

# ŚWIAT I SŁOWO

FILOLOGIA – NAUKI SPOŁECZNE – FILOZOFIA – TEOLOGIA

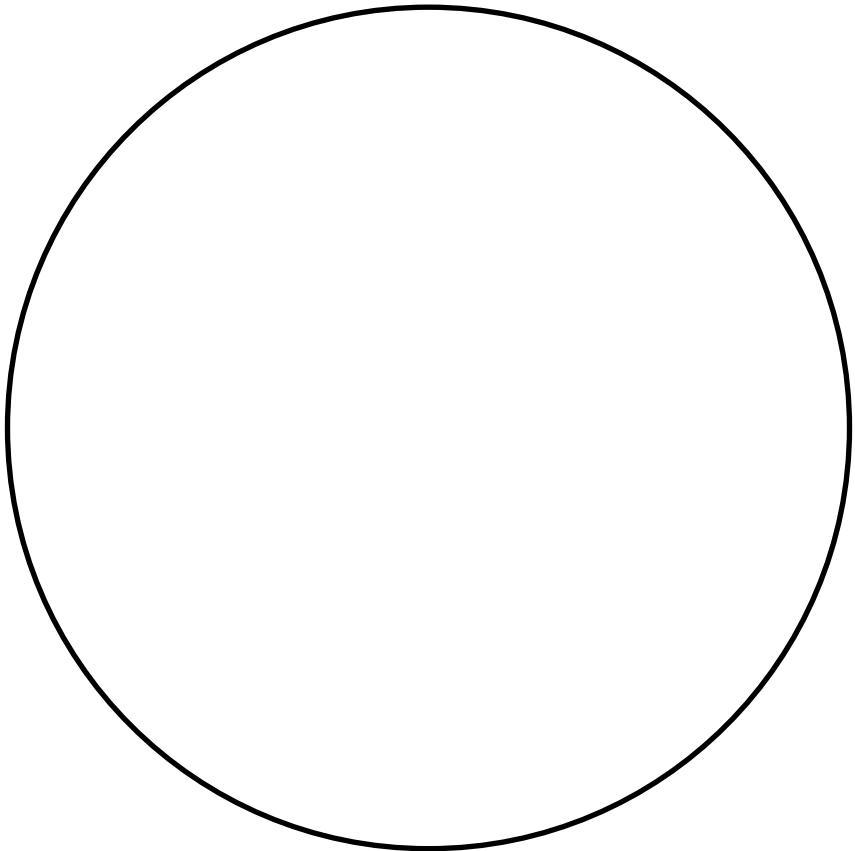
AKADEMIA TECHNICZNO-HUMANISTYCZNA  
INSTYTUT TEOLOGICZNY IM. ŚW. JANA KANTEGO  
KSIĄŻNICA BESKIDZKA  
BIELSKO-BIAŁA 2010



# Świat i Słowo

filologia • nauki społeczne • filozofia • teologia

ISSN 1731-3317  
nr 2(15) 2010



**Słowem  
(od- i do-) malowane**

Rada Programowa

Prof. dr Aleksander Bjelčević – Uniwersytet w Lublanie  
Ks. prof. dr hab. Tadeusz Borutka – Uniwersytet Teologiczny Jana Pawła II w Krakowie (Przewodniczący)  
Prof. dr hab. Stanisław Gawliński – Uniwersytet Jagielloński  
Prof. ATH dr hab. Ewa Jurczyńska-McCluskey – Akademia Techniczno-Humanistyczna  
Prof. dr hab. Michał Kliś – Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach  
Prof. dr hab. Stanisław Kulpaczynski – Katolicki Uniwersytet Lubelski  
Prof. dr hab. Wojciech Ligęza – Uniwersytet Jagielloński  
Prof. dr hab. Jacek Łukasiewicz – Uniwersytet Wrocławski  
Prof. dr hab. inż. Józef Matuszek – Akademia Techniczno-Humanistyczna  
Prof. dr hab. Władysław Nowak – Uniwersytet Warmińsko-Mazurski  
Prof. dr hab. Iwona Nowakowska-Kempna – Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum” w Krakowie  
Ks. prof. dr hab. Henryk Skorowski – Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie  
Prof. dr hab. Tadeusz Sławek – Uniwersytet Śląski  
Prof. dr hab. Stanisława Stueden – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II  
Ks. prof. dr hab. Jerzy Szymik – Uniwersytet Śląski  
Prof. dr hab. Andrzej Sulikowski – Uniwersytet Szczeciński  
Prof. dr Ljiljana Sarić – Uniwersytet w Oslo  
Prof. dr hab. Emil Tokarz – Akademia Techniczno-Humanistyczna  
Prof. dr hab. inż. Marek Trombski – Wyższa Szkoła Zarządzania Ochroną Pracy w Katowicach  
Prof. UŚ dr hab. Krzysztof Uniłowski – Uniwersytet Śląski  
Prof. dr hab. Czesław Walesa – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II  
Prof. dr hab. Piotr Wilczek – Uniwersytet Warszawski

Recenzent naukowy  
dr hab. Maria Popczyk

Komitet Redakcyjny

Anna Węgrzyniak (red. naczelna), Michał Kopczyk (zastępca red. naczelnej), Maciej Kalarus (sekretarz redakcji)  
Agnieszka Będkowska-Kopczyk, Tomasz Markiewka (translacja), Stanisław Gębala (teatr, dramaty), Marek Bernacki, Ireneusz Gielata (historia literatury), ks. Piotr Greger, ks. Sławomir Zawada (teologia), Renata Jochymek (metodyka nauczania literatury), Ryszard Koziołek (krytyka literacka i muzyczna), ks. Piotr Kroczyk (prawo), ks. Leszek Tyśień, Marek Rembierz (filozofia), Magdalena Stach-Hejzós (nauki społeczne), Tomasz Biela, Robert Pysz, Tomasz Stępień (komunikacja i media), ks. Marek Studenski (pedagogika), Barbara Tomalak (teoria literatury), Jolanta Szarlej, Jacek Warchala (językoznawstwo), Katarzyna Wojtasik (psychologia)

Redaktorzy odpowiedzialni  
Lidia Romaniszyn-Ziomek, Jarosław Pacuła

Dofinansowano ze środków Gminy Bielsko-Biała

Adres Redakcji  
ul. S. Żeromskiego 5, 43-307 Bielsko-Biała 7, skr. poczt. 61  
tel. 033 81 90 670; fax. 033 81 91 207  
e-mail: swiatislowo@ath.bielsko.pl  
www.swiatislowo.ath.bielsko.pl

Redakcja techniczna  
Tomasz Sekunda

Projekt okładki  
Łukasz Kliś

Copyright © by Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała 2010



Łamanie  
Wydawnictwo «scriptum» Tomasz Sekunda  
scriptum@scriptum.strefa.pl  
www.scriptum.strefa.pl

Na stronach Wydawnictwa można także nabywać bieżące i archiwalne numery czasopisma

Druk i oprawa:  
Poligrafia Inspektoratu Towarzystwa Salezjańskiego  
ul. Konfederacka 6, 30-306 Kraków; tel. 12 266-40-00

## Spis treści

Lidia ROMANISZYN-ZIOMEK, Jarosław PACUŁA, Słowem (od- i do-) malowane.....	9
----------------------------------------------------------------------------	---

### STUDIA I SZKICE

#### IKONICZNOŚĆ I OBRAZOWOŚĆ LITERATURY

Ewa GÓRECKA, Między znakami: słowo i obraz w poezji Joanny Pollakówny.....	15
Teresa WILKOŃ, Odbite i wyobrażone w poezji.....	31
Dorota SIWOR, Tadeusz Nowak – Marc Chagall. Pokrewieństwa wyobraźni.....	39
Andrzej JAROSZ, Malarskość powieści <i>Brzegi Syrtów</i> Juliana Gracqa .....	51
Marek PIECHOTA, Juliusz Słowacki w galeriach Europy. Rekonesans.....	67

#### W SŁOWACH I OBRAZACH

Andrzej SULIKOWSKI, <i>Apocryphus cum figuris</i> Albrechta Dürera. Interpretacja multimedialna.....	79
Marek BERNACKI, Wisława Szymborska: <i>Vermeer</i> .....	95
Zdzisława MOKRANOWSKA, Obraz Matki Bożej Kodeńskiej w powieści Zofii Kossak-Szczuckiej <i>Beatum scelus</i> .....	107
Wojciech KUDYBA, Krucjata dziecięca w literaturze i malarstwie.....	119

Ks. Adam Ryszard PROKOP, Zastygłe i poblądle oblicza Anioła. Przyczyny i konsekwencje kryzysu angelologii widziane przez pryzmat wybranych dzieł literackich i malarskich.....	127
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

### OBRAZOTWÓRCZA WARTOŚĆ SŁOWA

Walery PISAREK, Obraz i słowo w komunikacji społecznej. Spojrzenie diachroniczne.....	137
Jarosław PACUŁA, <i>Lokomotywa historii, słońce narodów, uniwersalny geniusz...</i> Mit Stalina i język.....	145
Marcin CZERWIŃSKI, Nowy status obrazu a lektura poezji cybernetycznej.....	159
Beata ŁUKARSKA, Symbolika maryjna w wybranych tekstach polskiego średniowiecza i baroku.....	171
Joanna KOSTUREK, Dialog człowieka z Bogiem w poezji Stanisława Barańczaka.....	185
Ks. Ireneusz CELARY, Obraz małżeństwa sakramentalnego w misteriach Chrystusa w myśli teologicznej Jana Pawła II i Benedykta XVI.....	201
Marzena DOLNIAK, Twórczość dziecięca inspirowana rodzinnym klimatem artystycznym.....	213

### MATERIAŁY, KOMENTARZE, RECENZJE

Marek BERNACKI, Wspomnienie o Profesorze Ludviku Štěpánie .....	229
Wojciech LIGĘZA, Trudny dialog [Kazimierz Adamczyk, <i>Doświadczenia polsko-żydowskie w literaturze emigracyjnej (1939–1980)</i> ].....	235
Kalina BAHNEVA, W stronę całkowitości albo o wielokulturowości inaczej [Barbara Tomalak, <i>Imiona róży</i> ].....	241
Marcin ZIOMEK, Życie literackie na Zaolziu – spojrzenie czeskiego humanisty [Libor Martinek, <i>Życie literackie na Zaolziu 1920–1989. Wybrane zagadnienia</i> ].....	251
Małgorzata WÓJCIK-DUDEK, Obrazy wnętrza .....	257
Maciej KALARUS, Szyba – rzecz o Kapuścińskim – na marginesie <i>Kapuściński non-fiction</i> .....	263
Agnieszka Będkowska-Kopczyk, Filologowie wobec wyzwań rynku .....	273

## Contents

Lidia ROMANISZYN-ZIOMEK, Jarosław PACUŁA, Painted and Repainted with Words .....	9
-------------------------------------------------------------------------------------	---

### STUDIES AND ANALYSES:

#### ICONIC AND IMAGERY ASPECTS OF LITERATURE

Ewa GÓRECKA, Lost in Words: Word and Image in the Poetry of Joanna Pollakówna .....	15
Teresa WILKOŃ, Reflected and Depicted in Poetry .....	31
Dorota SIWOR, Nowak-Chagall. Imagination Affinity .....	39
Andrzej JAROSZ, Pictorial Associations of the Novel <i>The Opposing Shore</i> by Julien Gracq .....	51
Marek PIECHOTA, Juliusz Słowacki in European Galleries. A Reconnaissance .....	67

#### IN WORDS AND IMAGES

Andrzej SULIKOWSKI, <i>Apoclypsis cum figuris</i> by Albrecht Dürer. A Multi-media Interpretation .....	79
Marek BERNACKI, Wisława Szymborska: <i>Vermeer</i> .....	95
Zdzisława MOKRANOWSKA, The Painting of the Mother of God of Kodeń in the Novel by Zofia Kossak-Szczucka <i>Beatum scelus</i> ...	107
Wojciech KUDYBA, Children's Crusade in Literature and Painting .....	119

Rev. Adam Ryszard PROKOP, Hardened and Pale Countenances of the Angel. Causes and Consequences of the Crisis of Angelology Seen through the Prism of Chosen Literary Works and Paintings .....	127
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

### **IMAGE-CREATING POWER OF WORD**

Walery PISAREK, Image and Word in Social Communication. A Diachronic Point of View .....	137
Jarosław PACUŁA, <i>Locomotive of History, The Sun of the Nations, Universal Genius</i> . The Myth of Stalin and the Language .....	145
Marcin CZERWIŃSKI, The New Status of the Image and the Reading of the Cybernetic Poetry .....	159
Beata ŁUKARSKA, Marian Symbolism in the Selected Mediaeval and Baroque Polish Texts .....	171
Joanna KOSTUREK, A Dialogue with God in the Poetry of Stanisław Barańczak .....	185
Rev. Ireneusz CELARY, The Picture of a Sacramental Marriage in the Mysteries of Christ – in the Theological Thought of Popes John Paul II and Benedict XVI .....	201
Marzena Dolniak, Child's Creativity Inspired by Familiar Artistic Aura .....	213

### **MATERIALS, COMMENTS, REVIEWS:**

Marek BERNACKI, Professor Ludvik Štěpán. Obituary .....	229
Wojciech LIGĘZA, A Difficult Dialogue [Kazimierz Adamczyk, <i>Doświadczenia polsko-żydowskie w literaturze emigracyjnej (1939–1980)</i> ] .....	235
Kalina BAHNEVA, Towards the Wholeness or on the Multiculturalism Differently [Barbara Tomalak, <i>Imiona róży</i> ] .....	241
Marcin ZIOMEK, Literary Life in Zaolzie Area – Czech Humanist's Perspective [Libor Martinek, <i>Žycie literackie na Zaolziu 1920–1989. Wybrane zagadnienia</i> ] .....	251
Małgorzata WÓJCIK-DUDEK, Images of the Interior .....	257
Maciej KALARUS, Pane of Glass. On Ryszard Kapuściński in the Margin of <i>Kapuściński non-fiction</i> .....	263
Agnieszka BĘDKOWSKA-KOPCZYK, Philologists Facing Challenges of the Market .....	273



Lidia Romaniszyn-Ziomek, Jarosław Pacuła  
Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

## Słowem (od- i do-) malowane

*Ut pictura poesis (Poemat jest jak obraz)*  
Horacy *Do Pizonów*

Badając związki między malarstwem i sztuką słowa, Helmuth Hatzfeld wskazał różne płaszczyzny istnienia sztuki w sztuce i sztuki dla innej sztuki. Czytelnik trzyma właśnie w rękach dowody na wyjątkowe paralele między sztuką słowa, pióra i sztuką pędzla. Poszczególne artykuły ujawniają bowiem, że tekst literacki może objaśniać szczegóły obrazu, a obraz wyjaśniać detale tekstów literackich, że motywy i pojęcia literackie często odzwierciedla sztuka plastyczna, a literatura uzasadnia motywy malarskie, że sztuka tłumaczy formy językowo-literackie i odwrotnie. Zamieszczone w tomie teksty wskazują również na wielość i wspólność funkcji pełnionych przez obie dziedziny artystyczne. Oprócz tego, że w swych podstawach literatura i malarstwo spełniają funkcje: estetyczną, emocjonalną i religijno-magiczną, to znajdują swoje miejsce także w terapii, uczą i wychowują.

Niniejszy numer „Świata i Słowa” stanowi głos w dyskusji nad zagadnieniem wprawdzie nienowym, ale wciąż otwartym, intrygującym i inspirującym. W dużej części Autorzy artykułów proponują interpretacje bardziej lub mniej znanych tematów i tekstów kultury oraz ukazują korelacje między obrazem materialnym lub obrazem powstałym w wyobraźni i tekstami literackimi. Andrzej Sulikowski składa interesującą

propozycję odczytania *Apocalypsis cum figuris* Albrechta Dürera, opartą na korespondencji sztuk. Źródła i sposoby istnienia w literaturze i malarstwie mitu krucjaty dziecięcej rozpatruje Wojciech Kudyba. Zwraca uwagę, że ten obecny w kronikach średniowiecznych temat w szczególności sposób poruszył wyobraźnię modernistów, stając się przedmiotem kilku ważnych przedstawień literackich i malarskich. Artykuł Marka Bernackiego to drobiazgowo interpretacje i analizy jednego z najkrótszych wierszy Wisławy Szymborskiej – *Vermeer*, dla których kluczem stał się obraz siedemnastowiecznego malarza. Inny tekst, Teresy Wilkoń, mówi o różnicach w poetyckim obrazowaniu natury przez Adama Mickiewicza i Bolesława Leśmiana. Zdzisława Mokranowska porównuje sposoby i idee wykorzystania przez Zofię Kossak-Szczucką wizerunku Matki Bożej z Dzieciątkiem z Kodnia w dwóch utworach: *Beatum scelus* z 1924 roku i powojennej wersji powieści – *Błogosławiona wino*. Do tematyki religijnej odwołuje się także Beata Łukarska. Autorka omawia symbolikę maryjną w tekstach polskiego średniowiecza i baroku, ukazując mechanizm kulturowego dziedziczenia symboli religijnych i trwałość ich podstawowych znaczeń. Sfera religii i religijności jest również obecna w artykule Joanny Kosturek, która poddając analizie utwory Stanisława Barańczaka, zauważa, że poeta łączy chrześcijańskie wyobrażenia dotyczące egzystencji człowieka z realiami zaczerpniętymi ze współczesnej cywilizacji. Z kolei ks. Ireneusz Celary, analizując pisma Jana Pawła II i Benedykta XVI, wykazuje, że małżeństwo sakramentalne rozumiane być powinno jako obraz-odzwierciedlenie misterium Chrystusa, odbicie mistycznej jedności Chrystusa z ludźmi.

Niektórzy Autorzy wykazują zależności między historią, biografią i twórczym działaniem artystów. O podobieństwie twórczości Tadeusza Nowaka i Marca Chagalla pisze Dorota Siwor, uwydatniając związek tematyki i sensów ich dzieł z podobną biografią i porównywalnym stosunkiem do przeszłości. Artykuł Marka Piechoty poświęcony został zainteresowaniu Słowackiego malarstwem. Autor szkicu – bo tak nazwał on swój tekst, podkreślając, że na obecnym etapie badań zagadnienia wypada się ograniczyć do rekonesansu – zarówno wyszczególnia udokumentowane „spotkania” poety z dziełami plastycznymi i wskazuje puste miejsca w tej „plastycznej” biografii wieszczą, jak też określa miejsca i obiekty pozostające w ścisłym związku z twórczością literacką Słowackiego lub obecne w poszczególnych jego utworach. Wpływ biografii na tematykę dzieł i sposób ich tworzenia omawia również Ewa Górecka, która dowodzi, że zainteresowanie sztuką plastyczną uobecnia się

niemal w całej twórczości Joanny Pollakówny, co ma związek z pasjami i obowiązkami poetki – była bowiem historykiem sztuki, badaczką malarstwa, eseistką, tłumaczem, redaktorem. Z kolei Andrzej Jarosz ukazuje ścisły związek między działaniem literackim i plastycznym Juliana Gracqa. Poddając analizie powieść *Brzezi Syrtów*, dowodzi, że obrazy były dla pisarza formą umożliwiającą kondensację i utrwalenie wspomnień, które następnie znajdowały odbicie w jego literackich poczynaniach. Kontekst historyczno-kulturowy towarzyszy natomiast tekstowi ks. Adama Ryszarda Prokopa, który omawia przyczyny i konsekwencje kryzysu angelologii widziane przez pryzmat wybranych dzieł literackich i malarskich.

Część tekstów zachęca do refleksji nad siłą, możliwościami słowa i obrazu, a czasami mówi też o wartości języka. Walery Pisarek rozważa istotę prehistorycznych malowideł naskalnych w kontekście komunikologii, jako „obrazowy sposób komunikacji”, i wykazuje, że ówczesne malowidła i ryty można potraktować jako teksty swoistego języka pisanego. Uzasadnione może być zatem, według Autora, porównanie prehistorycznych rysunków i współczesnych tabloidów – w obu przypadkach przecież w grę wchodzi porozumiewanie się czy utrwalanie czegoś bez słownego komentarza. O innej relacji słowa i obrazu pisze Jarosław Pacuła, który ukazuje związki między działaniem językowym a budowaniem wizerunku Stalina. Autor zauważa, że wykorzystanie mechanizmów językowych w szeroko pojętej propagandzie (od kreowania mitycznych opowieści o „wszechwładnym i wszechobecnym wodzu”, opartych często na banale i schematyzmie, po administracyjne ingerencje w tradycję nazewniczą) swój cel osiągnęło – doprowadziło do rozwoju doktryny, stworzyło i podtrzymywało fałszywe wyobrażenia o jednostce. Natomiast Marcin Czerwiński zastanawia się nad statusem obrazu w kontekście poezji cybernetycznej. Zauważa, że chociaż w tym nurcie twórczości negowane i łamane są zasady semantyki i syntaktyki, a działanie twórców opiera się w dużej mierze na kombinatoryce, multiplikacji, odejmowaniu, przestawianiu i zamienianiu, to obrazowanie wyłania się właśnie z aktywnego współuczestnictwa w grze budującej sensy i paradoksalnie wynika z różnych operacji między elementami językowymi i/lub wizualnymi.

Niniejszy tom zamyka artykuł Marzeny Dolniak. Autorka skupia się na twórczości dziecięcej inspirowanej rodzinnym klimatem artystycznym. Wpisując się w dyskurs na temat edukacyjno-wychowawczego wymiaru dzieł plastycznych i literackich, unaocznia jeszcze jedną

plaszczyzną problematyki związanej ze słowem i obrazem. Twórczość dziecięca to swoisty sposób komunikowania się ze światem, służy wyrażaniu myśli, uczuć, niepokojów i radości. Stanowi zatem źródło do poznania człowieka, który często nie potrafi lub nie może wyrazić czegoś słowem, jest jego obrazem, a niejednokrotnie bywa bardziej sugestywna niż rozmowa.

Zarysowana powyżej problematyka poszczególnych artykułów ujawnia, że teksty składające się na niniejszy tom ukazują różnorodne relacje pomiędzy słowem pisanym i plastyką oraz prezentują odmienne spojrzenie na sam aspekt obrazowania. U podstaw tej różnorodności leży pojęcie obrazu. Współczesność pozwala bowiem na definiowanie go w wielu aspektach. Obraz to nie tylko dzieło plastyczne, które przedstawia kogoś lub coś, wykonane za pomocą farb, kredek, ołówka na płótnie, papierze lub desce. To także scena przedstawiająca się naszym oczom, widok na ekranie uzyskany za pomocą projekcji, fotografia. To film, w szczególności dobry, albo odsłona sztuki teatralnej, opery, baletu. Obrazem jest także całościowy opis kogoś lub czegoś, nasze wyobrażenie o czymś lub kimś, czyjaś opinia na jakiś temat, jak również odtwarzane w pamięci lub wyobrażane osoby, sceny czy rzeczy. Podobnie ma się sprawa jednoznacznego i jednolitego wyznaczenia granic literatury. Co więcej, w samej plastyce nie da się wyznaczyć granic pomiędzy tym, co jest obrazem, a czego obrazem nazwać nie można. Czy rysunki wykonane przez jaskiniowców na ścianach grot lub maźnięcia pędzlem wykonane przez słonia lub małpę są obrazami? Ponadto pojęcie obrazu pojawia się w innych niż plastyka dziedzinach sztuki oraz w dyscyplinach naukowych i dziedzinach życia (np. w językoznawstwie mówi się o językowym obrazie świata, a w medycynie miano obrazów zyskują zapisy kardiogramów lub zdjęcia rentgenowskie).

Mimo skomplikowania problemu, można jednak znaleźć punkty wspólne dla wszystkich ujęć obrazu. Każdorazowo chodzi przecież o przedstawianie (względnie odtwarzanie) czegoś, o działanie na wyobraźnię lub wywodzenie się z wyobraźni, o wywoływanie uczuć i doznań, ale też z uczuć i doznań wynikanie. Nie bez powodu zresztą nadaliśmy tomowi tytuł *Słowem (od- i do-)malowane*. Otóż czasownik *malować* posiada między innymi znaczenie „opisywać, przedstawiać coś lub kogoś plastycznie, barwnie”, a pochodzące od niego *odmalować* oraz *domalować* jeszcze pełniej ukazują wspólną przestrzeń istnienia sztuki plastycznej i literatury: 1. „pomalować coś ponownie”, 2. „przedstawić na obrazie”, 3. „przedstawić kogoś, coś w słowach, dźwiękach”, „na-

malować brakujący lub dodatkowy element". Autorzy tekstów, poruszając się w tej przestrzeni, traktują związki słowa pisanego i sztuki plastycznej jako swoiste źródło przekazów intermedialnych. To właśnie wyjście poza obszar obserwacji czysto literaturoznawczych, umożliwia spojrzenie na literaturę, piśmiennictwo, jak na element ogromnej sieci współzależności kulturowych. Tak traktowana korespondencja sztuk – bliska pojęciu intertekstualności zaproponowanemu przez Ryszarda Nycza – stanowi jedną z kluczowych kategorii opisu literatury. Wskazuje bowiem na uzależnienie wytwarzania i odbioru słowa pisanego od znajomości innych tekstów kultury.

Oddając do rąk Czytelnika kolejny numer „Świata i Słowa”, zapraszamy do wielokierunkowej i wielopłaszczyznowej refleksji nad relacjami: słowo i obraz, obraz w słowie, słowo w obrazie oraz słowo o obrazie. Czynimy to z dwóch zasadniczych powodów. Otóż w naszej ocenie poszczególne teksty są ciekawymi głosami w trwającej od wieków polemice na temat uniwersalnego języka sztuki. Ponadto życzylibyśmy sobie, by lektura niniejszego tomu ożywiła dyskusję nad kreacyjnym aspektem słowa. Gdyby bowiem w wyrażeniu, od którego św. Jan rozpoczyna swoją ewangelię: „Na początku było Słowo”, nie kryło się nic więcej niż tylko słowo właśnie, Julia Kristeva nie postawiłaby tezy, że nie ma tekstów pierwszych, bo jeden tekst rodzi się z drugiego, natomiast język, więc i literatura, odgórnie zyskałyby wartość nadrzędną wobec obrazu. Biblijny przekaz nie rozstrzyga jednak tej kwestii. Szczęśliwie czy nie – ostateczną ocenę zostawiamy Czytelnikowi, który po lekturze tekstów zamieszczonych w tym tomie „Świata i Słowa” z jednym zgodzi się na pewno: „Pędzel i pióro to dwa znamiona, przez które sztuka najsilniej działa” (Narcyza Żmichowska *Do młodego malarza*).



## IKONICZNOŚĆ I OBRAZOWOŚĆ LITERATURY

Ewa Górecka

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz

### Między znakami: słowo i obraz w poezji Joanny Pollakówny

W poezji Joanny Pollakówny ważne miejsce zajmuje refleksja o sztuce. Zainteresowanie sztuką uobecnia się niemal w całej twórczości autorki *Dysonansów*, ale szczególną intensywność zyskuje w utworach późniejszych, w większości powstałych po 1980 roku. Częste rozważania na temat ekspresji artystycznej odzwierciedlają pasję poetki – fascynację sztuką i pisarstwo. Oba te obszary tworzą w jej życiu nierozzerwalny węzeł – była bowiem historykiem sztuki, ale też badaczką malarstwa<sup>1</sup>, eseistką<sup>2</sup>, redaktorem<sup>3</sup>, tłumaczem<sup>4</sup> a nawet autorką utworów adresowanych do dzieci<sup>5</sup>. Jej spuścizna poetycka, obejmująca kilkanaście tomików, zwraca uwagę stałym przewijaniem się rozważań na temat istnienia, cierpienia i piękna. Ostatnie z wymienionych jest dla Pollakówny

<sup>1</sup> *Malarze i podpalacze*, Warszawa 1971; *Formiści*, Wrocław 1972; *Filozofowanie i namiętności*, Wrocław 1972, *Malarstwo polskie – Między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982; *Byli malarze...: o życiu i malarstwie braci Efraima i Menasze Seidenbeutelów*, Warszawa 2002.

<sup>2</sup> *Myśląc o obrazach* (1994), *Glina i światło* (1999), *Weneckie tęsknoty; o malarstwie i malarzach renesansu* (2003).

<sup>3</sup> *Czapski – malarstwo i rysunek*, Warszawa 1986; J. Czapski, *Patrząc*, wyb. J. Pollakówna, Kraków 2004; T. Czyżewski, *Poezje*, wyb. J. Pollakówna, Warszawa 1979; J. Czapski, *Dzienniki, wspomnienia, relacje*, red. J. Pollakówna, Kraków 1986; J. Czapski, *Wyrwane strony*, oprac. J. Pollakówna, Paris 1993; A. Tyczyńska-Skromny, *Tymon Niesiołowski 1882–1965*, wstęp J. Pollakówna, Warszawa 1982.

<sup>4</sup> Ch. Sterling, *Martwa natura: od starożytności po wiek XX*, tłum. J. Pollakówna, W. Dłuski, Warszawa 1998.

<sup>5</sup> *Kółko graniaste*, Warszawa 1975; *Wesele Luletki*, Studzianki 1985; *Generał bagniska*, Studzianki 1986; *Marceli Szpak dziwi się światu*, Warszawa 1987; *Pytalik*, Warszawa 1989; *Pytalikowa okolica*, Warszawa 2001.

punktem odniesienia zarówno dla refleksji nad przemijaniem wpisany w porządek bytu, jak postrzegania świata z perspektywy religijnej, które sprawia, że dostrzega w nim dzieło Boga. Nie mniej istotne okazuje się dla niej poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o sens sztuki oraz specyfikę jej języka. Pollakówna bowiem sama tworząc i badając cudzą twórczość ociera się o ten problem nieustannie. Nie bez znaczenia jest też fakt, że prowadzone przez nią badania naukowe odnosiły się do innego systemu znaków, niż własna aktywność artystyczna. Niewątpliwie czynniki te wpłynęły na jej zainteresowania, a do poezji przeniknęły ich ślady.

W pierwszej kolejności należy wspomnieć o mocnym akcentowaniu związków pomiędzy ontologią a Bogiem. W świadomości Pollakówny Bóg jest sprawcą wszechrzeczy, on też ujawnia się w każdym stworzeniu i jego dziele. W takim rozumieniu Bóg jest artystą, a każdy artysta powtarza jego akt kreacji<sup>6</sup>. Takie ujęcie pojawia się przede wszystkim w tomie *Skąpa jasność*, w którym czytamy np.:

Powtórzyć boską czynność:  
breję gliny  
zmusić, by wytrąciła złoty osad.<sup>7</sup>

W wierszu o znaczącym tytule *Deus absconditus* pisze:

W pomysle  
malarza, kiedy konturem  
obwodzi niebyt rzeczy.  
Sj, 36

Konsekwencją takiego pojmowania Boga jest metaforyczne wyobrażenie ludzkiego życia i istnienia świata jako artystycznych dzieł Stwórcy. Poetka określa go jako *Rysownika Świętego*, kreślącego ludzki los, decydującego o jego kresie (*Rysunek*, Sj, 23), jemu też przypisuje równowagę pomiędzy pięknem i brzydotą, dobrem i złem. W wierszu *Argument* czytamy:

<sup>6</sup> Por. A. Mazan-Mazurkiewicz, *Bo skąd ta harmonia? – Piękno dzieł malarskich jako znak transcendencji. O »Skąpej jasności« Joanny Pollakówny*, [w:] *Piękno materialne. Piękno duchowe. Materiały z konferencji 19–21 maja 2004*, red. A. Tomecka-Mirek, Łódź 2004, s. 359–374.

<sup>7</sup> J. Pollakówna, „Pietà” *Tycjana*, [w:] *Skąpa jasność*, Warszawa 1999. Dalej cytaty lokalizuję w tekście i oznaczam je w następujący sposób: *Dysonanse*, Warszawa 1961 – D; *Przytąjenie barwy*, Warszawa 1963 – Pb; *Korzyści podróży*, Warszawa 1967 – Kp; *Żwir*, Warszawa 1971 – Żw; *W cieniu*, Kraków 1972 – Wc; *Lato szpitalne*, Kraków 1975 – Lsz; *Powolny pożar*, Kraków 1980 – Pp; *Rodzaj głodu*, Warszawa 1986 – Rg; *Dziecko – drzewo*, Kraków 1992 – Dd; *Małomówność. Wiersz wybrane 1959-1994*, Warszawa 1992 – M; *Skąpa jasność*, Warszawa 1999 – Sj; *Ogarnęte mnie chłodem*, Kraków 2003 – O.



Chyba jednak istniejesz – bo skąd by ta świętość?  
w muzyce – tka wysokiej i jak kosmos czystej.  
w świetle promieniującym z farby oleistej  
kładzionej z uniesieniem ręką umiejętą.

Bo skąd by ta harmonia? Gdy w skażeniu śmiercią,  
w sąsiedztwie kaźni, z tłuszczą wyjąca do wtóru,  
z malarskiego olśnienia wytryskuje świętość,  
rysując się nieziemskim spokoje kontury.

Sj, 9

Autorka *Żwiru* nie tylko istnienie wyobraża metaforycznie. Skojarzenie ze sztuką wywołuje u niej również poznanie. Dla Pollakówny nie jest ono dane człowiekowi w pełni, lecz zawsze *Po części* (*Po części*, Sj, 5). W takim ujęciu świat jawi się jej jako tekst niewyraźny, nie do końca spójny, ale stanowiący zagadkę, przywodzący na myśl niewyraźne malowidło ścienne „w okrucz świata z upartym mozołem się wpatrzę,/ czytając go jak fresku zniszczonego fragment” (*Wpatrzanie*, Sj, 42).

Jeśli przyjrzymy się poetyckim tropom fascynacji autorki *Powolnego pożaru*, to dość wyraźnie zaznaczają się wśród nich rozważania na temat istoty języka sztuki. W pierwszej kolejności przygląda się poezji, którą sama uprawia. Intryguje ją przede wszystkim relacja pomiędzy znakiem a desygnatem, zwłaszcza zaś ciągle podążanie słowa za myślą. Zaznaczyć przy tym trzeba, że w jej świadomości słowo funkcjonuje w rozumieniu, jakie nadała mu Biblia. Podobnie jak w Księdze Genesis jest ono dla niej tożsame z przywoływaniem do istnienia, stanowieniem bytu, ale w przeciwieństwie aktu wypowiedzianego przez Boga – rezultat jest nieprzewidywalny. Poetka pytając: „Jaki świat się wykluwa w ślad za słowem moim?” (*Pracownia*, Lsz, 31) sygnalizuje zarówno problemy związane z samym kodem, jak i skomplikowany charakter procesu twórczego. Nie dość, że ten ostatni zawsze okazuje się dla artysty tajemnicą i przygodą zarazem, to sam system semiotyczny nie gwarantuje realizacji zamierzonego celu. Ten dramatyczny rozdział pomiędzy pragnieniem tworzenia, a ograniczonością języka nie zniechęca jednak od prób podejmowania go. Artysta niczym Syzyf świadomy finału, po człowieczemu wznosi się ponad własny los i, jak pisze Albert Camus, „Jasność widzenia, która powinna mu być udręką, to jednocześnie jego zwycięstwo.[...] Ale świat jest tylko jeden, a szczęście i absurd są dziećmi tej samej ziemi”<sup>8</sup>. W odpowiedzi Pol-

<sup>8</sup> A. Camus, *Mit Syzyfa*, [w:] *Mit Syzyfa i inne eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1999, s. 148.

lakówny na wcześniej przytoczone pytanie pobrzmiwa niepewność, skoro pisze:

Wątlę, przedwcześnie wzeszły,  
 wypłonionym  
     krajowidokiem tańczy w chłodniejszym powietrzu?  
 Lsz, 31

Pojawiający się na końcu znak zapytania implikuje potencjalną rozbieżność zamiaru i ostatecznego efektu. Spostrzeżenie to poeta odnosi jednak nie tylko do poezji. Podobnie dzieje się w innych dziedzinach sztuki, niezależnie od wykorzystywanych przez nie systemów znaków. Malarstwo, rzeźbę i literaturę łączą sprzeczne dążenia. Z jednej strony artysta marzy o stworzeniu dzieła, które oddawałoby myśl, z drugiej zaś zdarza mu się w jej wyrażaniu posuwać do nadmiernego kształtowania formy. Oba pragnienia zawsze skazane są jednak na niepowodzenie. W przywołanym wcześniej wierszu dramat twórcy wyraża się w nieuchronnym niespełnieniu:

Jakieś fragmenty nie domalowane  
 - bezbarwne plamy  
 Jakieś fragmenty zbyt cyzelowane  
 - struktury piany

*Pracownia, Lsz, 31*

Komplikacje potęguje niedoskonałość samego znaku. W jednym z wierszy poetka stwierdza: „N a z w a ć to ledwie krwawy strzęp powietrza/ [...] / jakbyś szczyptę zapachu obcęgami chwytał” (\*\*\*, Kp, 5). Ulotność, niewyraźność myśli koliduje jednak z koncepcją sztuki autorki *Powolnego pożaru*. Pollakówna bowiem wypowiadając się na temat swego rozumienia poezji zaznacza, że sens artystycznej ekspresji tkwi nie w tym, by pozostał po nas materialny ślad, lecz w inspirowaniu, skłanianiu do refleksji. Nietrudno zauważyć, że poetce bliskie są poglądy Horacego, który w *Exegi monumentum aere perennius* (C III, 30) wyraża pochwałę sztuki jako gwaranta trwałego istnienia w ludzkiej myśli i pamięci<sup>9</sup>, choć obce jest jej marzenie o sławie<sup>10</sup>:

<sup>9</sup>Należy jednak podkreślić, że dla poetki nietrwale są jej własna myśl i wyobrażenia, które przemijają wraz z nią (*Moja ziemia, Sj, 26*).

<sup>10</sup>Horacy pisze: *Stawiłem sobie pomnik trwalszy niż ze spiży, przeł. L. Rydel, [w:] Horacy, Wybór poezji, oprac. J. Krókowski, Wrocław 1971, s. 137.*

Wcale nie chodzi o to, żeby coś zostało:

[...]

Ogniotrwały wers

[...]

Niech tylko gdzieś w powietrzu wyźłobi się trop  
poszukującej myśli,

*Wiersz programowy, Mł, 198*

Dzieło sztuki ma, jej zdaniem, nie tyle zachwycać walorami estetycznymi, ile siłą intelektu i emocji. Aksjologię tę wyraża Pollakówna w liyku o znaczącym dla naszych rozważań tytule *Namalowane, napisane*. Poetka pisze:

Nie, żeby było piękne.  
Czym ma być? Dotknięciem  
żywego bólu. Elektrycznym prądem  
między bólem a myślą;

Dd, 23

Jak widać, autorka wypowiada się nie tylko na temat poezji, ale sztuki w ogóle, która ma przede wszystkim poruszać. Pollakówna zatem myśli o niej w sposób podobny do Grochowiaka, sądzącego, że zadaniem artysty nie jest idealizowanie rzeczywistości i zastępowanie brzydoty pięknem, ale dążenie do wyrażenia tego, jak się ją postrzega<sup>11</sup>.

W przypadku jej własnej twórczości wyraźnie owo postrzeżenie dość często wywołuje skojarzenia z malarstwem. Pollakówna, znawczyni tej dziedziny sztuki, stroni jednak od ekfrazy. Jak zauważyła Alicja Mazan-Mazurkiewicz pisząc o tomie *Skąpa jasność*, „konsekwentnie pomija w lirykach zawartość ikonograficzną”<sup>12</sup>.

Pogląd ten jest słuszny w odniesieniu do badanego obszaru. W innych tomach poetce zdarza się przywoływać zawartość ikonograficzną, ale z reguły dość pobieżnie, szkicowo. Strategia ta skłania do zadania pytania o przyczyny rezygnacji z prezentacji malarskich przedstawień. Pollakówna nie udziela jednoznacznej odpowiedzi, ale jej liryki odsłaniają ograniczone zaufanie do znaku. Słowo nie jest pewnym środkiem wyrażenia myśli, skoro stwierdza, że „nasze idee od łodyg dotąd znane/dziwnie się rozjęzyczą w obcą orchideę” (*Poezja, Lsz, 30*). Tym bardziej

<sup>11</sup> Piękno? Podobno w napowietrznych pokojach,/ Ależ jaka chmura udźwignie nam balię./ Ależ – w imię piękna – wykląć rzeczy ciężkie./ Stół do odpoczynku łodzi – krzesło do straży przy chorym! S. Grochowiak, *Ikar*, [w:] S. Grochowiak, *Wybór poezji*, oprac. J. Łukasiewicz, Wrocław 2000, s. 79.

<sup>12</sup> A. Mazan-Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 369.

więc będzie ono sprawiało trudność w opisanu dzieła powstałego w innym systemie znaków. Nie jest to jednak tożsamy z całkowitym odrzuceniem transkrypcji. Poetka bowiem kilkakrotnie szkicuje ekfrazy<sup>13</sup>, ale z reguły nie stanowią one kompletnego opisu, co jest konsekwencją jej innych dążeń. Pollakówna zdaje się nie widzieć sensu w przekładzie intersemiotycznym. Malarstwo jest dla niej sztuką wizualną, inspirującą, (podobnie jak poezja) do myślenia, co w żaden sposób nie umniejsza jej walorów estetycznych, ale okazuje się dyskusyjne, jeśli chodzi o transkrypcję.

Autorka, odwołując się do malarstwa, w swej poezji najczęściej je interpretuje, traktując je jak tekst. Należy zatem w odniesieniu do jej twórczości mówić o semiotycznej koncepcji sztuki, korespondującej z ustaleniami Jurija Łotmana, głoszącego, że „Sztuka [...] może być opisana jako pewien język wtórny, a dzieło sztuki – jako tekst w tym języku”<sup>14</sup>. Ponieważ poetka przywołuje malarstwo nie tylko wielokrotnie, ale też na wiele sposobów, interpretacja jej twórczości wymusza badania intersemiotyczne. Samo pojęcie semiotyki, jak podkreśla Stanisław Balbus, narzucałoby potrzebę uwzględniania pojęcia systemu, sztuka zaś nie jest podatna na systematyzację, ponieważ cechuje ją nieprzewidywalność<sup>15</sup>. W badaniach nad zjawiskami relacji pomiędzy sztukami, zastąpiono je (przez Julię Kristevę i Rolanda Barthes’a) pojęciem sieci (*réseau*)<sup>16</sup>.

Tam, gdzie słowo i obraz wchodzi w relacje tak bliskie, jak dzieje się to w liryce autorki *Skąpej jasności*, tam uwzględnienie ich w interpretacji jest oczywistością, ale ustalenia wymaga fakt, czy uwagę skupimy na podobieństwach czy różnicach. Seweryna Wyslouch opowiada się za zasadnością drugiej możliwości, przekonując, że pokrewieństwa są dane i podkreśla, że „S z u k a ć n a l e ż y r ó ż n i c. One świadczą o talencie twórcy i manifestują specyfikę poszczególnych dyscyplin”<sup>17</sup>. Ustalenia te okazują się szczególnie cenne przy okazji rozważań na temat liryki Pollakówny.

<sup>13</sup>Na gruncie retoryki ekfrazy tożsama jest z *descriptio*. Por. M. P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229 i n.

<sup>14</sup>J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 19.

<sup>15</sup>S. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedzwiedzia, Kraków 2004, s. 12.

<sup>16</sup>Por. A. Dziadek, *Rolanda Barthes’a lektury obrazów (oraz to, co dla metodologii z nich wynika)*, [w:] *Intersemiotyczność...*, dz. cyt., s. 52–61.

<sup>17</sup>S. Wyslouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, [w:] *Intersemiotyczność*, dz. cyt., s. 27.

Poetka bowiem, jak już wspominałam, unika ekfraz, ale wyraźnie sygnalizuje nawiązania międzytekstowe. Zwykle sygnały pojawiają się już w tytułach – np. *Zwierzęta Franza Marca* (Kp, 30), *Światło (z tematami z Rafaela i nie z Rafaela)* (Rg, 23), „*Pietà*” *Tycjana* (Sj, 25), *Leonardo i jedność czasu* (O, 15), *Przerwany koncert (Obraz Tycjana z Gallerii Pittich we Florencji)* (O, 16) *Pietà Belliniego* (O, 35). Aluzje do malarstwa, jak widać, przybierają postać informacji bardziej lub mniej precyzyjnych, ponieważ czasem wymienione są tytuły dzieł mistrzów pędzla, a nawet miejsce ich prezentowania<sup>18</sup>, kiedy indziej zaś odnajdujemy jedynie nazwisko malarza i sugestię interpretacji jego twórczości.

Oba rozwiązania artystyczne zwracają uwagę przechodzeniem od systemu znaków ikonicznych do językowych, ale bez względu na to, czy mamy do czynienia z wyraźniejszą czy mniej czytelną aluzją w tytule, za każdym razem dzieło malarskie nie zostaje w pełni opisane. Pollakówna wybiera pewne elementy z konkretnego obrazu (np. *Przerwany koncert, Obraz Tycjana z Gallerii Pittich we Florencji*) albo z pewnego obszaru twórczości artysty (np. *Zwierzęta Franza Marca*). W ostatnim z wymienionych liryków nie ułatwia zidentyfikowania inspiracji – w twórczości Marca zwierzęta są częstym motywem, a jego pojawienie się w jego malarstwie uznawane jest za znaczący przełom. Poszukujący własnego stylu twórca po spotkaniu z Kandinskim zaczął sztukę traktować jako środek do zbliżenia się do rzeczywistości obiektywnej i duchowej<sup>19</sup>. Franz Meyer odnotowuje fascynację malarza ruchem zwierząt, który uznał za „formę istotną” (*Wesnsform*)<sup>20</sup>. Pollakówna akcentuje zatem cechę charakterystyczną tej twórczości, niewykluczone też, że odwołuje się, czego nie da się jednoznacznie stwierdzić, do obrazu pt. *W lesie*. Dzieła niemieckiego ekspresjonisty nie opisuje, ale dynamizuje elementy znamienne dla jego malarstwa. Uruchomienie komponentów malarstwa Franza Marca uznać należy za oryginalny zabieg, zwłaszcza że dzięki niemu intensywność barw i przenikanie się obrazów staje się dla odbiorcy bardziej zrozumiałe. Nie każdy bowiem wie, że malarz dążył do „animalizacji rzeczywistości”, polegającej na kontaminacji „form świata zwierzęcego

---

<sup>18</sup> W podobny sposób sygnalizuje takie nawiązania Miłosz w tomie pt. *To: O! Gustaw Klimt (1862–1918), Judyta (Szczegół), Osterreichische Gallerie, Wiedeń, O! Salvator Rosa (1615–1673), Pejzaż z postaciami, Yale University Gallery i O! Edward Hopper (1882–1967), Pokój hotelowy, Thyssen Collection, Lugano*.

<sup>19</sup> *Od Maneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego*, przeł. H. Devechy, Warszawa 1995, s. 219.

<sup>20</sup> Tamże.

i pejzażu w organiczną całość<sup>21</sup>. Poetkę interesuje zatem bardziej zasada twórcza niż ekfrazą, co manifestuje się również w bezpośrednim zwrotem do „ty” lirycznego, którym może być sam twórca:

Zbuduj w lesie ze światła zaporę  
sarni sen  
przez splątane korzenie  
przemknął jelen  
mrok zawisnie w pionie  
jesteś sarną owadem i okiem  
sarny  
i na trawach ważonych cieniem  
pęka las w organowe kolory  
wzbiera las pełen obcych zwierząt  
zwierząt obcych o ogień  
o kamień ostrzony  
o osobność barwy i kory

Jesteś cieniem w snach zwierząt zbudzonym.

Kp, 30

Nasycenie wiersza czasownikami, zmieniającym się światłem oraz barwami, ewokuje obraz niezwykle kinetyczny, pełen ekspresji. Pollakówna, abstrahując charakterystyczne dla Marca elementy, posługuje się analogiczną zasadą kompozycji, by ostatecznie zwerbalizować swoją interpretację tego malarstwa. W stwierdzeniu „Jesteś cieniem w snach zwierząt zbudzonym” zawiera się odczytanie idei twórcy, dla którego świat natury stanowi koherentną całość tętniącą jednym rytmem, człowiek zaś nie stanowi jego centrum. Poetka wykracza zatem poza zawartość ikonograficzną dzieł i niezwykle trafnie określa istotę malarstwa Franza Marca, łączącego barwę i ruch z refleksją filozoficzną<sup>22</sup>, na co wpływ wywarły nie tylko zainteresowania samego artysty, ale też odziaływanie koncepcji Kandinskiego<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> L. Richard, A. Arnold, W. D. Dube, M. Guiomar, J. Mitry, W. Steffens, *Encyklopedia ekspresjonizmu*, przeł. D. Górna, Warszawa 1996, s. 100.

<sup>22</sup> Marc zanim został malarzem studiował teologię i filologię.

<sup>23</sup> Odnotowuje on: „Życie duchowe, którego przejawem i siłą napędową – jedną z najpotężniejszych – jest również sztuka, to skomplikowany, a pomimo to dający się prosto ująć ruch – do przodu i do tyłu. Ten ruch to dynamika poznania. Może ona przybierać najrozmaitsze formy, w zasadzie jednak zachowuje stale ten sam wewnętrzny sens i cel”. W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, ze wstępem M. Billa, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 28.

Z podobnym „wnikaniem” w rzeczywistość przedstawioną w innym systemie znaków spotykamy się również w utworach, których tytuł wskazuje na konkretne dzieło. W liryku *Przerwany koncert (Obraz Tycjana z Galerii Pittich we Florencji)*, zamieszczonym w tomie *Ogarnąłeś mnie chłodem*, poetka rezygnuje zarówno z deskrypcji obrazu, jak akcentowania stylu Tycjana. Bardziej bowiem interesuje ją sens dzieła – niejasny, intrygujący. Stąd też odwołania do zawartości ikonograficznej dzieła włoskiego mistrza pojawiają się pomiędzy ciągiem pytań stanowiących próbę ustalenia istoty przedstawionego zdarzenia.

Czy nutę chybił  
czy zła wieść nadeszła?  
W oczach ma jeszcze to zapamiętanie  
w które wtrąca harmonia muzyki  
lecz towarzyszy  
rękę mu na ramieniu kładzie

Och, 16

Poetce nie udaje się rozwikłać tajemnicy – przyczyny przerwania koncertu pozostają nieodgadnione. Żadne z przypuszczeń nie przekształca się w konstatację, skoro w ostatniej strofie Pollakówna zawiera wyliczenie pytań. Przywołany liryk można uznać za przykład tych utworów, w których mamy do czynienia pośrednio również z refleksją na temat systemu znaków. Wypowiedź implikuje bowiem podobieństwo pomiędzy komunikatem ikonycznym a językowym – w obu przypadkach możliwe jest kreowanie tekstu otwartego na interpretację, poruszającego myśli, a zarazem wstrzymującego widok czy scenę, jak pisze w wierszu „Namalowane, napisane, przez wieki wieczne” (Dd, 23). W takim ujęciu celem sztuki rozumianej jako wtórny system modelujący<sup>24</sup> jest przede wszystkim dialog z odbiorcą, co wyraża w powtarzającym się w jednym z liryków pytaniu: „Dokąd wzywa ta tęsknota, / co z obrazów na nas woła? [...] / Za czym wzywa nas tęsknota” (\*\*\*) *Dokąd wzywa ta tęsknota*, Sj, 8)<sup>25</sup>.

Powściągliwość poetki w tworzeniu ekfraz nie wynika z jej przekonania, co do nieprzekładalności obrazu na język. Pollakówna raczej nie widzi uzasadnienia w przekładzie intersemiotycznym jako celu de-

<sup>24</sup> Łotman, dz. cyt., s. 18 i n. Por. też: J. Łotman, *Sztuka w szeregu systemów modelujących. Tezy*, [w:] *Sztuka w świecie znaków*, wybrał, tłum., wstęp B. Żyłko, Gdańsk 2002.

<sup>25</sup> Więcej uwagi temu utworowi poświęcam w szkicu pt. „Dokąd wzywa ta tęsknota, / co z obrazów na nas woła”. O pochwalę malarstwa w poezji Joanny Pollakówny („Skąpa jasność”, „Ogarnąłeś mnie chłodem”) – w druku.

skrypcji. Jeśli więc, co w jej twórczości nie zdarza się często, pojawia się obszerniejszy opis dzieła malarskiego, to wiedzie on ku refleksji uniwersalnej. W wierszu pt. *Pietà Belliniego*<sup>26</sup> ekfrazą obejmująca trzy strofy stanowi introdukcję do stwierdzenia dualistycznego porządku świata. Temat obrazu weneckiego mistrza porusza emocje, ale w nie mniejszym stopniu uwagę zwraca uroda świata sąsiadująca w jego dziele z cierpieniem. Poetka podąża tropem myśli Belliniego i pisze:

W wielkim milczeniu po udręce  
z promiennej rosy wstaje słońce.

Skwapliwie znów się z bólem brata  
nieubłagane piękno świata.

O, 35

W jej świadomości istotna jest relacja pomiędzy rzeczywistością a sztuką. Ich wzajemne przenikanie się wyraźnie ją intryguje, co zaznacza się w jej lirykach wielokrotnie. Fascynacja malarstwem wsparta wiedzą sprawiła, że obserwacja świata i osobiste doświadczenia często kierowały uwagę ku dziełom mistrzów pędzla, które stały się ważnym kontekstem jej rozważań. Tak dzieje się w szczególności, gdy mamy do czynienia z zadumą nad czasem. Przemijanie w jej twórczości zajmuje ważne miejsce. Jak wiadomo, doświadczenie choroby oraz wynikające z niej ograniczenia sprawiły, że czas stał się dla niej cenny – ograniczony i rozszczępiony na chwile. Stąd też jego widoczne znaki uruchamiają skojarzenia z malarstwem. Poetka najczęściej dostrzega je w przyrodzie. Jesienna obfitość owoców i bogactwo kolorów ewokują malarstwo odrodzenia. W wierszu pt. *Jesień* czytamy:

<sup>26</sup>Poetka odwołuje się do obrazu przechowywanego w weneckiej Galleria dell'Accademia, który przedstawia Jezusa w pozycji poziomej – w innych obrazach wyobrażony jest w pozycji pionowej, co jak zauważa Panofsky, stało się popularne w malarstwie od 1540 roku. Wiersz o podobnym tytule napisał Grochowiak – *Bellini „Pietà”*. Warto jednak zaznaczyć, że poeta nie odwołuje się do konkretnej wersji obrazu – można go odnieść zarówno do dzieła znajdującego się w Berlinie, jak innej wersji prezentowanej przez muzeum Brera. Poeta przywołuje dzieciństwo Jezusa, Marię zaś prezentuje, jak zauważa Jacek Łukasiewicz, jako starą, zmęczoną kobietę, która w jego twórczości jest zwykle strażniczką porządku świata. Warto też nadmienić, że Pollakównę i Grochowiaka łączy również zainteresowanie twórczością Gielniaka. Zob. E. Panofsky, *Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Boleści i Maria Pośredniczka*, przeł. T. Dobrzeńiecki, [w:] *Studia z historii sztuki*, wybór, opr., posłowie J. Białostocki, s. 100; S. Grochowiak, *Bellini „Pietà”*, [w:] S. Grochowiak, *Wybór poezji*, dz. cyt. s. 218; J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002, s. 154.



Spadają gruszki.  
Rośnie stos  
w paterę płowej obfitości  
w renesansowy obraz.

Lsz, 24

Martwa natura, powracająca w jej poezji wielokrotnie, nie zostaje nazwana wprost, ale wyraźnie wylania się z deskrypcji. Poetka, znawczyni malarstwa, tłumaczka pracy poświęconej tej dziedzinie<sup>27</sup>, odwołuje się do tradycji renesansu. Artyści tej epoki, zafascynowani antycznymi groteskami, najpierw tworzyli intarsje przedstawiające martwą naturę, z czasem zaś zaczęli temat ten podejmować w malarstwie olejnym<sup>28</sup>. Opis jesieni w wierszu Pollakówny przekształca się w szkic ekfrazy. „Malarstwo Kwiatów i Owoców”, jak określa je Sterling<sup>29</sup>, staje się dla niej znakiem piękna i przemijania. Choć nie odnajdujemy w liryku bezpośredniego odwołania do *vanitas*, to nieuchronność kresu jest mocno zaznaczona. Bardziej eksponowana od obfitości, „zasobności” jesieni jest jej miejsce w cyklu przyrody. Zapowiedź zimy, zamierania życia autorka *Żwiru* odnosi zarówno do własnego bytu, jak istnienia każdego stworzenia:

Sączy się noc  
[...]  
I wypadają włosy  
- słyszę krętość ich śladów  
[...]

nóżki owadów gmerzą  
znaki pożegnalne

Ls, 24

Siła emocji wywołanych widokiem owoców zwraca uwagę z subtelnością skojarzenia z martwą naturą. Pollakówna nie aktywizuje tym razem tradycji niderlandzkich mistrzów XVII wieku<sup>30</sup>, zwłaszcza hollenderskich, skupionych w Lejdzie, którzy wzbogacili obrazy o przedstawienia zniszczonych ksiąg, zwędłych kwiatów, zepsutych owoców, etc.

<sup>27</sup> Ch. Sterling, *Martwa natura: od starożytności po wiek XX*, dz. cyt.

<sup>28</sup> Zob. tamże, s. 47 i n.

<sup>29</sup> Tamże, s. 54.

<sup>30</sup> Zapoczątkowali ją malarze w XV wieku, przedstawiając zwykle czaszkę obok dogasającej świecy i inskrypcji na papierze lub pergaminie. Zob. tamże, s. 42.

Wzorzec ten przywoła w innym liryku. Rzeczywistość nieustannie kieruje uwagę ku sztuce, stąd też spojrzenie na stół usłany opadłymi płatkami róż wywołuje z pamięci obrazy Redona, nieokreślonych mistrzów holenderskich<sup>31</sup>, ale też poemat Auzoniasza pt. *Mosella*, zwierający opis krajobrazów rozpościerających się nad tytułową rzeką<sup>32</sup>. Polakówna zatem stale dostrzega paralele pomiędzy różnymi systemami semiotycznymi, które umożliwiają jej w tym samym stopniu „czytanie” świata. O ile zatem we wcześniej omawianych wierszach akcentuje tekstualność komunikatu artystycznego, to z czasem dostrzega ją również w otaczającej rzeczywistości. W liryku pt. *Kwiaty* malarzkie przedstawienia charakteryzuje odmienność stylu. W przypadku Redona będzie to połączenie elementu roślinnego ze swobodnym, wspartym wyobraźnią przedstawieniem<sup>33</sup>, w przypadku holenderskich malarzy dbałość o szczegóły i wierność wobec obrazu rejestrowanego przez oko<sup>34</sup>. Style te poetka niezwykle celnie określa, ale nie one ją interesują. Czytamy:

Płatki z bukietów Redona  
 przedsenne  
 Róże Holendrów rosy pełne  
 Świetlne  
 łaskiście pewne  
 Auzoniasza kwiaty bagienne  
 nad Mozelą królewskie cienie.

Spoza czasów spadły na mój stół  
 róże sine jak różowy popiół.

Wc, 19

Ostatni dystych jednak odsłania smutną refleksję o bezpowrotnym przemijaniu. Nawet jeśli sztuka, niezależnie od systemu znaków, zatrzymuje obraz i czas, to jednostka i tak od świadomości kresu nie

<sup>31</sup> Szczególne zainteresowanie Holendrów kwiatami Herbert tłumaczy położeniem geograficznym, klimatem i racjonalną gospodarką. Ograniczenia te stały się źródłem „marzenia o florze różnorodnej, wielobarwnej, niezwyklej”, a w konsekwencji wpłynęły na popularność jej malarzskich przedstawień. Zob. Z. Herbert, *Tulipanów gorzki smak*, [w:] *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 47–48.

<sup>32</sup> Auzoniasz (Decimus Ausonius Magnus) tworzył w IV wieku. Był retorem, gramatykiem i poetą, związanym z Burdigalią (obecnie Bordeaux). Zob. *Dzieje literatur europejskich*, red. W. Floryan, t. I, Warszawa 1977, s. 286.

<sup>33</sup> Malarza fascynowała obserwacja natury, zwłaszcza szczegółów, ale twierdził, że „Uznając podstawowe znaczenie rzeczywistości widzianej... prawdziwa sztuka jest w rzeczywistości odczutej”. Cyt. za: *Od Maneta do Pollocka...*, dz. cyt., s. 294.

<sup>34</sup> Por. Ch. Sterling, dz. cyt., s. 66–67.

ucieknie. Nie bez przyczyny mowa jest o opadłych różach ewokujących myśl o *vanitas*, podkreśloną przez poetkę wprowadzonym epitetem. Pollakówna nieprzypadkowo rozwija motyw znany z malarstwa lejdzkich mistrzów. Sine róże to wszakże kwiaty zwiędłe, poddane prawom wegetacji. Przywołana barwa, bogata w znaczenia symboliczne<sup>35</sup>, ewokuje zwykle smutek, żalobę, martwość<sup>36</sup>, tutaj spotęgowana zostaje porównaniem do popiołu, od wieków kojarzonego z losem człowieczym – śmiercią<sup>37</sup>. Posłużenie się paronomazją (*róże sine jak różowy popiół*) jest nie tylko efektowne, ale też znaczące. Poetka sygnalizuje za jej pomocą ambiwalencję istnienia, w które wpisana jest metamorfoza – krótka chwila, w której ogień przemienia materię w popiół.

Doświadczenia egzystencjalne prowadzą niekiedy autorkę *Korzyści podróży* do innych odwołań do sztuki – już nie dialogu ze sztuką w ogóle, ale zwrotu do malarskiego przedstawienia postaci. W jednym z liryków metaforyczny obraz osaczenia przez ból i śmierć poprzedzają zwroty do młodzieńca uwiecznionego na fajumskim portrecie<sup>38</sup>:

- Chłopcze z Fajum  
rzęsy przykłękają zmęczone trzepotem  
wokół światła i bieli  
Chłopcze z Fajum  
kiedy przeze mnie milczenie przejdzie  
kiedy – wrogo znajome  
– niech cię nie boli.

\*\*\* Kp, 52

Poczucie jedności losu, pomimo dzielącego czasu jest możliwe dzięki sztuce. Zmarłego przed wiekami chłopca artysta uczynił bliskim całym

<sup>35</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris 1999, s. 487.

<sup>36</sup> Sinyim określa się barwę niebieskofioletową, czasem przybierającą szary odcień. Zob. *Słownik języka polskiego*, t. III, dz. cyt., s. 219; M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 36 i dalsze; R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 2004, s. 58–59, 177–178, 184–185.

<sup>37</sup> M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 182–183; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 332; D. Forstner Osb, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i opr. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 77–79; J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire...*, dz. cyt., s. 187–188.

<sup>38</sup> Portrety wykonane na drewnie zwracają uwagę niezwykłym uduchowieniem. Niektórzy badacze uznają je, obok całunów przedstawiających całą postać zmarłego, za przejaw stylu iluzjonistycznego (Hilde Zaloscer). Zob. E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków 1998, s. 268–269.

pokoleniom. Malarstwo staje się tym samym jednym ze sposobów przeciwstawiania się przemijaniu i podobnie jak poezja sprawia, że „z wolna palimpsest pamięci/spisuje się” (*Martwa natura*, Kp, 41).

Myśl poetki stale balansuje pomiędzy rzeczywistością a sztuką oraz pomiędzy znakami – słowem i obrazem. Rzadziej jednak kieruje się ku barwom, częściej zaś ku światłu rozumianemu nie tylko w kategoriach malarskich, ale również sakralnych<sup>39</sup>. Zdarza się poetce sporadycznie eksponować skojarzenia wywoływane przez obserwowaną rzeczywistość. Widok z okna poetka opisuje w sposób malarski, np. „Ten przeciąg powietrza przez cień/ zieleni fioleto przez cień” (*O malarstwie niejasno*, Lsz, 33). Kolory wiosny (*Wiosna*) ewokują malarstwo abstrakcyjne z jego różnorodnością barw i swobodą wykorzystania plam. Co ciekawe, sztuka nieprzedstawieniowa intryguje ją także z tego samego powodu co portrety z Fajum – działaniem czasu. Tym razem natura okazuje się silniejsza – odwieczny cykl zapewnia trwanie, które nie zawsze dane jest dziełu malarskiemu:

Tak, rzeczywiście. Ta żółto-zielona  
wiosna jeszcze bardziej krucha  
jest niż obrazy płynnie nakrapiane  
pianą farb barwy powietrza.

[...]

Ale to powrotnica.

Lsz, 36

Zbigniew Herbert pisząc o malarstwie holenderskim, notuje: „Paul Valery ostrzegął: »Należy przeproszać za to, że ośmielamy się mówić o malarstwie«”<sup>40</sup>. U Pollakówny sugestia ta raczej wzbudziłaby zdziwienie, ponieważ bliższa jest jej wiara w ekwiwalencję systemów semiotycznych oraz powściągliwość w wyrażaniu emocji<sup>41</sup>. Malarstwo w równym stopniu jak literatura inspiruje do myślenia, wyraża wątpliwości, odnajduje paradoksy. W jednym z wierszy czytamy:

I skąd to dzbanów poufne szeptanie  
ze stertą jabłek? Te chóry kolorów

<sup>39</sup> Z. Zarębianka, *Zapisane w języku. Doświadczenie duchowe w nowych wierszach Joanny Pollakówny*, [w:] *teżże, Tropi sacrum w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001, s. 282.

<sup>40</sup> Z. Herbert, *Martwa natura z ...*, dz. cyt., s. 110.

<sup>41</sup> I. Smolka, *Małomówność [Joanna Pollakówna]*, [w:] *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie*, Warszawa 1997, s. 70.

i polifonie rozkwitłych ogrodów?  
na tej kuli pędzącej w czern niezrozumiałą

\*\*\*Pp, 14

Sztuka jest dla niej zdumiewającym zapisem chwili; obrazów, doznań i myśli, czytelniejszych niż niepewny los świata<sup>42</sup>. Poetę i malarza łączy radość i męka tworzenia. Za stwierdzeniem, że „ta dzika roślinność nami się karmi” (*Poezja*, Lsz, 30) kryje się twórcze zmaganie. Gdy jednak o dawnych malarzach pisze: „Przenosili ostrożnie przedmiotów rozmowność/ otulając w powietrze jak w miękkie trociny” (*Mistrzowie*, Pb, 16) odzyskuje wiarę w sens sztuki – ocalającej przed działaniem czasu.

Ewa Górecka

#### Lost in Words: Word and Image in the Poetry of Joanna Pollakówna

Reflections on the essence of the language of art play a significant role in Pollakówna's poetry. She is intrigued by the relations between a sign and a designation, in particular a thought being followed by a word. In her consciousness a word carries a meaning which has been attributed to it by the Bible – it is identical with calling into being, yet the result is unpredictable. Pollakówna signals not only problems connected with the code itself, but also with a complicated process of creation. For Pollakówna art is an astounding record of the moment, of images, sensations and thoughts that are more readable than uncertain fate of the world. A poet and a painter share not only joy and torment of creating, but also faith in the sense of art – saving them from the hands of time.

---

<sup>42</sup> Przywołana w obrazie kula należy do starych symbolicznych wyobrażeń Ziemi i wszechświata, a w XVII włączona została do symboliki wanitatywnej. Zob. B. Purc-  
-Stępniak, *Kula jako symbol vanitas. Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku*, Gdańsk 2004, s. 24–34, 61 i n.



Teresa Wilkoń  
Uniwersytet Śląski, Katowice

## Odbite i wyobrażone w poezji

Tymczasem przenoś moję duszę utęsknioną  
Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych,  
Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionych;  
Do tych pól malowanych zbożem rozmaitem,  
Wyzłacanych pszenicą, posrebrzanych żytem;  
Gdzie bursztynowy świerzop, gryka jak śnieg biała.  
Gdzie panińskim rumieńcem dzięcielina pała,  
A wszystko przepasane jakby wstęgą, miedzą  
Zieloną, na niej z rzadka ciche grusze siedzą<sup>1</sup>.

Jest to opis krajobrazu widzianego jakby z lotu ptaka<sup>2</sup>, opis przestrzeni dość rozległej, obejmującej przestrzeń lasu, łąk leżących nad Niemnem, pól zbożowych, pól ze świerzopem, gryką i dzięcielina, przepasanych miedzą z gruszami. Jest to przy tym krajobraz pofałdowany, z pagórkami i dolinami leżącymi nad Niemnem. Taki widok można oglądać z „lotu ptaka”, a więc z podwyższenia, ze wzgórza, na którym poeta umiejscowił dworek Sopliców. Można ten typ o b r a z u określić terminem „obraz syntetyczny”, którego główną figurą deskryptywną jest wyliczenie kolejnych komponentów widoku.

Nie jest to jednak zwykle wyliczenie, cytowany fragment jest częścią podniosłej apostrofy, ewokującej kraj dzieciństwa Mickiewicza: Litwę.

<sup>1</sup> A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Warszawa 1980, s. 9.

<sup>2</sup> Por. K. Wyka, *Pan Tadeusz. Studia o tekście*, Warszawa 1963.

Inwokacja kieruje się w pierw ku ojczyźnie a następnie Matce Boskiej Ostrobramskiej. Fragment końcowy nosi cechy wysokiego, lirycznego stylu, oddającego różnorodność krajobrazu i jego pogodny, pastelowy koloryt: *zielen łąk, błękit Niemna, pola pozłacane pszenicą, posrebrzane żytem, z bursztynowym świerzopem, białą gryką i różową dzięcielina pałającą „panieńskim rumieńcem”*. Te składniki krajobrazu przepasa wstęga – miedza *zielona*.

Opis jasno wskazuje porę roku: pełnię lata, o czym świadczą kolory dojrzewającego zboża. Jak na obraz przystało, w opisie tym można wskazać dwa plany przestrzenne: t ł o, składające się z pagórków, łąk, pól, rzeki (jest to plan dalszy) i plan z b l i z e n i a, wypełniony przez nazwy roślin (kwiatów): świerzop, gryka, dzięcielina, ciche grusze, siedzące z rzadka na miedzach.

Jest to ujęcie charakterystyczne dla wielu fragmentów malarskich, późniejszych jednak od opisów w *Panu Tadeuszu*. Epoka malarskich krajobrazów polskich nastąpi ponad trzydzieści lat później. Idzie o obrazy natury Józefa Szermentowskiego (*Odpozynek oracza* – 1861, *Jeziro w lesie* – po 1868, *Krajobraz nadrzeczny* – 1873), Władysława Maleckiego (*Pejzaż z kościółkiem* – 1870, *Aleja parkowa* – 1886, *Motyw leśny* – 1889), Artura Leona Gąssowskiego (*Krajobraz górski* – 1869), Zygmunta Sidorowicza (*Pejzaż jesienny z chatami* – 1880), Maksymiliana Gierymskiego (*Krajobraz o wschodzie słońca* – 1869, *Konie pasące się pod lasem* – 1869-1870) i inne<sup>3</sup>. Poezja wyprzedza wyraźnie malarstwo pejzażowe z naturą. Można tu nawet mówić o wpływie literatury na malarstwo w tym zakresie. Obrazy Mickiewicza prezentują w miejsce oświeceniowych obrazów wiedzianych, erudycyjnych, obrazy widziane i do tego nowocześnie skomponowane w pewną całość. W cytowanym fragmencie mamy układ dwóch planów: plan dalszy, tworzący jakby tło, wypełniony przez rzeczowniki typu: *pagórek, pole, łąka*, natomiast plan bliższy wypełniają rzeczowniki znacznie bardziej konkretne, indywidualizujące krajobraz: *świerzop, gryka, dzięcielina, grusze...* Jak widać, zasada „widzę i opisuję” była przez poetę realizowana w sposób przemyślany. Każdy fragment *Pana Tadeusza* dotyczący przyrody jest bardzo starannie skomponowany, są to

---

<sup>3</sup> Wszystkie wymienione wyżej obrazy znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Por. album: A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Romantyzm. Historyzm. Realizm*, Warszawa 1989. Szerzej na temat związków literatury ze sztuką: A. Osęka, *Materia i wyobraźnia*, [w:] *Zbliżenia: literatura, historia, obraz, mit*, red. A. Kowalczykowa, Warszawa 1998.



przy tym kompozycje zróżnicowane, prezentujące różne środki, mające na celu wywołanie efektu obrazowości<sup>4</sup>.

Wyodrębniając w tym artykule obrazowość będącą efektem dążności poety do o d b i c i a przedstawianej rzeczywistości, trzeba tu wymienić następujące chwytły stylistyczne:

1. użycie rzeczowników konkretnych, związanych ściśle z przedmiotem opisu, tj. opisu widoku lub opisu fragmentu świata przedstawionego. Cytowane pierwsze wersy z *Pana Tadeusza* stanowią przykład opisu krajobrazowego, natomiast wersy końcowe służą wydobyciu szczegółów, konkretyzacji ewokowanego pejzażu litewskiego; Mickiewicz bardzo często łączył opis realistyczny, dający obraz całości, z opisem „przybliżającym”, konkretyzującym krajobraz,

2. użycie czasowników konkretnych, w tym czasowników wyrażających ruch, stawanie się, przemianę, przeobrażanie się widoku przedmiotu, jego kształtu w świetle lub cieniu, z przodu i z profilu itp.; czasowniki tego typu mają szczególne znaczenie w opisach uszczegółowionych, przynoszących jakby opis świata przybliżonego i świata dziejącego się: ważną rolę mogą tu spełniać wyrażenia określające czasowniki, przysłówki, wyrażenia przysłówkowe, okoliczniki miejsca i czasu,

3. przymiotniki konkretne, szczególnie te, które nazywają odcienie barw, właściwości przestrzenne przedmiotu, jego kształt; oprócz epitetów, tak zalecanych przez Ronsarda, ważną rolę spełniają przymiotne orzeczniki<sup>5</sup>,

4. figury i tropy poetyckie, w tym zwłaszcza wyliczenia, nagromadzenia synonimów, porównań i bliskich metafor; od strony semantycznej figury te powinny wnosić czynnik jasności, brak wieloznaczności, wyraziste podobieństwo przedmiotów opisywanych do przedmiotów i zjawisk, stanowiących punkt odniesienia, por. np. gryka *jak śnieg biała*. Poeta może tu operować porównaniami, metaforami i metonimiami potocznymi lub należącymi do poetyzmów, powinien jednak zastosować środki, które eliminują leksykalizację i stereotypię.

Opisy przynoszące ujęcia uszczegółowione, ukazujące przedmiot jakby w powiększeniu, w przybliżeniu, w soczewce czy lupie, spełniają

---

<sup>4</sup> H. Markiewicz używa terminu „ogładowość” (niem. Anschaulichkeit) w pracy: *Obrazowość a ikonizacja literatury*, [w:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

<sup>5</sup> Na temat językowej właściwości poezji Mickiewicza zob. prace: H. Turska, *Słownictwo opisów przyrody w „Panu Tadeuszu” wobec tradycji oświecenia i pseudoklasycyzmu*, [w:] *O języku Adama Mickiewicza*, red. Z. Klemensiewicz, Wrocław 1959. Por. też artykuł: A. Wilkoń, *Jaką polszczyzną został napisany „Pan Tadeusz”?*, [w:] tegoż, *Z dziejów języka literatury polskiej*, Katowice 2001.

bardzo ważną funkcję poetycką, zależą bowiem od wyjątkowych uzdolnień narracyjnych autora. Przyjrzyjmy się fragmentowi wiersza Bolesława Leśmiana *Wspomnienie*:

Naówczas wpodłuż kładłem się na trawie,  
 Ażeby badać skrycie i ciekawie  
 Znajomą łąkę, oglądaną spodem,  
 Co rozumiejąc, czym jest taka chwila,  
 Sama przede mną swą gęstwinę rozluźnia,  
 By mi ukazać, jak się cień motyla  
 Tuż za skrzydłami po kwiatach opóźnia,  
 I jak bąk w futro odziany tygrysie  
 Na złotym jaskrze, olbrzymiejąc, skrzy się,  
 Coraz to z innej zachodząc go strony –  
 I jak przez maku czerniawą purpurę  
 Żuk, w wonnym wnętrzu chytrze zatajony,  
 Prześwieca plamą ruchliwą i ciemną –  
 Jak chwiejna żaba, wznosząc ślepie bure  
 W żółtej obwódce ku niebu, woń ziemną  
 Pochłania krótkim a szybkim oddechem,  
 Co jej podgardle w miech wzdyma białawy,  
 A pysk pozornym koślawi uśmiechem –  
 (...)<sup>6</sup>.

Ustęp ten był wielokrotnie analizowany. Wśród wielu ujęć zwraca uwagę to, które kładzie akcent na leśmianowską fascynację istnieniem<sup>7</sup>. *Wspomnienie* należy do tych arcydzieł poezji XX wieku, w której szło o to, aby – jakby powiedział Julian Przyboś – istnienie świata rzeczy „do jawy natężyć”. To był też poeta wyrastający z rodzimej tradycji poezji przyrody, stworzonej przez Mickiewicza w *Sonetach krymskich* i w *Panu Tadeuszu*, choć jego poszukiwania były odrębne w zakresie użytych środków. Symboliczny, wieloznaczny Leśmian przypomina w cytowanym utworze przyrodnika, który cierpliwie i precyzyjnie obserwuje to, co dzieje się na łące „ogładanej spodem”, gdyż z tej pozycji lepiej postrzeże się i obserwuje różne szczegóły.

W zwykłych opisach, będących składnikiem narracyjnego dyskursu, przeważa na ogół słownictwo i zdania ogólnikowe, nazywające „gatunki” a nie szczegóły i konkretne, zmysłowe własności świata. Opis, który

<sup>6</sup> B. Leśmian, *Zwiedzam wszechświat. Wybór wierszy, wybór, wstęp i oprac.* W. Bolecki, Warszawa 2006, s. 274.

<sup>7</sup> Por. m.in. prace: J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana*, Warszawa 1964; M. Nawrocki, *Wariacje istnieniowe. O ontologii poetyckiej Bolesława Leśmiana*, Tarnów 2009.

buduje Leśmian jest diametralnie odmienny od standardowych, potocznych relacji, zmierza bowiem do wywołania plastycznej, konkretnej i zmysłowej wizji świata, przypominając w tym malarstwo nastawione na portretowanie szczegółów. „Dobry Bóg szczegółów” patronuje zdaniem Rilkego dobrej poezji. Wyzwała się ona bowiem z abstrakcyjnej przeźroczyści języka codziennego.

Zazwyczaj uszczegółowienie wypowiedzi wiąże się z erudycyjnością, specjalizacją, z uzusem odpowiedniej terminologii i dążeniem do obiektywizacji przedmiotu opisu. Tak też często postępował *poeta doctus*, np. Stanisław Trembecki, gdy w *Sofiówce* opisywał ogrody księżnej Czartoryskiej, czy Kajetana Koźmiana przedstawiającego w *Ziemiaństwie* sposoby gospodarowania na roli. Oprócz terminologii fachowej, ogrodniczej i rolnej, poeci pseudoklasyccy (jak K. Koźmian) często używali peryfraz w miejscu potocznych wyrażen (por. np. „droga strawności bydła”, „nawóz”, „groźne zboża najezdniki”, „chwasty” itp.<sup>8</sup>). Erudycyjność opisów szła często w parze ze sztuczną manierą poetyzowania wszystkiego, co powszednie.

Leśmian obrał (podobnie jak Mickiewicz) całkiem odmienną drogę: wprowadzał słownictwo tworzące leksykę wspólną wszystkim odmianom polszczyzny, tyle, że było to słownictwo o znaczeniu konkretnym, rzeczowym, zmysłowym. Stosując Mickiewiczowską zasadę „widzę i opisuję” Leśmian wiedział doskonale, jakie środki językowe trzeba tu zastosować, aby tekst językowy nabral walorów tekstu obrazowego, malarskiego i sensualistycznego. A więc oprócz szczegółów i nazw właściwości takich, jak kolorystyka i kształt przedmiotów opisywanych, ważną rolę spełniały czasowniki typu: *opóźniać*, *olbrzymieć*, *skryć się*, *zaczaić się*, *przeświecać płamą ruchliwą*, *chwiać się*, *wznosić*, *pochłaniać oddech*, *wzdymać*, *koślawić* itp.

Zwróćmy uwagę, że są to raczej rzadko używane czasowniki ruchu (*wzdymać*, *koślawić* itd.), także czasowniki i przysłówki wyrażające czas trwania danej czynności. Obraz natury ujętej w sposób dynamiczny wzmacnia zdecydowanie czynnik obrazowania i plastyczności.

Leśmian bardzo rzadko sięga po środki metaforyczne, szczególnie stara się unikać antropomorfizacji, co wiązało się z tendencją do takiego opisu, aby przystawał on ściśle do opisywanego zjawiska czy przedmiotu. Wprowadzając kolejne przedmioty Leśmian stara się o różnicowanie opisu, tak np. cytowany fragment ukazuje wpierw owady ruchliwe i małe (motylek, żuk), po czym przychodzi ciężki, zgęszczony

<sup>8</sup> Zob. H. Turska, *Słownictwo opisów przyrody w „Panu Tadeuszu”...*

opis żaby – ropuchy. Poeta stosuje kontrasty, gradację, zmiany ekspresji (por.: „lekką fruwiący po kwiatach motyl, z opóźniającym się cieniem” i „ciężko oddychająca, nadymająca się żaba”). Opisem rządzi zasada różnicowania dobitnego i wyrazistego (plastycznego) kolejnych przedmiotów deskrypcji, a zarazem takiej ich indywidualizacji, aby były obiektami odrębnymi „samymi w sobie”.

Dwie techniki budowania obrazów realistycznych, opisujących rzeczywistość prawdziwą, widzianą (ale nie wiedzianą): technika ogólnego, syntetycznego ujęcia świata w postaci *veduty* i technika przybliżania, niejako portretowania realnych przedmiotów i zjawisk mogą występować łącznie lub rozłącznie, komponować się w sposób statyczny lub dynamiczny, malarski lub rzeźbiarski, z położeniem akcentu na widzenie lub na wrażenia słuchowe, zapachowe czy smakowe.

Ich istotą jest to, że czynnik wyobraźni cofa się w opisach „odbitych” na plan dalszy. Idzie tu bowiem o dostosowanie słowa do rzeczy, o użycie środków, które mają stworzyć iluzję świata widzianego, obserwowanego tu i teraz, bądź też ewokowanego w pamięci, we wspomnieniu. Obaj poeci byli mistrzami tych technik. Przyznając Mickiewiczowi pierwszeństwo czasowe, musimy też dodać, że jego opisy natury, w całym ich bogactwie (por. opisy stepów, morza, gór, sadów i ogrodów, lasów, pól i łąk, zapadania zmierzchu i nocy, świtania, opisy burz, pór roku, polowań, zbierania grzybów, karmienia ptaków i wiele innych) przynosiły nie tylko literaturze, a szczególnie poezji, wzorzec niedościgniony, lecz także niezwykle ważny impuls dla rozwoju polskiego malarstwa.

O wpływie poezji Mickiewicza na malarstwo XIX wieku pisał Stanisław Witkiewicz w eseju *Mickiewicz jako kolorysta*<sup>9</sup>. Zwrócił w nim uwagę na to, iż:

kolorystę malarza cechuje mniej lub więcej wierne widzenie barw lokalnych – właściwych każdej rzeczy – poczucie harmonii czy stosunku, jaki zachodzi między tymi barwami; ich wzajemnego na siebie oddziaływania pod wpływem różnego natężenia światła i innych czynników, wpływających na przelamywanie się i kombinowanie barw w naturze<sup>10</sup>.

Zdaniem krytyka i malarza Mickiewicz „posiadał poczucie koloru w największym stopniu”<sup>11</sup>. Ale to samo można powiedzieć o umiejętności przestrzennego widzenia poety, o kompozycji jego widoków, po-

<sup>9</sup>S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta. Pisma zebrane*, t. I, Kraków 1971.

<sup>10</sup>Tamże, s. 263.

<sup>11</sup>Tamże, s. 264.

czuciu perspektywy, występowania planu dalszego i bliższego, a także wzajemnego położenia i oddziaływania na siebie poszczególnych przedmiotów opisów<sup>12</sup>. Wychwytywał Mickiewicz kolory i kształty w ruchu, pod kątem pory roku i dnia, gry światła i cieni, a także charakteru chwili percepcji przyrody: nastroju i stanu uczuć obserwowanego dane zjawisko poety. W moim przekonaniu szczególnie tę właściwość malarstwa sztalugowego widać w krajobrazach polskich w dobie pozytywizmu i modernizmu. Szukali malarze inspiracji też u Słowackiego i innych romantyków, jednak wszędzie tam, gdzie pojawiał się pejzaż sielski, oddziaływanie Mickiewicza było wyraźne.

Wszystkie obrazy Mickiewicza miały jeszcze jedną dodatkową zaletę: wprowadzały czynnik w y o b r a ż n i, wprowadzały nie tylko świat widziany, ale i ś w i a t w y o b r a ż o n y. Wyobraźnia jest pojęciem wieloznacznym. W moim przekonaniu składają się nań czynniki następujące: 1. procesy i ich efekty skojarzeniowe, asocjacje, 2. składniki podświadome, w tym archetypy i wyobrażenia wyniesione z dzieciństwa, 3. sny i marzenia sennie, 4. fantazja (np. baśniowa, związana z science fiction), 5. wiedza o wszechświecie, umożliwiająca swobodne poruszanie się po wielu dziedzinach kultury.

Wyobraźnia stanowi bardzo ważny komponent poezji, spełnia doniosłą, często pierwszoplanową funkcję w semantyce poezji, poezji jako sztuki znaczeń<sup>13</sup>.

Przyjrzyjmy się następującemu fragmentowi *Pana Tadeusza*:

Dalej maków białawe górują badyle;  
 Na nich, myślisz, iż rojem usiadły motyle  
 Trzepiocąc skrzydełkami, na których się mieni  
 Z różnaitością tęczy blask drogich kamieni;  
 Tyłą farb żywych, różnych, mak żrenicę mami<sup>14</sup>.

Fragment ten odwołuje się do wyobrażeń skojarzeniowych. Występują tutaj aż cztery pola asocjacyjne: 1. maki zestawione z motylami (idzie tu raczej o kształt, bliskie podobieństwo delikatnych płatków maku do motyla z rozpiętymi skrzydełkami), 2. maki – motyle skojarzone z tęczą, 3. maki przyrównane do blasków drogocennych kamieni, 4. przyrównanie środka kwiatu maku do żrenicy. Jest to opis, który

<sup>12</sup> Zwraçał na to uwagę A. Wilkoń w artykule *Był sad*, [w:] tegoż, *Z dziejów języka literatury polskiej*, Katowice 2001, s. 86-98.

