

ŚWIAT I SŁOWO

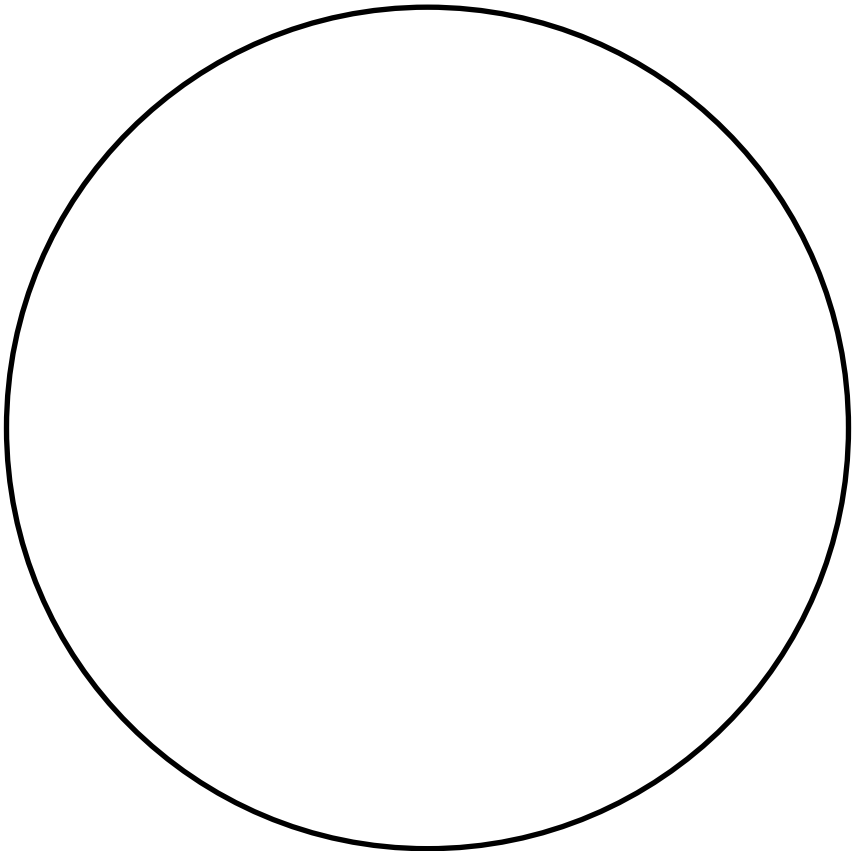
FILOLOGIA – NAUKI SPOŁECZNE – FILOZOFIA – TEOLOGIA

AKADEMIA TECHNICZNO-HUMANISTYCZNA
INSTYTUT TEOLOGICZNY IM. ŚW. JANA KANTEGO
KSIĄŻNICA BESKIDZKA
BIELSKO-BIAŁA 2011

Świat i Słowo

filologia • nauki społeczne • filozofia • teologia

ISSN 1731-3317
nr 1(16) 2011



Obrazy literatury

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 Ligeza – 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 Uńtowski – Uniwersytet Śląski
Prof. dr hab. Czesław Walesa – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Prof. dr hab. Piotr Wilczek – Uniwersytet Warszawski
Prof. dr hab. Zofia Zarebianka – Uniwersytet Jagielloński

Recenzent naukowy

prof. zw. dr hab. Marek Piechota

Komitet Redakcyjny

Anna Węgrzyniak (red. naczelna), Michał Kopczyk (zastępca red. naczelnej), Maciej Kalarus (sekretarz redakcji)
Agnieszka Będkowska-Kopczyk, Tomasz Markiewka (translacja), Stanisław Gębala (teatr, dramat), Marek Bernacki, Kalina Bahneva,
Ireneusz Gielata (historia literatury), ks. Piotr Greger, ks. Sławomir Zawada (teologia), Renata Jochymek (metodyka nauczania literatu-
ry), Ryszard Koziołek (krytyka literacka i muzyczna), ks. Piotr Kroczek (prawo), ks. Leszek Łysień, Marek Rembierz (filozofia),
Magdalena Stach-Hejnosz (nauki społeczne), Tomasz Bielak, 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

Angelika Matuszek, Robert Pysz

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 2011



Łamanie
Wydawnictwo «scriptum» Tomasz Sekunda
scriptum@scriptum.strefa.pl
www.scriptum.strefa.pl
Na stronach Wydawnictwa można także nabywać bieżący i archiwalne numery
czasopisma

Druk i oprawa:

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

Spis treści

Angelika MATUSZEK, Robert PYSZ, Obrazy literatury9

STUDIA I SZKICE

OBRAZY ZE SŁÓW

Zofia ZARĘBIANKA, Zaiste: nieoczywiste.

Obrazy Boga w poezji Marcina Świetlickiego15

Jolanta SZARLEJ, Językowy obraz człowieka w księgach proroków

„mniejszych”25

Kalina BAHNEVA, „...po co nizać próżne słowa...”.

Obraz w powieści *Antychryst* Emiliana Stanewa41

Aleksandra MARCELIŃSKA, Obrazy przyrody w *Panu Tadeuszu*

widziane oczami bohaterów poematu i narratora59

Justyna BAJDA, Efekty malarskie w poezji Młodej Polski.

