chleba i wina...

Zbigniew Herbert sprowadził niegdyś swój zachwyt nad Vermeerem – którego obrazy szczególnie cenił, podziwiając je w muzeach i galeriach na całym świecie – do trzech krótkich zdań: „Był malarzem ciszy i światła. Światło zostało w jego obrazach. Reszta jest milczeniem”.

Wczytując się uważnie w niezwykle wiersz-zdanie Wisławy Szymborskiej, a raczej: medytując nad zawartym w tym utworze archetypicznym przesłaniem, uchylamy rąbka tajemnicy, która nas wszystkich przerasta. Zda się, że wiemy o niej tylko tyle, iż jest pełnym światła, wiecznotrwałym milczeniem...

³⁸ *Leksykon symboli...*, s. 97.

Marek Bernacki

Wisława Szymborska: *Vermeer*

The poem *Vermeer*, from the newest Wisława Szymborska's anthology *Here* (2009), is one of the shortest works of the Nobel prizewinner. Both conciseness of the text and its connection with the 17th century Dutch painting encouraged the author to make a meticulous analysis in which euphony and phonetic harmony play the main role. The initial analysis of stylistic layer leads to hermeneutic interpretation, which, through comparison of the literary work and Vermeer's painting *The Milkmaid* (1658), shows that Szymborska's work could be read as a special kind of haiku. The key scene described by the poet, pouring milk from the jug into the bowl, which takes place "in the painted silence and attention", evokes symbolic and religious senses. It occurs that understanding the deep meaning of the poem leads the reader to the space of archetypal mystery and makes one ponder over the force that keeps the world going day by day.