<sup>13</sup> Zob. Z. Kopczyńska, *Malowanie słowami*, [w:] *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej Oświecenia i Romantyzmu*, Wrocław 1976.

<sup>14</sup> A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz...*, s. 56.

spiętrza na małej przestrzeni różne asocjacje, oddające właściwości tego warzywa – kwiatu, stanowiącego ozdobę sadu.

Większość opisów Mickiewicza operuje tego rodzaju środkami, tropami metaforycznymi, tworzącymi jakby podstawę wyobraźniową płaszczyzny wielu utworów poetyckich. Metafory i porównania spiętrzone lub rozwinięte w jednolity obraz (por. np. porównanie stepów do oceanu w *Stepach Akermanskich*) stanowią typowe środki stylistyczne, służące kształtowaniu o b r a z ó w wyobraźni<sup>15</sup>.

Teresa Wilkoń

### Reflected and Depicted in Poetry

In her article the author describes different types of poetic images of the nature. Putting together *Pan Tadeusz* by Mickiewicz and *Wspomnienie* by Leśmian she focuses on so-called reflected images (which realize Mickiewicz's principle "I see and describe"). The author puts together the stylistic and linguistic devices used by the poets. In the final part she briefly discusses the images created by the poets' imagination.

---

<sup>15</sup>Zob. P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989; M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX w. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993.

Dorota Siwor  
Uniwersytet Jagielloński, Kraków

## **Tadeusz Nowak – Marc Chagall. Pokrewieństwa wyobraźni\***

Na początek zestawmy kilka faktów. Marc Chagall urodził się 1887 roku w rodzinie żydowskiej w Witebsku na Białorusi. Jego kształcenie od wczesnych lat młodzieńczych ukierunkowane jest na malarstwo. W 1910 roku wyjeżdża do Paryża i zawiązuje tam szereg artystycznych znajomości i przyjaźni, między innymi z Apollinaiem. Odtąd też dużo podróżuje, maluje i wystawia swoje obrazy, zdobywa nagrody i światowe uznanie. Umiera w sędziwym wieku – w 1985 roku.

Natomiast Tadeusz Nowak młodszy jest o 43 lata (ur. 1930), rodzinna wieś poety – Sikorzyce znajduje się w okolicach Dąbrowy Tarnowskiej. Nowak zdobywa polonistyczne wykształcenie na Uniwersytecie Jagiellońskim, zyskuje przychylność Kazimierza Wyki jako poeta. Debiutuje w 1953 roku tomikiem *Uczę się mówić*. Ukazują się kolejne tomy poezji a w 1962 proza *Przebudzenia*, później kilka jeszcze powieści, wśród nich najbardziej znana *A jak królem, a jak katem będziesz*. Otrzymuje kilka nagród lokalnych i państwowych, w latach 60. i 70. jego twórczość jest w Polsce znana, tłumaczona na węgierski, czeski, niemiecki. Nigdy jednak Nowak nie staje się pisarzem rozpoznawalnym w Europie, wydaje się też, że jego twórczość odczytywana jest w tym czasie na ogół powierzchownie – z kilkoma wyjątkami. Nigdy nie opuszcza Polski na dłużej. Umiera stosunkowo wcześnie – na zawał serca w 1991 roku.

---

\* Ilustracje do niniejszego artykułu zostały umieszczone na stronie internetowej „Świata i Słowa”: [www.swiatislowo.ath.bielsko.pl](http://www.swiatislowo.ath.bielsko.pl).

To krótkie przypomnienie faktów z biografii obu twórców prowokuje pytanie – co ich łączy, skoro na pewno nie jest tym czynnikiem podobieństwo losów czy miejsca i czasu urodzenia. Tytuł mojego szkicu wyraźnie to sugeruje, spróbuję więc pokazać zbieżności w twórczości Chagalla i Nowaka oraz przede wszystkim postawić sobie pytanie, co z nich może wynikać.

Po pierwsze, gdy przyjrzeć się obrazom Chagalla i prozie (choć w dużej mierze także poezji) Nowaka, zaobserwujemy podobieństwo podejmowanych tematów. Świat obu twórców to społeczność wioski, małego miasteczka, z ich codziennymi zajęciami i rozrywkami. Tu warto dodać, że Chagall wychowywał się właściwie na przedmieściach Witebska i wiele przebywał nieopodal u dziadków, w małej miejscowości Łoźna. W dziełach obu twórców istotne miejsce zajmują zwierzęta ukazywane w szczególnych związkach z ludźmi (o tym za chwilę szerzej). Jednym z wiodących motywów jest obraz kochanków lub kobiety ukazywanej z pozycji zakochanego mężczyzny – to u Chagalla – oraz u Nowaka: wątek losów zakochanych, ich miłości (*Obcoplemienna ballada, A jak królem, a jak katem będziesz*, w pozostałych utworach w postaci istotnych epizodów). Często na obrazach malarza z Witebska pojawia się skrzypek, same skrzypce ewentualnie (rzadziej) inni muzycy. Podobnie u Nowaka: wiejska lub żydowska kapela, muzyka, pieśń, towarzyszą wielu znaczącym zdarzeniom, są integralną częścią ukazywanego świata. Wymieniać można by zapewne dłużej, wspomnę może jeszcze postać anioła obecną u obu twórców. Zestawienie powtarzających się czy wręcz natrętnych obrazów, motywów można uznać za cechę wspólną twórczości, ale jest to podobieństwo stosunkowo ogólne i nic jeszcze nie musiałyby z niego wynikać. Jeśli jednak zapytać o przyczyny tych analogii, okaże się, że podstawowym czynnikiem jest doświadczenie dzieciństwa. Zauważano wielokrotnie, że Chagall przetwarzał w swojej twórczości artystycznej wątki kulturowe zaczerpnięte z tradycji żydowskiej, wykorzystywał świat opowieści znanych z dzieciństwa, aurę małej społeczności z jej magią, fantastyką, specyficznym widzeniem świata a przede wszystkim do końca życia żywił się realiami przedmieść Witebska zapamiętanymi z pierwszych lat. Pisał o tym także w autobiografii *Moje życie* między innymi tak:

Kiedy obserwowałem mojego ojca pod lampą, marzyłem o niebach i konstelacjach, oddalonych od naszej ulicy. Cała poezja życia zagęściła mi się w smutku i milczeniu mojego ojca. Tutaj było niewyczerpane źródło



dło moich marzeń: mój ojciec porównywalny do nieporuszonej, umiejącej dochować tajemnicy i milczącej krowy, śpiącej na dachu chaty<sup>1</sup>.

Podobnie będzie malarz traktował całą spuściznę swego miejsca urodzenia – jako widome znaki poezji i tajemnicy.

Tadeusz Nowak jest również świadomy swej zależności od korzeni, fascynuje go zapamiętany a odchodzący w przeszłość świat. Wypowiada się na ten temat wielokrotnie, w jednym z wywiadów uzasadniając wprowadzenie postaci Sołtyski w powieści *Diabły*, mówi:

Z nią łączy się istnienie całego tajemnego świata, a także – w dużej części – tego, co zostało pogubione w zapleczu kulturowym, które ze sobą niesie wieś. W zapisach Kolberga ujawnione zostały kwestie czarów wiejskich i sfery magii, ale trochę groteskowo, może w niewierze i jako zabawa. A ja chciałem dotrzeć do prawdziwego źródła tajemniczych kontaktów. Bo wydawało mi się, że to trop żywy, by dotrzeć jeszcze głębiej: do tego, co nazywamy kulturą pogańską. I ukazać styk kultury pogańskiej z chrześcijaństwem<sup>2</sup>.

Pisarz wskazywał też na potrzebę „nawiązania w twórczości literackiej do świata pierwotnego, do świata mitów, z którymi wraz z upływem czasu mamy coraz luźniejszy kontakt”, dodając: „Ważne jest to choćby dlatego, że jeśliby się tego świata nie penetrowało – raz na zawsze bylibyśmy odcięci od źródła, które nas karmiło w początkach naszej świadomości ludzkiej”<sup>3</sup>.

Wspólne jest zatem obu twórcom przekonanie, że tradycja stanowi fundament ich twórczości. Wspólne także poszukiwanie drogi do świata mitów, który pozwalał na obcowanie z tajemnicą, z tym, co metafizyczne, wykraczające poza zmysłowe doświadczenie, poza racjonalne poznanie. I w obu przypadkach próby te są czymś więcej niż modnym gestem powrotu do źródeł – stanowią wyrazisty rys dookreślenia własnej tożsamości – nie tylko artystycznej. Dwa jeszcze co najmniej czynniki wpływają na możliwość zestawiania dzieła obu twórców. Marc Chagall wyrasta w tradycji żydowskiej, duży wpływ miało na niego zetknięcie się z duchem chasydyzmu<sup>4</sup>, jednak już we wczesnym okresie twórczości wprowadza do swego malarstwa motywy chrześcijańskie (*Święta*

---

<sup>1</sup> Cyt. za: I.F. Walter, R. Metzger, *Marc Chagall 1987–1985. Malarstwo jako poezja*, tłum E. Wanat, Poznań, b.r.w., s. 12. Wydanie oryginalne: Genewa 1987.

<sup>2</sup> *Źródła*. Z Tadeuszem Nowakiem rozmawia Z. Taranienko, „Literatura” 1973, nr 19.

<sup>3</sup> Rozmowa z Tadeuszem Nowakiem, rozm. W. Kawiński, „Profile” 1971, nr 11.

<sup>4</sup> J. Wilson, *Marc Chagall. Biografia*, tłum. J. Skowroński, Warszawa 2008, s. 23

rodzina 1910, *Madonna z dzieciątkiem* w 1912)<sup>5</sup>. Również później Chagall wprowadzał często postać Chrystusa ukrzyżowanego i Matki Boskiej. Z kolei w twórczości wychowanego w tradycji katolickiej Nowaka pojawiać się będą często motywy zaczerpnięte z kultury żydowskiej oraz postaci samych Żydów – najistotniejszą rolę odgrywa Mojżesz – przyjaciel głównego bohatera Piotra w *A jak królem, a jak katem będziesz*. Dla obu twórców zatem ważne staje się doświadczenie wychodzenia poza krąg własnej tradycji, konfrontowania jej z innym, odmiennym światem. Przekraczanie to jest warunkiem umiejętności syntetycznego ukazowania własnych korzeni, odrzucania ograniczeń wyznaczanych przez dziedziczny światopogląd i prowadzi do świadomego kształtowania indywidualnej wizji świata. U Nowaka poszukiwanie punktów wspólnych w różnorodnym będzie istotnym tematem twórczości, ale i znajdzie swój wyraz w działalności tłumacza. Zetknięcie z innością bądź poczucie własnej odmienności, związana z tym konieczność konfrontacji, pozwalają pełniej definiować uniwersalne i indywidualne.

Podobnie łączy Chagalla i Nowaka jeszcze jedno doświadczenie – wyjście z własnego, małego środowiska i współuczestnictwo w życiu innej zupełnie społeczności. Dla malarza z Witebska będzie to opuszczenie nie tylko rodzinnej miejscowości, ale i regionu Europy – najpierw pierwszy wyjazd do Sankt Petersburga, później do Paryża. Doświadczeniem granicznym dla autora *Proroka* stanie się natomiast wyjazd do miasta i pozostanie poza własną wsią już na zawsze. Nowak określa swoje utwory „podróżą do miejsca urodzenia”<sup>6</sup> – czyli, jak można dopowiedzieć, dokonującym się w wyobraźni wiecznym powrotem. Kontrast między życiem małej społeczności, gdzie wszystko jest poddane odwiecznemu rytmowi, ma swoje miejsce i swój porządek, a życiem wielkomiejskim, chaotycznym i – przynajmniej na początku – groźnym, rodzi poczucie zdrady wymagającej usprawiedliwienia i zadośćuczynienia. Dokonuje się ono w twórczości.

I wreszcie jedno jeszcze, istotne podobieństwo. Obrazy Chagalla często są mikroopowieścią. Można z nich wyczytać dzieanie się, historię ukazanych bohaterów. To, co wizualne podszyte jest słowem, narracją. Podkreślano też charakteryzując twórczość artysty z Witebska, że jego malarstwo jest poezją – taki tytuł *Malarstwo jako poezja* nosi wydany po

---

<sup>5</sup> Motywika chrześcijańska z oczywistych względów pojawi się również w projektach witraży autorstwa Chagalla.

<sup>6</sup> Tak nazywa najpierw jedno z opowiadań: T. Nowak, *Podróż do miejsca urodzenia*, [w:] *W puchu alleluja*, Warszawa 1965 oraz *Podróż do miejsca urodzenia*, rozm. Z. Taranienko, „Argumenty” 1970, nr 20.

polsku album z komentarzem autorstwa Ingo F. Walthera i Rainera Metzgera<sup>7</sup>. O poetyckich cechach tej twórczości – za chwilę.

Natomiast twórczość Tadeusza Nowaka, zarówno poetycka, jak i prozatorska, choć ta ostatnia może szczególnie wyraźnie – jest malowaniem słowami. Pełno w niej nie tylko obrazów o przemyślanej kompozycji, ale i świat ukazywany jest w sposób, który do materii malarskiej się odwołuje – przede wszystkim przez kolor oraz światło. Szczególnie ważną rolę kolorystyka odgrywa w *A jak królem, a jak katem będziesz*, gdzie czerwień i złoto odpowiadają rolom kata i króla – pomiędzy którymi wybiera bohater<sup>8</sup>. Jednak znaczenie i symbolika tych kolorów do tego się nie ogranicza. Powraca zresztą do nich pisarz w wielu swoich dziełach. Obraz obecny jest w twórczości Nowaka także w inny sposób. Jego bohaterowie często „widzą” obrazy – rozumiane tu jako utrwalona kompozycja pewnych elementów – odbite w wodzie, twarzach, drzewach, obrazy płyną w rzece lub na niebie – wizerunki te zawsze mają znaczenie dla ludzkich doznań, wpływają na rozwój wydarzeń i uzupełniają jednocześnie interpretacyjny kontekst działań bohaterów. Nigdy też ich sens nie zostaje ograniczony do znaczeń dosłownych a funkcją do naśladowczej w stosunku do rzeczywistości. Wymienię tu tylko kilka przykładów: twarz ukazująca się w osikowym pniu, złote i czerwone jabłka w stawie (*A jak królem, a jak katem będziesz*), szarak o świecącej sierści i niezwykłych oczach (*Obcoplemienna ballada*), obraz sadu – raj (we wszystkich niemal książkach prozatorskich).

Skoro zatem doszliśmy do zestawienia nie tylko faktów biograficznych, tematów twórczości, ale i poetyki dzieł, warto zadać pytanie kluczowe – dlaczego można mówić o pokrewieństwie wyobraźni obu tych artystów. Jak już wspomniałam, malarstwo Chagalla było określane jako poetyckie, symboliczne. Podstawową przyczyną takich ocen jest dość oczywiste odrealnienie ukazywanej rzeczywistości. Rzecz jasna, poszukiwania malarza idą w różnych kierunkach w zależności od etapu twórczej drogi, pierwsze lata w Paryżu przynoszą przede wszystkim eksperymenty kubistyczne – te jednak dla mnie są mniej interesujące. Na powstałym w tym okresie obrazie *Ja i wieś* (1911) widać pewne charakterystyczne cechy obecne i w późniejszej twórczości. Punktem wyjścia są wiejskie realia, zostały jednak przetworzone. Uzasadnienie tych operacji zakorzenione właśnie w związkach z kubizmem przedstawiają inter-

---

<sup>7</sup>I.F. Walter, R. Metzger, *Marc Chagall 1987–1985...*, dz. cyt.

<sup>8</sup>Pisałam o tym szczegółowo w książce *W kręgu mitu, magii i rytuału. O prozie Tadeusza Nowaka*, Kraków 2002 (zwłaszcza s. 34–66).

pretatorzy we wspomnianym już przeze mnie albumie. Pozwolę sobie zacytować fragment interesujący z mojego punktu widzenia:

Głowa jagnięcia, w której kontur wpisana jest scena dojenia, domy i ludzie stojący do góry nogami, stosunki wielkości przeczące doświadczeniu – wszystkie te połączone ze sobą skojarzeniowo elementy odpowiadają rzeczywistości spoza świata widzialnego – światu wyobraźni, w którym wspomnienia zagęszczają się w symbole<sup>9</sup>.

Sądzić można, że aura tego obrazu zapowiada już oniryzm późniejszych dzieł Chagalla. Znamienne, wskazane w powyższym cytacie, przenikanie realnego i nadrealnego służy kreśleniu świata niepodlegającego prawom racjonalnym, utkanego z materii obojętnej fizyce. Szczególnie charakterystyczne wydaje mi się tu umieszczenie *vis a vis* twarzy ludzkiej i zwierzęcej oraz wpisanie sceny dojenia w łeb zwierzęcia. Zostają tym podkreślone nie tylko związki czy zależności pomiędzy człowiekiem i naturą, ale przede wszystkim dwa pierwiastki właściwe ludzkiej kondycji: to, co ludzkie i to, co zwierzęce; to, co jest naturą i co jest kulturą (tu cywilizację reprezentuje wieś).

Odreálnienie i aura oniryzmu pozostaną cechą malarstwa Chagalla, stopniowo zaniknie ukazywanie rzeczywistości przez formy geometryczne, zmieniać się będzie tonacja barw – nad czym się tu nie zatrzymuję. Poetykę marzenia sennego cechuje zakłócenie czy wręcz odrzucenie relacji czasowych i przestrzennych motywowanych racjonalnie, zniesienie właściwości cech i przedmiotów znanych z doświadczenia a jednocześnie wizje senne zakorzenione są w konkretnej rzeczywistości, pamięci śniącego podmiotu, zwłaszcza zaś we wspomnieniach z dzieciństwa. Erich Fromm definiuje – jak wiadomo – sen jako wyraz treści ukrytych w naszej podświadomości<sup>10</sup>. Wskazuje on także na podobieństwo efektów twórczej aktywności w czasie snu do mitów jako najdawniejszej twórczości człowieka. Sny więc, podobnie jak baśń i mit, wyrażałyby treści wspólne całemu gatunkowi ludzkiemu niezależnie od czasu, miejsca i kultury, w których żyje ich twórca. Wykorzystanie poetyki snu w malarstwie Chagalla ujawnia, jak sądzę, jego poszukiwanie – poprzez kreację – uniwersalnych treści i doznań, które oddają ludzką potrzebę tajemnicy i przekraczania ograniczeń własnej kondycji. Warto dodać, że surrealizm jako kierunek w sztuce rodził się w tym czasie i w tym kręgu artystycznym, z którym pośrednio artysta miał kontakt.

<sup>9</sup>I.F. Walter, R. Metzger, *Marc Chagall 1987-1985...*, s. 20.

<sup>10</sup>Por. E. Fromm, *Zapomniany język*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 1977, m.in. s. 188.

Malarski świat ukazywany przez Chagalla Apollinaire nazwał właśnie „surnaturel” – ponadrealnym. Wiązano także poetykę obrazów malarza z Witebska z realizmem magicznym – pojęciem i zjawiskiem późniejszym, dla którego oniryczna aura jest także jednym z wyznaczników. Fakt ten z mojego punktu widzenia jest o tyle istotny, iż można mówić o pewnych zbieżnościach pomiędzy realizmem magicznym a prozą posługującą się mityzacją – bez utożsamiania jednak tych pojęć. O mityzacji w prozie, zwłaszcza Nowaka – za chwilę.

Wróćmy do obrazów Chagalla. Jednym z najczęściej pojawiających się motywów są postacie unoszące się w powietrzu – z jednej strony można wiązać to właśnie z aurą senną i charakterystycznym dla niej wykraczaniem poza racjonalne doświadczenie, z drugiej uznać za wpływ mistyki żydowskiej i baśni czy opowieści ludowych<sup>11</sup>. Sądzę jednak, że jest inne jeszcze wytłumaczenie. Dla Chagalla postać ludzka unosząca się nad dachami domów, nad miasteczkiem staje się symbolem wolności ludzkiego ducha i ludzkiej wyobraźni. Zdolność latania była zawsze marzeniem ludzkości, ponieważ oznaczała przekraczanie ograniczeń materii jaką jest nasze ciało, wykraczanie w sferę ducha, transcendencję. U Chagalla w powietrzu mogą unosić się przede wszystkim kochankowie (*Urodziny* 1915, *Trzy świece* 1938–1940, *Przy pianiu koguta* 1954/55) i artyści (*Malarz na księżycu* 1917, *Skrzypek* 1912/13, *Zielony skrzypek* 1923/24, muzycy na obrazie *Ślub* 1944). Tym samym miłość i sztuka nie tylko oznaczają sferę wolności, ale i zostają wskazane jako dziedziny umożliwiające wchodzenie w stan „nadnaturalny”, w sytuacji umożliwiającą doznania wykraczające poza codzienność.

Dążenie ku transcendencji, przekraczanie ograniczeń ciała, tęsknota za Pełnią spotykają się w motywach androgynicznych także u Chagalla obecnych. Łączenie pierwiastka żeńskiego i męskiego dotyczy wyobrażeń postaci ludzkich i zwierzęcych. *Hommage dla Apollinaire'a* (1911/12) to ukazanie Adama i Ewy złączonych dolną połową ciała, później motyw ten powróci wielokrotnie, np. na obrazach *Przy pianiu koguta* 1954/55 i *Pola marsowe* 1954/55. Pierwszy z nich zawiera także wizerunek koguta znoszącego jajo – co wyraźnie wskazuje na łączenie żeńskiego i męskiego.

Podobnie przenikanie się przedmiotów, elementów świata natury i postaci może być odczytywane jako wyraz tęsknoty za całością, za wyjściem poza ograniczenie własnej formy bytu. Gdy artysta maluje *Kochanków w biegu* (1930), to można odczytać ich ułożenie w bukiet kwia-

---

<sup>11</sup> Por. J. Wilson, *Marc Chagall. Biografia...*, s. 23.

tów jako wyraz idyllicznego charakteru miłosnego związku, oderwania od czasu i skłonność do romantyczności ze strony malarza – jak czynią to Walther i Metzger<sup>12</sup>. Gdyby jednak wniknąć nieco głębiej, można dostrzec w takim przedstawieniu wskazanie na szczególną sytuację ontologiczną kochanków – są oni już nie tylko ukryci w bzie (zresztą to nie krzew tylko bukiet umieszczony w wazonie), ale stapiają się w swych zmysłowych doznaniach w jedno z naturą, ich byt nie jest już typowo „ludzki” a współtożsamy z bytem kwiatów – części natury. To stopienie, podwójność podkreśla jeszcze motyw odbicia w tle – dwa księżycy. Zmysłowość, jak sądzę, odgrywa tu rolę niebagatelną, zwłaszcza, że malarstwo w większym stopniu niż literatura dysponuje przecież możliwością bezpośredniego oddziaływania na zmysł wzroku. Barwy obrazów Chagalla są zazwyczaj ekspresyjne, a i faktura, ujawnienie struktury, materialności przedstawianych przedmiotów, pobudza zmysłowe doznania odbiorcy<sup>13</sup>. Tu warto ponownie przywołać przykłady: *Skrzypek* 1912/1913 czy *Akrobatka* 1930.

Przenikanie, nakładanie się na siebie najczęściej dotyczy postaci ludzkich i zwierzęcych – charakterystyczne jest dla Chagalla umieszczenie pomniejszonego wizerunku człowieka we wnętrzu zwierzęcia (wspomniany już *Ja i wieś*, *Wojna* 1964–1966) oraz łączenie np. korpusu krowy, koguta i głowy mężczyzny (*Kuglarz* 1943). W tym wypadku jeszcze wyraźniejsze jest łączenie pierwiastków ludzkiej i zwierzęcej natury jako z jednej strony próby dogłębnego badania naszej tożsamości, ale z drugiej jako diagnozowania o charakterze bardziej uniwersalnym – poprzez wychodzenie poza to, co własne zyskać można wgląd w tajemnicę. Przypomnę cytowaną już na początku wypowiedź artysty, który porównał swego ojca do milczącej i dochowującej tajemnicy krowy, śpiącej na dachu chaty. W porównaniu do zwierząt nie ma u Chagalla niczego deprecjonującego, obniżającego status ludzkiego bytu – wprost przeciwnie, zwierzę, choć nieme, dotyka Tajemnic transcendentnych, bo doświadcza świata w sposób pozarozumowy. Ostatecznie jednak narzędziem umożliwiającym tego rodzaju doznanie człowiekowi jest sztuka, która właśnie nie na racjonalnym poznaniu się opiera – na dół jeszcze fragment wypowiedzi Chagalla: „Osobiście nie wierzę, aby dążenia naukowe mogły być przydatne sztuce. [...] Sztuka zdaje mi się być przede wszystkim stanem duszy”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup>I.F. Walter, R. Metzger, *Marc Chagall 1987–1985...*, s. 58.

<sup>13</sup>Tu warto ponownie przywołać przykłady: *Skrzypek* 1912/1913 czy *Akrobatka* 1930.

<sup>14</sup>I.F. Walter, R. Metzger, *Marc Chagall 1987–1985...*, s. 22.

Powyżej przywołane przykłady pozwalają zaobserwować jeszcze jedną właściwość ukazywanych tu postaci ludzkich, co już tylko uzupełnia powyższe konstatacje. Otóż ciało człowieka – podobnie jak inne elementy rzeczywistości – tylko częściowo posiada cechy właściwe mu na płaszczyźnie realnej. Zazwyczaj jest ono wygięte i jakby pozbawione swych materialnych właściwości – płynne, łagodnie miękkie. Tym samym uzupełnia wrażenie dążenia nie tylko do odrealnienia wizerunku, ale i do wskazania na duchowy aspekt tęsknot ludzkich.

Fragmentaryczne i niepełne z konieczności uwagi o malarstwie Chagalla przedstawione powyżej pozbawione są w zasadzie odniesień do kierunków artystycznych dominujących w okresie jego długiej twórczej drogi. Nie jest bowiem moim celem interpretacja dzieła malarskiego, która rządzi się swoimi prawami i posługuje własnymi narzędziami. Ponieważ interesują mnie przejawy wyobraźni artysty, chciałam tylko zwrócić uwagę na charakterystyczne z tego punktu widzenia cechy jego malarstwa. Wybrałam te, które pozwalają mówić o zmytizowaniu obrazu świata analogicznie do mityzacji obserwowanej w literaturze, choć analogia ta nie może być rzecz jasna pełna. Spójrzmy zatem na twórczość Tadeusza Nowaka pod kątem obecności określonych elementów, które pozwalają mówić o mityzacji świata przedstawionego w jego prozie<sup>15</sup>.

Ukazywana przez pisarza rzeczywistość jest silnie zakorzeniona w konkretnej przestrzeni, ale jednocześnie nieustannie odrealniana. Dominuje zazwyczaj perspektywa pierwszoosobowego narratora, stąd subiektywizm, ale i włączenie w opis świata snów i wizji z pogranicza jawy i fantazji. Przy czym zdarzenia i sceny o charakterze pozaracjonalnym zostały w tej prozie całkowicie zrównane pod względem ich ontologicznego statusu z realiami wiejskimi. To, co bohaterowie widzą we śnie, jest równie ważne, jak to, co przeżywają na jawie. Oniryzm tej prozy nie polega oczywiście tylko na przywołaniu treści marzeń sennych bohaterów. Częściej poetyka snu rządzi przedstawieniem sytuacji. Towarzyszyć mogą temu również elementy magiczne. Dobrym przykładem jest następująca scena (nie będąca snem) z *Obcoplemiennej ballady*:

Tuż za iskrami wyleciała z komina siedząc okrakiem na gąsiorze, ubrana w kozuch wyszywany w kwiatki, w wysokie sznurowane aż do kolan buty, młoda jeszcze kobieta. Za nią z komina wylatywały jaszczury, płonące koty, stołek służący do dojenia krów, maselniczka, a nawet

---

<sup>15</sup>Szczegółowo omawiam kwestię mityzacji w prozie Nowaka w książce *W kręgu mitu, magii i rytuału. O prozie Tadeusza Nowaka*, Kraków 2002, tu przywołuję jedynie najbardziej podstawowe stwierdzenia, istotne z punktu widzenia celu tego szkicu.

ogromne rzeszoto służące widocznie do przesiewania z piasku talarów i dukatów. [...] a smoki jarząc się opadają w sady błękitną siarką<sup>16</sup>.

W wieloraki sposób zaznaczane jest przenikanie ludzkiego i zwierzęcego. W tej samej powieści bohater pije kobyle mleko i doznaje szczególnego poczucia łączności z naturą:

[...] poczułem, jak w moim wnętrzu rozjaśnia się trawa. [...] widziałem do samego dna najdrobniejszych żyłek. Niemal całą istotą przeczuwałem w ich wnętrzu obecność kleistego soku. [...] jakoż przeczuwałem, że gdybym nie pił kobylego mleka, łąka byłaby dla mnie zwykłym plemieniem różnorodnych traw niemalże podobnych do siebie. Teraz dopiero w łące widziałem te prażródła, z których rodzi się mleko, krew, mięso i sierść. Mógłbym z zamkniętymi źrenicami, dotykając jedynie brzuszka mi palców, powiedzieć, w której roślinie jest mleko, a w której czarny dziegieć, arabska guma, korek i chiton<sup>17</sup>.

Zauważmy, że tu dosłownie niemal rozumiane przenikanie prowadzi do rozszerzenia możliwości poznawczych człowieka, do współodczuwania.

Związki, o których mowa, wyrażają się również przez opis postaci. Wizerunek ukochanej zostaje trwale zespolony z obrazem biegnącej łąsicy, z kolei w *A jak królem, a jak katem będziesz*, dziewczyna nazywana i opisywana jest jako wierzgający żrebak, o jej piersiach wielokrotnie mówi bohater jako o „żywych stworzeniach”. W tej powieści zresztą niemal wszystko dzieje się w trudnym do precyzyjnego określenia splocie zwierząt i roślin oraz ludzi. Ich światy trwają w pierwotnym stanie nierozdzielenia, stąd choćby niespotykana w literaturze dominująca rola jabłek. Nie mogę tu rzecz jasna wyłożyć szczegółowo bogactwa znaczeń – nie ogranicza się ono do znanej symboliki, choć ją także wykorzystuje – zrobiłam to zresztą gdzie indziej<sup>18</sup>. Dość powiedzieć, że łączenie aspektów zwierzęcego i ludzkiego ma tu wymiar sakralny i pozwala postrześć ukazywaną rzeczywistość jako zmityzowaną.

Do sakralizacji przyczynia się również powszechnie występujący u Nowaka motyw rajy oraz obecność postaci nadprzyrodzonych – aniołów oraz zwłaszcza w *Przebudzeniach* – Chrystusa. Bohater obcuje z nimi w sposób dla niego niejako oczywisty i naturalny. Anioły występują już w *Przebudzeniach* jako dusze zmarłych dzieci – i jak dzieci się zachowują. Traktowane i postrzegane są z całą powagą realizmu. Bohater może się

<sup>16</sup> T. Nowak, *Obcoplemienna ballada*, Warszawa 1963, s. 23–24.

<sup>17</sup> Tamże, s. 9–10.

<sup>18</sup> Por. D. Siwor, *W kręgu mitu, magii i rytuału...*, s. 34–66.



z nimi bawić, próbuje nawet sam aniołem zostać. Podobnie we *Wniebogłosach* – towarzyszą one pogrzebom dzieci, ale zdarza się chłopcu nieść takiego anioła w plecaku. Podkreślić należy, że bohaterowie traktują te istoty jako coś naturalnego i prawdziwego, w ich postawie nie zaznacza się żadna metaforyczna interpretacja tych faktów. Symboliczne odczytanie należy wyłącznie do czytelnika. Analogia do rzeczywistości ukazwanej w mitach jest tu wyraźna. Świat tej prozy cechuje, właściwe także opowieści ludowej, trwale obcowanie człowieka z tajemnicą, z tym, co wykracza poza racjonalne poznanie.

W polu semantycznym Niepoznanego mieści się śmierć – u Chagalla motyw ten pojawi się w odniesieniu do holokaustu, w twórczości powojennej. W prozie Nowaka problematyka związana z doznaniem własnej śmiertelności, z zabijaniem także, jest fundamentem znaczeń a mityzacja staje się kluczowym sposobem ujmowania tych zagadnień. Nie miejsce tu na szczegółowe wyjaśnianie tych kwestii, znamienne jednak, że o trwaniu, mimo fizycznej śmierci, bohaterowie Nowaka są przekonani. Istnienie realizuje się między innymi przez obraz żywej istoty odcisnięty w dookolnej rzeczywistości. I tak na przykład w *Obcoplemiennej balladzie* dziadek odkrywa przed Pawełkiem niezwykle prawdy o życiu i śmierci. Mówi o ciągłości istnienia, którego nie przerywa śmierć:

A zwierzę zabite żyje nadal. W trawie, w drzewie, na dnie wody. A trawa, drzewo i woda także żyją. Zatrzymują w sobie wizerunek zabitego stworzenia. I zwierzę nadal żyje, tak jak żyje mój ojciec utajony w mojej pamięci, w sprzętach, których dotykał, w wodzie, która przemywała mu twarz<sup>19</sup>.

Nie tylko baśniowa aura, elementy magiczne i fantastyczne, lecz przede wszystkim przekonanie o istnieniu nierozpoznawalnych do końca prawd, mistyczne wręcz doznawanie dookolnego świata decydują o charakterze tej prozy. Bohater Nowaka ciągle przeczuwa istnienie tajemnicy, dostrzega jej znaki w naturze, na niebie i w wodzie, w oczach zwierząt. Niebagatelną rolę odgrywa tu także przekonanie, że – podobnie jak u Chagalla – miłość pozwala człowiekowi doznawać szczególnego zespolenia z transcendentnym, stąd jednym z podstawowych motywów są uczucia zakochanych. Miłość głównych bohaterów, np. Heli i Piotra w *A jak królem...*, Magdusi i Pawełka w *Obcoplemiennej balladzie*, oznacza także, oczywiście, związek męskiego i żeńskiego. Realizuje w ten sposób Nowak dążenie do ukazania Pełni, całości świata. Ukazuje

---

<sup>19</sup>T. Nowak, *Obcoplemienna ballada...*, s. 75.

to na różne sposoby, między innymi także przez łączenie elementów przeciwstawnych. Jedną z jego form jest nadanie bohaterce *Diabłów* cech androgynicznych – w niedosłownym sensie, lecz przez ukazywanie jej w męskiej roli wobec społeczności. Współistnienie przeciwieństw, przenikanie pierwiastków opozycyjnych właściwe światu zmyzowanemu, służy tu wyrażaniu nieustającej potrzeby sięgania poza zasłonę widzialnego.

Wskazując podobieństwa inspiracji twórczych, podejmowanych tematów, a przede wszystkim poetyki twórczości Marca Chagalla i Tadeusza Nowaka starałam się pokazać, iż łączy ich mityzowanie ukazywanej rzeczywistości. Mityzowanie rozumiane jako działanie upodabniające dzieło sztuki do opowieści sakralnej, której celem jest umożliwianie doznań metafizycznych, przybliżanie człowieka do poznania własnej natury, świata i zasad nim rządzących, a zatem tego, co jest przedmiotem uniwersalnych ludzkich tęsknot, wykraczających poza granice wiary, kultury i historii.

Dorota Siwor

### **Nowak-Chagall. Imagination Affinity**

The biography of the authors or the position of their works in the European culture do not determine the fact that the works of the two artists have been compared. Similar subjects and motifs (animals shown in specific relations with people, lovers, little towns, elements of Jewish folklore, musicians, angels) play an instrumental role in their works. The experience of going beyond their tradition and confronting it with a different world becomes crucial for both writers. However, the most important element is the mythification of the reality that is created and which is interpenetrating the real and the surreal, which serves the function of creating the world which is not a subject of rational rules. Onirism, androgynous motifs, various forms of expression which are exceeding the limits of human condition and which are combining opposites create an exceptional image expressing the desire for acquiring the ability to synthetically show your own origin, to reject limitations imposed on by inherited outlook and to create consciously individual vision of the world. Mythification here is about making the work of art similar to a sacral story, the aim of which is to enable metaphysical experiences, to bring human closer to getting to know their own nature, world and rules that govern it, which is the subject of universal human longings crossing the limits of religion, culture and history.

Andrzej Jarosz

Uniwersytet Wrocławski, Wrocław

## Malarskość powieści *Brzegi Syrtów* Juliana Gracq<sup>\*</sup>

Okładka jednego z francuskich wydań powieści Juliana Gracq *Le Rivage des Syrtes* [il. 1]<sup>1</sup>, opublikowanej pierwotnie w 1951 roku, może za-intrygować czytelnika, który zechce poznać tę klasyczną i niezwykłą pozycję literatury współczesnej. Oszczędność, precyzja i rygor hieratycznej kompozycji korespondują z językiem i stylem autora, natomiast puryzm typografii, współgrającej z archaizującym symbolem wody oraz układem sześciu uproszczonych gwiazd, ewokuje zakres i sploty znaczeń tekstu. Kompozycja okładki sugeruje inwersję żywiołów, odwrócenie wertykalnego wektora *axis mundi*, sumarycznie wyrażoną ideę totalnej zmiany porządku uniwersum, ale przywodzi także na myśl schematyczną mapę lub obraz świata oglądanego z punktu widzenia Kreatora, którym jest tutaj sam JULIEN GRACQ. Intrygująca symbolika tej okładki kieruje uwagę na jedną z przewodnich cech twórczości francuskiego pisarza – jej meta-obrazowość oraz malarskość, która jest z punktu widzenia historyka sztuki przedmiotem poniższego tekstu.

Ukrywający się pod literackim pseudonimem Louis Poirier (1910–2007) [il. 2] jest m.in. autorem powieści *Au château Argol* (1938), *Un Beau Ténébreux* (1945), *Un balcon en forêt* (1958) oraz tomów esejów *Lettrines* (1967–1974) i *En lisant, en écrivant* (1981). Dzieła tego pisarza postrze-

---

<sup>\*</sup> Ilustracje do niniejszego artykułu zostały umieszczone na stronie internetowej „Świata i Słowa”: [www.swiatislowo.ath.bielsko.pl](http://www.swiatislowo.ath.bielsko.pl).

<sup>1</sup>J. Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, Librairie José Corti, 1951. Omawiany projekt graficzny dotyczy wydania z 1989 roku i wydań kolejnych (1991, 1995, 2002, 2009) – również wydawnictwa José Corti.

gano często jako palimpsesty, łączące w mistrzowski sposób rozmaite „nakładające się” literackie inspiracje, refleksy prozy i poezji. Kojarzony z surrealizmem, a jednocześnie kontrastowo z chłodnym klasycyzmem<sup>2</sup>, Julien Gracq wypracował wszakże własny styl, pozwalający postrzeżać go jako artystę spoza literackiej giełdy i pozostającego na uboczu głównego nurtu literatury francuskiej. Do 1970 roku pracował jako nauczyciel geografii w liceum w Nantes, zaś w historię literatury wpisał się za sprawą powieści *Le Rivage des Syrtes* i odmowy przyjęcia zań prestiżowej Nagrody Goncourtów. To niesłychane wydarzenie skupiło uwagę krytyki na jego oryginalnym dziele, będącym kreacją mitycznego i ahistorycznego uniwersum, konkretnego zarazem za sprawą precyzyjnie stworzonej przez Gracq sieci kulturowych aluzji. Odniesienie do kresu Imperium Rzymskiego, nawiązanie do toposu Wenecji z czasów schyłku Republiki, topografia nieoznaczonego Południa sięgającego po niesprecyzowany Orient, duch poezji Nerval’a – te i wiele innych, muzycznych, literackich oraz para-literackich wątków zostało zespolonych w tym dziele za sprawą zróżnicowanych odniesień wizualnych, obrazowych, a także *stricte* malarskich, będących wyrazem świadomie podjętej przez Juliana Gracq metody łączenia, a wręcz transmutacji obrazu i słowa w jedną materię.

O kunszcie i głębi metody pisarskiej francuskiego autora, a także o różnych poziomach „malarskości” tego tekstu będę pisał, odwołując się do erudycyjnego i zachowującego wielopoziomową strukturę oryginału przekładu Adama Wodnickiego. Wydane ostatnio *Brzegi Syrtów*<sup>3</sup>, esej *Bliskie wody*<sup>4</sup> i dramat *Król-rybak*<sup>5</sup> oraz *gracquiuna*, opublikowane de-

---

<sup>2</sup>Dystynkcje takie motywowane były z jednej strony pozytywnym przyjęciem debiutu Gracq’a przez André Bretona i krąg surrealistów oraz stworzeniem przez pisarza w 1948 roku esaju biograficznego poświęconego temu artyście (*André Breton. Quelques aspects de l’écriture*, Paris, J. Corti, 1948, 1977). Z drugiej zaś: „W latach 50., w okresie rozkwitu nowej powieści, jego proza uważana była przez krytykę za „akademicką”. Do takiej definicji przyczynił się zapewne uroczysty, podniosły retoryczny styl jego pierwszych książek [...]” – por. „Literatura na świecie” 1999, nr 9, s. 248.

<sup>3</sup>Dotyczy wydania w przekładzie A. Wodnickiego, z projektem okładki i opracowaniem graficznym D. Malleta (Wydawnictwo Austeria, Kraków-Budapeszt 2008). Fragmenty powieści w przekładzie A. Wodnickiego opublikowano w: „Literatura na świecie” 1999, nr 9, s. 5–53.

<sup>4</sup>Wydanie *Bliskich wód* w przekładzie A. Wodnickiego, z koncepcją graficzną serii D. Malleta, rysunkami i projektem okładki M. Kozaka (Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt 2008). Pierwotne miejsce publikacji przekładu: „Literatura na świecie” 1999, nr 9, s. 69–95.

<sup>5</sup>J. Gracq, *Król-rybak. Tragedia w czterech aktach*, tłum. A. Wodnicki, Kraków 2009. Wydanie z esejem wprowadzającym autora: *Mit Graala jako opowieść otwarta*, w przekładzie A. Wodnickiego; pierwotnie opublikowanym w: „Literatura na świecie” 1999, nr 9, s. 97–103.

kadę wcześniej na łamach „Literatury na świecie” (także w translacjach Wodnickiego<sup>6</sup>), stanowią spójną stylistycznie podstawę poznania dzieł francuskiego pisarza, umożliwiając tym samym ocenę roli obrazów w jego literaturze. Chodzi nie tylko o przywołanie i opis konkretnych dzieł malarskich, lecz także o operowanie przez Gracqa m.in. formułami ekfrazy imaginacyjnej, elementami stylistyk i gatunków malarskich, rozróżnianie niuansów i aspektów formalnych malarstwa, a także kreowanie przez autora przestrzeni i postaci bohaterów w pikturalnych kontekstach.

Tezy o obrazowości całej prozy Gracqa sformułowała w 1989 r. Bernhild Boie<sup>7</sup>, literaturoznawczyni i redaktorka *Dzieł zebranych* tegoż autora (wydanych w Bibliotece Plejad), wywodząc je – w najszerszym ujęciu – z rozpoznania charakteru pisarza i jego stylu, a po części także wyobrażenia o nim jako ponadczasowym klasyku i jednocześnie pisarzu wtajemniczonym, tworzącym teksty symboliczne i magiczne<sup>8</sup>. Cechą stylu Gracqa jest, według tej autorki, przekraczanie norm gatunków literackich, a jego dzieła charakteryzują erudycyjność i elitarność, wynikające z posługiwania się przez pisarza „formułą fragmentu” – jednostkami tekstu, bazującymi na wspomnieniu, przeżyciu i kreacji obrazów, które zwielokrotniając się i łącząc, decydują o ostatecznej integracji dzieła literackiego. Opisy, wizje, refleksy światła i barw oraz ściśle malarskie cytaty podporządkowane zostały tzw. mechanice przepływów<sup>9</sup>, konstytuującej „work in progress”<sup>10</sup>, co jednak nie oznacza tworzenia dzieła otwartego, lecz przeciwnie – precyzyjnego i skończonego już na etapie zrytmizowanych, graficznie nacechowanych rękopisów. Teksty francuskiego pisarza są spójne za sprawą stałej repetycji wybranych tematów, a także przywoływanych pamięcią obrazów. Ta poetyka marzeń obejmuje u Gracqa kadry z podróży, wspomnienia pór dnia i roku, wnętrz, w końcu pejzaże ze szczególnym uwzględnieniem miejsc granicznych: brzegu morza, pustkowiec oraz „nieokreślonych stref odosobnienia i intymności”<sup>11</sup>. Dynamika procesu kojarzenia obrazów u Gracqa wynika zarówno z poszukiwania pomiędzy nimi analogii, jak i akcentowania

---

<sup>6</sup>Numer 9. „Literatury na świecie” z 1999 roku na stronach 104–153 zawiera również przekład eseju B. Boie, *Precyzja i rygor. O pisarstwie Juliana Gracqa* (pierwotny druk: *Introduction au tome I des Œuvres Complètes de Julien Gracq*, Éditions Gallimard, 1989).

<sup>7</sup>B. Boie, *Precyzja i rygor. O pisarstwie Juliana Gracqa*, „Literatura na świecie” 1999, nr 9, s. 104–153.

<sup>8</sup>Tamże, s. 104.

<sup>9</sup>Tamże, s. 113.

<sup>10</sup>Tamże, s. 115.

<sup>11</sup>Tamże, s. 120.

kontrastów czy opozycji oraz dążenia do efektu przemieszczenia, przeniesienia wrażeń wizualnych i ich znaczeń w nowe konteksty.

Według Boie obrazy były dla Gracqą formą pamięci umożliwiającą nie tylko kondensację i utrwalenie wspomnień, ale także ich spajanie, spowalnianie lub przyspieszanie, wpływające na „swobodny, naturalny obieg między rzeczywistością doświadczaną i rzeczywistością „odczytaną”<sup>12</sup>. Prowadziło to wielokrotnie do efektów synestezyjnych, na przykład miejsca widziane-wspominane przez pisarza korespondują z fragmentem przeczytanej przez niego prozy lub usłyszanego wiersza, a łącznie pozwalają wybrzmieć dźwiękom wirginału z obrazu Vermeera [il. 3] – co pisarz zanotował w *Bliskich wodach*<sup>13</sup>. Te wielomodalne, zmysłowe i niezwykle dyskretne skojarzenia wyznaczają jeden z biegunów malarstwa prozy Gracqą. Na biegunie przeciwnym sytuuje się zaś niesłychany przepych tworzonych obrazów, będący siłą dojrzałej fazy jego pisarstwa. Co zawiera się pomiędzy nimi? Jakie były źródła obrazowych inspiracji pisarza i sposoby ich wykorzystania?

Odpowiedzi na te pytania daje w dużej mierze praca Bernarda Vouilloux *De la peinture au texte. L'image dans l'oeuvre de Julien Gracq*<sup>14</sup>. Autor, przyjmując za punkt wyjścia tezę o obrazowości całej prozy Gracqą, pogłębia ją, stwierdzając, że obraz wyznacza wyższy poziom jego tekstów, jest specyficznym tekstem „spoza”, a zawarty w książce:

[...] rezerwuje dla siebie ważną przestrzeń, już od pierwszej strony. [...] Kadruje sekwencje werbalne, poezję lub narrację, wyznacza łączniki pomiędzy częściami konstruującymi tekst. Tworzy ów tekst nadrzędny ze skomplikowaną semantyką [...] kształty i figury ze słów, i przynosi jednocześnie szereg wartości ikonicznych, których sam język nie potrafiłby zasugerować<sup>15</sup>.

Warto zauważyć, że w odróżnieniu od prozy Marcela Prousta, deklarującego: „Moja książka jest malarstwem”, który w powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* zawarł precyzyjnie i erudycyjnie skonstruowaną galerię obrazów, zrekonstruowaną ostatnio „dzieło po dziele” przez

<sup>12</sup> Tamże, s. 130.

<sup>13</sup> Por.: J. Gracq, *Bliskie wody...*, s. 20–21. Chodzi o obraz Jana Vermeera z lat 1673–1677 *Kobieta stojąca przy wirginalu* ze zbiorów National Gallery w Londynie (por.: A.K. Wheelock Jr, *Jan Vermeer*, New York 1988, s. 122), znany przypuszczalnie Gracqowi z bezpośredniego oglądu.

<sup>14</sup> B. Vouilloux, *De la peinture Au texte. L'image dans l'oeuvre de Julien Gracq*, „Histoire des idées et critique littéraire” 1989, nr 273. Szerszą analizę twórczości Gracqą zawiera kolejna książka tegoż autora: *Julien Gracq. La littérature habitale*, Ed. Hermann 2007.

<sup>15</sup> B. Vouilloux, *De la peinture Au texte...*, s. 12 [tłum. A. Jarosz].

Erica Karpelesa<sup>16</sup>, Gracq działał w sposób odmienny, unikając li-tylko smakowania estetyki obrazu oraz obarczania go głównie funkcją przypomnienia. U Prousta, by posłużyć się frazą Gracqa, „przeszłość nigdy nie śpiewa”<sup>17</sup>. Jednoznaczność odwołań piktoralnych wyklucza poetycką improwizację, ruch i przepływ obrazów oraz możliwość dotarcia do związanej z nimi istoty rzeczy. Dla Gracqa materia malarska była zaś pokarmem duchowym, inspirującym i w najwyższym stopniu pobudzającym.

Vouilloux szeroko analizuje związki tekstów Gracqa z malarstwem, badając jego wpływ na poetykę omawianego autora. Odkrywa korzenie estetycznej wrażliwości artysty (m.in. inspirujący i szczególny związek pisarza z galerią obrazów w Musée des Beaux-Arts w Nantes) oraz zdaje relację z szerokiej wiedzy Gracqa z zakresu historii malarstwa, zwłaszcza tradycyjnego, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości malarzy „służących sztuce wysokiej”<sup>18</sup> (m.in. Georges de La Tour [il. 4], Rembrandta, Edwarda Burne-Jonesa [il. 5]<sup>19</sup>, Paula Cézanne’a), a także sztuki pozaeuropejskiej, przykładowo XII- i XIII-wiecznych chińskich malarzy z epoki Song [il. 6]<sup>20</sup>.

Istotną wartością pracy Vouilloux jest także ustalenie statusu obrazów w utworach Gracqa: od ich wprowadzania za sprawą nominacji zaczerpniętych z dyskursu historii sztuki, aż po absolutną denominację przedmiotu opisu tak, by stał się on żywą materią tworzonego tekstu i został z nim ściśle zespolony. Skojarzenia ikoniczne pojawiają się za-

---

<sup>16</sup> E. Karpeles, *Paintings in Proust. A Visual Companion to 'In Search of lost Time'*, Thames & Hudson, London 2008.

<sup>17</sup> Cyt. za: B. Boie, *Precyzja i rygor...*, s. 125.

<sup>18</sup> Cyt. za: *De la peinture Au texte...*, s. 19.

<sup>19</sup> Inspiracje malarstwem prerafaelitów, a zwłaszcza obrazami Edwarda Burne-Jonesa, odnaleźć można w utworze *Le Roi Cophetua* (1970), intencyjnie nawiązującym do obrazu *King Cophetua and the beggar maid* (1880-84), jak i całego burne-jonesowskiego cyklu *Idyll królów*, a związanego także z przypomnieniem i przeżyciem widzianej przez Gracqa latem 1929 r. wystawy malarzy angielskich w Tate Gallery w Londynie. Por. przypis 28. [w:] B. Vouilloux, *De la peinture Au texte...*, s. 31.

<sup>20</sup> Do malarstwa chińskiego z epoki dynastii Song (960-1279) Gracq nawiązywał w esaju *Bliskie wody* (Kraków-Budapeszt 2008, s. 38), pisząc: „Nigdzie motyw łodzi płynącej samotnie w górę rzeki między zalesionymi stokami nie pojawia się równie często, jak w malarstwie chińskim – zwłaszcza malarstwie pejzażystów z epoki Song. Wciąż żywy czar emanujący z takiego malowidła rodzi się niewątpliwie z kontrastu między ideą pokonywania przeszkody, a w każdym razie wyobrażeniem fizycznego wysiłku i uciążliwej wędrówki sugerowanej stromizną stoków, a gładką powierzchnią i bajeczną łatwością wodnego szlaku wślizgującego się niepostrzeżenie między urwiska: uczucie szczęścia, jakie w duszy marzyciela budzi tak niewiarygodnie łatwe pokonywanie przeciwności, właściwe wizjom sennym, tutaj zakotwiczone jest w konkretnej rzeczywistości”.

tem u pisarza na trzech poziomach: lingwistycznym, porównawczym i intertekstualnym, a obrazy identyfikować można poprzez wskaźniki leksykalne, znaczniki historyczno-stylistyczne oraz używane przez Gracqę pojęcia plastyczne. Semiotyka odniesień obrazowych w utworach francuskiego pisarza łączy się również z kreowaniem postaci malarza i jego identyfikację poprzez charakterystyczne wątki ikonograficzne oraz cechy stylistyczne dzieł pojawiających się w odnośnych fragmentach tekstów. Gracq miał ponadto świadomość związków technik, form i kompozycji z daną epoką historyczną, co służyło wyznaczeniu specyficznego pola obrazowego, a dbałość pisarza o jego precyzyjne wypełnienie przejawiała się na przykład w wytworności i precyzji języka nawiązującego do charakteru i nastroju obrazów.

Badacze twórczości Juliana Gracqę są zatem zgodni, że obecność obrazu jest w jego tekstach sprawą zasadniczą. Obraz funkcjonuje zarówno jako topos, jak i przywoływany fragment ilustracji, fotografii lub miniaturskich *drôleries*. Pojawia się naszkicowany w portrecie lub impresyjnym pejzażu, czułym na zmiany światła i barwy. Gracqę traktuje czasem znane płótna jako bogate „scenograficzne panoramy”, ale znaczącą rolę w konstrukcji jego tekstów zajmują też nawiązania do marginesów kompozycji malarskich płaszczyzn: bordiur, brzegów, krańców obrazów lub też fragmentów abstrakcyjnych map.

Malarskość szczególnie intensywnie objawia się w trzech dziełach „fikcyjnych” Gracqę: w debiutanckiej powieści *Au Château d’Argol*, w *Un Beau Ténébreux* oraz w *Brzegach Syrtów*. To ostatnie dzieło zawiera osobiste retrospekcje Gracqę z lat 1936–1939, odniesienia do stanu „dziwnej wojny” (*drôle du guerre*) pomiędzy Francją a Niemcami, wiedzę autora z zakresu geografii i historii oraz nawiązanie do toposu, czy inaczej mówiąc – dyskursu weneckiego<sup>21</sup>. Powieść tę można traktować jako „absolutną, zamkniętą w sobie, gdzie następuje oszałamiające zderzenie obrazów, zauroczenie nastrojem”<sup>22</sup>. Obrazy kształtują narrację i są niejako ekwiwalentem tradycyjnej fabuły i spowolnionej, niekiedy zamierającej akcji. Poznajemy je, czy też „widzimy” oczyma głównego bohatera *Brzegów Syrtów*, przyjmującego zewnętrzny – w stosunku do całej historii opowiedzianej przez Gracqę – punkt widzenia. Historia relacjonowana

<sup>21</sup> Nawiązuję tu do pojęcia zaproponowanego przez Dariusza Czaję (*Fragmenty dyskursu weneckiego*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2008, nr 3–4, s. 125–148), który zestawiając odmienne stylistycznie i gatunkowo teksty poświęcone Wenecji (m. in. książki Ewy Bienkowskiej *Co mówią kamienie Wenecji* oraz *Perwersję* Jurija Andruchowycza), wskazuje na zapładniającą wyobraźnię mito- i kulturotwórczą rolę tego miejsca (zarówno w pozytywnym, jak i negatywnym wymiarze) oraz malarstwa weneckiego.

<sup>22</sup> B. Boie, *Precyzja i rygor...*, s. 139.



przez Alda, potomka jednego z wysokich rodów Orseny, jest zatem w istocie rzeczy retrospektywnym rozbłyskiem świadomości i swoistym obrazem – niemal epifanią<sup>23</sup>. Charakteryzuje się ona synergią niezwykle plastycznych opisów i wrażeń bohatera, jest sumą najdrobniejszych szczegółów, odznacza się precyzją w oddaniu wszystkich jego myśli, uczuć i nastrojów. To jednocześnie opowieść o zdobywaniu doświadczenia i dojrzenia do świadomości tego, że człowiek jest drobnym elementem gry, trybem mechanizmów historycznych i społecznych – czasem przysłowiową kroplą przelewającą czarę konieczności w chylącym się, zmierzającym do kresu, czy też będącego u progu klęski i przesilenia państwie. Tę ewolucję bohatera oraz zmiany zachodzące w jego świecie można dostrzec za sprawą następujących po sobie obrazów oraz poprzez wykorzystane przez Gracqa środki malarskie.

Najbardziej spektakularnym i kluczowym dla całej opowieści motywem malarskim jest zetknięcie się głównego bohatera ze specyficznym dziełem fatalnym, które poznajemy za pośrednictwem doskonałej ekfrazy imaginacyjnej przyjmującej postać prozatorskiego opisu<sup>24</sup>. Chodzi o skomplikowany kompozycyjnie i semantycznie portret „historycznego” bohatera, kondotiera-zdrajcy, Piero Aldobrandiego, stanowiącego w powieści związek pomiędzy przeszłością, terażniejszością i przyszłością. Widziany przez narratora w podporządkowanej mu przestrzeni quasi-weneckiego pałacu, wywołuje porażające *jamais-vu*: Aldo znał go wcześniej z kopii. Gracq stosując taki zabieg, podkreśla tym samym rolę i wagę oglądanego w oryginale dzieła, które w powieści swoją jakość

<sup>23</sup> „Kiedy – unosząc na chwilę zasłonę koszmaru nad czerwieniejącymi zgłiszczami mojej unicestwionej ojczyzny – wraca mi pamięć tej bezsennej nocy, podczas której tyle rzeczy pozostawało jeszcze w zawieszaniu, wciąż trwa fascynacja zdumiewająca, upajająca szybkością myśli, która w tamtym momencie zdawała się popędzać sekundy i minuty, i wraca na chwilę zawsze zadziwiająco przekonanie, że udzielona mi została łaska – albo raczej jej strojąca grymasy karykatura – przeniknięcia sekretu chwil, które wielkim mistykom ukazują im prawdę o nich samych”. (J. Gracq, *Brzezi Syrtów...*, s. 229).

<sup>24</sup> Pojęcie „ekfrazy imaginacyjnej” – niemającej wszakże formy poetyckiej – podejmuje za Wiesławem Juszcakiem wskazującym na archaiczne korzenie i rozumienie terminu, poprzedzającego wykształcenie określonego gatunku literackiego, a będącego przede wszystkim opisem cechującym się przejrzystością i jasnością gwarantującą wyraźny „widok” realnego lub wyimaginowanego przedmiotu. W ramach ekfrazy następować ma przełamywanie czasowej perspektywy obrazu, w którym opisuje się zarówno przeszłe, jak i przyszłe wydarzenia, co koresponduje ze znaczeniem obrazu w powieści Gracqa. Aдекватne wydają się dla portretu Aldobrandiego także takie własności ekfrazy imaginacyjnej jak: przeniesienie w jej obręb szczegółów technicznych, formalnych, kompozycyjnych fikcyjnego dzieła plastycznego, kulturowa wielowarstwowość i wielomodalność opisu, a także – wywiedziona z precedensowego homeryckiego obrazu tarczy Achillesa – podmiotowość opisywanego dzieła. Por. W. Juszcak, *Ekfrazy imaginacyjne: eidolon Heleny*, [w:] tegoż, *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 311–331.

zawdzięcza autorstwu fikcyjnego malarza Longhona. W tym imieniu można rozpoznać kontaminację faktycznie istniejących nazwisk malarzy weneckich: artystów z rodziny Longhi i przypuszczalnie Giorgione, przez co autor sugeruje formalne mistrzostwo i pogłębioną psychologię oglądanego obrazu – wizerunku człowieka uduchowionego i okrutnego zarazem. Złożenie dotyczy także konstrukcji opisywanego obrazu. Gracq stosuje przy tym inwersję: „widzimy” oczyma Alda monumentalne płótno, które zawiera w sobie pejzaż postrzegany z wysoka, w makrokosmicznej skali unifikujący szereg przedstawionych z miniaturską precyzją motywów architektonicznych, marynistycznych, scen rodzajowych i batalistycznych (malowniczych samych w sobie) stanowiących tło dla postaci kondotiera. Aldobrandi wtopiony w pejzaż, ale zwrócony do widza, choć jednocześnie skoncentrowany na sobie, w twardych powłokach zbroi upodabniającej go do insekta, jest centrum obrazu, a miażdżona w dłoni czerwona róża to kolorystyczny akcent i emblemat jego „historycznej” zdrady.

Precyzja opisu Gracqą oraz sugestia pełnionej przez obraz funkcji reprezentacyjnej nawiązuje do renesansowych portretów kondotierów [il. 7] i weneckich dożów<sup>25</sup> oraz batalistycznych fresków Paola Ucello, zaś skala, rozmach wizji oraz centralne miejsce postaci, wokół której rozgrywa się wojenny dramat, przywodzi na myśl arcydzieło malarstwa weneckiego – *Ukrzyżowanie* Tintoretta [il. 8]. Kreując w powieści to fikcyjne dzieło, Julien Gracq sugeruje zatem konteksty właściwe dla dzieł historycznych i realnie istniejących: kwestie formalne łączy ze stylistycznymi, problem autorstwa z jakością i symboliką wizerunku, a jednocześnie dokonuje aktualizacji historii obrazu i jego mentalnej restytucji poprzez osoby bohaterów powieści. Malarskość dzieła, teatralność ujęcia, sztafaż wojennych zmaganiań, skoncentrowany wyraz psychiczny portretu, a jednocześnie metaforyczność i emblematyczność

<sup>25</sup> B. Vouilloux uważa, że Julien Gracq odwołuje się do portretów tworzonych przez Alessandro Longhiego, Tiepola i Goldoniego, lecz historia i ikonografia wizerunków kondotierów nakazuje przywołać także realizacje rzeźbiarskie – przede wszystkim konne pomniki Erazma di Narni (Gattamelaty) autorstwa Donatella (1447), a zwłaszcza wenecki pomnik konny Bartolomeo Colleonego Verrocchia (1481) oraz poprzedzające ich powstanie freski Paola Ucello z przedstawieniem Giovanniego Acuto (Johna Hawkwooda) (1436) oraz Niccolò da Tolentino autorstwa Andrei del Castagno (1456). Zob. B. Vouilloux, *De la peinture Au texte...*, s. 137-138. Istotną składową wizualizowanego przez Gracqą portretu Aldobrandiego może być również ikonografia weneckiego doży Enrico Dandolo (1107-1205), uczestnika IV krucjaty, którego przypominała E. Bieńkowska (*Co mówią kamienie Wenecji*): „Z monotonnej serii dożów, dziś dla nas bez twarzy, opowieść historyczna wyławia kilku wielkich przestępców i kilku bohaterów, jak dziewięćdziesięcioletni i ślepy Enrico Dandolo, który pociągnął za sobą żołnierzy Republiki na mury Konstantynopola”.

całej kompozycji przywodzi na myśl także inspirujące Gracqa obrazy hermetyczne, zwłaszcza grafiki Albrechta Dürera<sup>26</sup>. Analiza „Portretu Piero Aldobrandiego” mogłaby być właściwie przedmiotem osobnego studium, ale chciałbym wskazać, że rodzajów malarskości i sposobów obrazowania w *Brzegach Syrtów* jest znacznie więcej. Wspomniane konotacje prozy Gracqa z malarstwem weneckim – zwłaszcza XVI i XVII w. – pojawiają się już przy prezentacji głównego bohatera jako wykształconego, wyrafinowanego młodzieńca, skażonego – według jego słów – jakby „śmiertelną nudą”, znamieniem zgoła chateaubriandowskim<sup>27</sup>, którego postać przypominająca młodzieńca z *Portretu podwójnego* Giorgione [il. 9], pojawia się w pejzażu rodzinnej Orseny<sup>28</sup>, nawiązującym sugestywnie do krajobrazu giorgionowskiej *Burzy* [il. 10]. Ów pejzaż staje się w tekście samodzielnym motywem (używając z kolei terminu cézanne’owskiego) wraz z poznaniem kolejnych granicznych rejonów Syrtów. Widziany zrazu jako krajobraz, w którym zawarte są wcześniejsze warstwy kulturowe („Spod nawierzchni wąskich dróg [...] ukazywały się miejscami fragmenty rzymskiego bruku”<sup>29</sup>), usamodzielnia się w obszerniejszych malarskich opisach<sup>30</sup>, by przyjąć funkcje

---

<sup>26</sup> Por. B. Vouilloux, *De la peinture Au texte...*, s. 52. Gracq wykorzystywał miał składowe obrazów symbolicznych dla dookreślenia scenerii, jak w powieści *Au Château d’Argol* lub wizerunków bohaterów, na przykład kreując wizerunek, charakter i rolę króla Amfortasa z dramatu *Król-rybak*.

<sup>27</sup> J. Gracq, *Brzezi Syrtów...*, s. 10. O pojawieniu się tego pojęcia i jego konotacjach w utworach Chateaubrianda por. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Melancholia i nuda*, [w:] *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004, s. 79–83.

<sup>28</sup> „Czas dzieliłem między lekturę poetów i samotne wędrowki po okolicy. W burzliwe, letnie wieczory, które ciążyły nad Orseną, jak płaszcz z ołowiu, lubiłem zapuszczać się w lasy otaczające miasto; rozkosz swobodnej, przejażdżki konnej rosła w miarę upływu godzin, jak rozkosz biegu rasowego zwierzęcia; często wodze ścigałem dopiero o zmierzchu. Uwielbiałem te powroty w gęstniejącym mroku; dachy i kopuły Orseny wylaniały się z mgły, jak szczyty proporców, którym najwyższe szlachectwo nadaje wyzłacający je blask minionych wieków [...]” – J. Gracq, *Brzezi Syrtów...*, s. 10.

<sup>29</sup> Tamże, s. 18.

<sup>30</sup> „Szara, wyraźnie rysująca się w słońcu droga, wila się w wyludnionym pejzażu między kępami ilwy, wśród których buszował morski wiatr; z rozgrzanej ziemi dobiegało ogłuszające brzęczenie owadów. Wspiąwszy się na pierwszy pagórek, odwróciłem się w stronę morza: z każdym końskim krokiem atramentowo-niebieskie półkole coraz ciaśniej otaczało płowe brzezi. Pode mną Admiralicja, zupełnie już mała, zatulona we własnym cieple jak jajo wysiadywane w gnieździe, rozplywała się w okrutnym świetle salin; ogromne, białe migotanie, musując, pochłaniało fortecę, podobną do kaszty żywego wapna nad czworobokiem czarnego cienia. Na palcu mola Nieustraszony, jak oczko pierścienka – wszystko zastygłe w idealnym bezruchu – człowiek już wsiąkł w pejzaż jak w suchy piasek; tylko leniwy dym wznosił się nad kominem maleńkiego statku jak pierzasta chorągiew, przydając temu pustkowiu nieznaczną nutę czujności i zapach marnej kuchni” – tamże, s. 213.

symboliczne, wyrażając na przykład „niepokojącą ciszę [...] pełne oczekiwania napięcie”<sup>31</sup>.

Jednak najistotniejszym środkiem malarskim używanym przez Gracę jest światło – medium zmysłowego odczucia natury<sup>32</sup>, opisujące jej cykliczne zmiany<sup>33</sup> oraz płynący niespiesznie czas. Topograficzne zróżnicowanie światła towarzyszy podróżom bohatera – także morskim. Mistyczny spektakl rodzącego się świtu ponad powierzchnią wód (przywołujący na myśl obrazy niemieckich romantyków oraz J. M. W. Turnera [il. 11]) jest przyczyną niemal epifanicznych doznań Alda<sup>34</sup> i sugeruje jego duchową ewolucję – przechodzenie od ciemności-nocy, porównywanej do „inicjacyjnych wód”<sup>35</sup>, ku jasności i zrozumieniu swojego miejsca w całej historii. Posłużenie się przez Gracę światłem jako kategorią formalną i plastyczną wiąże się z przywoływaniem różnych gatunków malarstwa europejskiego. Pojawia się ono w *modusie* tenebrystycznym służącym przedstawieniu wnętrza i relacji pomiędzy bohaterami<sup>36</sup> oraz w często kreowanych przez Gracę nokturnach. Pisarz odwołuje się także do martwej natury, nawiązując w tym zakresie do

<sup>31</sup> Tamże, s. 21.

<sup>32</sup> „Słońce rozproszyło mgły: bursztynowy, nieco melancholijny upał późnej jesieni, jak jakiś cudowny opar ziemi, był dla żaru lata tym, czym dla rozpalonej skóry mięszs nadgrzzonego owocu” – tamże, s. 168.

<sup>33</sup> „W jeden z tych świetlistych poranków, które są urokiem jesieni w Syrtach [...]” – tamże, s. 31; „Zdarzały się chwile, kiedy w świetliste i spokojne popołudnia odnosiłem wrażenie, iż bez trudu potrafię zamknąć w sercu nawet najmniejsze pulsowanie tej maleńkiej komórki uśpionego życia, ledwie wegetującej na pustyni” – tamże, s. 33.

<sup>34</sup> „Okręt szedł swoim kursem po wygładzonym morzu; mgła rozpraszała się w strzępach i obiecywała piękny, pogodny dzień. Wydało mi się, że właśnie uchyliliśmy jakieś drzwi, które przekracza się we śnie. Ogarnęło mnie zdumiewające, zapomniane od dzieciństwa uczucie radosnego uniesienia; horyzont przed nami rozstępował się w aureoli światła; zdawało mi się, że teraz czuję się w pełni uzdrowiony – wolność, cudowna prostota obmywała świat; widziałem jak poranek rodzi się po raz pierwszy” – tamże, s. 234; „Ukośne światło nadawało morzu połysk miękkiemu, łagodnie sfalowanego jedwabiu; jakiś zaczarowany spokój, jak przeźroczysta zasłona zdawał się rozsnuć po wodzach, ścielić nam drogę wśród fal. Okręt płynął w środku wieczoru po morzu w gali flagowej, jakby na jakieś wielkie święto, maleńki i zagubiony w ogromnym blasku przestworu, prawie zdematerializowany w niezwykłym znaku, w nieodgadnionej wróżbie tego dymu, który po tylu latach unosił się z morza [...]” – tamże, s. 237.

<sup>35</sup> Tamże, s. 20.

<sup>36</sup> „Stojąca między nami na ziemi latarnia ledwie dobywała nasze twarze z aureoli oparów; wydłużone cienie zakrzywiały się, gubiąc bardzo wysoko na sklepieniach [...] Marino postawił latarnię na bloku cienia, który zagradzał przejście; płomyk załopotał gwałtownie w morskiej bryzie, promień światła jak strzała prześliznął się po jakimś metalowym brzuchu” – tamże, s. 306.

XVII-wiecznego malarstwa flamandzkiego<sup>37</sup> i holenderskiego<sup>38</sup>. Pomaga ona identyfikować jednego z bohaterów powieści – kapitana Marino. *Collage* form złożony z „ulubionych fajek, fajansów ze zwiedłymi kwiatami, opasłych tomów, rogowych okularów” i oszklonej ramki z barwnymi akcentami wstążek zgromadzonych w niej medali – dopowiada charakter postaci i określa motywy jej postępowania, a poprzez naruszenie tej aranżacji dokonuje się symboliczna zmiana znaczeń<sup>39</sup>. Także obrazowe opisy wnętrza architektonicznych lub intymnych przestrzeni mieszkalnych służą Gracqowi wzbogaceniu charakterystyki bohatera, choć wielokrotnie kształtowane są one jak scenografie teatralne z typowym dla nich skrępowaniem, sztywnością i nierealnością. W końcu cały świat Alda (w zakończeniu powieści) wydaje mu się „dziwaczną dekoracją zwodniczych płam światła wyludnionego teatru”<sup>40</sup> zbudowaną dla niego samego.

Zróznicowanie przestrzeni obrazowych w *Brzegach Syrtów* jest znaczne. Tworzą je pałacowe galerie obrazów z rozwieszonymi w nich seriami historycznych konterfektów<sup>41</sup>, intrygująca Sala Map, gdzie mapy pełnią funkcję samodzielnych płaszczyzn, na których dokonuje się przemiana wartości przestrzennych na abstrakcyjne wartości graficzne, a także zwierciadła potęgujące rolę i oddziaływanie obrazów, jako nakładających się na siebie, transparentnych „kart pamięci”:

[...] zanurzyłem wzrok w jego szarej głębi i wydało mi się, że widzę obrazy, nieskończony ciąg identycznych obrazów, ułożonych ciasno jeden

---

<sup>37</sup> „Nocą spotykaliśmy się wszyscy wokół okazałej sterty wyłoczonego na różnie ptactwa, lubiliśmy te wieczorne biesiady [...]” – tamże, s. 32.

<sup>38</sup> „W tym ciasnym pomieszczeniu było wszakże mało przedmiotów. Na regulaminowym stojaku na broń wisiały ulubione fajki Marino; na stoliku wazon z wąską szyjką z zielonego syrańskiego fajansu z kilkoma zwiedłymi kwiatami; opasłe tomy *Instrukcji Nawigacji*, pokryte warstwą zielonej pleśni służyły jako blokada. Obok okularów w rogowej oprawie ze sterczącymi do góry łapkami, kątem oka zauważyłem otwarty rejestr [...] Ogarnęło mnie nagle intensywne uczucie tak zastalego spokoju – jakby aury na wpół otwartego zielnika, w którym resztką starego pyłku wciąż jeszcze drażni nozdrza” – tamże, s. 210–211.

<sup>39</sup> „Na stoliku odsunąłem bukiet zwiedłych kwiatów oraz tomy *Instrukcji Żeglowania* i rozłożyłem plik map. Widząc w żółtym i brudnym świetle kabiny te tak dobrze mi znane kontury, ogarnęło mnie uczucie nierzeczywistości; to, że te heraldyczne symbole, w które tak długo wpatrywałem się w głębi ich podziemnego relikwiarza, znajdowały się teraz tutaj, wydało mi się czymś niezwykłym” – tamże, s. 227.

<sup>40</sup> Tamże, s. 359–360.

<sup>41</sup> „[...] twarze współbiedników kamieniały, przybierając z profilu ów twarde i surowy wyraz, znany mi z wiszących w pałacach Orsenny portretów rycerzy z dawnych epok” – tamże, s. 24.

na drugim, obrazy, które oddzielają się od siebie, odwracają z wielką szybkością pod palcami jak karty książki, jak plansze instrukcji nawigacyjnych<sup>42</sup>.

Malarska erudycja Gracq pozwoliła mu stworzyć w końcu taki poziom tekstu (ów „tekst spoza”, którego istnienie postulował Vouilloux) – na którym istotną rolę odgrywa splot wybranych problemów formalnych, wątków ikonograficznych, gatunków malarskich, a w końcu wybrany styl – jako najbardziej pojemna meta-pikturalna kategoria. Warto zauważyć, że osobnym zjawiskiem malarskim w *Brzegach Syrtów* jest mgła niemal zawsze obecna w pejzażu: ukrywająca lub wyłaniająca ze swojej amorficzności ludzi i budynki, osłabiająca kontrasty światła i cienia. Mgła obok *chiaroscuro* stanowi od zawsze jeden z najważniejszych składników sztuki malarskiej<sup>43</sup>. W obrazach Lorraine’a, Turnera, impresjonistów i postimpresjonistów zyskała nawet własność metafory i oznaczała „z reguły coś, co się rozpoznaniu wymyka”<sup>44</sup> – nieokreślone ze swojej natury. W tekście Gracq mgła ewokuje przestrzenie, w które wkraczą symbole, motywy i kompozycje jakby przejęte z malarstwa Caspara Davida Friedricha, na przykład gdy pisarz nakazuje bohaterom wpatrywać się w puste morze i „marzyć o żaglu rodzącym się z pustki morza” [il. 12]<sup>45</sup> lub gdy kreuje pejzaże sprzęgające chmury i światło lub tworzy obraz wyspy Vezzano, przypominającej friedrichowską Rugię. Malarską kategorię wzniosłości zastosował natomiast Julien Gracq, przywołując motyw katastrofy wulkanicznej – temat charakterystyczny dla malarstwa europejskiego drugiej połowy XVIII i przełomu XIX w. [il. 13]<sup>46</sup>, a w omawianej powieści poprzedzający moment kulminacyjny narracji, zwrot akcji i historyczną przemianę świata Alda. Jeśli zaś mowa o stylu, to z malarstwa prerafaelickiego i wizji XIX-wiecznych symbolistów zdaje się pochodzić potomkini Piera Aldobrandiego – Vanessa, determinująca los głównego bohatera [il. 15], posągowa piękność, zobaczona w scenerii ogrodów Selvaggi, tonąca we śnie, mroczny anioł i demon zarazem. Spaja ona opisywane przez Gracq scenerie ogrodów i miast, w których domy „stłoczone w cieniu cyprysów i cisów – podob-

---

<sup>42</sup> Tamże, s. 213.

<sup>43</sup> M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 113.

<sup>44</sup> Tamże, s. 115.

<sup>45</sup> J. Gracq, *Brzegi Syrtów...*, s. 41.

<sup>46</sup> Por.: A. Pieńkos, *Kultura spektaklu. Malarstwo katastrof wulkanicznych w oświeceniu*, [w:] tegoż, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, s. 77–94.

ne były do oświetlonych grobowców”<sup>47</sup>. Przypomina to zresztą elementy scenografii obrazów Arnolda Böcklina. Skojarzenie to dotyczy także opisu cmentarza: ascetycznego, surowego, „omiatanego od końca do końca ostrym słonym wiatrem, całego wypełnionego szelestem falujących trzcin”<sup>48</sup>.

Na koniec warto jeszcze wskazać na pojawiający się w *Brzegach Syrtów* wspomniany już quasi-malarski wątek wenecki, obecny w powieści poprzez nawiązanie do dzieł Giorgione, ale także odtworzenie struktury społecznej chylącej się ku upadkowi Serenissimy w obrazie Orseny – rodzinnego miasta głównego bohatera – oraz wykreowanie Maremmy, zwanej wprost „Wenecją Syrtów”. Miasto opisywane jako „mgławica [...] nad lagunami, okryta mgłą, osadzona na niepewnych bagnach”, jest jednocześnie zjawiskowe i martwe, „pokryte strupami i wrzodami zrzuconych składów i placów”<sup>49</sup>. Maremma położona nad nieczynnymi kanałami to symbol degeneracji państwa, a charakterystyczna dla niej scenografia niepokojącego nokturnu przywodzi na myśl XVIII-wieczne malarstwo weneckie, jak również obrazy J.M.W. Turnera<sup>50</sup> i Jamesa McNeill Whistlera [il. 16]<sup>51</sup>.

Malarskość dzieła Gracqa zdaje się wykraczać wszakże poza akcentowany wyżej związek słowa i obrazu. Wizualność i wizyjność powieści to także kwestia indywidualnych odczuć towarzyszących lekturze. Atmosfera opowieści, jej sugestywność, impresyjność oraz wieloznaczność czynią z *Le Rivage des Syrtes* synonim tajemnicy i obraz miejsca wykraczającego poza czas i melancholijnego. Symbol przemijającego świata, ponad którym wiszą złowieszcze gwiazdy...

---

<sup>47</sup> J. Gracq, *Brzegi Syrtów...*, s. 63.

<sup>48</sup> Tamże, s. 78.

<sup>49</sup> Tamże, s. 98, 99.

<sup>50</sup> Kompletny indeks obrazów weneckich Turnera z lat 1835–1845 znajduje się w katalogu opracowanym przez Martina Butlina i Evelyn Joll (poz. 501–508). Por.: M. Butlin, E. Joll, *The Paintings of J.M.W. Turner (Text)*, New Haven and London 1984, s. 296–297.

<sup>51</sup> O okresie weneckim Whistlera zob.: H. Taylor, *James McNeill Whistler*, London 1978, s. 105–116.

## Wykaz ilustracji

- [1] J. Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, Libraire José Corti, <http://www.mollat.com/livres/julien-gracq-rivage-des-syrtes-9782714303592.html&usg>.
- [2] J. Gracq
- [3] J. Vermeer, *Kobieta przy wirginalu*, [w:] A. K. Wheelock Jr, *Jan Vermeer*, New York 1988 s. 123.
- [4] G. de La Tour, *Śpiący Józef*, [w:] *Georges de La Tour*, red. B. Nicholson, Ch.Wright, Bruxelles 1976, s. 251.
- [5] E. Burne-Jones, *Król Kofetua*, <http://www.commons.wikimedia.org/Wiki/File:Burne-jones-cophetua.jpg>.
- [6] *Zwój z epoki Song (fragment)*, [http://www.commons.wikimedia.org/Wiki/File:Qingming\\_Festival](http://www.commons.wikimedia.org/Wiki/File:Qingming_Festival).
- [7] Verrocchio, *Bartolomeo Colleoni*, [http://www.wikimedia/commons/a/a8/Bartolomeo\\_Colleoni\\_statua\\_equestre\\_del\\_Verocchio.jpg](http://www.wikimedia/commons/a/a8/Bartolomeo_Colleoni_statua_equestre_del_Verocchio.jpg).
- [8] Tintoretto, *Ukrzyżowanie*, <http://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Tintoretto021.jpeg>.
- [9] Giorgione, *Portret podwójny*, [http://www.commons.wikimedia.org/Wiki/File:Giorgione\\_100.jpeg](http://www.commons.wikimedia.org/Wiki/File:Giorgione_100.jpeg).
- [10] Giorgione, *Burza*, [w:] W. L. Eller, *Giorgione*, Petresberg 2007, s. 97.
- [11] J.M.W. Turner, *Pejzaż morski*, [http://wikimedia/commons/0/De/Joseph\\_Mallord\\_William\\_Turner\\_038.jpg](http://wikimedia/commons/0/De/Joseph_Mallord_William_Turner_038.jpg).
- [12] C. Friedrich, *Wschód księżycy ponad morzem (1822)*, [w:] W. Geismeyer, *Caspar David Friedrich*, E. A. Seeman Verlag, Leipzig 1998, pl. 64.
- [13] J.Ch.C. Dahl, *Wybuch Wezuwiusza*, [http://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Dahl\\_Vesuvius.jpg](http://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Dahl_Vesuvius.jpg).
- [14] J.W. Waterhouse, *Przeznaczenie*, [http://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Destiny\\_John\\_William-Waterhouse.jpg](http://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Destiny_John_William-Waterhouse.jpg).
- [15] J. McNeill Whistler, *Nokturn w błękitach i srebrze. Laguna: Wenecja*, <http://nccsc.net/2008/8/28/painted-veils>.



Andrzej Jarosz

### **Pictorial Associations of the Novel *The Opposing Shore* by Julien Gracq**

Julien Gracq (born Louis Poirier, 1910–2007) was an author of, among others, *Au château Argol* (1938), *Un Beau Ténébreux* (1945), *Un balcon en forêt* (1958), as well as volumes of essays *Lettrines* (1967–1974) and *En lisant, en écrivant* (1981). Literary fame brought him, published in 1951, *The Opposing Shore* (*Le Rivage des Syrtes*) together with the refusal of accepting the Prix Goncourt for this novel. The work of the French writer comprises of multileveled study of the passing world, the country, which is about to fall and it is a palimpsest of historical, literary and artistic threads. According to French researchers – Bernhild Boie and Bernard Vouilloux – evoking pictorial motifs, drawing inspiration from historical paintings, different painting genres and elements of art history makes the Gracq's novel the example of "a work in progress", in which the author creates suggestive, interweaving pictures. The writer employed rich descriptions, imaginative ekphrasis, variety of painting genres and created his own visions of space, scenery for the protagonists bringing about chosen painting's conventions. The echoes of the works of the XVI century Venetian painters seem to be important in *The Opposing Shore* as well as the works of J.M.W. Turner, German Romantics, Pre-Raphaelites and symbolists. Pictorial associations of the novel are also linked to its specific atmosphere of impression, insinuation and mystery.



Marek Piechota  
Uniwersytet Śląski, Katowice

## Juliusz Słowacki w galeriach Europy. Rekonesans

[...] *Juliusz nie był architektem, jak Zygmunt, ani rzeźbiarzem, jak Adam, ale był to poeta-malarz, choć mógł być i tym, i owym – i poetą-muzykiem nawet, co wszelako po szczęgole Opatrzność Bohdanowi wydzieliła.*  
[C. Norwid, *Do M... S... „O Balladynie”*. (Dodatek)]<sup>1</sup>

Cyprian Norwid przekazywał tę opinię, wymieniając w jednym szeregu imiona trzech najwybitniejszych i najbardziej popularnych poetów współczesnych Słowackiemu, spośród których autor *Kordiana* z dwoma rywalizował o miano pierwszego wieszczka (pozostawał zawsze w cieniu Mickiewicza, wyprzedzał za to Krasińskiego), z obydwoima przelotnie się przyjaźnił, choć też potrafił z nimi poróżnić się na tyle, że zamierzał się nawet pojedynkować<sup>2</sup> – trzeciego zaś, Zaleskiego, niezbyt wysoko cenił, o czym najwyraźniej świadczy dość zjadliwa satyra *Polska! Polska! O! Królowa!*... nader udatnie naśladowująca śpiewny tok błahych liryków

---

<sup>1</sup> C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim. W sześciu publicznych posiedzeniach. (Z dodatkiem rozbioru „Balladyny”)*. 1860, Paryż 1861, s. 82.

<sup>2</sup> O niedoszłych, na szczęście, do skutku pojedynkach z pierwszym z nich pisałem szerzej w studium: *Pojedynki Słowackiego z Mickiewiczem*, [w:] M. Piechota, *„Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem”*. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005, s. 13–48; z drugim – w szkicu: *Sprawa honorowa między Słowackim a Krasińskim. O krok od pojedynku*, [w:] *„Przez gwiazdy i błękit jestem z wami”*. *Materiały z konferencji naukowej „Rok Słowackiego 2009”*, red. J. Starnawskiego, T. Pudłocki, Przemyśl–Rzeszów 2009, s. 183–193.

sławniejszego niż Słowacki w owych czasach rymopisa<sup>3</sup>. Sam Norwid, kolejny poetycki kolos wieku<sup>4</sup>, opierał swe sądy na dogłębnym analizie rezultatów wyobraźni poetyckiej<sup>5</sup> wymienionych twórców, tego zagadnienia jednak nie zamierzam – z wielu względów – tu rozwijać.