O jednym sonecie Kazimierzy Zawistowskiej71

Beata CISOWSKA, Kreationistyczne obrazy rzeczywistości w prozie

Olgi Tokarczuk (*Prawiek i inne czasy*)83

Anna JAWORSKA, Pytanie o tożsamość podmiotu.

Na podstawie *Mojego sekretnego życia* Salvadora Dalego97

MIĘDZY SŁOWEM A OBRAZEM

Joanna BIELSKA-KRAWCZYK, Ilustracje Lebensteina do opowiadań

Herlinga – obraz wierny literze czy duchowi słowa?109

Margreta GRIGOROVA, Legenda – Obraz – Apokryf.

Przesłanie Paola Uccella w utworach

Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Olgi Tokarczuk119

Daria CHMIELNICKA, Sztuki plastyczne (dwuwymiarowe)

w poezji Józefa Czechowicza135

Mirosława PINDÓR, Helmuta Kajzara obrazy rozproszone

w Lothe Lachmann Videoteatrze „Poza”147

WOBEC SZTUKI

Maria KORUSIEWICZ, Mon(o)archie przedstawienia, czyli o nawoływaniu świata	161
Katarzyna JANUS, „Poesis – universi pictura”. Rozważania na temat twórczości Macieja Kazimierza Sarbiewskiego	173
Ireneusz GIELATA, Lekcje patrzenia (Prus o malarstwie i fotografii)	185
Michał KOPCZYK, Dzieło – dialog – wspólnota. O Zbigniewa Herberta filozofii sztuki (na marginesie jego esejów)	197
Krystyna KOZIOŁEK, <i>Haute lecture</i> albo książka w modzie	213

LITERACKIE ZWIERCIADŁA

Jan RODAK, Epitafium – legenda – Chronografia. Rzecz o <i>Dziejopisie żywieckim</i> Andrzeja Komonieckiego i legendzie ks. Grzegorza Zdziewojskiego	221
Renata JOCHYMEK, Suknie i makijaże – realizacja mitu piękności w pisarstwie Stefana Chwina	233
Aleksandra E. BANOT, Zatrzymać kryzys męskości. Zadanie specjalne Batmana w <i>Piaskownicy</i> Michała Walczaka	241

MATERIAŁY, KOMENTARZE, RECENZJE

Krystyna KOZIOŁEK, Zgniatanie albo czytelnik w chorobie	251
Libor MARTINEK, Obrazy poetyckie w późnej twórczości Františka Antonína Šípka	255
Lech GIEMZA, Recenzja książki Jacka Bolewskiego SJ <i>Co po Wenecji...</i> <i>Śladem artystów i świętych</i>	263
Grzegorz SIWOR, Cisza nad Rwandą. O <i>Strategii antylop</i> Jeana Hatzfelda	267
Andrzej SULIKOWSKI, Instrukcja palenia pod kotłem CO. Refleksje Kopciuszka, wiek XXI	277

Contents

Angelika MATUSZEK, Robert PYSZ, Images of Literature9

STUDIES AND ANALYSES

IMAGES FROM WORDS

Zofia ZARĘBIANKA, Not Obvious Indeed.

Images of God in Marcin Świetlicki's Poetry15

Jolanta SZARLEJ, Linguistic Image of Man in the Books of The Minor

Prophets25

Kalina BAHNEVA, ... for every to thread idle words...

Image in the Novel *Anti-Christ* by Emilian Stanev41

Aleksandra MARCELIŃSKA, Nature Scenes from *Pan Tadeusz*

in the Eyes of the Characters and the Narrator59

Justyna BAJDA, Painting Effects in Young Poland's Poetry71

Beata CISOWSKA, Creationist Images of Reality in Olga Tokarczuk's

Prose. On *Primeval and Other Times (Prawiek i inne czasy)*83

Anna JAWORSKA, A Problem of Subject's Identity. On *My secret Life*

by Salvador Dali97

BETWEEN WORD AND IMAGE

Joanna BIELSKA-KRAWCZYK, Jan Lebenstein's Illustrations to

Gustav Herling-Grudziński's Short Stories -

an Image Faithful to the Letter or to the Spirit of Word?109

Margreta GRIGOROVA, Legends - Paintings - Apocrypha.

The Messages of the Artist Paolo Ucello in Gustav

Herling-Grudziński and Olga Tokarczuk's Works119

Daria CHMIELNICKA, The Fine Arts in the Poetry of Józef Czechowicz ..135

Mirosława PINDÓR, Helmut Kajzar's Scattered Pictures in "Poza"

Video Theatre by Lothe and Lachmann147

TOWARDS ARTS

Maria KORUSIEWICZ, Mon(o)archies of Representation or on Relation Between Art and Philosophy	161
Katarzyna JANUS, "Poesis – Universi Pictura". Considerations on Maciej Kazimierz Sarbiewski 's Works	173
Ireneusz GIELATA, Lessons of Looking (Bolesław Prus on Painting and Photography)	185
Michał KOPCZYK, Masterpiece – Dialogue – Community. On Zbigniew Herbert's Philosophy of Art (in the Context of the Writer's Essays)	197
Krystyna KOZIOLEK, <i>Haute lecture</i> or a Book on Fashion	213