Najważniejsze kompendia poświęcone życiu i twórczości Słowackiego wyróżniają następujące okresy w biografii i dokonaniach bodaj najwybitniejszego spośród urodzonych w niewielkim miasteczku na Wołyniu, w Krzemieńcu<sup>6</sup>, mianowicie: „Okres krzemieniecko-wileński (1809–1828)”, „Okres warszawski (1829–1831)”, „Wrocław – Drezno – Londyn – Pierwszy pobyt w Paryżu (1831–1832)”, „Okres szwajcarski (1833–1835)”, „Rzym – Neapol – Podróż na Wschód – Florencja (1836–1838)”, „Drugi pobyt w Paryżu (1838–1848)”, „Podróż do Poznania i Wrocławia, ostatni pobyt w Paryżu (1848–1849)” – to suche, naukowe fakty zebrane przez autorów opasłego tomu *Kalendarza życia i twórczości Juliusza Słowackiego*<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> O tym, jak ostro – w tekście pełnym ironii i złośliwych nawiązań do zwrotów bezpośrednio zaczerpniętych z wierszy autora *Ducha od stepu* – Słowacki reagował na sądy krytyki, oceniającej jako udaną epopeję *Poezje Bohdana Zaleskiego* (Paryż 1841), szerzej pisałem w szkicu *Słowacki wobec epopei*, „Prace Historycznoliterackie”. T. 21: *O literaturze romantycznej*. red. I. Opacki, Katowice 1984, s. 20 i n.

<sup>4</sup> Sposstrzegam dość istotne przewartościowanie w ocenie przynależności Norwida do epoki i nurtu romantycznego; jeszcze u schyłku ubiegłego wieku Alina Witkowska wydała interesującą książkę *Wielcy romantycy polscy. Sylwetki. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid* (Warszawa 1980), ćwierć wieku później Wiesław Rzońca ogłasza szkic *Norwid – największy poeta polski drugiej połowy XIX w.* („Przegląd Humanistyczny” 2007, nr 6, s. 35–43). I to ujęcie wydaje mi się znacznie bardziej trafne.

<sup>5</sup> W liście do matki pisany z Paryża wysłanym 20. października 1831 roku pisał Słowacki tak: „Wojaż bardzo wiele daje wyobrażeń, szkoda tylko, iż wszystko mniej pięknym, niż było w imaginacji – i potem zostaje w pamięci dwa obrazy – jeden taki, jaki być powinien, oczami wymalowany; drugi piękniejszy, dawniej utworzony przez imaginacją. Kiedyś utworzy się trzeci, najpiękniejszy, z imaginacji i z sennego przypomnienia – i połączy w sobie wszystko najpiękniejsze z tych obrazów. – Nie pojmuje, jak Byron mógł pisać na miejscu” (*Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. I, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962, s. 79). Dalej to wydanie sygnuję KJS, liczba rzymska oznacza tom, arabska – stronę.

<sup>6</sup> Fenomen intelektualnego rozkwitu „Aten wołyńskich” nader zajmująco opisał Ryszard Przybylski (*Krzemieniec. Opowieść o rozsądku zwyciężonych*, Warszawa 2003).

<sup>7</sup> *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960. Układ ten powielają niemal dokładnie – i słusznie – edytorzy nowego krytycznego wydania liryki Słowackiego, z wyróżnieniem przełomu mistycznego, gdyż dzielą drugi pobyt poety w Paryżu na dwie części: „VI. Paryż – powrót (grudzień 1838 – 12 lipiec 1842)” oraz „VII. Paryż – lata ostatnie (13 lipiec 1842 – 3 kwiecień 1849)” (J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005).

Z kolei Zbigniew Sudolski – autor *Opowieści biograficznej* – inkrustuje znane nam już etapy życia i twórczości poety interesującymi peryfrazami bądź metaforami: „Nad Ikwą i Wilią” („Krzemieniec-Wilno-Krzemieniec IX 1809 – II 1829”)<sup>8</sup>, „Poeta i urzędnik” („Warszawa-Krzemieniec-Warszawa 13 II 1829-8 II 1831”), „Turysta i kurier dyplomatyczny” („Wrocław – Drezno – Paryż – Londyn”), „»Nowa Sodomia«”<sup>9</sup> (Paryż IX 1831 – XII 1832”), „W Szwajcarii” („Geneva – Veytoux – Genewa 30 XII 1832 – 10 II 1836”), „Na szlaku romantycznych podróży” („Rzym – Neapol – Bliski Wschód – Florencja II 1836 – XII 1838”), „Wyzwanie” („Paryż XII 1838 – VII 1842”), „W kręgu mistyki” („Paryż – Pornic – Trouville – Paryż – Dieppe – Ostenda – Paryż VII 1842 – IV 1848”), „»Brata Juliusza« pielgrzymka do kraju” („Poznań – Wrocław – Drezno – Ostenda – Paryż IV-VII 1848”), „U kresu tułaczki” („Paryż VII 1848 – IV 1849”)<sup>10</sup>. Zwraca uwagę nie tylko dokładniejsza dokumentacja czasu (najczęściej miesiąc, niekiedy nawet dzień rozpoczęcia lub skończenia pobytu w danym mieście lub kraju), ale i miejsca – pojawiają się pomniejsze, choć nie mniej ważne w życiu Słowackiego miejscowości.

Najskromniej wreszcie tytułuje okresy życia i twórczości poety Alina Kowalczykowa w najpiękniej i najobficiej ilustrowanej książce o Słowackim, która ukazała się w serii „A to Polska właśnie...” Wydawnictwa Dolnośląskiego; wypadnie do niej wielokrotnie się odwołać, gdyż uwrażliwienie na inspiracje malarskie występuje w tej pracy w wyjątkowym nasileniu, zazwyczaj autorka ogranicza się do wymienienia miast lub krajów (krain): *Krzemieniec, Wilno, Ukraina, Warszawa, Drezno i Londyn, Paryż, Szwajcaria, Italia, Wielka podróż, Florencja, Powrót do Paryża, Lata ostatnie* – to tytuły kolejnych jedenastu rozdziałów tej książki, dwunasty obejmuje recepcję – *Sława pośmiertna*<sup>11</sup>. W każdym z tych okresów możemy zauważyć mniej lub bardziej eksponowane przez badaczy zainteresowanie Słowackiego obrazami. Nie zawsze będą to omówienia wizyt w galeriach, częściej w kościołach i pałacach lub bogatych willach, siedzibach zasobnych w zbiory, rzadziej dostępnych dla ogółu, częściej dla wprowadzonych drogą znajomości, rekomendacji, właściwego to-

<sup>8</sup> Z. Sudolski, *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1996. Określenia miejsca i czasu pojawiają się jedynie w obrębie *Spisu rzeczy*, nie ma ich pod tytułami rozdziałów w tekście głównym, stąd zapis oddzielnie przeze mnie wyróżniony w nawiasach. Spacje, względnie ich brak pomiędzy półpauzami, przytaczam zgodnie ze źródłami cytatów.

<sup>9</sup> To, oczywiście, łatwo rozpoznawalne zapożyczenie z wiersza *Paryż*.

<sup>10</sup> Z. Sudolski, *Słowacki...*, s. 367.

<sup>11</sup> A. Kowalczykowa, *Juliusz Słowacki*, Wrocław 2003, s. 252. Miałem zaszczyt i przyjemność recenzować tę książkę dla miesięcznika „Śląsk” (M. Piechota, *Słowacki – w cieniu Mickiewicza*, „Śląsk” 2003, nr 12, s. 73).

warzystwa<sup>12</sup>. Nie wszystkie możliwe odwiedziny owych galerii zostały poświęcone przez biografów, bo nie znalazły bezpośredniego zapisu w korespondencji poety, bądź też interpretatorzy nie odkryli źródła inspiracji konkretnym obrazem istotnego fragmentu jego poetyckiego dorobku. Zatem już na wstępie widzimy, że zasygnalizowany w zasadniczym tytule projekt nie zmieści się w obrębie niewielkiego szkicu i trzeba koniecznie opatrzyć go skromnym podtytułem, gdyż na obecnym etapie badań wypadnie się tu ograniczyć do rekonesansu.

---

<sup>12</sup>Kwestia celów odwiedzin tych kościołów, pałaców i willi, to – w znacznej mierze – sfera jedynie naszych domysłów. Słowacki w swej korespondencji był tu bardzo oszczędny w słowach. W liście do matki z Rzymu, napisanym 28 maja 1836 r., opisał wrażenia ze zwiedzania kopuły bazyliki św. Piotra, ale najważniejsze w tej relacji wydają się odczucia – powiedzmy – alpinistyczne: „Wczoraj byłem na kopule Śt. Piotra i wlażłem aż do kuli pod krzyżem, gdzie 16 ludzi pomieścić się może. Widok na Rzym stamtąd bardzo piękny – cały dach kościoła podobny jest do jakiejś kolonii – nawet jest kilka domków rzemieślniczych – i fontanna ciągle ciekająca. Chodząc po nim człowiek czuje, że nie jest na ziemi i doznaje takiego wrażenia, jak chodzący po pokładzie okrętu. Stamtąd idzie się na kopułę po bardzo dobrych wschodach bez żadnego niebezpieczeństwa, do samej zaś kuli włazi się po drabinie, na którą ty, droga moja, pewnie byś nie polazła – bo pamiętam, jak jesteś odważną do takich przedsięwzięć. Gayowi, architektowi, zdawał się taki kościół bardzo łatwym do zbudowania, ja zaś myślałem sobie, że kiedyś jeszcze będę tak się drała na piramidy – bo tak ciągle błąkając się po ziemi, może kiedyś aż tam zablądzę” [KJS I, s. 328–329]. Miał sobie wyprorokować podróż aż do piramid, ale dzięki temu listowi, w którym ani słowa o malarstwie i obrazach zdobiących bazylikę św. Pawła, wiemy, że marzył o wyprawie nad Nil.

W tym samym liście, nieco wcześniej pojawia się obszerny fragment o urodzie Polek: „Gdybyś sobie, droga moja, wystawić mogła, co to za urok jest dla nas w Polkach, jak one zdają się nam z innego świata, lepszego, zgrabniejszego, stworzeniami, tobyś się nie dziwiła, że słysząc tylko o tej pani [słynącej wówczas z urody polskiego pochodzenia baronowej Richthofen – M.P.], lataliśmy jak wariaty z Zygmuntem [Kraśińskim] po willach włoskich, aby ją zobaczyć. Ideał utworzony w imagacji rozprysnął się za pierwszym spotkaniem tej damy w ogrodzie Borghezych i teraz została mi w niej tylko milutka znajomość, bo mnie Aleks. Potocki zarekomendował, a moje nazwisko, już trochę znane, pomogło mi do otrzymania dobrego nader przyjęcia” [KJS I, s. 326–327]. Villa Borghese to najpiękniejszy park Rzymu, ale słynna galeria obrazów i rzeźb, która nam się z tym parkiem kojarzy, przeniesiona została z pałacu Borghese dopiero w r. 1891. W kolejnym liście do matki z Neapolu, pisanym 20 czerwca 1836 r., znajdujemy wreszcie jakąś uwagę o obrazach, nie dość że starożytnych, to jeszcze nieprzyzwoitych, mianowicie podczas zwiedzania zasypanego w Herkulanum domu poety: „Cicerone nasz przebiegły – jak pisze o nim Słowacki – zaraz zrozumiał, o co rzecz chodzi, zaraz powołanie moje wywahał i dowcipnie się znalazł, bo przystąpiwszy do mnie rzekł: »Ponieważ Pan jesteś u siebie, [więc mi coś daj!]<«. Na tak zgrabne przymówienie się nie mogłem nie odpowiedzieć, tylko brzęczącym słowem, które zaraz imię moje poety zamieniło w ustach cicerona na tytuł Eccellenza, i tak uradowany guid zaprowadził mnie do najtajniejszych zakamarków poetycznego domu, pokazując mi – różne bezwstydną i rozwiązłe obrazki. O! poeto starożytny, nie żał, że ciebie niepamięć zasypała, a dóm twój popiół przywalił!” [KJS I, s. 332].

Zainteresowanie rysunkami i malarstwem przejawiał Słowacki już we wczesnym dzieciństwie, a wiedzę o tym zawdzięczamy sugestii wspomnianej tu już pracy Aliny Kowalczykowej, która wiąże owe fascynacje plastyczne przyszłego poety z pewnymi uzdolnieniami w tym kierunku młodszego z braci matki Juliusza – pani Salomei z Januszevskich primo voto Słowackiej, secundo voto Bécu, mianowicie wuja Teofila Januszevskiego, który:

Przybył z Krzemieńca [do Wilna – M.P.] niemal równoległe z państwem Bécu, uczył się malarstwa pod kierunkiem profesora Jana Rustema, potem miał własną „malarnię”. Słowacki wspominał ją jeszcze w 1845 r. w liście do matki: Teofil „w ciemnej malarni swojej wileńskiej – tyle mi snów o Rafaelu nastęrczył”; widział pewnie u niego jakieś naśladowania dzieł Rafaela, ulubionego swego malarza. Zapewne to ten młody (zaledwie o dziesięć lat starszy od Juliusza) wuj rozbudzał w nim zainteresowanie sztuką, a także uczył rysować<sup>13</sup>.

Nauczyciel wuja Teofila – Jan Rustem, znakomity malarz i pedagog<sup>14</sup>, urodzony w chrześcijańskiej dzielnicy Konstantynopola zapewne w roku 1762 jako syn najprawdopodobniej Francuzki *nomen omen* Françoise Villoisin oraz Ormianina bądź też Turka Franciszka, w dzieciństwie wychowywał się pod opieką księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego, został uczniem Piotra Norblina, pracował w atelier Marcelego Bacciarellego. Na przełomie wieków XVIII i XIX został adiunktem w Uniwersytecie Wileńskim i z tą uczelnią związał swe losy, objął w niej katedrę malarstwa po śmierci Franciszka<sup>15</sup> Smuglewicza (w roku 1807), wreszcie został jej profesorem zwyczajnym (w roku 1821).

<sup>13</sup> A. Kowalczykowa, *Juliusz Słowacki...*, s. 26.

<sup>14</sup> A. Ryszkiewicz, *Rustem Jan (1762-1835)*, „Polski Słownik Biograficzny”. T. IV, Kraków 1938, s. 162-165.

<sup>15</sup> Imiona Franciszki i Franciszka nieustannie pojawiają się w konstelacji krewnych i dobroczyńców Jana Rustema. Usłużna pamięć podpowiada, że musiało to być wówczas imię dość popularne, skoro nosiła je i matka chrzestna Słowackiego, młodsza siostra ojca, nazywana w korespondencji poety „ciocią Franusią”, podpowiada nadto, że to właśnie profesor Rustem, zaprzyjaźniony z profesorem Euzebiuszem Słowackim, namalował niewielki portrecik niespełna pięcioletniego Julka w postaci amorka. Kolejne „[...] dwa domniemane portrety Słowackiego”, pochodzące – jak domyśla się Sudolski – najprawdopodobniej z roku 1823, zostały namalowane podobnie „[...] w stylu szkoły Rustemowskiej; drugi z tych portretów stylizowany jest »a la Byron«, wyraziste oczy i czupryna wskazują duże podobieństwo do Julka” (Z. Sudolski, *Słowacki...*, s. 41). Reprodukcje obu tych wczesnych wizerunków przyszłego poety – jednego podpisanego „Domniemany portret chłopięcy”, drugiego – „Domniemany portret młodzieńczy”, a zatem dzielił je jednak chyba nieco większy odstęp czasowy, znajdzie czytelnik tamże na s. 40, amorka – na s. 22.

Przywołany tu cytat dotyczy roku 1818, Słowacki skończył dziewięć lat i pierwszą klasę Liceum Krzemienieckiego. Dalszą naukę, ze względu na poważne kłopoty ze zdrowiem, miał rozpocząć w Wilnie dopiero rok później. Kowalczykowa wspomina jeszcze, umieszczając reprodukcję – niestety niewielką – dużego płótna autorstwa Szymona Czechowicza (1689–1775) *Zaślubiny św. Katarzyny*, że malarz ten był naśladowcą a niekiedy wręcz kopistą Rafaela, co zapewniało mu niezwykłą popularność, „Dzieła jego pędzla zdobiły kościoły m.in. Wilna i Warszawy. Słowackiego wprowadzały w krąg stylu Rafaela, artyści, którego później cenili najwyżej”<sup>16</sup>. Dalej omawia znawczyni biografii i twórczości poety wystrój poszczególnych kościołów Wilna; oto podpis pod barwną fotografią:

Kościół Dominikanów. Barokowe wnętrza w każdym z wileńskich kościołów są odmienne, mają własny styl. Ich bogactwo zauroczyło Słowackiego; barokowa wyobraźnia, podziw (nieco ironiczny) dla przepychu i osobliwych kształtów – to jego wileńskie dziedzictwo estetyczne<sup>17</sup>.

Większość z omawianych przez Kowalczykową skarbów kultury, sztuki i religii dziwnym zrządzeniem losu zachowała się, mimo tyłu kataklizmów i wojennych zdarzeń, przemarszów wojsk, których cele tak odbiegały od estetyki i artyzmu. Autorka wymienia tu kościoły św. św. Piotra i Pawła na Antokolu, wspaniale zdobioną kaplicę św. Kazimierza w wileńskiej katedrze, kościół Bernardynów i kościół św. Anny (Wizytek), by zwieńczyć tę enumerację dzieł wybitnych malarzy, architektów i wezwań budowli sakralnych pointą:

Warto wymienić te świątynie (i spojrzeć na nie oczyma Słowackiego, gdy będziemy zwiedzać Wilno) dlatego przede wszystkim, że to one tworzyły niepowtarzalny klimat miasta i barokową głównie galerię s z t u k i, z jaką poeta w młodości na co dzień obcował. Piękno architektury i finezyjny przepych sakralnych wnętrz, ukazujących się w kontra-

<sup>16</sup> A. Kowalczykowa, *Juliusz Słowacki...*, podpis pod wspomnianą tu ilustracją na s. 34. W kościele św. Katarzyny znajdował się cały zbiór utrzymanych w manierze rafaelowskiej obrazów tego malarza. I może jeszcze jedno ważne zdanie: „Słowacki z upodobaniem spacerował po Wilnie. Późnobarokowa uroda Wilna ukształtowała jego estetyczne gusty na całe życie” – tamże, s. 41.

<sup>17</sup> Tamże, s. 42. Szerzej o tym dziedzictwie, a także o krytycznym stosunku do malarstwa francuskiego, wyrażonym po zwiedzeniu Luwru, pisze ta sama autorka w znacznie obszerniejszej i wcześniej wydanej książce (A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 46 i n.).



stach światel i ciemności, a także barokowa asymetria, groteskowość, fantazyjność obrazów – to styl sztuki kształtującej jego wyobraźnię<sup>18</sup>.

To były galerie sztuki otwarte dla wszystkich. Mniej optymistyczny rezultat poszukiwań malarskich źródeł inspiracji poety stanowi – słusznie przez Kowalczykową dowartościowana w przywoływanej tu książce-albumie – podróż przez Ukrainę; mijane przez Słowackiego mniej lub bardziej okazałe siedziby magnackie:

Otoczane były wspaniałymi ogrodami, a bogate pałacowe wnętrza mieściły niekiedy świetne kolekcje sztuki, także galerie rodzinnych portretów. Tych raczej Słowacki nie mógł widzieć – zdobiły prywatne wnętrza, przed nim zamknięte<sup>19</sup>.

Podczas przeglądania dość obfitych materiałów dla potrzeb tego szkicu uderza lakoniczność wypowiedzi, a niekiedy wręcz całkowicie milczenie poety w interesującym nas tu aspekcie; przejeżdża przez Tulczyn i Humań do Zofiówki i żadnych refleksji o widzianych tam obrazach, tańczy w Wilnie w pałacu Hornów i nie wypowiada się o malarstwie, które powinien (chcielibyśmy!) tam zauważyć. Ale przecież i Mickiewicz nie wspomina o obrazach, które musiały zdobić ściany pałacu Senatora (w scenie balowej *Dziadów części III*), dopiero w soplicowskim dworcu, w *Panu Tadeuszu* malarstwo historyczne, portrety Kościuszki, Rejtana, Jasińskiego współtworzą patriotyczną atmosferę powiatowej polskości. Jest tylko jedna istotna różnica, kładąca się sporym cieniem na patriotycznym wychowaniu młodego Juliusza – Słowacki przez czas pewien w roku 1827, dzięki protekcji rektora Uniwersytetu Wileńskiego Waława Pelikana, który wraz z żoną był świadkiem jego bierzmowania (przyszły poeta przyjął wówczas imiona Waław Zygmunt), mieszkał wraz z panią Salomeą w wykwintnych apartamentach Nowosilcowa

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 43 [zaznaczenie moje – M.P.]. Miałem to szczęście, że mogłem zobaczyć znakomitą większość spośród tych skarbów kultury podczas kilku pobytów u schyłku ubiegłego wieku w Wilnie, a to ze względu na uczestnictwo w międzynarodowych konferencjach naukowych i sympozjach organizowanych z okazji dwusetnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza.

<sup>19</sup> Tamże, s. 56. Kilka stron dalej Kowalczykowa konfrontuje to, co Słowacki mógł zobaczyć we włościach magnata Waława Rzewuskiego w okolicach Sawrania, z tym, co opisał w swej nieukończonyj powieści *Le Roi de Ladawa (Król Ladawy)*, sam wymyślił, że: „[...] siedzibę szlachecką dekorowały portrety »à la Rembrandt«” (tamże, s. 62) Dziadek poety po mieczu Jakub, zanim został zarządcą dóbr Czackich na Wołyniu i wykształcił się w Krzemieńcu na królewskiego geometrę, był kancelistą i aktorem „[...] na służbie u hetmana Waława Rzewuskiego” w Podhorcach – czytamy w *Opowieści biograficznej* Z. Sudolskiego (*Słowacki...*, s. 15).

(pod jego nieobecność w Wilnie) i mama dla przyjaciół Julka wydała w tym pałacu „wieczór tańczący”. Gdy został sam w Wilnie (pani Salomea wróciła do Krzemieńca), bywał wręcz nakłaniany do zwracania bacznej uwagi na malarstwo; w liście do Odyńca mama pisała tak: „Julek smutne święta [Wielkiejnocy roku 1828] przepędził [...] Radziłam mu, żeby przed wyjazdem zwiedził Wilno i okolice *en amateur* [tj. po amatorsku], a szczególnie kościoły, w których są malowidła Smuglewicza i Czechowicza. Zaczął więc od zwiedzania Trok i przysłał mi zarysowany widok jeziora z wyspą zabudowaną przez zamek i to wszystko przy świetle księżycy”<sup>20</sup>. Przysłał rysunek, który się zresztą do naszych czasów nie dochował<sup>21</sup>, ale o obrazach Smuglewicza i Czechowicza, jakie na nim wywarły wrażenie, ani zdania.

Po skończeniu studiów, ku swojej rozpaczy bez najwyższego wyróżnienia – tzw. *praemium*, Słowacki przygotowywał się w Krzemieńcu do kariery urzędniczej, czekał na listy rekomendacyjne do wpływowych osobistości w Warszawie, między innymi do Joachima Lelewela, uczył się angielskiego (ale to znakomita znajomość łaciny miała później zrobić wrażenie na przełożonych w ministerstwie w stolicy), malował farbami olejnymi pejzaże, o czym pisał w prowadzonym po latach pamiętniku<sup>22</sup>. Rzecz interesująca, gdy już znalazł się w Warszawie, badacze przestali dostrzegać inspirujący wpływ oglądanych obrazów na twórczość Słowackiego; w zajmującej książce o romantycznej Warszawie Alina Kowalczykowa zwraca uwagę na to, że Słowacki przeniósł w *Kordianie* monumentalną scenę koronacji cara na króla polskiego z Zamku, gdzie uroczystość ta rzeczywiście się odbyła, do katedry św. Jana<sup>23</sup>, ale też nie spostrzega żadnych w tej świątyni płócien, podobnie zresztą jak Słowacki w materii dramatu. Z kolei Stanisław Makowski w erudycyjnym eseju<sup>24</sup> dołączonym do wydania trzech znacznie różniących się wersji (krótszej, obszerniejszej i brulionowej) *Uspokojenia*, nawiązuje jedynie do

<sup>20</sup> *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego...*, s. 69. List Salomei Bècu do Antoniego Edwarda Odyńca z 11 kwietnia 1828 r.

<sup>21</sup> Z. Sudolski, *Słowacki...*, s. 68.

<sup>22</sup> *We [Fragmentach pamiętnika] (1817–1832) czytamy o znacznych postępach w opanowaniu mowy Byrona, nadto: „Wziąłem się także do malarstwa i olejno po całych dniach malowałem pejzaże. Pierwsza z tych prac, poranek mglisty na morzu, znajduje się u mojej matki” (J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski. T. XI: *Pisma prozą*, oprac. W. Floryan, Wrocław 1959, s. 162).*

<sup>23</sup> A. Kowalczykowa, *Warszawa romantyczna*, Warszawa 1987, s. 65. W indeksie tej pracy spostrzegam nazwisko jednego tylko malarza Marcello Bacciarelliego i to w kontekście bez znaczenia dla interesujących nas tu zagadnień.

<sup>24</sup> Makowski, *Rapsod o rewolucyjnej Warszawie*, [w:] J. Słowacki, *Uspokojenie*. Przygotował do druku i esejem opatrzył S. Makowski, Warszawa 1970.

zainteresowania Słowackiego motywem Machabeuszy, skupienia uwagi na tym motywie datowanego na rok 1843, a związanego z obrazem krakowskiego malarza Wojciecha Kornelego Stattlera, z którym poeta zaprzyjaźnił się, był nawet ojcem chrzestnym jego syna Juliusza. Z kolei Stanisław Świrko kompetentnie wyjaśnia pozorną nieprecyzyjność dotyczącą opisu widoku Starego Miasta spod kolumny Zygmunta ze wspomnianego tu *Uspokojenia*, mianowicie: „Za tą kolumną, we mgły tęczę ubrana, / Stoi trójca świecących wież Świętego Jana”<sup>25</sup>, podczas gdy:

Tymczasem wiemy, że katedra Św. Jana z okresu powstania listopadowego miała kształt taki, jaki otrzymała podczas gruntownej przebudowy jeszcze za czasów Władysława IV i jaki w czasach stanisławowskich uwiecznił na swoich obrazach Canaletto. Składała się mianowicie z potężnego masywu gotyckiego (tak jak obecnie) z ozdobnym wczesnobarokowym frontem, zakończonym na szczycie pięcioma figurami świętych, przy czym środkowa, najwyższa, przedstawiała Matkę Boską<sup>26</sup>.

W istocie owe „trzy wieże” tworzą: wieża kościoła Jezuitów (Najświętszej Maryi Panny Łaskawej), Władysławowski szczyt katedry zwieńczony figurą Matki Boskiej oraz fragment katedralnej dzwonnicy<sup>27</sup>. Canaletto (właśc. Bernardo Bellotto) został przywołany jedynie jako dokumentalista, a jego obrazy jako kontekst porównawczy, nie inspiracja. W Warszawie Słowacki, poza pracą kancelaryjną, tworzył poematy, przygotowywał druk pierwszego tomu poezji, czekał na zezwolenie cenzury. Wybuch powstania przerwał te prace i nadzieje na poważny debiut.

Z korespondencji poety wysłanej już z Drezna (sam nie przypuszczał nawet, że był to początek jego niemal nieodwracalnej emigracji) wiemy, że zwiedził tam skarbiec królewski Grüne Gewölbe<sup>28</sup>, który zresztą – poza siódmym na świecie brylantem – nie wywarł na nim większego wrażenia. Zwiedzał inne atrakcje miasta; zwierzał się w kolejnym liście do matki, wysłanym 23 maja 1831 r., że został zaprowadzony przez

---

<sup>25</sup> J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski. T. I: *Liryki i inne wiersze*, oprac. i wstęp J. Krzyżanowski, Wrocław 1959, s. 220.

<sup>26</sup> S. Świrko, *Słowacki. Poeta Warszawy*, Warszawa 1980, s. 164.

<sup>27</sup> Tamże, s. 164–165. Świrko podpira się tu ustaleniami architekta Lecha Dunina.

<sup>28</sup> W liście do matki wysłanym 12. kwietnia 1831 r. czytamy: „[...] byłem w Grüne Gewölbe, to jest w skarbcu tutejszego króla. Wszystko ładne, bogate, ale bez gustu, tak że nic nie zostaje w pamięci – ostatnia tylko sala mocno mnie zajęła. Widok tylu brylantów razem zgromadzonych nosi na sobie cechę jakiejś wielkości, jako szczególnie w swoim rodzaju. Przepyszne brylanty! Widziałem brylant 7-my na świecie, zielony” [KJS I, s. 63].

córkę pani Dobrzyckiej „[...] do Biblioteki Japońskiego pałacu, gdzie widziałem wszystkie osobliwości, jak na przykład listy oryginalne Lutra, Wiklefa, Koran Bajazeta i [tym] podobne” [KJS I, s. 66]. Z analogicznym, jak wolno się domyślać, rozczarowaniem, skoro na tym urywają się chłodne, beznamiętne wyliczenia i brak jakichkolwiek komentarzy. O wiele więcej spodziewał się chyba po słynnej drezdeńskiej galerii obrazów, bo aż dwukrotnie wspomina o niej w korespondencji; w przywołanym tu liście:

Widziałem już wszystkie prawie osobliwości drezdeńskie, oprócz Galerii Obrazów, którą w tych dniach widzieć będę... Grüne Gewölbe nie podobał mi się; oprócz będących tam brylantów nic mnie nie zachwycało. Ciekawszym jest daleko zbiór zbroi starożytnej; znajduje się w nim dwóch rycerzy na koniach, doskonale dających wyobrażenie o ówczesnych walkach – widzieć to dla poety i malarza bardzo potrzebne [KJS I, 66].

Tu przechodzi do opisu występów opery włoskiej, która wyjechała z Drezna do Lipska na jarmark. Ponownie przypomina sobie o galerii po dwóch tygodniach, w następnym liście do matki (z 6 lipca 1831 r.), gdy pisze: „Galeria Obrazów w Dreźnie wkrótce będzie otwartą – będę w niej całe poranki przepędzał i wielką stąd obiecuję sobie przyjemność” [KJS I, s. 70]. Czego mógł się spodziewać po udostępnianych tam publiczności zbiorach?

Gromadzenie kolekcji dzisiejszej Galerii Obrazów Starych Mistrzów (Gemäldegalerie Alte Meister) rozpoczął w Dreźnie elektor August I (1526–1586) i stworzył w swoim pałacu, zgodnie z tendencjami epoki, coś w rodzaju gabinetu osobliwości<sup>29</sup>. Gdy w końcu wieku XVII zapanowała z kolei moda na kupowanie malarstwa raczej najwyższej wartości, do sporadycznych wcześniejszych płócien Lucasa Cranacha i jednego zaledwie Rubensa August II Mocny dokupił w roku 1699 „[...] słynną *Śpiącą Wenus* Giorgiona (ukończoną przez Tycjana)”<sup>30</sup>. Spis z roku 1772 obejmował już blisko dwa tysiące obrazów, a wśród nich dzieła autorstwa Rebrandta, Buegla, Ruisdaela, nawet kopie niektórych obrazów stanowiły prace wybitne, np. kopia *Ledy* Michała Anioła sporządzona

<sup>29</sup> Zob. *Arcydzieła sztuki w wielkich muzeach świata*, teksty A. Caleca et. al., tłum. E. Biernacka, A. Matusiak-Bartoszyńska, Warszawa 1993, s. 41. Darzę ten album szczególnym sentymentem, gdyż otrzymałem go wraz z gratulacjami po kolokwium habilitacyjnym od Koleżanek i Kolegów z Zakładu Historii Literatury Baroku, Oświecenia i Romantyzmu kierowanego przez prof. Renardę Ociczek.

<sup>30</sup> Tamże.

przez Rubensa. August III dokupił do kolekcji kolejne dzieła Rubensa i Tintoretta.

W 1754 roku nabyto dzieło niewątpliwie najsłynniejsze w całej kolekcji – *Madonnę Sykstyjską* Rafaela, sprzedaną bezpośrednio Augustowi III za sumę 20 tysięcy dukatów przez mnichów z klasztoru San Sisto de Plaisance<sup>31</sup>.

Słowacki najprawdopodobniej tej galerii nie zdążył zobaczyć<sup>32</sup>, nikt z badaczy nie wyszedł, by jakieś dzieło ewentualnie widziane w tej galerii wywarło jakikolwiek wpływ na jego twórczość, nie zostawił nam też w tej kwestii żadnej wskazówki w swej korespondencji. Wyruszył dość niespodziewanie w dyplomatyczną podróż. Czekają na niego galerie – i niekiedy zbiory prywatne – Londynu, Paryża, Genewy, Rzymu, Neapolu i Florencji...

Marek Piechota

### **Juliusz Słowacki in European Galleries. A Reconnaissance**

The article is devoted to the visual inspirations of Słowacki. Since he was a child the poet manifested artistic interests and talents, which was a result of, among other things, of the influence of the family environment. Being a sensitive receiver of the works of architecture and painting Słowacki was under the influence of the European sites and galleries which he visited. Those experiences left traces in the poet's works where one can find reminiscences of those experiences.

---

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Mieliliśmy z Żoną w maju roku 2002, tuż przed pierwszą w tym wieku powodzią stulecia w Dreźnie, więcej szczęścia.



## W SŁOWACH I OBRAZACH

Andrzej Sulikowski

Uniwersytet Szczeciński, Szczecin

### *Apocalypsis cum figuris* Albrechta Dürera. Interpretacja multimedialna<sup>1</sup>

Na wstępie warto przypomnieć daty życia artysty: \* 1471, † 1528. Jest to osobliwy przełom późnego średniowiecza i renesansu. W Niemczech ówczesnych, szczególnie w Norymbergii, rodzinnym mieście artysty, znajdujemy więcej odrodzenia niż w jagiellońskiej Polsce. Twórczość Dürera – związana nierozzerwalnie i dożywotnio z Nürnberg – organicznie wyrasta z południowego gotyku niemieckiego. Obcowanie z grafikami wymaga odpowiedniego tła lektury: krętych uliczek i zaułków, domów o wąskich szczytach i ostrych sterczynach; rzeźb pełnych ekspresji i gęsto drapowanych szat; pięknych Madonn i dramatycznych krucyfików; wysokich, trójnawowych kościołów o smukłych oknach i żebrowanych sklepieniach. Miastem poniekąd siostrzanym dla Norymbergii stał się Kraków, od wieków średnich zasiedlany także, a okresowo nawet zarządzany, przez Niemców.

To miasto idealne wręcz do poznawania twórczości Dürera. Szczególnie w obrębie dawnych murów obronnych. Pamiętam sprzed 40 lat lekturę monograficznej książeczki Jana Białostockiego<sup>2</sup>; czytałem powoli, z namysłem, siedząc na Plantach krakowskich obok ogrodów dominikańskich, z widokiem na prezbiterium kościoła Św. Trójcy. W połowie lat 60. kasztanowce kwitły w maju – jak zawsze, bez względu na komu-

<sup>1</sup> Tekst opracowany dzięki wsparciu finansowemu zachodnioniemieckiej fundacji Alexander von Humboldt-Stiftung, która umożliwiła mi liczne podróże studyjne po Niemczech, Francji i Anglii. Do wykładu konieczny tekst *Biblii* Wujka, nagranie *Requiem* Mozarta, wyświetlane na ekranie grafiki z genialnego cyklu.

<sup>2</sup> J. Białostocki, *Dürer*, Warszawa 1956.

nizm, cenzurę i dychawiczną gospodarkę. Nie przeszkadzały mi tramwaje, zgrzytające po szynach tuż przed kinem „Wanda”. Przez nikogo nie ponaglany, jeszcze nie dotknięty gorączką romantyczną, mogłem medytować nad reprodukcjami mistrza, który sygnował swe prace samoistnym monogramem, dwiema zaledwie literkami AD, przedstawianymi w najróżniejszych, czasem wręcz zaskakujących, kombinacjach.

Chrześcijaństwu znany był już wcześniej ten skrót, który rozwijano jako *Anno Domini* (= Roku Pańskiego). Opracowanie graficzne Dürera sprawiło, że osobisty monogram stał się samoistnym znakiem plastycznym, odczytywanym od pierwszego wejrzenia przez świat chrześcijańskiej Europy. Pieczęcią wielkiej wartości artystycznej, związaną na zawsze z osobą genialnego Norymberczyka. Literactwo stanowiło dla Dürera osobny przedmiot refleksji geometrycznej i filozoficznej, ponieważ znaki graficzne budują wyższą całość języka, a poprzez język wyraża się także niewyraźne, tzn. niepojęte dla nas dzieło – Objawienia, Narodzenia i Zmartwychwstania. W dwu, trzech literach może być ukryta najgłębsza, uniwersalna modlitwa łacińska, jak w znanym skrócie rzymskim D.O.M. (= *Deo Optimo Maximo* – „Bogu Najwyższemu Najlepszemu”), co jednocześnie jest akrostychem, wskazującym, że tylko w Stwórcy każdy człowiek ma najpewniejszą siedzibę, mieszkanie (łac. *domus* – „dom”), wieczny odpoczynek. Skrót D.O.M. znamy z twórczości Mickiewicza i ze zwykłych, prywatnych epitafiów w kościołach czy na cmentarzach.

Cykl czternastu grafik *Apocalypsis cum figuris* stworzył Dürer stunkowo młody, zaledwie dwudziestosiedmioletni, stojący już jednak u szczytu swych możliwości artystycznych. W drzeworytach używa z konieczności tylko dwu kolorów, bieli i czerni, a mimo to – jak zauważa z najwyższym podziwem Erazm z Rotterdamu – potrafi „czarnymi liniami” przedstawić wszystko: „światło, cień, blask, wypukłości i wklęsłości”<sup>3</sup>. W stosunku do wcześniejszego drzeworytnictwa niemieckiego *Apokalipsa...* okazuje się dziełem rozwiniętym do maestrii – od topornych, niemal dziecięcych prób poprzedników (dość wspomnieć europejskie drzeworytnictwo ludowe!) artysta wnosi się na poziom najwyższych umiejętności snycerskich, podziwianych do dzisiaj i przez publiczność, i przez profesjonalistów. Wyznacza pułap osiągalny w każdym pokoleniu tylko dla najlepszych. Z rylcem w rękę osiąga mistrzostwo rysunku i perspektywy.

<sup>3</sup> Cyt. za: J. Białostocki, *Dürer*, Warszawa 1956, s. 18. Opinię tę przytacza Erwin Panofsky, „*Nebulae in Pariete*”. *Notes on Erasmus' Eulogy on Dürer*, „*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*” 1951, XIV, s. 34–41.



Widać, że Dürer nie zmarnował młodzieńczych doświadczeń w warsztacie złotniczym, w którym – z woli rodziców – przysposabiał się początkowo do rzemieślniczego i dochodowego zawodu. Złoto jest metalem wysoce szlachetnym, poddaje się jednakowoż rylcowi stalowemu i pozwala stosować subtelne rozwiązania rytownicze: cienką jak włos, „żyjącą” niemal i gibką kreskę. Młodzieniec nie zapomniał o trudnych latach terminowania u majstrów złotnictwa. Klocki drewniane, służące jako klisze do druku *Apocalypsis cum figuris*, przygotowywał z precyzją, jakiej dotąd nie znała światowa sztuka snycerska, przynajmniej na kontynencie europejskim.

Dürer, żyjąc na granicy dwóch wielkich epok, gotyku i renesansu, przeniósł w nowe czasy niemal wszystkie istotne doświadczenia religijne i artystyczne Średniowiecza. Po inspiracje „modernistyczne” jeździł, a raczej chadzał, do Włoch, przywożąc stamtąd w swej tece rysunkowej i malarskiej własne arcydzieła „podróżne”, akwarele czy szkice piórkiem. Jednak w przypadku *Apocalypsis...* zwrócił się instynktownie do wielkich osiągnięć sztuki północnej. Epoka głębokiej wiary rozkwitała w piętnastym stuleciu. Pełno tu jednak było konfliktów, wewnętrznych napięć, nieuleczalnego rozdarcia, które towarzyszy ludzkiej egzystencji.

Data roku 1500 znaczyła dla ówczesnego świata tyle mniej więcej, co rok 2000 dla naszej współczesnej epoki. Artysta wiedział, że cały świat chrześcijański poddawany jest ciężkim próbom: od wschodu nieustannie zagrażają Tatarzy, a za nimi inne plemiona azjatyckie (widać stroje i broń wschodnią w wizerunku *Czterech jeźdźców Apokalipsy*); co pewien czas wybuchają straszliwe epidemie, dziesiątkujące populację gęsto zabudowanych i mało higienicznych miast; toczą się wciąż pomiędzy ludami Europy bratobójcze wojny. Cywilizacja chrześcijańska w każdej epoce winna pamiętać o najdziwniejszej, najbardziej poetyckiej i symbolicznej księdze Nowego Testamentu – o *Apokalipsie św. Jana Apostoła*. Tę właśnie wizjonerską narrację Dürer przestudiował z najwyższą uwagą, pamiętając, że już druga połowa tysiąclecia, rok 1501, przynieść może narodom wiele nowych, tragicznych doświadczeń.

*Apocalypsis cum figuris* – najwybitniejszy cykl eschatologiczny Europy – odbijano z kliszy drewnianej dopóty, dopóki nie zatraciła wyrazistości rysunku. Wówczas można było sporządzić kopię pierwowzoru i drukować następne serie odbitek (przeważnie ok. 100 z jednego klocka). Przypuszcza się, że Dürer wykorzystywał znakomitą organizację rzemiosła cechowego – w swej pracowni przygotowywał szkic drzeworytu, własnoręcznie nanosił rysunek na pierwszy klocek drewnia-

ny, kopie zlecał zapewne swym czeladnikom lub majstrom, mającym szczególne uzdolnienia snycerskie. Stalowe bowiem ostrze prowadzić trzeba nieomylnie, płaszczyzna drewniana może być zarysowana tylko raz. W owym czasie nie było środków technicznych, aby korygować ewentualne pomyłki snycerskie. Zepsuty klocek drewniany nie nadawał się do dalszej obróbki.

Poszczególne drzeworyty *Apocalypsis cum figuris* dotyczą kolejnych sekwencji tekstu biblijnego, więc do każdego wizerunku znajdujemy odpowiedni ustęp u św. Jana Apostoła. Ponieważ teka graficzna zawiera luźne odbitki na dość sztywnym papierze czerpanym, cykl zawsze można ułożyć chronologicznie, wedle rozdziałów *Objawienia św. Jana Apostoła*. Niewątpliwie kompozycja literacka stanowi w tym przypadku podstawę do prezentacji multimedialnej. Należy trzymać się tekstu biblijnego, odnajdując dla każdej grafiki odpowiedni fragment *Apokalipsy*. W przypadku odczytu dla publiczności w Polsce bardzo wskazane jest użycie przekładu z czasów mniej więcej Dürera; we wspomnianych prezentacjach sięgaliśmy do znakomitego tekstu Jakuba Wujka. Nie wykluczone jednak, że jeszcze lepszą wersją staropolską byłyby przekłady starsze od Wujkowych, tzn. *Nowy Testament Szarffenbergera* (Kraków 1556) lub jeszcze lepiej *Biblia Leopoldy* (Kraków 1561), zawierająca w materiale językowym polszczyznę jeszcze piętnastowieczną<sup>4</sup>.

Prawdopodobnie artysta rozpowszechniał swe (arcy)dzieło w formie kompletnej teki graficznej, zawierającej ok. 15 obrazów. Być może przewidywał załączenie do drzeworytów odpowiednich fragmentów tekstu biblijnego. Była to w średniowieczu znana praktyka malarska, pojawia się także u mistrza z Norymbergii (np. przy słynnym obrazie Dürera *Czterej Apostołowie*, eksponowanym w Alte Pinakothek w Monachium). Połączenie słowa objawionego i wizerunku graficznego – wykonanego z niewątpliwą maestrią – zrobiło na ówczesnych odbiorcach olbrzymie wrażenie. Czegoś podobnego nie było jeszcze w historii świata chrześcijańskiego: za stosunkowo niewielkie pieniądze można było mieć w swych zbiorach ilustrowaną eschatologię, ściśle wynikającą z werse-  
tów Pisma Świętego. Można było drzeworyty Dürera oglądać wielokrotnie, zawsze odkrywając jakieś nowe, zdumiewające szczegóły. Wedle ówczesnych praktyk duchowych czytanie Nowego Testamentu prowadziło najkrótszą drogą do modlitwy i bliskiego związku duszy z Bogiem. Tak więc pomysł artysty na połączenie tworzywa graficznego z tworzywem

---

<sup>4</sup>Hasło *Biblie polskie* opracowane przez Redakcję na podstawie materiałów Konrada Górskiego, *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, PWN, Warszawa 1984, t. 1, s. 72.

słowa uznać trzeba za działalność poniekąd apostołską. Dürer głosił moc Chrystusa Zmartwychwstałego, przyjmował z pokorą i bojaźnią objawienie przyszych klęsk ludzkości, spodziewając się wszakże ponownego nadejścia Chrystusa Zwycięskiego, Chrystusa Pankratora, decydującego o losie świata, osądzającego czyny poszczególnych osób i całych społeczeństw.

Cykl *Apocalypsis cum figuris* posiadają w swych zbiorach najważniejsze muzea lub biblioteki świata. Teka Dürerowska zaliczana jest zazwyczaj, z racji wieku i jakości artystycznej, do najcenniejszych zbiorów, a jako „cymelium” udostępniana w oryginale tylko niektórym, uprzywilejowanym czytelnikom (historycy sztuki, historycy kultury, pisarze czy malarze na podstawie osobnych rekomendacji<sup>5</sup>). W połowie lat siedemdziesiątych XX w. przygotowano w Leningradzie (obecnie: Sankt Petersburg) faksymile (skala 1:1) w starannie opracowanym katalogu<sup>6</sup>. Reprodukcje na przezroczach z tego albumu stały się podstawą do prezentacji wizualnej *Apocalypsis cum figuris* dla studentów filologii polskiej KUL, w lubelskim Centrum Kultury (1992), także przy wystąpieniach zagranicznych (RFN, m.in. Greifswald 1999).

Zauważyć trzeba, że drzeworyty Dürera nie tracą swych wartości estetycznych w czasie projekcji na ekran. Nawet przy znacznym powiększeniu zachowują siłę artystycznego wyrazu. Niewątpliwie zaletą staje się użycie tutaj wyłącznie bieli i czerni. Przy współczesnych rzutniakach i ekranach zaostrażających kontrast, powiększone prace Dürera stają się czymś w rodzaju gotyckiego malarstwa naściennego, jakie znamy z niektórych kościołów Małopolski czy Lubelszczyzny. Właśnie w takiej technice powstały, jak określa to sam artysta, „trzy wielkie książki”, trzy fundamentalne cykle graficzne: *Apocalypsis cum figuris*, *Große Passion*, *Marienleben*.

Wymienione jako ostatnie ogniwo *Życie Maryi* ilustruje najważniejsze etapy rozwoju duchowego Najświętszej Panienki. Są tutaj motywy zarówno apokryficzne (w zgodzie z tradycją średniowieczną), jak

---

<sup>5</sup> Obecnie większość prac graficznych Dürera obejrzeć można na stronach internetowych. Trzeba jednak pamiętać, że oryginalne drzeworyty *Apocalypsis cum figuris* mają znaczne rozmiary (zbliżone do A3), więc na ekranie monitora nie wszystkie szczegóły są dostrzegalne, całość ulega pomniejszeniu, a skutkiem tego – odczuwalnej „degradacji” estetycznej. W bezpośredniej recepcji drzeworytów ważną rolę odgrywa również papier jako osobliwe tworzywo odbitek drzeworytniczych. Zapośredniczenie komputerowe sprawia m.in. efekt „wygładzenia” grafiki, co zakłóca estetyczną konkretyzację, zgodną z intencją twórcy.

<sup>6</sup> Ch. Mezentsewa, *Selected Woodcuts form the Collection of the Hermitage*, Leningrad 1976.

i biblijne. *Wielka Pasja* odnosi się do męczeństwa Chrystusa i stanowi propozycję medytowania nad kolejnymi odcinkami Drogi Krzyżowej. W stosunku do nabożeństwa już wówczas znanego, o czternastu stacjach, Dürer proponuje poszerzoną refleksję, wedle jerozolimskiego wzorca *Via Crucis*, gdzie stacji może być nawet dwa razy więcej (wedle tego właśnie modelu skonstruowane zostały w XVII wieku słynne Dróżki w Kalwarii Zebrzydowskiej). Ostatnia, „wielka książka” (czy może raczej „księga”) to właśnie *Apocalypsis*, otwierająca perspektywę na czasy ostateczne i losy rodzaju ludzkiego.

Aby właściwie interpretować kolejne stronicie ostatniego cyklu, trzeba mieć w pamięci przynajmniej dwa, trzy wersety biblijne, zawierające najważniejsze motywy. Najlepiej jednak – i taką metodę zastosowaliśmy w prezentacjach multimedialnych – odczytywać do wyświetlonej grafiki znacznie dłuższy fragment tekstu, ponieważ Dürer łączy w jednym, a więc „równoczesnym” przedstawieniu kilka motywów pojawiających się w narracji wedle porządku linearnego. Widzimy w tym miejscu charakterystyczną nieprzystawalność plastyki i sztuki słowa. W tej ostatniej musi być układ „fazowy” (termin Romana Ingardena), czyli następstwo kolejnych wyrazów i zdań. Inaczej w sztukach plastycznych, gdzie na dwuwymiarowej płaszczyźnie (lub w przestrzeni trójwymiarowej) wszystko dzieje się w jednej jakby chwili.

Problem ten uświadamiano sobie już w starożytności i rozwiązywano w malarstwie nader pomysłowo. Na ikonach Kościoła wschodniego pojawia się bowiem swoista bordiura, zawierająca najważniejsze chwile z biografii portretowanego osobnika (tak poznajemy dziś ikony św. Mikołaja, żywot św. Pawła Apostoła czy innych wielkich postaci chrześcijaństwa). Wokół obrazu biegnie szlak zgrabnych miniatur, natomiast środkowa część płaszczyzny poświęcona zostaje najważniejszemu ujęciu portretowemu. Tę samą metodą stosowano także w Europie Zachodniej. Wkrótce po śmierci św. Franciszka z Asyżu (†1226) pojawiły się – przeważnie anonimowe – przedstawienia (jeszcze na desce, nie na płótnie), dokumentujące wedle legend zakonnych chwalebne dokonania błogosławionego Biedaczyny<sup>7</sup>. Trzy wielkie księgi Dürera czytamy zatem stronica po stronicy, osiągając w medytacji religijnej ten sam efekt chronometryczny: z kilkunastu „statycznych” przedstawień wyłania się

---

<sup>7</sup>Godna uwagi jest „włoska” sala monachijskiej Alte Pinakothek z obrazami doskonale ilustrującymi duchowość Biedaczyny, np. zaślubiny z Panią Biedą, kazania do zwierząt i ludzi, modlitwę mistyczną na Górze Alverno, post świętomichalski św. Franciszka, kapitułę rogoży itd.

żywa, „kinematyczna” narracja o sprawach najważniejszych wedle myślenia teologicznego.

Przykładem niech będzie wizja siedmiu płonących lichtarzy, *Die Vision der sieben Fackeln mit Feuer*, drzeworyt powstały ok. 1497–1498, z cyklu *Apocalypse* (III), format 39,5 x 28,7 cm, po raz pierwszy opublikowany w 1498. Czytamy wedle przekładu Jakuba Wujka SI wstępne sekwencje *Objawienia błogosławionego Jana Apostoła*, roz. 1, wybrane wersety:

3. Błogosławiony, który czyta i słucha słów proroctwa tego i zachowywa to, co w niem jest napisano: albowiem czas jest blisko.
9. Ja Jan, wasz brat i uczestnik ucisku, i w królestwie, i w cierpliwości w Chrystusie Jezusie, byłem na wyspie, którą zowią Patmos, dla słowa Bożego i świadectwa Jezusa.
10. Byłem w duchu w dzień Pański i słyszałem głos za sobą wielki jako trąby.
12. I obróciłem się, abym obaczył głos, który mówił ze mną. A obróciwszy się, ujrzałem siedm lichtarzów złotych:
13. A w pośrodku siedmi lichtarzów złotych podobnego Synowi Człowieczemu, obleczonego w długą szatę i przepasanego u piersi pasem złotym.
14. A głowa jego i włosy były białe, jako wełna biała i jako śnieg, a oczy jego jako płomień ognia.
15. A nogi jego podobne mosiądzowi, jakoby w piecu rozpalonemu, a głos jego jako głos wiela wód.
16. A miał w swej prawej ręce siedm gwiazd, a z ust jego miecz z obu stron ostry wychodził: a oblicze jego jako słońce świeci w swej mocy.
17. A gdym go ujrzał, upadłem do nóg jego jako martwy. I włożył prawą rękę swoją na mię, mówiąc: Nie bój się! Jam jest pierwszy i ostateczny!
18. I żywy, i byłem umarły, a oto jestem żywiący na wieki wieków i mam klucze śmierci i piekła.
19. Napisz tego, coś widział, i co jest, co się dzieje ma napotem:
20. Tajemnicę siedmi gwiazd, któreś widział w prawej ręce mojej, i siedm lichtarzów złotych. Siedm gwiazd są Aniołowie siedmi kościołów, a siedm lichtarzów są siedm kościołów<sup>8</sup>.

Oczywiście tekstu tak długiego Dürer nie byłby w stanie wykaligrafować gotykami i zamieścić pod grafiką albo na jej odwrocie. Wybrałby zapewne tylko dwa wersety (1, 12–13). We fragmencie Pisma Świętego

---

<sup>8</sup> *Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu*, z łacińskiego na język polski przełożone przez ks. dr. Jakuba Wujka, dosłowny przedruk z autentycznej edycji krakowskiej z roku 1599, potwierdzonej przez Świętą Stolicę Apostolską i J.W. księdza Arcybiskupa Gnieźnieńskiego i Poznańskiego, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa b.r.w. [ok. 1971].

ważne jest każde, nawet pojedyncze słowo, a poprzez kolejne wersety określony zostaje narrator Objawienia, a zarazem „uczestnik” niepojętych zdarzeń (forma staropolska tego rzeczownika wyraźnie wskazuje na kogoś, kto ma swoją „część” i w utrapieniach, w tryumfie, czyli „królestwie”). Określono dokładnie miejsce wizji, choć dla przeciętnego odbiorcy w Europie – i wówczas, i w wieku XXI – „wyspa Patmos” pozostaje obiektem geograficznym nieznanym, trudnym też do konkretyzacji. Prawdopodobnie sam Dürer nigdy Patmos nie oglądał, więc przedstawiał tło wedle sił swej – niemałej skądinąd – wyobraźni.

W wersecie 20. czytamy pouczającą autointerpretację, pochodzącą jakby wprost od Ducha Świętego (można bowiem przyjąć, że *Objawienie* jest wielkim tekstem pneumatologicznym; w tym kierunku szła egzegeza znakomitego Benedyktyna z Tyńca, o. Augustyna Jankowskiego OSB, redaktora naczelnego Biblii Tysiąclecia, który w latach 70. i 80. XX stulecia poświęcał *Apokalipsie* osobne seminaria biblijne). „Złote lichtarze” mogły być w starożytności ozdobnymi lampkami oliwnymi i tak właśnie przedstawia je Dürer; dzięki metalowi jest to światło spotęgowane szlachetnością kruszcu, blask zwielokrotniony. Wedle uzasadnionych wierzeń starożytnych, pierwotne gminy chrześcijańskie cieszyły się wstawienictwem swych własnych (arch)Aniołów Opiekuńczych, podobnie jak każdy poszczególny człowiek ma swego – od tradycji mozaistycznej począwszy – Anioła Stróża. W wersecie 1, 11 św. Jan wylicza siedem kościołów w Azji Mniejszej, reprezentujących jakby „całość” młodego chrześcijaństwa w Azji Mniejszej (symbolika liczby 7): Efez, Smyrnę, Pergam, Tiatrę, Sard, Filadelfię, Laodycę.

Pomiędzy siedmioma lichtarzami zjawia się Ktoś przypominający „Syna Człowieczego”. Podobieństwo oczywiste dla św. Jana, ukochanego ucznia Chrystusa. Niemniej rzecz dotyczy wizji Zmartwychwstałego, pojawiającego się w Majestacie, a zatem po części onieśmielającego. Dla oczu doczesnych Ciało Uwielbione wydaje się nieopisywalne. „Długa szata” oznaczać może dostojeństwo, by tak rzec tautologicznie, „bogactwo Boga” oraz równoczesną Jego tajemnicę, będącą w istocie tajemnicą Trójcy Przenajświętszej. Podobną funkcję ma „złoty pas” – oznacza wywyższenie, władzę, ale równocześnie i zagadkę Zmartwychwstałego.

Jak się wspomniano, możliwości kolorystyczne drzeworytu czarno-białego są bardzo ograniczone. Artysta może zaledwie sugerować świetlistość wizji czy barwy przyrody. Nogi Chrystusa są „podobne mosiądzowi”, stanowią twardą i pewną podporę. Przestrzeń akustyczna wizerunku wydaje się olbrzymia, skoro „głos jego jako głos wielu wód”

– tak grzmia największe wodospady albo morze w czasie sztormu. Jak widać, tylko porównania kosmiczne oddają w jakimś stopniu potęgę Chrystusa Pantokratora. Bo i twarz Jego porównuje się do słońca, zaś słowa do przenikliwego miecza, obustronnie wyostrzonego, otwierającego tkankę ciała aż do kości, aż do nerek. Nie dziwi zatem, że narrator jako świadek nie wytrzymuje ciężaru wizji: „upadłem do nóg jego jako martwy”.

Wydarzenia apokaliptyczne są wlane z zewnątrz, z góry, stąd wieloznaczne określenie „byłem w duchu w dzień Pański”, co oznaczać może albo otrzymane, szczególnie łaski wizyjne i akustyczne, albo stan psychiczny narratora, przeżywającego wszystko tylko „wewnętrznie”, na planie mistycznym. Istotna informacja „słyszałem głos za sobą wielki jako trąby” każe dzisiejszemu interpretatorowi dopasować do cyklu *Apocalypsis cum figuris* jakąś muzykę. Jeśli nawet genialny Norymberczyk potrafił znaleźć sposób na uwiecznienie w drzeworycie ruchu ciała, blasku wody, upływu czasu, o tyle mógł zaledwie sygnalizować pasmo dźwiękowe – dzięki wizerunkom instrumentów. Bodaj najważniejszym w cyklu graficznym jest trąba, trzymana przez anioły i ogłaszająca ostateczne sprawy świata. Wedle egzegezy żydowskiej to instrument święty, towarzyszący Mocy Boga (np. przy zburzeniu miasta Jerycho, stąd biblijny epitet „trąba jerychońska”), używany przez aniołów i Wyższe Moce niebieskie. W cyklu graficznym Dürera odgrywa istotną rolę i stanowi wystarczający powód, bo przejść do krainy muzyki, co uczynimy niebawem.

Okazuje się, że w dziejach kultury niemieckiej utwór taki powstał równo trzysta lat po Dürerze pod piórem Wolfganga Amadeusza Mozarta. Jak wiadomo, ostatnie wielkie dzieło zapisywane było jesienią 1791 roku przez bardzo już chorego kompozytora. Niemniej oratoryjne *opus magnum, Requiem* KV 620 – co prawda nie ukończone przez arcy mistrza, dopełnione przez ucznia – należy dziś do repertuaru najwybitniejszych centrów muzycznych świata. Właśnie dwie pierwsze części stanowią w prezentacji multimedialnej istotne, współdramatyczne tło dźwiękowe cyklu Dürerowskiego, harmonizując doskonale z treścią zdarzeń.

Z uwagi na konflikt słowa mówionego i muzyki, w naszej prezentacji zachowaliśmy kolejność następującą: najpierw pokaz grafik *Apocalypsis* na ekranie z równoczesnym odczytaniem stosownych wersetów biblijnych oraz dołączeniem związłego komentarza filologiczno-egzegetycznego. Po ukończeniu seansu „obraz-słowo” zostaje dopiero, jako część finalna, zaprezentowane ujęcie jakby „filmowe”, tzn. od początku

wyświetlone są na ekranie kolejne drzeworyty, wcześniej skomentowane, tym razem wyłącznie z „tłem” muzyki Mozarta. Słowo milknie, przebiega natomiast mimowolna medytacja eschatologiczna. Dochodzi przy tym do kulminacji estetycznej, bowiem zdania świętego tekstu i komentarza jeszcze żyją w pamięci widowni, arcydzieło literatury biblijnej trwa w „powidoku” (jakby powiedział Strzebiński), a na świeże wrażenia nakłada się – w zupełnie innym wymiarze dźwiękowym – arcydzieło muzyki „ilustrujące” arcydzieło grafiki. Tego rodzaju montaż quasi-filmowy można było zrobić tylko na podstawie wielkich osiągnięć sztuki niemieckiej. Wydaje się, że w dorobku innych narodów Europy czy świata nie ma arcydzieł tej miary i tak przejmującej – w istocie ponadczasowej – ekspresji.

Z Dürerowskiego cyklu *Apokalypsis* jeszcze za życia artysty wyodrębnił się i usamodzielniał wizerunek (podobnego formatu jak poprzedni) *Czterech jeźdźców Apokalipsy*<sup>9</sup>. Od XVI stulecia, przez 500 lat, do naszych dni, właśnie ta grafika – o niewiarygodnej dynamice i grozie przedstawienia – stała się dla kolejnych pokoleń ostrzeżeniem przed klęską wojny, która zawsze niesie najcięższe grzechy: bratobójstwo, gwałt, grabież i zdziczenie. Nawet wojna obronna, dopuszczana przecież przez św. Tomasza z Akwinu jako środek przeciw agresji i pysze ludzkiej, zostaje przez Dürera zakwestionowana. Oto stosowny fragment Pisma Świętego w przekładzie ks. Jakuba Wujka (Ap 6, 1-8); zachowujemy osobliwości ówczesnej ortografii:

1. I widziałem, iż otworzył Baranek jedną z siedmi pieczęci, i słyszałem jedno z czterech zwierząt mówiące, jakoby głos gromu: Chódź, a patrzaj!
2. I widziałem, a oto koń biały, a który na nim siedział, miał łuk: i dano mu koronę, i wyszedł zwyciężając, aby zwyciężył.
3. A otworzył wtórą pieczęć, słyszałem wtóre zwierzę mówiące: Chódź, a patrzaj!

---

<sup>9</sup>Nota bene oryginalna odbitka *Vier Ritter de Apokalypse* została zakupiona w 1945 do zbiorów Ermitażu w sklepie antykwarycznym. Oryginały grafik Dürera można do dziś znaleźć, a nawet nabyć, w zupełnie nieprzewidywalnych miejscach. Wedle opowiadania pewnego Anglika (nazwisko znane, zachowuję w swym archiwum) w starej szkole angielskiej, w połowie XX stulecia, uczniowie grali na korytarzu w piłkę, oczywiście wbrew regulaminowi szacownej placówki, zrzucając niechcący ramki z reprodukcjami. Szkło strzaskane, drewno połamane, ale obrazy wyjęto prawie nie uszkodzone. Uczniów ukarano następująco: na ich koszt zarządzono naprawę ekspozycji, a przy okazji ekspertyzę naukową. Ku zdumieniu historyków sztuki okazało się, że w licealnym korytarzu przez kilka wieków eksponowano – bez żadnych zabezpieczeń – bezcenne odbitki drzeworytów, tłoczone w warsztacie Dürera na papierze, którego nikt nie potrafiłby podrobić.



4. I wyszedł drugi koń rydzy; a który na nim siedział, dano mu jest, aby odjął pokój z ziemie, a iżby jedni drugie zabijali, i dano mu miecz wielki.
5. A gdy otworzył trzecią pieczęć, slyszalem trzecie zwierzę, mówiące: Chódź, a patrzaj! A oto koń wrony; a który na nim siedział, miał szalę w ręce swojej.
6. I slyszalem jakoby głos w pośrodku czworga zwierząt mówiących: Miarka pszenice za grosz, a trzy miarki jęczmienia za grosz, a nie szkódź oliwie i winu.
7. A gdy otworzył czwartą pieczęć, slyszalem głos czwartego zwierzęcia mówiącego: Chódź, a patrzaj!
8. A oto koń bładny, a który siedział na nim, imię jemu Śmierć, a piekło szło za nim, i dana mu jest moc nad czterema częściami ziemi, zabijając mieczem, głodem i śmiercią, i przez bestye ziemskie<sup>10</sup>.

W tekście *Objawienia* Janowego dochodzi stopniowo do głosu Chrystus Zwycięski, zmartwychwstały (jak nikt w dziejach ludzkości) i dzierżący w rękę dzieje doczesne i zarazem wieczność. Jako Baranek otwierać może najtajniejsze pieczęcie wyroków Bożych, czyli ukazywać ludzkości klęski możliwe, ale niekonieczne. Wszelkie zło sprowadzane jest na Ziemię przez samych ludzi – rodzaj marny, ale zasługujący na współczucie. Wezwanie refreniczne „chódź, a patrzaj!” oznaczałoby w dzisiejszej polszczyźnie: „przyjdź, uważnie obserwuj, co Bóg ma ci do pokazania i do powiedzenia”. Istotne są dwa składniki poniekąd przeciwstawne: ruch docelowy („chódź!”) przy jednoczesnej skupionej i jakby zatrzymanej uwadze („patrzaj!”).

Apostrofa skierowana jest bezpośrednio do św. Jana Ewangelisty, narratora-bohatera *Apokalipsy*, a w drugiej instancji odbiorczej – do czytelnika *Objawienia*, medytującego nad kartami Pisma Świętego. W tej sytuacji znajdował się również sam Dürer u schyłku XV stulecia i z takiego samego stanowiska obserwuje *Apocalypsis cum figuris* piszący te słowa, przyglądający się rycinie z czterema jeźdźcami. Pamiętać jednak trzeba o swoistym przywileju artysty, traktowanym serio: przez cykl graficzny przewija się postać Anioła, prowadzącego św. Jana-narratora; z Ewangelistą Dürer zdaje się utożsamiać nie tylko duchowo, lecz i pod względem fizycznym.

W każdym razie ponad głowami czterech jeźdźców unosi się wysłannik Boga, pogodnie polatujący, błogosławiący prawą dłonią, jakby nieszczęścia ludzkie stanowiły konieczny składnik doczesnej historii (tutaj Zbigniew Herbert znalazłby motyw do swej angelologii poetyckiej,

---

<sup>10</sup> *Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu...*, Ap 6, 1–8.

wszak czterej jeźdźcy staną niebawem *U wrót doliny*). Anioł ów zdaje się osłaniać Jana-Dürera, otwierać przed nim dalsze, spokojne horyzonty...

Kompozycja grafiki jest przemyślna – postacie jeźdźców ustawiono ukośnie, po przekątnej. Trzej pierwsi ukazani zostali na koniach akurat skaczących. Na rumakach odżywionych, bojowych i dostrzegalnie podkutych. Stąd efekt zatrzymanego ruchu, wielkiego rozpędu i skutecznego natarcia, a nawet miażdżenia ciał ludzkich. Artysta sytuuje jeźdźców inaczej niż tekst biblijny: dwaj pierwsi wojownicy są na dalszym planie, jakby w głębi krajobrazu, przesunięci do tła. Zwraca uwagę charakterystyka poprzez ubiór. Dürer w przedstawieniu dwóch rycerzy odchodzi od uniwersalizmu i ahistoryzmu *Apokalipsy*, wyraźnie wskazując na Tatarów, którzy od XIII stulecia stanowili najpoważniejsze zagrożenie chrześcijańskiej Europy.

Czytelnik z obszaru Polski południowej, szczególnie krakowianin, rozpoznaje w obu jeźdźcach znajome stroje i atrybuty. W zwyczajach krakowskich zachował się Lajkonik – dziś całkowicie obłaskawiony i sprowadzony do poziomu zabawy odpustowej. Dla krakowian wieków średnich kostium wschodni oznaczał początkowo klęskę tatarską: od ognia, łuku i miecza. Łucznicy tatarscy słynęli z celności i dalekosiężności (ich najlepszy „snajper” miał, wedle legend krakowskich, uśmiercić strażaka na Wieży Mariackiej). W Polsce średniowiecznej najeźdźców mongolskich z jednej strony, co zrozumiałe, lękano się i panicznie przed nimi uciekano (motyw paru legend krakowskich, np. o Panieńskich Skalach). Z drugiej wszakże strony uznawano sprawność wojskową zagonów tatarskich, zręczność taktyki, wytrwałość i skuteczność walki.

To zapewne przyczyna swoistej asymilacji pierwiastka tatarskiego w polskiej kulturze szlacheckiej: do użycia weszły stroje paradne i codzienne, słownictwo wojskowe. Nie mówiąc już o tym, że wielu jeńców osadzono na wsi, zmuszając do osiadłego życia rolniczego. Efektem była polonizacja wielu rodów tatarskich (pamięć o tym żywa jest jeszcze za czasów Mickiewicza, a motywy tatarskie pojawiają się w *Panu Tadeuszu*).

Postać pierwsza od góry, na białym koniu, weszła do języków wielu narodów chrześcijańskich, a Polski przede wszystkim. W latach zaborów, a potem w czasie II wojny światowej i pod okupacją komunistyczną oczekiwano wyzwoliciela (dla wielu Polaków w latach czterdziestych XX w. miał to być wybawiciel konkretny, gen. Władysław Anders). Wedle *Apokalipsy* tylko ten jeździec obdarzony jest „koroną”, która symbolizuje już w starożytności suwerenność, tryumf, władzę pomazańca. Narrator biblijny używa tutaj charakterystycznego dla mentalności

hebrajskiej pleonazmu: „wyszedł zwyciężając, aby zwyciężyć!”. Napina przy tym łuk zacnej roboty, broń cichą i skuteczną, stosowaną w wojsku aż do schyłku XVIII stulecia (potem już tylko w sporcie).

Drugi jeździec Apokalipsy, na koniu „rydzym” (dziś byśmy powiedzieli raczej „na kasztanie”<sup>11</sup>), sieje pomiędzy ludźmi niepokój, prowadząc do zwad, kłótni i wojen. Rycerzowi temu przypisano atrybut śmiertelności, „miecz wielki”, który w czasach Dürera stanowił broń straszliwą i powszechnie jeszcze używaną. Na wstępie *Apokalipsy* mowa była o „mieczu słowa”, będącym w istocie bronią ewangeliczną, zabijającą wprawdzie kłamstwo, lecz zawsze oszczędzającą człowieka. Tutaj jest to miecz zagłady sprawiający, że „jedni drugie zabijali”. Tak więc ów jeździec Kainowy ucieleśnia moce zniszczenia, bratobójstwa i bezwzględności.

Graficznym symbolem ofensywności wydają się potężne nogi końskie, podkute i tratujące wszystko po drodze (notabene w czasach Dürera konie bojowe były przyuczane do jazdy agresywnej, miażdżenia upadłych przeciwników). Widzimy zatem, jak Norymberczyk wierny pozostaje obserwacjom realistycznym i duchowi swoich czasów.

Trzeci jeździec Apokalipsy dosiada „konia wronego”, czyli maści czarnej. Jeśli uwzględnimy symbolikę barw biblijnych, rycerz ów obwieszcza szczególną klęskę, wynikłą z działań wojennych: upada rolnictwo, szerzy się głód, ludzie przestają się zajmować ziemiopłodami, a całą energię lokują w niszczeniu „obcych” i „wrogów”. Wystarczy znaleźć odpowiednie słowa, aby uzasadnić mordowanie „przeciwników”, a nawet eksterminację całych wspólnot (Stary Testament daje na to przekonujące dowody historyczne). I tutaj ukryta myśl artysty wydaje się pacyfistyczna...

W wersecie tym przytoczono ceny ziarna z okresu pokoju: „miarka pszenice za grosz, a trzy miarki jęczmienia za grosz”. Oznacza to w skali bezwzględnej, że pszenica jest ziarnem trzykrotnie cenniejszym niż jęczmień (i tak pozostaje do dziś, po dwóch tysiącach lat). Dokładne oznaczenie „miarki” jest niełatwe dla archeologii biblijnej, ponieważ wzorzec ten zmieniał się wraz z szerokością geograficzną. Natomiast „grosz” został wprowadzony przez Wujka w wyraźnym nawiązaniu do szesnastowiecznego, jagiellońskiego systemu monetarnego<sup>12</sup>.

<sup>11</sup>O. Augustyn Jankowski OSB daje przykład filologicznie wierny, lecz nie mieszczący się w słownictwie hipologicznym: „koń barwy ognia” (BT).

<sup>12</sup>Por. szczegółowe dane w zestawieniu *System monetarny i stopa mennicza za Zygmunta I Starogo (1526-1548)* w monografii Józefa Andrzeja Szwaagrzyka, *Pieniądz na ziemiach polskich X-XX w.*, Wrocław 1990, s. 109-113.

Głos boski napomina słuchacza: „nie szkodź oliwie i winu”. W basenie Morza Śródziemnego rozkaz ten ma sens jednoznaczny: nie wolno niszczyć podstawy wyżywienia. Do dziś spożywa się tam, popijając winem, delikatny chleb pszeniczny maczany w oliwie. Jednak wojna, grabież, lupiestwo i pożoga sprawiają, że w pierwszym rządzie zamiera rolnictwo. Kto więc wszczyną wojnę, godzi w biologiczne przetrwanie poszczególnych osób i całych społeczności.

Wreszcie jeździec czwarty, na koniu bladym (zapewne siwku), podąża z kosą, jako Śmierć, otwierająca przed ludźmi „piekło”. Ostatni rzeczownik jest wieloznaczny, np. u Słowian i niektórych narodów germańskich oznacza „smołę”, zaś w językach starożytności „otchłań, krainę zmarłych, Hades”. Dürer skłania się ku interpretacji średniowiecznej, gdzie piekło rozumiano jako przestrzeń zła aktywnego, uosobionego w diabłach, z premedytacją o satysfakcją niszczących wszelkie dobro jednostkowe i wspólne.

Tym razem to szkapa wychudzona, zaniedbana i niepodkuta. Koń tak sponiewierany, jak wielkopańskie zwierzęta maltretowane podczas wojen chłopskich w Niemczech czy Austrii. Nie ma oczywiście uprzęży, lecz do uzdy przywiązano pospolity powróż. Motyw oczywiście średniowieczny służy artyście do przekazania myśli w istocie pacyfistycznej: kto wznieca wojnę, musi liczyć się z jej niekontrolowanymi skutkami niszczącymi, dotykającymi także zwycięzców. Dlatego agresorzy odsunięci zostali na drugi plan, zaś ślepy jeździec z wagą (fatum wojenne) i Śmierć wysuwają się na środek kompozycji, zajmując plan pierwszorzędny. Warto pamiętać, że epidemie za czasów Dürera pustoszyły Europę, dziesiątkując ludność przede wszystkim miast, gdzie utrzymanie higieny było najtrudniejsze, a profilaktyka czysto intuicyjna (pisał o tym ostatnio ks. Jan Kracik). Czwarty jeździec Apokalipsy, postać odrażająca, wiąże się ściśle z rzeczywistością: „modelem” dla grafika stały się zwłoki ofiar epidemii, nierzadko zalegające na jezdniach, bo nie nadążano z uprzątaniem zwłok.

Dopiero po dłuższej chwili współczesny obserwator grafiki dostrzeżga dolny, lewy róg, w którym otwiera się czeluść piekiel, przedstawiona w formie imaginacyjnego smoka – motywu groteskowego, po który Dürer sięgał chętnie i często, bawiąc się materiałem plastycznym. Myśl jest taka, że z wojen ludzkich największy pożytek wynosi szatan, będący ojcem kłamstwa i zniszczenia. W postawie wybitnych duchownych, np. ks. Jana Ziei, myśl wymieniona stała się podstawą do upowszechniania chrześcijańskiego pacyfizmu przez całe życie kapłańskie.

*Apokalipsa św. Jana*, mimo grozy i scen okrutnych, nie jest przecież utworem do końca pesymistycznym. Ludzkość znajduje na swej drodze skutecznych sojuszników, zdaje się mówić artysta w kolejnych sekwencjach swego cyklu graficznego. Otóż pojawia się Niewiasta brzemienna, mająca zrodzić Dziecię, osłaniana przez aniołów i Moc Najwyższego. To postać węzłowa w przekazie biblijnym, interpretowana, jak wiadomo, zazwyczaj jednoznacznie: jako wizerunek Matki Najświętszej. Skoro zaś Chrystus dostąpi wieczności jako zmartwychwstały, okaże się – Baranek Boży – szczególnym wsparciem rodzaju ludzkiego. W Baranku Eucharystycznym znajdą pociechę i pokrzepienie kolejne pokolenia chrześcijan. Dlatego parę grafik cyklu poświęcono tajemnicom Najświętszego Sakramentu. W sztuce średniowiecza postępowano tak często. Z XIII stulecia wywodzi się kult Hostii, żywy do dziś jako nabożeństwo adoracji Najświętszego Sakramentu, ugruntowany teologicznie przez św. Tomasza z Akwinu.

Oryginalność Dürera polega m.in. na tym, że z istnienia Eucharystii wyprowadza daleko idące wnioski historiozoficzne. Radykalizm Norymberczyka idzie nawet dalej, to właściwie perspektywa eschatologiczna. Przypatrzmy się ostatniej rycinie wielkiego cyklu graficznego, który można by porównać do arcydzieł symfoniki światowej. Pojawia się rozwiązanie zatytułowane *Anioł z kluczem czeluści* (ok. 1496–1497), stanowiące rewelacyjną codę całości, jakiś niewyobrażalny akord, obejmujący tonacje tragiczne i radosne *Apocalypsis cum figuris*. Anioł Przewodnik stoi ze św. Janem na wzgórzu w pobliżu miasta niebieskiego, w którym widzowie – już za życia Mistrza – bez trudu rozpoznawali sylwetkę jego miasta rodzinnego, Norymbergii.

Otóż właśnie ona staje się ucieleśnieniem Jeruzalem Wieczystej, gdzie spotykają się rzesze zbawionych, powołanych ku Bogu ze wszystkich narodów i wszystkich zakątków Ziemi. Niebo zostaje zwinięte jako zwój księgi, zamykają się losy rodzaju ludzkiego, lecz nie przemija szczęście milionów w Mieście Zbawionych. Światłem tego grodu okazuje się sam Bóg. Są tam bramy strzeżone przez aniołów, co staje się właściwie zbyteczne, skoro Szatan i wszyscy jego słudzy zostają zamknięci na wieki w czeluści, do której prowadzi wąski właz, zamykany hermetyczną wręcz klapą. Oznaczać to może jedno: kończy się historia, zło usunięto z Kosmosu, klucz do tajemnicy, by tak rzec, malologicznej spocznie w ręku Boga. Zresztą i wysłaniec zdaje się godny zaufania.

Dzisiejszy czytelnik, medytujący nad *Apocalypsis cum figuris*, z westchnieniem ulgi zamyka świetną tekę drzeworytniczą. Albrecht Noricus

pozostawia na wieczność – kwitnące zagajniki, łąki, poszczególne drzewa, a nawet rozległe, górskie lasy. Pozwala ptakom unosić się ponad Miastem Żyjących. Oto właśnie chmara (szpaków? gołębi? może nawet gawronów) polatuje swobodnie w przestworzu. Nie ma tam jednak aniołów. Stąpają twardo po ziemi: jeden pilnuje bramy, drugi objaśnia Jana Ewangelistę, trzeci – najdosłowniejszy – ścisną prawą dłońią wielki, misternie profilowany klucz. Pomniejsze klucze gotyckie dyndają na żelaznym kółku, już na dobrą sprawę nieprzydatne na nic. Skoro Zły w otchłani, wszystkie zamki zbyteczne.

Andrzej Sulikowski

***Apocalypsis cum figuris* by Albrecht Dürer.  
A Multi-media Intepretation**

The sketch is devoted to the works of Albrecht Dürer, in particular to his series of fourteen graphics *Apocalypsis cum figuris*. Particular woodcuts of this most outstanding eschatological cycle in European art are linked to the sequences of the Biblical text, which means, that every image can be associated with a particular fragment of St John's *Revelation*. Hence one can see the opportunity of presenting the cycle in the way that unites the graphic and literary elements, and evokes the musical context – in particular the first two parts of Mozart's *opus magnum* – The *Requiem* KV 620 oratorio – which perfectly harmonizes with the events presented in the woodcuts. Such a combination of images, words and music opens up new interpretative opportunities.

Marek Bernacki

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

## Wisława Szymborska: *Vermeer*<sup>1</sup>

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

*Reszta jest milczeniem*<sup>2</sup>

(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*<sup>3</sup> (znanego też pod innymi tytułami:

<sup>1</sup> W. Szymborska, *Vermeer*, [w:] tejsze, *Tutaj*, Kraków 2009, s. 39.

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

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

*Nalewająca mleko*<sup>4</sup> lub *Dziewczyzna z dzbankiem mleka*<sup>5</sup>), 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 ideowego<sup>6</sup>, 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!<sup>7</sup>). 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 kropkę<sup>8</sup>. 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 świata<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Zob. [http://pl.wikipedia.org/wiki/Jan\\_Vermeer](http://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Vermeer).

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

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

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

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

<sup>9</sup> 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?”<sup>10</sup>.

## 2.

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

<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> Johannes Vermeer (a właściwie Jan van der Meer<sup>12</sup>) był wówczas dwudziestosześcioletnim mężczyzną, prowadzącym usatkwane, choć nie wolne od trosk codziennych życie rodzinne<sup>13</sup>. Po namalowaniu interesującego nas obrazu, miał jeszcze przed sobą około siedemnaście lat twórczej, wytężonej pracy<sup>14</sup>.

Niewielkich rozmiarów płótno przedstawia młodą i krzepką kobietę (być może służącą w domu Vermeerów<sup>15</sup>), która w posągowym wręcz skupieniu przelewa mleko z dzbanka do miski; oba naczynia są fajansowe<sup>16</sup>, 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*<sup>17</sup>). 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*<sup>18</sup>). Jej pełna skupienia twarz, a także ramiona i dłonie trzyma-

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

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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).

<sup>14</sup> 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).

<sup>15</sup> 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.

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

<sup>17</sup> 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).

<sup>18</sup> 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 stóp<sup>19</sup>. 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 blaskiem<sup>20</sup>.

Wiersz Szymborskiej, choć wprost odnosi się do arcydzieła niderlandzkiego mistrza, trudno jednak uznać za wzorcowy przykład poetyckiej ekfrazy<sup>21</sup>. Poetka, tworząc „utwór zawierający opis obrazu<sup>22</sup>”, 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.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto...*, s. 142.

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

<sup>22</sup> 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*)<sup>23</sup>.

Co ciekawe, z całego bogactwa przedmiotów i wręcz werystycznie oddanych przez Vermeera detali swojej pracowni<sup>24</sup>, 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 śniadaniową<sup>25</sup>. 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”<sup>26</sup> – 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-

---

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

<sup>24</sup>Vermeer 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.

<sup>25</sup>P. de Rynck, *Jak czytać malarstwo...*, s. 325.

<sup>26</sup>Wspaniale 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 steli<sup>27</sup>.

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 tykania<sup>28</sup>.

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 mortalną<sup>29</sup>. 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

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

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

<sup>29</sup> 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 śmierci<sup>30</sup>.

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 nieśmiertelności<sup>31</sup>. 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 śmiercią<sup>32</sup>.

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”<sup>33</sup>. 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-

<sup>30</sup> Tamże.

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

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

<sup>33</sup> 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 Ojca<sup>34</sup>.

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 postawy<sup>35</sup>.

### 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 Bolnes<sup>36</sup>, 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”<sup>37</sup>. W przypadku *Mleczarki* sprawa nie jest tak jednoznaczna. Opisywane przez nas dzieło uchodzi za typowy przykład realistycznej sceny rodzajowej, pozbawio-

---

<sup>34</sup> Tamże, s. 463.

<sup>35</sup> Tamże, s. 464.

<sup>36</sup> Zob. Z. Herbert, *Mistrz z Delft...*, s. 62.

<sup>37</sup> 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*)<sup>38</sup>. Kobieta i Matką wszystkich żyjących, obdarowującą życiodajnym napojem nie tylko swego pierworodnego Syna, ale także tych, dla których On sam stanie się boskim pokarmem, przyswajanym 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...

---

<sup>38</sup> *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 17<sup>th</sup> 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.



Zdzisława Mokranowska  
Uniwersytet Śląski, Katowice

## Obraz Matki Bożej Kodeńskiej w powieści Zofii Kossak-Szczuckiej *Beatum scelus*

Opisany w powieści *Beatum scelus* wizerunek Matki Bożej z Dzieciątkiem, utworze powstałym w 1924 roku i mającym drugą wersję, rozszerzoną i zmienioną (z polskim tytułem *Błogostawiona wina*, rok wydania 1953) – ma swój realny artefakt. Oglądać go można w Kodniu nad Bugiem. Z fundacji Iwana Sapiehy, sekretarza króla Zygmunta Starego i założyciela kodeńskiej linii Sapiehów, powstał tu na początku drewniany kościół Świętego Ducha (rok 1518), a gdy w 1628 stał się on kościołem szpitalnym, wybudowano nowy kościół parafialny św. Anny. W 1636 roku pomieszczono w nim interesujący nas obraz Madonny z Dzieciątkiem. Obraz, jak podają źródła, miał być namalowany, według tradycji w VI wieku, przez św. Augustyna z Canterbury na polecenia papieża Grzegorza I Wielkiego; obraz był kopią hiszpańskiej statuy Matki Bożej z Guadalupe. Pięć lat wcześniej (w 1631 roku) został wykradzony z kaplicy papieża Urbana VIII przez Mikołaja Sapiehę i przywieziony do Kodnia. I tu zaczyna się akcja utworu Zofii Kossak, pierwszej powieści historycznej autorki *Krzyżowców*. Centralnym motywem powieści *Beatum scelus* jest historia wizerunku Matki Boskiej Gregoriańskiej, zwanej następnie Kodeńską, który został skradziony przez wojewodę brzeskiego podczas jego pielgrzymki do Rzymu, pielgrzymki w intencji uzdrowienia z niemocy. Jednak, co interesujące, ikonograficzna oprawa utworu (pierwsze jego wydanie) wskazuje na osobę kresowego możnowładcy, bowiem reprodukcja jego portretu (przedstawiająca go jako budowniczego kościoła) jest na okładce, w inicjalnym miejscu książki,

zaś reprodukcja wizerunku obrazu kodeńskiego jest na kolejnych jej stronach. W drugiej wersji powieści znajdujemy trzykrotny motyw graficzny wizerunku Madonny, a z portretu Sapiehy zrezygnowano.