LITERARY MIRRORS

Jan RODAK, Epitaph – Legend – Chronography. On <i>Dziejopis żywiecki</i> (<i>A Żywiec Chronicle</i>) by Andrzej Komoniewski and a Legend of Fr. Grzegorz Zdziwojski	221
Renata JOCHYMEK, Dresses and Make Ups – Realization of the Myth of Beauty in Stefan Chwin' Writings	233
Aleksandra E. BANOT, To Stop the Crisis of Masculinity. A Special Task of Batman in <i>The Sandpit</i> by Michał Walczak ...	241

MATERIALS, COMMENTS, REVIEWS

Krystyna KOZIOLEK, Squashing or a Diseased Reader	251
Libor MARTINEK, Poetic Images in Late Works by František Antonín Šípek	255
Lech GIEMZA, A Review of a Book <i>Co po Wenecji... Śladem artystów</i> <i>i świętych</i> (<i>What after Venice... Following up Artists and Saints</i>) by Jacek Bolewski SJ	263
Grzegorz SIWOR, Silence over Rwanda. On <i>Strategia antylop</i> (<i>La stratégie des antilopes</i>) by Jean Hatzfeld	267
Andrzej SULIKOWSKI, Manual of the Central Heating Boiler. Cindarella's Reflections, 21 Century	277

Angelika Matuszek, Robert Pysz
Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

OBRAZY LITERATURY

Współczesne myślenie o związkach literatury i obrazu, mimo iż wywodzi się z Horacjańskiego *ut pictura poesis*, w kontekście powszechnej audiowizualizacji komunikowania i agresywnej nieraz retoryki obrazu, nadaje tej formule zupełnie nowe znaczenia. Sztuki już nie tylko korespondują, ale przetwarzają się wzajemnie, wykorzystują wypracowane oddzielnie poetyki wyrazu, wyrażają poprzez eksperyment. Tom, do którego lektury mamy przyjemność zaprosić, jest dobitnym świadectwem tych przemian.

Teksty w nim zebrane układają się w cztery wyraźne pola tematyczne. Pierwsze z nich dotyczy obrazotwórczej mocy słowa. Zofia Zarębianka, w tekście poświęconym poezji Marcina Świetlickiego, poddaje analizie ewokowane przez tę twórczość obrazy Boga, ich – prawdopodobnie projektowaną przez autora – dynamikę, ambiwalencję i semantyczną migotliwość. Po biblijne korzenie relacji sięga z kolei Jolanta Szarlej w językoznawczym studium ksiąg proroków mniejszych. Językowy obraz człowieka, jaki się z nich wyłania, jest jednocześnie zbiorem sądów o świecie, „zwerbalizowaną interpretacją rzeczywistości”. Podobną wymowę, odkrywającą światopoglądowe podstawy kulturowej świadomości narodu bułgarskiego w trudnym dla niego okresie historycznym, ma artykuł Kaliny Bahnevvy, poświęcony powieści *Antychryst* Emiliana Stanewa. Kolejne wypowiedzi zawierają refleksje nad tekstami literackimi, w których obrazotwórcza funkcja słowa wynika z ich przynależności do określonej tradycji. I tak, Aleksandra Marcelińska skupia się na opi-

sach przyrody w *Panu Tadeuszu*, traktując je jako klucz do interpretacji wybranych bohaterów epopei – ich rysów charakteru, stanów emocjonalnych i nastrojów; są one także istotne w opisie narratora. Na efekty malarskie w poezji Młodej Polski zwraca uwagę Joanna Bajda. Efekt „malowania słowem” odnaleźć można w twórczości K. Przerwy-Tetmajera, K. Górskiego, M. Wolskiej, E. Leszczyńskiego, T. Micińskiego czy K. Zawistowskiej. Autorka szkicu poddaje wnikliwej analizie wiersz tej ostatniej [*O maków purpurowych...*]; jego walory malarskie (kolorystyka, fakturalne ujęcie opisywanych motywów) pozwalają wskazać na powinowactwa z secesją, symbolizmem, ekspresjonizmem. Z kolei Beata Cisowska wskazuje na jeden z najistotniejszych rysów twórczości Olgi Tokarczuk – obrazowy kreacjonizm, odrealniający światy przedstawione w jej powieściach. Jak pisze autorka szkicu: „Magia [w twórczości Tokarczuk – red.] może być dostrzeżona dlatego, że sąsiaduje z realnością, zaś realność nie przytłoczy czytelnika, gdyż odbanalniono ją cudownością”. Próbę odpowiedzi na pytanie o tożsamość podmiotu (artysty – geniusza) podejmuje Anna Jaworska w eseju poświęconym twórczości Salvatora Dali. Analizując obrazowe wizje, jakie ewokuje tekst autobiografii twórcy (*Moje sekretne życie*), autorka szkicuje subtelne i powikłane relacje: autor – tekst – odbiorca.