Powojenna wersja powieści, *Błogosławiona wina*, utrwala wizerunek pisarki określany w krytyce jako katolicki – pierwsza jej wersja (z 1923 roku) nie miała jeszcze takiego zadania, bowiem literacka tożsamość autorki była *in statu nascendi*, dopiero się tworzyła. W *Beatum scelus* świat przedstawiony oscyluje wokół legendy historyczno-hagiograficznej; ona jest teleologicznym projektem literackich działań. Powojenna wersja powieści rozszerza ramy obrazu i ukazuje plastycznie aspekty życia w Polsce w XVII wieku: obyczaje, stosunki polityczne, relacje społeczne oraz krytyczny opis realiów Watykanu i Kościoła. Porównując oba teksty powieści należy stwierdzić, że zwięzłość pierwszej wersji znajduje w niej bezpośrednie przełożenie na klarowność tezy; pragmatykę i wagę kultu Maryjnego – *Błogosławiona wina* za sprawą rozbudowanych wątków zyskuje większy walor literackości, tracąc na jednoznaczności ideowej – została niejako oddana czytelnikowi w pakt interpretacyjny.

Powieść *Beatum scelus*, którą można by określić odmianą powieści historyczno-hagiograficznej, jest także powieścią religijną, bo dotyka w niej Autorka istotnych aspektów wiary w zakresie winy i kary, konfliktu sumienia i problemu zadośćuczynienia. I właśnie kanwą tych rozważań jest opisana tu najdawniejsza i terazniejsza historia obrazu Madonny z Kodnia. Na potrzeby kreacji artystycznej autorka miesza tu fakty zapisane w źródłach i podania legendowe. Czytelnik wysłuchuje ich wspólnie z bohaterem powieści, jeszcze przed ujrzaniem portretu na własne oczy. Kardynał de Torres opowiada polskiemu możnowładcy dzieje obrazu i to on szczególnie go rekomenduje pielgrzymowi, jako najbardziej skuteczny cel prób. Uzasadnia fakt następująco:

Przedziwny to wizerunek, któremu równego niemasz. Bo zauważ tyłko Waść, że gdy najpiękniejsze wielkich naszych mistrzów obrazy, acz pod natchnieniem Bożym malowane, są raczej tworem fantazji, a niejednokrotnie wprost z innego żywego człowieka rysy brały, – ów jeden to rytrat na świecie, który Matkę Bożą przedstawia taką, jaką była istotnie – jest do niej z lic podobny<sup>1</sup>.

Użyte tu słowo „rytrat” pozostaje w związku z polem semantycznym wyrazu „ryt” (od łac. *ritus*), oznaczającego obrządek, sposób wykonywania kultu; odrębny, różniący się od innych; stąd następnie „rytuał”.

---

<sup>1</sup> Z. Kossak-Szczucka, *Beatum scelus*, Górk Wielkie 1923, s. 24.

Kardynał dowodzi dalej cech szczególnych obrazu, że był on malowany, kopiowany „przez świętego Augustyna opata z oryginalnego konterfektu Marii Panny, dzieła rąk świętego Łukasza Ewangelisty”. Tu następuje wzmianka o obrazie jasnogórskim tego samego mistrza, ale malowanym na desce, stąd pocernienie twarzy i kłopoty z dokładnym rozeznaniem rysów, a że Madeonna z Guadelupe na płótnie malowana, to obraz wyraźniejszy i kolory właściwsze. Zofia Kossak czyniąc tematem swych dwóch powieści uczynek wielkiego chorążego Sapiehy i pochodzenie obrazu Matki Bożej z Guadelupe przyczyniła się do znacznego spopularyzowania legendy. Trudno ponad wszelką wątpliwość ustalić, czy istotnie pojawienie się obrazu w Kodniu ma tak „sensacyjne źródło”. Historycy sztuki dowodzą, że wizerunek pochodzi z hiszpańskiej szkoły malarstwa barokowego, z początków XVII wieku. Czy był Kodeński wizerunek skradziony z Rzymu, czy legalnie zamówiony – trudno ustalić; Autorka przytacza źródła, ale jeszcze chętniej korzysta z podań i relacji miejscowej ludności o historii obrazu; krótko przed powstaniem powieści Kossak przebywała u Sapiehów w Krasiczynie i tam poznała „historię rodową i dzieje obrazu” – źródeł historycznych nie trzyma się niewolniczo. Legenda i hagiografia mają swoje prawa. Oto postać autentyczna, św. Epifaniusz, biskup, pisarz i doktor Kościoła, jest w powieści przywołany jako autorytet w sprawie prawdziwego wizerunku Marii, matki Chrystusa. Miał ją osobiście znać i opisać w sposób następujący jej wygląd:

Była Maryja we wszystkich rzeczach uczciwa, mało bardzo i to potrzebne rzeczy mówiąca – skromna i bardzo przyjemna, cześć i poszanowanie wzbudzająca. Koloru była pszenicy jasnej podobnego; włosów złotawego, oczu bystrych i przyżółtawych, i jakoby oliwkowego koloru źrenice w nich mająca. Brwi Jej były powiesiste i czerniawe. Nos cienki, przydługi. Wargi kwitnące i słów słodkości pełne. Twarz nie okrągła ani kończysta, ale nieco przydłużona. Ręce drobne i palce długie. Była naostatek pychy żadnej nie znająca, szczerą, twarz nie zmyślająca, na szatach, które nosiła, przyrodzonego koloru przestawająca. (Co i teraz święte głowy Jej nakrycie pokazuje). – A że krótko powiem, we wszystkich Jej rzeczach wielką była z Nieba dana wdzięczność...<sup>2</sup>

Już Augustyn w *De Trinitate* VIII 7,7, stwierdzał, że nie zachowały się źródła na temat wyglądu Marii. Brak też jest z czasów jej życia portretowych wizerunków. Legenda o obrazie namalowanym jakoby przez świętego Łukasza Ewangelistę pochodzi prawdopodobnie z VI lub VII

---

<sup>2</sup>Tamże, s. 25.

wieku (notuje ją Andrzej z Krety). Od początku była wskazaniem na obraz kobiety i matki oraz uosobienie doktryny o wcieleniu; przedstawiana najczęściej z dzieciątkiem w ramionach lub na kolanach, z nimbem wokół głowy prawdopodobnie od chwili, gdy na soborze w Efezie (431) nadano jej tytuł *Mater Dei*, *Theotokos* – Matki Bożej Rodzicielki. W przytoczonym powieściowym opisie zapożyczenia apokryficzne są wyraźnie widoczne – i to zarówno kompilacje zachodnich i wschodnich cech zabytków piśmienniczych; to fakt charakterystyczny dla apokryfów polskich. Tym najznamienszym są *Rozmyślania przemyskie*, albo inaczej: *Żywot Najświętszej Rodziny* pochodzący z końca XVI wieku. Ten długi utwór prozatorski jest w zasadzie powieścią apokryficzną o życiu świętej Rodziny i późniejszej działalności Chrystusa. Jego autor (autorzy) opisuje wygląd świętych, co zrozumiałe – w kontekście wykładni ideowej gatunku – szczególnie nacisk kładąc na walory duchowe, świętość postaci. Opis Epifaniusza w powieści Kossak spełnia te rygory konwencji gatunku; oczywiście należy zaznaczyć, że powołanie się na autorstwo świętego jest całkowicie „legendowe”. Prawdziwy Epifaniusz nie był uczniem Jezusa i nie znał Marii z Nazaretu, bo żył w latach ok. 315–403 naszej ery. Prawdą jest, że był autorem licznych dzieł, tworzył także apokryfy. Oprócz wielu tematów, zagadnień wiary i organizacji Kościoła, o których rozprawiał w pismach, Epifaniusz bronił gorliwie prawdy o nienaruszonym dziewictwie i wniebowzięciu Maryi. Cytowany powyższy opis wyglądu Maryi dowodzi wyraźnych zabiegów autorki, aby jej portret uczynić bliskim, swojskim. Przywołany tu kolor „pszenicy jasnej” jest tego przykładem. W dalszych fragmentach powieści, gdy obraz zostaje wprowadzony uroczyście do kościoła w Kodniu, oczy z wizerunku Madonny zostały jakby ożywione, aby wziąć w posiadanie tę nową ziemię i ludzi; to kolejny sposób na „spolszczenie” Najświętszej Pani i jej zawłaszczenie przez umiłowanie i oddanie:

Przesłodkie oczy Najświętszej Pani patrzyły wokół z pod przy ciężkich powiek, ogarniając spojrzeniem świat nowy i biorąc go w siebie. Patrzyły na dalekie wzgórza, szare ścierniska i zielone łąki, na ciemny pierścień sosnowego boru, zamykający linię horyzontu, i na tłum ogromny, ścielący swe serca razem z kwiatami pod Jej stopy. Patrzyły się oczy Matczyne, oczy pamiętające zaranie Kościoła, na białe głowy kobiece i lniane męskie<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup>Tamże, s. 78.

Sapieha, jak przystało na prawdziwego Sarmatę (i Polaka), nie jest wolny od narodowej megalomanii, w swym przekonaniu, że nowe miejsce pobytu spodoba się Bogarodzicy: „Rozglądał się pan Sapieha wokoło siebie z miłością, a widząc kraj swój rodzony piękniejszy niż wszystkie na świecie, pomyślał z radością wielką: – Nie może to być, by nie wolała tu zostać...”<sup>4</sup>.

Już w swojej pierwszej powieści autorka *Pożogi* ujawnia swą „technikę” użycia źródła i potrzebę, dyktowaną chęcią pełnego wybrzmienia dydaktycznej funkcji dzieła, „retuszowania”, czy „poprawiania świętości”; ujawni się to najpełniej w *Szaleńcach bożych*.

Dzieje Mikołaja Sapiehy i historia obrazu kodeńskiego poświadczony źródłami historycznymi stały się „nie lada zatem gratką dla pisarza katolickiego”, aby tej hagiograficzno-historycznej opowieści nadać postać literackiego opracowania. *Beatum scelus* bardzo skrupulatnie zostaje usytuowany wobec źródeł i lekturowych zapożyczeń. Wymienia je autorka w uwadze na końcu swego utworu, który określa mianem opowiadania. Tego odsyłacza do źródeł nie ma już *Błogostawiona wina*. Brzmi on w pierwszej wersji powieści następująco:

Całkowita treść powyższego opowiadania, wraz ze wszystkimi występującymi w niem osobami i wiernym zachowaniem charakterów tychże, zaczerpnięta została z następujących źródeł:

*Obraz Kodeński chronologicie opisany do roku terażniejszego 1718*. Autor nieznan.

*Monnmenta Antiquitatum Marianarum In Imagine Vetustissima Deiparae de Guadelupe Codnensis*. Spisane w dwóch częściach przez Jana Fryderyka Łukasza Sapiehę, kasztelana trockiego, wydane w Warszawie 1720 r.

*Monumenta albo Zebranie starożytnych ozdób Przenajświętszej Bogarodzicy Kodeńskiej*. – Polskie tłumaczenie poprzedniego, rozszerzone przez ks. Albrychta Stawskiego, wyd. w r. 1723.

*Historya przezacnego Obrazu Kodeńskiego Przenajdostojniejszej Panny Maryi, Grzegorzowi Wielkiemu ulubionego, de Guadelupe nazwanego*, przez ks. Jakóba Walickiego, altarystę Kodeńskiego, wyd. w r. 1721.

*Życia Sapiehów i listy do Monarchów, Xiążąt i różnych Panujących do tychże spisane*, spisał Kazimierz Kognowicki. Wyd. w r. 1792.

*Kodeń Sapiehów i starożytny obraz matki Boskiej Gwadelupeńskiej* przez P.J.P. wyd. w r. 1897<sup>5</sup>.

Inicjały P.J.P. należy rozczytać jako: Podlasiak Józef Pruszkowski. Autorka nie wymienia tu jeszcze jednego źródła, z którego (jak wykazuje

---

<sup>4</sup>Tamże, s. 77.

<sup>5</sup>Tamże, s. 139.

ponad wszelką wątpliwość dokonana analiza tekstów) korzystała, a jest to: Ojca Ksawerego Sforskiego, *Historja cudownego obrazu Matki boskiej Kodeńskiej (de Guadeluppe) umieszczonego w roku 1875 w kaplicy Aniołów Stróżów na Jasnej Górze*. Częstochowa 1887.

Lektura tych źródeł, opowieści mieszkańców Kodnia i Krasiczyna, fascynacja początkującej pisarki przeszłością i kultem maryjnym, także dobre rozeznanie w podaniach folklorystycznych, legendach – owocują wizją przetworzenia tych faktów w literacki temat. Był jeszcze powód aktualny; trwały bowiem starania o powrót do bazyliki kodeńskiej obrazu przebywającego w bocznej kaplicy Jasnogórskiego kościoła, przeniesiony tam z Podlasia, mocą carskiego nakazu jeszcze w XIX wieku. Józef Jankowski, znający Zofię Kossak, właśnie ten fakt wymienia jako genezę utworu: „Autorka ma rację i wielką zasługę, torując gorąco myśl powrotu cudownego obrazu do Kodnia – na kresy”<sup>6</sup>. Może istotnie (utwór jest niewielkich rozmiarów) miał być w pierwszym zamyśle rodzajem agitacyjnej broszury w artystycznej formie o wyraźnej tezie. W notatkach znajdujących się w Muzeum Zofii Kossak-Szatkowskiej znaleźć można zapis, który mógł być projektem zakończenia tekstu powieści, ale nie został w niej pomieszczony; może ton zbyt obcesowy wpłynął na zmianę decyzji. Autorka „agituje” na rzecz odbudowy bazyliki kodeńskiej:

[...] potrzeby Jej domu są pilne i wymagają natychmiastowej pomocy Ks. Oblaci z gorliwością i energią krążąją się wokół zaopatrzenia, lecz cóż uczynią bez pomocy społeczeństwa? Ci czytelnicy, do których przemówi historia obrazu niech poczują się do wspólnoty i odpowiedzialności za Kodeń. Niech posypią się ofiary. Że Polska biedna? Jest, jest z czego zaoszczędzić minimalną kwotę [...].

W tym miejscu maszynopis urywa się; dalsza część karty pozostaje pusta. Opisana legenda jakoś niestosownie współbrzmiała z agitacyjnym tonem prośby o wsparcie. W *Błogostawionej winie*, powieści o poszerzonych wątkach, w *Postwoiu* do wydania z 1958 roku powróci Autorka do tej prośby, ale w sposób daleko ostrożniejszy. Obraz dopiero teraz powracał do Kodnia po drugiej wojnie światowej (4 września) i znów bazylika wymagała prac remontowych po wojennych zniszczeniach. Notatka została zamieszczona po epilogu powieściowym, na ostatniej stronie; wydrukowana innym drukiem ma w pełni postać „dopisku”, prośby, wezwania do czytelników. Świadoma regułą pisarstwa historycznego, wspartych własnym w tej kwestii dorobkiem, pragnie autor-

<sup>6</sup>J. Jankowski, „*Beatum scelus*” Zofii Kossak, „*Dziennik Polski*” 1924, nr 282.



ka wyważenia ciężaru pomiędzy doraźną indoktrynacją (dydaktyczny „uchwyty” w jej pisarstwie będzie wybrzmiewał często), a wartościami artystycznymi utworu. *Beatam scelus* oceniano bowiem przeważnie jako opowieść hagiograficzną, wskazującą siłę bożej opatrności i boskich mądrych wyroków, a katolicka krytyka upatrywała w nim cech niemalże podręcznika moralnego postępowania. A co interesującego odnalazł, w tym pierwszym dziełku historycznym Zofii Kossak, Wincenty Lutosławski, filozof, krytyk dzieł Platona i badacz metafizyki? Otóż opowieść o czynie Sapiehy jest dla niego przykładem, że niekiedy działanie, mające pozory występku może być, uwzględniając prawdziwe intencje, działaniem błogosławionym. Czyżby więc wartość moralna czynów zależała od ukrytych intencji<sup>7</sup>. Zdaniem recenzenta powieść „wskazuje drogę, na której można odróżnić rzeczywiste natchnienie Boże od pokusy szatańskiej, przybierającej pozory natchnienia Bożego”<sup>8</sup>. Autor *Nieśmiertelności duszy i wolności woli* (wyd. Warszawa 1909) twierdził, że dusza ludzka jest niezależna od ciała i przynależy bytom wśród których najwyższy jest Bóg; ku niemu jaźń wyznacza drogę (niekiedy zawiłą) poprzez kolejne doskonalenie się. W powieści Zofii Kossak wewnętrznie oksymoroniczne określenie „wina błogosławiona” nazywa czyn Sapiehy; zbrodnia pospolita dotyczy zakrystiana Baptysty, który (za namową polskiego możnowładcy) wyciął obraz z ram i otrzymał za to zapłatę. Korzyść własna Sapiehy pozostaje całkowicie poza horyzontem autorских motywacji.

Bogate doświadczenia literackie autorki *Krzyżowców* ponad wszelką wątpliwość dowodzą pasji dydaktycznej w jej pisarstwie. Wypracowała w tym zakresie swój własny styl; systematycznie doskonalić ten dyskurs sytuujący się między dydaktyzmem a historiozofią. Z całą pewnością można postawić tezę, że pisarka, opowiadając o kradzieży obrazu Matki Boskiej z papieskiej kaplicy przez senatora Rzeczypospolitej, obłożonego za ten czyn przez Urbana VIII klątwą, poszukuje prawdy czasu. Fascynacja historią i pisarstwem historycznym owocuje, w tym niewielkich rozmiarów utworze, trafnym wycuciem złożoności problemów w Polsce XVII wieku i ukazuje u początku pisarskie zdolności, które rozwijać się będą w kolejnych utworach literackich Zofii Kossak. Historyczna panorama życia, obyczaju i mentalności sarmackiej Polski znajdzie pogłębiony swój konterfekt w powieści powojennej; w jej wersji pierwotnej ustępuje miejsca tendencji i nieprzepartej potrzebie przeko-

<sup>7</sup> W. Lutosławski, *Listy o literaturze. Z powodu powieści Zofii Kossak Szczuckiej „Beatam scelus”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 20.

<sup>8</sup> Tamże.

nania czytelnika do określonych zachowań oraz jego pouczenia i instruowania. W późniejszym okresie swej twórczości, świadoma warsztatu i gatunku, jaki uprawia, autorka stwierdza:

W technice powieściowej obowiązują pewne reguły, które pisarz wien obserwować, o ile pragnie przekonać czytelnika o słuszności swego założenia. Najważniejszą z tych reguł jest logika w przedstawianiu danego wycinka życia. Zależnie od światopoglądu autora logika ta bywa wysnuta bądź z łańcucha ślepych faktów niezależnych od woli człowieka, bądź z jego świadomych czynów; z cech biologiczno-atawistycznych, z wpływów środowiska, bądź z nieubłaganych procesów socjalnych. Pisarza o światopoglądzie spirytualistycznym obowiązuje, niezależnie od wyznania, logika Prawa Bożego. Prawo Boże zgwałcone, względnie zachowane, odbija się karząco albo pozytywnie na losach i rozwoju bohaterów powieści<sup>9</sup>.

Konstrukcja bohatera powieściowego, jego działanie, wydaje się być, w mniemaniu autorki najlepszym ideologemem utworu. Książka ukazująca zmagania postaci, gdy kończy się odczuciem, że „potęga zła wydaje się [...] niemal równa potędze dobra” nie rozstrzyga zagadnienia jednoznacznie – po katolicku, nazywając, co jest dobrem, a co złem. W powieści „poprawionej” ta kropka nad „i” staje się oczywista. Rozbudowana fabuła ukazuje bohatera utworu bardziej uczłowieczonego; na tle domowych pieleszy, opisu zdrowotnych niedomagań kodeńskiego wielmoży i perypetii małżeństwa córki Anusi, którą ojciec skazuje na klasztorne życie, opowiadanie o rozmaitych sposobach przyjścia z pomocą wyklętemu wojewodzie, czynionych przez przyjaciół i członków rodziny – wszystko to sprawia, że powieść pęcznieje i czyn Sapiehy nabiera teraz szerszego aspektu motywacyjnego. Tych wątków brak w pierwszej wersji powieści. W inicjalnych fragmentach drugiej, gdy słaby i przestraszony napaścią wilków podczas polowania, wojewoda zostaje na noc w chłopskiej chacie, gdzie jest mimowolnym świadkiem nocnych pogańskich obrządków – autorka dostarcza czytelnikowi „twardego argumentu”, że konieczna jest na Podlasiu silna relikwia dla wyparcia resztek bałwochwalskich wierzeń. W trakcie uroczystego wjazdu obrazu Madonny Gregoriańskiej de Guadelupe do Kodnia to właśnie żerec, poganin, znachor Stary Pyłyp pierwszy doświadcza jego mocy. Także stopniowe uświadamianie sobie przyczyn i skutków swego czynu, zwłaszcza po ekskomunie, gdy (powieściowy) Mikołaj Sapieha odosabnia się, czas spędza na modlitwie i rozmyślaniach, owocuje w po-

---

<sup>9</sup>Z. Kossak, *Błogosławiona wina*, Warszawa 1958, s. 6.

wieści pogłębieniem psychologicznym i osiągnięciem przez bohatera jasności widzenia, także samoświadomości. Tendencja w takich działaniach twórczych jest tu oczywista. Lecz pisarka, jakby niedowierzała czytelniczym umiejętnościom, bo *in extenso* zapewnia w słowie odautorskim na początku powieści o przemianie, jaka za sprawą Bożej Opatrzności i Miłosierdzia może dokonać się w duszy człowieka. Jej zdaniem wiele znakomitych dzieł literackich, ukazując psychomachię człowieka, który powiedział Bogu „nie”, a potem ekspiacyjnie pragnie naprawić zło, zatrzymuje się na progu sprawiedliwości, „a brakuje w nich miejsca na miłosierdzie”<sup>10</sup>. „Sprawiedliwość zaś bez miłosierdzia jest z konieczności okrutna. (Jak miłosierdzie bez sprawiedliwości jest niemoralnym pobłażaniem złu)”<sup>11</sup>.

Nakaz czynienia miłosierdzia jest chyba najtrudniejszą dla chrześcijanina cnotą, a tak mocno testamentowo nakazaną w encyklikach i pismach Jana Pawła II. Wzywał on do oczyszczenia intencji podejmowanych czynów miłosierdzia, które są aktem prawdziwej miłości wówczas, gdy człowiek, czyniąc je, ma przekonanie, że zostaje także ubogacony przez obdarowanego. Blisko tu do filozofii dialogu – spotkania z Innym. Miłosierdzie nie jest więc tylko świadectwem wiary, ale także nieodzowną potrzebą okazywania w międzyludzkich kontaktach. Sobór Watykański II wskazał na nie jako pewien sposób życia, określoną postawę, a nie tylko jako jedną z cnot chrześcijanina.

Zofia Kossak dzieli się z czytelnikiem przekonaniem, że człowiek nie zawsze potrafi zrozumieć i zgodzić się na przejaw bożego miłosierdzia okazywanego grzesznikowi i złoczyńcy. Stwierdza bowiem, że:

Miłosierdzie z natury swojej wydaje się w oczach ludzkich nielogiczne, niekonsekwentne, gorszące dziś, jak gorszyło niegdyś brata syna marnotrawnego lub robotników, którzy wcześniej przyszli do winnicy. „Azali oko twoje złośliwe jest, żem jest dobry?” Owszem, nasze oczy ludzkie są złośliwe, i lubimy, by winowajca został przykładnie ukarany<sup>12</sup>.

Pierwsza historyczna powieść autorki *Krzyżowców* sytuuje się między gawędą o przeszłości i dydaktycznym wykładem określonej historiozofii opartej na hagiograficzno-historycznej legendzie. *Beatum scelus* nie posiada rozbudowanej fabuły ani zawiłej kompozycji. Forma prosta, surowa jest ujęciem przedstawionej rzeczywistości; rozdział pierwszy wprowadza czytelnika *in média res*; ukazuje wojewodę brzeskiego piel-

---

<sup>10</sup>Tamże.

<sup>11</sup>Tamże, s. 6.

<sup>12</sup>Tamże.

grzymującego do wiecznego miasta w nadziei cudu wyzdrowienia. Można pokusić się o nazwanie tej pierwszej powieści „hagiograficzną”. Już w wieku XVII datują się pierwsze wzmianki o legendzie obrazu; Sapiaha wyrusza na pielgrzymkę w 1631 roku i – jak pisze Stawski – „dla poratowania zdrowia bardziej do boskiej niż ludzkiej udawał się pomocy: nie w zabobonach, nie w wieszczych prognozach i superstycjach, ale w protekcji niebieskiej pokładał ufność, tak jednak, że też i ziemskim nie gardził ratunkiem”<sup>13</sup>. Źródła podają, że możnowładca podróżuje do Rzymu z żoną; w powieści Kossak odbywa sam pielgrzymkę, bo sprawniej jest autorce wykazać wagę determinacji podjętego zamysłu i skupić się tylko na osobie, która prosi o łaskę i jej doświadczy. Opowieść hagiograficzna redukuje galerię postaci na rzecz tej najważniejszej: naznaczonej, wybranej. Jasno powinna tu wybrzmiewać teza, konflikt sumienia, zagadnienie winy i kary, dlatego główny „trakt” opowieści nie powinien obfitować w liczne wątki poboczne wzbogacające fabułę.

Otwarcie tekstu powieści – cytacja przed rozdziałem – jest fragmentem inwokacji z *Historii przeznaczonego obrazu kodeńskiego...*, poematu napisanego wierszem przez księdza Jakóba Wolskiego:

Nie wojny i okropne nuce Marsa dzieje,  
 Nie zuchwałe rycerskich gonitew turnieje,  
 Ani bajki poetów wymyślone jakie  
 Opisuję, albo też baśnie lada jakie: –  
 Królowej Nieba, Ziemi, cudownie zjawione  
 Za cel biorę i spiszę dzieła, rozgłoszone  
 W Carogrodzie, we Włoszech, Hiszpanji, a potem  
 W naszej Polsce, i tak mą zacznę powieść o tem...<sup>14</sup>

Wizerunek Madonny Kodeńskiej staje się wyznacznikiem zwartości powieści. Ten przed-tekst, o funkcji inwokacyjnego motta, antycypacyjnie zapowiada temat, ale ponadto w relacji do zakończenia utworu (rozdziału piątego) stanowi wykładnik klamrowej kompozycji i próby wykreowania sytuacji narracyjnej, co wydaje się być (z jednej strony) zabiegiem na rzecz literackości, zaś z drugiej ową „animacją przeszłości”, historycznej prawdy wynikającej ze źródła: „Słońce zachodziło nad ciemnym lasem za Bugiem, gdy ksiądz Jakób Walicki, altarzysta kodeński, wstał od stołu, wytarłszy starannie gęsie pióro w irchową ściereczkę. Na stole, obok kilku piór niezdałych, leżał gruby manuskrypt *Hi-*

<sup>13</sup> *Monumenta albo Zebranie starożytnych ozdób Przenajświętszej Bogarodzicy Kodeńskiej*, tłum. A. Stawski, Warszawa 1723, s. 189.

<sup>14</sup> Z. Kossak-Szczucka, *Beatum scelus*, s. 128.

stori *Przezacnego Obrazu Kodeńskiego, świeżo ukończony*"<sup>15</sup>. Dodatkowe wzmocnienie zamknięcia całości zostało dokonane za sprawą kolejnego cytatu-motta przywołanego z historycznego źródła.

Bez wątpienia rdzeniem dyskursu narracyjnego w powieści *Beatum scelus* jest legenda hagiograficzna dotycząca dziejów obrazu, która za sprawą źródeł pisanych (historycznych) staje się imitacją (animacją!) historii prawdziwej. Jednak celem nadrzędnym powieści nie jest tylko opisanie dziejów wizerunku, które będąc komponentem hagiograficznych opowieści, przynależą światom mitycznym. Cudowność ikony kodeńskiej i przeświadczenie o potrzebie podtrzymywania tradycji kultu to myśl przewodnia utworu. Jest ona zbieżna z postawą światopoglądową autorki. Cudowność, którą zaświadcza legenda, determinuje los bohatera, który nie jest w pełni świadomy przemian duchowych jakich doświadcza. Sentymentalny i egzaltowany styl opisu sceny uzdrowienia w pierwszej powieści ustąpi miejsca rozpamiętywaniu litanijnemu w *Błogostawionej winie*. Awanturnicza podróż Sapielhy (zwłaszcza ucieczka z Rzymu) ma szczęśliwy finał (kradzież dziwnie łatwo zostaje dokonana, pogoń gubi ślady, uciekinierzy w drodze doznają pomocy i dziwnego spokoju, za sprawą obrazu dokonuje się w drodze cud uzdrowienia opętanego); wszystko wydaje się dziać w zgodzie z Maryjnym przyzwoleniem. Legenda dokonuje transformacji; do wątków kanonicznych dołączają nowe; autorka dopisze kilka, aż po wiek dwudziesty, w końcowych fragmentach powieści. W *Beatum scelus* wokół legendy historyczno-hagiograficznej oscyluje świat przedstawiony; ona jest teleologicznym projektem literackich działań.

Zdzisława Mokranowska

**The Painting of the Mother of God of Kodeń  
in the Novel by Zofia Kossak-Szczucka *Beatum scelus***

The author of the article analyses the first novel of Zofia Kossak entitled *Beatum scelus* that was written in 1923 and compares it with its later version, much more extended and changed, entitled *Błogostawiona wino* [Blessed guilt], which appeared in 1953. The central theme of the novel covers the history of the image of the Gregorian Mother of God, later referred to as the Mother of God of

---

<sup>15</sup>Tamże.

Kodeń, which was stolen from the papal chapel by Mikołaj Sapieha, the province governor of Brzeg, during his pilgrimage to Rome and then transported to the Podlasie region, to Kodeń. The world presented in *Beatum scelus* oscillates around a historical and hagiographical legend; it is a theological project of literary activities. This novel is also a religious novel, because the author touches here some significant aspects of faith in respect of guilt and punishment, conflict of conscience and the problem of compensation. And it is the earliest and present history of the painting of the Madonna of Kodeń that provides the basis for those reflections. For the purpose of artistic creation, the author mixes here the facts that were written down in sources and in legends. The post-war version of the novel extends the frames of the painting and plastically reveals the aspects of life in Poland in the 17<sup>th</sup> century: customs, political relations, social relations and a critical description of the reality present in the Vatican and in the church. When comparing the texts of both novels it should be stated, that the brevity of the first version finds its direct reflection in the clarity of the thesis; the pragmatics and magnitude of the Marian worship – *Błogosławiona wina* achieves a greater literary quality due to its elaborated plots, but at the same time loses its ideological explicitness.

Wojciech Kudyba

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa

## Krucjata dziecięca w literaturze i malarstwie

U źródeł literackiego mitu dziecięcej krucjaty znajdują się wydarzenia, jakie rozegrały się w Niemczech i we Francji na początku trzynastego stulecia. Ich popularyzatorem stał się przede wszystkim żyjący we wspomnianym stuleciu cysterski kronikarz Albéric de Trois Fontaines. To z jego zapisków dowiadujemy się, że w 1212 roku rozpoczął we Francji swą działalność Etienne de Cloyes, który utrzymywał, że miał prywatne objawienie i otrzymał od Chrystusa nakaz zorganizowania krucjaty. Młody przywódca nie uzyskał wprawdzie poparcia króla Filipa Augusta, o które zabiegał, ale niezwyklej autorytet i popularność zapewniły mu nadprzyrodzone znaki. Kronikarz wspomina m.in. o owcach padających na kolana i wzywających chłopca do odbicia Jerozolimy z rąk Turków, a także o zwerbowanych dwudziestu tysiącach dzieci, które Etienne poprowadził na południe w stronę Morza Śródziemnego. Jak przekonuje dziejopis, wiele z nich pomarło po drodze z głodu i wycieńczenia, zaś te, które dotarły do morza zostały podstępnie zwabione na statki handlarzy o znamienitych nazwiskach Hugo de Fer i Wilhelm Porc (Hugo Żelazny i Wilhelm Świnia). Okręty, które miały je zabrać do Ziemi Świętej, zatoniły, lub okazały się pułapką: dzieci zostały sprzedane handlarzom niewolników, jedynie kilkoro uczestników krucjaty zdołało zbiec i ocalić swoje życie<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Krucjata dziecięca posiada obszerną literaturę przedmiotu, z której czerpię niniejsze informacje. Por.: G. Dickson, *The Children's Crusade. Medieval history, modern mythistory*, Basingstoke 2008; M. Menzel, *Die Kinderkreuzzüge in geistes- und sozialgeschichtlicher Sicht*,

W wielu kronikach pojawiają się elementy odmiennej historii: oto młody Nikolas z Kolonii zbiera grupę siedmiu tysięcy dzieci, by dotrzeć z nimi przez Alpy do Genui. Gdy nie rozstąpiły się wody morza, by umożliwić dzieciom przejście, część z nich wraca do domu, inne kierują się do Rzymu, żadne z nich nie dociera jednak do Ziemi Świętej. Zdarzają się także zapisy będące swobodną kontaminacją obydwu wymienionych opowieści<sup>2</sup>.

Krytyczne spojrzenie nowoczesnych historyków odbiera referowanym wyżej przekazom wiele blasku. Opowieść Alberic'a de Trois Fontaines – szkicująca zawiłą trasę krucjaty – nie znajduje żadnego potwierdzenia w kronikach miast, przez które mieli przechodzić mali krzyżowcy. Także wymowne nazwiska handlarzy wskazują, że mamy do czynienia z zespołem środków właściwych raczej legendzie, a nie relacji historycznej<sup>3</sup>. Wprawdzie postaci pasterza o imieniu Etienne trudno odmówić historyczności, jednak grupa zgromadzona przezeń rozproszyła się najprawdopodobniej zaraz po wizycie u króla, który jednoznacznie opowiedział się przeciwko wyprawie<sup>4</sup>.

Nieco inaczej przedstawia się rzecz z zapiskami o wyprawie Nicolasa. Na podstawie wiarygodnych zapisków możemy odtworzyć jej trasę i czas trwania. Nie wiemy wprawdzie, czy był on jej inicjatorem. Niektórzy kronikarze wymieniają go jednak jako przywódcę. Tak czyni m.in. Jacob de Voragine, kronikarz Genui, który wspomina o siedmiu tysiącach pielgrzymów niemieckich, przybyłych w roku 1213 do miasta. Czym zatem była krucjata dziecięca? Jak przekonuje wybitny współczesny mediewista Ulrich Gäbler, trudno mówić o jej dziecięcych uczestnikach. Łacińskie 'puerī', pojawiające się w kronikach może przecież oznaczać zarówno dzieci, jak i młodzież, bywało też używane dla określenia ludzi biednych. Zresztą, wielu kronikarzy nie pisze wyłącznie o młodzieńcach, ale wśród towarzyszy Nicolasa wymienia także m.in. kobiety i starców. W większości kronik nie pada też słowo 'krucjata'. Wyprawa Nicolasa bywa zwykle nazywana pielgrzymką. Jej uczestnicy, w tym sam przywódca, są wyposażeni w typowe atrybuty i strój pielgrzyma.

---

„Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters“ 1999, nr 55, s. 117–156; G. Dickson, *La Genese de la Croisade des Enfants (1212)*, „Bibliothèque de l'École des Chartes. Revue d'Érudition“ 1995, nr 1, s. 53–103; U. Gäbler, *Der „Kinderkreuzzug“ vom Jahre 1212*, „Schweizerische Zeitschrift für Geschichte“ 1978, nr. 28, s. 1–14; P. Raedts, *The Children's Crusade of 1212*, „Journal of Medieval History“ 1977, nr 3, s. 279–324.

<sup>2</sup> Por. np. U. Gäbler, *Der „Kinderkreuzzug“ vom Jahre 1212...*, s. 1–3.

<sup>3</sup> Tamże, s. 10–14.

<sup>4</sup> Por. P. Raedts, *La croisade des enfants a-t-elle eu lieu?*, [w:] *Les Croisades*, Paris 1988, s. 58.



Nie wyrażają chęci zdobycia Ziemi Świętej, nie otrzymują też właściwego krucjatom wezwania Stolicy Apostolskiej. Niosą za to ze sobą krzyż i, jak twierdzi Gäbler, właśnie to mogło spowodować nadanie pielgrzymom miana „krzyżowców”. Ważnym tłem tzw. „krucjaty dziecięcej” są, zdaniem badacza, powszechne w XIII w., podejmowane m.in. przez albigenów, pielgrzymki pokutne, których częścią był rytuał dźwigania krzyża. Najnowsza monografia Garego Dicksona *The Children's Crusade. Medieval history, modern mythistory* nie pozostawia wątpliwości, że sam termin „krucjata dziecięca” wydaje się dziś raczej skutkiem mitologizacji faktów niż trafną nazwą rzeczywistego zjawiska historycznego.

Nie mogli jednak o tym wiedzieć dziewiętnastowieczni pisarze, zafascynowani przekazami ówczesnych historyków. Syntezę panujących wówczas przekonań odnajdujemy m.in. w imponującym, osiemnastotomowym dziele Friedricha Schlossera *Weltgeschichte für das deutsche Volk*, wydanym w latach 1854–1856. Niech będzie wolno przywołać fragment, który Jerzy Andrzejewski w 1960 roku umieścił jako wstęp do swojej mikropowieści *Bramy raju*:

Jak potężnym i powszechnym było religijne rozmarzenie, świadczy o tym owa dziwna wyprawa krzyżowa dzieci, która na kilka lat przed śmiercią Innocentego III (1213) poruszyła południowo-wschodnią Francję, a nawet niektóre niemieckie okolice. Pastuszek pewien począł głosić, że duchy niebieskie oznajmiły mu, jako grób święty może być wybawionym tylko przez niewinnych i małoletnich. Chłopcy i dziewczęta w wieku od ośmiu do szesnastu lat opuszczali swoje rodzinne miejsca, zbierali się w tłumy i dążyli ku brzegom morza. Wiele ich poginęło z utrudzenia i niedostatku, wiele także stało się łupem chciwych handlarzy, którzy wabili te dzieci do siebie, a potem je sprzedawali w niewolę<sup>5</sup>.

Elementy fabularne, jakie pojawiają się u Schlossera oraz w pracach innych ówczesnych badaczy, w szczególny sposób poruszyły wyobraźnię modernistów. W drugiej połowie XIX i na początku XX wieku legenda dziecięcej wyprawy staje się przedmiotem kilku ważnych przedstawień literackich i malarskich. W 1857 r. niemiecki prozaik Leopold Schefer publikuje powieść *Der Hirtenknabe Nicolaus, oder der Kreuzzug im Jahre 1212*. Utworem, który wprowadził mit krucjaty dzieci na salony literackie Europy stał się jednak zupełnie inny tekst. W 1895 roku w Paryżu ukazuje się *Croisade des enfants* – poemat prozą Marcela Schwoba, francuskiego poety pozostającego pod wyraźnym wpływem symboli-

<sup>5</sup> Cyt za: J. Andrzejewski, *Trzy opowieści*, oprac. W. Maciąg, Wrocław-Kraków 1998, s. 59.

zmu Maurycego Maeterlincka<sup>6</sup>. To właśnie Schwob odkrył w średnio-wiecznej legendzie dramat osobliwych powiązań i przekształceń czy- stości i grzechu, szlachetności i szaleństwa – motywy, które tak mocno zainspirują później Jerzego Andrzejewskiego<sup>7</sup> i wielu innych współcze- snych artystów. Spośród rozmaitych przedstawień zapośredniczonych w wizyjnym utworze Schwoba chciałbym zwrócić szczególną uwagę na malarskie dzieło Witolda Wojtkiewicza *Krucjata dziecięca*. Wiesław Juszc- zak w następujący sposób wyjaśnia genezę tego obrazu:

Miriam zaprezentował Schwoba w roku 1901, drukując na łamach „Chimery” przekład jego *Croisade des enfants*, która ukazała się ponownie w 1903 roku, jako osobna broszura w serii Biblioteki tegoż pisma. W roku 1905, stąd biorąc temat i tytułem utworu ostentacyjnie podkreślając wpływ tak „modernistycznej” literatury na swe malarstwo, Wojtkiewicz pokazał swoją *Krucjatę dziecięcą* na pierwszej wystawie Grupy „Pięciu”<sup>8</sup>.

Objasniając charakter intermedialnych relacji pomiędzy obrazem polskiego malarza i poetycką prozą Schwoba, monografista wyraźnie podkreśla niezależność, a nawet nieporównywalność obu artystycznych opracowań mitu krucjaty:

*Krucjata dziecięca* Wojtkiewicza – już po zdaniu sobie sprawy ze wszystkich różnic tworzywa, z różnic w sposób nieunikniony dzielących każdą literacką i plastyczną realizację tego samego motywu – zaskakuje niezmiernym oddaleniem od pierwowzoru. Zresztą słowo „pierwowzór” w ogóle traci tu zastosowanie, należy mówić raczej o najogólniej i najbar- dziej zewnętrznie rozumianej podniecie, o sugestii tematycznej – bo nie ma tu ani zbieżności nastrojów, ani podobieństw szczegółów, ani żadnej podobnej cechy w sposobie rozwijania narracji, w sposobie „podania” motywu i rozmieszczenia, wyważenia głównych jego akcentów. Gdyby nie okoliczności towarzyszące powstaniu dzieła, gdyby nie sam tytuł, nikt nie skojarzyłby tego obrazu z poematem Schwoba<sup>9</sup>.

Jaki więc obraz świata ewokuje malarskie dzieło Wojtkiewicza? Jego interpretatorzy zwracają uwagę na niezwykłą kondensację malarskich środków wyrazu, które artysta podporządkowuje jednej idei, zabarwia jednym emocjonalnym kolorem. Ascetyczna gama barwna, oparta na si- nawych szarościach i przełamanych brązach, sugeruje właśnie to: jeden,

<sup>6</sup>W. Juszcak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Kraków 2000, s. 187.

<sup>7</sup>Pisze o tym w swej książce Agnieszka Gawron (teżże, *Sublimacje współczesności. Powieściopisarstwo Jerzego Andrzejewskiego wobec przemian prozy XX wieku*, Łódź 2003).

<sup>8</sup>W. Juszcak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka...*, s. 187–188.

<sup>9</sup>Tamże, s. 188–189.

niezmienny, ogarniający całe przedstawienie malarskie posępny ton – smutku? przerażenia? rozpaczy? Z nieruchomą monotonią barw zdaje się kontrastować zróżnicowana faktura i swoista „plakatość” postaci. Trudno byłoby jednak widzieć w uchwyconym przez artystę ruchu jakiś element pozytywny, przełamujący nastrój apatii. Dramatyczna, kontrastowa kompozycja sceny wcale nie służy tu budowaniu sugestii wędrówki, która byłaby jakimś rodzajem osobowego rozwoju, przynosiła pełniejsze zadomowienie w świecie. Jest wręcz przeciwnie. Figury wydają się rozrzucone w przestrzeni nie dającej poczucia bezpieczeństwa i zakorzenienia. Pejzaż jest ogołocony z jakichkolwiek atrybutów przychylności. Zarówno niebo, jak i ziemia wydają się zupełnie obce – są pozbawione znaków umożliwiających orientację podróżnym, pozostają puste i niegościnne. Ruch postaci – tajemniczy, jakby somnambuliczny – musi zatem oznaczać zagubienie, błędzenie, absurdalną podróż pozbawioną celu, wiodącą nieuchronnie ku zagładzie. Posępna tonacja barw okazuje się cieniem melancholii, mrokiem niedocieczonej tragedii ludzkiego losu. Ciężar chmur przytłaczających wędrowców staje się ciężarem bycia-w-świecie, który nie daje oparcia, nie przynosi spełnienia, osacza pustką i śmiercią, obezwładnia i przeraża. Elementy deformacji postaci służą właśnie budowaniu nastroju nie tyle dziwności, ile absurdu istnienia, koszmaru egzystencji pozbawionej perspektywy nadziei. Ostry kadr, przecinający ramami obrazu pierwszoplanową postać, zdaje się przenosić malarską wizję w stronę naszego własnego realnego świata. Pyta, czy także my nie jesteśmy zanurzeni w rzeczywistości pozbawionej znaków sensu.

Czy wszystkie nowoczesne sygnatury mitu dziecięcej krucjaty ewokowały podobną, mroczną wizję bezsensu bycia? Wydaje się, że nie. Przypomina się zwłaszcza powieść Zofii Kossak-Szczuckiej *Bez oręża*. Myślę też o wierszach współczesnego poety – o utworach związanego ze środowiskiem poznańskim Wojciecha Gawłowskiego, który w swym zbiorze *Podania, życiorysy legendy i baśnie*<sup>10</sup> zamieścił cztery wiersze zatytułowane *Krucjata dziecięca*. Oto drugi z nich:

*Krucjata dziecięca II*

Wieś Łopienno dawny dworek pobielane ściany  
w polodowcowej rozpadlinie wiatr jezioro marszczy

płaszczyzna wielkopolska ściele się szeroko

---

<sup>10</sup> W. Gawłowski, *Podania, życiorysy legendy i baśnie*, Sopot 2000.

melancholia niziny wiatr lże toczy z oka

Małe i duże dzieci co nie dorośleją  
prowadzą zakonnice zwirową aleją

Procesja żywcem wzięta z płócien Wojtkiewiczza  
szczyrzy gęby gawieź kocie łby ulica

Z koszyczków kwiatki sypią wieją feretrony  
stygmat Bożego Ciała nad tłum wyniesiony

bieleje hostia słońce na niebie wysoko  
na horyzoncie w dali sinieją obłoki

Pomrukuje burza gęstnieje powietrze  
(Na wpół uduszone pępowiną dziecko

z niedotlenionym mózgiem ogniem na policzku  
czterdziestoletnia Ewa z dzwoneczkami w ręku).

Procesja zawraca by zdążyć przed deszczem  
zasłona przybytku nie rozdarta jeszcze

Wiatr kręci bicz z piasku i na oślep razy  
rozdaje. Rwą ziemię korzenie błyskawic

Napowietrzna golgota staje nad równiną  
z chmur otwartego boku strugi wody płyną<sup>11</sup>.

Znaczący wydaje się sam sposób prowadzenia opisu. Autor przechodzi najpierw od ogółu do szczegółu: od planów rozpraszających – ogólnego (pozwalającego uchwycić budynek) i dalekiego (panoramycznego) – do planu pełnego, umożliwiającego ukazanie pojedynczej postaci. Stopniowo przecież obraz znów się rozszerza, by w zakończeniu utworu ponownie objąć całą panoramę równiny. Odnosimy wrażenie, że indywidualne osoby nie są tu izolowane, przeciwnie: wtapiają się w szersze tło, ich los wpisuje się w jakąś większą całość (historyczną?, egzystencjalną?, religijną?).

Funkcje owej całościowej narracji mieszczącej w sobie biografie bohaterów pełni mit dziecięcej krucjaty. Nie jej warstwa faktograficzna – zapisana w dawnych kronikach i nieco bardziej zobiekttywizowanych

---

<sup>11</sup> Tamże, s. 5.

współczesnych opracowaniach naukowych – ale właśnie mitologia, utrwalająca raczej wartości, ideały, wzory postaw niż wydarzenia historyczne. Te w ogóle się w wierszu nie pojawiają. Jeśli odnajdujemy ich ślad, to dzieje się tak wyłącznie dzięki ich zapośredniczeniom w kulturze. Ważnym, bo przywołanym przez autora, kontekstem są obrazy Witolda Wojtkiewicza, w tym zapewne – namalowana w 1905 roku – *Krucjata dziecięca*.

Niełatwo odpowiedzieć na pytanie, na ile tekst liryczny jest polemiką ze wspomnianym dziełem malarza. Poeta odwołuje się wprost jedynie do ogólnych cech jego obrazów. Wypada poprzestać na ostrożnej konstatacji, że obie wizje dziecięcego pochodzenia pozostają kontrastowo różne. Daremnie szukalibyśmy u Gawłowskiego ponurej scenerii, hipnotycznego ruchu, ciemnej tonacji – charakterystycznych dla Wojtkiewiczowego ujęcia krucjaty. Początek wiersza, mimo że jest opisem realnie istniejącego Zakładu Specjalnego, prowadzonego przez siostry urszulanek, przypomina trochę Soplucowską arkadię. I choć w kolejnych dystychach nie zabraknie cienia melancholii i odgłosów gromu, to jednak łązy będzie osuszało promienne słońce, a deszcz stanie się raczej symbolem opieki niż kary. Nie bez znaczenia jest fakt, że pochod dziecięcy jest liturgiczną procesją, świętowaniem realnej obecności Boga-z-nami. Wędrowka dzieci nie jest, jak u Wojtkiewicza, drogą w nieznaną, ale znajomą, oswojoną rytuałem pełnym radosnych kolorów i dźwięków. Osobliwa to jednak procesja – jednocześnie wspaniała i kaleka, wzniosła i groteskowa. Można by przypuszczać, iż wiersz jest przede wszystkim ewokacją owej dziwności, szczególnego napięcia między patosem i groteską, które każe myśleć o nieoczywistości i osobliwości egzystencji. Deformacja postaci ma tu przecież charakter dosłowny. Jest znakiem choroby. Każe pytać o źródła zła, jakie dotyka bezbronych.

Zakończenie wiersza niespodzianie otwiera jednak inny jeszcze wymiar rzeczywistości. Burza staje się wydarzeniem eschatologicznym. Wiatr przypomina o biczowaniu Jezusa, chmury o ukrzyżowaniu i otwartym sercu Boga, który obdarza nas swoim miłosierdziem. Okazuje się, że, zdaniem autora, nie da się zrozumieć skandalu dziecięcego cierpienia inaczej, jak tylko w świetle Męki i zmartwychwstania Chrystusa. Właśnie chore dzieci stają się w utworze pierwszymi zbawionymi, pierwszymi, najważniejszymi uczestnikami rzeczywistości ostatecznej – eschatologicznej.

Jeśli nawet, jak chcą historycy, do krucjaty dziecięcej w rzeczywistości historycznej nigdy nie doszło, to jednak nie da się tego samego powiedzieć o rzeczywistości kultury. Mit krucjaty dziecięcej jest częścią modernizmu. Bohaterowie, którzy stali się ucieleśnieniem idei niezawinionego cierpienia, wciąż zaludniają naszą wyobraźnię. Są wciąż ważni, bo zachęcają do stawiania fundamentalnych pytań o horyzont naszej egzystencji.

Wojciech Kudyba

### **Children's Crusade in Literature and Painting**

The author analyzes the two artistic visions of the children's crusade. He points out that modern historians have no doubts - the crusade never happened. The author notes that the essence of this myth is the idea of undeserved suffering. In this way the writers could pose fundamental questions about the meaning of human existence. The painting of Witold Wojtkiewicz *Krucjata dziecięca* reveals - according to the author - a vision of being "in" the world - the world of no fulfilment, full of emptiness and death which threatens people. In contrast we have a vision created by Wojciech Gawłowski. The children's journey is not, like in Wojtkiewicz's work, a travelling towards the unknown, but a familiar and tamed ritual. It is both wonderful and handicapped, sublimed and grotesque. First of all however, it has one clear goal - it is a journey towards the supernatural.

Ks. Adam Ryszard Prokop  
Gera, Niemcy

## **Zastygłe i poblądłe oblicza Anioła. Przyczyny i konsekwencje kryzysu angelologii widziane przez pryzmat wybranych dzieł literackich i malarskich**

### **1. Krótki zarys rozwoju angelologii**

Istnienie aniołów jest prawdą wiary potwierdzoną jednomyślnie przez Pismo Święte i Tradycję<sup>1</sup>. Oficjalne wypowiedzi Kościoła, które dotyczą tej kwestii, ograniczają się do zakwalifikowania aniołów jako stworzeń, przedstawicieli „rzeczy niewidzialnych”, obdarzonych wolną wolą i inteligencją; każdy człowiek ma przyznanego mu do pomocy Anioła Stróża<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Urząd Nauczycielski Kościoła na przestrzeni wieków bardzo powściągliwie odnosił się do kwestii istnienia aniołów. Za wypowiedzi dogmatyczne w tej kwestii uchodzą: wyznanie wiary Soboru Laterańskiego IV (1215) przeciw Albigensom i Katarom (tłumaczenie polskie w: *Breviarium Fidei*, oprac. St. Głowa, I. Bieda, Poznań 1998, s. 166–167), powtórzone w konstytucji dogmatycznej Soboru Watykańskiego I *Dei Filius* (tłum. pol. w: *Breviarium Fidei...*, s. 180–181). W obu tekstach w oryginale łacińskim nie występuje jednak rzeczownik „anioł”, a znacznie mniej konkretny, za to świadczący o ostrożności Ojców Soborowych w tej kwestii, przymiotnik „anielski”. Jak słusznie zauważa Albert J. Urban, w całej historii chrześcijaństwa Magisterium Kościoła nigdy nie uczyniło duchowego lub religijnego zajmowania się aniołami przedmiotem wiary, wręcz przeciwnie, ograniczyło się ono do zwalczania przesadzonych tendencji tak w teologii, jak i w praktyce. (por. A.J. Urban, *Lexikon der Engel*, Augsburg 2007, s. 119).

<sup>2</sup> Ciekawe refleksje na ten temat znajdują się w przedmowie M. Cynki do wydania polskiego *Małego leksykonu aniołów*: H. Krauss, *Mały leksykon aniołów*, Poznań 2007, s 9. Wolna wola i poznanie aniołów, jak również nauka o Aniołach Stróżach nigdy nie zostały oficjalnie zdogmatyzowane, ale stanowią część powszechnego nauczania Kościoła. Woluntaryzm i epistemologię aniołów potwierdza Katechizm Kościoła Katolickiego (*Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994, pkt. 311), zaś kult Aniołów Stróżów oficjalnie zatwierdziło przyjęcie ich święta do kalendarza liturgicznego w 1670 r.

Paralelnie do wykładni dogmatycznej, choć znacznie bardziej wybujałe, rozwija się refleksja teologiczna. Teza Pseudo-Dionizego Areopagity o istnieniu dziewięciu zhierarchizowanych chórów anielskich ustala średniowieczny kanon, zarówno myślowy, jak również estetyczny, gdyż Pseudo-Dionizy zawarł w swoim dziele *O hierarchii niebieskiej* także wskazówki ikonograficzne, określając, w jaki sposób i za pomocą jakich atrybutów należy przedstawiać dany chór anielski<sup>3</sup>. Tezy Areopagity wykorzystał św. Tomasz z Akwinu do sformułowania swojego traktatu o aniołach w Sumie teologicznej, który niewątpliwie należy do szczytowych osiągnięć angelologii spekulatywnej<sup>4</sup>.

Aniołowie, którzy na kartach Biblii pojawiają się w kluczowych momentach historii zbawienia<sup>5</sup>, jeszcze w antyku znajdują miejsce w dziełach sztuki<sup>6</sup>. W malarstwie średniowiecznym pozostają długo pod wpływem ikonografii bizantyjskiej; następnie, na skutek pobożności franciszkańskiej następuje większa antropomorfizacja, zwłaszcza emocjonalna, pojawia się też coraz więcej cech androgynicznych. Od XIV w. pojawia się trzecia konwencja przedstawienia anielskiego – jako dziecka ze skrzydłami<sup>7</sup>. Od późnego średniowiecza, poprzez renesans, aż po barok większość mistrzów pędzla pozostawiła po sobie arcydzieła prezentujące postaci anielskie.

W literaturze szczytowymi osiągnięciami pozostają niewątpliwie *Boska Komedia* Dantego i *Raj utracony* Milтона. Nie brak też świadectw pobożności anielskiej – na przykład w *Pieśni o Rolandzie* wzywa się ich

<sup>3</sup>Obszerne komentarze do dzieła Pseudo-Dionizego, jak również jego miejsce i rolę w neoplatońskiej teologii chrześcijańskiej, ze szczególnym uwzględnieniem angelologii, m.in. w: A.J. Urban, *Lexikon der Engel...*, s. 136–162; H. Oleschko, *Aniołów dyskretny lot*, Kalwaria Zebrzydowska 1996, s. 59–63.

<sup>4</sup>Próbie syntezy metafizycznej angelologii św. Tomasza, przystępnej i zrozumiałej dla współczesnego czytelnika podejmuje Aleksandra Bańka w swoim artykule o aniołach w perspektywie ontologii Akwinaty (A. Bańka, *Ens spiritualis, czyli anioł w świetle tomistycznej koncepcji bytu*, [w:] *Anioł w literaturze i w kulturze*, t. III, red. J. Ługowska, Wrocław 2006, s. 105–112).

<sup>5</sup>Między innymi strzegą wrót Edenu (Rdz 3, 24), towarzyszą narodowi wybranemu podczas wędrówki do ziemi obiecanej (Wj 14, 19), zwiastują narodziny Mesjasza (Łk 1, 26–38).

<sup>6</sup>Za najstarszy wizerunek anioła uchodzi scena Zwiastowania z katakumb św. Priscylli w Rzymie z II lub III w. n.e. (por. R. Giorgi, *Aniołowie i demony*, Warszawa 2007, s. 283, a także: H. Krauss, *Mały leksykon aniołów...*, s. 65).

<sup>7</sup>Na kształtowanie się pierwotnego wizerunku anioła w malarstwie niewątpliwie miało wpływ niebezpieczeństwo utożsamienia z bóstwami pogańskimi, które dopiero w epoce przełomu między antykiem a średniowieczem stopniowo zanikało. Przejrzysty i zwięzły rys rozwoju wizerunków i atrybutów anioła w malarstwie w: H. Krauss, *Mały leksykon aniołów*, s. 65–68).



pomocy. W renesansie i baroku punkt ciężkości przesuwają się z zaświatów do tego świata, gdzie pomagają ludziom, chronią ich przed złymi duchami, z którymi wciąż prowadzą walkę<sup>8</sup>.

Literatura i malarstwo od antyku po barok wyrażają bogactwo angelologiczne, zarówno na poziomie spekulatywnym, jak również jego przełożenie na poziomie egzystencjalno-religijnym. Szukane są nowe środki wyrazu, nowe symbole, nowe motywy, aby zaświadczyć o rozwoju, pogłębieniu, ale też popularności anielskiego tematu.

## 2. Kryzys angelologii nowożytnej

Cezurę europejskiego światopoglądu niewątpliwie wyznacza oświecenie, w którym – z samej definicji – miejsca na dobre duchy nie było<sup>9</sup>. Oczywiście, można dopatrywać się kryzysu myśli anielskiej już wcześniej, w dobie reformacji, kiedy zarówno Luter, jak i Kalwin odrzucili kult aniołów, uznając go za zagrożenie dla monoteizmu oraz za wpływ pogański, wypaczający wczesne chrześcijaństwo<sup>10</sup>.

Analogicznie do wcześniejszych epok, kiedy rozkwit angelologii wyraźnie był obecny w literaturze i malarstwie, na kanwie wybranych dzieł malarskich i literackich postaram się wymienić najważniejsze problemy, z którymi boryka się współczesna nauka o aniołach. Upредить trzeba czytelnika, że wybór jest subiektywny. Do zilustrowania pewnych tendencji można zapewne wybrać zupełnie inne przykłady. Ja wybrałam poniższe uwzględniając następujące kryteria: po pierwsze, zależało mi na tym, by były to egzemplarze polskie, aby pokazać ewolucję niektórych problemów w naszej konkretnej narodowej rzeczywistości, co mi się z jednym wyjątkiem udało; po drugie, istotne było, aby istniała możliwość interpretacji w duchu chrześcijańskim, w odróżnieniu od motywu anioła jako miary i metafory archetypów mniej lub bardziej definiowalnej mistyki antropologicznej, albo przeciwnie – do anioła jako nośnika określonych treści ezoterycznych, z założenia nieortodoksyjnych i heretyckich<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> H. Krauss, *Mały leksykon aniołów*, s. 63–65.

<sup>9</sup> Zob. M. Cieński, *Czy wiek XVIII potrzebował aniołów? O postawach religijnych w dobie oświecenia*, [w:] *Anioł w literaturze i w kulturze*, t. II, red. J. Ługowska, Wrocław 2005, s. 96–105.

<sup>10</sup> Por. H. Oleschko, *Aniołów dyskretny lot...*, s. 73–76.

<sup>11</sup> Ze względu na ramy niniejszego artykułu, wybrane przykłady z literatury stanowią krótkie formy liryczne. Naturalnie anioły są obecne także w innych, obszerniejszych formach literackich; mimo to, trzeba zauważyć, że nie ma nowożytnego dzieła o tematyce anielskiej, które można by bez wahania zestawiać z *Boską Komedią* Dantego lub *Rajem utraconym* Milтона.

## 2.1 Romantyzm

Epoka romantyzmu świadomie skierowała się przeciw oświeceniowym ideałom naukowym i poznawczym, pragnęła pokazać granice epistemologii opartej wyłącznie na eksperymencie. Wydawałoby się więc, że temat anielski idealnie pasuje do sfery, której nie ogarnia „mędrca szkiełko i oko”. Tak zaczęły się moje poszukiwania anioła wśród dzieł uznanych polskich malarzy doby romantyzmu. Wśród całej palety portretów, kłęsk narodowych i fascynacji końmi, trudno go jednak było znaleźć. Ale ostatecznie szukanie zakończyło się sukcesem.

### 2.1.1. Teofil Kwiatkowski *Bal w Hotelu Lambert* (marginalizacja)<sup>12</sup>

Już pierwszy rzut oka na ten obraz pokazuje, że nie jest to wielki powrót tematu anielskiego, który tu jest tylko znikomym elementem tła, dla uwiecznienia: historycznej roli obozu „Hotel Lambert”, jak wskazuje obecny tytuł; ale też muzyki wielkiego polskiego kompozytora, którego Kwiatkowski był przyjacielem, na co wskazuje pierwotny tytuł: *Polonez Chopina*<sup>13</sup>.

Kwiatkowski ilustruje muzykę, należącą także do świata rzeczy niewidzialnych. Kompozycja dotyczy symboliczno-rodzajowych scen, ukazujących świat zjaw i majaków. Zdegradowany do tego poziomu anioł jest jednym z wielu jej elementów. Wśród wysiłków epoki romantycznej, by odkryć, wyrazić niepoznawalne i niewidzialne, pozostające w sferze pozazmysłowej, anioły pozostają jedynie jednymi z wielu bytów bajkowych, mitologicznych. Wypracowana w późnym średniowieczu angelologia spekulatywna, wyeksploatowana do granic możliwości w baroku i zdyskredytowana w oświeceniu, nie ma siły, by na nowo się odkryć i dać impuls sztuce do nowego, kreatywnego przepracowania tematu. Rysuje się tutaj bardzo wyraźnie marginalizacja wątku anielskiego, zarówno na poziomie naukowym, jak również na poziomie sztuk pięknych.

Jedną z głównych przyczyn tej marginalizacji jest świadomość teologów, że angelologia pozbawiona metafizyki staje się jałowa i bezcelowa. O ile Akwinata mógł jeszcze, na bazie metafizycznej, stawiać w pełnej powadze ważne dla ontologii bytów duchowych pytanie, o ilość aniołów na główce szpilki, o tyle powyższe pytanie staje się dowodem na absurd scholastyczny w epoce nowożytnej. Teologowie zdają sobie sprawę, że

---

<sup>12</sup> Obraz ten istnieje w kilku wersjach, anioł jest dostrzegalny na wszystkich mi znanych.

<sup>13</sup> Zob. <http://poznan-sztuka.webpark.pl/kwiatk2.htm>, 23 I 2010.

świat aniołów pozostanie tajemnicą. Angelologia przestaje być osobnym działem dogmatyki, zostaje zmarginalizowana do skromnej części traktatu o stworzeniu.

2.1.2. Antoni Edward Odyniec *Anioł śmierci*<sup>14</sup> (agnostycyzm epistemologiczny)

W epoce romantyzmu utrwała się w świadomości powszechnej przekonanie o niepoznawalności aniołów, ale towarzyszy mu jeszcze niezachwiana wiara w anioły<sup>15</sup>. Antoni Edward Odyniec w interesujący sposób przedstawia to w swoim *Aniele Śmierci*<sup>16</sup>. Tytułowy bohater, podmiot liryczny wiersza, jest bytem jak najbardziej realnym, istniejącym w wymiarze boskim, wiecznym, ale działającym w tej rzeczywistości. Jego zadaniem jest niesienie miłości, pokoju, błogie przeniesienie duszy w zaświaty, tymczasem człowiek, przy swoich ograniczonych możliwościach poznawczych odczuwa strach, lęk, beznadzieję. Autor romantyczny wyraźnie wiąże ograniczoną epistemologię ludzką z grzechem pierwotnym, przez co podkreśla jej nieodwracalność i niezmienność, co praktycznie jest wyrokiem śmierci dla angelologii uprawianej przez ludzi, z których każdy jest grzeszny. I tak człowiek pozostaje przed wyborem wiary lub niewiary anielskiej, bez możliwości rozumowego zgłębienia tematu, gdyż jedynym naukowym, bądź obiektywnym stanowiskiem wobec aniołów może być agnostycyzm epistemologiczny. Sami teologowie zdają się podzielać to zdanie, przynajmniej brak jest ortodoksyjnych prób odbudowania angelologii dostosowanej do nowej sytuacji światopoglądowej<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> A.E. Odyniec, *Anioł śmierci*, [w:] H. Oleschko, *Aniołów dyskretny lot...*, s. 177–178.

<sup>15</sup> Aniołów w polskiej literaturze romantycznej nie brakuje, wątki anielskie podejmują niemalże wszyscy poeci. W patriotycznym kontekście nie dziwi też stosunkowo częsty motyw Anioła Narodu. Tym bardziej zaskakująca i krytyczna dla angelologii wydaje się następująca refleksja lingwistyczna: „Poezja romantyzmu obfituje w liczne uwznioślające, poetyzujące określenia omowne, szczególnie przy próbach ujęcia w słowo poetyckie tego, co nieuchwytnie, transcendentne. [...] Przy grupie nazw aniołów zastanawia brak tego rodzaju transpozycji poetyckich i wierność istniejącym, zastanym w tradycji nazwom”. (D. Szagun, *Anioł i anielskość w romantyzmie na podstawie poezji Kornela Ujejskiego i Cypriana Norwida*, [w:] *Anioł w literaturze i w kulturze*, red. J. Ługowska, J. Skawiński, Wrocław 2004, s. 109).

<sup>16</sup> O szerszym kontekście mitu Anioła Śmierci w: J. Krawczyk, *Szkic sylwetki anioła śmierci w sztuce*, [w:] *Anioł w literaturze i w kulturze*, t. II, red. J. Ługowska, Wrocław 2005, s. 475–482.

<sup>17</sup> Próby podejmowane do dnia dzisiejszego w angelologii nowożytnej albo powielają metafizyczno-ontologiczne modele, ignorując ich anachronizm, lub odcinają się zdecydowanie od scholastycznych korzeni i „puryfikują” angelologię z średniowiecznych koncepcji, nie udało się jednak po dzień dzisiejszy stworzyć ekwiwalentnej angelologii

## 2.2. Modernizm

Dekadencja i rozczarowanie światem rzeczywistym na przełomie wieków wyraźnie potęgują sentymenty związane z transcendencją, nieskalanym sacrum. Malarstwo modernistyczne, zwłaszcza nasze rodzime, zdaje się na nowo przywracać blask dawnej chwale anielskiej. Bez wątpienia jest to apogeum pojawiania się postaci aniołów na polskich płótnach. Również w literaturze, zwłaszcza w poezji, ich nie brakuje. Mimo to, jeśli uważniej im się przyjrzeć, wyraźnie widać konsekwencje agnostycyzmu epistemologicznego i marginalizacji angelologii w teologii uniwersyteckiej.

### 2.2.1. Jacek Malczewski *Zmartwychwstanie* (konwencjonalizacja)

Jeden z najciekawszych, dla mnie, obrazów modernistycznych to *Zmartwychwstanie* Jacka Malczewskiego. Niebieskie motyle, szarańcza, zasłuchana twarz malarza, pewien niepokój, wszystko to stwarza wielorakie możliwości interpretacyjne. Sam anioł rozczarowuje jednak konwencją – kobieta ze skrzydłami, otoczona blaskiem światła, grająca na lirze. Kobiecość to tylko uwypuklenie, obecnych jeszcze w wiekach średnich, androgynicznych cech anielskich, lira – symbol anielskiej muzyki, znanej od antyku, światłość, której ciemność nie ogrania, też nie jest odkrywca.

Odczuwalna jest w tym kontekście niemoc angelologii. O ile jeszcze artyści i odbiorcy sztuki mają potrzebę anioła, o tyle brak impulsów spekulatywnych, stosowany agnostycyzm epistemologiczny, sprawia, że anioł sztywnieje w konwencjach, powtarzanych bez końca symbolach, które w najgorszym wydaniu stają się popularnym kiczem. I nawet złoty wiek aniołów w malarstwie polskim nie potrafił tych konwencji przełamać<sup>18</sup>.

### 2.2.2. Bolesław Leśmian *Anioł*<sup>19</sup> (ateizm praktyczny)

Strach teologii przed spekulacjami angelologicznymi utwierdza Sobór Watykański I, który właściwie powtarza dogmaty ustalone w XIII w. na Soborze Laterańskim IV, nie wnosząc nic nowego, a równocześnie przekreślając scholastyczne spekulacje<sup>20</sup>. W tej atmosferze zmarginalizowana angelologia, choć wciąż jeszcze żywa w pobożności ludowej, staje

alternatywnej. Por. M. Cynka, *Przedmowa do wydania polskiego*, [w:] H. Krauss, *Mały leksykon aniołów*, Poznań 2007, s. 10–12.

<sup>18</sup> Por. J. Krawczyk, *Szkic sylwetki anioła śmierci w sztuce...*, s. 481–482.

<sup>19</sup> B. Leśmian, *Anioł*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, Toruń 2000, s. 396.

<sup>20</sup> Zob. przyp. 1.

się dla kultury reliktem z zaświatów, nie do końca zrozumieliśmy, nieco zabobonnym. Sam brak nowej myśli angelologicznej jest już wyrazem praktycznego ateizmu teologów. Ów praktyczny, choć wciąż jeszcze szukający ateizm anielski wyraził Leśmian w swoim wierszu *Anioł*.

Dobry duch ma tutaj wszystkie konwencjonalne atrybuty: łącznik świata boskiego i ludzkiego, nadludzka szybkość, czysta inteligencja, oczy ogłędające Boga, androgyniczne cechy, nieosiągalność dla zmysłowej percepcji, skrzydła. Ale ta konwencja nie prowadzi do wiary, a wręcz przeciwnie – do „onieśmielenia niebem”. Konkluzja ateizmu praktycznego nie jest zaskoczeniem: anioł staje się archetypem pewnych wartości i cech, których już nie szukamy w rzeczywistości rzeczy niewidzialnych, w niebiańskim empireum, ale tu na ziemi wśród ludzi.

### 3. Diagnoza angelologii dzisiejszej

Na początku XXI wieku trzeba przede wszystkim zdiagnozować postępującą marginalizację angelologii. W najpopularniejszym obecnie w Niemczech podręczniku dogmatycznym, aniołom poświęcono zaledwie trzy strony w dwóch obszernych tomach<sup>21</sup>. Aktualnie obowiązujący Katechizm Kościoła Katolickiego też praktycznie nie wychodzi poza stworzenie świata niewidzialnego i powtórzenie miejsc obecności anielskiej w Piśmie Świętym<sup>22</sup>. Agnostycyzm poznawczy stał się niepisany dogmatem teologicznym, stąd nadal brak prób spekulatywnych. W szerokiej świadomości społecznej postaci aniołów tak się skonwencjonalizowały, że można je kupić w co drugim supermarkecie. Mało kto odważy się pewnie przyznać, że wierzy w uskrzydłonych hermafrodytów lub w barokowe nieloty, które siedzą na ramieniu w roli stróża i podszeptują dobre rady. Kryzys angelologii trwa, także w sztuce. Brak jest wielkich eposów i uznanych arcydzieł malarskich z tematem anielskim w tle. Bodaj ostatnim uznanym malarzem, który parał się tym tematem, był Marc Chagall. To jednak nie znaczy, że anioły są nieobecne. Na zakończenie dwa mało znane przykłady, powstałe w ostatnich latach, które poza już wymienionymi objawami kryzysu, rysują nowe zagrożenia.

#### 3.1. Jaqueline Fischer *Anioł* (ezoteryka indywidualistyczna)

Ten obraz nie wnosi nic nowego. Świetlista uskrzydłona postać o nieokreślonej płci, nie do końca uchwytana, nie do końca poznawalna.

<sup>21</sup> *Handbuch der Dogmatik, Band I*, red. Theodor Schneider, Düsseldorf 2006, s. 230-233.

<sup>22</sup> Por. *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994.

Pewnie nie zwróciłby mojej uwagi, gdyby nie fakt, że wisi w kościele ewangelickim w małym miasteczku niemieckim. Jego autorką jest Jacqueline Fischer, która przez swoje obrazy pragnie wyrazić swoje przeżywanie wiary. Ale jak to pogodzić z permanentnym zakazem kultu aniołów u Lutra? Czyżby ezoteryka, która od zarania angelologii chrześcijańskiej była jej heretyckim ekwiwalentem, począwszy od gnozy, poprzez Blake'a i antropozofię, po New Age całkowicie wyeliminowała myśl ortodoksyjną? Nie raz już zdarzyło mi się w księgarni, w poszukiwaniu książek o aniołach, zostać wysłanym do działu ezoteryka, nie religioznawstwo.

### 3.2. Małgorzata Żygadło *Wędrówka z aniołem*<sup>23</sup> (ezoteryka indywidualistyczna)

Niebezpieczeństwo ezoterycznej indywidualizacji wiary zdaje się potwierdzać tekst Małgorzaty Żygadło *Wędrówka z aniołem*. Dla młodej poetki, aktywnej praktykującej katoliczki, jest zrozumiałe samo przez się, że jej więź z aniołem, pozostanie dla innych tajemnicą nie do pojęcia, dlatego ją ukrywa. Anioł stróż, zanurzony w konwencjonalnych wyobrażeniach i nieuchwytny epistemologicznie dla innych, staje się indywidualnym i idealnym przyjacielem. Obawiam się, że żadna odgórna wykładnia angelologiczna, zgodna z Pismem Świętym i Tradycją, tego nie zmieni.

### 3.3. Agonia

Podczas gdy Urząd Nauczycielski Kościoła milczy, teologowie boją się podjąć prób „reanimacji angelologii”, a sztuka wypaliła się powielaniem starych schematów jednej z prawd wiary, może się okazać, że jedyną alternatywą dla praktycznego ateizmu anielskiego jest ezoteryka. Niekoniecznie ta zorganizowana i świadoma, ale ta indywidualna i prywatna, wciąż kwitnąca w szeregach przeciętnych katolików<sup>24</sup>.

Czwarty wiek kryzysu angelologii: nie wiemy, kim oni są, jacy są; brak też prób nowego naukowego spojrzenia. Anielski, praktyczny ateizm kontra ludowa ezoteryka indywidualistyczna – czas pokaże, skąd i czy w ogóle przyjdzie impuls dla przyszłych wielkich słów i obrazów.

<sup>23</sup>M. Żygadło, *Wędrówka z aniołem*, [w:] *Shalom/Szalom* 2009, red. A.R. Prokop, Norderstedt 2009, s. 84.

<sup>24</sup>Por. Ż. Groborz-Mazanek, *Pakt z aniołem. Tematyka anielska w tzw. sztuce masowej i naiwnej*, „Topos” 2004, nr 1-2, s. 87.

Fr. Adam Ryszard Prokop

**Hardened and Pale Countenances of the Angel.  
Causes and Consequences of the Crisis of Angelology Seen  
through the Prism of Chosen Literary Works and Paintings**

The article presents the diagnosis of contemporary systematic angelology. The author indicates the relations between the development of theological reflection and its signs in words and images. The author treats the Enlightenment as a division line, since it was the time when the crisis of speculative angelology was finally sealed. Contemporary representations of angels are conditioned by marginalisation, epistemological agnosticism, conventionalism and practical atheism. The author discusses these problems using selected examples of the visual arts objects and literary works.





## OBRAZOTWÓRCZA WARTOŚĆ SŁOWA

Walery Pisarek

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, Kraków

### Obraz i słowo w komunikacji społecznej. Spojrzenie diachroniczne\*

Zacznę od wyjaśnienia tytułu mojej wypowiedzi. Lubię, kiedy inni to robią, więc pewnie i inni lubią, jak się im zapowiada, o czym będzie mowa. W moim wypadku tym razem chodzi nawet nie o to, co rzeczywiście powiem, ale raczej o to, o czym bym mówił, gdybym miał dwusemestralny wykład monograficzny pod tytułem odpowiadającym tytułowi mojej wypowiedzi. Najważniejszym elementem wyjaśnienia tytułu jest wyjaśnienie składających się nań wyrazów.

Obraz rozumiem szeroko. Obrazem – przynajmniej na użytek tego tekstu – jest, zgodnie z *Małym słownikiem teologicznym* Karla Rahnera i Herberta Vorgrimlera, „właściwe dla myślenia ludzkiego unaocznienie (u-cieleśnienie) rzeczywistości narzucającej się człowiekowi, która ze swej strony uwarunkowana jest »naocznym« (zmysłowym) sposobem percepcji ludzkiego poznania, w którym każde 'pojęcie' jest ujmowane wyłącznie w relacji do jego »wyobrażenia«<sup>2</sup>; albo – mówiąc innymi słowami – każdy wizerunek kogoś lub czegoś, rzeczywistego lub wyobrazonego, przedstawiony bądź jako dzieło plastyczne (graficzne, malarskie, fotograficzne, rzeźbiarskie czy też filmowe), bądź jako dzieło literackie, przedstawione za pomocą środków językowych.

---

\* Ilustracje do niniejszego artykułu zostały umieszczone na stronie internetowej „Świata i Słowa”: [www.swiatyslowo.ath.bielsko.pl](http://www.swiatyslowo.ath.bielsko.pl).

<sup>2</sup> K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, tłum. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1987, s. 289.

Wyraz *słowo* w tytule pełni funkcję retoryczną synekdochy liczby; tytułowe *słowo* poza szczególnymi wypadkami znaczy: „słowa”, „tekst” lub „język”.

Przez komunikację społeczną rozumiem – jak pisałem w *Słowniku terminologii medialnej* – „całokształt zjawisk i procesów polegających na przekazywaniu różnych danych (literalnie: na ich uwspólnianiu, z łac. *communis*, »wspólny«) między różnymi podmiotami, czego wynikiem są ich [tych podmiotów] wspólnoty wiedzy, postaw i zachowań”<sup>3</sup>, a więc nie tylko komunikację publiczną masową, ale i prywatną, rodzinno-rówieśniczą. Na tak rozumianą – by użyć terminologii i aparatu pojęciowego Antoniny Kłoskowskiej – komunikację społeczną składa się komunikacja we wszystkich trzech układach: bezpośrednim (grupowo-dyfuzyjnym), instytucjonalnym i medialnym (zapośredniczonym)<sup>4</sup>.

Na początku było słowo. To było słowo mówione. Kiedy jeszcze panowała „ciemność nad powierzchnią bezmiaru wód, a tchnienie Boga unosiło się nad tymi wodami, wtedy to rzekł Bóg: »Niechaj się stanie światłość!«. Według Koranu, kiedy Bóg chce, żeby się coś pojawiło, mówi po prostu: „Bądź!”. A Mickiewicz w *Reducie Ordon*a dodał: „Bóg wyrzekł słowo *stań się*, Bóg i *zgiń* wyrzecz”.

Taka stwórcza moc słowa jest domeną Boga. Nam ludziom dana jest moc stwarzania słowem obrazów w świadomości innych ludzi i oddawania słowem znaczenia obrazów. Pomińmy tu kwestię performatywnej mocy wypowiedzi typu „Nadaję imię...” czy „Wypowiadam wojnę”, polegającej na stwarzaniu słowem nowej rzeczywistości społecznej.

Nie wiemy, jak mówił człowiek pierwotny, powiedzmy homo sapiens sapiens z Cro-Magnon. Nie wiemy, czy w jego mowie przeważały dźwięki gardłowe, chrząkania czy mlaski. O tym, że w ogóle mówił, możemy się co najwyżej domyślać z budowy jego czaszki, a ściślej mówiąc z budowy ucha środkowego. To na podstawie jego budowy wnioskuje się o tym, jakie dźwięki mogło ono odbierać, a więc tym samym i o tym, jakie dźwięki mógł człowiek wydawać, bo trudno przypuszczać, żeby dźwięki mowy były niesłyszalne. Taka paralela zachodzi współcześnie między budową naszej krtani i naszego ucha, więc zakładamy, że tak samo było kilkanaście tysięcy lat temu.

Nie wiemy, jak Kromaniońcy mówili, ale wiemy jak „pisali”. Pozostawili bowiem po sobie rysunki i rzeźby naskalne, które przetrwały kilkanaście, a niektóre z nich być może więcej, tysięcy lat. Marshall

<sup>3</sup> *Słownik terminologii medialnej*, Kraków 2006, s. 99.

<sup>4</sup> A. Kłoskowska, *Spoleczne ramy kultury*, Warszawa 1972, s. 60–64.

McLuhan, który zgodnie ze sformułowaną przez siebie zasadą, że to środek przekazu jest właściwym przekazem, twierdził, że naprawdę ważne nie jest to, co jest napisane, ale to, na czym jest napisane, miał pewnie satysfakcję, oglądając naskalne graffiti Kromanieńczyków, bo pewnie widział w tych malowidłach i rytach dowód, że już przed kilkunastoma tysiącami lat – a może i dawniej – homo sapiens sapiens myślał o zachowaniu pamięci o niektórych wydarzeniach dłużej niż życie ich uczestników i świadków.

Spośród rysunków, malowideł i petroglifów pozostawionych przez Kromanieńczyków niektóre – jak dowodzą archeologowie – należą do najstarszych przekazów naszych paleolitycznych przodków. Odkryte w latach 90. ubiegłego wieku malowidła w jaskini Chauvet w południowo-wschodniej Francji pochodzić mają sprzed 32 tysięcy lat<sup>5</sup>. Pod względem wieku niewiele im ustępują niektóre malowidła południowoafrykańskie datowane na 26 tysięcy lat.

Sztuka naskalna – pisze Marcin Ryszkiewicz – znana jest z wielu stanowisk na świecie (Francja, północna Afryka, Ameryka Południowa, Australia). Ta najstarsza zachować się mogła w większej liczbie tylko tam, gdzie nie została usunięta przez erozję: w jaskiniach, na obszarach pustynnych, na osłoniętych fragmentach ścian skalnych. I pod tym względem RPA znajduje się wśród rekordzistów – liczba, jakość, stan zachowania oraz wiek rytów i malowideł naskalnych czynią z tego kraju prawdziwe El Dorado prehistorii sztuki. I jeśli nawet Lascaux, Altamira czy Tassili to nazwy daleko bardziej znane niż Wonderwerk czy Sehonghong to tylko dlatego, że na temat prehistorycznej sztuki Afryki Południowej prawie nic w Europie nie wiemy<sup>6</sup>.

Rysunki, malunki i rzeźby naskalne przedstawiają zwykle zwierzęta i polujących na nie myśliwych (zob. rys. 1). Są one jednak tylko pozornie obrazami unaoczniającymi zasze wydarzenia czy odbijającymi znaną rzeczywistość. Moim zdaniem są to przede wszystkim teksty o dramatycznych wydarzeniach zapisane swoistymi piktogramami. Nie jest to tylko moje wrażenie, skoro skałę z petroglifami znajdującą się w Parku Narodowym na południe od Moab w stanie Utah (USA) nazywa się Skałą Gazetową (*Newspaper Rock*) (zob. rys. 2).

Kto był adresatem? Najbliżsi? Rówieśnicy? Współtowarzysze łowów? Chyba nie, bo wykonanie tych „obrazów” to zbyt wielki trud

<sup>5</sup> Podaję za: *Ewolucja kulturowa w epoce paleolitu*; [www.public.hdwao.pl](http://www.public.hdwao.pl); 10 IX 2019.

<sup>6</sup> M. Ryszkiewicz, *Przodkowie*, „Wiedza i Życie” 1996, nr 2 (cyt. za: <http://archiwum.wiz.pl>; 14 IX 2009).

jak na komunikację pierwszego układu. Można spojrzeć na nie jak na tabloid sprzed kilku tysięcy lat przed Chrystusem. Idealny tabloid z dzisiejszego punktu widzenia, bo obywający się bez słownego komentarza.

Wiadomo, że obrazowy sposób komunikacji pisemnej był już powszechny w czasach antycznych. Ale przecież dwadzieścia, a nawet trzydzieści tysięcy lat wcześniej „obrazowy sposób komunikacji” może nie był powszechny, ale był już znany. Naskalne malowidła i rytzy można traktować jako teksty swoistego języka pisanego, jak go rozumiał Roland Barthes:

[...] obraz jest bardziej rozkazujący niż pismo, narzuca znaczenie od razu, nie analizując go, nie rozpraszając. To jednak nie jest różnicą istotną. Obraz staje się pismem od momentu, kiedy jest znaczący: jak pismo przywołuje *lexis*, słownik. Odtąd więc przez język, wypowiedź, mowę itp. rozumieć będziemy każdą jednostkę czy całość znaczącą, tak słowną, jak wzrokową: fotografia będzie dla nas słowem w tym samym stopniu co artykuł w gazecie, jeśli tylko będą coś znaczyć; na długo przed wynalezieniem naszego alfabetu takie przedmioty jak inkaskie kipu albo rysunki takie jak piktogramy były regularnymi słowami<sup>7</sup>.

Z takich obrazów, z takich wizualnych przedstawień narodzi się pismo. Jeszcze treść tego, co zostało „napisane”, oderwie się od formy-obrazka. Wykształcą się hieroglify, systemowe piktogramy. Stąd już tylko krok do pisma fonetycznego. Obraz węża przekształci się w znak syczącej głoski S oderwanej od swego unaocznionego pierwowzoru. Tak z obrazu wyrośnie pismo.

Dzieje jednego znaku z początków chrześcijaństwa ilustrują ten mechanizm. Wprawdzie w pierwszym czy drugim wieku po Chrystusie pismo było już dobrze wykształcone, ale umiejętność korzystania z niego nie mogła być powszechna wśród pierwszych wyznawców Chrystusa. Do tego dochodziły względy konspiracji. W tych szczególnych okolicznościach obraz ryby – *ixθύς* – stał się wyznaniem wiary w Chrystusa. Wkrótce święte obrazy ikony staną się obiektami kontemplacji modlitewnej i formami pośrednictwa w rozmowie z Bogiem. Jednocześnie malowane i rzeźbione wizerunki świeckich władców będą sławiły ich majestat, siłę, mądrość i dzielność.