Zagadnieniem, wokół którego skupiła się druga grupa artykułów, są wybrane aspekty korespondencji sztuk. Wyjątkową w tym kontekście jest proza Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, której poświęcone zostały dwa teksty analityczne. Joanna Bielska-Krawczyk opisuje relacje, jakie łączą opowiadania pisarza z ilustracjami wybitnego polskiego malarza – Jana Lebensteina. Kluczowe staje się rozeznanie: „obraz wierny literze czy duchowi słowa”? Margreta Grigorova punktem styczonym twórczości Grudzińskiego i Olgi Tokarczuk czyni obrazy florenckiego humanisty Paola Uccello, których interesujące interpretacje odnaleźć można u obojga autorów. Dzieła malarza są o tyle bliskie pisarzom, że odsłaniają prawdy, nie mieszczące się w chrześcijańskim kanonie mówienia o Bogu i człowieku. W przekonaniu Darii Chmielnickiej jednym z ważniejszych kontekstów plastycznych poezji Józefa Czechowicza jest twórczość Louisa Marcoussisa czy Marca Chagalla, czemu autorka daje wyraz posługując się w opisie i interpretacji kontekstów plastycznych pojęciami hypotypozy i ekfrazy. Zgoła odmiennie na tym tle rysuje się artykuł Mirosławy Pindór poświęcony Lothe Lachmann Videotatrowi „Poza” (LLT „Poza”), który – jak pisze autorka – „stanowi unikatową, jedyną w skali kraju (a może i Europy) symbiozę literatury,

sztuki aktorskiej, video, plastycznej i muzyczno-wokalnej". Jego źródło i inspirację stanowi jednak literacka twórczość Helmuta Kajzara, która w LLT „Poza” zyskuje „przejrzysty ekwiwalent obrazowy”.

Część prac zawartych w tomie łączy refleksja sytuująca przedmiotowe teksty kultury w kontekście kanonów estetyki, filozofii sztuki, systemów kodyfikacji artystycznej czy przemian kulturowo-społecznych. „W obliczu wymogu zdystansowanej, bezinteresownej kontemplacji przedmiot estetyczny staje się przede wszystkim przedstawieniem, które kontemplujący spotyka *poza* nurtem rzeczywistości” – pisze Maria Korusiewicz w swoim eseju, starając się uchwycić wartość i specyfikę współczesnych związków sztuki z filozofią, a tychże wspólnie – ze światem. Podobny ton wątpliwości pojawia się również w esejach Zbigniewa Herberta, na co zwraca uwagę Michał Kopczyk. Patrząc na Herberta – pisarza i Herberta – amatora (w różnych znaczeniach tego słowa) malarstwa, dostrzec możemy bliskość obrazu i odległość języka w relacji z rzeczywistością. Poezję, która jest obrazem wszechświata, bada Katarzyna Janus, poświęcając swój tekst zasadom poetyki sformułowanej przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego i realizującej się w jego twórczości, głównie poprzez horacjańską zasadę *ut pictura poesis*. Uszczegółowienie rozważań o naturze sztuki odwzorowywania poprzez obraz przynosi tekst Ireneusza Gielaty, poświęcony poglądom Bolesława Prusa na malarstwo i fotografię. Autor precyzyjnie wskazuje, że Prusowskie opozycje: malarstwo – fotografia, artysta – rzemieślnik, sztuka – nie-sztuka, są w znacznej mierze próbą obrony przed naporem nowoczesności, a nowoczesna negacja (w tym wypadku fotografii) jest jednocześnie formą afirmacji odrzuconego. Ciekawą funkcję fotografii opisuje z kolei Krystyna Koziołek: odwołując się do twórczości Andre Kertesza czy Rona Hammonda, a także współczesnej fotografii mody, to właśnie medium wskazuje jako najbardziej wiarygodne w przedstawianiu czytania – procesu cudzej, bezgłośnej lektury, czytającego umysłu w zamarym ciele.

Ostatnie trzy artykuły dotyczą tekstów literackich, będących zwierciadłem czasów, w których powstały – społecznych mitów, lęków, hierarchii wartości. Jan Rodak poprzez postacie A. Komoniewskiego i G. Zdziwojskiego kreśli nie tylko rys historyczny Żywiecczyny, ale stara się przede wszystkim zrekonstruować proces kształtowania się wyobraźni wielu pokoleń jej mieszkańców. Renata Jochymek omawia realizację mitu piękności w prozie Stefana Chwina. Bohaterowie jego powieści (głównie kobiety) są wytworami współczesnej kultury popu-

larnej, estetyki telewizji i innych mediów. To, w jaki sposób się ubierają, malują, czym się otaczają – jak przekonuje autorka szkicu – w obrazowy sposób wyraża ich stany psychiczne, emocjonalne, podkreśla tożsamość społeczną. Na bohaterach skupia się również Aleksandra Banot, poświęcając swoją wypowiedź jednoaktówce Michała Walczaka pt. *Piaskownica*. Są oni odzwierciedleniem współczesnych, zdegradowanych ideałów kobiecości i męskości; zwłaszcza postać Protazego, odczytywana poprzez nowoczesny mit o Batmanie, wydaje się wieszczyć upadający obraz mężczyzny.

STUDIA I SZKICE

OBRAZY ZE SŁÓW

Zofia Zarębianka

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

Zaiste: nieoczywiste. Obrazy Boga w poezji Marcina Świetlickiego

Słusznie zauważył Wojciech Bonowicz, że religijność poezji Marcina Świetlickiego daleka jest od oczywistości¹. Intuicję tę odzwierciedla tytuł zredagowanego przezeń tomiku krakowskiego poety *Nieoczywiste*, opatrzony – drobniejszym drukiem zapisanym podtytułem: *Wiersze religijne*². Tytułowa nieoczywistość daje się odnieść do dwu kwestii. Po pierwsze, wskazuje na stosunek do religii mówiącego w tych wierszach ja lirycznego, dla którego wszystko, co przynależy tradycyjnie do zakresu „religijnego” zdaje się niejasne, trudne i nieoczywiste właśnie³. Stanowi też – w wyniku takiego podejścia – materię do dyskusji, przeprowadzanej w tej poezji na kilku płaszczyznach, spośród których jedną z najważniejszych wydaje się płaszczyzna ikonograficzna, będąca przedmiotem szczególnego zainteresowania autorki niniejszego szkicu. Dopowiedzmy też od razu, iż obrazy, przy pomocy których wiersze Świetlickiego ewokują sferę sacrum, nie wyłączając prób przedstawienia Boga, pozostają w równym stopniu co inne wymiary i postaci „religijne” dalekie od oczywistości, semantycznie ambiwalentne i migotliwe. Po drugie, nieoczywistość, niejako w konsekwencji pierwszego, dotyczy

¹ Por. W. Bonowicz, *Ktoś, może Bóg. Wokół nieoczywistych wierszy religijnych Marcina Świetlickiego*, [w:] M. Świetlicki, *Nieoczywiste*, Kraków 2007, s. 5–9.

² M. Świetlicki, *Nieoczywiste. Wiersze religijne według Wojciecha Bonowicza*, Kraków 2007; Wszystkie cytaty z wierszy pochodzą z tego tomu.

³ Można sądzić, iż tego rodzaju odczuwanie „nadprzyrodzonego” nie jest wyłączną cechą poezji Świetlickiego, którego twórczość – w tym zakresie – odzwierciedla ogólne tendencje i stosunek do sacrum.

również płaszczyzny percepcji tych utworów przez odbiorcę. Teksty te mianowicie, także w swojej warstwie obrazowej, zaprzeczają wszelkim czytelniczym przyzwyczajeniom i oczekiwaniom, przeciwstawiając się swoją innością utartym konwencjom polskiej liryki religijnej, wypracowanym w głównej mierze przez romantyzm i Młodą Polskę, w niewielkim tylko stopniu przekształcanym w późniejszych okresach⁴.

Chodzi więc tutaj o coś więcej niż tylko pozorną nieobecność tematyki kojarzonej z rzeczywistością religii czy odmienność języka, dalekiego od konwencjonalnej wzniosłości łączonej często ze sferą sacrum. Przede wszystkim problem dotyka sposobów artykułowania sensów z obszaru znaczeń duchowych, duchowo-egzystencjalnych czy eschatologicznych i ekspresji tych znaczeń.

Zanim zatem przejdę do refleksji o obrazach Boga wpisanych w rzezoną twórczość, należy – na poziomie stwierdzeń ogólnych – zauważyć, iż w każdym niemal przypadku, problematyka religijna przejawia się u Świetlickiego w sposób niezmiernie dyskretny, niemal niezauważalny, nierzadko zaś w trybie polemicznym, ustanawiając swoje znaczenia nie tyle na poziomie motywiki czy podjętej bezpośrednio problematyki, lecz na poziomie znaczeń głębokich tekstu, niejednokrotnie ukrytych i trudnych do rekonstrukcji, co oznacza także ich zasygnalizowaną wyżej niejednoznaczność i semantyczną migotliwość⁵.

Nie zmienia tego rozpoznania częste sięganie przez poetę do arsenału tropów biblijnych poprzez uruchamianie nawiązań, najczęściej na poziomie dających się jako przynależne do Biblii zidentyfikować, rekwizytów oraz aluzji frazeologicznych, zazwyczaj poddanych daleko idącym modyfikacjom lub skróceniom. Jako przykład może posłużyć krzyż z wiersza *Szmaty*, który jako motyw kojarzy się z Męką Chrystusa⁶. Ekspresyjny obraz bohatera, który we śnie widzi siebie we wnętrzu krzyża konfrontuje sens tej sennej wizji ze znaczeniami przypisanymi krzyżowi w kulturze europejskiej. Warto zauważyć, iż tego rodzaju wyobrażenie: bohatera znajdującego się w środku, we wnętrzu krzyża wprowadza element polemiczny w stosunku do tradycyjnej ikonografii odnoszonej do postaci Chrystusa, wiszącego na krzyżu, czyli będącego – od strony wizualnej – na zewnątrz, na powierzchni przedmiotu

⁴Na temat roli konwencji w przedstawieniach sacrum zob. Z. Zarębianka, *Sacrum jako kategoria historycznoliteracka*, [w:] *taż*, *Czytanie sacrum*, Kraków–Rzym 2008.

⁵Więcej na temat identyfikowania wymiaru sacrum w tekście lirycznym, zob. Zarębianka, *Poezja wymiaru sanctum*, Lublin 1992 oraz *taż*, *O poezji religijnej i sposobach jej badania*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, z. 1.