Potem nauczyliśmy się czytać w dzisiejszym sensie tego słowa. Informacje o tym, co się wydarzyło w bliższym i dalszym sąsiedztwie, w kraju i na szerokim świecie zaczęły docierać do ludzi nie tylko bez-

---

<sup>7</sup> R. Barthes, *Mit i znak*, wybór i wstęp J. Błoński, tłum. W. Błońska, Warszawa 1970, s. 27.

pośrednio od innych ludzi, ale także za pośrednictwem pism ulotnych, książek i gazet. Przez kilka wieków ilustracja w nich była elementem luksusu. Była tylko dodatkiem do tekstu słownego napisanego literami. Dominacja tekstów słownych nad obrazowymi zaczęła się pod koniec XIX wieku. Podstawę wielkiej zmiany dał wynalazek fotografii i rastro. Późniejsze kolejne udoskonalenia technik drukarskich umożliwiały coraz wyraźniejszą ekspansję coraz liczniejszych i coraz większych obrazów i kurczenie się powierzchni zajmowanej przez teksty słowne. Jednakże jeszcze na początku XX wieku gazeta codzienna była niemal wyłącznie kanałem dla tekstów słownych (zob. rys. 3).

Przez 180 lat brytyjski dziennik „The Times” ukazywał się z pierwszą kolumną wypełnioną drobnymi ogłoszeniami. Z tą tradycją zerwał dopiero 3 maja 1966 jego wówczas nowy a obecnie były właściciel Roy Thomson<sup>8</sup>. Dziś „The Times” zaliczany jest do tabloidów i poza elementami winiety niczym nie przypomina dawnego nobliwego wielkoformatowego dziennika (zob. rys. 4), choć pewnie nadal można o nim powiedzieć, że czytają go ludzie, którzy rządzą w Wielkiej Brytanii. Obecnie, z pewnością nie tylko w Polsce oglądactwo prasy wypiera jej czytelność.

Przekonywające wyjaśnienie tego procesu sugeruje Jerzy Axer w kapitalnym studium *Słowo i obraz w teatrze greckim*:

[...] literatura grecka ma za sobą długi okres rozwoju jako literatura ustna. [...] w starożytności grecko/rzymskiej istniały zatem warunki, w których stosunkowo łatwe było sugerowanie ludziom wyłącznie za pomocą słów, że widzą obrazy, przedmioty i sytuacje, których im nie pokazano. [...] udział widzenia [zaznaczenie moje WP] w reakcji czytelnika (słuchacza) jest dziś nieporównanie mniejszy niż trzydzieści lat temu, trzydzieści lat temu był mniejszy niż w XIX wieku, a w XIX wieku wielokrotnie słabszy niż w antyku. To zresztą jasne, dlaczego dzisiaj słowo przestaje wywoływać obrazy. Sprawiała to ekspansja bodźców wizualnych, takich jak kino, telewizja, wideokasety itd., w jej wyniku ostatnie pokolenia wychowują się w warunkach radykalnego rozdzielenia widzenia i słuchania; tekst przynosi tylko informację i komentarz, obrazy otrzymujemy wprost, pokazywane są nam na takim czy innym ekranie<sup>9</sup>.

Obrazy dostarczane jako ilustracje tekstów słownych przez media ucieleśniają wyobrażenia inspirowane przez słowa, ale i rozleniwiają

<sup>8</sup>Od roku 1981 „The Times” należy do koncernu News Corporation Ruperta Murdocha.

<sup>9</sup>J. Axer, *Słowo i obraz w teatrze greckim i rzymskim: Kłopoty czytelnika*; [www.staff.amu.edu.pl/~platon/Axer.pdf](http://www.staff.amu.edu.pl/~platon/Axer.pdf); 9 IX 2009.

wyobraźnię. Zanim Jerzy Hoffman nakręcił *Ogniem i mieczem*, każdy z czytelników Sienkiewiczowskiej *Trylogii* miał własne wyobrażenie Heleny Kurcewiczówny, Bohuna, Skrzetuskiego, Wołodyjowskiego, teraz dla wszystkich, którzy widzieli film lub choćby fotosy z niego, te cztery postaci przybrały oblicza Izabelli Scorupco, Aleksandra Domogarowa, Michała Żebrowskiego, Zbigniewa Zamachowskiego. Zdaniem Melvina DeFleura, patrząc na ekran telewizora, telewidzowie uczą się, co to jest brutalność policji, jak wygląda stary człowiek, a jak terrorysta i polityk. Tego uczą się też odbiorcy „oglądacze” tabloidów.

Tabloidy żyją sensacjami, a ściślej mówiąc ich zdjęciową dokumentacją. Komentując publikację w „Super Expressie” kompromitujących zdjęć senatora Krzysztofa Piesiewicza, Mariusz Janicki i Wiesław Władyka pisali:

Pomijając samą procedurę (czyli przejęcie i wykorzystanie przez „Super Express” materiałów zdobytych drogą przestępczą) dość powszechny stawał się pogląd, że rzecz nie sprowadzała się do samej informacji o kłopotach senatora Piesiewicza, a do tego, że redakcja zamieściła bulwersujące zdjęcia niejako same w sobie, dla emocjonalnego efektu, który był gwarantowany. [...] One do informacji jako takiej nie wносиły nic nowego, tworzyły za to przekaz żyjący już wedle innych zasad i praw, od razu wpisujący samo zdarzenie we wszechogarniający scenariusz zła, zepsucia i występku. Ale też żelazną zasadą tabloidów jest: nie ma zdjęcia, nie ma sprawy. To powrót do pradawnej kultury obrazkowej<sup>10</sup>.

Ten powrót do kultury obrazkowej nie ogranicza się do tabloidów. W internetowym tygodniku Polskiej Akademii Umiejętności ukazał się felieton prof. Andrzeja Szczeklika pt. *O stylu naukowym*, a w nim знаmienne spostrzeżenie:

We współczesnych pracach naukowych ogromną rolę odgrywają obrazki. Jakże bogate są możliwości przedstawienia wyników w formie wizualnej. Z przesadą można by powiedzieć, iż łatwiej dziś sobie wyobrazić pracę naukową bez słów, niż bez rycin [zaznaczenie moje – W.P.]<sup>11</sup>.

Tabloidy mają złą opinię. Zarzuca im się nieprzestrzeganie zasad etycznych, brak obiektywizmu i poczucia odpowiedzialności obywatelskiej, dezinformowanie, wytwarzanie iluzji rzeczywistości itp. Jednakże nie brak im też obrońców. Należy do nich Józef Majewski, który wspie-

<sup>10</sup> M. Janicki, W. Władyka, *Prasa na bruku*, „Polityka” 2010, nr 2, s. 32.

<sup>11</sup> A. Szczekliki, *O stylu naukowym*, „PAUza Akademicka” 2009, nr 23, s. 4.

rając się autorytetem Briana McNeira, Josepha W. Careya, Mircei Eliadego i Josteina Grispruda, kończy swój esej słowami:

Sugeruję, że tabloidy – z kulturowego punktu widzenia jako rytuały i swoista mitologiczna *mimesis* – odgrywają, mówiąc najogólniej, terapeutyczną i mądrościową rolę w życiu widzów, słuchaczy i czytelników, w życiu współczesnych społeczeństw<sup>12</sup>.

Taką rolę mogły przed tysiącami lat odgrywać malowidła i petroglify naskalne.

### Wykaz ilustracji:

- Rys. 1. Fragment malowidła naskalnego z Bhimbetki w stanie Madhya Pradesh (Indie) sprzed 9 tysięcy lat. Autorem zdjęcia pt. *Bhimbetka rock painting*, zamieszczonego na witrynie English Wikipedia, jest L.R Burdak. Tamtejsze malowidła i petroglify zostały wpisane na Listę światowego dziedzictwa UNESCO.
- Rys. 2. Petroglify na Skale Gazetowej w Parku Narodowym Canyonlands w stanie Utah (USA). Zdjęcie eksponowane jest na witrynie English Wikipedia.
- Rys. 3. The New York Times z 11 listopada 1918 r.
- Rys. 4. The Times z 17 października 2007 r.
- Rys. 5. Super Express z 18 stycznia 2010 r.
- Rys. 6. Fakt z 14 stycznia 2010 r.

Walery Pisarek

### Image and Word in Social Communication. A Diachronic Point of View

The author considers the nature of prehistoric cave paintings in the context of communication, as an illustrative means of communication and shows that the paintings and engraved texts can be considered as a kind of written language. It may therefore be justified, according to the author, to compare prehistoric drawings and contemporary tabloids.

---

<sup>12</sup>J. Majewski, *Ponowne zaczarowanie świata. Mitologiczna funkcja mediów tabloidowych*, „Znak” 2010, marzec, s. 59.





Jarosław Pacuła

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

## *Lokomotywa historii, słońce narodów, uniwersalny geniusz...* **Mit Stalina i język**

*Wychował nas Stalin w wierności ludowi, do wielkich zapalał nas trudów i dzieł* – tej treści inskrypcję całkiem niedawno odrestaurowano w moskiewskim metrze. Odtworzony propagandowy napis wywołał reakcję korzystających z metra, którzy wystosowali apel do władz o usunięcie hasła sławiącego Stalina. W odpowiedzi otrzymali zdawkową informację, że chodzi jedynie o przywrócenie „pierwotnego wyglądu” dworca. Sytuacja ta ujawnia jednak nie tylko dwie skrajności: odcinanie się od niechlubnej przeszłości oraz sentyment za tą przeszłością, ale przede wszystkim funkcjonujący w społeczeństwie mit człowieka, zbudowany na kulcie jednostki.

Użycie pojęcia „mit” jest tu w pełni uzasadnione. Według Leszka Kołakowskiego myślenie mityczne wskazuje bowiem na pytania fundamentalne, pozwala uporządkować świat, nadać mu sens, a co więcej, utwierdza człowieka w trwałości ludzkich wartości i pozwala spojrzeć na świat jako spójną całość<sup>1</sup>. Koncepcję tę uzupełnia w jakimś stopniu teoria Rolanda Barthes’a, który dowodzi, że siła mitu wiąże się z jego wyrazistością, bezpośrednim odwoływaniem się do emocji i zmysłów; zatem mit neutralizuje rzeczy poprzez nadanie im cechy oczywistości. Co za tym idzie, w świecie postrzeganym przez pryzmat mitu nie pojawia się jego alternatywna interpretacja. Ukonstytuowany w ten sposób świat odbiera społeczeństwu prawo do indywidualności, bo mit zaka-

<sup>1</sup>J.A. Kłoczowski, *Więcej niż mit*, Kraków 1994, s. 169–170.

zuje autokreacji – zresztą traktowanej jako herezja<sup>2</sup>. Wytworzony mit Stalina w pełni to potwierdza. Był bez mała doskonałym narzędziem legitymizacji władzy, stał się opium dla ludu, bo nie tylko wykluczał interpretację, ale – co równie istotne – nie wymuszał na społeczeństwie samodzielnych poszukiwań oraz zwalniał od konieczności refleksji<sup>3</sup>. Działania propagandowe, kreowanie mitycznych opowieści o „wszechwładnym i wszechobecnym wodzu” doprowadziły do rozwoju doktryny, stworzyły i podtrzymywały fałszywe wyobrażenia o jednostce. Jacek Bocheński na przykład pisał o Stalinie:

Wyjaśniał przeszłość, terażniejszość, przyszłość. Jeżeli epoka piętrzyła problemy, jeśli naszym myśлом stawało się ciemniej, Stalin wiedział, kiedy zaświecić nam swoją mądrością. Rozlegał się wówczas jego głos, a był on tak prosty i mądry, że nazajutrz inaczej patrzyliśmy na świat<sup>4</sup>.

Jak każdy mit polityczny, mit Stalina tłumił krytycyzm, zastępując go bezświadomością traktowaną jako prawomyślność<sup>5</sup>. Związany z kultem jednostki stał się utrwalającym się w zbiorowej wyobraźni wzorem nieodzownego i niezastąpionego porządku rzeczy; a jego profil zawierają właśnie swoiste symbole będące osnową języka władzy<sup>6</sup>. Mit Stalina funkcjonował niczym święta opowieść, z której wynikały wartości mało istotne, ale przedstawiane jako ponadczasowe, ponadjednostkowe, konieczne i niepodważalne. Jednocześnie mit ten poczynaniom władzy stalinowskiej nadawał sankcję ponadnaturalną, gdyż „uprawomocnienie porządku politycznego mit przedstawia [...] jako urzeczywistnienie ontologicznej konieczności”<sup>7</sup>.

### Duch Stalina w onomastyce<sup>8</sup>

Budowanie mitu zaczął Stalin osobiście. Rozpoczął od częściowej zmiany własnych personaliów. Pochodzący z Gori generalissimus naprawdę nazywał się *Josif Dżugaszwili*. *Stalin* jest więc pseudonimem,

<sup>2</sup>R. Barthes, *Mitologie*, Warszawa 2000, s. 278.

<sup>3</sup>S. Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, Warszawa 1988, s. 22.

<sup>4</sup>Cyt. za: W. Łysiak, *Rzeczpospolita kłamców. Salon*, Warszawa 2004, s. 65.

<sup>5</sup>J. Barański, *Socjotechnika, między magią a analogią*, Kraków 2001, s. 59.

<sup>6</sup>S. Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, Warszawa 1988, s. 190.

<sup>7</sup>Tamże, s. 14.

<sup>8</sup>Szerzej o wpływie polityki na nazewnictwo w rozprawie M. Graf *Onomastyka na usługach socrealizmu. Antroponimia w literaturze lat 1949–1955*, Poznań 2006. Przytaczane w tekście przykłady pochodzą także z prac: P. Johnson, *Historia świata od roku 1917 do lat 90*. Londyn 1992; W. Wasiutyński, *Słownik polityczny*, Nowy Jork 1980.

który nawiązuje do wyrazu *stal*, nomen omen idącego w parze z autentycznym temperamentem i charakterem postaci, i jest kalką nazwiska *Dżugaszwili* – w języku gruzińskim *dżuga* to właśnie ‘stal’. Natomiast już w latach 1924–1925 polecił zmienić nazwy kilku miejscowości. *Juzowka* przemianowana została na *Stalino*, *Nowokuźnieck* na *Staliskij*, a *Carycyn* stał się *Stalingradem*. Końcem lat dwudziestych totalitarny kult jednostki zaznaczył się w zmianie kolejnych toponimów. Przykładowo przez około trzydzieści lat *Nowomoskowsk* był *Stalinogorskiem*, *Duszanbe* – *Stalinabadem*, a miasto *Chinwali* nosiło miano *Staliniri*. Po drugiej wojnie światowej nastąpiło rozszerzenie wpływów ZSRR na kraje Europy Środkowo-Wschodniej, co zaznaczyło się między innymi w przemianowaniu *Katowic* na *Stalinogród*<sup>9</sup>, *Warny* na *Stalin*, *Dunaújvarosu* na *Stalinváros*, a niemieckiego *Eisenhüttenstadt* na *Stalinstadt*.

Procesowi zmian podlegały nie tylko nazwy miejscowości, ale także oronimy oraz hydronimy. I tak na przykład: imię Stalina nosiło jezioro *Pasareł* niedaleko Sofii, znajdujący się na Słowacji *Gerlach* przez dziesięć był *Stalinovym štítem*, z kolei najwyższy szczyt górski Bałkanów – *Musata* otrzymał nazwę *Pik Stalina*.

Podobny los spotkał wiele mikrotoponiów. Jeden z głównych placów Wiednia, dziś *Schwartzevebergplatz*, od 1946 roku przez dziesięć lat nosił nazwę *Stalinplatz*, obecny *Plac Charlesa de Gaulle’a* w Bukareszcie długo nazywano *Placem Stalina*. Nie ominęło to także Polski; *Placem Stalina* były między innymi obecne: *Plac Litewski* w Lublinie, *Plac Biegańskiego* w Częstochowie czy *Plac Centralny* w Nowej Hucie.

Ze wzmoczoną siłą budowanie mitu Stalina odbywało się na gruncie chrematonimii. Imię Stalina nosiły zakłady pracy, jak na przykład *Zawod imieni Stalina* – wcześniej *Zakłady Artyleryjskie w Gorki*, czy *Zakłady Metalurgiczne im. Józefa Stalina w Poznaniu* – wcześniej *Zakłady Cegielskiego*, ale również instytucje użyteczności publicznej, jak na przykład warszawski *Pałac Kultury i Nauki im. Stalina*.

Odbicie mitu Stalina, choć nieco słabsze, dostrzec można również w antroponimii. Aleksandra Cieślikowa, analizując elementy tradycyjne i innowacyjne w nazewnictwie osobowym, stwierdza:

Tradycja i zmiany (innowacje) w zasobie i frekwencji imion poszczególnych narodów zależą od przyczyn historycznych wpływających na

---

<sup>9</sup> Na wieść o śmierci Stalina powołano Ogólnopolski Komitet Uczczenia Pamięci Józefa Stalina. Zapadła wówczas decyzja, by przemianować Katowice na Stalinogród. Edward Gierek i Józef Olszewski sugerowali wtedy, by nazwę tę nadać budowanemu miastu Tychy, ale Bolesław Bierut nie zgodził się na to.

zmiany natury ideologiczno-kulturowej. [...] Wpływ panującej ideologii najwyraźniej widać w rodzaju imion nadawanych w okresie komunizmu. W Chorwacji częściej niż w Polsce nadawano imiona politycznie wtedy „mile widziane”: Lenjin, Lenjinka, Staljinka, a nawet Remir (rewolucja i mir). W Polsce obowiązywał wykaz imion zgodnych z tradycją. Ale były izolowane wypadki innych. Z tamtego okresu pochodzą np. imiona Stalin (1 nosiciel) i Stalina (1 nosicielka)<sup>10</sup>.

Warty odnotowania jest również pewien fakt związany ze złożeniem Stalinowi hołdu przez Śląsk. Jedna z podjętych uchwał nakazywała wręcz nadać pierwszemu dziecku płci męskiej, które urodziło się w przemianowanych na Stalinogród Katowicach, imienia *Józef* (dziś mężczyzna nosi imię *Andrzej*). Kuriozalna decyzja dotknęła państwa Kędziorów, którzy swojemu synowi imię to nadali, wbrew własnej woli potwierdzając w metryce, że „odbyło się to na wyraźne pragnienie ojca”<sup>11</sup>.

### Stalin na sztandarach

Zanim kult Stalina dotarł do Polski, w ZSRR trwał już blisko dwadzieścia lat. Szybko jednak zapoznano społeczeństwo polskie ze sposobem patrzenia na Stalina. Popularne były słowa Dżambuła Dżabajewa: „Stalin jest głębszy od oceanu, wyższy niż Himalaje, jaśniejszy od słońca. Jest on nauczycielem wszechświata”<sup>12</sup>. Łatwo zatem zauważyć, że metoda kreowania mitu Stalina opierała się – wpisując się w zadania nowomowy – o środek, jakim było słowo (a w zasadzie ukryty za nim obraz).

Za pomocą słów właśnie zbudowany został pewien stereotyp postaci, pozostający w związku ze sferą tabu. Tabu jest bowiem częścią kultury, która wytwarza stereotypy. W tworzeniu mitu Stalina ważną rolę odegrały właśnie regularnie powtarzające się kombinacje elementów, wskazujące na normy zachowań społeczeństwa, sposobu myślenia i mówienia o dyktatorze oraz podlegającej mu rzeczywistości<sup>13</sup>. Ważną rolę odegrała w tej płaszczyźnie oficjalna lista tzw. „spontanicznych haseł”, którymi należało uświetniać wszelkie uroczystości. Skandowano wte-

<sup>10</sup> A. Cieślakowa, *Elementy tradycyjne i innowacyjne w antroponomii polskiej i chorwackiej*, „Folia Onomastica Croatica” 2003–2004, nr 12–13, s. 105, 108.

<sup>11</sup> Z. Woźniczka, *Katowice – Stalinogród*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2004, nr 6–7, s. 92–98.

<sup>12</sup> Cyt. za: M. Mikeln, *Stalin*, Warszawa 1990, s. 200.

<sup>13</sup> S.J. Nikitina, *Stereotypy jako bariery kulturowe*, [w:] „Język a kultura”, t. 12: *Stereotypy jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*, red. J. Anusiewicz i J. Bartmiński, Wrocław 1998, s. 155.

dy na przykład: „Stalin – Bierut – Pokój!”, „Pozdrawiamy Cię, Chorąży Pokoju!” czy „Niech żyje nam towarzysz Stalin, co usta słodsze ma od malin!”, z kolei na transparentach widniały napisy w stylu: „Pamiętaj! Pałac Kultury i Nauki im. Stalina Twoim drugim domem!” bądź „Józef Wissarionowicz Stalin – Ojciec wszystkich polskich dzieci”. W świetle tych implicytnie i eksplicytnie wartościujących haseł Stalin jawił się jako: *budowniczy nowego świata, wielki geniusz, słońce narodów, człowiek ze spizu, człowiek ze stali, ukochany Wódz i Nauczyciel, geniusz troski o człowieka, koryfeusz wszech nauk, wielki językoznawca, wielki matematyk, głos historii ludzkości, gwiazda przewodnia, nadzieja ludów, natchnienie milionów*. Te i inne tytuły, jakimi obdarzano Stalina (również w prasie polskiej), wypełniają przestrzeń typową dla mitu: Stalin stanowił wyjaśnienie świata, odpowiedź na pytania o czas i przestrzeń, był uzasadnieniem ludzkiego losu, jego istnienie nadawało sens istnieniu innych, stanowił wzór cnót, wcielenie wszelkich zalet, był wreszcie ideą, dla której należało żyć i której trzeba było ufać. Rola opiekuna, troskliwego ojca przypisana została Stalinowi również w rymowankach dziecięcych, zwykle kalkowanych z rosyjskiego, jak: „Przeszła zima, będzie lato,/ Dzięki Stalinowi za to!”.

## Udział literatury w kreowaniu językowego mitu Stalina

Mit człowieka doskonałego utrwały zresztą ówczesne publikacje, *ex officio* służące propagandzie. Lion Feuchtwanger w książce „Moskwa 1937”, będącej relacją z podróży, stwierdzał:

Naród jest wdzięczny Stalinowi za chleb, mięso, porządek, wykształcenie i za stworzenie armii, stojącej na straży tego nowego dobrobytu. Naród musi mieć kogoś, komu mógłby okazywać wdzięczność za niewątpliwą poprawę swych warunków bytowych, i wybiera do tego celu nie oderwane pojęcie, nie abstrakcyjny „komunizm”, lecz konkretnego człowieka<sup>14</sup>.

Taki obraz Stalina stabilizowała także literatura. Wiele sformułowań, nazw i określeń będących wtedy w obiegu to nic innego, jak strofy wierszy, wyjęte z nich rymowanki. Większość z nich to teksty pochodzące z tomu „Strofy o Stalinie. Wiersze poetów polskich”, który ukazał się w 1948 roku, w rocznicę siedemdziesiątych urodzin Stalina<sup>15</sup>. Zbiór

<sup>14</sup> Cyt. za: D. Wołkogołow, *Stalin. Wirtuoz kłamstwa, dyktator myśli*, Warszawa 2006, s. 292–293.

<sup>15</sup> Ze względów technicznych przywołane zostały jedynie fragmenty tekstów. Cytaty pochodzą w większości ze zbioru *Strofy o Stalinie. Wiersze poetów polskich*, Warszawa 1948.

otwiera tekst Tadeusza Uragacza, dla którego Stalin jest lekarstwem na zmęczenie, a jednocześnie nadaje sens ludzkiej pracy:

Kombajn się zżyma, kombajn stalowy  
 w tępych uporze zęby zacina –  
 już żujesz, bracie,  
 ziarenko zwątpienia, wtem nagle  
 czujesz uśmiech Stalina.  
 Wtedy naprawdę, o gawędzący,  
 możemy wolą naszą ujarzmić  
 bieg syberyjskich, siwych rzek. [...]  
 I jakże, bracie, nie być radzieckim,  
 kiedy sam Józef Wissarionowicz  
to nasze serce  
i nasza krew.

T. Uragacz, *Uśmiech Stalina*

Stalina jako cudotwórcę przedstawił z kolei Adam Ważyk:

Mądrość Stalina – rzeka szeroka,  
w ciężkich turbinach przetacza wody,  
płynąc, wysiewa pszenicę w tundrach,  
zalesia stepy, stawia ogrody.  
 W gmachu imperium strop się ugina;  
 pękła kolumna.  
 Wstępuje z głębin mądrość Stalina,  
rzeka podskórna. [...]  
 Ludzie zbudzeni na ziemi swojej,  
 łamią się chlebem, dzielą pokojem.  
 Ty ich opływasz, rzeko rozumna,  
ty wiejesz zdrowiem, wiatrem urody  
przebijasz góry, rzeko podskórna,  
łączysz narody.

A. Ważyk, *Rzeka*

W świetle słów poetyckich dzięki Stalinowi kraj i świat rósł w potęgę. Taki obraz wyłania się między innymi z wiersza Lucyny Krzemienieckiej:

W Polsce szkoły i fabryki rosną,  
 rośnie szczęście i socjalizm rośnie.  
Imię wodza pokoju – Stalina –  
ludzie nasi powtarzają z ufnością.

L. Krzemieniecka, *O wielkim Stalinie*

Lew Oszanin zapewniał natomiast, że żołnierze wygrywają w bojach, bo – niczym Bóg, a raczej zamiast Boga – czuwa nad nimi Stalin:

Wtem żołnierz czwarty, już z oddali,  
W bitewnym zgiełku, w huku bomb,  
Zawołał: „Patrzcie, z nam Stalin.  
Na samym przedzie – oto On”.

L. Oszanin, *Ballada o marszałku Stalinie*

Wspomniana antologia utworów chwalcących Stalina niewątpliwie okazała się dla piewców *generalissimusa* skarbnicą metafor i porównań, które potem stały się niemal obowiązującymi sentencjami, frazesami. I tak na przykład tekst Władysława Broniewskiego potwierdza jedno z popularniejszych określeń Stalina – *lokomotywa historii* czy *maszynista dziejów*:

Pędzi pociąg historii,  
błyska stulecie – semafor.  
Rewolucji nie trzeba glorii,  
nie trzeba szumnych metafor,  
potrzebny jest maszynista,  
którym jest ON:  
towarzysz, wódz, komunista –  
Stalin – słowo jak dzwon.

W. Broniewski, *Poemat o Stalinie*

Odniesienie do twórczej mocy słowa utożsamianego ze Stalinem znaleźć można także w innych tekstach. Wiktor Woroszyłski akcentował:

Jest takie słowo,  
synonim wielu pięknych słów [...]  
- Stalin.

W. Woroszyłski, *Słowo młodych*

Za Julianem Tuwimem nazywano Stalina również *wiecznie żywym herosem*. Jednak w roku 1953 Stalin umiera. Nie umiera jednak jego mīt, stworzony jeszcze za życia. Jako *nieśmiertelnego wodza* przedstawił dyktatora Włodzimierz Słobodnik:

[...] serce Stalina bić przestało,  
lecz niechże wrogów to nie ludzi.  
Serce Stalina bije w sercach  
wszystkich walczących ludzi.

W. Słobodnik, *Serce Stalina*

Przyłączył się do podtrzymywania tego mitu Konstanty Ildefons Gałczyński, pisząc:

Ale niech wróg nie liczy na cień i nieszczęście,  
ale niech wróg nie myśli, że przez ten cień przejdzie.  
Nie pożywi się wróg na naszym bólu i żalu.  
K.I. Gałczyński, *Umarł Stalin*

Kazimierz Brandys w refleksji po śmierci Stalina wykorzystał będące w obiegu stereotypowe sformułowania:

Wieść o zgonie Józefa Stalina poraziła serca nasze najokrutniejszym bólem. (...) Życie nasze było piękniejsze, ponieważ odczuwaliśmy Jego obecność. Uczył nas myśleć i działać. Głos Jego odzywał się w najtrudniejszych dla nas chwilach – był to mądry i spokojny głos nadziei i sprawiedliwości. Zwracaliśmy oczy w stronę gdzie żył Józef Stalin, jak do źródła światła ogrzewającego nasze życie i siły, pokrzepiającego nas w walce<sup>16</sup>.

W podobnym, czolobitnym tonie utrzymany jest tekst Wisławy Szymborskiej, głoszący konieczność ochrony „spadku” po Stalinie:

Pod sztandarem rewolucji wzmacniać warty!  
Wzmocnić warty u wszystkich bram!  
Oto Partia – ludzkości wzrok.  
Oto Partia: siła ludów i sumienie.  
Nic nie pójdzie z jego życia w zapomnienie.  
Jego Partia rozgarnia mrok.

W. Szymborska, *Ten dzień (o śmierci Stalina)*

Jeszcze za życia Stalin wykreowany został na stwórcę, artystę i inżyniera budującego nowy ład, porządkującego świat. Taki wizerunek wyłania się między innymi z tekstu Adama Ważyka:

[...] i zewsząd/ przez kraj nasz radosny śpieszą  
oddawane na Ciebie głosy.  
Na Ciebie, Stalinie.  
Z chwastów i gąszczy  
kwitnące wydrzesz ogrody,  
Wodzu nasz wiecznie młody,  
Nasz przyjacielu najdroższy.  
Niech się o Tobie pieśń rozkołysze  
jak wiosną szumią jabłonie w sadzie –

<sup>16</sup> Cyt. za: *Otwarty mikrofon. Felietoniki piątkowe*, <http://www.jvlarido.com>; 10 IX 09.



głosem Ojczyzny do Rady Najwyższej,  
gwiazdzisty nasz wejdź kandydacie!  
Twoim imieniem gwiazdosiejnym w niebie  
 nawołują się lotnicy nawzajem –  
 na Ciebie, nasz miły, na Ciebie  
 Ojczyzna głos swój oddaje.

A. Ważyk, *Na Ciebie*

Literaci przedstawiali również Stalina jako niedościgniony wzór i wartość najwyższą. Tak jest na przykład w tekście Juliana Strykowskiego: „Ci, co przyjdą po nas, zazdrościć nam będą, że żyliśmy i działaliśmy wtedy, kiedy żył i działał Wielki Stalin”<sup>17</sup>.

### Mitotwórcza siła banału i schematyizmu

Upowszechniony między innymi przez literaturę i prasę stereotyp stał się dla społeczeństwa „gotową formą myślenia”, cechującą się schematyzmem, tworząc idealny obraz Stalina. Jednak w omawianym przypadku kwestia ta sięga dalej niż propaganda – wytworzyła mit<sup>18</sup>. Stereotyp leżący u jego podstaw stanowi bowiem coś na kształt sentencji, która powtarzana wrasta wręcz w społeczeństwo. Ze zgromadzonego materiału wynika, że mit ten zasadza się na nadaniu nieistniejącemu wizerunkowi (cechom) pozoru bezdyskusyjnej prawdy. Powstaje przy tym pytanie, w jaki sposób uczyniono z oprawcy, kata, prześladowcy *dobrego wujka Joe*, jak nazywano Stalina na Zachodzie. Otóż zastosowano przede wszystkim zasadę zrozumiałości i prawdopodobieństwa, gdyż wyłącznie zrozumiałe i bliskie ogółowi treści mogły rodzić zainteresowanie odbiorców i wzbudzać ich ufność. Nie bez powodu teksty przyjmują wówczas kształt dialogu, na przykład „tęgiego Wani – kolchoźnika z miłym Iwanem z Dynamo”, lub stylizowane są na baśń-gawędę (dydaktyczną):

Józef Stalin - już to imię znacie.  
 Ludowej Polski - wielki przyjaciel.  
 Jego armia, jego wola wzniosła  
 krwi ofiarą wolność nam przyniosła.

<sup>17</sup> Cyt. za: M. Zarzycki, *To nie wiatr, to szloch*, „Karta” 2003, nr 37, s. 54–85.

<sup>18</sup> Rzeczywistości socrealizmu w dużej mierze nie da się opisać w kategoriach zrozumiałych dla współczesności. Nie bez powodu Michał Głowiński, odnosząc się do niej, odwołuje się do teorii mitu i baśni. Zbiorowi esejów nadaje tytuł *Dzień Ulissesa i inne szkice na tematy niemitologiczne* (Kraków 2000), który otwiera wymowny szkic *Stalin – czarodziej (O baśni totalitarnej)*.

W pierwszych latach, gdy nam zbrakło zboża,  
 Stalin spichrze radzieckie otworzył,  
 słał transporty surowca i maszyn,  
 żeby przemysł ruszył w kraju naszym.

Z powyższym wiązą się również szablonowe określenia i porównania odnoszące się do Stalina – człowieka, ale z nadludzkimi, wręcz boskimi cechami: sama mądrość Stalina *przetacza wody, wysiewa pszenicę w tundrach, zalesia stepy, stawia ogrody*, a imię generalissimusa – *gwiazdosiejne* – stanowi porządek na niebiosach.

Nazywające Stalina banalne metafory, układające się w litanijne peryfrazy, skupiają się niemal zawsze na ukazaniu go jako tego, który posiada moc stwarzania, kreacji świata, wielkiej przemiany. I tak na przykład:

- pojawiająca się w określeniu *stońce narodów* symbolika słońca wskazuje na Stalina jako warunek życia, czynnik niezbędny do życia, odsyła do świtania, więc nadziei i przyszłości;
- w metaforze *geniusz troski o człowieka* kryją się treści: talent, fenomen, cud, znakomitość, wybitność, mistrz;
- metafora *Prometeusz nowej ery* konotuje sensory: dobroczyńca ludzkości, szansa na lepszą przyszłość, dawca dobroci<sup>19</sup>;
- przenośnia *gwiazda przewodnia* odsyła do przewodnictwa, drogowskazu, nauczania, nadawania sensu życia, kierunku i celu istnienia;
- w metaforze *nadzieja ludów* zawarte są: zaufanie, wiara, otucha, poczucie pewności, wiarygodność;
- określenie *natchnienie milionów* wiąże się z inspiracją ludzkości, impulsem do działania, motywacją i zachętą;
- przenośnia *lokomotywa historii* ukazuje Stalina jako źródło postępu, energii, przywódcę, wyrażając przy tym przekonanie o jego możliwości dominacji nad czasem;
- z metafory *budowniczy nowego świata* wyłania się z kolei obraz artysty i rzemieślnika, który potrafi odmienić losy świata.

Nie bez powodu zresztą śmierć Stalina przyrównana została do strat wyrządzonych przez naturę, nad którą nikt nie panuje, i wywołała zamieszanie we wszechświecie:

---

<sup>19</sup> Motyw ten pojawia się również w poezji socrealistycznej, np. u Wiktora Woroszylskiego: *Skąpo było ziemi. No bo skąd?/Nie dał bóg, sąsiedzi nie dali./Ale dał nam ziemię ludowy rząd./dał mi ziemię Stalin.* (W. Woroszyński, *Specyfika terenu*).

Jakby nagły grad zboża pogiał,  
jakby w biały dzień noc w okno.  
Dzisiaj słońce jest żalobną chorągwią.

Wszystkie te metafory są niezwykle łatwe do odczytania i niosą ze sobą klarowne sensy.

Kreowanie wizerunku Stalina poprzez odniesienia do rzeczywistości bliskiej każdemu człowiekowi (do swoistego uniwersum) z wykorzystaniem przystępnego, zrozumiałego języka, stwarza zatem pozory zindywidualizowanych komunikatów<sup>20</sup>. Nic więc dziwnego, że slogany wykrzykiwane na cześć Stalina „dobrze brzmiały w ustach każdego”, były uniwersalne. Co więcej, aforyzmy i epitety opierające się o symbole, łatwe do identyfikacji przez każdego, w zasadzie nie były jakimiś unikatami i niewiele się od siebie różniły. Budowanie mitu Stalina wiąże się więc z techniką powtarzania. Jak ujawniają przywołane wcześniej przykłady, niejednokrotnie przecież te same treści podawane są w nieco zmienionej formie, występują na zasadzie synonimicznej. Hasła, porównania, slogany związane z postacią Stalina miały zatem na celu dopasowanie faktów do idei, ich zreifikowanie w taki sposób, by słowa zaczęto traktować jak realnie istniejące rzeczy<sup>21</sup>. Opierało się to na łączeniu faktów z różnych dziedzin w nowe całości, nowe jakości – nie zawsze posiadających logiczne powiązania. Technika bricolage'u uzasadnia tym samym powszechne wykorzystywanie metafor i metonimii w obrazowaniu Stalina. Hasła, przenośne miana dyktatora miały integrować społeczeństwo, służąc zarazem scaleniu i wzmocnieniu ideologii. Miały one również na celu zainspirować społeczeństwo do czynów, działania, chociaż w rzeczywistości służyły zdobyciu akceptacji dla ideologii i systemu politycznego oraz ukształtowaniu wzorów zachowań<sup>22</sup>.

Nawet pobieżna obserwacja materiału pozwala zauważyć, że nazwy i określenia odnoszące się do Stalina to jednocześnie przekazy propagujące określone wartości. Stwarzają w ten sposób pewien system aksjologiczny, wspólny dla nadawcy i odbiorcy. Hierarchia aksjologiczna ujawnia się w nich co najmniej w dwóch płaszczyznach. Otóż niektóre

---

<sup>20</sup> A. Lepa, *Świat propagandy*, Częstochowa 1994, s. 55–69. Zob. też: M. Staniak, *Socjotechnika propagandy w walce informacyjnej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1985, nr 2, s. 107–118.

<sup>21</sup> J. Barański, *Socjotechnika, między magią a analogią*. Kraków 2001.

<sup>22</sup> S. Kuśmierski, *Teoretyczne problemy propagandy i opinii publicznej*, Warszawa 1980, s. 108. Na bezkrytyczną akceptację autorytetów, podatność na stereotypy, sukces teorii spiskowych, bezrefleksyjne przestrzeganie zasad jako czynniki kształtujące świadomość polityczną społeczeństwa zwraca uwagę U. Jakubowska w pracy *Preferencje polityczne. Psychologiczne teorie i badania*. Warszawa 1999.

sformułowania bezpośrednio nazywają wartości, są jawne, część z kolei jest manifestowana przez konotacje czy też presupozycje<sup>23</sup>. Istotne jest jednak, że w przytoczonym materiale język nie tyle ujawnia ocenę, ile ją po prostu zakłada<sup>24</sup>. Niezaprzeczalnie zatem język, jako narzędzie służące kreowaniu mitu Stalina, nie opisywał rzeczywistości, ale kreował ją tak, by odpowiadała wymogom mitu. Język spełniał więc funkcje magiczne i socjotechniczne.

## Konkluzja

Niewątpliwie hasła, slogany, metafory chwalcące Stalina i jednocześnie kreujące jego osobę miały charakter propagandowy. Powszechne ich używanie potwierdza, że „pod wpływem propagandy każda jednostka zachowuje się tak, jak gdyby jej reakcje były wynikiem jej własnej decyzji. Wiele jednostek można przecież zmusić do takiego samego zachowania, przy czym każdą pozornie kierują jej własne sądy<sup>25</sup>. Budowanie mitu Stalina opierało się na celowym i systematycznym kształtowaniu percepcji, manipulacji myślami i zachowaniami społeczeństwa<sup>26</sup>. Stabilizować go miały ponadto ingerencje w nazwy własne.

Z perspektywy czasu można powiedzieć, że mit Stalina był mitem przejściowym, który należy wiązać raczej z mitomanią. Być może właśnie czas sprawił, że konstruowany wtedy mit nie ukonstytuował się w pełni, nie utrwalił się. Nie oznacza to bynajmniej, że wygasł. Zwraca się bowiem uwagę na to, że „Stalin tkwi boleśnie w pamięci Rosjan”:

Dopóki mit bohaterskiego i zwycięskiego wodza Stalina nie zostanie obalony i wyparty ze świadomości społecznej Rosjan, nie ma szans na rzeczywiste zbliżenie i pojednanie Rosji z Europą. [...] Rzeczowe argumenty i dowody nie będą dziś na ogół przyjmowane w Rosji, ponieważ legenda i nimb zwycięskiego wodza Stalina stanowi nadal istotny walor narodowej tożsamości Rosjan i poczucia ich wartości. [...] Mit Stalina-Zwycięzcy, który był również sprawnym zarządzającym rewolucyjnych zmian, nadal cementuje narodową wspólnotę. Zaakceptowanie przez

<sup>23</sup>S. Pamuła, *Propaganda a nauczanie społeczne Kościoła*, „Roczniki Teologiczne” 1999, t. 46, z. 6, s. 200–201. Zob. Ł. Plesnar, *Propaganda polityczna okresu stalinizmu w Polsce*, „Arka” 1984, nr 6, s. 31–45.

<sup>24</sup>Zob. M. Montana Czarnawska, *Jak się bronić przed indoktrynacją?*, Sokrates, Warszawa 1997, s. 35–45.

<sup>25</sup>D. Krech, R. Crurchfield, *Theory and Problems of Social Psychology*, New York 1948, s. 316.

<sup>26</sup>Zob. G. S. Jowett, V. O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*, Beverly Hills 1986, s. 16; G. S. Jowett, V. O'Donnell, *Propaganda. A Pluralistic Perspective*, New York 1989, s. 59–61.

Rosjan rzetelnej historii najnowszej Rosji i wyrwanie się z niewoli fałszywych opowieści, dokumentów i świadectw nie będzie możliwe, dopóki nie będzie skutecznie podważony „mit wielkiego zwycięstwa”<sup>27</sup>.

Zaznacza się jednocześnie, że „Kreml potrzebuje mitu Stalina”, gdyż „[dla] władz Rosji Stalin to relikwia. [...] W dzisiejszej mitologii rosyjskiej to najwyższa, może nawet jedyna świętość, relikwia, której nikt i nic nie może zbrukać”<sup>28</sup>.

Jarosław Pacuła

*Locomotive of History, The Sun of the Nations, Universal Genius.*  
**The Myth of Stalin and the Language**

The author analysed watchwords and slogans praising Stalin and simultaneously creating the image of the dictator. Their universal use led to the situation in which every individual, influenced by propaganda, behaved as if his/her reactions were results of his/her own decisions. Building up the myth of Stalin was based on intentional and systematic shaping perception, as well as on manipulation of thoughts and behaviour of the society. Interferences in proper names were supposed to stabilize this myth. The author directed his attention to the image of the dictator popularized by literature and the press. Concluding the author suggests the following statements: a) the myth of Stalin was transitional, b) this myth has not died down, c) one should associate the myth of Stalin with the mythomania, rather than with mythology.

---

<sup>27</sup> A. Wielowieyski, *Stalin tkwi boleśnie w pamięci Rosjan*, „Gazeta Wyborcza”, wydanie internetowe z 3 IX 2009 r.

<sup>28</sup> W. Radziwinowicz, *Kreml potrzebuje Stalina*, „Gazeta Wyborcza”, wydanie internetowe z 28 VIII 2009 r.



Marcin Czerwiński

Uniwersytet Wrocławski, Wrocław

## Nowy status obrazu a lektura poezji cybernetycznej

Dzisiejszy status obrazu zawdzięczamy nie tylko jego kulturowej wszechobecności, ale też przewartościowaniom, jakich dokonały w ostatnim czasie nauki humanistyczne, m.in. nauka o kulturze. Dzięki tzw. zwrotowi ikonicznemu badacze podjęli temat obrazu jako medium olbrzymiej liczby dyscyplin, logiki obrazów różnej od logiki języka, i zadając na nowo fundamentalne (a zarazem otwarte na rewizję) pytania, jak to, czym w ogóle jest obraz, otworzyli pozamykane dotychczas systemowo granice dyscyplin naukowych, badających obrazy w sposób tradycyjny, lingwistyczny. Przykładowo tacy badacze, jak William J.T. Mitchell, Gotfried Boehm, Horst Bredekamp, zwrócili uwagę na panobrazowość nauk humanistycznych, od filozofii począwszy (obrazowy wymiar refleksji<sup>1</sup>), przez prawoznawstwo (ikonologia prawa), na naukach przyrodniczych skończywszy (piękno jako kryterium selekcji naturalnej<sup>2</sup>; analizy wizualizacji komputerowych)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Richard Rorty pisał: „Nie zdania, lecz obrazy, nie wypowiedzi, lecz metafory dominują nad ogromną częścią naszych przekonań filozoficznych” – tegoż, *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. M. Szczubińska, Warszawa 1994, s. 335.

<sup>2</sup> Darwinowską koncepcję estetyki zwierząt, także czy przede wszystkim w sferze wizualnej, odświeża niemiecki filozof sztuki Wolfgang Welsch. Zob. tegoż, *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Guzcalska, Kraków 2005, s. 171–206.

<sup>3</sup> Zob. A. Zeidler-Janiszewska, „*Visual Culture Studies*” czy antropologicznie zorientowana „*Bildwissenschaft*”? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze, „*Teksty Drugie*” 2006, nr 4, s. 15–16.

Na obrazowy charakter historiografii zwracał już uwagę Paul Ricoeur, kiedy wskazywał, że jedno z podstawowych źródeł dla tworzenia historii, jakim jest pamięć, posługuje się właśnie wspomnieniem-obrazem w przywoływaniu i utrwalaniu przeszłości, a nawet więcej – konstytucja pamięci jest ikoniczna<sup>4</sup>. Językoznawcy kognitywni, tacy jak Mark Johnson i George Lakoff, wskazywali natomiast na wyobraźniowy charakter języka i odnajdywali w językowych wyrażeniach metaforycznych aspekt naoczności, jaki znów cechuje wyobrażenie<sup>5</sup>, a Ronald Langacker, jeden z twórców językoznawstwa kognitywnego, wskazywał na ikoniczne odtwarzanie przez język struktur pojęciowych, w których tworzeniu dostrzegał analogię do postrzegania wzrokowego; używał w związku z tym w opisie mechanizmów językowych pojęcia *konwencjonalne obrazowanie* (ang. *conventional imagery*)<sup>6</sup>.

Wychodząc od zwrotu ikonicznego i idąc w stronę literatury i literaturoznawstwa, możemy spojrzeć daleko wstecz i odwołać się do Arystotelesowskiego określenia metafory, gdzie mowa jest o tym, iż opiera się ona na unaoczniającym przedstawieniu<sup>7</sup>. Także sam proces twórczy jest przez filozofa wspomagany unaoczniająco:

Przy układaniu i opracowaniu językowym fabuły trzeba mieć możliwość najbardziej wyraźny obraz zdarzeń przed swymi oczami. Tylko bowiem wtedy, gdy widzi poeta zdarzenia tak wyraźnie, jak gdyby był przy nich obecny, jest on w stanie znaleźć to, co stosowne i nie przeoczyć żadnej sprzeczności<sup>8</sup>.

Słowa Stagiryty zaświadcza w praktyce twórczej jeden z najsłynniejszych pisarzy postmodernizmu, Italo Calvino: „u początków każdego z mych opowiadań stał wizualny obraz”, i dalej stawia sobie za zadanie „zjednoczenie spontanicznej kreacji obrazów z intencjonalnością dyskursywnego myślenia”<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup>P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006, s. 350. Zob. też *Pamięć i obraz*, tamże, s. 62–76.

<sup>5</sup>G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

<sup>6</sup>Zob. E. Tabakowska, *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*, Kraków 1999, s. 56–80.

<sup>7</sup>Arystoteles, *Retoryka*, III, 10; 1410 b 33.

<sup>8</sup>Arystoteles, *Poetyka*, XVII, 20; 1455a, tłum. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 51.

<sup>9</sup>Cyt. za: W. Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, s. 105.



Możemy także odnieść się do badań XX-wiecznych semiologów, którzy analizowali chociażby konstrukcje przestrzeni w literaturze<sup>10</sup>, albo też badaczy zespołów wyobrażeń literackich, zwłaszcza ze szkoły krytyki tematycznej, którzy odwoływali się do archetypicznych obrazów<sup>11</sup>.

Po takich klasycznych, tradycyjnych ujęciach wreszcie wspomniany na początku zwrot ikoniczny w naukach o kulturze, w tym wykształcenie się dyscypliny *visual culture studies*, udowodnił (i przypomniał) nam, że nie sposób mówić również o literaturze z pominięciem obszaru obrazowości, zwłaszcza że potrzeba obrazu tkwiła w literaturze od dawna, może nawet od samych jej początków.

To spostrzeżenie kieruje nas tam, gdzie padał słynny Horacjański postulat *ut pictura poesis*, oraz do antycznych *technopaigneia* i średnio-wiecznych *carmina figurata*, budujących obrazy z tekstu, które też zapoczątkowują tradycję poezji wizualnej, wędrując następnie przez stulecia aż do współczesnego konkretyzmu<sup>12</sup> i poezji neokonkretnej, w tym cybernetycznej. O ciągłości tej tradycji (obok innych tradycji sztuki awangardowej) możemy przeczytać w *Samookreśleniu* polskich poetów cybernetycznych:

Podjęty przez nas dialog z tradycją dotyczy poezji futurystycznej, tak zwanego „zaumu”; poezji konkretnej, szczególnie w wymiarze „tożsamości” i „sprzeczności”, w tym, kaligramu; poezji fonetycznej i dźwiękowej; animacji i sztuki sieci (sztuki komputerowej). Materiał, który przechodzi przez procedury postępowania, jest obiektem cyfrowym, który przenieść można w inne media: wydruk, dźwięk, projekcja, kształt. Spośród wielu istniejących i nieistniejących (jeszcze) procedur postępowania stosowanych w pisaniu wymienić można: 1. (z uwagi na przebiegi aktów twórczych) kompozycję maszynową – polegającą na wyznaczeniu zbioru elementów, czynnika przypadku i selekcji; 2. (z uwagi na techniki wykonywania [pisania]) „cut-up”; 3. (z uwagi na cele) wiersz krytyczny<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Zob. np. artykuły Jurija Lotmana, Borisa Uspienskiego i Zary Minc dotyczące konstruowania przestrzeni artystycznej w literaturze – w zbiorze *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus i M.R. Mayenowa, Warszawa 1977. Wspomniany tu Boris Uspienski badał podobieństwa między tekstami literackimi i malarskimi. Zob. tegoż, *Poetyka kompozycji*, tłum. P. Fast, Katowice 1997.

<sup>11</sup> Zob. G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*. Wybór pism, wybór H. Chudak, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

<sup>12</sup> Pełny przegląd tradycji dawnej polskiej poezji wizualnej znajdziemy w książce: P. Rypson, *Piramidy, słońca, labirynty*, Warszawa 2002, zaś o światowej ewolucji od klasycznej poezji ikonicznej do nowoczesnej awangardy wizualnej przeczytamy w książce tego samego autora: P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.

<sup>13</sup> WWW: <http://perfokarta.net/root/samookrelenie.html>.

Poezja cybernetyczna przynosi ze sobą – poprzez aspekt interaktywności, kombinatoryki i ludyczności oraz prostych efektów rozbrajających konwencje językowe – zabawę właściwą dzieciom. W grze rozbijającej tradycję przypomina mechanizmy, jakie przyniosła ze sobą poezja dadaistyczna i futurystyczna. Nie są to zapewne nowatorskie strategie, nie są to także wyrafinowane realizacje. Ocena taka wydaje się być obiektywna, trudno w niej bowiem dostrzec naturalizację – ale przecież jeśli tak oceniamy, to powinniśmy uświadomić sobie, że wprowadzamy zgodną z określeniem „wyrafinowane” aksjologię konserwatywną. Nietrudno zauważyć, że taką ocenę estetyczną budują przyzwyczajenia literaturoznawców, kształtowane przez instytucje długiego trwania – przyzwyczajenia do literatury niespacjalnej. Nie jesteśmy najzwyczajniej w świecie przyzwyczajeni do obcowania z literaturą wizualną i do jej interpretacji. (Podobnie zresztą jak ogół poetów nie jest przyzwyczajony do konstruowania nowych i modyfikowania istniejących konwencji spacialnych – w ten sposób koło się zamyka.)

W związku z tym po prostu ciężko porównywać sensory znaków, jakie konstruuje utwór cybernetyczny (czy generalnie wizualny), z zespołem sensów tworzonych przez wiersz o tradycyjnej wersyfikacji i semantyce charakterystycznej dla tekstów pracujących wyłącznie w sferze języka. I to mimo wniosków, jakie przynosi ze sobą zwrot ikoniczny – tzn. świadomości współistnienia kategorii czytelności i widzialności w tekście tradycyjnym, niespacjalnym.

Z perspektywy tradycyjnej poetyki tekst wizualny nigdy nie będzie w stanie spełnić konserwatywnych wymogów estetycznych i nie będzie w stanie konkurować z poezją tradycyjną. Dysponuje jednak pewną przewagą – zawiera w sobie mechanizmy, których brakuje sztuce tradycyjnej; są to wyłomy wobec utartych sensów, są to sensory domagające się współkonstruowania ze strony odbiorcy – wymagają zatem odbiorcy aktywnego, a jednak nie operującego tradycyjnym hermeneutycznym odczytaniem, opartym na wiedzy i erudycji lingwistycznej, literaturoznawczej, i dopowiadającym sensory do już istniejących sensów językowych. W przypadku tekstu wizualnego stajemy wobec zupełnie innych bodźców i znaków, wykraczających poza lub zupełnie obcych językowi. Stąd możliwe zachowawcze w ocenie określenie „wyrafinowany” dotyczy tylko i wyłącznie obszaru języka. Na obszarze obrazów podejście odbiorcy musi porzucić logocentryczny charakter rozumienia<sup>14</sup> – musi

---

<sup>14</sup> O uzurpacjach i ograniczeniach *werbocentryzmu* w podejściu do sztuki pisze Seweryna Wysłouch w książce *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 53–64.

„otworzyć się na obraz” i nastawić na aktywność czytania (celowo używam tu słowa *czytanie*) obrazów, wykształcić w sobie tę umiejętność.

Drugą przyczyną, dla której odbiorca preferujący literaturę niespajalną będzie deprecjonował poezję cybernetyczną i jej podobne odmiany poezji wizualnej, jest kwestia związku tej gałęzi literackiej awangardy ze sztuką konceptualną. Sztuka ta, jak wiadomo, wymaga innego podejścia niż np. tradycyjne malarstwo figuratywne. Inny jest tu zarówno zakres percepcji, jak i sposób konstruowania znaczeń. I także tu wymagany jest inny rodzaj aktywności odbiorcy, opozycyjny wobec modelu odbiorcy malarstwa przedstawiającego. Analogicznie rzecz biorąc, podczas gdy literatura kanoniczna wczesnego modernizmu potrzebuje czytelnika odkrywającego bogactwo jej p o l i s e m i i, tak późny modernizm w swojej postawangardowej formule wychowuje sobie odbiorcę: k o n s t r u k t o r a sensów<sup>15</sup>.

W sukurs nowemu rozumieniu przeżycia estetycznego przychodzą koncepcje Johna Cage’a, którego nazwisko pada tu nieprzypadkowo – z kilku różnych względów jest on bliski zjawisku poezji cybernetycznej. Dotyczy to anarchistycznej struktury obiektu artystycznego, modelowania odbioru sztuki i istoty procesu twórczego, ale też bliskość ta wynika z interdyscyplinarności sztuki cybernetycznej, często sięgającej do obszaru muzyki awangardowej, która była przecież główną dyscypliną działalności artystycznej Johna Cage’a – chociaż trzeba odnotować, co interesujące w powyższym kontekście, że był również poetą i stosował kontyngencyjne (nieintencjonalne ze strony podmiotu twórczego) techniki, które wykorzystuje poezja cybernetyczna, a wcześniej stosowała dada. Na przykład we wstępie do swego poematu *Anarchy* z roku 1988 użył strategii „przepisywania się przez” inne teksty i idee – przy pomocy specjalnie do tego celu stworzonego programu komputerowego, symulującego operacje losowe<sup>16</sup>. W ten sposób proces twórczy uzyskał zamierzoną postać zautomatyzowanej maszyny sterującej, wolnej od intencji *ja* tworzącego, niezdeteminowanej estetyczną celowością, jak w przypadku artysty modernistycznego.

---

<sup>15</sup> O tego typu modernistycznych zależnościach pomiędzy teoretycznym rozpoznaniem statusu tekstu literackiego i podmiotu w takim tekście a uznawaną metodyką ich interpretowania zob. R. Nycz, *Język modernizmu*, Wrocław 2002, s. 87.

<sup>16</sup> J. Luty, *Anarchizm, buddyzm, kontyngencja. O (a)politycznej sztuce Johna Cage’a, „Rita Baum”* 2009, nr 14, s. 117. W roku 2006 ukazał się polski przekład poetyckich dykteryjek Cage’a (antologia *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*, tłum. P. Sommer, Wrocław 2006). Teksty tam zamieszczone nie mają jednak pod względem formy wiele wspólnego z poematem *Anarchy*, pod tym kątem są bardzo klasyczne.

Cage przewycięża XIX-wieczną koncepcję przeżycia estetycznego i nadaje nowy sens klasycznej zasadzie mimesis. „Sferę emocjonalnych doznań ego zastępuje ideą otwarcia się na pełnię zjawisk w ich naturalnym, płynnym przebiegu. Racjonalnej idei komunikowania przeciwstawia (...) wyzwolenie aktywności pojedynczych dźwięków – raczej pozwala im dzieć się, aniżeli sprawia, aby się działały”<sup>17</sup>. Wystarczy pojęcie „dźwięków” wzbogacić pojęciami „słów, liter, zgłosek i fonemów” oraz obok nich „obrazów”, by przejść na obszar poezji cybernetycznej. A zatem z jednej strony możemy mówić o wyzwoleniu podmiotu i materiału artystycznego, z drugiej – o wolności odbiorcy: „Nie zachowujemy się już jak nowocześni odbiorcy, oceniający i roztaczający władzę nad zjawiskami, lecz przenikamy do świata, w którym człowiek przestaje być miarą”<sup>18</sup>. Pojawiają się tu dwa modele odbiorcy: nowoczesnego, specjalisty od danego wycinka rzeczywistości artystycznej, i opozycyjnego względem niego odbiorcy wywrotowego, transdyscyplinarnego – programowo znoszącego granice poszczególnych sztuk pięknych.

Dysjunkcja (odbioru) literatury tradycyjnej i nowoczesnej z jednej strony oraz literatury spacjalnej, eksperymentującej z obrazem i bawiącej się nim z drugiej, ma jeszcze jedną, głębszą przyczynę. To również przyczyna rozchodzenia się oczekiwań (zachowawczych) literaturoznawców (np. polonistów) i propozycji poetów wizualnych, i to zarówno przed, jak mimo zwrotu ikonicznego. W książce *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna* Jan Kordys wskazuje na prymarny charakter obrazów w pracy ludzkiego mózgu. W rozwoju ontogenetycznym człowieka to półkula posługująca się przedjęzykowym obrazowaniem wykształca się najpierw. Dopiero w drugiej kolejności otrzymujemy zestaw narzędzi językowych, przy pomocy których możemy postrzegać obrazy. Co więcej, jak przedstawia to Kordys, językowa, „lewopółkulowa” interpretacja wchodzi w konflikt z „prawopółkulową” funkcją (poetycką) w jej wymiarze obrazowym i kreatywnym<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> J. Luty, *Anarchizm, buddyzm, kontyngencja...*, s. 113.

<sup>18</sup> W. Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, s. 156. Można powiedzieć, że „cała twórczość amerykańskiego kompozytora od końca lat 40. to nieustanne przełamywanie uprzedzeń i przyzwyczajęń, które utrudniają odbiorcy bezpośrednie, nieskrępowane doświadczanie rzeczywistości. Cage pragnie, aby świat jawił się taki, jakim ustanawiają go przypadkowo usytuowane fenomeny [...], interpenetrujące się ‚formy życia’, a nie jako przefiltrowany przez dualistyczne kategorie ludzkiego umysłu” – J. Luty, *Anarchizm, buddyzm, kontyngencja...*, s. 115.

<sup>19</sup> J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemantyki i historii kultury*, Kraków 2006, s. 231.

Przejdźmy do przykładów polskiej poezji cybernetycznej. W wierszu Romana Bromboszcza *echem*<sup>20</sup> znajdujemy litery składające się na tytułowy leksem. Litery te nie są jednak statyczne, poruszają się po obszarze wyznaczonym przez ekran, zmieniają barwę czcionki, odbijają się od siebie, a jest to skomunikowane z decyzjami odbiorcy, połączone z ruchem myszki komputerowej, tak więc tekst konstruuje tu sytuację interaktywną. Nasuwa się oczywiście pytanie o jakość estetyczną takiego tekstu jako środka poetyckiego. Wiersz przecież nie składa się ze słów, zupełnie jak poezja fonetyczna dadaistów, która – korzystając z dyskretnej natury języka – rozbiła wyrazy na elementarne części (fonemy, litery). W związku z tym w utworze *echem* nie występują żadne typowe dla tradycyjnej poezji figury stylistyczne, żadne środki językowe – poza tym jednym rozbiem. Co można uczynić w sferze sensów z takim prostym zabiegiem? Nazwać go nieudany? „Prostackim”? W zestawieniu z wierszami Miłosza czy Szymborskiej, poświęconymi malarstwu i je opisującymi za pomocą ekfrazy, takie zabiegi „obrazowe” jak w utworze *echem* wypadają blade. A jednak mają – w porównaniu z tradycyjną ekfrazą – pewną cechę niepowtarzalności, wyróżnialności. Możemy ją mianowicie nazwać autoekfrazą, tzn. językowym zapisem obrazu, konstruowanego przez ten sam zapis<sup>21</sup>. Wiąże się to oczywiście z konkretnym charakterem tego typu poezji, gdzie każdy znak ma charakter autoreferencyjny – buduje swoisty zamknięty obieg znaczeniowy<sup>22</sup>. Cechy takiej nie posiada tradycyjna poezja, zapisywana przy użyciu tradycyjnej wersyfikacji, chociażby wykorzystywała figury ekfrazy, budowała obrazy poetyckie, używała całych szeregów wyobrażeń językowych. Jedynym odpowiednikiem autoekfrazy w obrębie klasycznej poezji może być metajęzyk i autotematyzm – a zatem odpowiednik w językowej warstwie *meta*. Inaczej mówiąc, czym autoekfaza dla poezji konkretnej, neokonkretnej i cybernetycznej, tym metajęzyk i autotematyzm – dla klasycznej.

A jednak utwór *echem* także posługuje się językiem, chociaż w wymiarze szczątkowym – to tytuł. Można powędrować za wskazówką semantyczną w nim zawartą (jedyne leksem w tym artefakcie to właśnie tytuł!) i potraktować ukazujące się litery jako bezwolne echo: po pierw-

<sup>20</sup> WWW: <http://bromboxy.proarte.net.pl/echem/echem.html>.

<sup>21</sup> O zjawisku autoekfrazy i relacjach semantycznych w poezji konkretnej zob. też: M. Czerwiński, *Autoekfaza, czyli o statusie poezji konkretnej. Relacje pomiędzy warstwą wizualną i tekstową na wybranych przykładach z polskiej poezji konkretnej i neokonkretnej*, [w:] *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfaza. Studia i szkice*, red. D. Heck, Wrocław 2008, s. 168–176.

<sup>22</sup> Zob. też: D. Heck, *Autoreferencyjność sztuki deiktycznej* [w:] *Interakcje sztuk...*, s. 177–187.

sze, naszych odbiorczych działań wprawiających je/obraz w dynamikę, i po drugie, obraz ten komunikuje nam, że jest ikoniczny – echo to niepełne odbicie, cząstkowe, urywające sensy, podobnie jak sensy zanikają przy izolowanych i odbijających się w sobie literach.

W utworze *krach giełdy olejowej*<sup>23</sup> tego samego autora ukazują się naszym oczom czerwona płaszczyzna z przesuującym się w dół pionowym pasem liter, cyfr, symboli matematycznych i znaków diakrytycznych, graficznych znaków tekstowych. Gdziekolwiek w tym chaosie znaków pojawiają się urywki lub nawet całe słowa (np. *wątko / czułe / tkły*, i dalej: *ści / agnać ścieg / ności*). Od czego by zacząć, jeśli nie od znaczeń, które nadajemy obrazom (lub czytamy z obrazów zgodnie z kluczami kulturowymi), jak i ich składnikom: w tym kompozycji, kolorom, liniom, punktom i plamom, tak jak to wykonywał w odniesieniu do malarstwa abstrakcyjnego chociażby Wasyl Kandinski, odnajdując tam ewokacje znaczeń, według niego naturalne. Ewokacje te mają to do siebie, że nie są tak precyzyjne mentalnie, jak znaczenia językowe, mimo że ich sensualny aspekt jest bardzo wyrazisty i konkretny. Kolor czerwony jest czerwony, prosta linia jest linią prostą, a jednak dodatkowe sensy – sensy mentalne – niejako konsekwencje sensów odczytywanych wprost przez nasze zmysły, stają się symboliczne, wymykając się precyzyjnym stwierdzeniom. Stąd doświadczenie interpretacyjne utworu cybernetycznego (konkretnego, abstrakcyjnego) jest całkowicie odmienne od hermeneutyki tekstu językowego.

Wynika to oczywiście z prymatu obrazu w tego typu utworach. Oczywiście, jak twierdzi Jacques Lacan, rozumienie obrazu generowane jest wyłącznie przez język (i pragnienie), przez to, co symboliczne<sup>24</sup>, i wydaje się, że to język jest ostateczną instancją decydującą o znaczeniu obrazu – dopiero w języku to, co wizualne, uzyskuje gwarancję sensu; ale równocześnie trzeba pamiętać, że według Lacana to przecież pierwsze odbicie w lustrze, pierwszy o b r a z samego siebie w rozwoju ontogenetycznym dziecka konstruuje jego podmiotowość, tożsamość i odrębność<sup>25</sup>, nawet jeśli towarzyszy temu kształtowanie się funkcji mowy. Ponadto nawet dla dojrzałej, w pełni ukształtowanej jednostki, jak znów

<sup>23</sup> WWW: [http://bromboxy.proarte.net.pl/krach\\_gieldy\\_olejowej/krach\\_gieldy\\_olejowej.html](http://bromboxy.proarte.net.pl/krach_gieldy_olejowej/krach_gieldy_olejowej.html).

<sup>24</sup> Zob. wstęp K. Mikurdy do: T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Warszawa 2008, s. 6. „Nie widzimy sami z siebie, nie widzimy od urodzenia, musimy nauczyć się widzenia”. Jak pisze Joan Copjec, tym, co porządkuje nasze pole widzenia, nie jest optyka, ale semiotyka. Tamże.

<sup>25</sup> Zob. P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 225 n.

twierdzą psychologowie Murray Cox i Alice Theilgaard, „symbol nie jest podporządkowaniem obrazu – słowu. To wzmacniające, wibrujące współzawodnictwo, które dopełnia doświadczenie oraz wywołuje emocjonalny rezonans”<sup>26</sup>.

Przesuwający się w dół pas znaków we wspomnianym wierszu *krach giełdy olejowej* staje się dla nas w jednej z możliwości lektury „spadającym słupem” (to już zaczątek interpretacji) albo kolumną komputerowych wyliczeń, całkowicie niejasnych dla przeciętnego odbiorcy (ewokowane wrażenie to obcość, alienacja). Wśród tych chaotycznie ułożonych znaków zauważamy pojawiające się wyrazy, co ewokuje znów formułę słów wylaniających się z chaosu, *ex nihili*. Może nawet pojawiający się dalej zestaw słów: *ści / aqgnąc ściąg / ności* ma charakter metaliteracki i jest instruktażem dla odbiorcy? Być może neologiczne *ści / aqgnąc ściąg / ności* znaczy tyle, co *ściągnąć* w utworze trudne sensy, pozbierać je, połączyć ze sobą (założmy, że sztuka czytania to sztuka zbierania (słów, znaczeń), zgodnie ze starym toposem zbieractwa odnoszonego do lektury). Kilka innych wyrazów, wyjętych z kontekstu syntaktycznego, a nawet porozrywanych w zgodzie z tradycją dada, pozwala na kolejne ewokacje sensów. W kolumnie wśród innych, chaotycznych znaków pojawia się w końcu tytułowy wyraz zapisany wersalikami: KRACH, poniżej zaś – jego pełny anagram: CHARK. I znów: jeśli poprzestaniemy tylko na grze słów, to zabawa nie należy do wyrafinowanych; jej poziom zależy jednak od czytelnika/widza/odbiorcy. Możemy więc skonstruować „wyższy” *modus* interpretacyjny i zapytać, czy ów anagram nie jest zagrywką dekonstrukcyjną i ironicznym odwrotem od jednolitości odczytywanego znaczenia. Może sensy, które dopiero co ustaliliśmy, są złudne i *krach* wcale nie jest *krachem* (ale *charkiem*)? Swego rodzaju puentę uzyskujemy w następnej sekwencji utworu, która wyrasta przed oczami odbiorcy nieoczekiwanie. Tworzy ją ruchoma grafika, obracająca się wokół swojej osi. Składają się na nią linie, kropki w rzędach i pojedyncze litery. To, co wyróżnia owe litery, to fakt, że są odwrócone, odbite jakby w lustrze – a co się z tym wiąże: nieczytelne do końca. Zabieg ten ewokuje kolejny sens: język, który (w tym utworze) został użyty, lub szerzej: język, którego używamy, odwraca sensy jak te odwrócone litery. Nie możemy być ich więc pewni, tak samo jak nie możemy być pewni, jakie słowo pojawia się w wierszu: *krach* czy *chark* – i które z nich przejmuje funkcję dominanty znaczeniowej, pozwalającej zbudować ca-

---

<sup>26</sup> M. Cox, A. Theilgaard, *Mutative Metaphors in Psychotherapy. The Aeolian Mode*, London 1987. Cyt. za: J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna...*, s. 221.

łościową interpretację. Ale lektura musi tu być dekonstrukcyjna, musi porzucać wszystkie zdobyte po kolei sensory, bo też taka opcja wpisana jest w utwory tego typu, wywrotowe i sprzeciwiające się całościowemu, spójnemu oglądowi rzeczywistości.

W artykule tym skupiłem się na najprostszych artefaktach cybernetycznych – świadomie, po to, by nie ułatwiać zadania interpretacyjnego przy mnogości figur i środków. Taka uwaga metodologiczna może brzmieć paradoksalnie wobec założeń waloryzacji poezji cybernetycznej (bo wybrany i analizowany materiał może się wydać banalny), ale chodzi o to, by ukazać, jak nawet najprostsze utwory o znamionach ludycznej zabawy z obrazem, sprawiające wrażenie niskiej wartości artystycznej w oczach tradycjonalistycznie nastawionego literaturoznawcy, mogą być źródłem dla interpretacji, wykraczającej daleko poza podejście traktujące analizowany tekst jako czystą rozrywkę czy tylko popularną przyjemność.

Już w roku 1980 historyk sztuki Mieczysław Porębski namawiał do poszukiwania w malarstwie figuratywnym tropów poetyckich, mimo trudności z ich typologią. Pisał: „Postrzeżenie metafory [w obrazie – przyp. M.C.] wymaga aktywnego współuczestnictwa w grze proponowanej przez autora-nadawcę przekazu”<sup>27</sup>. Badacz powoływał się przy tym na wskazówki Jakobsona, który w kubizmie dostrzegł metonimiczność, a w surrealizmie – metaforyczność. To stanowisko zgoła odmienne od wysuwanego przez teoretyka literatury Marię Renatę Mayenową, która twierdziła, że w malarstwie przedstawiającym nie jest możliwy metajęzyk, a więc i tropy, takie jak metafora czy metonimia. Dowodziła tego, np. opisując obraz *Skrzypek* Chagalla, który można – według niej – interpretować jako baśniową wizję, ale nie metaforycznie – z powodu innego rozumienia spójności tekstu językowego i wizualno-ikonicznego<sup>28</sup>. Co zrobić jednak z pierwszym z brzegu przypadkiem ironii w słynnej *Mona Lisie z wąsami* Marcela Duchampa? W jednym się można zgodzić z M.R. Mayenową – im silniejsza motywacja ikoniczna, tym mniej możliwości traktowania znaku jako metafory<sup>29</sup>. W całej jednak nowoczesnej tradycji malarstwa niefiguratywnego, gdzie ikoniczność przeradza się w autoznaki pozostające ze sobą w różnych relacjach przestrzennych, tropy mogą doskonale funkcjonować. Egzystencję tropów w sztukach

<sup>27</sup> M. Porębski, *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty” 1980, nr 6, s. 70.

<sup>28</sup> M.R. Mayenowa, *Porównanie niektórych możliwości tekstów słownych i wizualnych ikonicznych*, [w:] *też*, *Studia i rozprawy*, wybór i red. A. Axer, T. Dobrzyńska, Warszawa 1993, s. 176.

<sup>29</sup> Tamże.



wizualnych potwierdza semiolog Mieczysław Wallis<sup>30</sup>, co nie znaczy, że ich dostrzeżenie na terenie sztuk wizualnych nie napotyka na problemy.

Przechodząc do maksymalistycznie wizualnej poezji konkretnej, która zbliża się do sztuki abstrakcyjnej i która poprzez porzucenie słów i zdań (rozbija je na zgłoski i litery) porzuca semantykę i składnię, możemy za Seweryną Wysłouch zauważyć, że poprzez operacje retoryczne dokonywane na materii językowej poezja ta uwydatnia możliwości konotacyjne znaków ikonicznych – elementy ikoniczne znaczą; nie tylko denotują, ale i konotują nowe sensory<sup>31</sup>. Wysłouch wskazuje na cztery podstawowe operacje retoryczne: adjekcję (dołączanie składnika), de-trakcję (odjęcie), transmutację (przestawienie) i immutację (zastąpienie), którymi posługuje się poezja konkretna, umieszczając elementy językowe w odpowiednich relacjach<sup>32</sup>. Co prawda, zanegowana została w tym nurcie poezji konkretnej semantyka i syntaktyka – te dwa obszary konstruowania znaczenia w tropach i figurach składniowych, bo rozbięciu podlegają tu słowa i zdania, to jednak to, co z nich zostaje, doskonale wpisuje się w wymienione wyżej cztery podstawowe mechanizmy retoryczne, z których przecież korzystają także figury stylistyczne, przenoszące nas z terenu retoryki na teren poetyki. I te właśnie mechanizmy retoryczne odnajdziemy równie dobrze w neokonkretnej poezji cybernetycznej, opartej w dużej mierze na kombinatoryce – na mechanicznych gestach dodawania (multiplikacji), odejmowania, przestawiania, zamieniania.

Rzecz więc w tym, by „aktywnie współuczestniczyć w grze” konstruującej sensory, jakie tworzą te operacje między elementami językowymi i/lub wizualnymi. Bo to, że możemy współkonstruować sensory, czytając/oglądając fragmenty leksemów bądź pojedyncze litery w tekstach cybernetycznych, nie ulega wątpliwości. Jak pisał w roku 1920 sekundujący francuskim dadaistom Jacques Rivière: „Jest niemożliwością, żeby człowiek powiedział coś, co by było całkowicie pozbawione sensu”<sup>33</sup>. Potrzebne jest tylko aktywne zaangażowanie w proces odbioru.

Wywrotowość utworów cybernetycznych polega na tym, że właśnie zapraszają one odbiorcę do aktywniejszej i zupełnie nowej roli podczas

---

<sup>30</sup> M. Wallis, *Sztuki i znaki. Pisma semiologiczne*, Warszawa 1983. Cyt. za: S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka...*, s. 61.

<sup>31</sup> S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka...*, s. 138.

<sup>32</sup> Tamże, s. 134–138. Relacje tropiczne w poezji wizualnej nie zachodzą jedynie pomiędzy elementami językowymi, ale też na styku obu obszarów: pomiędzy obrazem a słowem. Można tu mówić np. o relacjach metaforycznych, metonimicznych i tautologicznych. Zob. M. Czerwiński, *Autoekfrazą, czyli o statusie poezji konkretnej...*, s. 169–173.

<sup>33</sup> Cyt. za: M. Porębski, *Czy metaforę można zobaczyć?...*, s. 78.

lektury, do gry intelektualnej i otwarcia na doświadczenia wzrokowe. Jeśli poszukiwanie sensów w klasycznym tekście poetyckim można nazwać rodzajem wyuczonyj pasywności, przyzwyczajenia (bo ma się do czynienia wciąż z językiem), to poszukiwanie sensów w utworach cybernetycznych (gdzie język ulega rozbiciu bądź zanika zupełnie) stanowiłoby wyłom w schemacie działania interpretującego umysłu. Wywrotowość takiego działania polegałaby na umiejętności dokonania zabiegu konceptualizacji percypowanych – prawie abstrakcyjnych – obrazów.

Oczywiście, takiej przelomowej interpretacji nie sposób zadekretować. Wymaga ona indywidualnej decyzji i dobrowolnego wyboru, należącego do wyborów estetycznych, jakie stale podejmujemy. Najistotniejszy jest tu jednak wysiłek przełamania „lewopółkulowej” przemocy systemu języka i wymaga to gestu otwarcia się na semantykę obrazów.

Marcin Czerwiński

### **The New Status of the Image and the Reading of the Cybernetic Poetry**

An article begins with a short description of an iconic turn which happened in human sciences during the last few decades. The article describes specific visibility of humanistic discourses which is perceptible in the area of history, philosophy, literature science etc. From that perspective, the author tries to look at Polish cybernetic poetry and find out what is the reason of a lower status of the cybernetic poetry, which is considered to be marginal in literature, without a rightful place in post-avant-garde. Cybernetic poetry is presented in the line of tradition of visual poetry and conceptualism. Chosen cybernetic works are analyzed: works by Roman Bromboszcz who is one of the main representatives of this artistic current in Poland. This example is analyzed with the use of John Cage's categories and the author tries to define a special position of cybernetic text. The author also tries to analyze the differences in approach to cybernetic text and its possible interpretations – in comparison to the approach to the traditional, pure linguistic poetry, written in classical, linear versification. In his conclusions the author claims that the cybernetic poetry requires an active recipient – active in other way than traditional recipient such as a more conservative literary critic. Such a recipient must be intellectually open for the semantics of images.

Beata Łukarska

Akademia Jana Długosza, Częstochowa

## Symbolika maryjna w wybranych tekstach polskiego średniowiecza i baroku

Wspólnota chrześcijańska od pierwszych wieków swego istnienia posługiwała się szeroko rozbudowanym systemem treści symbolicznych. Skłaniała ją ku temu sytuacja społeczno-polityczna i przejęty z tradycji judaistycznej, biblijnej schemat kulturowy.

To niezwykle i ciągle wzbogacane dziedzictwo przejęły kolejne stulecia epoki nowożytnej – od europejskiego średniowiecza po czasy współczesne. Owe zaś symbolicznie znaczące a umowne znaki, niekiedy wręcz tajemne szyfry kulturowe, obrastały różnymi odczytaniami wtórnymi dokonującymi się albo poprzez reinterpretacje już zastanych, albo poprzez próby stworzenia nowych wymiarów treściowych.

Jednocześnie w odniesieniu do całokształtu depozytu teologii maryjnej pod ich szatą słowno-obrazową zapisywane były różne prawdy maryjne, od tych najstarszych, orzeczonych w pierwszych soborach niepodzielonego jeszcze chrześcijaństwa (Boże Macierzyństwo, Dziewictwo), po kształtujące się powoli w ciągłym procesie rozwoju myśli maryjnej i mariologicznej (Niepokalane Poczęcie, Wniebowzięcie). Co ważne, obok uznanego przekazu oficjalnego nauczania Kościoła służyły także wyrażaniu przekonań wyrosłych z powszechnej ludowej pobożności a niekiedy nawet z osobistych, głęboko intymnych przemyśleń i odczuć samych autorów.

W prezentowanym omówieniu zajmiemy się z konieczności wybranymi symbolami, kryjącymi od wieków najważniejsze treści maryjne, przy czym zestawiane fragmenty, wypreparowane z różnych przekaza-

zów doby średniowiecza i baroku, mają z jednej strony ukazać sposób przejmowania zapisanych wartości kulturowych, z drugiej zaś modele ich przekształcania w ciągle trwającym twórczym wysiłku intelektualnym kolejnych pokoleń pisarzy.

Analizowane obrazy symboliczne odnosić się będą do:

- tradycji biblijnej (figury Starego i Nowego Testamentu, treści akomodowane i typiczne),
- wizji makrokosmosu (porównania, obrazy astronomiczne),
- piękna i bogactwa świata roślinnego,
- różnorodności rzeczy martwych istniejących obok lub wytworzonych przez człowieka.

### Symbole biblijne

Omówienie, zgodnie zresztą z porządkiem rzeczy, zacząć wypada od symboli starotestamentowych. Całe ich bogactwo kryje się w licznych i przy tym różnorodnych przekazach literatury średniowiecza, zwłaszcza tych odnoszących się do godności Maryi – przepowiadanej Matki Zbawiciela. W starych kościelnych zapiskach porównuje się Maryję do raju. W tym przypadku elementami podobieństwa między biblijnym Edenem a Maryją są dookreślenia rajskiego ogrodu jako miejsca rozkoszy, miejsca najwyższej położonego, miejsca prawdziwej, pełnej radości, żywności i – wreszcie – miejsca najpilniej strzeżonego. Wszystkie wymienione cechy przypisuje się wprost Matce Chrystusa. Wybrane zaś pojawiają się w następującym brzmieniu wybranego literackiego przykładu:

I podobna jest Dziewica (do raju) z wielu powodów. Po pierwsze, tak jak raj jest miejscem najprzyjemniejszym, przez co miejscem rozkoszy jest nazywany, tak Dziewica jest najprzyjemniejszą, ponieważ urodziła tego, w którym są wszystkie rozkosze. Po drugie, tak jak raj jest miejscem najwyższym umieszczonym, jak mówi o tym Strabon, tak i błogosławiona dziewczina wszystkich świętych swoją godnością przewyższa(...). Po czwarte jak raj jest miejscem najbardziej strzeżonym, ponieważ dana mu została straż anielska tak bł. Dziewica najuważniej była strzeżona przez anioły, jako ta, która skarb prawdziwy nosiła<sup>1</sup>.

Do symboliki raju powrócą jeszcze twórcy siedemnastego stulecia. I tak, mało dziś raczej znany Jan Libicki w szeregu zastosowanych epi-

---

<sup>1</sup> Rkps AJG II4, k. 248 r. Pod wskazaną sygnaturą kryją się bezcenne średniowieczne rękopisy zgromadzone i przechowywane w Archiwum Jasnej Góry w Częstochowie. Ze względu na ekonomizację zapisu podajemy je w tłumaczeniu na język polski.

tów nazwie Maryję również *rajem radości*<sup>2</sup>, a niejaki Stanisław Gornicius, opisując zwyczaję popularnego ówczesnie bractwa Pocieszenia NMP, stwierdzi, że *duże sprawiedliwych ludzi jako pszczoły pracowite w tym się raju pasą rozmaitemi pociechami*<sup>3</sup>.

Średniowiecze nie poprzestało jednak na przywołaniu Maryi w wizerunku biblijnych rajskich rozkoszy, ale ukazało Ją także w poszczególnych scenach opisanego przez biblijnych twórców aktu stworzenia<sup>4</sup> oraz najważniejszych dla narodu wybranego epizodach tzw. wyjścia z niewoli egipskiej. W odniesieniu do ostatniej z wymienionych tradycji Maryja objawia się w znaku płonącego, ale cudownie niespalającego się krzewu (Wj 3, 1–4). Oczywiście, w każdym z owych przywołań: i tym oryginalnym, wzorczym, i tym symbolicznie przetworzonym, biblijnie płonący krzew znaczy cudowną obecność Boga. Tak z kolei w szczegółowym odniesieniu do osoby NMP komentuje to średniowieczny pisarz:

(...) krzew cierniowy oznacza błogosławioną dziewicę Marię. Jak bowiem krzew płonął i nie spalał się tak dziewica Maria Boga poczęła i porodziła, nienaruszonego dziewictwa nie tracąc<sup>5</sup>.

Barok, odnosząc się do tej samej starotestamentowej księgi, a za jej pośrednictwem i do częstej literackiej obecności wyróżnionej historii narodu wybranego, częściej preferuje jednak inny znak cudownej boskiej obecności, a mianowicie – towarzyszący Izraelitom słup obłoku i ognia. Ten obraz zastosował w przystosowaniu do osoby Maryi franciszkanin Adryan Serjewicz. Przy okazji omawiania uroczystości Wniebowzięcia w archikatedrze lwowskiej autor pisze bowiem:

Przez te dwie kolumny rozumie się Przenajświętszą Maryję Pannę Matkę Boską, która Lud Boży spod jarzma czartowskiego wyzwoliwszy, wydałszy na świat z panieńskiego swego żywota Chrystusa Jezusa szczęśliwie każdego do siebie się uciekającego przez świata tego mylne y niebezpieczne drogi do obiecanej oyczyzny prowadzi<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> J. Libicki, *Modlitwa*. [w:] *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, wybór tekstów, wstęp i komentarze A. Vincenz, oprac. tekstów i bibliografii M. Malicki, Wrocław 1989, s. 59.

<sup>3</sup> S. Gornicius, *Opisanie bractwa Pocieszenia Naświętszey Panny Maryey*, Warszawa 1634, nlb.

<sup>4</sup> Takie obrazowanie odczytać można w stosownych fragmentach rękopiśmiennego anonimowego traktatu o sygnaturze: AJG II6, k. 298v.

<sup>5</sup> AJG II16, k. 40 r.

<sup>6</sup> A. Seryewicz, *Szczęśliwy ingres y intronizacya wieczna ziemianom przy solennym ingresie do gorney Empireaty N.J. Nieba y Ziemi krolowej aboli Kazanie konkluzji oktawy Wniebowzięcia (...)*, Lwów 1737, nlb. Zob. też W. Waśniowski, *Boga Wielkiego Wielkiej Matki ogradek*, b.m. i r., syg Ossol. XVII-3259.

Kolejny element biblijnej symboliki, szczęśliwie przyjęty i przez średniowiecze, i przez nawiązujący do wieków średnich barok, to Arka Przymierza. Uświęcony obecnością Jahwe starotestamentowy przybytek Boga pojawia się w dwóch kolejnych tekstach z piętnastego stulecia w słowach:

Dziś zbudowana została Arka, w której złożony został skarb ludzkiego odkupienia dla naprawy świątyni, to jest świata<sup>7</sup>.

I w drugim:

Przyrównywana jest przeto słusznie do Arki błogosławiona Dziewica Maryja ponieważ tak jak Arka ona sama dla nas jest zamknięta, kiedy grzeszymy, ponieważ nie ma odwagi wstawiać się za nami<sup>8</sup>.

Dwa wieki później do symbolu Arki równie udanie, choć zapewne bardziej poetycko niż teologicznie, odwołał się reprezentant literatury nurtu sarmackiego – Wespazjan Kochowski, notując w pieśni poświęconej Studziannie, że Maria „Ucieczką grzesznych i Arką Przymierza// Fortką, przez którą człek do nieba zmierza”<sup>9</sup>. Podobnie do cytowanego napisze niejaki Łazarz Baranowicz: „Piękna i z wierzchu skrzynia pozłocona/ Dla słodkiej manny słusznie ozdobiona”<sup>10</sup>.

Poza tym, oprócz wymienionych wcześniej biblijnych odniesień, średniowieczni pisarze posługują się także Ezechielowym obrazem bramy raju (*porta paradisi*, Ez 44, 1–3)<sup>11</sup> oraz, co wydaje się szczególnie ciekawe, pośrednio zastosowanymi do postaci Maryi hebrajskimi prorocत्वami mesjańskimi: Iz 7, 14; słowa Baalama Lb 24, 16–17. Te ostatnie, w kontekście Bożego Macierzyństwa i Dziewictwa NMP, znajdują swe zastosowanie w pismach znanych teologów tego czasu, mianowicie Stanisława ze Skarbimierza czy też Jana z Szamotuł Paterka.

<sup>7</sup> Rkps. AJG II12, k. 261 r.

<sup>8</sup> Rkps. AJG II18, k. 233 v.

<sup>9</sup> W. Kochowski, *Pieśń XIX Studzianna*, [w:] tegoż, *Utwory poetyckie. Wybór*, oprac. M. Eustachiewicz, Wrocław 1991, s. 82. Co ciekawe, ten sam symbol wykorzystano także do rozślawienia innych cudownych wizerunków maryjnych tego czasu, np. ikony lwowskiej, chełmskiej. Zob. *Hasło słowa Bożego (...) miane od roznych naygodniejszych kaznodziejow*, Lwów 1754 albo *Koronacja cudownego obrazu Nayświętszej Maryi Panny w chełmskiej katedrze*, Berdyczów 1780.

<sup>10</sup> Ł. *Maryja wewnątrz i z wierzchu piękna*, [w:] *Helikon sarmacki...*, s. 45

<sup>11</sup> Rkps. AJG II 16a, k. 104 r.

Barok dorzuci do nich jeszcze starotestamentowe postaci kobiece, rozumiane jako figury poszczególnych maryjnych cnót (Jan Białobłocki<sup>12</sup>, Bartłomiej Celejowicz<sup>13</sup>), opowieść o Noemi wspomnianą za wiekami wcześniejszymi w kontekście idei maryjnego współcierpienia z Ukrzyżowanym Chrystusem: *compassio Mariae* (Abraham Roźniatowski<sup>14</sup>), czy też w odniesieniu do wydarzeń historycznych (zwycięstwo wojsk Jana Kazimierza nad Szwedami) Eliaszowy obłoczek, zwiastujący początek chwil upragnionego powodzenia<sup>15</sup>.

Maryjnymi figurami Nowego Testamentu stały się natomiast w piśmiennictwie wieków średnich znacząco często przywoływane postaci Marty i Marii<sup>16</sup>, siostr Jezusowego przyjaciela – Łazarza, a także symbolicznie znacząca dla zapowiadanych czasów mesjańskich *Mulier amicta sole*. Jednakże ta druga, to jest apokaliptyczna niewiasta obleczona w słońce, przypominana była nie tylko w przekazach słownych, ale także w przedstawieniach malarskich i iluminacjach najważniejszych modlitewników tego czasu<sup>17</sup>.

## Obrazy i porównania astronomiczne

Pośród niebieskich (kosmicznych) symboli maryjnych najpopularniejszymi wydają się cztery, a mianowicie: słońce<sup>18</sup>, księżyc, jutrzienka (zorza) oraz gwiazda morza (mórz), przekształcana niekiedy w gwiazdę zaranną (*stella matutina*).

I tak w wieku piętnastym wielokrotność porównywania Maryi do słońca znajdujemy w pismach znanego twórcy tego czasu – Mikołaja z Błonia. Autor obszernych mów (*sermones*) na najważniejsze uroczystości roku liturgicznego, w części poświęconej tajemnicy Wniebowzięcia NMP, pisze:

<sup>12</sup> Zob.: J. Białobłocki, *Wieniec ozdobny, przedziwney czystości Naświętszey Matki Bożey z kwiatkow rozlicznych Pisma św. uwity (...)*, b.m. 1644.

<sup>13</sup> B. Celejowicz, *Z gory Karmelu na dolinę Jozaphatową spłyniony y użyzony skarb to jest do kościoła farnego Bierkowskiego tytułu Wniebowzięcia Błogosławioney Panny Maryey Bractwo Szkaplerza teyże (...) nadane y wprowadzone*, Kraków 1675.

<sup>14</sup> A. Roźniatowski, *Pamiętka krwawey ofiary Pana Zbawiciela (...) wedle miejsc Hierozolimskich nad Zebrzydowcami wykonterfektowanych (...)*, Kraków 1692.

<sup>15</sup> K. Chodykiewicz, *Dwojake przeniesienie Najświętszey Bogurodzicy Maryi przeniesioney w świętym obrazie swoim z kaplicy do kościoła archikatedralnego lwowskiego Lwów 1767*.

<sup>16</sup> Rkps AJGII4, k. 244v.

<sup>17</sup> Zob. U. Borkowska, *Królewskie modlitewniki. Studium z kultury religijnej epoki Jagiellońów (XV i pocz. XVI w)*, Lublin 1988.

<sup>18</sup> Pierwotnie symbol odnoszony częściej do osoby samego Chrystusa. średniowiecze, a po nim epoki kolejne kontynuują i tę tradycję symboliki chrześcijańskiej.

Najbardziej odpowiednim jest więc to porównanie, że jak słońce jest ojcem wszystkich narodzonych, tak święta dziewica jest matką wszystkich zbawionych<sup>19</sup>.

Albo w innym miejscu, opisując radość mieszkańców nieba w momencie spotkania z nadchodzącą panią i królową:

Przeto święci w niebie wielką mają radość, gdy to najpiękniejsze i najśodsze słońce to jest dziewicę Marię widzą. Ona sama bowiem bardziej umiłowana jest od słońca<sup>20</sup>.

Słońce, co wydaje się być całkiem zrozumiałe, staje się także ulubionym obrazem literatury polskiego baroku. W tym czasie Kasper Twardowski z upodobaniem zapisze w wierszowanym alegorycznym traktacie *Pochodnia miłości Bożej*: „Maryja po sto tysięcykroć gładza jest od słońca”<sup>21</sup>.

Natomiast inny autor, o wdzięcznie brzmiącym imieniu Narcyss (Soldan), dorzuci, że tak jak najjaśniejsza na niebieskim firmamencie gwiazda, mimo odległości przyciąga ku sobie wszystkie ziemskie „wapory”, tak Najświętsza Dziewica, skończona w swej naturze, przyciągnęła nieskończoną naturę Chrystusa<sup>22</sup>.

Solarne obrazowanie bywa również włączane w teksty wychwalające cudowne siedemnastowieczne ikony maryjne. Przykładem tak zastosowanej figury są zapewne stwierdzenia, odnoszące się do sławionego „codziennymi roznymi pociech łaskami” obrazu solisławskiego „drugie na ziemi słońce albo słońce śmierci wyświecające”<sup>23</sup>.

Skupmy się teraz na księżycu, występującym m.in. w pięknym, jak na średniowieczny scholastyczny sposób, rozbudowanym porównaniu pióra wspomnianego już nieco wcześniej Mikołaja z Błonia. Średniowieczny teolog krakowski, rozpracowując symbolicznie poszczególne fazy widoczności ciała niebieskiego, pisze o Maryi:

bł. dziewica miała piękno w trzech wymiarach od słońca Chrystusa, była bowiem piękna u początków swego poczęcia, kiedy dusza jej wlana została w ciało. Wtedy bowiem była jak księżyc w nowiu [...]. Piękniejsza była w trakcie niby księżyc w pełni [...]. Tak jak bowiem księżyc piękniejszy jest w pełni niż w nowiu, kiedy z żadnej strony niczego mu nie

<sup>19</sup> N. de Blonie, *De Anuntiatione Mariae. Sermo I*, [w:] tegoż, *Sermones de tempore et de sanctis*, Strassburg 1498, nlb.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> K. Twardowski, *Pochodnia Miłości Bożej z pięćdziesiątą ognistych*, t. 2, Warszawa 1995, s. 70.

<sup>22</sup> N. Soldan, *Nowa korona Najwyższej monarchini Nieba y ziemie (...) w przecudownym rytrakcie na Jasney Gorze Częstochowskiej*, Częstochowa 1719, s. 102.

<sup>23</sup> Zob. A. Szulc, *Światło sławne słońca solis-sławskiego (...)*, Kraków 1674.



brakuje, tak i bł. Dziewica w poczęciu syna piękniejsza była ponieważ z żadnej strony nie było w niej braku, bo pełna boskości była. Lecz najpiękniejsza była później, w zejściu, niby ze słońcem złączona przez dar chwały wyniesienia i błogosławieństwa<sup>24</sup>.

Podobnie jak w przypadku poprzednich symboli, tak symbolikę lunarą, i w sposób niezmienny, i twórczy zarazem, przejmuje często i wyraźnie inspirowany przez średniowiecze wiek siedemnasty. Dowodami staną się zapewne: znany sonet III pióra Mikołaja Sępa Szarzyńskiego (*Maryja dusz naszych jak księżyc prawdziwy, w którym wiecznego baczymy promienie miłosierdzia*<sup>25</sup>), traktat Ignacego Anioła Gorzyńskiego (*Maryja jako księżyc w nocy to jest grzesznikom w podróży do kościoła gornego Jeruzalem przyświeca*<sup>26</sup>) czy też *Opisanie bractwa Pocieszenia Stanisława Gorniciusa (Najświętsza Panna dla tego do nieba wzięta jest, aby (tak jak księżyc) czasy nam zmiłowania Syna swego rozporządzała*<sup>27</sup>).

Pomiędzy zachodzącym księżycem a wschodzącym słońcem znajdzie się w symbolice maryjnej średniowiecza i baroku miejsce na pojawiającą się tuż przed świtem jutrzenkę. Kolejny z głośnych autorytetów schyłku wieków średnich w Polsce, mianowicie Jan z Michocina<sup>28</sup>, zwróci uwagę na to, że zorza poranna doskonale komponuje się z tłumaczeniem idei pośrednictwa NMP. Odnosząc się do biblijnej księgi *Pieśni nad Pieśniami*, wylicza, że jutrzienka w istocie swej oznacza koniec nocy i początek dnia. Maryja zaś koniec czasu Starego i początek Nowego Testamentu. Aurora zapowiada słońce (*nuntiatio solis*), Maryja Swego Syna – Chrystusa. Zorza pośredniczy między nocą a dniem (*medium inter diem et noctem*), Maryja wstawia się, pośredniczy między nędzą człowieka i wielkością samego Boga. Jutrzienka piękniejszą jest od wszystkich gwiazd, tak jak Maryja od wszystkich świętych. Przed wschodem jutrzni uciekają nocne bestie i kryją się do swych ciemnych legowisk, tak jak Maryja sprawia, że grzechy (*bestiae animae*) uciekają od nas i są niszczone.

Do ostatniej z wyliczonych idei nawiążą wybrani twórcy kolejnych pokoleń, m.in. Wojciech Waśniowski<sup>29</sup> i Jan Białobłocki<sup>30</sup>. Białobłocki

<sup>24</sup>N. de Blonie, *De conceptione S. M. Virginis, Sermo V*, [w:] tegoż, *Sermones...*, nlb.

<sup>25</sup>M. Sęp Szarzyński, *Sonet III. Do Najświętszej Panny*, [w:] tegoż, *Rytmy oraz anonimowe pieśni i listy miłosne z XVI w.*, oprac. T. Sinko, Kraków 1928, s. 9.

<sup>26</sup>I.A. Gorzyński, *Nowy ogłos chwaty świętych boskich (...) to jest kazania na wszystkie święta roczne (...)*, Częstochowa 1717, s. 263.

<sup>27</sup>S. Gornicius, *Opisanie bractwa...*, s. 4.

<sup>28</sup>Rkps AJG III18, k. 164 v.

<sup>29</sup>W. Waśniowski, *Boga ogródek*, syg. Ossol. XVII-3259.

<sup>30</sup>J. Białobłocki, *Wieniec ozdobny...*, nlb. Ten sam symbol w *Pieśni I Ofiarowanie poesim polskiej Najświętszej Pannie Wespazjana Kochowskiego*. Zob. cykl *Niepróżnujące próżnowanie*. Li-

w swym barokowym druku o charakterystycznym tytule *Wieniec ozdoby przedziwnej czystości Najświętszej Matki Bożej*, zapisze między innymi takie krótkie, a poetycko piękne maryjne wezwanie: „Znieś żalosne ciemności/ Jutrzenko przedwieczności”<sup>31</sup>.

Wreszcie ostatni w tej kategorii znaków, to jest *stella maris*, czyli gwiazda morza. Gwieździe przestworzy morskich, przypisuje się powszechnie, i to od wieków, dwie zasadnicze właściwości. Po pierwsze, w charakterystyczny, na poły naukowy sposób w literaturze średniowiecza rozpracowywaną, własność przyciągania żelaza. Po drugie, sprawcze kierownictwo wobec wszystkich zagubionych, inaczej – błędzących w groźnych odmętach mórz. Obydwie cechy na osobę Matki Chrystusa przenosi znany piętnastowieczny maryjny kaznodzieja, a przy tym uznany obrońca prawdy Niepokalanego Poczęcia – Magister z Szamotuł, dekretów doktor, Paterkiem zwany. Píše on bowiem słowa następujące:

rzeczona jest bowiem Maria jaka by gwiazda morska, która jest mocna a na morzu żeglarze ku brzegu przywodząca tak Maria jasną łaską a mądrością nigdy nie była poddana grzechowi, która mocą swej łaski przyciąga k’ sobie zatwardziałe a żelazne grzeszne ku bożemu miłosierdziu i żądzi wszytki ku brzegu zbawienia<sup>32</sup>.

Do tej wiekowej symboliki udanie nawiązą później Wespazjan Kochowski, dookreślając zresztą gwiazdę morską imieniem gwiazdy gwiazd (*stella stellarum*)<sup>33</sup>, jak też jedna z nielicznych wówczas piszących kobiet – Konstancja z Ryków Benisławska. Co wydaje się być szczególnie ciekawe, Benisławska w całkiem udanej poetyckiej parafrazie *Pozdrowienia Anielskiego* zapisze jeszcze, w stosunku do Maryi, antyczny symbol cudów świata, tj. legendarną już dziś latarnię na wyspie Pharos<sup>34</sup>.

---

*rycorum polskich księgi II. Utwory poetyckie*, wybór, oprac. M. Eustachiewicz, Wrocław 1991, s. 63, jak też wspomniany *Sonet III Do Najświętszej Panny Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego*.

<sup>31</sup> J. Białostocki, *Wieniec ozdoby...*, nlb.

<sup>32</sup> *Magistra Jana z Szamotuł Dekretów doktora, Paterkiem zwanego Kazania o Maryi Pannie czystej* z Kodeksu toruńskiego wydał L. Malinowski, Kraków 1880, s. 90.

<sup>33</sup> W. Kochowski, *Ogród Paniński*, [w:] tegoż, *Utwory poetyckie...*, s. 24. Kochowski przywoła jeszcze jeden symbol maryjny, mianowicie gwiazdę zaranną. Zob. *Pieśni XIX. Studzianna*, s. 81.

<sup>34</sup> Zob. *Pieśń III. Łaski pełna w: Pieśni sobiespiewane od Konstancji z Ryków Benisławskiej stolnikowej Księstwa Inflantskiego za naleganiem przyjaciół z cienia wiejskiego na jasią wydane (...)*, Wilno 1776, nlb.

## Maryja w pięknie świata roślinnego

Maryję porównuje się do szeregu znanych drzew, takich jak: oliwka, cyprys, palma, a przede wszystkim cedr. Ostatnie z wymienionych, ze względu na swoje materialne właściwości, już w czasach biblijnych było symbolem nienaruszonej czystości. A taką przecież czystość, zgodnie z postanowionym w pierwszych wiekach Kościoła dogmatem, zachowała Najświętsza Maryja Panna. Ten popularny obraz roślinny znajdujemy m.in. w średniowiecznym kazaniu na Wniebowzięcie<sup>35</sup>, ale także w znacznie późniejszym barokowym tekście pióra Ignacego Gorzyńskiego<sup>36</sup>. Powraca do niego sławiący Studziannę Wespazjan Kochowski<sup>37</sup>, i mniej zapewne od niego znany zakonny panegirysta – Maryan od św. Stanisława<sup>38</sup>.

Kolejnym biblijnym obrazem stosowanym w odniesieniu do przywileju wieczystego dziewictwa Maryi jest znak „ogrodu zamkniętego”. *Hortus conclusus*, wywiedziony z literackiego tworzywa *Pieśni nad Pieśniami* znajduje swe poczesne miejsce w niezliczonej liczbie średniowiecznych maryjnych kazań i traktatów<sup>39</sup>. Ich śladem podąża wielokrotnie wymieniony Kochowski<sup>40</sup>, a poza nim także Stanisław Gornicius<sup>41</sup> i Piotr Hiacynt Pruszczyk<sup>42</sup>.

W tym miejscu właściwym zdaje się wspomnienie o specyficznie rozbudowanej i uszczegółowionej maryjnej symbolice kwietnej. I tak, w obrazowaniu literackich zabytków średniowiecza często pojawia się, oczywiście w odniesieniu do Matki Chrystusa, piękna i subtelna konwalia. Jeden z anonimowych autorów tego historycznego czasu pisze:

Po trzecie, Najświętsza Dziewica przez innych nazywana była kwiatem polnym i konwalia, jak śpiewa Kościół święty<sup>43</sup>.

Wiek siedemnasty przejmuje z owej niedawnej mu przecież przeszłości znamienne części i chętniej inny kwietny obraz, a mianowicie:

<sup>35</sup> Syg. AJG II35, k. 172r.

<sup>36</sup> I.A. Gorzyński, *Kazanie na uroczystość Niepokalanego Poczęcia NMP*, [w:] tegoż, *Nowy ogłos...*, s. 110.

<sup>37</sup> W. Kochowski, *Pieśń XIX Studzianna*, s. 82.

<sup>38</sup> Zob. *Hasło Słowa Bożego (...)* czyli *kazania (...)* miane od różnych naygodniejszych kaznodziejow (...), Lwów 1754.

<sup>39</sup> Zob. rękopis o syg. AJG II16, k. 98 r.

<sup>40</sup> W. Kochowski, *Pieśń XIX Studzianna*, s. 54.

<sup>41</sup> Stanisław Gornicius, *Opisanie bractwa...*, nlb.

<sup>42</sup> P.H. Pruszczyk, *Tota pulchra es o Maria*, [w:] *Helikon sarmacki...*, s. 19.

<sup>43</sup> AJGII12, k. 261r.

wizerunek subtelnej lilii. A zatem „prześliczną lilią”, która „w ciernie śmierci wpadła”, nazwie Maryję Waclaw Waxmański w *Pieśni o Najświętszej Pannie Maryi w grobie spoczywającej*<sup>44</sup>, a Łazarz Baranowicz zanotuje: „Wewnątrz i z wierzchu piękna jest Maryja/Biała w piękności nie zrówna lilią”<sup>45</sup>.

Znakiem Maryi była także róża. I tak, różaną symbolikę w *Kazaniu II. Na święto Panny Mariey Rożańca świętego* zastosowali Kazimierz Jan Wojsznarowicz<sup>46</sup>, Tomasz Rościszewski<sup>47</sup> i Wojciech Offiarowicz<sup>48</sup>, z kolei podobieństwo do piękna róży widzą w słynących cudami obrazach: bocheńskim i myślenickim. Poza już wymienionymi symbol ten znaleźć także można w traktacie Bazylisza Jastrzembskiego *Uwagi duchowne albo dyskursy nabożne na tajemnice rożańca świętego*, gdzie znaczy on treści pierwszej tajemnicy radosnej, tj. Zwiastowania<sup>49</sup>, a także w naśladowującej stylistykę staropolskich Godzinek – *Piątej Strzale Miłości Bożej z Pochodni Miłości Bożej* Kaspra Twardowskiego<sup>50</sup>.

## Znakowość wybranych przedmiotów świata materialnego

W siedemnastowiecznych tekstach o tematyce maryjnej i mariologicznej znajdziemy przede wszystkim tak charakterystyczne dla baroku sarmackiego słownictwo militarno – batalistyczne. Za przykład niech posłuży fragment o znamiennej stylistyce, wyjęty ze zbioru kazań powstałych podczas uroczystego aktu koronacji słynącej cudami i powszechnie czczonej lwowskiej ikony:

Kiedy y w wojennym mocno wyexercytowana trybie, ufortyfikowana boju. Sicut turris Dawid collum tuum quae aedificata est cum propugnaculis y w rycerskich wypolerowana dziełach przy dostatecznych obozach, milionową na utrzymanie interessow naszych zaszczyca się amunicją: Mille clypei pendent ex ea, omnis armatura fortium. Niepozwała by

<sup>44</sup> W. Waxmański, *Nowa Jerozolima*, bm1767.

<sup>45</sup> Ł. Baranowicz, *Maryja wewnątrz i z wierzchu piękna*, [w:] *Helikon...*, s. 45.

<sup>46</sup> K.J. Wojsznarowicz, *Dom mądrości siedmią kolumnami wsparty w kościele Chrystusowym siedmią uroczystościami Panny Przenajświętszej Maryi (...)*, Antwerpia 1667, s. 53, 55.

<sup>47</sup> T. Rościszewski, *Łza krwawa obrazu bocheńskiego Naświętszey Panny Maryey (...)*, Kraków 1644, s. 17.

<sup>48</sup> W. Offiarowicz, *Historia o cudownym Matki Bożey obrazie w Myślenicach (...)*, Kraków 1642, nlb.

<sup>49</sup> B. Jastrzemski, *Uwagi duchowne albo dyskursy nabożne na tajemnice Rożańca świętego (...)*, Kraków 1670.

<sup>50</sup> K. Twardowski, *Pochodnia...*, s. 70.

najmniej żadney lękać się inkursyi, niedopuszcza obawiać naiazdow y zasadzek<sup>51</sup>.

Maryjny symbol warownej twierdzy, tak powszechnie w baroku stosowany, nie został jednak w baroku wymyślony. Posługiwali się nim pisarze chrześcijańscy znaczenie wcześniej, także w dobie przywoływanego wielokrotnie średniowiecza. Znajdujemy bowiem ów obrosły stosunkowo utrwalonymi znaczeniami obraz w przekazach takich mistrzów pióra, jak na przykład Mateusz z Krakowa<sup>52</sup>. Wspomniany średniowieczny teolog użył tego porównania w rozważaniach na temat tajemnicy Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, odczytywanej w świetle perykopy ewangelicznej: Łk 10, 38–42. Ponadto maryjnie odczytywany zamek warowny, jako nosiciel treści zawierających się w tytule Wspomożenia Wiernych, znalazł się także w bezcennym ikonograficznie i literacko przekazie tzw. *Modlitewnika Władysława Warneńczyka*<sup>53</sup>.

Natomiast ukształtowany w ściśle określonym czasie i kontekście historyczno-politycznym (wojenne zmagania chrześcijańskiej Europy z potęgą Ottomańskiej Turcji) – staropolski „antemurał” – przedmurze – wspomniany zostanie w *Niepróżującym próżnowaniu* Wespazjana Kochowskiego, w którym czytamy:

Ten antemurał Sarmacyjej dany,  
Przez brzydkie nigdy nie zwalczon pogany,  
Do niej się, za tą stoi paizą,  
Turcy nie zblizą<sup>54</sup>.

Jest też Maryja w siedemnastowiecznych tekstach jeszcze i wieżą<sup>55</sup>, tarczą<sup>56</sup>, wojennym bębniem<sup>57</sup>, petardą<sup>58</sup> i po wielokroć duchową zbrojownią, czyli arsenałem. Do ostatniego z wymienionych symboli nawiązuje na przykład Albrycht Stanisław Radziwiłł, znany w swym czasie i jako pamiętnikarz, i jako głośny pisarz ascetyczny. Cytowany poniżej

<sup>51</sup> Zob. *Hasło Słowa Bożego...*, *Kazanie przy oddawaniu koron...*, nlb.

<sup>52</sup> Mateusz z Krakowa, *In assumptione Beatae Mariae*, [w:] tegoż, *Sermones de sanctis*, wyd., wstępem i notami krytycznymi opatrzyła B. Chmielowska, Warszawa 1984, s. 129. Zob. też rękopis o syg. AJG II4, k. 244 r.

<sup>53</sup> *Modlitewnik Władysława Warneńczyka*, oprac. L. Biernacki, R. Ganszyniec, W. Podlacha, Lwów 1928, s. 33.

<sup>54</sup> W. Kochowski, *Pieśń XIX Studzianna*, s. 82.

<sup>55</sup> Tamże.

<sup>56</sup> K. Wyszomirski, *Maryja Pruskich krajow y całej Polski Dziedziczna Pani*, [w:] *Hasło...*, nlb.

<sup>57</sup> A.S. Radziwiłł, *Discurs nabożny z kilku słow wzięty o wystawieniu Naświętszey Panny Bogurodzicy Mariey (...)*, Wilno 1636, nlb.

<sup>58</sup> Tamże.

fragment pochodzi z dziełka autora o tytule *Discurs nabożny z kilku słów wzięty o wystawieniu Naświętszey Panny Bogurodzicy Mariey*, w którym Raziwiłł notuje:

Do potkania z nieprzyjacielem dostatek oręża rozmaitego w niey, jako u hetmana y u woyska. Jest tam miecz barzo ostrzy boleści, który ostrzono przez lat trzydzieści y trzy. Jest tarcza wiary jako kościół nazywa Naświętszą Pannę (clypeus omnibus in te sperantibus), przyłbica zowiąc onę wszystkich jey dufających. Są strzały, ktore opisywał psalmista: Sa-gitte in manu potentis<sup>59</sup>.

Poza już omówionymi symbolami świata materialnego, czyli poza dziedziną wojny i oręża, warto zapewne jeszcze zwrócić uwagę na określenie Matki Chrystusa jako księgi, biblioteki i - co ciekawe - apteki. I tak *księgą świętą*, bo zapisaną ręką Ducha Świętego, *księgą mądrą*, bo wspomagająca błądzących na drodze zbawienia, i w końcu *księgą bezcenną*, bo przewyższającą wszystkich świętych, nazwie Maryję piętnastowieczny teolog Piotr z Miłostawia<sup>60</sup>.

Mniej więcej w tym samym czasie inny kaznodzieja, Mateusz z Krakowa, w tekście *In wigilia assumptionis Sanctae Mariae* zapisze: „O błogosławiona biblioteka, w której wszystkich ksiąg mądrość najpełniej się zawiera, ponieważ w niej zamieszkała pełnia bóstwa cieleśnie”<sup>61</sup>. Symbolikę ksiąg, oczywiście w odniesieniu do treści maryjnych, powtórzy barok, na przykład w osobach Jakuba Filipowicza<sup>62</sup> czy też Wojciecha Offiarowicza<sup>63</sup>.

Na koniec wspomnieć wypada o *uniwersalnej chorob aptece*, zamieszczonej w historii krakowskiego obrazu Matki Boskiej na Piasku<sup>64</sup>, jak też *apotheca gratiarum*, zastosowanej w tzw. księdze cudów *Skarbu nieprzebranego, klejnotu nieoszacowanego Bogurodzicy Panny Matki Miłosierdzia we wsi Piękoszowie*<sup>65</sup>.

<sup>59</sup> Tamże.

<sup>60</sup> AJG II37, k. 197 v.

<sup>61</sup> Mateusz z Krakowa, *In wigilia assumptionis Sanctae Mariae*, [w:] tegoż, *Sermones de sanctis...*, s. 127.

<sup>62</sup> J. Filipowicz, *Kazanie na dzień Narodzenia Matki Boskiej*, [w:] tegoż, *Kazania na święta całego roku (...)*, Poznań 1737, nlb.

<sup>63</sup> W. Offiarowicz, *Historia o cudownym Matki Bożej obrazie...*, nlb.

<sup>64</sup> F. Wolski, *Piasek święty, sławny y cudowny bo od Przenaświętszey Panny Mariey obrany (...)*, Kraków 1661, nlb.

<sup>65</sup> M. Złotnicki, *Skarb nieprzebrany klejnot nieoszacowany Bogurodzica Panna Marya Matka Miłosierdzia we wsi Piękoszowie (...)*, Częstochowa 1722, nlb.

## Wnioski

Omówione w opracowaniu symbole stanowią zaledwie reprezentację przyjętych i przez wieki stosowanych umownych znaków kultury. Trudno byłoby zresztą mówić o nich wszystkich, skoro nawet w tak potraktowanej reprezentacji skłaniają do stwierdzenia, że są obecne praktycznie w każdym z ważnych dzieł literatury religijnej i to niezależnie, czy jest to historyczny czas średniowiecza, czy też dwa wieki późniejszego baroku.

Kolejne rozdziały, w których wyodrębnione znaki uszeregowane zostały według przyjętych a umownych kryteriów, najczęściej dziedzin realnego świata i życia, pokazały, i to w sposób chyba dostatecznie udowodniony, odwieczny mechanizm tzw. dziedziczenia kulturowego. Widać bowiem w zestawieniach konkretnych obrazów symbolicznych, oczywiście o tematyce maryjnej, przenoszenie najważniejszych treści kulturowych. W swej najgłębszej warstwie znaczeniowej pozostają one (treści kulturowe) niezienne, mimo prób zastosowania nieco innych, bardziej indywidualnych, czy też twórczo odświeżonych prób ich odczytywania.

Poza tym wykorzystywane przez kolejne pokolenia twórców maryjne symbole stają się materialnym dowodem możliwości udanego połączenia wiedzy, na przykład z zakresu bibliistyki, chrześcijańskiej tradycji z bogactwem ciągle niewyczerpanej wyobraźni piszących.

Beata Łukarska

### **Marian Symbolism in the Selected Mediaeval and Baroque Polish Texts**

The author examines the Marian symbolism in the Polish mediaeval and baroque texts. The article presents fragments of works in which one can find: the symbols from the Bible (such as Noah's Ark, Eden), astronomical symbols (for example, sun, moon, dawn), floral motifs (such as flowers: rose, lily), and objects (such as a fortress, book or shield). The author reveals an ancient roots and durability of the basic meanings of religious symbols.





Joanna Kosturek  
Uniwersytet Jagielloński, Kraków

## Dialog człowieka z Bogiem w poezji Stanisława Barańczaka

Głównym tematem *Podróży zimowej* Stanisława Barańczaka jest żywione przez istoty ludzkie przekonanie o tym, że człowiekowi należy się wędrówka lepsza niż podróż przez kraj śniegu i mrozu. Owa metafora zimy oznacza egzystencję pełną cierpienia, skazaną na przemijanie i śmierć. W tomie z roku 1994 pojawiają się niejednokrotnie wyobrażenia zaczerpnięte z chrześcijańskiej eschatologii. Wykorzystane są one do egzemplifikacji ludzkich wyobrażeń innego Losu. Chrześcijańska eschatologia zakłada bowiem istnienie „kontraktu”, zawiera w sobie obietnicę pośmiertnego życia wolnego od cierpień oraz obietnicę przemiany świata. Motywy zaczerpnięte z chrześcijaństwa nie pełnią jednak w *Podróży zimowej* funkcji dokładnego czy głębokiego przywołania myśli religijnej – są odtworzeniem powszechnych, zakorzenionych w kulturze wyobrażeń dotyczących lepszych przeznaczeń istoty ludzkiej. Jeśli więc w pieśniach mowa o raju, to nie tyle chodzi o chrześcijańskie niebo, co o religijnie neutralną wizję egzystencji szczęśliwej, wolnej od cierpienia, trwogi, umierania. Raj ów nie jest miejscem przebywania dusz, lecz jawi się jako ciepły obszar, pełny tropikalnej zieleni. Barańczak łączy te wyobrażenia o proveniencji biblijnej z realiami zaczerpniętymi ze współczesnej cywilizacji (które pojawiają się na przykład w pieśniach: VI, IX, XI, XV).

W *Podróży zimowej* dokonuje się negacja wyobrażeń o tym, że możliwy jest lepszy Los. W pieśni VIII można zauważyć zaprzeczenie porządku wpisanego w biblijną *historiae sacrae*, w której początkowo świat

jest dobry, zniszczenie szczęśliwości następuje dopiero po upadku, jej odzyskanie staje się zaś możliwe dzięki zbawieniu – pewny jest zatem powrót świata do pierwotnej doskonałości. W przywoływanym utworze zarówno pierwotny, jak i przyobiecany raj jawi się jako miejsce zamknięte i nieosiągalne: „w dwa ognie biorą nas dwa raje,/ dwóch mostów płomienisty miecz” (PZ 396). Dostępna człowiekowi czasoprzestrzeń zawężona zostaje do teraźniejszości – do bytowania w „tym niewłaściwym” świecie, w którym jedyne, czego może doświadczyć człowiek, to „zguba pewna” (PZ 397)<sup>1</sup>.

W pieśni *III* ludzkie nadzieje na to, że możliwy jest inny, szczęśliwy Los (ukazany tu w nawiązaniu do wyobrażeń chrześcijańskich – mowa o „wniebowstąpieniu”) poddane zostają w wątpliwość. W strofie pierwszej czytamy:

A może myśmy wcale  
nie mieli wznieść się nad  
ten jeden ten widzialny,  
ten tymczasowy świat  
*ten taki sobie świat?*

(PZ 388)

W strofie drugiej pojawia się swoiste odwrócenie przekonania o lepszych przeznaczeniach człowieka niż bytowanie w świecie „tymczasowym”, poddanym śmierci. Wyrażenie „wzrost nad ziemię” (PZ 388), które w kontekście strofy pierwszej oznaczać powinno wykroczenie poza ową „uszkodzoną” egzystencję, zostaje tu przez Barańczaka udosłownione i oznacza fizjologiczny proces rośnięcia: „na metr z czymś lub sześć stóp” (PZ 388). Zaistnienie w niewłaściwym świecie, egzystencja ograniczona biologicznie, jest już zatem cudownym wniebowstąpieniem<sup>2</sup>, „po nim” (PZ 388) czeka człowieka tylko „- grób” (PZ 388). Inne-

<sup>1</sup> W poezji Barańczaka niemożliwe jest tym samym, dokonujące się w chrześcijaństwie, zniwelowanie wiedzy tragicznej, o którym tak pisze K. Jaspers: „[...] chrześcijańskie zbawienie przeciwstawia się wiedzy tragicznej. Możliwość własnego zbawienia niweczy tragiczną beznadziejność. [...] Wszystkie podstawowe doświadczenia człowieka w ujęciu chrześcijańskim przestają być tragiczne. Wina staje się winą błogosławioną, *felix culpa*, która umożliwia zbawienie. Zdrada Judasza umożliwia śmierć ofiarą Chrystusa, tę podstawę zbawienia wszystkich wiernych. Jeśli Chrystus jest najgłębszym symbolem kłęski w świecie, to przecież nie w sensie tragicznym, gdyż nawet ponosząc kłeskę wie, dokonuje, spełnia” (K. Jaspers, *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, przeł. D. Lachowska, A. Wołkowicz, Warszawa 1990, s. 330–331).

<sup>2</sup> Taką koncepcję życia i śmierci można zestawić z rozważaniami Jankélévitcha, który o życiu pisze, że jest „raczej zawieszeniem umieralności w odniesieniu do jakiegoś stworzenia, nieśmiertelnością będącą niezwykłym dziwem, cudowną cudow-

go niż ziemski – przepelniony śmiercią i cierpieniem Losu człowiek nie dostąpi<sup>3</sup>. Pojawia się nawet przypuszczenie, że taki „niewłaściwy” stan życia jest czymś naturalnym, nie zaś wynikiem błędu czy pomyłki:

I może słowo „losem”  
w wersyfikacji zim  
tak z „lodem” jak i z „mrozem”  
poprawny tworzy rym,  
dokładny tworzy rym?

(PZ 388, podkr. moje – J. K.)

W pieśni IV okazuje się już z całą pewnością, że nigdy nie istniał nawet żaden plan zakładający szczęście, że nikt nie podpisał żadnego kontraktu obiecującego człowiekowi doskonalszą egzystencję. Nie istniał pierwotny stan doskonałości, a świat wcale nie miał wyglądać inaczej. Prawda ta wyrażona zostaje przez wyróżniony kursywą głos, a więc głos inny, może pozaludzki, przez co zyskuje ona walor obiektywności:

Pogodny szum zieleni!  
łagodność morskich pian!  
Jesteśmy wręcz zdumieni:  
był kiedyś taki plan?

(PZ 390)

To przekonanie o możliwości realizacji innego Losu okazuje się natomiast pomyłką, jakimś kłamstwem, w sprawie którego toczy się postępowanie sądowe: „doraźny nawet Sąd/ ustali, kto w tej sprawie/ niechający, ale/ popełnił błąd” (PZ 389). Żadna pozaludzka instancja nie dała człowiekowi obietnicy innego, szczęśliwszego życia. Ludzkie nadzieje są więc bezpodstawne („przyjął arbitralnie”, PZ 390).

Barańczakowego człowieka można by zatem określić, posługując się słowami z pieśni VII, jako istotę, która otrzymała „Wszystko [...] i Nic” (PZ 395). „Nic” byłoby tu zaprzeczeniem upragnionego i obrażonego przez ludzką świadomość „Wszystkiego”, więc egzystencji pełnej – szczęśliwej, bezpiecznej. Oznaczałoby doświadczaną empirycznie śmierć, nicność, tymczasowość. Owo „Nic” nie okazuje się w poezji Barańczaka jednak bezwartościowe, nie zamyka człowieka w sferze biologicznego świata, biologicznego tylko trwania. W *Podróży zimowej*

nością” (V. Jankélévitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, oprac. i przekład S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 46; podkr. moje – J. K.).

<sup>3</sup>Por. J. Kandziora, *Życie i dalsze okolice*, „Twórczość” 1996, nr 7, s. 46.

– tomie, w którym tak wiele mówi się o definitywnym skazaniu istoty ludzkiej na życie w świecie pełnym śmierci i cierpienia – zamieszczona została pieśń *XVIII*, w której czytamy, że:

A jednak, gdy zawieja  
zawyje mrozem w twarz,  
powraca ta nadzieja,  
że coś tam w sobie masz,  
że coś nad sobą masz

(PZ 409)

Zaimki użyte w dwóch ostatnich wersach („coś”, PZ 409) wskazują na pewną tajemniczość i nieokreśloność przestrzeni istniejącej poza materią. Nie jest to jednak przestrzeń nierozpoznana. W wersie kończącym utwór boskie Ty nazwane zostaje za pomocą peryfrazy utworzonej przy użyciu zaimka nieokreślonego jako „Coś Więcej”. W tym kontekście owe zaimki ze strofy pierwszej określałyby przestrzeń *sacrum*. Okazuje się więc, że ów niewłaściwy świat „zimy” budzi nadzieję<sup>4</sup> na istnienie transcendentnej przestrzeni sakralnej („coś nad sobą”, PZ 409, podkr. moje – J. K.) oraz immanentnie tkwiącego w człowieku pierwiastka boskiego („coś tam w sobie masz”, PZ 409, podkr. moje – J. K.).

Warunkiem otwarcia na *sacrum* staje się nie odrzucenie mroźnego świata, lecz swoiste jego przyjęcie. Obraz człowieka mentalnie czy fizycznie odgradzającego się od tej „zepsutej” rzeczywistości – zawiedzionego turysty, kierowcy przemierzającego świat w zamkniętym pojeździe (w pieśniach X, XVII, XIX, XX) – w pieśni *XVIII* zastąpiony jest przez wizję istoty wystawionej na bezpośrednie działanie mrozu i śniegu, godzącej się na nawiązanie z tymże światem bolesnego kontaktu:

[...] zawieja zawyje  
mrozem w twarz [...]

te chwile na przystanku,  
trwające cały wiek,  
te dni, gdy o poranku  
nic tylko mrok i śnieg

(PZ 409)

W wersach tych można odnaleźć zarysy doznania epifanicznego, w którym codzienny bieg czasu zostaje zatrzymany (chwila na przystan-

<sup>4</sup>Znamienne, że nadzieja jest tu tym, co „powraca” (PZ 409) – a zatem jej wywoływanie przez świat zimny jest czymś stałym, a nie jednorazowym.

ku staje się przecież całą wiecznością)<sup>5</sup>. Mrok, śnieg, mróz – owe figury śmierci i cierpienia, atrybuty świata niewłaściwego – stają się tu „sprzymierzeńcami” *sacrum*<sup>6</sup>:

to nie zerwany kontrakt;  
to raczej – w zdaniach zim  
udostępniony kontakt,  
udostępniony kontakt  
z Czymś Więcej, czyli z Nim.  
(PZ 409)

Znamienna jest tu gra słów: „kontrakt” – „kontakt”. W wielu wierszach *Podróży zimowej* „kontrakt” dotyczył odmiany ludzkiego Losu, odmiany, która w poezji Barańczaka okazała się niemożliwa. Zawarty z człowiekiem w pieśni XVIII kontrakt dotyczy natomiast możliwości „kontaktu” z boskim Ty. Nadzieja, o której mowa w pieśni XVIII jest zatem nadzieją na istnienie Transcendencji, nie zaś nadzieją na możliwość zaistnienia lepszego, bez-bolesnego, bez-śmiertelnego świata. Głód innej egzystencji zastąpiony zostaje przez głód metafizyczny. Los człowieka musi wybrzmieć i wybrzmiewa w „wersyfikacji zim” (III, PZ 388), ale ludzka kondycja poza ten Los wykracza – Barańczakowski człowiek kieruje się ku Temu, który przekracza jego istnienie, otwiera się na perspektywę *sacrum*. Tak więc zaprzeczenie istnienia rajy nie jest bynajmniej w tej poezji równoznaczne z zanegowaniem przestrzeni sakralnej, z konstatacją nieobecności Boga. Warto zwrócić uwagę na to, że w *Podróży zimowej*, w której negacja „lepszego świata” wybrzmiewa najsilniej, Bóg pojawia się nie tylko w pieśni XVIII – zwraca się do Niego podmiot

<sup>5</sup> Por. uwagi Arenta van Nieukerkena dotyczące poetyki epifanii (A. van Nieukerken, *Stanisław Barańczak jako współczesny poeta metafizyczny*, [w:] tegoż, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków 1998, s. 298–300, 351). Zbigniew Bauer wysuwa tezę, że całą *Podróż zimową* można czytać jako ciąg epifanii (Z. Bauer, „*Podróż zimowa*” *Stanisława Barańczaka*. Kilka sugestii interpretacyjnych, „Ruch Literacki” 1999, z. 1, s. 63–66).

<sup>6</sup> Powiązanie śniegu z *sacrum* zauważyć można w wielu wierszach Barańczaka. W pieśni XXII śnieg jest zesłańcem niebios – „białym podarunkiem” (PZ 414), w wierszu *Śnieg III z Tryptyku* jest – podobnie jak w pieśni XII z *Podróży zimowej* – aniołem. W utworze *Śnieg IV* jest zaś czymś, co przeciwstawia się ludzkiej szarości, czymś czystszy, doskonalszy od ludzkiego świata. O dialektyce znaczenia śniegu w poezji Barańczaka pisała krytyka: J. Kandziora, *Życie i dalsze...*, s. 49, 50; A. van Nieukerken, *Stanisław Barańczak jako...*, s. 317, 334. Z. Bauer odczytuje zaś „zimę” z *Podróży zimowej* w kategoriach romantycznego motywu nocy czy otchłani, wskazującego na odcięcie się od świata zmysłowego, na akt kenotyczny – „samoogłocenia się z wartości pozornych, nietrwałych, przemijających” (Z. Bauer, „*Podróż zimowa*” *Stanisława Barańczaka...*, s. 63), a tym samym umożliwiający „akt transcendencji” (tamże).

liryczny pieśni *XXII* oraz *XXIII*. W pieśni *XXIII* pojawia się wręcz prośba o roztoczenie opieki nad ludzkością skazaną na skomplikowaną, nie-rajską egzystencję.

Szczególnie istotna wydaje się tu jednak pieśń *XXI*, w której Barańczak tworzy osobliwy obraz: pośród pokrytych czarnym śniegiem cmentarzy samochodów, miejsc śmierci epatujących brzydotą i pustką („wysypisk miejskich odór/ samotnej szklarni dach”, PZ 413; „zarosłe sadzą hale/ i dym żuźlowych hałd”, PZ 413) pojawiają się znaki człowieka:

obwisły nawias kabla,  
a w nim – dla chmur i cisz  
strzełiście nieodgadła  
wypowiedź w locie wzwyż,  
z czerniejącego śniegu  
czyjś, nie wiadomo czyj,  
wznoszący się ku niebu  
pastorał, kostur, kij

(PZ 413)

Zwraca uwagę nieokreśloność postaci ludzkiej w przywołanych strofach („nieodgadła”, „nie wiadomo czyj”), dzięki czemu głos oraz pastorał, kostur, kij zyskują znaczenie szczególne, urastają do rangi konstytutywnych oznak człowieczeństwa. Człowieczeństwo to „wyrasta” ponad świat „śniegu” – skierowane jest ku przestrzeni bożej, sakralnej. Głos wzlatuje przeciw „wzwyż” i jest strzelisty (epitet ten nie pozostaje bez znaczenia, nasuwa bowiem skojarzenia z katedrami gotyckimi), „pastorał, kostur, kij” zwrócone są „ku niebu” (PZ 413) – przestrzeni tradycyjnie uznawanej za przynależną Bogu. Podróż bohatera tomu, która w pieśni poprzedzającej analizowaną była dążeniem do śmierci, zmierzaniem po prostej równoległej w „mrok” (por. pieśń *XX*, PZ 412), tu staje się zatem pielgrzymowaniem w poszukiwaniu kontaktu z boskim Ty, pielgrzymowaniem w poszukiwaniu sensu<sup>7</sup>. Tym samym wpisana

<sup>7</sup> Por. zaproponowane przez Mariana Stałę odczytanie pieśni *XXI*: „[Barańczak] zaprowadziwszy owego bohatera – a także: czytelników – na skraj otchłani, przestrzeni naznaczonej śmiercią, nie pozostawia ich w tym miejscu, nie oddaje we władanie obrzydzeniu, lękowi i rozpaczcy, lecz odnajduje w strefie rozpadu, na cmentarzu świata – kručze i niejasne znaki nadziei [...]. Ów »pastorał, kostur, kij«, który wznosi się ku niebu i sugeruje istnienie porządku odmiennego niż ziemski śmietnik, to nie to samo co »Mein truer Wanderstab« Müllera [...]. I może trzeba przejść przez doświadczenie świata jako wielkiego cmentarza istnień, jako przestrzeni pustki i rozpadu – by zbliżyć się do momentu nadziei? Może tak jest; o niczym innym poza tak pojętą nadzieją słowa Barańczaka nie

w *Podróż zimową* kinetyka linearna, horyzontalna (ruch ku śmierci)<sup>8</sup>, ustępuje miejsca kinetyce wertykalnej. Istnieje nadzieja, że wędrówka przez „kraj mrozu i zimy” umożliwi swoistą transgresję. Poza granicą śmierci i cierpienia, które przepelniają „ten niewłaściwy świat”, rozciągać się będzie zatem nie obszar rozpacz, lecz obszar nadziei, obszar spotkania z Ty.

Najpełniejszym zapisem prób takiego spotkania jest poprzedzający *Podróż zimową* tom *Widokówka z tego świata*. Zbiór z roku 1988 zamknięty został, na co zwracała uwagę krytyka<sup>9</sup>, ramą – pierwszy utwór mówi o przebudzeniu w niedzielny<sup>10</sup> poranek, ostatni zawiera zaś wieczorne refleksje podmiotu przed zaśnięciem. *Widokówka z tego świata* to zatem jakby złożony z kolejnych momentów, zdarzeń-wierszy – jeden dzień. Dzień ten jest przeżyty w perspektywie boskiego Ty, wypełniony „rozmowami”<sup>11</sup> z Bogiem. Bohaterowi tomu pragnienie kontaktu wydaje się czymś tak naturalnym i właściwym, jak jego śmiertelność, jak fakt, że życie to powolne umieranie. W wierszu *Jakieś Ty* podmiot liryczny mówi przecież o dokonywanych przez siebie próbach kontaktu, w międzyczasie których umiera (kontakt byłby więc czynnością główną), a tym samym zdaje się mówić o sobie: „jestem, więc kieruję się ku boskiemu Ty i przemijam”. Sam tytuł tomu ewokuje już zwrot do kogoś innego – widokówka jest przecież formą, w jakiej człowiek przekazuje innemu własne wrażenia z pobytu w określonym miejscu. W przypadku Barańczakowego zbioru wierszy jest to widokówka „z tego świata”, a zatem z ziemi, zawierająca ludzkie doświadczenie życia, czyniąca z niego przedmiot „dialogu” z Bogiem. W wierszu *Wynosząc przed dom kubły ze śmieciami* czytamy:

Co czują opuszki  
palców, gładząc pierś; chrobot zegara; na niebie  
ślad odrzutowca: takie z siebie śmieci

---

mówią. [...]. Celem tej wędrówki nie jest pogodzenie się ze śmiercią, ani (tym bardziej) uczynienie jej absolutnym horyzontem istnienia, jedyną dostępną człowiekowi realnością. Przeciwnie: celem tej wędrówki jest odnalezienie takiego miejsca, w którym znaki śmierci przestają być sprzeczne ze znakami nadziei” (M. Stala, *Między Schubertem a omentarzem samochodów. Nie tylko o jednym wierszu Stanisława Barańczaka*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 46, s. 8).

<sup>8</sup>O ruchu „liniowym” w *Podróży zimowej* pisze J. Kandziora, *Życie i dalsze...*, s. 51.

<sup>9</sup>Zob. na przykład: M. Stala, *Między tym światem a światem łaski*, [w:] tegoż, *Chwile pewności*, Kraków 1991.

<sup>10</sup>Zob. wiersz *Podnosząc z progu niedzielną gazetę*.

<sup>11</sup>Słowo to należy wziąć w cudzysłów, bowiem – jak się okaże – w wierszach Barańczaka nie dokonuje się akt autentycznej rozmowy.

w szczelnych zwrotkach – ofiarę żywą, choć kaleką –  
 na ukos, w górę, na skraj pustki  
 wynoszę za próg, pragnąc w zamian tylko krzty  
 wiary, że uda mi się zmieścić  
 siebie  
 w takim mnie – tu, na razie – jakim chcesz mnie Ty  
 (W 379)

Pojawia się tu motyw ludzkiego głosu, któremu nadana została intonacja wznosząca się ku *sacrum* („na ukos, w górę”, W 379) – w tym wypadku wiersza („w szczelnych zwrotkach”, W 379) zawierającego w sobie doświadczenie życia. Wiersza, który ma być w intencji podmiotu „kalekim” (po ludzku niedoskonałym) i „żywym” (autentycznie człowieczym) darem dla Boga. W ostatnich wersach okazuje się, że dar ten jest jednak składany w celu ubłagania Boga o łaskę wiary, o łaskę postrzegania przez podmiot siebie i dostępnego świata („tu, na razie”) w perspektywie bożego istnienia („że uda mi się zmieścić/ siebie/ w takim mnie [...] jakim chcesz mnie Ty”, W 379). Dla podmiotu, zwracającego się przecież do Boga, wiara nie jest – paradoksalnie – czymś oczywistym, czymś już danym.

Paradoks ów obecny jest również w innych wierszach – w poezji Barańczaka pragnienie kontaktu z Bogiem nigdy nie jest tożsamy z wiarą absolutną i pewną, nie ma w niej dewocyjności<sup>12</sup>. Zwracaniu się do boskiego Ty towarzyszą w *Widokówce z tego świata* wyznania własnej niewiedzy w kwestii istnienia Boga, jak choćby to uczynione bezpośrednio w wierszu *Sierpień 1988*: „nad wszystkim, jeśli istniał, czuwał niewidzialny opiekun/ lub tylko obserwator, nie wiem (W 369, podkr. moje – J. K.). Zamiast o wierze, słuszniej byłoby zatem mówić właśnie o zdolności Barańczakowego człowieka do uwierzenia w Boga.

Zdolność taką deklaruje podmiot wiersza *Żeby w kwestii tej nocy była pełna jasność*. Kolejne strofy utworu zawierają zdania podrzędne, rozpoczynające się spójnikiem „ponieważ”, po którym następuje eksplicacja ludzkiego istnienia. Pojawia się tu rejestr takich „właściwości” człowieka, jak świadomość ciągłego zagrożenia śmiercią, wiedza o momentalności własnego trwania i nicości wobec ogromu wszechświata. Dopiero

<sup>12</sup> Ta cecha Barańczakowej poezji została wielokrotnie zauważona przez krytykę: zob. K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995, s. 268, 275; D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 166; M. Stala, *Między tym światem...*, s. 191–192; T. Nyczek, *Jakieś Ty*, „Zeszyty Literackie” 1989, nr 27, s. 140. Prawdopodobnie tę obserwujemy również w wierszu powstałym na długo przed *Widokówką z tego świata*, w utworze N. N. *próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy*.



dwa ostatnie wersy to zdanie nadrzędne, swoista puenta: „nie myśl, że nie jestem w stanie / wierzyć, żeś jest” (W 380, podkr. moje – J. K.). Podmiot, kierując swe słowa bezpośrednio do Boga, uzasadnia zatem zdolność uwierzenia swą ludzką kondycją. To zatem akt doświadczenia własnej śmiertelności, cielesności, niedoskonałości może stać się aktem przekonania o istnieniu Boga<sup>13</sup>. W opisanym w wierszu „spotkaniu” z Bogiem (wiersz jest przecież, na co zwraca uwagę Stala, jakąś formą wieczornej modlitwy<sup>14</sup>) dokonuje się więc coś wręcz przeciwnego niż w „tradycyjnym” czy „właściwym” spotkaniu ze Stwórcą, podczas którego – jak pisze Jerzy Bukowski – „zaspokojona jest w całej pełni przyrodzona człowiekowi tęsknota do nieskończoności i doskonałego wypełnienia wszystkich sfer swej osoby”<sup>15</sup>. Warto również zaznaczyć, że w wierszu Barańczaka nie ma perspektywy zaświatów, nic nie mówi się o nadziei życia wiecznego. Refleksja zamyka się w granicach tego świata – jego uchwytnych zmysłowo (cykanie świerszcza, tykanie budzika) i intelektualnie (czas, atomy) elementów, praw. Jeśli nawet zapadającą noc czytać metaforycznie jako nadchodzącą śmierć, to przecież refleksja Barańczakowego bohatera zatrzymuje się na jej progu, nie wnika, co dalej. Implikuje się tu wyłącznie czas skończony. W wierszu źródłem wiary w Boga nie jest zatem nadzieja na nieśmiertelność duszy<sup>16</sup>, lecz właśnie fakt śmiertelności, ograniczone w swym bycie istnienie człowieka.

Także w wierszu *Co mam powiedzieć* wiedza o własnej śmiertelności powiązana zostaje z aktem wiary. Dla podmiotu lirycznego każde przebudzenie się ze snu, ocknięcie się świadomości, wiąże się z koniecznością natychmiastowego „sprawdzenia” czy to jeszcze „ten świat”, czy bohater znajduje się wciąż wśród żywych. Kolejne dni nie tworzą zatem ciągu, każdy z nich jest „cały, jeden” (W 341), każdy wymaga swoistego potwierdzenia, będącego przedłużeniem ważności życia: „to świat, czytelne <tak>, niespodziewane // przybicie stempla słońca na kolejny ranek” (W 341). Ów świat, który może być w każdej chwili człowiekowi odebrany, w którym istnienie zagrożone jest wciąż śmiercią, zawiera jednakże sygnały skłaniające bohatera wiersza do wiary. „Tak” (W 341)

<sup>13</sup> Zob. wnikliwą interpretację utworu *Jasność nocy*, jakiej dokonuje M. Stala, *Jasność nocy. Wokół jednego wiersza Stanisława Barańczaka*, „Znak” 1997, nr 9, s. 92–95.

<sup>14</sup> Zob. tamże, s. 93.

<sup>15</sup> J. Bukowski, *Zarys filozofii spotkania*, Kraków 1986, s. 233.

<sup>16</sup> Na temat wiary w Boga motywowanej pragnieniem i wiarą w nieśmiertelność duszy zob. M. de Unamuno, *Indywidualizm jako byt tragiczny*, [w:] *Filozofia egzystencjalna. Wybór tekstów*, oprac. M. Kostyszak, Wrocław 1992, s. 63–65.

zaistnienia świata (a więc faktu, że bohater wciąż żyje) to jednocześnie „tak” powiedziane istnieniu Boga:

Co nam w powiewie, w wietrze będzie powiedziane

na ucho, to się może w głębi krtani stanie  
słowem, uwięzłym między podziwem a gniewem,  
które poświadczy, będzie trwać, niespodziewane

(W 341)

Słowo „wierzę” (W341) może być jednak tylko słowem niewyartykułowanym, uwięzłym („w głębi krtani”, W 341), a także upragnionym, w powiedzenie którego się wierzy („Co mam powiedzieć – wierzę – będzie powiedziane”, W 341).

O trudności z artykulacją słowa pewnego, definitywnie potwierdzającego wiarę, mówi podmiot liryczny wiersza *Elegia druga, urodzinowa*. W tym utworze (pochodzącym z wcześniejszego *Tryptyku...*) powodem niemożności zadeklarowania i żywienia wiary „dogmatycznej” i absolutnej, okazuje się jednak fakt zaistnienia w ograniczonym ciele, z całym brzemieniem cierpienia, jakim obciążona jest ludzka egzystencja: „skąd miałbym wziąć taki// głos, skoro gardło jeszcze/ boli po pierwszym krzyku/, tym sprzed trzydziestu trzech lat” (W 232).

Określając relację człowiek – Bóg w poezji Barańczaka, można się zatem posłużyć słowami z cytowanego już wiersza *Co mam powiedzieć*: „Będzie powiedziane/ tak wiele słów, a żadne nie złożą się w zdanie/ proste oznajmujące o Wiedzącym Niemym” (W 341, podkr. moje). Barańczakowy podmiot nie wie nawet, jakim mianem należy Go nazwać. Słowo „Bóg” – na co zwraca uwagę Krzysztof Biedrzycki – występuje w tej poezji bardzo rzadko i najczęściej pojawia się w „mowie cudzej”, to znaczy w tych wersach, które są wzięte w cudzysłów, które stanowią przytoczenie innego głosu. Peryfraz określających Go jest wiele, najczęściej jednak pojawia się zaimek „Ty”, który – jak pisze Biedrzycki – wnosi pewną nieokreśloność, nie przypisując owemu Ty atrybutów, a równocześnie wyznacza Bogu rolę Rozmowcy (Słuchacza), który jest mówiącemu „ja” w jakiś sposób bliski i z którym pragnie się nawiązać kontakt bezpośredni<sup>17</sup>. Boskie Ty dookreślane jest jednak w licznych wierszach autora *Widokówki z tego świata*. Można nawet stwierdzić, że w poezji tej pojawia się specyficzne „myślenie Boga”, „zgadywanie Go” – próby „rozszyfrowania” Jego istoty, zrozumienia Jego działań.

<sup>17</sup> Zob. K. Biedrzycki, *Świat poezji...*, s. 264–267. Biedrzycki sporządza w swej monografii katalog imion, którymi nazywany jest Bóg w poezji Barańczaka.

Motyw prób czytania Boga-szyfru pojawia się między innymi w wierszu *Długowieczność oprawców*, w którym podmiot próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego Bóg pozwala zbrodniarzom dożywać późnej starości. Przyjęcie bożej perspektywy i wyjaśnienie tej tajemniczej kwestii jest jednak niemożliwe – zamiast odpowiedzi w wierszu pojawiają się różne hipotezy, z których żadna nie wychodzi poza ludzkie kategorie pojmowania rzeczywistości.

Ciekawym przykładem sposobu poznawania tajemnicy wszechświata jest wiersz *Yard sale*. Początek utworu nie zapowiada wcale zamiaru rozszyfrowywania natury Boga. Rozpoczyna się bowiem wziętą w cudzysłów refleksją bohatera (jak się okazuje w strofie drugiej – pisarza-poety), ku której skłania go obserwacja zwykłej sytuacji: urzędzanej przez właścicieli jednego z podmiejskich domów wyprzedaży niepotrzebnych im już sprzętów, które są wyjątkowo tandetne i tanie. Obserwujący interpretuje ową wyprzedaż jako chęć pokazania przez właścicieli, że mają „w domu lepsze sprzęty” (W 352), a więc uznaje owe działania za formę tworzenia własnego, „ulepszonoego” w stosunku do rzeczywistości, wizerunku. W strofie kolejnej pojawia się przeniesienie tych motywów postępowania na postać bohatera-poety – głos (jak się okazuje, głos boskiego Ty) mówi o bylejakości, tandetności używanych przez poetę środków wyrazu i puentuje:

Może po to te szmaty, te mimiczne weny

bym przyjął, że strój, mina, cały ten umowny kształt nie może być tobą, że masz coś lepszego w zanadrzu, jakiś wiecznie trzymany w kieszeni dowód, iż jesteś godny mnie, czy też gotowy w razie potrzeby (jakiej?) całkiem się odmienić, być sobą w razie czego (a właściwie czego?)

(W 352)

W kolejnych wersach – będących znów wziętą w cudzysłów wypowiedzią człowieka, który rozszyfrowuje Boga – pojawia się analogia między wyprzedażą a stworzeniem świata. Boskie *creatio* okazuje się tu autokreacją – tandetny, nieudany świat jest tym, co nieudolny Stwórca wystawił na pokaz:

Tobie też nie wszystko wypadło bez zarzutu. Ty także wystawiasz na pokaz, co masz, kryjąc w swój wewnętrzny nawias to, czym mógłbyś być, gdyby lepiej Ci to wyszło;

przyznaj się, że Ciebie też to dręczy.  
Może po to te światy, te kosmiczne sceny.

(W 354)

Wypowiedź ta zostaje urwana (wiersz kończy się), chociaż zgodnie z konstrukcją całego utworu, opartego na paralelach, powinna w tym miejscu pojawić się strofa kolejna, wyjaśniająca „po co” dokonuje się owej fałszywej autokreacji. Można jednakże – odwołując się do przedstawionych wcześniej motywów działania człowieka-poety, a także czytając słowa: „kryjąc w swój wewnętrzny nawias/ to czym mógłbyś być” (W 354) – domyślić się, że Bóg jest nie tylko niedoskonałym Stwórcą, ale także kimś próżnym: mami ludzi nieudaną rzeczywistością, by stworzyć w nich wyobrażenie jakiegoś świata doskonałego oraz doskonałego Siebie, przekraczającego ów tandetny świat. Motywy bożego działania (stworzenie „niewłaściwego świata”) są tu analogiczne do motywów działań ludzkich – Bóg jawi się zatem nie jako Absolut, lecz jako byt podobny człowiekowi. Co więcej – wypowiedź boskiego Ty skierowana do człowieka-poety to słowa zasadzające się na samowiedzy owego człowieka, dotyczącej motywów i prawideł (własnego) tworzenia. Mowa Boga jest tu zatem hipotetycznym konstruktem, jest projekcją ludzkich wyobrażeń<sup>18</sup>.

Również w innych wierszach Barańczaka Bóg nosi cechy ludzkie – w utworze *Drogi kąciku porad* okazuje się kimś samotnym jak człowiek, a w wierszu *Ustawienie głosu* staje się wręcz *alter ego* podmiotu lirycznego. Okazuje się tu bowiem, że Boże milczenie, niejasność znaków dawanych człowiekowi, spowodowane jest tym, że Bóg – podobnie jak podmiot liryczny-poeta – niepewny jest ważności własnego komunikatu. Takie postrzeganie Stwórcy sprawia, że podmiot zdaje się dzielić z boskim Ty kłopoty związane z wadą wymowy i zwraca się Doń z poufałością: „Jako rozumiem Cię w sumie,/ jak jąkała drugiego jąkałę rozumie,/ to znaczy, z nim się męcząc, gdy chce coś powiedzieć” (W 366).

<sup>18</sup> Por. interpretację tego wiersza: J. Dembińska-Pawelec, *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Katowice 1999, s. 129–131. Analizując wiersze z *Widokówki z tego świata*, Arent van Nieuwerkerken zauważa, że: „Podmiot liryczny [...], »Ja«, nigdy nie traci panowania nad rozmową, którą prowadzi z innymi podmiotami, nieważne czy chodzi o człowieka, czy o Boga. Nawet kiedy rezygnuje on formalnie z dominującej roli w dialogu (np. ulegając czemuś lub komuś silniejszemu odeń), dokonuje się to jego głosem, jego językiem, jego retoryką. »Ja« narzuca więc reguły rządzące rozmową z Innym, nie tylko na początku, ale też w chwili, kiedy Inny chce objawić się w swojej nieporuszonej odrębności” (A. van Nieuwerkerken, *Stanisław Barańczak jako...*, s. 342).

Język *sacrum* zdaje się być w poezji Barańczaka kodem utraconym, może też kodem, do którego człowiek nigdy nie zdobył klucza. W wierszu *Problem nadawcy* Bóg jawi się właśnie jako Byt, którego prawdziwa istota ukryta została w niezrozumiałej nazwie „Cześnik”<sup>19</sup> i „nikt już nie wie, co znaczy archaiczny przydomek czy tytuł: Gniewny Ojciec? Ukryty Szyderca? Współcierpiący? Oko Niebytu?/ zniekształcony derywat słów »cześć«? »czas«? »nieszczęśnik«? »uczestnik«?” (ChP 457). Rozszyfrowanie tej nazwy jest dla człowieka kwestią zasadniczą, określa bowiem relację, w jakiej Bóg pozostaje do istot ludzkich. Jednakże boskie Ty z wiersza *Problem nadawcy* – nieco żartobliwie przedstawione na wzór porywczego bohatera *Zemsty* – to Byt „zamknięty” w tajemniczej nazwie i posługujący się mową tyleż trudno zrozumiałą, co taką, której znaczenia człowiek-sekretarz (poeta<sup>20</sup> spisujący boży „list do świata” ChP 457) pojąć nie chce i próbuje świadomie przeinaczyć, stosując własny, ziemski kod<sup>21</sup>. Owe zmiany okazują się jednak poważnym błędem – Dyktujący nie godzi się przecież nawet na niewielkie przekształcenia. Jego przesłanie jest autorytarne, nie ma w nim miejsca na dialog z człowiekiem, na „melodyjny duet marzeń” (ChP 458), na *licentia poetica*, na zmyślenie – dlatego też scena spisywania listu Cześnika-Boga zestawiona zostaje, na prawach kontrastu, ze sceną wymyślania treści liściku przez Hrabinię i Zuzannę. Przez wprowadzane przez siebie zmiany człowiek-sekretarz chce natomiast nadać „mowie Boga” takie sensy, które okazują się z jego ludzkiej perspektywy właściwsze, korzystniejsze: na przykład Bóg byłby Bogiem immanentnym, bliskim – mieszkańcem „świata” (ChP 458), nie zaś „Światła” (ChP 458). Bóg okazuje się zatem dla Barańczakowego bohatera Bogiem Niepoznawalnym (*Deus Absconditus*), a ludzkie wysiłki Jego odgadnięcia nie mogą przekroczyć granic, do których sięga człowiecza myśl i uczucie – ludzkich pragnień i przekonań.

Jednakże w poezji Barańczaka podmiot, zwracając się do Boga, mówi czasem tylko o własnym istnieniu, nie tworzy wizerunku Ty

<sup>19</sup> Jerzy Kandziora zwraca uwagę na funkcjonalność wykorzystania w wierszu motywów z *Zemsty*. Badacz pisze: „Wyrazy, zdania o zatartym sensie, o zapomnianej etymologii, pozostałości, ślady jakiegoś systemu, *universum*, subkodu kultury zasłoniętego przed nami, które zawiera *Zemsta*, są równie niezrozumiałe jak Bóg i Jego kody. Staropolski partykularz *Zemsty* jest więc w wierszu *Problem nadawcy* figurą hermetyczności *sacrum*” (J. Kandziora, *Między wyobraźnią traumatyczną i geometryczną. Filozoficzne przestrzenie „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, część I, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 2, s. 150).

<sup>20</sup> Motto z Emily Dickinson: *This is my letter to the World* uprawomocnia dodatkowo właśnie takie odczytanie.

<sup>21</sup> Por. J. Kandziora, *Między wyobraźnią...*, cz. I, s. 152.

z ludzkich wyobrażeń, lecz – zakładając inność bożego Bytu – wyłącznie pyta o tenże Byt, po czym milknie. Doskonałym przykładem takiej „strategii” prowadzenia rozmowy jest utwór *Widokówka z tego świata*. Wiersz, nawiązujący do konwencji pocztówki (na przykład przez użycie takich wyrażen, jak: „szkoda, że cię tu nie ma”, „powiedz, co u ciebie słychać”), zawiera w trzech strofach swoistą „widokówkę” – prezentację adresatowi-Bogu „tego świata”. Prezentacja ta jest dokonana z perspektywy ludzkiej, jest zatem bardzo subiektywna i stanowi właściwie opis człowieczej egzystencji. W strofie pierwszej mowa o przestrzeni, która, choć obfituje w „rozległe widoki” (W 361) i „urozmaicenia” (W 361), dla podmiotu jest „wystygłym gruntem”, „mrozną próżnią” (można tu dostrzec oczywiście nawiązanie do topiki zimy – zimy, która jest w poezji Barańczaka figurą śmierci i cierpienia). Te pejoratywne określenia poświadczają człowiecze – zawsze bolesne – odczucie czasu niosącego istnienie ku śmierci, jak również poczucie osamotnienia w świecie. Równie bolesne okazuje się ludzkie uczestniczenie w czasie historycznym, który nazywany zostaje chwilą dumną, „że się rozrasta w nowotwór epoki” (W 361). Owym nowotworem byłby tu – jak się zdaje – totalitaryzm, a podmiot wszelkie tworzone przez ludzkość w dziejach idee postrzega jako przemijające „próchno i łgarstwo”. W ostatniej strofie podmiot opisuje zaś Bogu, w jaki sposób doświadcza własnej, biologicznej kondycji.

Do Boga zwraca się słowami: „Szkoda, że Cię tu nie ma” (W 361). Zwrot ten – rozpoczynający każdą ze strof – to charakterystyczny frazeologizm używany przez piszących pocztówki, by wyrazić piękno okolicy, w której nadawca miło spędza czas. W wierszu Barańczaka ów zwrot informuje jednak o nieobecności Boga w przestrzeni „tego świata”, mówi zatem o Jego transcendentalnej istocie i naturze zgoła odmiennej od ludzkiej. Człowiek, zdający sobie sprawę z owej odmienności Stwórcy, po każdym z trzech dokonanych przez siebie opisów różnych aspektów własnej egzystencji (przestrzeni, czasu, cielesności i świadomości), zadaje pytania o boskie istnienie: „Powiedz, co u Ciebie/ słychać, co można widzieć,/ gdy jest się Tobą” (W 361), „Mów, ja Tobie mija/ czas – i czy czas coś znaczy,/ gdy jest się Tobą” (W 361), „Mów, jak Ty się czujesz/ z moim bólem – jak boli Ciebie Twój człowiek” (W 362). W wierszu nie pojawia się natomiast żadna projektowana odpowiedź Boga, pytania pozostają bez odpowiedzi. Mimo to przecież i w tym utworze widoczne są znamiona myślenia o Bogu przez analogie – formułujący swe pytania podmiot uznaje przecież, że boską naturę można określić przez takie kategorie, jak czas, przestrzeń, odczucie bólu.

W przywołanych wierszach, opisujących kontakt istoty ludzkiej z Bogiem, nie odnajdujemy – charakterystycznej dla przeżycia mistycznego, o którym szeroko pisze Jerzy Bukowski – iluminacji, w czasie której „Bóg użycza człowiekowi na moment swej epistemologicznej doskonałości”<sup>22</sup>, podczas której człowiek przeniesiony zostaje w „zupełnie inny wymiar bytu”<sup>23</sup> i „znajduje się [...] w kontakcie z Osobą Boską na takim poziomie (w takiej rzeczywistości), która jest wyznaczana jej Bytem”<sup>24</sup>. Wręcz przeciwnie – w poezji Barańczaka dialog-odgadywanie Tajemnicy sprowadza Ją do ludzkich możliwości epistemologicznych, do wymiaru ziemskiej rzeczywistości – próbuje się Ją przecież uchwycić, dokonując projekcji praw „tego świata” na „tamten świat”. W spotkaniu mistycznym konieczne jest wyzwolenie „od [...] zmysłowej natury”<sup>25</sup>, porzucenie władz poznawczych<sup>26</sup> – Barańczakowemu bohaterowi jest to całkowicie obce. Nietrudno zauważyć, że metafizyczne wiersze Barańczaka zanurzone są w zmysłowym konkrety – to konkrety właśnie (podniesienie gazety czy wyrzucenie śmieci) staje się punktem wyjścia do podjęcia kontaktu z Bogiem.

Dzięki owemu „zanurzeniu” metafizyki w konkrety ludzkiego życia, w owej właściwej człowiekowi formie postrzegania rzeczywistości, Bóg włączony zostaje niejako w sprawy ważne z punktu widzenia człowieka, co według Barańczaka jest celem poezji metafizycznej<sup>27</sup>. Dokonuje się tu tym samym dowartościowanie ludzkiej egzystencji, człowieka, który żyje w „tym” świecie i jest bytem somatyczno-duchowym. Dusza ludzka nie staje się – jak to ma miejsce w spotkaniu opisanym przez Bukowca – duszą zespoloną z Bogiem<sup>28</sup>, lecz Bóg zostaje niejako „uczłowieczony”. W tych wierszach, w których tajemnice urządzenia rzeczywistości, tajemnice boskiego milczenia zostają wyjaśnione przez podmiot liryczny przez analogię do ludzkich zachowań: ambicji, niepewności, niewiedzy, samotności – boskie Ty jest przecież Bytem na skalę ludzkiej świadomości<sup>29</sup>. W poezji Stanisława Barańczaka człowiek nie może po-

<sup>22</sup> J. Bukowski, *Zarys filozofii...*, s. 223.

<sup>23</sup> Tamże, s. 222.

<sup>24</sup> Tamże, s. 223.

<sup>25</sup> Tamże, s. 226.

<sup>26</sup> Zob. tamże, s. 227.

<sup>27</sup> Zob. S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 38, 41. Barańczak wyraźnie oddziela poezję mistyczną od metafizycznej, za kryterium podziału uznając właśnie stosunek obu do rzeczywistości zmysłowej.

<sup>28</sup> Zob. J. Bukowski, *Zarys filozofii...*, s. 230.

<sup>29</sup> Na uczłowieczenie Boga i swoiste przekładanie języka *sacrum* na język człowieczego życia zwracał uwagę J. Kandziora, *Obserwator zaświatów. O wierszach metafizycznych Stanisława*

wiedzieć o Nim nic więcej, niż mógłby powiedzieć o sobie samym, ale również nie dowiaduje się o Nim nic więcej, niż wie o samym sobie.

Wykaz skrótów stosowanych w pracy:

KT	<i>Korekta twarzy</i> (1968)
JT	<i>Jednym tchem</i> (1970)
DP	<i>Dziennik poranny</i> (1972)
SO	<i>Sztuczne oddychanie</i> (1974)
J	<i>Ja wiem, że to niesłuszne</i> (1977)
T	<i>Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu</i> (1980)
A	<i>Atlantyda</i> (1986)
W	<i>Widokówka z tego świata</i> (1988)
PZ	<i>Podróż zimowa</i> (1994)
ChP	<i>Chirurgiczna precyzja</i> (1998)

Przy każdym cytowanym fragmencie wiersza podany jest skrót tomu, z którego utwór pochodzi oraz strona, na której można ów fragment znaleźć w zbiorze: S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007.

Joanna Kosturek

### A Dialogue with God in the Poetry of Stanisław Barańczak

The author examines the poetry of Stanisław Barańczak and she tries to determine the relationship of the poet with the ultimate issues. When the plan of human happiness prepared by the Creator is subjected to an analysis in the interpretation of the poetry of Stanisław Barańczak, it can give the impression that not everything is done in accordance with the plan. Both *Podróż zimowa* and *Widokówka z tego świata* (and subsequent works) make us look at the world differently. The loss of paradise, the lack of the plan or the illusionary hope of sacrum become the ingredients of the daily existence.

---

*Barańczak*, „W Drodze” 1990, nr 1, s. 101. Joanna Dembińska-Pawelec analogie między Bogiem a człowiekiem interpretowała, odwołując się do romantycznego motywu lustra i teorii *correspondance*. Podsumowując swe rozważania, badaczka pisze: „Wykorzystując metodę lustrzanych odbić, podmiot liryczny nie poznaje Boga, zatrzymuje się na granicy (własnej) skończoności i nieskończoności. Nie może usłyszeć prawdy objawionej dyskursywnie. Czy *Wiedzący Niemy* przemawia innym językiem?” (J. Dembińska-Pawelec, *Światy możliwe...*, s. 126).



Ks. Ireneusz Celary  
Uniwersytet Śląski, Katowice

## Obraz małżeństwa sakramentalnego w misteriach Chrystusa w myśli teologicznej Jana Pawła II i Benedykta XVI

Człowiek staje się odzwierciedleniem Boga nie tyle w akcie samotności, ale przede wszystkim w akcie komunii. Jest bowiem „od początku” nie tylko obrazem, w którym odzwierciedla się „samotność” panujące nad światem Boga, ale niezgłębiona istotowo Boska Komunia Osób<sup>1</sup>. Przez „komunię osób” należy tutaj rozumieć „istnienie osoby *dla* osoby”, to znaczy „bytowanie we wzajemnym *dla*, w relacji wzajemnego daru”<sup>2</sup>. Tak skonstruowane pojęcie „komunii”, która powstaje poprzez bezinteresowny dar z siebie, odnosi papież Jan Paweł II, a po nim również Benedykt XVI, do małżeństwa, ponieważ jako szczególny rodzaj komunii osobowej posiada ono walor „podobieństwa do Boga”. W konsekwencji w strukturę obrazu Boga w człowieku włączone jest także każde małżeńskie zjednoczenie mężczyzny i kobiety, które posiada – zdaniem Jana Pawła II – „ściśle teologiczny wymiar sakramentalny”, potwierdzony przez św. Pawła (por. Ef 5, 29–32)<sup>3</sup>.

Używając słowa „obraz”, nie chcemy jednak tutaj wyrazić jedynie pewnej analogii istniejącej pomiędzy więzią małżeńską mężczyzny i kobiety a Bogiem (względnie wspólnotą Osób Boskich), ale chodzi nam o ukazanie bardzo ścisłej więzi i zależności małżeństwa od Boga, a nawet obecności Boga we wspólnocie małżeńskiej. Wchodząc też w obszar problematyki relacji: „małżeństwo sakramentalne a Bóg”, opieramy się

<sup>1</sup> Jan Paweł II, *Mężczyzną i niewiastą stworzył ich. O Jana Pawła II teologii ciała*, [w:] *Jan Paweł II naucza, t. I*, red. T. Styczeń, Lublin 2001, s. 40.

<sup>2</sup> Tamże, s. 40 i 53.

<sup>3</sup> Tamże, s. 41.

nie tylko na Starym Testamencie, ale korzystamy przede wszystkim z Nowego Przymierza, w którym zwłaszcza św. Paweł (zob. Ef 5, 21–33) ujmuje relacje Chrystus – Kościół (Oblubieniec – Oblubienica) w kategorii małżeństwa i na fundamencie tej więzi oblubieńczej daje później małżonkom wskazania moralne.

Poprzez naśladowanie Chrystusa małżeństwo staje się zatem obrazem, odbiciem i podobieństwem mistycznej jedności Chrystusa z Kościołem<sup>4</sup>. Stosunek ziemskiego małżeństwa do związku Chrystusa z Kościołem należy określić z teologiczno-biblijnego punktu widzenia jako „realną i konstytutywną” partycypację. Małżeństwo nie jest czymś, co znajduje się na zewnątrz zbawczego dzieła Chrystusa, lecz jest „miejscem”, gdzie to zbawcze dzieło przyjmuje widzialny kształt. Małżonkowie winni więc odtwarzać to, w czym bytowo uczestniczą. Więzy ontologicznej winna odpowiadać ich właściwa postawa egzystencjalna.

To zagadnienie dobitnie akcentuje Jan Paweł II w adhortacji *Familiaris consortio*, w której czytamy, że: „Małżeństwo we właściwy sobie sposób jest rzeczywistym znakiem zbawienia. Zaślubieni, jako małżonkowie uczestniczą w nim we dwoje, jako para, do tego stopnia, że pierwszym i bezpośrednim skutkiem małżeństwa nie jest sama łaska nadprzyrodzona, ale chrześcijańska więź małżeńska, komunია dwojga typowo chrześcijańska, ponieważ przedstawia tajemnicę Wcielenia Chrystusa i tajemnicę Jego Przymierza”, czyli Paschy<sup>5</sup>.

To ogólne stwierdzenie papieża Jana Pawła II kieruje więc naszą uwagę na dwie prawdy: powiązanie małżeństwa z tajemnicą Wcielenia oraz z tajemnicą Paschy. Tak teologicznie, jak i antropologicznie rozumiana istota małżeństwa sakramentalnego obecna jest w nauczaniu dwóch ostatnich papieży. W poniższym referacie zajmiemy się omówieniem wyżej postawionego tematu.

## 1. Obraz małżeństwa sakramentalnego w tajemnicy Wcielenia

W teologicznej refleksji nad małżeństwem, które – jak podkreśla Benedykt XVI – jako przymierze miłości<sup>6</sup> jest sakramentalnym symbolem przymierza Boga z ludzkością, należy najpierw zwrócić uwagę na to,

<sup>4</sup> Por. Baltensweiler, *Die Ehe In Neuen Testament. Exegetische Untersuchungen über Ehe, Ehelosigkeit und Ehe scheidung*, Zürich 1967, s. 229.

<sup>5</sup> Jan Paweł II, *Adhortacja apostolska „Familiaris consortio”*, [w:] *Adhortacje apostolskie Ojca świętego Jana Pawła II*, Kraków 1996 [t. I, nr 13].

<sup>6</sup> Zob. Benedykt XVI, *Rodzina niezastąpionym dobrem dla narodów*, „L'Osservatore Romano” 2006, nr 9–10, s. 15.

że w sposób fundamentalny małżeństwo włączone zostało w zbawczą tajemnicę Chrystusa<sup>7</sup>. Objawienie pierwotnej prawdy o małżeństwie dokonało się w Nim samym, w Jego bosko-ludzkim byciu, w tajemnicy Jego Wcielenia i Paschy.

Ten sakramentalny wymiar małżeństwa, zakorzeniony we Wcieleniu Odwiecznego Słowa, tj. w misterium zjednoczenia się Chrystusa z ludzkością, nie jest jednak dostatecznie zaakcentowany we współczesnej teologii, ponieważ na pierwszy plan wysuwa się tutaj tajemnica paschalna. To zagadnienie uwypuklił dopiero Jan Paweł II, pisząc, że komunია małżeńska „przedstawia tajemnicę wcielenia Chrystusa i tajemnicę Jego Przymierza”<sup>8</sup>. Jan Paweł II nawiązał w ten sposób do myśli patrystycznej i teologii średniowiecza.

Dla Ojców Kościoła, oblubieńcza relacja: Chrystus-Kościół, stanowiła centralną kategorię teologiczną<sup>9</sup>. W świetle Wcielenia więź Chrystusa z Kościołem ukazuje się bowiem jako misterium miłości, w którym Syn Boży prawdziwie poślubia ludzkość w ciele oraz jednoczy się z nią nierozzerwalnie. Mówiąc „tak” dla wszystkich obietnic Starego Przymierza (por. 1 Kor 1, 10), realizuje również te, które dotyczyły oblubieńczego przymierza z ludźmi, i w ten sposób zawiera z ludzkością małżeństwo, którego proroczym symbolem było „jedno ciało” pierwszej pary małżeńskiej (por. Rdz 2, 23). Według Orygenesisa mężczyzna, który „opuszcza ojca i matkę” to nikt inny, tylko sam Chrystus, który opuszcza Ojca Niebieskiego i Matkę (tj. Niebieskie Jeruzalem), by połączyć się w jedno ciało z Kościołem<sup>10</sup>. Natomiast dla św. Augustyna „Słowo jest Oblubieńcem, a Oblubienicą ciało ludzkie”<sup>11</sup>.

Również w teologii scholastycznej, w sygnifikacji małżeństwa spotkać się możemy z nowym akcentem. Dla takich teologów, jak św. Tomasz z Akwinu czy św. Bonawentura, konsens małżeński – oznacza duchowe zjednoczenie Chrystusa z Kościołem przez miłość, natomiast cielesne współżycie małżonków jest obrazem nierozzerwalnej, cielesnej wspólnoty Chrystusa z Kościołem, zaistniałej we Wcieleniu Chrystusa przez przyjęcie natury ludzkiej w jednośći osoby. W okresie potrydencim natrafiamy z kolei na jeszcze inny akcent tego symbolizmu, który

<sup>7</sup> Por. K. Rahner, *Die Ehe als Sakrament*, „Theologisches Jahrbuch” 1971, nr 14, s. 274–275.

<sup>8</sup> Jan Paweł II, *Adhortacja apostolska „Familiaris consortio”*, nr 13.

<sup>9</sup> Por. P. Visentin, *La sacramentalità del matrimonio nella teologia dei Padri*, „Studia Patavina” 1958, nr 3, s. 330–334.

<sup>10</sup> *Comment. In Math. 14, 17*, [w:] *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, Paris 1857–1866, wyd. J.P. Migne, 13, 1231.

<sup>11</sup> *In Joan. 8, 4*, [w:] *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, Paris 1878–1890, wyd. J.P. Migne, 35, 1452.

twierdzi, że małżeństwo, a ściślej mówiąc – cielesne zjednoczenie małżonków, oznacza unię hipostatyczną, czyli zjednoczenie dwóch natur w Chrystusie<sup>12</sup>.