⁶Por. M. Świetlicki, *Szmaty*, [w:] *Nieoczywiste...*, s. 19.

kaźni. Tu następuje swego rodzaju interioryzacja; bohater postawiony wewnątrz krzyża to, może się wydawać, bohater biorący w siebie tamto cierpienie, niejako więc powtarzający je w sobie poprzez intensyfikację związaną ze zmianą położenia podmiotu cierpiącego w przestrzeni. Czy znaczy to, iż bohater chce jawić się jako zbawca? Czy też raczej, gest umieszczenia się bohatera we wnętrzu krzyża odczytywać należy jako komunikat o jego duchowym uczestnictwie w tamtym, zbawczym cierpieniu, a może po prostu o osobistym bólu, zestawionym z krzyżem dla podkreślenia wielkości tegoż osobistego bólu. Możliwości rozumienia wskazanego obrazu pojawia się zatem kilka. Dopuszczalna może być i alternatywna, a przynajmniej – komplementarna – interpretacja, w myśl której „wnętrzem krzyża”, a więc – wypełnieniem krzyża jest świat. W związku z omówionym obrazem warto także podkreślić jego bardziej intelektualny niż wyobrazeniowy charakter. Do tego zagadnienia powrócę w dalszej części szkicu.

Także zatem, jak można było się przekonać na powyższym przykładzie, obrazy Boga funkcjonujące w tej poezji poddane są wspomnianej nieoczywistości i niejednoznaczności, co odnosi się do dwu podstawowych zagadnień. Po pierwsze, nie zawsze można orzec, czy rzeczywiście wyobrażenie pojawiające się w danym tekście jest kreacją Boga⁷, czy też należy je odnosić do bohatera lirycznego lub cech świata przedstawionego.

Taki przypadek ma miejsce na przykład w wierszu *Uklucia*⁸. „Niezrównaną całość, która się rozpadła” w równoprawny sposób rozumieć daje się jako metonimiczne określenie Boga bądź metonimię świata. W zależności od interpretatorskiej decyzji zasadniczo zmienia się kierunek odczytania wiersza i rekonstruowane światoodczucie lirycznego ja. To bowiem poważna różnica filozoficzna i światopoglądowa, co jest przedmiotem rozpadu i jaki jest desygnat całości. Podobnie dzieje się z „białymi przepaściami”⁹, dającymi się deszyfrować albo w kategoriach psychologicznych jako metafora stanu wewnętrznego bohatera, albo jako opis cech bóstwa. W tej ostatniej wersji uruchomione zostałyby sensory mistyczne, których obecności trudno byłoby się raczej spodziewać na poziomie odczytań schematycznych i powierzchniowych. Rozstrzygnięcie definitywne i jednoznaczne wskazanie desygnatów przywołanych określeń: całości oraz przepaści nie wydaje się możliwe i jest zależne od przyjętych przez interpretatora założeń wstępnych.

⁷ Por. wiersz Świetlickiego *Podglądacz* [w:] tamże, s. 70.

⁸ Por. tenże, *Uklucia* [w:] tamże, s. 93.

⁹ Por. tenże, *Białe przepaście* [w:] tamże, s. 36.

Po drugie, przypisywane Bogu przez tę poezję atrybuty i cechy odbiegają niekiedy znacząco od katechizmowej – czy nawet teologicznej – charakterystyki Bóstwa. Bóg głuchoniemy z utworu *Uniwersytety*¹⁰ to Bóg bezsilny i ułomny. Znów jednak na różne sposoby można tego rodzaju wyobrażenie interpretować. Z jednej strony, sformułowanie o głuchoniemym Bogu zawierać może intencje reinterpretacji wizerunków przypisujących Bogu interwencyjne działania wobec świata i ludzi. W świetle takich koncepcji cechy Boga to wszechmoc, opatrność, dobroć. Jesliby iść tym tropem, w określeniu o rękach Boga głuchoniemego trzeba by widzieć semantyczny oksymoron, w którym jeden człon, tradycyjnie wiązany z wyobrażeniem opatrności – ręce – byłby zakwestionowany przez człon drugi, „głuchoniemość”, sprawiający całkowitą nieskuteczność Bożej opieki i deprecjonujący tym samym ideę opatrności. Po drugie, poprzez zanegowanie Boskich możliwości działania, wprowadza w miejsce tradycyjnego i najczęściej funkcjonującego w kulturze rozumienia Boga jako nadprzyrodzonej siły duchowej, wyposażonej w realną moc oddziaływania na rzeczywistość, całkowicie odmienne pojmowanie absolutu. Przedstawienie Boga jako głuchoniemego *de facto* przeto oznaczać może eliminację samej idei Boga. Dokonuje się to poprzez wprowadzenie elementu karykaturalnego i ośmieszającego, wzmocnionego dodatkowo dzięki konfrontacji z zapisanym w świadomości czytelniczej kodem wzniosłości przynależnym ewokacji sacrum w tradycyjnym paradygmacie kulturowym¹¹. W wyniku opisanych mechanizmów idea Boga zostaje nie tylko zdekonstruowana, ale i ukazana jako zbędna dla współczesności. Przesłanie takie ponadto wydaje się wzmocnione przez naddane wyobrażenie modalne całego wiersza, podające polemicznej weryfikacji (znów poprzez ośmieszenie) funkcjonowanie sakralnego archetypu góra – dół. Obraz nieba przemawiającego przez dziurę w dachu¹² niesie efekt komiczny, ściśle podporządkowany naczelnemu celowi znaczeniowemu zawierającemu się w przekonaniu o anachronizmie i nieadekwatności idei Boga oraz wiązanych z nim atrybutów. Mimo przekonywających przesłanek na rzecz zaprezentowanej wyżej interpretacji, trudno nie zauważyć, iż określenie Boga jako głuchoniemego potencjalnie zawiera w sobie także całkowicie odmienne możliwości odczytania, odległe od przypisywanych tekstowi intencji

¹⁰ Por. tenże, *Uniwersytety*, [w:] tamże, s. 14.

¹¹ Wydaje się, iż związek kategorii wzniosłości z wyrażeniem sfery sacrum obowiązywał powszechnie do pierwszej połowy XX wieku. Rzecz z pewnością wymagałaby odrębnych badań.

¹² Por. M. Świetlicki, *Uniwersytety...*, s. 14.

polemicznych czy kontestacyjnych. Bóg głuchoniemy nie przestaje i tym razem być deszyfrowany jako Bóg bezsilny i wręcz ułomny, akcent teologiczny przesuwają się jednak na wymiar kenotyczny takiego wyobrażenia. Koncepcja dobrowolnego огоłocenia z oznak boskości, rezygnacja z atrybutu mocy wpisuje się w teologiczne rozważania o tajemnicy miłości Boga do człowieka, której ostatecznym wyrazem jest – w świetle tych koncepcji – śmierć na krzyżu, będąca niejako ukoronowaniem pokory Boga i unizienia samego siebie wobec stworzenia¹³. Obraz pozostaje ten sam, dotyczy wciąż tego samego wiersza. Jego wymowa jednak okazuje się – przy zastosowaniu innej teorii teologicznej – najzupełniej sprzeczna wobec przesłania wyczytanego poprzednio. Daje się go mianowicie umieścić w kręgu myślenia teologicznego św. Pawła, akcentującego w swych koncepcjach chrystologicznych moment огоłocenia, zawartego zresztą, zgodnie z Pawłową teorią już w samym fakcie wcielenia.

Inne, obecne w twórczości Świetlickiego, wyobrażenia Boga mogą być interpretowane jako usytuowane nierzadko w pobliżu tzw. teologii negatywnej, której podstawowa teza sprowadza się do stwierdzenia, iż bardziej nie wiemy, niż wiemy, jaki i kim jest Bóg, bardziej też postrzega się Go przez zaprzeczenia niż poprzez twierdzenia pozytywne. Tego rodzaju teologia, nazywana też teologią apofatyczną, bliska była mistykom. W celu wyrażenia niewysłowionego posługiwali się oni często językiem paradoksów, mocniej uwypuklających niepoznawalność absolutu i granic ludzkich możliwości gnoseologicznych niż zracjonalizowany język teologii dyskursywnej. Do takich, można by powiedzieć, apofatycznych, przedstawień dają się zaliczyć występujące w wielu tekstach Świetlickiego wyobrażenia Boga jako ciemności, nocy, nicości, próżni i przepaści¹⁴. Paradoks – od strony poetyckiej – wyraża się tu w fakcie, iż przedstawienia takie z zasady mają charakter awizualny, kreacja Boga zatem ma tutaj cechy abstrakcji nie dającej przełożyć się na żaden konkretny obraz, który mógłby zostać „zobaczony”. Myśląc teologicznie, można by stwierdzić, iż w takiej cesze intelektualnych i pozawizualnych obrazów znajduje odzwierciedlenie Janowe pouczenie, iż Boga nikt nigdy nie widział¹⁵. Abstrakcyjna metafora pojęciowa o charakterze intelektualnym, służąca Świetlickiemu jako środek ewokowania absolutu ujawnia – niejako mimochodem i przy okazji – awangardowy rodowód tej poezji,

¹³ Na temat pokory Boga zob. Jean Carillon, *Pokora Boga*, Warszawa.

¹⁴ Zob. np. następujące teksty: *Nicowanie*, [w:] tamże, s. 71–72, *Ładnienie*, [w:] tamże, s. 51, *Szmaty*, [w:] tamże, s. 19, *Rozwinięcie*, [w:] tamże, s. 104, *** (*Przejścia półmroku...*), [w:] tamże, s. 32.

¹⁵ Por. J 1, 18.

wskazując jako potencjalne źródło inspiracji dla takich pozawizualnych ujęć Peiperowskie rozumienie obrazu poetyckiego jako rzeczywistości, której w sferze realności nic nie odpowiada i której nie da się przełożyć na żadne konkretne wyobrażenia. Być może, analogicznie do zaproponowanego przed laty przez Kazimierza Wykę terminu „nieśpiewna muzyczność”, można by, charakteryzując niektóre przedstawienia Boga w poezji Świetlickiego, mówić o niewizualnej obrazowości. Cecha ta opisywałaby szczególnie te ujęcia Boga, których znamieniem głównym jest abstrakcyjność. Trzeba powiedzieć, iż tego rodzaju podejście, akcentujące pozawizualny, abstrakcyjny i intelektualny charakter przedstawień absolutu, skądinąd dobrze służy wyrażeniu przekonania o całkowitej transcendencji Boga, ślad którego to przeświadczenia, wyrażonego tym razem w trybie dyskursywnym, zauważyć się daje w ironicznych sformułowaniach programowego wiersza *Dla Jana Polkowskiego*¹⁶, w słowach zarzucających poecie nominalizm oraz instrumentalizację sacrum: „od litery do Boga, to trwa krótko, niby / splunięcie”.