Po Soborze Watykańskim II teologia małżeństwa, jak już to wyżej zostało powiedziane, nie podjęła tego wymiaru symbolizmu, a szkoda, ponieważ mógłby on stanowić poważne źródło inspiracji dla duchowości małżeńskiej. Prawda o zjednoczeniu w jednej osobie Syna Bożego dwóch natur (boskiej i ludzkiej) pod pewnym względem może być wzorem dla małżonków, których więź ma prowadzić do powstania „komunii osób”. Jeśli bowiem małżeństwo przedstawia tajemnicę Wcielenia, małżonkowie powinni ze wszystkich sił dążyć z jednej strony do najpełniejszego zjednoczenia w sferze myśli, woli, uczuć, ciała i działania, a z drugiej do zachowania własnej tożsamości osobowej, z czym łączy się wymóg uszanowania duchowych i psychicznych odrębności współmałżonka. Zwrócił na to uwagę Benedykt XVI podczas spotkania z młodzieżą w Saõ Paulo w 2007 roku, kiedy – mówiąc o wzajemnym poszanowaniu się w małżeństwie – przypomniał młodym ludziom, że tylko prawdziwa miłość „będzie coraz bardziej szukała szczęścia drugiej osoby, będzie się o nią coraz bardziej troszczyła, będzie się poświęcała i pragnęła »być dla« niej i tym samym będzie coraz wierniejsza, nierozrwalna i owocna”<sup>13</sup>.

Bardzo istotne dla duchowości małżeńskiej mogłoby się okazać również podjęcie średniowiecznej symboliki aktu małżeńskiego, przedstawiającego cielesne zjednoczenie Chrystusa z Kościołem w tajemnicy Wcielenia. Także i cielesność stanowi bowiem – zdaniem Jana Pawła II – niewidzialny „nośnik” świętości, łaski i Bożego obdarowania w świecie. Nie jest zatem ludzkie ciało w jego płciowej odmienności (jako męskość i kobiecość), a zarazem komplementarności (staną się dwoje jednym ciałem) jedynie jakąś przypadłością, pewnym nieistotnym dodatkiem do nieśmiertelnej duszy, ale nieodzownym elementem (można powiedzieć: warunkiem), aby w nim i przez nie odwieczny plan zbawienia mógł się w zamierzonym przez Boga kształcie urzeczywistniać, czyli również uwidocznic<sup>14</sup>. Rdzeniem tej tajemnicy był „dar miłości” Słowa Bożego wcielającego się w ludzkość. Dlatego papież Benedykt XVI potwierdzi, że w konsekwencji każde zjednoczenie małżeńskie jako symbol tamtego

<sup>12</sup> Zob. K.F. Lynch, *The Theory of Aleksander of Hales of the efficacy of the sacrament of matrimony*, „Franciscan Studies” 1951, nr 11, s. 103-104.

<sup>13</sup> Benedykt XVI, *Posyłam was z wielką misją ewangelizowania chłopców i dziewcząt* (10 V 2007), „Sprawy Rodziny” 2007, nr 2, s. 39.

<sup>14</sup> Por. Jan Paweł II, *Mężczyzną i niewiastą...*, s. 67.

wydarzenia zbawczego winno stawać się zawsze autentycznym darem miłości<sup>15</sup>.

Inkarnacyjny symbolizm małżeństwa można wydedukować z istoty sakramentu. W nauczaniu papieża Jana Pawła II małżeństwo oraz ekonomia sakramentalna jawią się jako rzeczywistości współzależne<sup>16</sup>. Papież przypomina, że tajemnica Wcielenia wkorzeniła Boga w naturę ludzką, a więc również w ciało. W ten sposób ludzkie ciało Chrystusa stało się widzialnym znakiem obecności Boga oraz prototypem dla wszystkich skutecznych znaków łaski, które nazywamy sakramentami. Rzeczywistość nadprzyrodzona staje się poprzez sakramentalne przymierze małżeńskie udziałem całego człowieka, nie wyłączając jego cielesności<sup>17</sup>. „W ten sposób – pisze Karol Wojtyła – każdy sakrament z samej swojej istoty jakby odtwarza wcielenie w pewnym pomniejszonym wymiarze, w skali osoby lub też – gdy chodzi o małżeństwo – dwu osób”<sup>18</sup>. Jak każdy sakrament, tak również małżeństwo odtwarza zatem tajemnicę Wcielenia i jednocześnie niejako przedłuża ją i rozszerza. Tylko bowiem w jedności z Bogiem, który stworzył mężczyznę i kobietę jako „jedno ciało”, mogą ci dwoje stworzyć prawdziwą jedność komunijną i być dla siebie wzajemnie i całej ludzkości pełnym darem<sup>19</sup>.

Inkarnacyjny wymiar symboliki małżeństwa prowadzi wreszcie w konsekwencji do dostrzeżenia jej aspektu maryjnego, również niemal nieobecnego we współczesnej teologii małżeństwa<sup>20</sup>. Zjednoczenie Boga z ludzkością we Wcielonym Słowie i poślubienie przez Słowo w akcie Wcielenia Oblubienicy – Kościoła dokonało się w łonie Maryi Dziewicy. Stało się to mocą Ducha Świętego, ale nieodzownym warunkiem tego wydarzenia było owo *fiat* („niech mi się stanie”) Maryi, wyrażające całkowite posłuszeństwo wiary oraz oddanie swej cielesności na służbę Bożym planom zbawienia<sup>21</sup>. Jan Paweł II, w odniesieniu do Maryi, użyje więc zwrotu „oblubienica Ducha Świętego”, chcąc wyrazić przy tym jej

---

<sup>15</sup> Zob. Benedykt XVI, *Bóg jest miłością i dawcą życia*, „L'Osservatore Romano” 2007, nr 1, s. 27 n.

<sup>16</sup> Por. A. Pyka, *Małżeństwo w Jana Pawła II interpretacji ekonomii sakramentalnej*, [w:] *Sens i wartość sakramentu małżeństwa*, red. A. Czaja, M. Wyzlic, Lublin 2008, s. 14–15.

<sup>17</sup> Zob. S. Szczerek, *Postęga rodzinie w nauczaniu Jana Pawła II*, Sandomierz 2006, s. 50–51.

<sup>18</sup> K. Wojtyła, *Aby Chrystus się nami posługiwał*, Kraków 1979, s. 417.

<sup>19</sup> Tenże, *Rodzina jako „Communio personarum”*. *Próba interpretacji teologicznej*, „Ateneum Kapłańskie” 1974, z. 2, s. 347–361.

<sup>20</sup> Por. J. Bajda, *Teologia Synodu na temat rodziny chrześcijańskiej*, „Ateneum Kapłańskie” 1981, z. 7, s. 28.

<sup>21</sup> Por. E. Ozorowski, *Małżeństwo*, [w:] *Słownik małżeństwa i rodziny*, red. E. Ozorowski, Warszawa–Łomianki 1999, s. 226.

bezgraniczne oddanie się Bogu<sup>22</sup>. Włączenie miłości małżeńskiej w taką postawę zawierzenia Bogu, całkowicie i bez granic, oznacza – dla Benedykta XVI – uświęcenie ich miłości oraz uzdolnienie do miłowania na wzór Chrystusa<sup>23</sup>.

Istotą chrześcijańskiego życia jest bowiem „bycie w Chrystusie” (por. Rz 6, 5). Podwójne określenie św. Pawła: „z Chrystusem i w Chrystusie” (Rz 6, 4–11) – wyraża autentyczne przeobrażenie człowieka, jakby nowe jego narodzenie, przez które zostaje on żywotnie wszczepiony w Chrystusa w najgłębszym wnętrzu swojego jestestwa. To wszczępienie w Chrystusa dokonało się najpierw w Maryi i to w takim stopniu, że stało się ono Wcieleniem Chrystusa w Maryję, która stała się Jego Matką<sup>24</sup>. Te „wzorczość” relacji Maryi do Chrystusa odnieść należy zatem do poszczególnych chrześcijan oraz do małżonków jako „komunii osób”, dla których Maryja, jak podkreśla Jan Paweł II, „jawi się [...] jako wzór życia rosnącego ku pełnej dojrzałości”<sup>25</sup>. Benedykt XVI, w zakończeniu swojej encykliki *Deus Caritas est*, też zachęca małżonków do takiej postawy na wzór Maryi, prosząc ją: „Święta Maryjo, Matko Boża, [...] Pokaż nam Jezusa. Prowadź nas ku Niemu. Naucz nas, jak Go poznawać i kochać, abyśmy również mogli stać się zdolni do prawdziwej miłości i być źródłami wody żywej w spragnionym świecie”<sup>26</sup>.

To doskonałe posłuszeństwo Maryi wobec woli Boga, Jej współdziałanie z Duchem Świętym oraz ścisła więź z wcielającym się w jej łonie Słowem, stanowi zatem niewyczerpane źródło implikacji dla duchowości małżeńskiej, która jako duchowość w pełni chrześcijańska nie może nie być znaczonej rysami maryjnymi<sup>27</sup>. „Kontemplując Boskie Macierzyństwo Maryi – małżonkowie powinni, zdaniem Jana Pawła II – [...] zwracać się z wielką ufnością – ku zadaniom małżeństwa i rodzicielstwa, ku godności sakramentu Małżeństwa i ku wielkości posłannictwa katolickich rodziców”<sup>28</sup>. „U Niej możemy wszyscy – podkreśla z kolei Benedykt XVI – kobiety i mężczyźni – odzyskać ten spokój i głębokie

<sup>22</sup> Por. Jan Paweł II, *Encyklika „Redemptoris Mater”*, Watykan 1987, nr 26.

<sup>23</sup> Por. Benedykt XVI, *Rodzina niezastąpionym dobrem...*, s. 14.

<sup>24</sup> Por. M. Sicari, „Witaj, łono Bożego Wcielenia”, „Communio” 1983, nr 5, s. 65–66.

<sup>25</sup> Jan Paweł II, *Maryja wzorem na drodze ku pełnej dojrzałości. Pożegnanie uczestników VI Światowego Dnia Młodzieży (Częstochowa, 15 VIII 1991)*, „L'Osservatore Romano” 1991, nr 8, s. 31.

<sup>26</sup> Benedykt XVI, *Encyklika „Deus Caritas est”*, Kraków 2006, s. 18.

<sup>27</sup> Por. A. Czaja, *Sakramentalne małżeństwo w świetle encykliki Benedykta XVI „Deus Caritas est”*, [w:] *Sens i wartość...*, s. 55–56.

<sup>28</sup> Jan Paweł II, *Maria od Pana Jezusa Dobrego Pasterza*, [w:] *Leksykon wypowiedzi Jana Pawła II do Polaków*, Kraków 2006, s. 248.

zaufanie, które uszczęśliwia nas w Bogu i czyni niezmordowanymi w walce o życie”<sup>29</sup>.

## 2. Małżeństwo sakramentalne w odkupieńczej ekonomii Chrystusa

Śledząc nauczanie papieży Jana Pawła II oraz Benedykta XVI na temat małżeństwa, należy również wskazać na obecność w nim kolejnego aspektu „ekonomii sakramentalnej”, którym jest odkupieńcze dzieło Chrystusa (zob. Ef 5, 32)<sup>30</sup>. W adhortacji *Familiaris consortio* Jan Paweł II podkreśla, że „małżeństwo ochrzczonych staje się [...] rzeczywistym znakiem nowego i wiecznego Przymierza zawartego we Krwi Chrystusa”<sup>31</sup>. Związane jest to z pierwotnym zamysłem Boga, który włączył małżeństwo ludzi w doskonałe małżeństwo Chrystusa z Kościołem, pieczętując ostatecznie to przymierze w śmierci Chrystusa, w Jego całkowitym wydaniu się dla Oblubienicy – Kościoła<sup>32</sup>.

Benedykt XVI rozwija tę myśl, zachęcając małżonków do kontemplacji tego misterium Bożej miłości, które dokonało się w Jezusie Chrystusie na Kalwarii<sup>33</sup>. Papież przypomina jednak małżonkom, że krzyż, ofiarna śmierć Chrystusa, nie jest końcem, lecz początkiem nowej rzeczywistości. Jego pełny sens zostaje bowiem objawiony w Jego zmartwychwstaniu<sup>34</sup>. Małżeństwo zatem, będąc znakiem przymierza zawartego we krwi Chrystusa, jest równocześnie znakiem zmartwychwstania, czyli nowego życia, znakiem życia samego Boga, udzielonego przemienionemu i uwielbionemu człowieczeństwu Chrystusa. Skoro więc małżeństwo stanowi szczególnie sposób „istnienia w Chrystusie”, istnienia w Nim „we dwoje”, w takim razie musi ono być również szczególną „nową” formą uczestnictwa w śmierci i zmartwychwstaniu Chrystusa<sup>35</sup>. Zwrócił na to uwagę Jan Paweł II, pisząc, że małżeństwo chrześcijan „na nowo się włącza w tajemnicę śmierci i zmartwychwstania Chrystu-

<sup>29</sup> Benedykt XVI, *O uznanie i obronę równej godności mężczyzny i kobiety* (Angola, 22 marca 2009), „Sprawy Rodziny” 2009, nr 3, s. 23.

<sup>30</sup> Zob. Jan Paweł II, *List do rodzin z okazji Roku Rodziny „Gratissimam sane”*, Warszawa 1994; Benedykt XVI, *Rodzice, bądźcie przykładem wiary, nadziei i miłości*, „L’Osservatore Romano” 2006, nr 9-10, s. 17.

<sup>31</sup> Jan Paweł II, *Adhortacja apostolska „Familiaris consortio”*, nr 13.

<sup>32</sup> Por. A. Pyka, *Małżeństwo w Jana Pawła II...*, s. 25-26.

<sup>33</sup> Por. M.D. Kirby, *Serce Jezusa w teologii Benedykta XVI*, „L’Osservatore Romano” 2006, nr 3, s. 49-52.

<sup>34</sup> Por. A. Czaja, *Sakramentalne małżeństwo...*, s. 49.

<sup>35</sup> Zob. J. Salij, *Małżeństwo chrześcijan, jako udział w paschalnym misterium Chrystusa*, „Ateneum Kapłańskie” 1970, t. 75, s. 17-28.

sa", oraz że dzięki temu ich „miłość małżeńska doznaje oczyszczenia i uświęcenia”<sup>36</sup>.

W tym miejscu należy podkreślić, że paschalny wymiar małżeństwa był niemal nieobecny w dawnym rytuale potrydenckim. W liturgii tej żadna formuła eucharystyczna nie nawiązywała w sposób wyraźny do tej tematyki. Zawarta tylko w tekstach mówiących o historii zbawienia oraz tajemnicy oblubieńczego przymierza Boga z Jego ludem i Chrystusa z Kościołem oraz wyrażająca się poprzez liczne pokropienia wodą święconą, w czym widziano odniesienie do wigilii paschalnej, stała się sztuczną oraz naciąganą ideologizacją.

W sposób częściowy wypełnia tę lukę nowe „Ordo Celebrandi Matrimonium” z 1969 roku<sup>37</sup>. Dokonując bowiem ponownego odkrycia paschalnego wymiaru każdego aktu liturgicznego (zob. KL 47; 61; 102), nowy rytuał włącza obrzęd zawarcia małżeństwa w kontekst celebracji eucharystycznej. Dlatego dzisiaj punktem kulminacyjnym liturgii sakramentu małżeństwa, którą – jak czytamy – w nowych obrzędach zazwyczaj należy sprawować podczas Mszy św.<sup>38</sup>, powinno być uczestnictwo małżonków w sakramencie ofiary paschalnej – w Eucharystii. Zdaniem Benedykta XVI przepis ten nie może dziwić, gdyż to Eucharystia jest najbardziej trwałą oraz powszechnie dostępną formą uobecniania radykalnego okazania miłości rodzajowi ludzkiemu na Kalwarii. „Eucharystia włącza nas w akt ofiarniczy Jezusa. [...] zostajemy włączeni w dynamikę Jego ofiary”<sup>39</sup>. Prawdę tę potwierdzają również formuły eucharystyczne, wyraźnie podkreślające misterium śmierci oraz zmartwychwstania Chrystusa zawierającego nowe przymierze<sup>40</sup>, i mówiące o radości<sup>41</sup>, którą należy traktować jako „radość paschalną”.

Czerpiąc ze źródła Bożej miłości, również miłość małżeńska, która wpisana jest w krzyż i zmartwychwstanie Pana, powinna więc – zdaniem Benedykta XVI – stapać się z owym Bożym *agape*<sup>42</sup> tak, by stale żyć umieraniem dla siebie, przekreśleniem swojego egoizmu, poświęceniem, przebaczeniem, przemianą oraz ciągłym zaczynaniem od nowa.

<sup>36</sup> Jan Paweł II, *Adhortacja apostolska „Familiaris consortio”*, nr 56.

<sup>37</sup> Por. A.M. Triacca, *La „celebrazione” del matrimonio: aspetti teologico-liturgici. Contributo alla spiritualità sacramentaria e alla pastorale liturgica*, [w:] *Realtà e valori del sacramento del matrimonio*, Roma 1976, s. 121–123.

<sup>38</sup> Por. *Obrzędy sakramentu małżeństwa dostosowane do zwyczajów diecezji polskich*, Katowice 1974, nr 6.

<sup>39</sup> Benedykt XVI, *Encyklika „Deus Caritas est”*, nr 13.

<sup>40</sup> Por. *Obrzędy sakramentu małżeństwa*, nr 88 (prefacja).

<sup>41</sup> Tamże, nr 87 (modlitwa nad darami).

<sup>42</sup> Por. Benedykt XVI, *Encyklika „Deus Caritas est”*, nr 10.



„Miłość jest *Boska* – pisze papież – ponieważ pochodzi od Boga i łączy nas z Bogiem, a ten jednoczący proces przekształca nas w *Mi*, które przewycięża nasze podziały i sprawia, że stajemy się jednym [...]”<sup>43</sup>. Refleksja ta wydaje się być dzisiaj szczególnie ważna, gdyż należy mieć świadomość, że w sakramentalny wymiar małżeństwa włączone są również wszystkie konflikty małżeńskie, bolesne doświadczenia oraz trudności związane z partnerem, z odmiennością charakteru, stylu życia i postępowania, ze wszystkimi wadami i obciążeniami. Całe jednak życie małżeńskie, ogarnięte tajemnicą paschalną Chrystusa, musi stać się więc realizacją chrześcijańskiej syntezy erosu, seksu, przyjaźni i agape, która wymaga radykalnej metanoi, otwierającej drogę do miłości godnej człowieka oraz zgodnej z duchem Ewangelii. W ten sposób – jak pisze Jan Paweł II w *Familiaris consortio* – „Dar Jezusa Chrystusa nie wyczerpuje się w samym sprawowaniu sakramentu małżeństwa, ale towarzyszy małżonkom przez całe ich życie”<sup>44</sup>.

Miłość małżeńska nie może bowiem znać granic, jak nie znała ich miłość Chrystusa, który nie cofnął się nawet w obliczu śmierci<sup>45</sup>. Małżonkowie, klęcząc przed ołtarzem, w dniu ślubu mówią: „nie opuszczę cię aż do śmierci”. Są to słowa wypowiedane przez nich przed Bogiem, wobec Chrystusa. Słowa te współbrzmiały dobrze ze słowami, jakie Ewangelista Jan, uczeń Chrystusa, wypowiada w związku z Ostatnią Wieczerzą: „umiłowawszy swoich [...], do końca ich umiłował” (J 13, 1). Zachodzi tutaj głęboka zbieżność i jednorodność. Jan Paweł II przypomina zatem małżonkom, że ich miłość ma także swoje źródło w tej paschalnej Ofierze. Z niej wyrasta i do niej prowadzi. Miłość małżonków aż do śmierci – podkreśla papież – musi uczynić swoją miłość Chrystusa, ażeby sprostać wymogom małżeńskiej przysięgi: „ślubuję ci miłość, wierność i uczciwość małżeńską oraz że cię nie opuszczę aż do śmierci”<sup>46</sup>.

W świetle tego, uważa Benedykt XVI, wydaje się być rzeczą zrozumiałą, jak bardzo dzisiaj „trzeba szanować i chronić tę cudowną rzeczywistość, jaką jest nierozzerwalne małżeństwo mężczyzny i kobiety”<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> Tamże, nr 18.

<sup>44</sup> Jan Paweł II, *Adhortacja apostolska „Familiaris consortio”*, nr 56.

<sup>45</sup> Zob. J.Sz. Szymczak, *Małżonkowie (wezvani do świętości)*, [w:] *Słownik małżeństwa...*, s. 243.

<sup>46</sup> Jan Paweł II, *Msza św. dla rodzin w Szczecinie*, [w:] *Jan Paweł II w Polsce 1979, 1983, 1987*, Warszawa 1989, s. 606.

<sup>47</sup> Benedykt XVI, *Rodzice, bądźcie przykładem wiary, nadziei i miłości. Homilia Benedykta XVI podczas Mszy świętej na zakończenie V Światowego Spotkania Rodzin (Walencja, 9 VII 2006)*, [w:] *Pielgrzymki apostolskie Ojca Świętego Benedykta XVI 2005–2007*, red. A. Wieczorek, Warszawa 2008, s. 122–123.

Dopiero w chrześcijaństwie – mówi z kolei Jan Paweł II – możliwa jest w pełni miłość małżeńska wbrew niewierności drugiej strony, nieosiągalna dla miłości czysto naturalnej. Małżeństwo sakramentalne nie jest bowiem tylko wskazaniem na doskonałą miłość Chrystusa do Kościoła, lecz w niej uczestniczy jako w swym źródle i przyczynie. Ta prawda winna – według Jana Pawła II – tkwić głęboko w świadomości małżonków, gdyż właśnie jedynie ta, ogarniająca wszystko rzeczywistość sakramentalnej obecności Chrystusa we wspólnocie małżeńskiej, może pomóc przetrwać najbardziej dramatyczne kryzysy małżeńskie, za którymi wschodzi brzask nadziei promieniającej z paschalnego triumfu Chrystusa<sup>48</sup>.

W swojej książce pt. *Przekroczyć próg nadziei* Jan Paweł II zwraca się do młodzieży i małżonków w takich słowach: „Nie lękajcie się żyć wbrew obiegowym opiniom i sprzecznym z Bożym prawem propozycjom [...]. Nie dajcie się uwieść ułudom szczęścia, za które musielibyście zapłacić zbyt wysoką cenę, cenę nieuleczalnych zranień lub nawet złamanego życia własnego i cudzego!”<sup>49</sup>. Papież wskazuje przy tym na krzyż Chrystusa, który jest znakiem Jego chwały, ponieważ – jak podkreśla dalej Jan Paweł II – ostatnie słowo należało nie do cierpienia i śmierci, lecz do Paschy Jezusa, tj. przejścia i przemiany w nowe życie<sup>50</sup>. Małżonkowie zatem muszą również stale podejmować wysiłek wewnętrznej przemiany, aby rzeczywistość Paschy Chrystusa stanowiła centrum ich małżeńskiego życia. „Właśnie wtedy – przypomina papież Benedykt XVI – uczyć się patrzeć na inną osobę nie tylko jedynie moimi oczyma i poprzez moje uczucia, ale również z perspektywy Chrystusa”<sup>51</sup>. Wtedy też mężczyzna i kobieta, „dzieci ciała”, staną się w całym życiu „dziećmi ducha”. Wędrując bowiem przez pole ascezy, ofiary i cierpienia, na wzór Chrystusa i wraz z Nim, przejdą „od formy niewoli do formy chwały”<sup>52</sup>. Ich miłość bowiem, nakarmiona Chrystusową miłością, będzie zdolna – zdaniem Benedykta XVI – do miłowania się wzajemnie w Bogu i z Bogiem<sup>53</sup>.

Misterium paschalne, w którym małżonkowie uczestniczą, jest więc niewyczerpanym źródłem niezłomnej nadziei, ufającej w możliwość rozwiązania każdego konfliktu, w pokonanie przeciwności, w przeżycie siebie oraz współmałżonka. Chwile, w których przeżycie uszczę-

<sup>48</sup> Por. Jan Paweł II, *Co się stało z przykazaniem „Nie cudzołóż” w naszym polskim życiu?*, „L’Osservatore Romano” 1991, nr 12, s. 46.

<sup>49</sup> Tenże, *Przekroczyć próg nadziei*, Lublin 1994, s. 102-103.

<sup>50</sup> Zob. I. Werbliński, *Małżonkowie (życie duchowe)*, [w:] *Słownik małżeństwa...*, s. 244-245.

<sup>51</sup> Benedykt XVI, *Rodzina niezastąpionym dobrem...*, s. 14.

<sup>52</sup> F. Carillon, *Zarys doktryny katolickiej*, Warszawa 1979, s. 557.

<sup>53</sup> Por. A. Czaja, *Sakramentalne małżeństwo...*, s. 52-53.

śliwiającej jedności są doświadczane jako „dar z wysoka”, jako coś, co możliwe jest tylko dzięki Bogu, sprawiają, że w sytuacjach kryzysowych dostrzegają się na horyzoncie błysk światła nadziei na pokonanie uprzedzeń, rozżalenia, niechęci, na przełamanie barier oraz rozsypanie się dzielącego muru obojętności. Jan Paweł II w *Liście do Rodzin* pisze, że tym „darem z wysoka” dla małżonków jest Duch Święty, uzdalniający „męża i żonę do wzajemnego bycia dla siebie darem”<sup>54</sup> i który, jak podkreśla Benedykt XVI, „[...] harmonizuje ich serca z sercem Chrystusa i uzdalnia ich do miłowania [...]”<sup>55</sup>.

Paschalne dzieło Chrystusa stale chroni małżonków przed ostateczną rezygnacją. Chrześcijańska nadzieja otrzymuje w małżeństwie specyficzną przestrzeń, którą należy kontynuować, poszerzać i pogłębiać, pamiętając o tym, że każdym aktem miłości, „która przebacza i darzy odkupieniem”<sup>56</sup>, buduje się coś, co przewycięża śmierć i rodzi życie, obrazujące oraz partycypujące w życiu zmartwychwstałego i uwielbionego Pana<sup>57</sup>.

### 3. Zakończenie

Z przysięgi małżeńskiej bierze początek wspólnota osób – *communio personarum*. Jedność ta dotyczy mężczyzny i kobiety, ich serc i ciał, dotyczy także ich jedności z Bogiem. Jest to jedność dwojga w Chrystusie, w orbicie oblubieńczej miłości, jaką On obdarza Kościół, a w Kościele każdego człowieka<sup>58</sup>. Dynamizm tych tajemnic winien nieustannie skłaniać małżonków do otwarcia się na nie w całym ich życiu i do takiego postępowania, by miłość małżeńska i życie rodzinne stały się przejawem tajemnicy Wcielenia i Paschy i wyrażały je wobec innych<sup>59</sup>.

W krótkim podsumowaniu, należy zachęcić wszystkich, a zwłaszcza małżonków chrześcijańskich do głębokiej lektury doktrynalnego nauczania dwóch ostatnich papieży na temat podstawowej wspólnoty ludzkiej, jakim jest małżeństwo. Nieodzowna wydaje się również – zdaniem Jana Pawła II – wielka praca dla kształtowania duchowości małżeństwa, moralności i życia duchowego małżonków<sup>60</sup>.

<sup>54</sup> Jan Paweł II, *List do rodzin*.

<sup>55</sup> Benedykt XVI, *Encyklika „Deus Caritas est”*, nr 19.

<sup>56</sup> Jan Paweł II, *Adhortacja apostolska „Familiaris consortio”*, nr 13.

<sup>57</sup> Zob. A. Nadbrzeżny, *Łaska sakramentu małżeństwa w posoborowym nauczaniu Magisterium Kościoła*, [w:] *Sens i wartość...*, s. 35.

<sup>58</sup> Por. Jan Paweł II, *Msza św. dla rodziny...*, s. 607.

<sup>59</sup> Por. G. Baldanza, *L'approfondimento del segno sacramentale permanente*, [w:] *Realtà e valori del Sacramento del matrimonio*, red. A. Triacca, Roma 1976, s. 314–315.

<sup>60</sup> Por. Jan Paweł II, *Msza św. dla rodziny...*, s. 607.

Fr. Ireneusz Celary

**The Picture of a Sacramental Marriage in the Mysteries of Christ -  
in the Theological Thought of Popes John Paul II and Benedict XVI**

The article is devoted to the problem of a sacramental marriage, which, through the imitation of Christ becomes an image and reflection of the mystic unity of Christ and the Church. Marriage is a space in which the saving work of Christ takes visible form. The author emphasizes the presence of this problem in the works of two popes: John Paul II and Benedict XVI. As a union of love marriage is a sacramental symbol of God's covenant with humanity and hence it was incorporated into the Christ's mystery of salvation.

Marzena M. Dolniak

Górnośląska Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Mysłowice

## Twórczość dziecięca inspirowana rodzinnym klimatem artystycznym

### 1. Twórczość ważną cechą aktywności dziecka

Wielu badaczy XX i XXI wieku dostrzega bardzo korzystny wpływ aktywności twórczej dziecka na jego wszechstronny rozwój. W kontekście przyjętego tematu przywołam jedynie kilka wybranych poglądów i stanowisk. Zbigniew Pietrasiński uważa, że twórczość to aktywność przynosząca wytwory dotąd nieznanne, a zarazem społecznie wartościowe<sup>1</sup>. Natomiast twórczość dziecięca to – zdaniem Stanisława Popka – proces, na który składa się szereg czynności fizycznych i psychicznych w świadomości dziecka, w którym główny udział bierze wyobraźnia i myślenie twórcze wyrażające się dokonywaniem zmian w otaczającej rzeczywistości. Wynik takiego działania będzie inny niż dotychczasowe próby, nowatorski, z samodzielnym podejściem do sposobu wykonywania, do formy wytworu lub jego funkcji<sup>2</sup>. Według Krzysztofa Jana Szmida najbardziej typowe formy twórczości dziecięcej to: improwizowana dramatyzacja, czyli gra w „role”; „animizm” – przypisywanie świadomości przedmiotom martwym; zabawy tematyczne; zabawy konstrukcyjne; tworzenie tzw. towarzyszy fikcyjnych; marzenia na jawie i fantazjowanie; opowiadania i humor dziecięcy; twórczość plastyczna<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Z. Pietrasiński, *Myślenie twórcze*, Warszawa 1968.

<sup>2</sup> S. Popka, *Analiza psychologiczna twórczości plastycznej dzieci i młodzieży*, Warszawa 1978.

<sup>3</sup> K.J. Smidt, *Pedagogika twórczości*, Gdańsk 2007.

Twórcze działanie to najważniejsza forma ludzkiej aktywności. Dziecko jest wychowywane przez sztukę przede wszystkim, gdy słuca, czyta lub ogląda, ale także gdy maluje, śpiewa, interpretuje słowa i dźwięki w sposób indywidualny i osobisty. Wymaga to jednak subtelności i umiejętnego pokierowania i prowadzenia.

Już od najmłodszych lat należy zapewnić dziecku kontakt ze sztuką. Powszechny dostęp do różnych zajęć pozwoli na twórcze działania artystyczne i uczestniczenie w kultywowaniu różnych form twórczości. Niezbędnym środowiskiem w kształtowaniu się zdolności artystycznych jest szkoła. Mimo iż spontaniczna, nawet naiwna twórczość plastyczna zaczyna wygasać w starszych klasach szkół podstawowych, to nie można mówić o jej braku. Podstawową rolą szkoły ma być przejście do następnej fazy rozwoju, w której wypowiedź artystyczna przybiera inną formę. Ważnym elementem jest organizowanie wystaw, konkursów, spotkań z artystami, twórcami sztuki, wyjść do galerii, teatru, filharmonii itp. Istotną rolę odgrywa tu nauczyciel sztuki, który poszerza i wzbogaca wiedzę uczniów, co zwiększa szansę na identyfikację i kształtowanie uzdolnień.

## **2. Udział rodziny w rozwijaniu zainteresowań plastycznych i muzycznych dziecka - doniesienie na podstawie badań własnych**

Najbardziej znaczącym elementem w rozwoju artystycznym dziecka od najmłodszych lat są rodzice. To ich postawa, chęć działania, życzliwość i cierpliwość przyczyniają się do rozwoju uzdolnień. Mogą zachęcać dziecko do podejmowania działań artystycznych i otaczać twórczą atmosferą, wskazywać na właściwe postawy, gusta i kryteria oceny. Akceptacja, wzajemne zrozumienie, pochwała, a często i nagroda odblokują aktywność i pomysłowość twórczą nawet wśród starszej młodzieży. Cykliczne kontakty ze sztuką w towarzystwie najbliższych wzbogacają wrażliwość, wyobraźnię, rodzą potrzebę ciągłego otaczania się sztuką w różnych jej odmianach. Twórcza działalność artystyczna jest środkiem przybliżania otaczającej rzeczywistości, a także sposobem porozumiewania ze światem - przez całe dorosłe życie.

Aby zanalizować rozwój artystyczny dziecka w wieku gimnazjalnym, przeprowadziłam badanie ankietowe, którego głównym celem była diagnoza zainteresowań uczniów klas gimnazjalnych sztuką. Poprzez to badanie chciałam pokazać, jaki wpływ na rozwój osobowy młodego człowieka ma rozwijanie i stymulowanie zainteresowań sztuką w nie-

których czynnikach środowiska wychowawczego, głównie rodzinnego. Poszukiwałam odpowiedzi na pytania: Czy młodzież w wieku gimnazjalnym jest zainteresowana sztuką? W jakich jej dziedzinach? Jaką rolę w rozwoju artystycznym młodzieży spełnia rodzina, szkoła, środowisko lokalne? W tym celu objęłam badaniem młodzież szkół z terenu Górnego Śląska, z klas pierwszych, drugich i trzecich gimnazjum, w dwóch wybranych losowo placówkach: Gimnazjum nr 1 w Mysłowicach oraz Gimnazjum im. St. Staszica nr 25 w Sosnowcu. W badaniu wzięło udział ogółem 145 uczniów. Metodą sondażu diagnostycznego udało się zebrać niezbędne dane, a dobraną do metody techniką badawczą była ankieta anonimowa skierowana do uczniów.

Spośród licznych wyników zaprezentuję najważniejsze aspekty analizy ankiety przeprowadzonej wśród wszystkich respondentów biorących udział w badaniu w dwóch wyżej wymienionych gimnazjach. W odniesieniu do samooceny uczniów w zakresie zdolności plastycznych w dwóch szkołach uzyskano podobny wynik. Na pytanie: Czy masz zdolności plastyczne?, 39% badanych odpowiedziało „nie potrafię tego określić”; „mam zdolności” – 31%, i w podobnej proporcji – 30% zdecydowanie twierdzi, iż nie posiada zdolności. Niepewność wynikająca z poprzedniego pytania wśród respondentów odzwierciedla się w kolejnym pytaniu. Uczniowie z dwóch miast w 57% są tylko „czasem” zadowoleni ze swoich wytworów plastycznych, a 15% uważa swoje prace za „niezadowolające”. Młodzież gimnazjalna najchętniej zajmuje się muzyką jako dziedziną sztuki (41%) oraz fotografią (31%). Poezja, literatura, nie cieszy się popularnością. Zajęcia pozalekcyjne mile widziane są wśród uczniów. Na pierwszym miejscu w obu szkołach stawiane są warsztaty fotograficzne (49%), których – jak wynika z analizy pytań opisowych – nie ma w szkołach, potem są warsztaty plastyczne (23%). Tylko w 10% pojawia się zainteresowanie zajęciami chóru szkolnego, zespołów wokalnych, kółka poetyckiego i literackiego. Pytanie dotyczące wspólnych wyjść z rodzicami kształtowało się następująco: w 55% uczniowie dwóch szkół wskazywali koncerty oraz teatr (49%) jako miejsce wspólnych wyjść w wolnym czasie. Ale nawet najniżej oceniane wyjście do galerii, na wystawę świadczą o tym, że w 32% młodzież ma okazję odwiedzić je wraz z rodzicami. Jak wynika z analizy kolejnego pytania zamkniętego, młodzież ma dobre warunki w swoim domu do podejmowania działalności plastycznej. Wykazały to odpowiedzi 40% badanych wskazujących na „częste”, i 32% badanych, na „bardzo częste” sytuacje sprzyjające działalności plastycznej w warunkach groma

rodzinnego. Ostatnie pytanie zamknięte posłużyło scharakteryzowaniu reakcji rodziców na wytwory plastyczne swoich dzieci. 53% respondentów odpowiedziało, że rodzice „są zadowoleni i chwalą mnie”. Nie ma też krytyki ze strony rodziców, ale nagrody też nie zdarzają się za często.

### 3. Refleksje wynikające z uzyskanych wyników badań

Z powyższego zestawienia wynika, że młodzież w większości chce się zająć działalnością artystyczną, sprawia jej to przyjemność, podejmuje działalność plastyczną, przejawia zainteresowanie muzyką, tańcem, śpiewem. Nie stroni też od zajęć, które są związane z treścią plastyki. Ale zaraz potem spora grupa badanych twierdzi, iż nie zajmuje się działalnością artystyczną. W znacznie mniejszym stopniu badani przyznają się do odmiennej działalności i zainteresowań, traktując ją jako działalność artystyczną. Są to uczniowie rozmiłowani w pięknym stroju, lubiący ładne przedmioty codziennego użytku. Mają potrzebę obserwowania ludzi, krajobrazu, przedmiotów, które są źródłem wzbogacania wyobraźni. Z zestawienia wynika również, że młodzież nie jest obojętna na sztukę. Interesuje się wieloma jej dziedzinami, dopasowując ją do swoich zdolności, zainteresowań. Powodem takiego kontaktu może się stać namowa w środowisku koleżeńskim lub po prostu moda. Ważne, aby ta wrażliwość została zachowana i była umiejętnie rozwijana w odpowiednich placówkach. Częstymi odpowiedziami były też stwierdzenia: „nie istnieją takie rodzaje sztuk, którymi jestem zainteresowany”, „nie jestem zainteresowany”, co może świadczyć o gronie młodych osób, które nie potrzebują indywidualnego spojrzenia na sztukę lub do tej pory nie miały okazji tego sprawdzić.

Zdecydowana większość badanych przyznaje, że ma w domu różnego rodzaju wytwory plastyczne, chętnie się nimi otacza i kompletuje. Nawet własne prace urastają do miana dzieł sztuki i z szacunkiem są eksponowane. Wartość poszczególnych przedmiotów nie jest tak ważna, jak sam fakt ich posiadania. Bliskie osoby z otoczenia młodego człowieka, które także zajmują się czynnościami artystycznymi, mogą zachęcać swoją postawą do podejmowania i rozwijania działalności związanej ze sztuką. Pozytywne reakcje rodziców: zadowolenie, pochwały, a zwłaszcza wspólna działalność, wspomagają aktywność i pomysłowość artystyczną dziecka. Chęć wyjścia ze swoim dorobkiem artystycznym poza mury domu czy szkoły, organizowanie wystaw, pokazów, pobudza motywację i we właściwy sposób stymuluje rozwój osobowy dziecka.



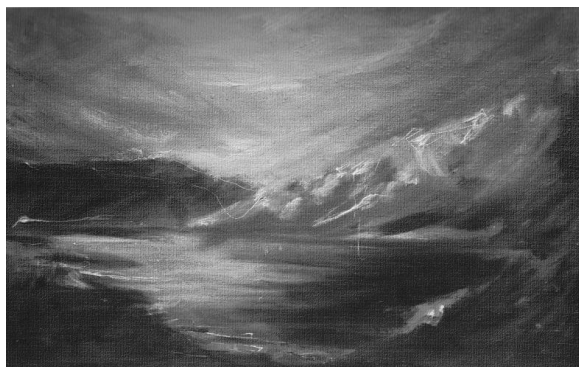
## 4. Przykłady twórczej aktywności dzieci. Analiza

### 4.1. Poezja dziecięca i jej cechy

Sztuka rozwija wrażliwość uczuciową dziecka, pogłębia plastyczność umysłu. Poniżej prezentuję poezję Marianny D. (lat 13), inspirowaną twórczością plastyczną jej mamy (rys. 1-7). Sztuka, jaką są obrazy, kształtuje twórczą i aktywną postawę dziecka wobec świata. Odbiór sztuki to wzajemnie przenikające się elementy, które inspirują do podejmowania działań twórczych. W prezentowanej poetyckiej twórczości Marianny D. dostrzec można trudny okres wieku dojrzewania, problemy rodzinne i rozterki związane z odbiorem otaczającej rzeczywistości.



Rys. 1. *Przystań*, pastel



Rys. 2. *Za morzem*, olej

*Za szybkie życie*, autor: Marianna D. (lat 13)

gdy czuć, że czas dal odbiera  
 uciekam przed życiem  
 przed tą wielką zapaścią.  
 gdy płynę na morzu  
 jak ptaki w letnim słońcu  
 myślę wtedy sobie,  
 że dobrze by było  
 w tak krótkim czasie zobaczyć  
 chociaż bardzo mały kawałek świata.  
 choć ten nasz świat dziwny z każdej strony  
 warto w nim dojrzeć  
 to co jest tym plusem...

*Morze nasze morze*, autor: Marianna D. (lat 13)

Czas płynie jak ocean niespokojny,  
 jak chmury deszczowe, które zaleją twe życie  
 białym niebem zielonym...  
 ...Pożyjesz jak człowiek,  
 jak zwierze i poczujesz ten strach  
 bo nie ma już myśli.

Rys. 3. *Ulubione*, pastel*Do nieba*, autor: Marianna D. (lat 13)

Gdy idę do nieba dróżką malowaną  
 idąc po gwiazdach które zaraz wybuchną,  
 czuję, że lecę, że znam początek i że widzę

ten koniec, który ma swój znak.  
Żegnam się ze światem  
a witam z wiecznością.  
Gdy dojdę ku celu dam znak,  
że jest mi dobrze.



Rys. 4. *Tryptyk*, fotografia

*Najpierw, czy najpierw*, autor: Marianna D. (lat 13)

Najpierw pójdę do sąsiada pożyczyć  
troszkę soli, potem zajrzę do sklepu  
po chleb i wodę a później...  
...a później przywitam Cię tam gdzie  
morze błękitne i słońce przejrzyste i prosto  
spotkam niebo to upragnione, zostawię Ci  
tą sól od sąsiada, chleb i wodę ze sklepu  
i ten ostatni pocałunek na dobranoc.

Rys. 5. *Kwiaty*, pastelRys. 6. *W oddali*, pastel

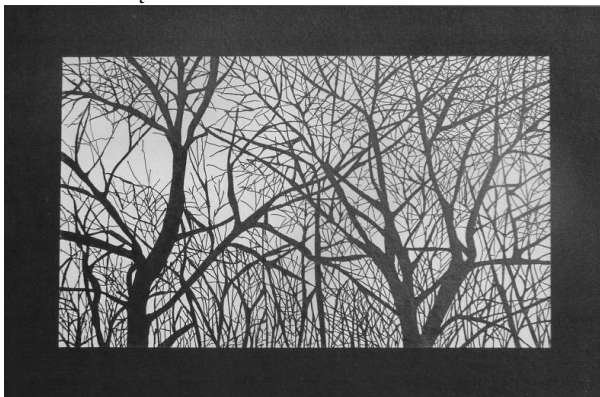
*Mój cel*, autor: Marianna D. (lat 13)

Słońce w mym sercu skrzy i gra jak ja na  
fortepianie zagram coś, jak każda mała  
gwiazdka lśni na niebie pełnym chmur,  
jak każdy człek myśli inaczej, jak mała  
kukułka co śpiewa i stuka dziobem, by  
dotrzeć do celu którego nie zna...

*Szukam*, autor: Marianna D. (lat 13)

chodź pomaluj mi serce  
by znów zabiło mocniej

w promieniach słońca  
otwierają się wrota nadziei  
bo do Ciebie wciąż szukam Miłości...



Rys. 7. *Za drzewami*, linoryt

*Smutny wiersz*, autor: Marianna D. (lat 13)

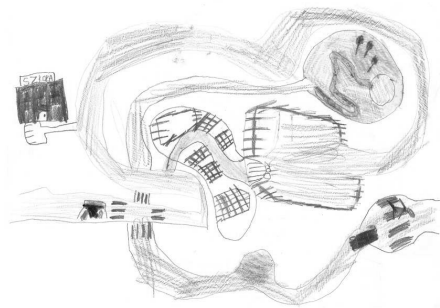
I pamiętaj, że jest wojna i  
Pamiętaj, że jest świat i  
pamiętaj, że jest życie, które  
trwa tylko przez parę nędznych lat.  
I pamiętaj, że jest życie i  
pamiętaj, że jest świat i  
pamiętaj, że jest wojna, która  
trwa przez cały czas.  
Niech pamiętają ci co zabijać chcą,  
że los ich zabije  
pod koniec walk.  
Bo trzeba wiedzieć gdzie  
stąpać na gruncie twardym.  
Bo trzeba wiedzieć gdzie  
oczy niosą nas.

#### 4.2. Muzyka inspiracją twórczości plastycznej dziecka

Muzyka obniża napięcie, wycisza wewnętrznie. Stwarza więc korzystny emocjonalnie klimat do uczenia się<sup>4</sup>. Dzieci mają obecnie możliwość słuchania każdej muzyki. Mnogość dźwięków oczarowuje brzmieniem, a niekiedy oszalałami, powoduje oderwanie od rzeczywistości. Dziecko chłonie muzykę, dostrzega jej harmonię i na swój sposób przeżywa ją wewnętrznie. Muzyka prowokuje, aby działać, tworzyć, podążyć jej śladem. Najlepszym tego przykładem są właśnie prace plastyczne Michała F., lat 7, inspirowane projektami architektonicznymi i muzyką w wykonaniu jego ojca. Fale muzyki płynącej z trąbki przewijają się przez ukazanie toru pociągu, dymu czy też planu drogi do szkoły (rys. 2, 3, 4). Góry wyrastają wraz z napięciem i natężeniem muzyki, jak na rysunku 4. Prace są dokładne, szczegółowe, z przemyślaną kompozycją, czytelne (rys. 5, 6). Waloryzacja postaci poprzez dodanie wielu elementów szczególnie widoczna w rys. 1. Wykonane z dbałością o szczegóły świadczą o dokładnej obserwacji otaczającej rzeczywistości i pamięci wręcz fotograficznej. Niektóre prace wyglądają jak przykłady projektowanej architektury, dla podkreślenia czystości obrazu wykonane tylko czarnym kolorem. Niektóre prace dziecko opatrzyło swoim tytułem (rys. 8, 9, 10, 11), w pozostałych brak tytułów (rys. 12, 13).

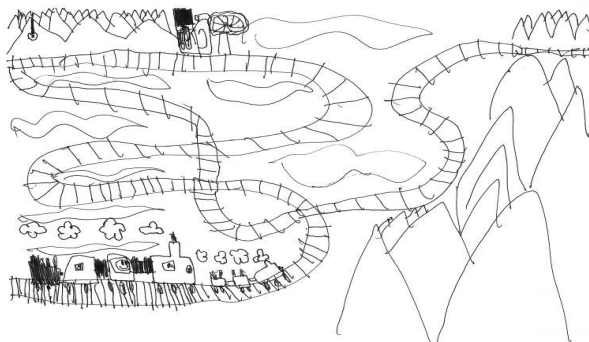


Rys. 8. *Pirat*



Rys. 9. *Droga do szkoły*

<sup>4</sup>T. Siek-Piskozub, A. Wach, *Muzyka i słowa. Rola piosenki w procesie przyswajania języka obcego*, Poznań 2006.



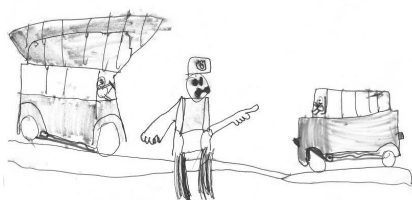
Rys. 10. Wakacje



Rys. 11. Mój dom



Rys. 12



Rys. 13

### 4.3. Poezja (religijna) inspiracją do działań twórczych

Poezja religijna czytana w domu posłużyła do zaprezentowania prac plastycznych wykonanych pod jej wpływem przez: Agnieszkę P. (lat 11), Marcina P. (lat 13), Patryka K. (lat 14) i Kasi L. (lat 12). Możliwość tworzenia własnego postrzegania rzeczywistości w oparciu o odbiór sztuki, poezji, daje dziecku ogromną radość, poczucie własnej wartości i wyrażania siebie. Poezja religijna, choć czasem trudna i niezrozumiała w odbiorze, daje ku temu ogromne możliwości. Pobudza wyobraźnię, pozwalając na kompozycje mistyczne i fantastyczne, przekraczając bariery realistycznego życia. Czasem nawet jeden wyraz z wiersza może być początkiem pięknego dzieła, innego niż wszystkie, wyidealizowanego, zamkniętego świata, będącego wyrazem pragnień i marzeń dziecka.

Jan Twardowski *Dziękuję*

Dziękuję Ci za miłość prędką bez namysłu  
za to, że nie jest całym człowiekiem pojedynczy  
za oczy nagle bliskie i niebezimienne  
za głos niedawno obcy a teraz znajomy  
za to, że nie ma czasu by pisać list krótki  
więc dlatego się pisze same tylko długie  
choć pisanie jest po to by szkodzić piszącym  
a miłość wciąż niezręcznym mijaniem się ludzi  
że nie można Cię zabić w obronie człowieka  
Dziękuję Ci za tyle bólu żeby sprawdzić siebie  
za pytania tak wielkie że już nieruchome  
Sewer z Tracji „Ty jesteś portem ocalenia”  
Panie Jezu, Ty jesteś portem spokojnym  
dla wszystkich, którymi miotają fale życia.  
Ty dajesz nadzieję, tym którzy rozpaczają.  
Ty jesteś zdrowiem dla chorych,  
podporą nędzarzy, przewodnikiem ślepców.  
Ty jesteś wsparciem dla znużonych.  
Niech i ja otrzymam odpocznienie z tymi,  
którzy wyznają i czczą Twoje chwalebne Imię





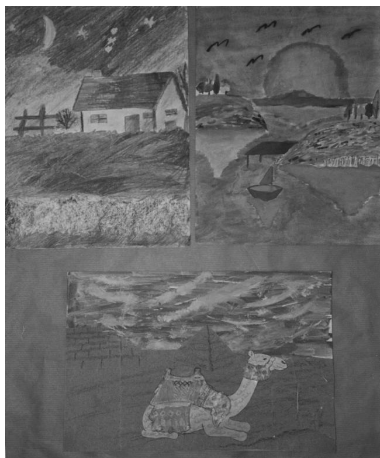
Rys. 14. *Oczy*, Agnieszka P.  
(lat 11)



Rys. 15. *Na brzegu*,  
Marcin P. (lat 13)



Rys. 16. *Podróże*,  
Patrik K. (lat 14)



Rys. 17. *Marzenia*, Kasia L. (lat 12)

## 5. Wnioski

Wcześniejsze ustalenia i uzyskane wyniki badań prowadzą do następujących wniosków.

Twórcze działanie jest najważniejszą formą ludzkiej aktywności. Każdy wysiłek twórczy, a przede wszystkim dziecięcy, tylko wtedy może dać dobre wyniki, jeżeli powstał z głębokiej, wewnętrznej potrzeby wypowiedzenia się i wyraża osobisty stosunek do rzeczywistości. Wychowanie przez sztukę kształtuje rozwój i osobowość młodego człowieka. Ważny jest także autorytet samego wychowawcy, a raczej pierwszych wychowawców, którymi są najczęściej rodzice. Młodzież pozostaje obojętna na sztukę. Interesuje się wieloma jej dziedzinami, dopasowując ją do swoich zdolności, zainteresowań.

Obserwując, poznając i badając, dzieci spontanicznie wyrażają swoje myśli poprzez rysunek, muzykę, poezję itp. To specyficzny sposób postrzegania rzeczywistości widziany oczami dziecka. Często niezrozumiały dla dorosłych, a nawet rówieśników. Bywa, iż jest to jedyny niewerbalny sposób wyrażenia swoich myśli, uczuć, niepokojów czy radości. Czysta, nieskomplikowana, nieskażona komercjalizmem sztuka. Każdy wysiłek twórczy, a przede wszystkim dziecięcy, tylko wtedy może dać dobre wyniki, jeżeli powstał z głębokiej, wewnętrznej potrzeby wypowiedzenia się i wyraża osobisty stosunek do rzeczywistości. Mali twórcy szukają źródeł natchnienia w tekście literackim, motywie muzycznym, percepcji dzieł sztuki czy niekonwencjonalnym sformuło-

waniu tematu. Wytwory ich prac są nie tylko wyrazem wiedzy o świecie, ale i stosunku emocjonalnego do świata.

Marzena M. Dolniak

### **Child's Creativity Inspired by Familiar Artistic Aura**

Creative activity is the most important form of human activity. Each effort – especially a child's one may give good results only when it comes from a deep need to express one's own attitude to the reality. Education through art facilitates the growth and shapes the personality of young people. The parents' and educators' authority is very important. It is not true that young people are not interested in art. They are interested in many kinds of art since they offer new possibilities and inspire. Other people interested in art can inspire them. Children observe and explore, spontaneously express themselves through drawing, by music, poetry etc. This is a specific way of seeing the reality through the child's eyes, so often misunderstood by adults and peers. Sometimes it is the only possible, non-verbal way to express child's own thoughts, feelings, sorrows or joys. It is a pure, uncomplicated, untouched by commercialism form of art. Each effort, especially child's one, may give good results only when it comes from a deep need to express one's own attitude to reality. Small creators explore the source of inspiration in lyrics, music and art works through unconventionally formulated themes. The creation of their work is the expression of their knowledge about the world, but it shows their emotional relation with the world too.



**MATERIAŁY,  
KOMENTARZE,  
RECENZJE**



Marek Bernacki

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

## Wspomnienie o prof. Ludviku Štěpánie

W ostatnich dniach grudnia 2009 r., po krótkiej, ciężkiej chorobie, w wieku 66 lat zmarł Ludvik Štěpán – pracownik naukowy i profesor tytularny Uniwersytetu Masaryka w Brnie, stolicy Moraw. Był zasłużonym czeskim polonistą, znawcą naszej poezji, jej wieloletnim uważnym czytelnikiem i tłumaczem. Pracą naukową – jako literaturoznawca, doskonale znający historię literatury współczesnej, ale także jako teoretyk literatury, autor ważnych książek i artykułów poświęconych zagadnieniom genologii – podjął na Uniwersytecie stosunkowo późno, w ostatnich latach swego życia. Jego kariera naukowa była jednak szybka i błyskotliwa. Wcześniej przez wiele lat zajmował się krytyką literacką; w niezwykle czynny sposób, jako znawca malarstwa i muzyki, uczestniczył również w życiu artystycznym Brna. Był też częstym gościem polskich poetów, których dzieła chętnie i dobrze tłumaczył z języka polskiego na czeski. Wielokrotnie odwiedzał nasz kraj. Sam też był pisarzem, autorem kilku tomików wierszy, opowiadań, a także utworów dla dzieci.

Profesor Ludvik Štěpán od wielu lat wspierał naszą polonistykę, zabiegając o kontakty naukowe i wymianę między pracownikami naukowymi oraz studentami Brna i Bielska-Białej. Pierwszy krok w rozwijającej się współpracy między polonistami z Uniwersytetu Masaryka i Katedry Polonistyki ATH poczyniła dr Agnieszka Będkowska-Kopczyk, która w ramach programu Socrates Erasmus w maju 2005 r. nawiązała kontakt z prof. Ludvikiem Štěpánem. Poprosiła go wtedy, aby rozważył możliwość przyjazdu do Bielska-Białej z wykładami gościnnymi dla polonistów i bohemistów. Zapropionowała również nawiązanie stałej współpracy między obu ośrodkami. Wkrótce potem prof. Štěpán przyjechał do naszego miasta. Odbył rozmowę z profesorem Iwoną Nowakowską-Kemp-

na, pełniącą wówczas funkcję Dziekana Wydziału Humanistyczno-Społecznego ATH, a następnie spotkał się ze studentami i pracownikami naukowymi zatrudnionymi w Katedrze Polonistyki. Profesor przywiózł ze sobą kilka książek poświęconych literaturze polskiej. Spotkanie naukowe przerodziło się w bardzo ciekawą dyskusję, której wiodącym tematem były kontakty literatury polskiej i czeskiej.

W dniach 6–9 listopada 2005 r. w ramach programu Erasmus przebywałem w Brnie na zaproszenie prof. Stépána, spotykając się ze studentami ówczesnego III i IV roku polonistyki Instytutu Sławistyki Uniwersytetu Masaryka. Przygotowałem dla nich wykłady o twórczości poetyckiej Czesława Miłosza i Karola Wojtyły – Jana Pawła II. Spotkały się one z życzliwym przyjęciem przez czeskich studentów. Na zakończenie pobytu w Brnie przekazałem na ręce prof. Stépána kilka wydanych w Wydawnictwie ATH książek. Z tego co mi wiadomo, służą one studentom brneńskiej polonistyki po dziś dzień. Po wykładach Profesor oprowadził mnie po zabytkach Brna, zaprosił do „vinoteki” na lampkę czerwonego morawskiego wina, a na koniec ugościł kolacją w swoim domu przy ul. Krótkiej 5 wypełnionym po brzegi obrazami i książkami. Jeszcze w grudniu tego roku Ludvik Stépán przyjechał ponownie do Bielska-Białej, spotkaliśmy się w gronie moich znajomych, czechofilów, na kolacji, podczas której przez kilka godzin rozmawialiśmy o kulturze, literaturze i mentalności naszych południowych sąsiadów.

Dozym przykładem współpracy między uniwersyteckim Brnem i akademickim Bielskiem-Białą była kilkuletnia wymiana artykułów i ich publikacja w pismach naukowych polskich i czeskich. Na przełomie 2005 i 2006 r. redagowaliśmy szósty tom pisma „Świat i Słowo”, poświęcony twórczości Czesława Miłosza. Prof. Stépán nadesłał do niego ciekawy tekst pt. *Czesława Miłosza szukanie ojczyzny – szukanie wiary*. Od szóstego numeru pisma Profesor został członkiem Komitetu Redakcyjnego „Świata i Słowa”, odtąd starał się brać udział we wszystkich spotkaniach redakcyjnych organizowanych w Bielsku-Białej, na które specjalnie przyjeżdżał pociągiem z Brna. Notabene, swoje szkice i artykuły zamieszczał także na łamach „Bielsko-Żywieckich Studiów Teologicznych” wydawanych przez Instytut Teologiczny im. św. Jana Kantego (jego ostatni opublikowany w tym periodyku naukowym artykuł był poświęcony analizie *Renesansowego psalterza* Karola Wojtyły i ukazał się jesienią 2007 r. w ósmym tomie tego pisma).

W Brnie od kilku lat ukazuje się świetne międzynarodowe pismo „Slavica Litteraria”, na łamach którego mogą drukować swoje artykuły także nasi pracownicy naukowci: poloniści i slawiści. Dzięki życzliwości prof. Stépána także nasze książki naukowe były w tym piśmie omawiane i komentowane. Warto nadmienić, że na łamach brneńskiego periodyku został zaprezentowany m.in. drugi numer pisma „Świat i Słowo” pt.



„Czego boją się Polacy?” (zob. recenzja pióra Ludvika Štěpána, „Slavica Litteraria”, X 9[2006], s. 338–339).

Wyrazem rozwijających się polsko-czeskich kontaktów naukowych była także niezapomniana konferencja „Poláci v Brně – Polacy w Brnie: jazyk – literatura – kultura – polityka”, która odbyła się 30 października 2006 r. w gościnnych murach nowoczesnej Biblioteki Jiřího Mahena. Okazją do zorganizowania spotkania była 40. rocznica partnerskiej współpracy między Brnem i Poznaniem oraz zbliżające się rocznice niepodległości Republiki Czeskiej i Rzeczypospolitej Polskiej. Organizatorami spotkania ze strony czeskiej i polskiej były m.in. władze miasta Brna, przedstawiciele instytucji kulturalnych i naukowych. Prof. Ludvik Štěpán bardzo się w tę konferencję zaangażował, zaprosił na nią swojego przyjaciela Mariana Grześczaka, pisarza i redaktora „Twórczości”. Podczas wieczornego spotkania literackiego odczytał tłumaczenia najnowszych wierszy poznańskiego poety, sporo wspominał i opowiadał o dawnych czasach, o wydarzeniach poznańskich i budapesztańskiej rewolucji 1956 r., która dla nich obu stanowiła przeżycie pokoleniowe...

Wykłady, spotkania ze studentami, dary książkowe, udział w sesjach i konferencjach, publikacje w pismach naukowych, zaangażowanie przy wymianie studentów w ramach Erasmusa – to ważne przejawy owocnie rozwijającej się współpracy naukowej między ośrodkami brneńskiej i bielsko-bialskiej polonistyki, której śp. Ludvik Štěpán był animatorem i gorącym orędownikiem.

Ostatni raz widziałem Profesora w czerwcu 2007 r. Nie czuł się już wtedy najlepiej. Po spotkaniu ze studentami chodziliśmy jakiś czas po uliczkach Bielska-Białej, pokazałem mu odnowioną bielską Starówkę, a później zaprosiłem na obiad. Zjedliśmy go u moich Rodziców, którym gość z Moraw niezmiernie przypadł do gustu. Podczas dwóch wyjazdów do Brna i kilku spotkań w Bielsku-Białej poznałem prof. Ludvika Štěpána jako człowieka niezwykle życzliwego, otwartego i po ludzku dobrego, który interesował się nie tylko sprawami naukowymi, ale także prywatnymi swoich bielskich przyjaciół.

Drugi Ludviku, Twój pogrzeb odbył się 8 stycznia 2010 r. w Twoim ukochanym kościółku parafialnym pw. św. Julii w Brnie-Komarovie. Nie mogłem wtedy tam pojechać i pożegnać się z Tobą. Dwa tygodnie później uczestniczyłem jednak w mszy św., która została odprawiona za spokój Twojej duszy w kaplicy klasztornej Zgromadzenia Sióstr Redemptorystek w Starym Bielsku. Często myślę o Tobie, bo byłeś dla mnie wzorem naukowca, świetnego tłumacza i pogodnego, dobrego człowieka. I bardzo mi Ciebie brakuje. Żegnaj, Przyjacielu!



Wojciech Ligęza

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

## Trudny dialog

[Kazimierz Adamczyk, *Doświadczenia polsko-żydowskie w literaturze emigracyjnej (1939–1980)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008]

W tej książce Kazimierz Adamczyk porusza się po terytorium kultury niezbyt często odwiedzanym przez badaczy. Co prawda, relacje Polaków i Żydów, a także przeżywanie traumy Holocaustu – po wielu latach zaniedbań – stały się tematami popularnymi, to jednak problematykę wygnania i wydziedziczenia oraz historię kontaktów polsko-żydowskich zwykle znawcy literatury rozpatrywali osobno. W pracy Adamczyka te dwa wymiary dwudziestowiecznego doświadczenia zblizają się do siebie i dopełniają, tworząc wzajemnie konteksty wyjaśniające. Warto dodać, iż w recenzowanej książce czytelnik znajdzie nieznanne, bądź nie dość rozpoznane świadectwa literackie, które badacz rzetelnie omawia.

Przedmiotem namysłu autora jest świadomość emigrantów: wskazuje on przedłużenia antysemitycznych polskich fobii, wiele uwagi poświęca tragicznemu dziedzictwu Holocaustu, stara się przybliżyć najważniejsze dyskusje poświęcone żydowskim tematom, jakie toczyły się na obczyźnie, rekonstruuje przy tym kulturowe, społeczne i religijne podstawy trudnego dialogu Polaków i Żydów. Co istotne, Kazimierz Adamczyk konfrontuje tematy żydowskie podejmowane po drugiej wojnie światowej w literaturze emigracyjnej i krajowej. Zajmuje się poszczególnymi pisarzami, gatunkami i stylami, środowiskami, instytucjami kultury polskiej na obczyźnie. Osobną uwagę badacz poświęca periodykom emigracyjnym, eksponując kręgi „Wiadomości”, „Nowej Polski” Antoniego Słonimskiego oraz „Kurier Nowin” (pisma, które ukazywało się w Tel-Awivie).

W recenzowanej książce odczytywane są teksty świadczące o „moralnej zapaści”, o trudnych do zrozumienia postawach antysemitycznych po Holocauście, a z drugiej strony – o oddaniu sprawiedliwości ofiarom wyniszczającej cały naród zbrodni. Oto na wielu planach w literaturze, publicystyce, historiografii, psychologii społecznej, filozofii toczy się wielka debata o Żydach i Polakach, o możliwościach wzajemnego zrozumienia i powodach uporczywego nierozumienia, lecz nade wszystko o tym, co oznaczają doświadczenia Zagłady. Oto pytania, na które badacz stara się w sposób precyzyjny odpowiedzieć, uwzględniając wielowymiarowość podjętej problematyki: jak przeżycie Holocaustu sytuuje się wobec wartości, które winniśmy wyznawać, w jakich kategoriach opisuje się Zagładę i z jakimi typami namysłu filozoficznego rozważania o Zagładzie się łączą? Dlaczego ocaleni z Holocaustu cierpią z powodu odrzucenia i wykluczenia?

Adamczyk gromadzi rozmaite wypowiedzi i mając na uwadze opis wielu dyskursów, często wykracza poza obszary literatury pięknej. Jednak pozostaniemy na razie przy literaturze. Autor omawianej książki szkicuje historię ekspulsji z PRL-u oraz emigracji pisarzy pochodzenia żydowskiego. Liczy się dlań autobiograficzna i autopoiznawcza refleksja tych twórców, których dotknęła dwudziestowieczna plaga wygnania, ale również sporo uwagi badacz poświęca próbom przełamania zbiorowych wyobrażeń – oddaleniu stereotypów, powrotu krytycznej refleksji, wydobyciu pełnej prawdy o Zagładzie. W bogato udokumentowanej pracy Adamczyk zderza ze sobą zapisy zadawnionej niechęci oraz wypowiedzi pełne empatii, wczuwające się w ogrom cierpienia. Rekonstrukcja nie może pozostawić na uboczu podstaw aksjologicznych, a historyczna narracja objawia (skrywane, powściągane) emocje.

Autor oparł się publicystycznym pokusom. Zestawiając różne głosy i racje, zadbał o to, by odbiorca poznał szerokie spektrum rozpatrywanego zagadnienia, by zauważył odcienie i niuanse. Adamczyk pisze o powielaniu wzorów antysemitycznych po II wojnie światowej. Dostrzega odrodzone, jakby wydobyte z archiwum niechęci uprzedzenia, co więcej: nie pomija działania diabolicznej mocy teorii rasowych. Kontrapunkt dla wskazanych stanowisk tworzą narracje pokrzywdzonych, świadków tragicznych wydarzeń oraz obserwatorów, którzy w okupowanej Polsce nie zetknęli się wprost z bestialstwem nazizmu. Wyrazisty jest ton oskarżenia, przejmująco wyrażone zostają doznania traumy, a odczucia pisarzy wrażliwych i współczujących odsłaniają swój wymiar etyczny.

Szczególną wartość poznawczą książki *Doświadczenia polsko-żydowskie w literaturze emigracyjnej* upatruję w wieloaspektowym rozwiązaniu skomplikowanej kwestii, czy prowadzona na oczywistnie dyskusja o kontaktach polsko-żydowskich coś zmienia w naszej wiedzy, czy taka perspektywa otwiera nowy horyzont intelektualny. Oczywiście, nie jest to obojętne, kto mówi, kiedy i w jakiej przestrzeni kultury debata się od-

bywa. Ważne w rozważaniach Adamczyka jest określenie społecznego funkcjonowaniu wypowiedzi, istotne – opisanie uwarunkowań tworzenia oraz lektury. Sytuacje wygnania oraz wyobcowania wpływają na kształt rozważań o tożsamości żydowskiej i polskiej, o przeżyciu Holocaustu, o po-holocaustowych postawach. Przebywanie na obczyźnie nie oznacza wcale marginalizacji, ani zastygnięcia w układzie zamkniętym dobrze znanych ról, jak również przewidywalnych idei. Kazimierz Adamczyk udowadnia, iż możliwe jest pewne *novum*. Otóż w pismach emigrantów rekonstruowany obraz ulega wzbogaceniu, ponieważ na obczyźnie zmieniają się literackie dyskursy, a także w kulturze wolnej od cenzuralnych restrykcji pole interesujących nas zagadnień znacznie się poszerza. Najkrócej rzecz ujmując, (po pierwsze) ujawnione zostają kłopoty z literacką reprezentacją Holocaustu, a relacje zapośredniczone, kiedy faktografia znana jest „z drugiej ręki”, wzmagają poczucie bezradności, rozwijają wyobraźnię empatyczną, uzasadniają poetykę lamentacji. Po drugie, od literatury emigracji niepodległościowej oczekuje się pełnego świadectwa, także w sprawach drażliwych, wywołujących emocje, po trzecie pisarze przebywający poza krajem mają obowiązek demaskowania „nacjonalistycznej legitymizacji” władzy komunistycznej w PRL, która antysemicką nienawiść wykorzystywała do politycznej gry, po czwarte – w zmienionych warunkach, w innym miejscu i czasie, należy od nowa poważnie zastanowić się nad polsko-żydowską przeszłością.

Badacz wyznaczył sobie niełatwe zadanie, ponieważ starał się w jednym tomie połączyć w integralną całość teksty z różnych dziedzin, zaprezentować kilka kompetencji: znawcy kultury literackiej, historyka form i tematów, interpretatora, socjologa emigracji, wszechstronnego badacza Holocaustu, uważnego czytelnika prac z historii najnowszej. W książce Adamczyka – w zależności od rozpatrywanego przedmiotu – zmieniają się metody literaturoznawczej refleksji. I tak w graniczą tutaj ze sobą historia recepcji, tematologia, badania kulturowe, hermeneutyka, historyzm (czy też poetyka historii), rozważania o dyskursach mniejszości. Poszczególne rozdziały układają się w jednolity, choć meandrycznie prowadzony wykład o polsko-żydowskich relacjach w literaturze i publicystyce emigracyjnej, o ich antecedenjach, źródłach i postaciach artystycznych, wreszcie: kontekstach kulturowych.

Kazimierz Adamczyk posługuje się zmienną optyką, czyli panoramicznym ujęciem opisywanych faktów kulturowych zestawianym ze studiami o doświadczeniach okrutnego wieku w twórczości pojedynczych pisarzy. Nasza uwaga skupia się również na interpretacjach utworów literackich, esejów, pism krytycznych, polemik. Imponująca jest ilość i różnorodność przywołanych w tej książce źródeł. Przybliżone zostają nieznanne w kraju dokumenty literackie, dużą wartość merytoryczną mają tematyczne przeglądy czasopism, cenną inspiracją dla czytelników może być wskazanie anglojęzycznych prac o Holocaustcie, nie przetłu-

maczonych na język polski. Nie lekceważyłbym ciekawych przyczynków i drobinowych dopowiedzeń, gdyż „mała faktografia” jest odbiciem procesów w dużej skali. Do zasług autora zaliczam także wydobyć z zapomnienia postaci krytyków, publicystów, memuarystów funkcjonujących w zamkniętych środowiskach polskiej emigracji.

Swoje rozważania Kazimierz Adamczyk podzielił na sześć bloków tematycznych, poprzedzając całość obszernym wstępem, w którym wyłożone zostają założenia pracy. Autor pisze o stylach i rodzajach rozrachunków na emigracji, po wojnie – z antysemityzmem dwudziestolecia międzywojennego, o znaczeniu Holocaustu jako „granicznego doświadczenia kultury europejskiej”, odwołuje się do bogatej literatury przedmiotu (np. pouczające są uwagi o teologii Holocaustu), kreśli krótką historię literackich odpowiedzi na to wydarzenie, zastanawia się nad specyfiką utworów emigracyjnych podejmujących tematy żydowskie. W rozdziale *Wymazywanie Jakuba* badacz ukazuje dialogowe odwołania przedwojennego opowiadania Witolda Gombrowicza *Krótki pamiętnik Jakuba Czarnieckiego* do ideowej aury dwudziestolecia wypełnionej antysemickimi uprzedzeniami i następnie udowadnia, iż powojenna wersja tego utworu odrywa się od tych społecznych realiów. Nikt dotąd tak nie przeczytał opowiadania Gombrowicza. Do sekwencji rozliczeń, a chodzi tu o tak zwane „błędy młodości”, należy szkic o wierszu Jerzego Pietrkiewicza *Rachunek wstydu*. Nie jest to interpretacja w ścisłym sensie, lecz rozważania, w których akcent zostaje położony na nacjonalistyczną ideologię głoszoną przez Stanisława Piaseckiego i współpracowników „Prosto z Mostu”. Niejako przy okazji otrzymujemy psychologiczne studium młodego poety sięgającego po rząd prawicowych dusz.

Dwie rozprawy objęte wspólnym podtytułem *Wobec wieści o Zagładzie* wyraźnie ze sobą korespondują. Wysoko szacuję szkic poświęcony esejowi Tymona Terleckiego *Alles Juden raus...*, gdyż w tej pracy odczytanie porównawcze idzie o lepsze z rekonstrukcją historycznych źródeł oraz analizą języka artystycznego eseju. Natomiast w rozprawie *Antysemityzm i nacjonalizm w „Nowej Polsce” Antoniego Słonimskiego*, oprócz ciekawych uwag o polityce redakcyjnej autora *Czarnej wiosny*, wydającego swe pismo w Londynie, znajdziemy celny opis światopoglądowej orientacji uderzającej w sam „rdzeń ideologicznych przekonań radykalno-narodowych patriotów”. Natomiast w ulokowanym centralnie (w środku książki) cyklu *Świadectwa* znalazły się przeglądowe prace o Holocaustie w poezji i prozie emigracyjnej. Obie próby uznać należy za udane. Badacz omawia najważniejsze antologie wierszy poświęconych Zagładzie, zatrzymuje się przy często cytowanych utworach, przytacza też opinie krytyki. Wątki zła i cierpienia zajmują tu ważne miejsce. Szczególnie celne są odczytania wierszy Pankowskiego oraz Iwaniuka, ale do najlepszych fragmentów całej książki należą interpretacje wierszy Józefa Wittlina, w których autor daje się tutaj poznać jako wrażliwy czytelnik poezji. W szkicu *Holocaust*

w prozie emigrantów rozbudowana egzemplifikacja służy ukazaniu cech wyróżniających różne dyskursy o Zagładzie, przy czym istotny okazuje się podział na prozę dokumentarną i fikcjonalną. Obie realizacje tematu wiąże etyczny nakaz dawania świadectwa oraz kultywowania pamięci o ofiarach „ostatecznego rozwiązania”.

Kompozycja recenzowanej książki respektuje diachronię, gdyż na linii zdarzeń historycznych układają się następstwa zjawisk literackich. Polska domowa hańba antysemityzmu osiągnęła punkt kulminacyjny pod koniec gomulkówkiej epoki. W cyklu *Okolice Marcy 1968* znalazły się trzy rozdziały o zbiorowej historii exodusu oraz o indywidualnych przypadkach pisarzy wypędzonych: Wygodzkiego, Słuckiego, Anny Frajlich, Grynberga, Istnera, o pisarstwie Henryka Grynberga i jego związkach z „Wiadomościami” i „Kulturą”, a także o echach nastawień antysemitycznych i powrotach zainteresowania problematyką żydowską po roku 1968. Omówione zostają dyskusje o relacjach polsko-żydowskich w perspektywie aktualnych wówczas wydarzeń, sytuacje emigrantów po Marcu odzwierciedlone w literaturze, „rachunki wstydu” i strategię pisarskich zachowań. Kazimierz Adamczyk odczytuje m.in. rzecz o podwójnej tożsamości – mało znaną powieść Eugeniusza Żytomirskiego *Spowiedź* oraz dramat Mariana Pankowskiego *Chrabąszcze*, w którym pisarz dokonuje ostrego rozliczenia z polskim antysemityzmem.

Kolejna triada rozpraw, *Zapisy z Tel-Awiwu*, z całą pewnością poszerzy zakres dostępnej nam wiedzy o polskiej literaturze emigracyjnej i o świadomości pisarzy pochodzenia żydowskiego. Rozważania *Inna pamięć. Żydzi z „Nowin Kuriera”* wiążą się z problematyką wcześniej już podejmowaną. Mianowicie chodzi o świadectwa po-Marcowej traumy oraz rozpoznanie przez pisarzy własnego miejsca w nowej izraelskiej ojczyźnie. Autor z wielką pieczołowitością sporządził wypisy, starannie dobrał cytaty, które układają się w sugestywną narrację. Być może, w przyszłości prezentowana znajomość prasowych źródeł posłuży Adamczykowi do napisania tak przecież potrzebnej monografii „Nowin Kuriera”. Badacze dotąd nie zajmowali się dokładnie ani wspomnieniami Szmuela Lejba Sznajdermana *Kiedy Wisła mówiła po polsku*, ani krytyką literacką Filipa Istnera (wyjątek stanowią incydentalne wzmianki). Zatem, jak wskazują dwa przywołane przykłady, leksykon nazwisk pisarzy emigracyjnych w omawianej pracy się rozszerza. Książkę zamykają rozważania o szczególnym nieporozumieniu krytycznym, jakie przydarzyło się podczas lektury *Wyznań starego człowieka* Aleksandra Hertza. Analiza aparatu pojęciowego recenzji Edwarda Duszy to przyczynek, który w intencji autora pełni rolę uogólniającego znaku, który wskazuje na odradzający się (w formie jawnej i zawołowanej) antysemityzm oraz ujawnia powracające uprzedzenia oraz negatywne stereotypy. Badacz kończy książkę smutną konstatacją, że głos odrzuconej mniejszości zawsze będzie sła-

bo słyszalny. Podwójnie wykluczeni mają niewielką szansę na uważne i sprawiedliwe zrozumienie ich racji.

W kolekcji przenikliwych tekstów literaturoznawczych o doświadczeniach polsko-żydowskich oraz o spadku myślowym i etycznym po Holocauście, które publikowane były w ostatnich latach, książka Kazimierza Adamczyka zajmuje miejsce szczególne, gdyż po raz pierwszy w sposób obszerny i systematyczny ten trudny dialog, rozpięty między empatią a odrzuceniem, przedstawiony zostaje w oparciu o świadectwa pisarzy-emigrantów. Perspektywa oglądu, jak wykazywałem, ulega charakterystycznej zmianie, jeśli porównamy literaturę krajową i emigracyjną. Ujmując tę kwestię najbardziej schematycznie, powiemy, iż łączą się tutaj dwie przyczyny biograficznej katastrofy – odcisnięte znamię Zagłady i rana wygnania, bardziej widoczne stają się nawiązania do dziedzictwa dwudziestolecia międzywojennego i niechlubnych antysemitkich nastawień, a brak ingerencji cenzury oraz możliwości wolnego słowa pozwalają na istotne dopełnienia utworów literackich powstających w kraju. Czas najwyższy, niezależnie od literaturoznawczej mody i stadnej gonitwy za nowinkami humanistyki światowej, powrócić do obowiązków wobec literatury polskiej i nadrobić zaległości w zakresie przyswojenia idei oraz utworów, które powstawały na obczyźnie. Książka Kazimierza Adamczyka *Doświadczenia polsko-żydowskie w literaturze emigracyjnej (1939–1980)* staje się ku temu doskonałą sposobnością.



Kalina Bahneva

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała  
Uniwersytet im. św. Klemensa Ochrydzkiego, Sofia

## W stronę całości albo o wielokulturowości inaczej

[Barbara Tomalak, *Imiona róży*, wyd. Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, Bielsko-Biała 2006]

Wszelka sztuka jest zarazem powierzchnią i symbolem.  
Kto sięga pod powierzchnię, czyni to na własną odpowiedzialność.  
Kto odczytuje symbol, czyni to na własną odpowiedzialność.  
(Oskar Wilde, *Portret Doriana Graya*)<sup>1</sup>

Nie mogłabym nie odnotować zbieżności wypowiedzi Wilde'a nie tylko z Jungowskim pojmowaniem aktu istoty symbolu wyłaniającego się z nieświadomości jako przejawu odpowiedzialności moralnej, lecz i z postawą naukową autorki *Imion róży*. Odczytanie ukrytych znaczeń symbolu interesującego Barbarę Tomalakową nacechowane jest odpowiedzialnością za wybraną metodologię, za obszar materiału stanowiącego podłoże jej badań kulturowych, za odniesienie (przed)literackich form estetycznych do różnorodnych wymiarów ludzkiej egzystencji. W tym sensie zaakcentowane przez autorkę pragnienie „zerknięcia za węgiel” (Jung) objawia się również w rozwikłaniu casusu zarówno estetycznego, jak i moralnego, co przybliży badanie *Imion róży* do charakterystycznego dla znanej powieści *Imię róży* Umberto Eco rozumienia tajemnicy jako zespolenia zagadki intelektualnej i etycznej. Łącząc dociekanie filozoficzne ze swoistą analizą detektywistyczną, Tomalakowa nie tylko aktualizuje specyficzny dla *Imienia róży* sposób dochodzenia do prawd(y), lecz i prezentuje swoją umiejętność wysłедzenia/wytropienia kulturowych śladów interesujących ją zagadnień, a także sprawdzenia ich obecności w tekstach współczesnej literatury polskiej. Podobna „operacja” wymaga bardzo rozległej wiedzy humanistycznej, lecz również intuicji, pierwiast-

<sup>1</sup>O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, Kraków 2009, s. 3.

ka irracjonalnego, bez zastosowania którego poznanie (w tym i poznanie potrzebne do rozwikłania casusu kryminalnego), oparte wyłącznie na logice, nie byłoby całościowe i pełne. W książce Eco całość jest jednym z kluczowych wyznaczników prawdy. Dla Wilhelma dostąpienie tajemnicy manuskryptu nieodzownie przychodzi przez wiedzę „czy są jakoweś strony i czy jest całość”<sup>2</sup>. Co więcej, całość („przede wszystkim niepodzielność lub doskonałość”) na równi z „należyta proporcją albo też harmonią” oraz w połączeniu z jasnością i światłem przeistacza istotę piękna „(...) i dlatego za brzydkie mamy rzeczy nie będące całością”<sup>3</sup>. Wybranie przez Barbarę Tomalakową jak najbardziej całościowego ujęcia problematyzowanych zjawisk to swoiste wskrzeszenie śladów obecnej w powieści Eco myśli estetycznej starożytności (pitagorejczycy, Plotyn) oraz średniowiecza (Augustyn Aureliusz, Pseudo-Dionizy Areopagita, Tomasz z Akwinu), rozważającej istotę doskonałości. Ale nie tylko te „klasyczne” koncepcje całkowitości interesują autorkę *Imion róży*, która doszukuje się jeszcze innego wymiaru tego pojęcia. Sens całkowitości nurtujący badaczkę, to ten, który związany jest z niepodzielną jednością treści świadomych i nieświadomych, to Jaźń Junga, zwracająca naszą uwagę na często tłumioną przez nas lub ujmowaną w wymiarach „tabu” irracjonalność ludzkiej psychiki. W dzisiejszym świecie, boleśnie nastawionym na prosperity profesjonalne oraz społeczne, a także na wskroś przenikniętym chorobliwym (bo doprowadzającym do depresji) praktycyzmem, nakazującym redukcowanie głosu nieświadomości, przypominanie także etycznego wymiaru Jungowskiej koncepcji Jaźni okazuje się poczynaniem niezwykle istotnym. Tak opiewany przez oświecenie (i nie tylko) rozum ludzki zawodzi. Udowadnia to nie tylko Maria Janion (*Powstrzymać Prometeusza*), lecz także esej Józefa Tischnera *Rozum poszukuje siebie*, który aktualizuje tragiczne dla człowieczeństwa „stworzy” ludzkiej rozumności. W tym sensie aktualizacja pojęcia Jaźni jako „wartości nadrzędnej w stosunku do świadomości” – to możliwość powrotu do idei Całkowitości, której nierozłączną częścią jest właśnie nieświadomość. „Jaźń jest nie tylko centrum, lecz także obwodem okalającym świadomość i nieświadomość”<sup>4</sup>. Jeśli dla specjalisty w dziedzinie nauk humanistycznych wiedza ta jest dość oczywista i tym samym przypomnienie w niniejszej recenzji kluczowych pojęć psychologii analitycznej wydaje się zbędnym, to dla innych odbiorców (dla których również jest przeznaczona książka B. Tomalakowej) wyodrębnione przez autorkę *Imion róży* terminy Junga mogą być niezmiernie pożyteczne. Wykształcenie humanistyczne oraz obyczajowe wciąż dystansuje się od poznania nieświadomości, postrzegając ją jako fikcję (Frye, Wheelwright), zakazaną lub

<sup>2</sup>U. Eco, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 2002, s. 78.

<sup>3</sup>Tamże, s. 86.

<sup>4</sup>C. G. Jung, *Wspomnienia, sny, myśli*, Warszawa 1993, s. 230. Cyt. za: B. Tomalak, *Imiona róży*, Bielsko-Biała 2006, s. 111.

niepożądaną w kształtowaniu światopoglądu. Konsekwencje podobnego uformowania indywidualności ludzkiej, skoncentrowanej wyłącznie na racjonalności, są znane. Wyłączenie nieświadomości, które niejedno ma imię (i które przejawia się także w błędnym określeniu *nieświadomości* jako *podświadomości* – kurs. K.B.) z całkowitości człowieka prowadzi do zaburzeń psychicznych, deformacji moralnych, dewiacji społecznych. Oto dlatego co najmniej uwrażliwienie młodych czytelników (i nie tylko) na odczytanie wpisanych w symbole (także i archetypiczne) treści psychicznych, w tym i tych odnoszących się do sfery naszej nieświadomości, jest posłaniem istotnym. Zrozumienie obrazowego wyrazu tej dziedziny naszej indywidualności, stanowiące o osiągnięciu pełni (*das Selbst*), jest sprawą *moralną* (kurs. K. B.), gdyż, jak przestrzega Jung: „Obrazy nieświadomości nakładają na człowieka brzemię odpowiedzialności. Niezrozumienie ich – tak jak brak poczucia odpowiedzialności moralnej – pozbawia istnienie całkowitości”<sup>5</sup>.

Godna uwagi jest idea autorki, która, dociekając istoty symbolu archetypalnego, powołuje się na naukowe koncepcje Junga. Być może nie mam do końca racji, ale wydaje mi się, że w pewnym sensie zapominamy o mędrca z Bollingen. Wspominamy o nim przede wszystkim w związku z fenomenem nieświadomości zbiorowej, natomiast gdy dotykamy ogólnych zasad zjawiska nieświadomości, to częściej odwołujemy się do odkryć Freuda i tym samym znacząco redukujemy wkład drugiego ojca współczesnej psychoanalizy w rozwój tej niesamowicie ważnej dziedziny dzisiejszej medycyny oraz humanistyki.

Posiadając dobrą orientację w sferze analitycznej psychologii oraz w antropologii kulturowej, Barbara Tomalakowa koncentruje swoją uwagę także na poglądach naukowych Philipa Wheelwrighta. Niezależnie od faktu, że autor *Symbolu archetypowego* przeciwstawia się teorii archetypów Junga, uważając ją za zbyt jednostronną, jest on bliski badaczce w postrzeganiu Symboli nie jako wytworów „jakiejs jednej tylko kultury (...) ich występowanie i oddziaływanie stwierdzamy w kulturach bardzo odległych od siebie w czasie i historycznie podlegających zupełnie odmiennym wpływom”<sup>6</sup>. Właśnie ta droga badania symbolicznych obrazów okazuje się być interesująca dla Tomalakowej, która dąży do przedstawienia symbolu jako splotu i skrzyżowania się wielorakich, zązębiających się, lecz i w porównywalny sposób odchodzących od siebie znaczeń kulturowych, nastawień psychicznych, przeżyć indywidualnych. Podobne rozumienie symbolu abstrahuje to pojęcie od jego wyłącznej przynależności do jednej jedynej kultury i tym samym „chroni” kulturoznawstwo (jak i zresztą każdą dziedzinę humanistyki zorientowaną ku komparatystycznemu ujęciu zjawisk) przed nierzadko występującym pragnieniem przyznania sobie

<sup>5</sup> C. G. Jung, *Wspomnienia...*, s. 230. Cyt. za: B. Tomalak, *Imiona...*, s. 10.

<sup>6</sup> P. Wheelwright, *Symbol archetypowy*, [w:] *Symboli i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa 1990, s. 276. Cyt. za: B. Tomalak, *Imiona...*, s. 23.

prawa do własności danego symbolicznego znaku. W tym sensie praca Barbary Tomalakowej jest także naukowym głosem broniącym wielokulturowości – pojęcia, którego znaczenie jest zdystansowane od skojarzeń z pustym hasłem; wręcz przeciwnie: możliwość wpisania, nakładania się oraz dialogu wielości kultur w obrębie symbolu archetypowego jest udowodniona poprzez przenikliwą analizę i szczegółowe badanie głębokich tematycznych, obrazowych oraz stylistycznych struktur symbolu róży, znaku kulturowego, szczególnego dla autorki.

Odnotowując postrzeżenie symbolu jako znaku wielokulturowego nie mogłabym nie zaznaczyć jeszcze jednego skojarzenia, które motywuje takie podejście do języka symboli. Zanurzenie się w głębiach psychicznych odkrywających się w symbolu archetypicznym i tym samym nauczenie się zawartego w nim tajemnego języka przypomina mowę jednej z najbardziej interesujących postaci Eco – Salvatora. Została ona wyniesiona z bogatego w przygody życia bohatera, który był

w rozmaitych miejscach (...) nigdzie nie zapuszczając korzeni. [Przemawia on] wszystkimi językami i żadnym. Lub też wymyślił sobie własny, i spożytkowując strzępy języków, z którymi się zetknął – i pomyślałem sobie, że jego język nie był językiem adamowym, jakim mówiła szczęśliwa ludzkość, gdy wszystkich łączyła ta sama mowa od początku świata aż do Wieży Babel, ani też jednym z języków, jakie wyszły po nieszczęsnym ich rozdzieleniu, lecz właśnie językiem bablejskim z pierwszego dnia po Boskiej karze, językiem pierwotnego pomieszania. Z drugiej strony, języka Salvatora nie mogłem nazwać mową, albowiem w każdym człowieczym języku są reguły, a każde wyrażenie oznacza *ad platicum* jakąś rzecz, podług prawa, które nie odmienia się (...). Wszakże lepiej czy gorzej rozumiałem, co Salwator chciał powiedzieć, i rozumieli inni. To znak, że mówił nie jednym językiem, ale wszystkimi, żadnym w sposób właściwy, biorąc słowa to z jednego, to z drugiego. Spostrzegłem później, że mógł nazwać jakąś rzecz po łacinie, to znów po prowansalsku, i zdałem sobie sprawę, że raczej nie zmyślał własnych zdań, lecz używał oddzielnych członów innych zdań zasłyszanych kiedyś – zależnie od sytuacji i tego, co chciał rzec (...). To tak jakby przemawiała jego twarz, ale złączona z kawałkami innych twarzy, albo jak widziałem parę razy w cennych relikwiarzach (*si licet magnes componere parva* lubo spraw do spraw Boskich diabelskie), które powstają ze szczątków różnych świętych przedmiotów. Kiedy spotkałem go po raz pierwszy, pokazał mi się i z twarzy, i ze sposobu mówienia jako niewiele różny od skrzyżowań włochatych i kopytnych zwierząt, jakie dopiero co widziałem na portalu. Później spostrzegłem, że był to może człek zacnego serca i humoru żartobliwego<sup>7</sup>.

<sup>7</sup>U. Eco, *Imię...*, s. 56-57.

Warto zastanowić się nad tym fragmentem. Nie istnieje język „czysty”, który nie zawierałby śladów innych narodowych języków na równi z „tradycyjnym” słownym wyrażaniem się. Dla międzyludzkiego porozumienia jest ważne nasze duchowe nastawienie, oparte na zasadach psychicznej więzi, wewnętrznej chęci obcowania z drugim człowiekiem. Język nasz to stwór symboliczny, który, podobnie jak symbol archetypiczny, zawiera pamięć o naszych praprzepięciach i tym samym może stanowić więź międzyludzką, a nie sposób poróżnienia się z Innym. Racjonalizując swoje językowe/myślowe podejście do drugiego i tym samym unifikując kontakt z bliźnim, człowiek jako *animal rationale* odżegnuje się od wszechstronnego obcowania ze światem, negując możliwość indywidualnego podejścia do jego mnogości, w tym i do tej, wpływającej z wielostronnie objawiającej się, ale jednej natury. Różne imiona róży, których doszukuje się polska badaczka, spotykają się w imieniu kwiatu, które – jak udowodnia książka – jest „wspólnym miejscem” naszych ludzkich, chociaż różnorodnie wyrażanych marzeń, obaw, artystycznych uzdolnień, duchowych nastawień, psychicznych predyspozycji oraz przemyśleń. Róża jest jednym z symptomatycznych przykładów możliwości spotkania się ludzi, którzy są „stworzeniami Boskimi, pomiędzy którymi granica jest niepotrzebna i nie powinno jej być”<sup>8</sup> – jak wyznaje jeden z bohaterów Andrića *Travničkej kroniki* (polski tytuł *Konsulowie ich cesarskich mości*), doktor Kolonia. Doszukując się bezgranicznie głębokich oraz przestrzennie i historycznie nieobjętych znaczeń spleających się w rozważanym symbolu, książka polskiej badaczki dopowiada oraz konkretyzuje myśl Eco, iż „piękno kosmiczne dane jest nie tylko przez jedność w różnaitości, ale także przez różnaitość w jedności”<sup>9</sup>. Wypuszczenie na plan pierwszy pojęcia „różnaitości” i tym samym zaakcentowanie wielopostaciowości ideału to tylko jeden z przejawów filozoficznej oraz estetycznej tolerancyjności autora sławnej powieści oraz jego preferowania piękna indywidualnego przed pięknem idealnym. Podobne pragnienie opowiedzenia się w pierwszej kolejności za prawem mnogości różnaitych bytów, a następnie za ich scaleniem w „jednej idei” (Platon) prawdy odnosi napiętą relację między jednością a wielością nie tylko do znanej teorii monad Leibniza, lecz i do filozoficznej Witkacowskiej koncepcji bytu jako jedności w wielości. Wspominam tu o twórcy *Wstępu do czystej formy w teatrze* nie tylko z powodu wykazania polskiego śladu w konceptualizacji wielobarwności istnienia. Niezależnie od tego, że dociekania filozoficzne Witkacego poświęcone poszczególnym bytom wychodzą od wizji całości bytu „rozszczipiającego” się na indywidualne istnienia i tym samym stawiają jedność przed wielością, mimo sprzeciwu tego teoretyka kultury wobec sztuki symbolistycznej, w tym i wobec

<sup>8</sup>I. Andrić, *Konsulowie ich cesarskich mości*, tłum. H. Kalita, Łódź 1977, s. 362.

<sup>9</sup>Tamże, s. 22.

symbolu<sup>10</sup>, poglądy kulturoznawcze Witkacego są ważne. Wyznaczają bowiem one pewien kierunek doszukiwania się metafizycznej Tajemnicy Istnienia, który jest bliski autorce *Imion róży*. Jest to mi(s)tyczny świat misteriów religijnych, który jest nasycony uczuciami metafizycznymi i do którego Witkacy powraca w imię przezwyciężenia unifikacji w duchowości współczesnego człowieka.

Przyjmujemy zatem tezę [pisze B. Tomalakowa o swoim „błąkaniu się po bezdrożach metafizyki”], że współczesna poezja nie różni się zbyt od naszych snów, ponieważ obecne są w niej gdzieś w zamierzchłej przeszłości zakorzenione mity, baśnie i sny, przemawiające tym samym językiem niezrozumiałych obrazów – symboli. Także poezja, rozumiana jako początkowa wiedza o świecie, „pierwsza mądrość pogańska”, jak mówi Vico, czerpiąca z antropomorfizacji, jakiej w oczach człowieka ulegał otaczający go świat, przynależy do tamtych archaicznych czasów. Według ukształtowanego w XVIII (i dopracowanego w XIX) wieku poglądu, człowiek pierwotny był poetą, zanurzonym w metafizyce, ponieważ w pierwotnym niezróżnicowaniu swojej psyche nie potrafił oddzielić tego, co obiektywnie istnieje na zewnątrz, od subiektywnej treści swoich uczuć, wyobrażeń myśli, czyli tego, co wewnętrzne. Niezdolny do myślenia abstrakcyjnego, obcujący na co dzień z bogami, człowiek ówczesny swoją wiedzę przekładał na język obrazów, czyli tropów poetyckich, w szczególności metafor i symboli: „Język figurowy był pierwszym, jaki się narodził...”<sup>11</sup>. Nie sposób udowodnić jednoznacznie, że „poeta jest człowiekiem pierwotnym” w takim sensie, w jakim „człowiek pierwotny był poetą”, jeśli jednak uda się pokazać (...) zasadność zestawienia analizy mitów, baśni i wierszy [to] być może pozwoli nam [to] uwiarygodnić objaśnienie znaczenia badanego motywu<sup>12</sup>.

Takie poszerzenie horyzontów poetyckości oraz obszaru metafizycznego, w którym przejawia się „myślenie mityczne charakterystyczne dla obrazu archetypowego”<sup>13</sup>, zasługuje na oddzielną uwagę. Nie ogranicza się ono jedynie do sfery *Wielkiego Kodu* (jeśli przywołam tytuł znanej książki Northropa Frye’a) do *Biblii*, tradycyjnie postrzeganej jako uniwer-

<sup>10</sup> Krytykując „menu” współczesnego mu teatru, Witkacy pisze: „Trzeci rodzaj to symbolizm: cały czas lata np. niebieski ptak po scenie, ale widz musi mieć ciągle w pamięci, że ten ptak to nie żaden ptak, tylko miłość przez wielkie M. Ptak nareszcie zdycha - to znaczy, że i miłość zdechła też w jakimś sercu. (...) Czy to będzie (...) Ibsen po grecku i zmodernizowany Ajschylos, skutek jest taki sam”. S. I. Witkiewicz, *Czysta forma w teatrze. Analogia z malarstwem*, [w:] *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, Warszawa 1974, s. 248.

<sup>11</sup> A. N. Condorcet, *Szkic obrazu postępu ducha ludzkiego przez dzieje*, Warszawa 1957, s. 46. Cyt za: B. Tomalak, *Imiona...*, s. 26.

<sup>12</sup> Tamże, s. 26-27.

<sup>13</sup> Tamże, s. 27.

sum mitologiczne, z którego wylaniają się wyobrażenia literackie, a sięga do pogańskiej przeszłości, myśląc o niej jako o epoce szczególnej duchowości oraz przeistaczania się artystycznego sacrum. Podobne postrzeganie przestrzeni kulturowych, w obrębie których można doszukiwać się działania symbolu archetypalnego, aktualizuje patos zaniepokojenia Marii Janion: „Co się stało z mitologią słowiańską?” – pyta autorka *Niesamowitej Słowiańszczyzny*.

Duże wrażenie zrobiła na mnie wymiana zdań internautów, opublikowana w *Gazecie Wyborczej* pod tytułem: *Dlaczego nasze dzieci nie uczą się mitologii słowiańskiej?* Debatujący wyklócali się o to, czy w ogóle istniała mitologia, a nawet religia słowiańska. Co innego mity greckie, rzymskie, skandynawskie, celtyckie – te są autentyczne, bogate, stanowią inspirację dla całej sztuki europejskiej. Natomiast mitologia słowiańska to co najwyżej zlepek wymysłów i dobrych chęci podejrzanych „naukowców” dziewiętnastowiecznych. (...) Trudno nie dostrzec w tej internetowej dyskusji odbicia wielu urazów. Może pod wpływem sukcesów mitologii celtyckiej w filmach na podstawie Tolkiena zrodziło się w kimś – bolesne w końcu – pytanie o własną słowiańską mitologię (...). Pytanie to jednak zostało zakrzyczane przez zwolenników, uznanej za wyższą, kultury śródziemnomorskiej. Warto w tym miejscu wspomnieć o znamienym rysie chrystianizacji Polski – o stosunku łacińskich misjonarzy do pogańskiej mitologii i religii Słowian. Zostały one w taki sposób zlekceważone i bezwzględnie zniszczone, że wśród badaczy powstało nawet przekonanie – poparte brakiem źródeł – iż w ogóle prawie istniały. „Zabrakło wśród misjonarzy chrześcijańskich i kronikarzy średniowiecznych głębokiej dociekliwości, zainteresowania i pragnienia wglądu w życie duchowe ludów, które przyszło im nawracać”<sup>14</sup>. Stąd wymazana dawność, stąd biała karta, stąd puste pola, stąd wyrażane nawet całkiem niedawno przekonanie, że nic nie przemawia za tym, aby u Słowian istniały opowieści o bogach, o ich życiu, działalności, stosunkach pokrewieństwa. Lud słowiański byłby zatem, jak pisze historyk religii słowiańskiej, „dziwacznym ewenementem wśród kultur świata”<sup>15</sup>. Można w tym widzieć również miarę (niezasłużonej, ale rzeczywistej) pogardy dla rzekomo wszechstronnie „prymitywnej” Słowiańszczyzny<sup>16</sup>.

Pozwalam sobie zacytować ten dłuższy cytat z książki Janion nie tylko z powodu swojego przywiązania do sławistyki. Odniesienie duchowości polskiej, także tej poświadczanej we współczesnej kulturze, do obrazu

<sup>14</sup> A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2003, s. 9. Cyt. za: M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2007, s. 13.

<sup>15</sup> A. Szyjewski, *Religia...*, s. 11. Cyt. za: M. Janion, *Niesamowita...*, s. 13.

<sup>16</sup> A. Gięsztor, *Ideowe wartości kultury polskiej w w. X-XI. Przyjęcie chrześcijaństwa*, [w:] „Kwartalnik Historyczny” 1960, nr 6. Cyt. za: M. Janion, *Niesamowita...*, s. 13.

świata przedchrześcijańskiego, w tym i pogańskiej Słowiańszczyzny – to sprawa naszej tożsamości. Inna sprawa, jakie okresy z (za)przeszłych dziejów narodów słowiańskich tradycyjnie odbieramy jako konstytuujące naszą zbiorową tożsamość. I tu dochodzimy do pewnej specyfiki myśli kulturoznawczej oddzielnych narodów słowiańskich. Jeśli dla polskiego kulturoznawstwa dominującym okazuje się przede wszystkim dziedzictwo grecko-rzymskie oraz judeochrześcijańska kultura, to z kolei bułgarska antropologia kulturowa, oprócz wzorów nawiązujących do mitu śródziemnomorskiego oraz wzorów kultury trackiej (Orfeusz), bierze na warsztat tę istotę chrześcijaństwa (tzw. chrześcijaństwo narodowe), w którym dochodzi do zespolenia pierwiastków folklorystycznych z religijnymi. Jeśli zaś chodzi o wytropienie korzeni współczesnej literatury czeskiej (w tym i genesis niebywałego rozkwitu wartościowych oraz różnorodnych form narracyjnych), to nie moglibyśmy nie zauważyć oddziaływania kulturowego modelu czeskiej Reformacji z występującej w tej epoce tendencji do demokratyzacji kultury: jej odchodzenie od wysokich wzorów literackich średniowiecza, wypełnionych wzniosłą metaforą i skoncentrowanie się na słowie „żywym”, na dialogu, na opowieści anegdotycznej oraz na historyjce przelamującej świat „wielkiej” historii przez „chwyt” (Szkłowski) samoironicznego dystansu oraz „melancholijnej groteski” (Kroutvor). Przywracająca godność czasów przedchrześcijańskich poprzez włączenie ich w całość dziejów symboli kultury praca badawcza Barbary Tomalakowej dla mnie jest interesująca jako udana próba bardzo zauważalnego poszerzenia obszaru tropienia śladów kulturowych. Jej książkę można także odczytać jako pragnienie zbadania interesującego ją tematu nie tylko na podstawie jak najbardziej rozległego wymiaru czasoprzestrzennego, lecz także w oparciu o symptomatyczne zjawiska tradycyjnie nie wpisujące się w kanon źródeł kulturoznawczych. Jest to wiedza ezoteryczna, która w połączeniu ze znakami alchemicznymi, z przejawami myśli gnostycznej, ze znaczeniami zawartych w mityczno-baśniowym świecie kategorii przedliterackich oraz z ideowym oraz tematycznym uniwersum *Pisma Świętego* składa się na obraz szerokiej i długiej drogi, którą badaczka podąża w celu dotarcia do jak najpełniejszego znaczenia nurtujących jej problemów. Tym samym książkę Barbary Tomalakowej można także odebrać jako swoiste spełnienie się archetypu wędrowki i poszukiwania, który, według Northropa Frye’a, „jest najbardziej rozpowszechnionym i najdonioślejszym archetypem literackim”<sup>17</sup>. Tak na przykładzie symbolu archetypowego róży autorka roztacza swoją intelektualną opowieść o zapisanych w tym znaku możliwościach osiągnięcia nieśmiertelności, szansy dostąpienia wtajemniczenia danej tylko nielicznym. Róża jest także znakiem przejścia. Ustawiony w „świętym centrum” kwiat staje się osiągalny dzięki

<sup>17</sup> N. Frye, *Archetypy literatury*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, Kraków 1976, t. 2, s. 318. Cyt. za: B. Tomalak, *Imiona...*, s. 47.



próbom inicjacyjnym, których zbadanie na podstawie porównywania modeli fabularnych baśni i mitów poświadcza obecność mitu wiecznego powrotu – kołowrotu narodzin i śmierci. Wnioski te, osnute na dowolnym oraz skrupulatnym rozwarstwianiu oddzielnych „płatków” wyszczególnionego kwiatu, są potwierdzone poprzez głębokie przeanalizowanie funkcjonowania symbolu we współczesnej poezji polskiej (Leśmian, Gałczyński), na kanwie sporządzonych *List bodźców i zakłóceń*, w dialogu z utworzoną (choć znacznie okrojoną ze względu na wymogi wydania) *Antologią wierszy o róży*, prezentującą teksty najbardziej znanych poetów polskich XIX i XX w. Ta nastawiona na interpretację tekstu oraz bardziej „specjalistyczna” część książki – wykazuje ciągłość zainteresowania badaczki podjętym tematem. Słownik frekwencyjny, na podstawie którego Tomalakowa także interpretuje wybrany archetyp, jest zaczerpnięty z pracy magisterskiej autorki, poświęconej elementom kultury masowej w twórczości Gałczyńskiego, a dwa główne modele interpretacyjne, którymi posługuje się badaczka: eksperyment skojarzeniowy oraz metoda amplifikacyjna „zdradzają” kolejne/następne aspekty jej nieprzemijającego przywiązania do myśli naukowej Junga. Zresztą, podobny zakres intelektualnych zainteresowań Barbary Tomalakowej oraz wierność wybranego w *Imionach róży* rozumienia mityczności można rozróżnić i w ostatnim opublikowanym tekście autorki – *Mit religijny w poezji Zbigniewa Herberta*:

Kolejnym wyróżnikiem mityczności jest obecność archetypu, a właściwie dostrzegalnego i poddającego się interpretacji symbolu archetypowego. Symbol jest sposobem przejawiania się archetypu, danego a priori wzorca psychologicznie koniecznych reakcji na sytuacje typowe. W rozumieniu Junga tak pojęty archetyp, składnik psyche nieświadomej, jest pewną dyspozycją psychiki ludzkiej, wrodzoną i odziedziczoną strukturą psychosomatyczną, tworzącą obrazy podobne do siebie niezależnie od czasu i miejsca powstania. Chodzi zatem o motywy, pojawiające się w mitologii i folklorze, a potem, wtórnie, w szeroko rozumianej kulturze (w tym także w literaturze). Symbol czy też obraz archetypowy stanowi rdzeń, wokół którego osnuta jest narracja mityczna<sup>18</sup>.

Mając świadomość, iż łatwiej jest krytykować niż tworzyć, myślę o brakujących mi aspektach podjętego tematu, które ewentualnie dopełniłyby podjęty przez Tomalakową problem. W tym miejscu nie mogłabym nie odwołać się do genialnego utworu Eco, który w dociekaniu prawdy problematyzuje możliwości dojścia ludzkiego umysłu oraz obraźni do prawdy przez śmiech, poprzez obraz „świata wywróconego na opak w stosunku do tego, do którego przyzwyczaiły się nasze zmy-

<sup>18</sup> B Tomalak, *Mit religijny w poezji Zbigniewa Herberta*, „Świat i Słowo” 2009, nr 2 (13), s. 28.

sty”<sup>19</sup> (chodzi o „złe obrazy” wypełniające marginesy psalterza iluminowanego przez Adelmusa, przypominające figury z płócien Boscha), poprzez zniekształcenie. Trudno jest pisać o śmiechu, który według Wilhelma „jest właściwy człowiekowi, to znak jego rozumności”<sup>20</sup> – być może nieprzypadkowo właśnie druga część *Poetyki* Arystotelesa, poświęcona komedii, zaginęła. Zaginięcie sławnego dzieła nie może być wyizolowane od zawierających się w nim rozważań „o żartach i grach słownych jako narzędziach służących do lepszego odkrywania prawdy”<sup>21</sup>, co w rozumieniu bibliotekarza opactwa w Melku „jest przeciwne do tego [świata – K.B.], który ustanowił Bóg”, gdyż „w jego przypowieściach nic nie obraca się w śmiech ni bojaźń”<sup>22</sup>. W przeciwieństwie do „prostej ścieżki”, która prowadzi do prawdy (Bożej), podobna sztuka, pobbłażająca „wizerunkom dziwacznym lub fantastycznym”, na pierwszy rzut oka paradoksalnie może w sposób trudniejszy, lecz bardziej istotny skierować nas ku wiedzy (o Bogu), gdyż istota bytu, w tym i sens bytu najwyższego „objawia się (...) nam raczej w tym, czym nie jest, niż w tym, czym jest”<sup>23</sup>. Tomalakowa udowadnia, że w swojej książce nie stroni od ścieżek zawitych i trudnych. Jej badanie poświadcza wspaniałą możliwość operowania krytycznymi pojęciami kształtującymi Bachtinowską wizję Rabelais’owskiego karnawału, wyjawiającego związek z żywiołem dionizyjskim, ze światem chaosu, tajemniczo łączącym sacrum i profanum. W tym sensie na pewno byłoby dla niej intrygujące zbadanie jeszcze jednego „imienia róży” – na przykład tego, które przedstawione jest w dramacie Mrożka *Wyspa róż*. Analiza sztuki polskiego dramaturga, która jakby urzeczywistnia myśl Eco, że „można odsłonić prawdę, dając wizerunki zaskakujące, pociągające i zagadkowe”<sup>24</sup>, uzupełniłaby znakomicie wcześniejsze rozważania autorki, dotyczące istoty takich kategorii, jak granica, raj, wyspa... Uchwycenie dynamicznych relacji między tymi pojęciami, jako kształtujących dynamikę archetypowego obrazu róży, to tylko jedno z istotnych osiągnięć książki Barbary Tomalak, świadczących o twórczo otwartym umyśle autorki, oryginalnie syntezującym dynamizm współczesnej kultury.

---

<sup>19</sup> U. Eco, *Imię...*, s. 91.

<sup>20</sup> Tamże, s. 152.

<sup>21</sup> Tamże, s. 130.

<sup>22</sup> Tamże, s. 95–97.

<sup>23</sup> Tamże, s. 97.

<sup>24</sup> Tamże, s. 98.

Marcin Ziomek

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała  
Uniwersytet Jagielloński, Kraków

## **Życie literackie na Zaolziu – spojrzenie czeskiego humanisty**

[Libor Martinek, *Życie literackie na Zaolziu 1920–1989. Wybrane zagadnienia*, tłum. Joanna Czaplińska, Oficyna Wydawnicza „STON 2”, Kielce 2008, ss. 178.]

Monografia *Życie literackie na Zaolziu 1920–1989. Wybrane zagadnienia*, została opracowana w ramach projektu „Literatura czeska i polska Zaolzia w XX wieku”<sup>1</sup> stanowi cenne i ważne studium w badaniach regionalnych. Publikację poprzedziły wieloletnie i wnikliwe studia literatury przedmiotu. Jak zaznacza autor w *Nocie edytorskiej*, większość zamieszczonych w książce tekstów była już wcześniej publikowana, zostały one jednak teraz odpowiednio przerobione, zmienione i uzupełnione.

Libor Martinek (ur. 1965) mieszka i pracuje w Opawie – centrum kulturowym czeskiego Śląska. Jest historykiem literatury, krytykiem literackim i muzycznym, tłumaczem oraz poetą. Na Uniwersytecie im. T. Masaryka w Brnie obronił doktorat z literatury czeskiej oraz doktorat z literatury polskiej. Na opawskim uniwersytecie prowadzi zajęcia z teorii literatury, historii literatury czeskiej, teorii i praktyki przekładu, literatury regionalnej oraz wstępu do komparatystyki. Martinek jako literaturoznawca dał się poznać przede wszystkim jako wnikliwy badacz czesko-polskiego pogranicza, szczególnie zaś Zaolzia. Jest autorem trzech monografii poświęconych regionalizmowi i literaturze polskiej na Zaolziu: *Polská literatura českého Těšínska po roce 1945 (Literatura polska na Zaolziu po 1945 r., Opava 2004)*, *Polská poezie českého Těšínska po roce 1920 (Poezja polska po 1920 r., Opava 2006)*, *Region, regionalismus a regionální literatura (Region, regionalizm i literatura regionalna, Opava 2007)*. Wyrazem teoretycznoliterackich zainteresowań opawskiego badacza jest przekład

<sup>1</sup>Projekt realizowany na Uniwersytecie Śląskim w Opawie.

na język czeski pracy Wojciecha Kalagi *Mgławice dyskursu*<sup>2</sup> (*Mlhoviny diskursu*, Brno 2006). Za swoją poetycką i tłumaczeniową twórczość Martinek był wielokrotnie nagradzany zarówno w Czechach, jak i Polsce. W 2004 r. otrzymał Nagrodę Honorową za tłumaczenie poezji polskiej w ramach Światowego Dnia Poezji pod patronatem Polskiego Komitetu ds. UNESCO, Ministra Kultury i Prezydenta M. St. Warszawy.

Monografia składa się z dwóch części: pierwsza traktuje o życiu literackim na Zaolziu w latach 1920–1945, druga natomiast (znacznie obszerniejsza niż pierwsza ze względu na bogatszy materiał ilustracyjny) w okresie 1945–1989. Studium zawiera także dziesięciostronicowy szkic-posłowie *Libor Martinek o literaturze polskiej na Zaolziu* pióra ks. Bonifacego Miązka, sławisty z Uniwersytetu Wiedeńskiego, będący interesującym omówieniem pracy czeskiego badacza. Już tytuł książki<sup>3</sup> pokazuje, że jak niełatwą i złożoną materią musiał sobie poradzić autor, dlatego też z podziwem należy się odnieść do zgromadzonego przez niego materiału bibliograficznego<sup>4</sup>. Analiza życia literackiego wymaga z jednej strony drobiazgowych (wręcz benedyktyńskich) studiów materiałów archiwalnych, a z drugiej strony zmusza badacza do ich umiejętnego syntetyczno-porządkującego przedstawienia. Zaolzie kieruje uwagę czytelnika w stronę polsko-czeskich zaszłości historycznych i złożonych relacji między oboma narodami. Warto przypomnieć, że w 1918 r. tereny zaolziańskie zostały włączone do granic administracyjnych II Rzeczypospolitej, jednak w 1920 r. decyzją Rady Ambasadorów Zaolzie stało się częścią ówczesnej Czechosłowacji. Natomiast w 1938 r., na skutek polskiej interwencji zbrojnej, zostało przyłączone do Rzeczypospolitej. Kolejny problem, przed jakim stanął Martinek, to ramy chronologiczne monografii i związana z nimi ponad siedemdziesięcioletnia perspektywa – w rozdziale *Sytuacja po roku 1989* autor znacznie wykracza poza rok 1989 i skrupulatnie odnotowuje najciekawsze zjawiska ostatniego dziesięciolecia XX wieku. By jednak nie być posądzonym o skrótowość czy też wybiórczość, badacz słusznie opatrzył pracę podtytułem *Wybrane zagadnienia*.

Swoje cele i zamierzenia Martinek formułuje jasno i precyzyjnie: „Główne cele (...) rozprawy to: analiza nowej i najnowszej historii literatury polskiej mniejszości narodowej na Zaolziu, rozumianej jako literatura regionalna” (s. 5). Wskazuje, że punktem odniesienia są dla niego badania prowadzone przez profesora Edmunda Rosnera (1930–1998)<sup>5</sup>, u którego w 1996 r. odbywał staż naukowy w Filii Uniwersytetu Ślą-

<sup>2</sup> Pol. wyd. W. Kalaga, *Mgławice dyskursu*, Kraków 2001.

<sup>3</sup> W tym miejscu należy zwrócić uwagę na błąd edytorski, który pojawił się na okładce książki – zamiast lat 1920–1989 wydawca umieścił lata 1920–1945.

<sup>4</sup> Por. literatura podmiotowa i przedmiotowa oraz obszerne przypisy.

<sup>5</sup> E. Rosner jest autorem najobszerniejszej jak do tej pory pracy poświęconej literaturze zaolziańskiej – *Literatura polska z czeskiego Śląska*, Cieszyn 1995.

skiego w Cieszynie. Za polskim badaczem przejmuje także periodyzację literatury polskiej na Zaolziu. Jednocześnie jednak poszerza Rosnerowską historycznoliteracką perspektywę o ujęcie komparatystyczne, dzięki temu – jak zauważa B. Miązek – „Praca Martinka (...) należy do współczesnych badań kultury i literatury, badań przeprowadzonych z troską o fakty, o szeroko pojęty obiektywizm. Obejmuje rozległe pola tematów” (s. 136)<sup>6</sup>. W kolejnych rozdziałach czeski badacz prezentuje najważniejsze postaci i najciekawsze aspekty polskiego życia literackiego na Zaolziu. W swojej monografii Martinek stara się stworzyć rozległą panoramę literacką i zaprezentować możliwe szeroki wachlarz zagadnień, odbywa się to jednak kosztem pogłębionej analizy przedstawionych utworów i skazuje pracę na ogólnikowość, a w wielu miejscach na ograniczenie tylko i wyłącznie do faktografii. Niewątpliwą zaletą takiego ujęcia jest to, że stwarza ono solidne podwaliny pod dalsze badania literatury polskiej na Zaolziu.

Martinek stara się w swoim studium pokazać złożoną sytuację literatury usytuowanej na peryferiach zarówno polskiego, jak i czeskiego życia kulturalnego. Z jednej strony wtórnej i epigońskiej w stosunku do kultury narodowej, ale z drugiej strony niezwykle ważnej dla lokalnej społeczności. Tym samym praca czeskiego krytyka wpisuje się w dyskurs na temat znaczenia centrum i peryferii w kulturze. Badacz przyjmuje na siebie rolę kronikarza życia kulturalnego i „na ogół chłodno dokonuje scalenia historycznoliterackich zjawisk zachodzących na terenie Zaolzia” (s. 135). Martinek właściwie nie komentuje ani nie ocenia kwestii polityczno-historycznych, co czyni jego pracę wolną od ideologicznych uwikłań. Nie brak natomiast krytycznych odniesień do dotychczasowej literatury przedmiotu. Czeski badacz doprecyzowuje, uzupełnia i łagodzi zbyt pochopnie wypowiedziane sądy. Polemizuje np. z niektórymi tezami Zdzisława Hierowskiego, zawartymi w pracy *Życie literackie na Śląsku w latach 1922–1939*<sup>7</sup>, m.in. z oceną poezji i antypolskich poglądów Petra Bezruča na temat czesko-polskich sporów wokół tego, w jakim języku należy nauczać na pograniczu językowym: polskim czy czeskim. Zdaniem badacza w świetle ustaleń ostrawskiego historyka Aloisa Adamusa w wierszach czeskiego poety należy dostrzec coś więcej niż tylko prosty antypolonizm i rozpatrywać je w kontekście przemian kulturowych zachodzących w cesarstwie austriackim od XIX wieku. Nie daje się także obronić, zdaniem Martinka, teza Hierowskiego o mieszanii się na Śląsku ludności napływowej z osiadłymi tu Czechami i Polakami:

Od niepamiętnych czasów Śląsk był bowiem konglomeratem narodowości, miejscem, w którym dochodziło do przenikania ludności

---

<sup>6</sup>Wszystkie cytaty pochodzą z omawianej pozycji, w nawiasie podaję odpowiednią stronę.

<sup>7</sup>Z. Hierowski, *Życie literackie na Śląsku w latach 1922–1945*, Katowice 1969.

tubylczej i napływowej. Potężna fala imigrantów na przełomie wieków XIX i XX wieku przede wszystkim na tereny Ostrawy i Karwiny (w mniejszym stopniu na wschodnie rejony Śląska Cieszyńskiego [...]) sprowadziła zwłaszcza Polaków z Galicji, ale także Rosjan, Ukraińców i Słowaków. Trudno więc jednoznacznie ocenić, kto się z kim mieszał, kto był autochtonem, a kto nie (s. 36).

Sporo miejsca Libor Martinek w swojej monografii poświęca działalności Pawła Kubisza (1907-1968) jednemu z najważniejszych polskich poetów i działaczy Zaolzia, który zadebiutował w 1927 r. tomikiem wierszy *Kajdany i róże*. Piszącym gwarą Kubiszem zachwycił się Julian Przyboś (wówczas nauczyciel języka polskiego w gimnazjum w Cieszynie) i „wskazał mu drogę do nowej poetyki do zrozumienia autonomicznej treści oraz przesłania dzieła literackiego” (s. 40). Teoretyk Awangardy wróżył młodemu poecie, że jeśli nie zatrzyma się w swoim artystycznym rozwoju, to w przyszłości stanie się w poezji „Tetmajerem gwary śląskiej”. Został także nagrodzony w konkursie poetyckim „Wiadomości Literackich” i zdobył uznanie Juliana Tuwima. Najważniejszym dziełem Kubisza jest wydany w 1937 r. zbiór wierszy napisanych gwarą cieszyńską – *Przednówek* z ilustracjami Franciszka Świdera. Działalność kulturalno-oświatowa cieszyńskiego działacza obliczona była na stworzenie regionalnej kultury śląskiej. Zadanie to miała spełnić powstała w 1936 r. w czeskim Cieszynie Sekcja Literacko-Artystyczna przy Macierzy Szkolnej w CSR, zastąpiona w 1937 roku przez Śląski Związek Literacko-Artystyczny, do którego należeli wszyscy wybitni pisarze z Zaolzia. Wielkie nadzieje wiązał z młodym pokoleniem. Trybuną literackich poglądów Kubisza był miesięcznik „Sztorcem”.

Działalność i poglądy Kubisza Libor Martinek omawia w kontekście twórczości dwóch innych pisarzy: Petra Bezruča i Óndry Łysohorskiego. Takie komparatystyczne ujęcie znacznie poszerza i czyni ciekawszym prezentowany materiał.

W drugiej części monografii, omawiającej powojenne życie literackie na Zaolziu, sporo miejsca autor poświęca periodykom literackim: dodatkowi literackiemu do gazety „Głos Ludu” – „Szyndzioly”, oraz miesięcznikowi społeczno-kulturalnemu „Zwrot”. Redaktorem obu był Kubisza. Tytułowe szyndzioly, czyli gonty, miały osłaniać i chronić narodowy skarb – język i kulturę. Na łamach dodatku obok miejscowych pisarzy swoje teksty publikowali także autorzy z polskiej strony Śląska Cieszyńskiego. Wartości estetyczne utworów tam zamieszczanych były podporządkowane przede wszystkim staraniom o zachowanie tożsamości polskiej przez mieszkańców Zaolzia. Jak zauważa badacz, „Szyndzioly” były „pierwszą powojenną próbą stworzenia platformy umożliwiającej pełne zaprezentowanie kultury polskiej na Zaolziu” (s. 80). Działalność „Zwrotu” była obliczona na stworzenie śląskiej kultury regionalnej,

dlatego też publikowano przede wszystkim artykuły historyczne oraz poświęcone relacjom kulturalnym polsko-czesko-słowackim, twórczość folklorystyczną, teksty literackie miejscowych autorów. Regionalizm na długo zdeterminował rozwój literatury na Zaolziu. Ograniczenia związane z programem literatury regionalistycznej zostały dopiero przełamane wraz z wystąpieniem pokolenia almanachu „Pierwszy lot”. Swoją przyszłość znaleźli w związkowym Domu Kultury Trynieckiej Huty Żelaza, gdzie powstała Grupa 63. Pisarze skupieni wokół „Pierwszego lotu i Grupy 63” otworzyli nowy etap w rozwoju polskiej literatury na Zaolziu, przede wszystkim odrzucili uproszczone formy regionalizmu i starali się w swojej twórczości nawiązywać do poezji pokolenia „Współczesności” oraz doświadczeń polskiej literatury międzywojennej, a także prozy Adolfa Rudnickiego, Kazimierza Brandysa, Jerzego Andrzejewskiego. Nieobce były im też inspiracje literaturą światową (Izaak Babel, Ernest Hemingway, Michaił Szolochow, John Steinbeck). Natomiast w twórczości starszego pokolenia nadal funkcjonował śląski regionalizm literacki, inspirowany folklorem cieszyńskim i beskidzkim oraz gawędami górniczymi. Kolejne pokolenia twórców wносиły nowe jakości do literatury polskiej mniejszości na Zaolziu. Wśród pokolenia urodzonego w latach 60. i 70. (Lech Przeczka, Renata Putzlacher, Bogdan Trojak) obserwuje się wyraźne ciążenie ku literaturze czeskiej.

Rozwojowi życia literackiego na Zaolziu sprzyjały spotkania z poezją, konkursy poetyckie, spotkania pisarzy, seminaria, dyskusje, wystawy, przedstawienia teatralne, organizowane m.in. przez Sekcję Literacko-Artystyczną agendę Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego. Wszystkie te formy działalności Martinek opisuje i krótko charakteryzuje w swojej pracy.

Libor Martinek, opisując przemiany regionalizmu, a ściślej stopniowe odchodzenie pisarzy od regionalnego modelu literatury, zastanawia się nad jego przyszłością i stwierdza, że taki paradygmat przeżył się już i wyczerpał. Podejmując opis życia literackiego z takiego punktu widzenia wyraża nadzieję, że propozycja, z którą występuje, „będzie skromnym początkiem szerszej debaty o (...) perspektywach i możliwościach” (s. 129) regionalizmu w XXI wieku. Jedną z możliwości i propozycji adresowaną do społeczności regionalnych:

jest powrót do republikańskich zasad i rozumienia obywatelstwa, które zawiera różne idee i określa miejsca obywatela we wspólnym, demokratycznym, praworządnym państwie. Na poziomie regionu oznacza to otwarcie się na działania niwelujące rewindykację narodowościowe i kulturowe, a w stosunku do regionalizmu odrzucenie myślenia w kategoriach większość - mniejszość (s. 128-129).

Czeski badacz podjął trud opisania życia literackiego na Zaolziu i zrobił to z kronikarską dokładnością, stwarzając tym samym możliwości do

dalszych poszukiwań. W swojej monografii wskazał na te miejsca, które wymagają dopełnienia i uzupełnienia. Jak pisze B. Miązek w posłowniu, Martinek:

Nie wypowiada *ex cathedra* żadnej ze swoich tez. Rzadko spotykamy u niego opinie wartościujące negatywnie dorobek twórczy. Jego wysiłek idzie w kierunku scalenia historycznoliterackich zjawisk zachodzących na terenie Zaolzia, zjawisk niezweryfikowanych jeszcze, trudnych, które z perspektywy metodologicznej lepiej chyba odnotować niż oceniać (s. 141).

Praca *Życie literackie na Zaolziu 1920–1989* stanowi cenny wkład w badania poświęcone polskiej mniejszości na Zaolziu. Monografia wypełnia lukę badawczą oraz otwiera nowe perspektywy w studiach nad regionalizmem.



Małgorzata Wójcik-Dudek  
Uniwersytet Śląski, Katowice

## Obrazy wnętrza

Wnętrze mieszkalne to nie tylko wszechświat, lecz również futerał dla człowieka prywatnego. Od czasów Ludwika Filipa obserwujemy u mieszczaucha dążność do wynagradzania sobie braku śladów życia prywatnego w wielkim mieście. Taką kompensację próbuje się znaleźć w czterech ścianach swego mieszkania. [...] Bez wytchnienia zdejmujemy odciski z mnóstwa przedmiotów, wymyśla pokrowce i futerały na pantofle i zegarki, sztucze i parasole. Okazuje wyraźną predylekcję do aksamitu i pluszu, przechowujących odcisnięty ślad każdego kontaktu. [...] Ślady lokatora odciskają się na wnętrzu mieszkalnym<sup>1</sup>.

W takim wnętrzu pomieszkuje człowiek prywatny. Potrzeba odcięcia się od przestrzeni publicznej, definiowanej przez pracę, skutkuje fantasmagoriami mieszkania, podtrzymującymi atmosferę iluzji prywatności. Jak twierdzi W. Benjamin: „mieszkanie jest dla człowieka prywatnego całym wszechświatem. Gromadzi on w nim rzeczy z dalekich stron i wspomnienia przeszłości. Jego salon to łoża w teatrze świata”<sup>2</sup>. Skoro tak, człowiek pluszu i bibelotów wymyśla swój świat, zapewne lepszy i wspanialszy od tego za ciężkimi kotarami, przesłaniającymi dziewiętnastowieczne okno wychodzące na pasaż. Choć trud gromadzenia, katalogowania przedmiotów wydaje się niepotrzebny, bo w ostatecznym rozrachunku centrum działania – przedmiot ma swój kres, to jednak przez swoją konsekwencję budzi podziw. Przedmiot katalogowany, gromadzony, choć śmiertelny, ma siłę scalającą – buntuje się przeciwko chaosowi, anarchii,

<sup>1</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 53.

<sup>2</sup> Tamże, s. 52.

umieszczony w zapisie testamentowym, przedłuża wizję świata swojego właściciela.

Obraz pluszowych, wyciszonych dziewiętnastowiecznych wnętrz kontrastuje z widną, transparentną przestrzenią współczesnych przeszklonych pomieszczeń. Warto bliżej przyjrzeć się znanemu obrazowi Edwarda Hoppera *Nocni włóczędzy*. Oto obserwujemy z zewnątrz przez szybę bar przy Greenwich Avenue. Nocą gromadzą się w nim życiowi rozbitkowie: jakaś para i mężczyzna odwrócony do nas plecami. Szybą tłumi wszelkie dźwięki, zresztą gęsta ciemność rozświetlona latarnią, dodatkowo wycisza noc w wielkim mieście. Ciemność jest koniecznością *flâneura*:

Może jutro [...] noktambulizm powróci do życia. Jeśli tak, to pożyje sobie niezłe, przynajmniej przez trzydzieści, czterdzieści lat, jakie będą mu dane [...] Człowiek może spocząć od czasu do czasu; przystanki i chwile wytchnienia są mu dozwolone, nie wolno mu tylko spać<sup>3</sup>.

To chyba właśnie cisza i noc są bohaterkami obrazu, bo barowi goście nie nawiązują ze sobą żadnego kontaktu. Nie tylko nie rozmawiają ze sobą, ale nawet nie patrzą w swoim kierunku. Są jakby podwójnie zamknięci – poprzez własną samotność, a także zamknięcie i oddzielenie szybą od świata, który też wydaje się pusty. Obserwator jest przechodniem, niby *flâneur* spaceruje po pasażu Nowego Świata i nie bierze w nim udziału, angażując jedynie oko, które „ślizga” się po wystawowych szybach. Transparentność szkła usypia i przemawia za biernością, każe patrzeć „przez” a nie zmagać się „z”. Nie jest materiałem, który prowokuje i namawia do mocowania się. Rodzi melancholię, a wraz z nią *figura sedens*. Dlatego postacie u Hoppera są bierne, mimo że znajdują się w barze, wydają się „nieprzysiadalne”.

W. Benjamin pisze o wspaniałej fantasmagorii *flâneura*, którą jest „odczytywanie z twarzy zawodów, pochodzenia, charakterów”<sup>4</sup>. Barowi goście podpatrywani przez szybę, narzędzie melancholików, stanowią zagadkę dla obserwatora. Nie wiadomo, kim są i czym się zajmują. Ale ta niewiadoma rodzi wielość możliwości wypełnienia obrazu. Dzięki temu, że są widzialni a nie słyszalni, stanowią formę do wypełnienia przez błyskotliwego przechodnia, zajmującego się małymi zagadkami detektywistycznymi wielkiego miasta. Ta „biała plama” wymaga aktywności patrzącego na obraz, który swoją obecnością wspomaga przechodnia, wpisanego w *Nocnych włóczęgów*. Perspektywa przyjęta przez *flâneura* staje się tożsama z perspektywą poruszonego przedstawieniem widza.

---

<sup>3</sup>Tamże, s. 475.

<sup>4</sup>Tamże.

Markowski uważa, że:

obrazy te przejmują, nie dlatego, że Hopper przedstawia smutek i samotność. Nie dlatego, że namalowane postaci nie patrzą na nas ani na kogokolwiek innego. Nie dlatego w końcu, że nic na nich nie ma. Obrazy Hoppera przejmują mnie nie z powodu tego, co przedstawiają, lecz z powodu tego, czego nie przedstawiają [...]. Przejmują mnie dlatego, że świat nie kończy się na obrazie, że świat nie zamyka się w wąskich ramach, lecz trwa pomiędzy Ameryką a Krakowem, Nowym Jorkiem Hoppera a moim Nowym Jorkiem [...]. Świat trwa nawet wtedy, gdy ludzie uwięzieni w kawałkach drewnianych ram już dawno w to zwątpili, jak kobieta czytająca list w pustym hotelu<sup>5</sup>.

Amerkańska pustka przeszklonych wnętrz, pokoi hotelowych, szerokich ulic staje się stanem świadomości współczesnego człowieka. Jest uniwersalnym obrazem świata, który na moment zastyga, aby można mu było się spokojnie przypatrzeć. Trochę tak, jak towarowi na sklepowej wystawie, który choć widoczny, jest poza zasięgiem aktywności patrzącego. Dodać należy patrzącego melancholika, który ogląda, ale żadnym działaniem nie zmienia obrazu wystawy – świata. W pustce tej nie ma miejsca na dziewiętnastowieczny wyciszający plusz, kolekcje przedmiotów, obłęd ich katalogowania i w końcu zapis w testamencie. Człowiek u Hoppera nie jest u siebie, a więc wbrew temu, co pisał W. Benjamin, nie zostawia śladu na miękkiej tkaninie. Jeśli nawet, to zaraz zostaje ona starannie wygładzona przez hotelową służbę. Wykorzystanie nakazuje jadać w restauracjach, wymieniać tylko drobne uwagi z nieznanymi; „ślizgać” się po świecie jak po szybie, nie brać w nim udziału. Współcześnie mieszkanie kurczy się: „dla żywych – do hotelowego pokoju, dla umarłych – do krematorium”<sup>6</sup>.

Jednak pustka może być wyzwalająca, przecież w „pokoju nieumeblowanym” może zdarzyć się wszystko, i wszystkiemu można nadać nowe znaczenie, sprowadzające się do przekonania, że „samotność nie jest klęską, lecz szansą, nie zamknięciem, lecz otwarciem, nie przekleństwem, lecz zarysem przyszłości, nie alienacją, lecz ciekawością”<sup>7</sup>.

Wiersz Świetlickiego pod tytułem *Nieprzysiadalność* jest dla mnie „możliwością” wypełnienia pustki „pokoju nieumeblowanego”, jakim jest obraz Hoppera. Mógłby zostać wpisany w komiksową chmurkę nad postaciami z *Nocnych włóczęgów*. Świetlicki daje im język, choć przecież wiersz nie jest ekfrazą obrazu Hoppera:

<sup>5</sup> Zob. M.P. Markowski, *Słońce, możliwość, radość*, [w:] „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 49.

<sup>6</sup> W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 251.

<sup>7</sup> M.P. Markowski, *Słońce, możliwość...*

no, proszę sobie wyobrazić:  
marzec albo kwiecień.  
hm... raczej marzec.  
wieczór.

spotykam j.p – jest pijany jak świnia  
a ja jestem trzeźwy- jak świnia

idziemy na kawę  
on – między morzem wódki, a powrotem do domu  
ja – pomiędzy kłótnią z jedną kobietą,  
a rozmową z drugą, która być może także się przerodzi w kłótnię  
siedzimy więc w knajpie  
choćbym się nawet bardzo skupił,  
nie pamiętam w jakiej

on między wódką a powrotem do domu,  
ja pomiędzy kłótnią...

i nagle on, wskazując mi jakieś dwie  
siedzące przy sąsiednim stoliku  
proponuje byśmy się do tych dwóch przysiedli

a ja mówię  
daj mi spokój  
ja nie mam ochoty  
ja to pierdołę  
dziś jestem w nastroju  
nieprzysiadalnym  
pomiędzy kłótnią z jedną kobietą,  
a rozmową z drugą, która być może także się przerodzi w kłótnię  
ja nie mam ochoty  
ja to pierdołę  
dziś jestem w nastroju  
nieprzysiadalnym

więc rezygnuje, siedzimy w tej knajpie  
i rozmawiamy o czymś, o literaturze  
być może nawet o kobietach

on się trzyma nieźle, chociaż jest pijany jak świnia  
ja się nieźle trzymam, chociaż jak świnia trzeźwy jestem

deszcz zaczyna padać  
i nagle on, wskazując znowu te dwie  
mówi  
zobacz, to się nieźle składa  
ich dwie, i nas dwóch  
dosiądźmy się do nich  
a ja mówię  
daj mi spokój  
nie mam ochoty  
jestem dziś w nastroju  
nieprzysiadalnym  
ja to pierdołę  
dzisiaj jestem w nastroju  
nieprzysiadalnym  
pomiędzy kłótnią z jedną kobietą  
a rozmową z drugą  
ja nie mam ochoty  
ja to pierdołę  
dzisiaj jestem w nastroju  
nieprzysiadalnym

tak się czasami zdarza  
że jestem w nastroju  
nieprzysiadalnym  
tak się zdarza zazwyczaj  
że jestem w nastroju  
nieprzysiadalnym  
siedzę sam przy stoliku  
i nie mam ochoty  
dosiąć się do was  
choć na mnie kiwacie  
ja to pierdołę  
dzisiaj jestem w nastroju  
nieprzysiadalnym  
ja proszę pana to pierdołę  
dzisiaj jestem w nastroju  
nieprzysiadalnym  
spierdalaj gnoju!  
dzisiaj jestem w nastroju  
nieprzysiadalnym

Ale przecież Świetlicki rozmawia nie tylko z Hopperem, ale także z modernizmem i światem pasażu W. Benjamina. Kawiarniany gwar, zmęczenie, alkohol i gigantyczne ilości papierosów budują klimat de-

kadenckiego lokalu, w którym pielęgnowanie własnego ego należy do obowiązkowego rytuału. Deszcz potęguje *spleen*, brak wiary w stworzenie normalnego związku jest skutkiem mizoginizmu, a jedynym pragnieniem staje się samotność. Jednak to nie wszystko. W końcowej strofie negacji podlega już nie tylko konkretny „bliźni”, ale „my”, wprowadzeni do to tych, którzy „na mnie kiwacie”. *Nieprzysiadalność* jest nie tylko protestem wykrzyczanym przeciwko światu, ale przede wszystkim manifestem twórcy, który nie chce spełniać oczekiwań czytelników, wydawców, krytyków czy wypełniać przekłętej powinności literatury. To bunt przeciwko zasiedzeniu i śladom na pluszowych kanapach.

Maciej Kalarus

Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, Warszawa

Uniwersytet Śląski, Katowice

## Szyba – rzecz o Kapuścińskim, na marginesie *Kapuściński non-fiction*

*...zrozumienie wymaga przemyśleń,  
a przemyślenia – czasu...<sup>1</sup>*

Kiedyś jechałem samochodem, a przede mną włókł się inny osobowy pojazd. Wąska ulica w mieście nie pozwalała wyprzedzać. Wysokie krawężniki, dziury, zakręty i łuki. Ruch z przeciwka tamował jazdę, a samochody za mną to trąbiły, to brały się do wyprzedzania, by po chwili nieudanej próby schować się ponownie w pokornym szyku. Każdy był przez to spóźniony kilka minut. Nic nie dawały mrugnięcia światłami i kolejne klaksony. Kierowca przed nami jechał powoli, niczym żalobny kondukt. Cały czas trzymał nogę na hamulcu. Gdy w końcu udało się go wyprzedzić, niemal każdy, gestykulując, pokazywał mu palcami międzynarodowe znaki lub pukał się w czoło. Dźwięk trąbienia był jak muzyka – jednak ta zdawała się nie docierać do uszu zapchajdrogi. Kurczowo trzymał oburącz kierownicę, wpatrywał się w drogowe przedwiosenne dziury i jechał swoim torem. Do swojego celu. Nie reagował na nieme usta, które zza szyb wyprzedzających go aut mówiły wyraźnie, co o nim myślą.

Dwa tygodnie później kupiłem w sklepie wymarzony stolik. Prosta konstrukcja składała się z drewnianego stelaża i blatu, który był piękną, przezroczystą szybą. Pod magazynem spakowałem do bagażnika rozkręcony stelaż, natomiast szybę ostrożnie włożyłem między przednie i tylne siedzenia, zapierając ją u dołu resztką pakowego kartonu. I ruszyłem przez miasto. Dwadzieścia na godzinę. Powoli, jak tylko można. Cały

<sup>1</sup> Artur Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010, s. 490.

czas hamując, omijałem wiosenne dziury i wyrwy w drodze. Nawet nie myślałem o zmianie biegów. Trzymałem dziarsko kierownicę i prawie z nosem na przedniej szybie wypatrywałem większych kolein i uskoków. Co chwilę zwalniałem do zera: na wybojach boki mojej przezroczywej szyby objęły się o tylne drzwi. Kołysała się w prawo i w lewo, do przodu i do tyłu. Już po pierwszym kilometrze zaczęły do moich uszu docierać dźwięki znajomych klaksonów. Na wąskiej, dwukierunkowej drodze, nikt – żadnym sposobem – nie mógł mnie wyprzedzić. Zanim ruszyłem ze świateł, widziałem w lusterkach mrugnięcia reflektorów i wymowną gestykulację kierowcy, który jako pierwszy utknął za mną.

No ale przecież wiozłem szybę! I wtedy dotarło do mnie, że tej szklanej tafli nikt w moim samochodzie nie widzi: *że to nie jest tak, jak wszyscy myślicie, że jadę powoli, bo coś tam, coś tam*. Każde przyspieszenie groziło pęknięciem mojego wymarzonego blatu, ale i także porysowaniem tapicerki bocznych drzwi. Na jednym z nieostrych łuków zobaczyłem za mną, w pięknym wiosennym słońcu, około dwudziestkę osobowych i dostawczych samochodów ze sfrustrowanymi kierowcami. Czasem komuś udało się mnie wyprzedzić, nie oszczędzając międzynarodowej sygnalizacji palcami, z trąbieniem włącznie. Raz czy dwa starałem się wycedzić: *w i o z e s z y b ę g a m o n i u* – ale nie byłem w żaden sposób rozumiany. Gdy w końcu, po godzinie, podjechałem pod dom, przypomniałem sobie sytuację sprzed kilku tygodni. Może tamten kierowca też wioził szybę – swoją jedyną i wymarzoną szybę? Dziś, gdy na drodze ktoś jedzie bardzo powoli, nad wyraz powoli, że aż jego tylne światło stopu mnie razi, to sobie wtedy myślę: *może wiezie szybę? Pewnie tak. Z pewnością wiezie szybę...*

Kilkanaście lat później ktoś mi powiedział: *nie pisz o nim. Kiedyś będziesz tego żałował. Będziesz z tego powodu miał kłopoty. Wyciągną ci to*. Fakt – Kapuściński by nie napisał. Zszedłby z linii strzału. Ustąpiłby miejsca psom targającym nogawki. „A poza tym, proszę pana, Kapuściński nie był żadnym gorliwym współpracownikiem, jak dzisiaj piszą niektórzy, tylko mistrzem uników!”<sup>2</sup> Kapuściński by przemilczał. Nie wdawałby się w polemikę, w żadną dyskusję, która w perspektywie kolejnych miesięcy i lat mogłaby przynieść mu kłopoty. Swoje wiedząc, robiłby dalej swoje – bez personalnych utarczek i dwuznaczności. Można by rzec: dla świętego spokoju. „Uśmiechem rozbrajał świat, który mógł go skrzywdzić”<sup>3</sup>. Wydaje się, parafrazując, że był jakby świadom, że wiezie szybę...

Kwiecień 2010. Sam nie wiem, od czego zacząć. Po sześciuset stronach przeczytanych i przewertowanych kilkakrotnie, pokreślonych notatkami, potrzeba czasu, by złapać dystans, spojrzeć na wszystko z innej perspektywy. Drugą i trzecią książkę można byłoby napisać na Domosławskiego marginesach. Tak czy owak mówimy wszak o dwóch

<sup>2</sup>Tamże, s. 506.

<sup>3</sup>Tamże, s. 12.



różnych porządkach, które kilka razy dziennie, tydzień w tydzień, od kilkudziesięciu dni, we wszystkich niemal mediach, są mylone z taką namiętnością, jakby autor Cesarza właśnie wstał z grobu. Jest porządek wydanej biografii spisany ręką dziennikarza, i jest porządek życia Ryszarda Kapuścińskiego. Mowa więc o książce o Kapuścińskim, czy też mowa o Kapuścińskim samym? – bo wtedy książka o nim będzie jedynie uzupełnieniem, jednym z objaśnień, z którym możemy się zgadzać, lub nie. To dwa różne porządki. Trochę jak dwie różne drogi do tego samego celu, ale jednak różne i inne od siebie. Czy więc mówimy o książce, czy też o życiu jej głównego bohatera? „Rysiek to był wspaniały facet: reporter, podróżnik, pisarz, mąż, ojciec. Kochanek. Skomplikowany człowiek, żyjący w poplątanych czasach, w kilku epokach, w różnych światach”<sup>4</sup>.

Drugie dno. Tak naprawdę myślę, że cała dyskusja o Kapuścińskim jest dyskusją o Polsce, która zawsze wzbudza wiele emocji i kontrowersji. Nie mogę inaczej tego zrozumieć. Rozmawiając o nim, rozmawiamy o kraju przeorany przez dziesięciolecia pogmatwanych historii ludzi i środowisk. Stąd rodzą się nieporozumienia, ożywione komentarze i nicowane sądy. Wydaje się, że całe życie Kapuścińskiego jest tłem do historycznych wydarzeń w kraju nad Wisłą z jednej strony, by z drugiej stać się lustrem. Odbiciem ludzkich dróg od czasu uzyskania niepodległości w 1919 roku. Spierając się o niego, spieramy się o Polskę, o jej najnowszą historię, o interpretację lat powojennych: o to, kto po której stał stronie, kto jak się zachowywał i na ile kompromis jest także dziełem gwałciciela i oprawcy. Mogę sobie zadać pytanie, czy warto o tym jeszcze rozmawiać, ale to nie zmienia postaci rzeczy, że się rozmawia. I chyba nie ma tutaj miejsca na obiektywizm (jeśli takowy w ogóle gdziekolwiek istnieje). Pytania o polskiego reportera są pytaniami o nasze wybory sprzed lat. Nie skończą się nawet wtedy, gdy już wszyscy odejdą. Choć można odnieść wrażenie, że dla wielu, już dziś, jest to jedynie retoryka i nic nie wnosząca paplanina między kilkoma obozami (lub barakami w jednym obozie...). Cały rwetes i szum (co widać, jak bruzdy na otwartej dłoni) dotyczy najnowszej historii Polski. Życie pisarza jest jej najlepszą ilustracją. Potem, z czasem, dłoń zaciska się w pięść, gdy polityczne zawieruchy miotają ludźmi, jak marionetkami.

Jest jeszcze jedno drugie dno. Wszystkimi prasowymi komentarzami, programami telewizyjnymi i audycjami radiowymi na naszych oczach pisze Ryszard Kapuściński swoją ostatnią książkę – swoją autobiografię. „Paradoksalnie, kiedy zmarł i już tego obrazu tworzyć nie może, on się tworzy samoczynnie, wynosząc Ryśka coraz wyżej i wyżej”<sup>5</sup>. Nie sposób nie odnieść wrażenia, że jego pióro ciągle kreśli kolejne zdania. Tym razem o samym sobie. Cała wrzawa ostatnich miesięcy, która tak naprawdę rozpoczęła się tuż po śmierci autora, jest jednym wielkim tomem opowia-

<sup>4</sup>Tamże, s. 13.

<sup>5</sup>Tamże, s. 522.

dań o nim samym – a takiej książki za życia nie napisał. Reportaże z życia. Kontrowersje, polemiki, wywiady ze znajomymi i przyjaciółmi, sprawy sądowe. Flesze. Półki pełne jego publikacji, które na naszych zdezorientowanych oczach wystukują kolejny rozdział za rozdziałem – bez poprawek. Z drugiej zaś strony to my sami tę książkę o nim piszemy. Każdy swoją: interpretując zasłyszane komentarze, akapity u Domoślowskiego, czy też po raz kolejny sięgając do opisów z jego reportaży. Widzimy więc, jak w kalejdoskopie, lata przedwojenne, gdy Pińsk nie należał do dzisiejszej Białorusi. Potem czasy wojny i okupacji, okres powojenny, który można podzielić na kilka etapów (zarówno jako życie w Polsce Ludowej, jak i cały kontekst pracy reporterskiej zagranicą). A potem czas po 1989 roku – z wszystkimi konsekwencjami wcześniejszych wyborów. Ironia losu jest okrutna. I tak, jak każda rewolucja w końcu swoje dzieci pożera, tak życie dopisuje kolejne rozdziały.

Coś jednak mnie oślepia. „O tak, byłem tam wtedy”<sup>6</sup>. Nie mogę nie odnieść wrażenia o czytelniczych pomyłkach wynikających z kurczowego trzymania się znaczenia, które przecież może być wielorakie. W bieżącej dyskusji aż nadto podnosi się wiele kwestii z biografii polskiego reportera, nie drążąc jakby sedna. Nie biorąc wcale pod uwagę, że nie wszystko, choć różne, musi się wykluczać.

Pińsk Kapuścińskiego, „miasteczko życzliwych ludzi i życzliwych ulic”, był mitem. Cudowną Arkadią, krainą lat dziecięcych, w której ludzie różnych religii i narodów żyją w pokoju i harmonii, której Kapuściński pragnął w dorosłym życiu dla Afryki, Ameryki Łacińskiej, wszystkich mieszkańców biednego Południa. Czy także składnikiem pisarskiej autokreacji? Mitologizacją, która spajała życiorys „tłumacza kultur”, jakim pragnął, by go widziano u kresu życia? I która wskazywała na źródła tej predyspozycji: oto człowiek dialogu i spotkania z Innym, który wielokulturowością oddycha od dziecka, ma ją niejako we krwi? Między Pińskiem z archiwum domowego: Pińskiem hycli, Pińskiem Polaków mordujących Żydów lub wydających ich Niemcom na śmierć a Pińskiem – sielską Arkadią z gawęd i wywiadów – roztacza się przepaść. Aż trudno nie spytać: czy te dwa wizerunki miasta lat dziecięcych dlatego właśnie, że tak odległe, sprzeczne, odpychające się nawzajem, nie złożyły się nigdy w zapowiadaną przez tyle lat książkę?<sup>7</sup>

Myślę sobie w obronie, że mogło być całkiem inaczej: że widząc te codzienne niesprawiedliwości i niesnaski (jeśli w ogóle je widział i zapamiętał), mały Rysio mógł zatęsknić do innych obrazów. Mógł pragnąć harmonii różnych narodów, gdy na co dzień widział waśnie. Szybko wyciągnął wnioski. Być może dlatego przez resztę życia, na każdym niemal

<sup>6</sup>Tamże, s. 249.

<sup>7</sup>Tamże, s. 31.

rogu ulicy, zdawał się mówić o Innym, jak o bracie, by wyprzeć obrazy z dzieciństwa, które w nim były. By zastąpić je marzeniem o szczęśliwym świecie. I wcale jedno nie wyklucza drugiego: mogło być i tak, i tak. Jako dziecko poznał skutki. Później, gdy dorósł i dojrzał, poszukiwał przyczyn. Na swój sposób walczył potem o inny świat, mając przed oczyma dziecięce potyczki – to one były siłą sprawczą. Pytaniem otwartym jest też dziecięcość wieku – czy był to mit? Ja do dziś swoje młodzieńcze podwórko ciągle widzę tylko w kolorach pastelowych, w sielskości sąsiadów i błogości wszystkich zdarzeń. Cóż z zarzutu, gdy dotyczy koloru lodów na patyku? Dla niego była to arkadia gawęd. Dzieci widzą świat w swoich barwach, a kolejne lata zaokrąglają wspomnienia – każdy to wie. Czy zresztą był tylko jeden Pińsk? – a jeśli niby tak, to jaką ręką dziś opisany, skatalogowany? Siedmioletnie dziecko ma prawo do swoich percepcji i jeśli tylko z tamtych lat mały Rysio zapamiętałby karuzelę – widać, że ona byłaby wtedy najważniejsza. Dla niego. Dla dziecka wszyscy są życzliwi. Dziś, po latach, sam nie pamiętam, co w dzieciństwie działo się trzy ulice od mojego rodzinnego domu. Raczej była właśnie arkadia. Nikt do nikogo nie strzelał. Jeśli więc potem nastaje wojna i większy już Rysiek słyszy strzały, to tym bardziej dzieciństwo było przeszczęśliwe. To żaden mit. To jego prawda. Utwór muzyczny umiemy zagrać na kilka sposobów. Czasem wydarzenie ma różne interpretacje – podobnie może jest i w tym wypadku. A może opisy „trzęcie” są zbyt pesymistyczne, stąd dysonans i dysproporcje w relacjach? Zawsze najgorsze były te lekcje, gdy nauczyciel, czytając jakiś fragment poezji lub prozy, kazał wymyślać, co autor miał na myśli – do licha!

Dezokracja daje możliwość dekonstrukcji, otwiera drzwi do demontażu wszystkich znaczeń. Czasem deprecjonuje, może kogoś zdemoralizować, wielu ludziom demolując świat. Dezokracja dekoduje sensory. W takich oto żyjemy czasach. Ktoś powie, że to degrengolada, ktoś inny, że dezercja od raz ustalonych znaczeń. Widać jednak wyraźnie, że słowa nie znaczą zawsze tego samego. Są metafory i frazeologie. Język nie kołkiem w gardle stoi. Nieodparte jest we mnie więc wrażenie, że *Inny* nie jest kompletnie rozumiany – w całej potwornej ironii sytuacji, gdy właśnie *Innym* staje się Ryszard Kapuściński. Nakłada się *Innemu-Kapuścińskiemu* szaty Saidowskiego *Orientalizmu* w tym sensie, zapominając niejako przy okazji, że to on przez dziesięciolecia Saida tłumaczył. Choć paradoksalnie Edward Said miał swoje dzieło przedstawić dopiero w 1978 roku. Czasy dezokracji nie są więc mrzonką, choć o de-globalizacji niewiele i dziś się jeszcze słyszy. „W czasach tużpokolonialnych wszędzie w Afryce można się było dogadać po angielsku i francusku; dziś w wielu miejscach tego kontynentu, poza wielkimi metropoliami, trzeba znać lokalne języki, żeby się porozumieć. To jeden ze znaków de-globalizacji, którą dostrzegł,

a wielu zachodnich myślicieli – nie”<sup>8</sup>. Kapuściński był dezokratyczny na wskroś, rozmontowując na naszych oczach wielokroć znaczeń, a i na demontaż politycznych struktur świata od początku wskazując. Bowiem wielbłąd ma garby, czy może karby?

– Kiedy mieszkaliśmy jeszcze w Afryce – opowiada Izabella Nowak – dał nam do przeczytania jakiś swój tekst o zamieszkach w Dar es-Salaam. Afrykańczycy pobili białych, na miejscu zajścia był mój mąż, więc wiedzieliśmy dokładnie, gdzie i jak dokładnie zdarzenie przebiegało. Zwróciłam uwagę Ryškowi, że myli szczegóły, bo bójka miała miejsce na innej ulicy, w innych okolicznościach. Krzyknął na mnie:– Nic nie rozumiesz! Ja nie piszę, żeby się w szczegółach zgadzało, chodzi o istotę rzeczy!<sup>9</sup>

A jakie to ma znaczenie, jak nazywała się ta ulica i z którą inną się krzyżowała? A może to nie był róg ulicy, tylko łuk? A może plac, albo placyk? Znaczenie topograficzne ważne jest dla karetki pogotowia, by przyjechała opatrzyć rany poszkodowanych, ale w opisach słanych z krańców Ziemi nie ma znaczenia. Czy temperatura powietrza miała w cieniu 42 stopnie, albo 44? – istotne jest, że było piekielnie gorąco. Przecież biblijny Adam nie żył osiemset lat, a po prostu bardzo długo. Piesek Hajle Sellasje mógł obsikać (raz czy dwa) sandały dworzan i gości. Nie ma to kompletnie znaczenia – nawet w kontekście kolejnego pytania: gdzie książki Kapuścińskiego stawiać – na półce z dziennikarstwem, czy może ze światowym pisarstwem?<sup>10</sup>

Czasem mam ochotę dać komuś po ryju i mordzie. Sprawiedliwie lub nie. „Dziennikarkę, która umówiła się z nim na rozmowę o poezji, a po raz trzeci, mimo protestów, zadała mu pytanie »czy może pan opowiedzieć o własnym dzieciństwie?«, zwyczajnie wyprosił z pokoju”<sup>11</sup>. Czyż w naszym życiu nie ma sytuacji granicznych, gdy miarka się przebierze, a mleko rozleje? Któż z wielkich był jednoznaczny i zawsze wiedział, którą drogą ma iść? Komu chwile słabości się nie zdarzyły – a z drugiej strony: chwilę słabości w powyższym zdaniu miał Kapuściński, czy może namolna, nad wyraz, dziennikarka?

Teraz gdy przesiaduję w jego domowym archiwum, w bibliotekach i archiwach, gdy jeżdżę jego śladami po Afryce, Ameryce Łacińskiej, a przede wszystkim gdy rozmawiam z przyjaciółmi, znajomymi, ludźmi, którzy byli świadkami różnych epizodów jego życia, odkrywam Kapuścińskiego, jakiego znałem słabo, a często wcale. Czy ktoś, kto go kiedykolwiek widział, słuchał, spotkał uwierzyłby, że ten

<sup>8</sup>Tamże, s. 471.

<sup>9</sup>Tamże, s. 425.

<sup>10</sup>Tamże, s. 437.

<sup>11</sup>R. Kapuściński, *Dalem głos ubogim*, Kraków 2008, s. 86.

łagodny, uśmiechnięty zawsze mężczyzna złapał kiedyś za fraki pewnego urzędnika, przyparł do ściany i wykrzyczał w szarpaninie: – Jak śmiesz, ty skurwysynu!<sup>12</sup>

A nawet jeśli z kimś chwycił się za bary? Może czasem komuś przyłał? A komu udało się przez pięćdziesiąt lat utrzymać język na wodzy, nie powiedzieć innemu kilku przykrych słów (zasłużenie lub nie)? Emocje targają wszystkimi, wywołując różne skutki. Był Kapuściński człowiekiem z krwi i kości. Realnym mężczyzną, który podróżując po świecie, z pewnością spotykał się z niejedną ciekawą kobietą – a jeśli to kogoś dziwi, to problem tkwi raczej w zdziwieniu, a nie w spotkanej kobiecie. Obłudą byłoby chyba myśleć inaczej. Czy jednak te opisane epizody zmieniają obraz Kapuścińskiego w moich oczach? – nie. A jeśli by ich brakowało, czy ucierpiałaby sześciuset stronicowa biografia? – także nie. Jeżeli jednak żyją świadkowie i towarzysze doli i niedoli, kamraci na dobre i złe – to czy warto, w obliczu żyjących, powoływać anonimowe źródła? – także chyba nie. Na doli i niedoli względ. „Wiesz, w życiu pisarza przychodzi taki moment, w którym najcenniejszymi kochankami są jego własne książki”<sup>13</sup>.

Nie jest tajemnicą, że pisanie przychodziło Kapuścińskiemu bardzo trudno. Męczył się godzinami nad białą kartką papieru, by napisać kilka zaledwie zdań. „Tyle dni straconych na napisanie jednej strony. Spędzam przy moim stole siedem do ośmiu godzin, lecz z tego potrafię efektywnie pracować zaledwie trzy czy cztery godziny. W pozostałych godzinach przepisuję, marzę, czytam”<sup>14</sup>. Takich fragmentów jest wiele. Nawet jakby za wiele. „A pisał powoli, pisanie było dla niego mordęgą”<sup>15</sup>. I znów, niejako w obronie, wydają się one być kluczem do zrozumienia kilku innych kwestii, które przewijają się w wielu zasłyszanych lub przeczytanych komentarzach miesięcy minionych. „Czy właśnie dlatego, że może zostać publicznie napiętnowany za współpracę z wywiadem Polski Ludowej, jest w ostatnich latach życia pełen obaw, zbyt często smutny, przybity, jak na człowieka, który odniósł tak wielki sukces w kraju i na świecie?”<sup>16</sup> Jego niemożność pisania (takiego, jakiego najbardziej by chciał), wiąże się, w moich oczach, z postawą przygaszenia, o której w wielu miejscach pisze zarówno Domosławski, jak i można o niej usłyszeć od ludzi, którzy Kapuścińskiego znali osobiście. Oba przykłady nie wykluczają się. Raczej uzupełniają – a prozatorsko nazwałbym je garbem. Niósł chyba zbyt wiele, jak na jednego człowieka, który w świat wyruszył z dalekiego i biednego Pińska. Jeśli cedził słowa, to dlatego, że znał ich ciężar.

<sup>12</sup> A. Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, s. 13.

<sup>13</sup> Tamże, s. 345.

<sup>14</sup> Tamże, s. 551.

<sup>15</sup> Tamże, s. 407.

<sup>16</sup> Tamże, s. 521.

Wiedział najlepiej, co kryje się za ich wypowiedzianym dźwiękiem lub zapisanym kształtem. On wiedział z widzenia – i być może całe jego doświadczenie skutkowało w późniejszym czasie unikaniem tak często jałowych (w jego oczach) dyskusji. „Jak widzi, że ktoś gada głupstwa, nie ciągnie rozmowy”<sup>17</sup>. Dla niego rzeka nie musiał być z wodą. Stołem mogła być ziemia, a dom w afrykańskich reminiscencjach wyglądał całkiem inaczej. Jeśli jadł, musiał myśleć o biedzie i głodzie. Jeśli lał deszcz w Warszawie, to musiał widzieć paralełę pory deszczowej. Jeśli kupował buty – z pewnością widział bosych. To się wie podskórnice. Cała trauma licznych podróży musi skutkować zacięciem, powściągliwością, dystansem i zatrzymaniem. Jeśli zaś później nałoży się na takie zachowania autentyczną i prawdziwą postawę ideową (w tym wypadku socjalistyczno-komunistyczną), wtedy nie sposób chyba zachowywać się inaczej. I z pewnością problem nie leży w przywoływanych tzw. „strasznych facetach”<sup>18</sup> – to była gra, bo Kapuściński sam musiał być dokładnie wiedzieć i pamiętać, że cały komunizm przez dziesięciolecia był jednym wielkim *straszny facetem*. Gdy więc w całym szerokim kontekście przyjdzie mu później zmierzyć się z upadkiem światopoglądu, w który wierzył i który wyznawał, to milczenie i wycofanie wydaje się być najlepszą z możliwych postaw. Garb wiedzy o świecie (dostępny tylko nielicznym) nie pozwalał mu, jak się wydaje, ani spokojnie spać, ani chodzić wyprostowanym. Dziś bardzo łatwo takie zachowania komentować, nadając im przeróżnych znaczeń. Gdy sam mawiał, że do napisania jednej książki potrzebna jest wnikliwa lektura stu innych, mógłbym dodać od siebie: żeby zbliżyć się do zrozumienia Kapuścińskiego, trzeba byłoby zestawić go ze stu innymi reporterami podróży.

Jednak moje przemyślenie idzie jeszcze w jednym, innym kierunku. I nie sposób mi o tym milczeć, choć przyłączenie się do grupy krytyków Ryszarda Kapuścińskiego dla wielu dziś przychodzi bardzo łatwo. Jednak owi często z krajów afrykańskich odwiedzili tylko Egipt, prażąc się na leżakach, w letnim słońcu wypoczynkowej Hurgady. A rzecz jest w zasadzie, w samej immanencji postawy. I znów chodzi o porządk: na ile nagrodzone może być świadome pomieszenie dwóch stanów? Czy dysonans nie jest zbyt duży, gdy korzystając z pracy zawodowej, możliwości służbowych wyjazdów i apanaży władzy, kreśli się własne przemyślenia na nie swoim papierze? A papier ten, jak pokazała historia, wszedł w posiadanie pracodawców na mocy kredytu. Trudność w ujęciu jest widoczna – może i tak ma być?, choć dla mnie zbyt to uproszczenie i łatwe wytłumaczenie. Żadną miarą sztuki jest Hurgada w ramach wczasów fundowanych przez urząd miejski (tego lub innego miasteczka), albo dawny FWP. Jeśli król chce pisać książki, niech przestanie być królem. Nie bez kozery, jak się wydaje, przemyślenia pierwszych mini-

<sup>17</sup> Tamże, s. 446.

<sup>18</sup> Tamże, s. 495.

strów i prezydentów ukazują się dopiero po złożeniu przez nich urzędu. Podobnych analogii tli się wiele. Mimo całego wkładanego przez Kapuścińskiego w wyprawę wysiłku – jest to praca zawodowa i zarobkowa, a nie twórczość wynikająca z powzięcia osobistego ryzyka. Sam zapłacisz – sam przeżyjesz. Za wszystko i wszystko. Na własny rachunek i własne ryzyko. Na własną stratę: zdrowia, pieniędzy czy rodziny. Na własną śmierć. Krupierzy nie grają. Tło więc nie jest jednoznaczne. Tym bardziej, gdy zestawić je można z innymi drogami i biografiami. Nie ma etatu pisarza. Być może, w tym wypadku, cel niech uświęci środki. Nie wiem. Dla wyższej konieczności może oko warto przymknąć. Nie wiem. Ale „pełnosprawni” nie startują na olimpiadzie dla „niepełnosprawnych”, a ksiądz niech nie ubiega się o tytuł „męża zaufania” i mandat radnego. Czy taksówkarz dostanie medal za dwudziestokrotne z klientami okrążenie Ziemi?

„Jest szczególnego rodzaju pesymistą: cokolwiek by się działo, i tak trzeba działać, robić swoje”<sup>19</sup>. „Potrafi wybuchnąć o byle co. Zmieszać z błotem szatniarkę, która zbyt wolno podaje płaszcz w Klubie Księgarza”<sup>20</sup>. „Był zamknięty, mało się o nim wiedziało. Nigdy nie opowiadał o życiu rodzinnym (...), spokojny, zawsze z boku, nieagresywny”<sup>21</sup>. „Wie, że przez konflikt niczego się nie wskóra, zawsze łagodzi kanty, układa się z szefami, w ogóle unika konfrontacji z ludźmi”<sup>22</sup>. „Rysiek uwodził kobiety, uwodził mężczyzn, uwodził starców i uwodził dzieci”<sup>23</sup>. „Ciągle na coś umierał, narzekał, a potem i tak brał walizkę i jechał w świat”<sup>24</sup>. „Nie miał wyczucia groteskowości sytuacji ani poczucia humoru na własny temat”<sup>25</sup>. „Potrzebował poczucia przynależności do środowiska. Był zazwyczaj osobny w myśleniu”<sup>26</sup>. „Był odkrywczy, oryginalny tam, gdzie osobiście dotknął innej ziemi, powąchał nieznaną rzeczywistość; tam, gdzie się zmęczył i spociał”<sup>27</sup>. „Umie naprawić wszystko. Jest męski do kwadratu (...), uwielbia też rajdowe okulary, rękawiczki. (...) Umie zasnąć w każdych warunkach, przechwala się, że inaczej niż większość intelektualistów nie markuje po nocach; kładzie się wcześniej i wcześniej wstaje”<sup>28</sup>. „Przez długie lata nosił w sobie kompleks niedouczonego prowincjusza, który niewiele wyniósł z domu i wszystkiego musi dopiąć

---

<sup>19</sup> Tamże, s. 443.

<sup>20</sup> Tamże, s. 557.

<sup>21</sup> Tamże, s. 152.

<sup>22</sup> Tamże, s. 446.

<sup>23</sup> Tamże, s. 449.

<sup>24</sup> Tamże, s. 453.

<sup>25</sup> Tamże, s. 375.

<sup>26</sup> Tamże, s. 466.

<sup>27</sup> Tamże, s. 476.

<sup>28</sup> Tamże, s. 187.

własną harówką”<sup>29</sup>. „Wykazywał cierpliwość w słuchaniu moźnych”<sup>30</sup>. „Wiedział wiele, bardzo wiele o świecie, o innych ludziach, a o sobie wiedział mało. Nie znał siebie”<sup>31</sup>.

Jeszcze długo można by wymieniać, cytować i zakreślać kolejne fragmenty. Pytanie o to, czy Kapuściński był myślicielem<sup>32</sup>, wydaje się być jedynie zakurzona półką między jego licznymi książkami. Jedno ze starych powiedzeń mówi, że zanim nazwiemy kogoś kłamcą, trzeba pozamykać wszystkie drzwi okna. Dziś łatwo się komentuje, a i o sądy nie trudno. Dezokracja nie jeden pomnik w spiżu ryty obala: deheroizując pewnie na szczęście. Jednak dopiero później, po latach, gdy coś ciężkiego spadło mi w domu na szybę od stolika – ta nie pękła, bo była hartowana...

---

<sup>29</sup> Tamże, s. 35.

<sup>30</sup> Tamże, s. 227.

<sup>31</sup> Tamże, s. 460.

<sup>32</sup> Tamże, s. 470.



Agnieszka Będkowska-Kopczyk  
Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

## Filologowie wobec wyzwań rynku

W dniach 21–23 czerwca 2010 odbywała się organizowana przez Katedrę Iberystyki i Katedrę Studiów Środkowoeuropejskich Wydziału Humanistyczno-Społecznego Akademii Techniczno-Humanistycznej konferencja pt. *Filologie obce dziś a wyzwania rynku*. Konferencja została zorganizowana w ramach projektu *Nowoczesne narzędzia naukowo-gospodarcze w obszarze środkowoeuropejskim* i była w pełni finansowana ze środków *Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego* oraz *Norweskiego Mechanizmu Finansowego* w ramach *Funduszu Stypendialnego i Szkoleniowego*. W konferencji wzięli udział naukowcy reprezentujący osiem krajów: Chorwację, Czechy, Norwegię, Polskę, Serbię, Słowację, Słowenię i Wielką Brytanię.

Pojęcie „rynek” rozumiane było przez prelegentów dwojako – jako rynek edukacyjny i jako rynek pracy w kontekście tzw. zatrudnialności absolwentów filologii obcych. Na konferencji podniesiono zagadnienia związane z reformą rynku edukacyjnego, wiążącą się z wdrażaniem Procesu Bolońskiego. Zaprezentowano i porównano innowacyjne programy studiów filologicznych – slawistycznych i iberystycznych – na uczelniach europejskich (w Chorwacji – P. Vuković, Czechach – M. Sobotková i J. Fiala, Słowenii – M. Wtorkowska, Polsce – A. Będkowska-Kopczyk, Serbii – M. Djukanović) oraz różne koncepcje tzw. studiów regionalnych (ang. *area studies*) i ich programy (w Norwegii – L. Šarić, w Czechach – I. Pospíšil). Poruszono zagadnienia związane z wielojęzycznością w Europie (M. T. Włosowicz), statusem, jaki w obecnej dobie mają nauki humanistyczne, i interdyscyplinarnością przedmiotów filologicznych, oferowanych w programach studiów (L. Pavera, D. Bina, M. Germušková), oraz wspólnymi programami studiów filologicznych na uczelniach

polskich (J. Jasińska). Podniesiono także kwestię oczekiwań studentów związanych z programami studiów i procesem uczenia się w kontekście wymogów, jakie przed filologami stawia rynek pracy (A. Baran, A. Knapik, P. Vuković), a także kwestie związane z metodyką nauczania języków obcych i przedmiotów filologicznych odnośnie do tzw. pokolenia Y (W. Bednarkowa). Duża część konferencji poświęcona została nowoczesnym metodom nauczania języków obcych, w tym słowackiego (A. Perd'ochová-Sklarová), czeskiego (E. Michalska), angielskiego (D. Chłopek, I. Kida), hiszpańskiego (J. Perd'ochová), polskiego jako języka obcego (M. Maciejewska) oraz innych przedmiotów filologicznych (R. Wojtoń, D. Mika). Omówiono także możliwości, jakie w procesie dydaktycznym oferuje system e-learningu (M. Lisecki). Podniesiono wreszcie kwestię stypendiów zagranicznych dla naukowców – zarówno od strony wiążących się z nimi możliwości rozwoju naukowo-dydaktycznego i osobistego, jak i od strony wyzwania, jakim muszą sprostać stypendyści (A. Wiczorek i M. Mitrega).

Konferencja stała się międzynarodowym forum wymiany doświadczeń w dziedzinie filologii obcych i dała okazję do dalszej współpracy międzynarodowej nie tylko w dziedzinie kształcenia filologów, ale także w dziedzinie badań naukowych i mobilności kadry oraz studentów.