Równocześnie trzeba podkreślić, iż – podobnie jak przy okazji omawianych już wyobrażeń – interpretator nie może mieć żadnej pewności co do prawomocności lokowania wymienionych abstraktów po stronie sensów mistycznych. Równie dobrze bowiem ciemność, przepaść, noc, pustkę, nicość czy próżnię można by było rozpoznawać jako sygnały świadomości postreligijnej, uformowanej przez Nietzscheańską śmierć Boga. Przy takim rozstrzygnięciu Nic nie byłoby postacią Boga, lecz uruchamiałoby sensory nihilistyczne. Obraz nacierającej na bohatera nicości w wierszu *Jedenastego grudnia 97*¹⁷ może zatem być rozumiany na dwa rozbieżne sposoby. Nicość, która miele i mnie bohatera wolno przeto potraktować jako wyraz rozpaczyny wynikającej z pewności braku „dalszego ciągu” eschatologicznego i przeświadczenia o doczesnej skończoności życia ludzkiego. Równie dobrze jednak w logice wewnętrznych znaczeń tekstu pozostają sensory pojmujące nicość synonimicznie do Boga, zobaczonego jako potęga pochłaniająca człowieka. Czy również takie znaczenia wynikają z wiersza *Jonasz*¹⁸? Bóg jako wieloryb – to skądinąd bardzo biblijne wyobrażenie odsyłające do historii starotestamentowego proroka – byłby w tym tekście opisywany jako twór zawierający w sobie wszystko, całą rzeczywistość, łącznie z bohaterem. „Poczułem, że jestem trawiony”, stwierdza on dla metaforycznego określenia swojego bezwładu wobec potęgi zagarniającej wszystko. Obraz zresztą, podob-

¹⁶ Por. *Do Jana Polkowskiego*, [w:] tamże, s. 24.

¹⁷ Tamże, s. 73.

¹⁸ Tamże, s. 17.

nie jak poprzednio omówione, jest wysoce niejednoznaczny. Czy Bóg byłby tu dla lirycznego ja oraz dla świata pułapką i więzieniem? Obrazem paralelnym do zrekonstruowanego powyżej zdaje się ten, zawarty w wierszu *Zeszłej nocy*¹⁹. Jeżeli w *Jonaszu* Bóg znajdował się „na zewnątrz” bohatera, który przebywał w środku, tak we wzmiankowanym wierszu, sytuacja jawi się jako odwrotna. Tu Bóg jest w środku bohatera, wypełnia go sobą, jako – z nim samym identyczny: „pojąłem nagle: nie ma żadnego na zewnątrz / Skóra, która dotychczas oblekała mnie / objęła całe nocne niebo. Wszystko wewnątrz jest”. W tym wypadku wolno byłoby mówić o obrazowaniu mistycznym, mającym ilustrować całościujące doświadczenie podmiotu.

W kręgu teologii apofatycznej i zarazem w pobliżu koncepcji teologii Janowej pozostaje jeden z najciekawszych wizerunków Boga w omawianej poezji. Bóg w wierszu *Zły ptak* przedstawiony jest mianowicie jako: „nieprzerwanie wieczny pocałunek bez ust”. Również i w tym wypadku, jak kilkakrotnie poprzednio, mamy do czynienia z obrazem pojęciowym, wizualnym, zarazem jednak niesłychanie sugestywnym. Pocałunek odsyła do miłości, tu zatem wskazuje na podstawowy atrybut Boga pojmowanego jako Miłość i utożsamionego z nią. Właśnie ta identyczność Boga i miłości wskazuje na zbieżność z teologiczną myślą św. Jana Ewangelisty. Epitet dookreślający ten pocałunek jako nieprzerwanie wieczny, wzmacnia teologiczność tego ujęcia, podkreślając wiecznotrwałość Bożej Miłości oraz jej nieustanność. Oderwanie tegoż pocałunku od ust natomiast może podkreślać absolutną inność Boga i Jego miłości, a jednocześnie jest odejściem od antropomorfizujących wyobrażeń Boga. Tak jak nie sposób przełożyć na wizualny obraz „pocałunku bez ust”, tak też nie jest możliwe nadanie Bogu jakiegokolwiek wyobrazeniowej postaci. Każda z nich bowiem będzie – przynajmniej do pewnego stopnia – idoliatrią, żadna też nie uchwyci adekwatnie Niepojętego. Wiersz dawałby się odczytywać jako swego rodzaju wyrzut czy protest wobec prób „czynienia Boga na swój, ludzki obraz i podobieństwo”... „Co to za wierni, którym nie wystarczy...”. Jeżeli to pytanie nie jest podszyte szyderstwem (bo i taką możliwość interpretacyjną zdaje się otwierać rzeczony utwór), jeżeli zatem nie ma on znamion szyderstwa, to trzeba by uznać, iż wyraża niezmiernie istotną z teologicznego punktu widzenia intuicję o absolutnej transcendencji Najwyższego, któremu nie odpowiada żadne ludzkie wyobrażenie...

¹⁹Tamże, s. 30.

Poetyckim potwierdzeniem i jednocześnie – poetycką ilustracją – religijnej prawdy o Bogu jako Miłości zdaje się być utwór o inc. „... i gładka, głośno kochająca się dwójca”²⁰. Jeśli pamiętać o koncepcji przywołwanego już tutaj św. Pawła, który relację Chrystusa i Kościoła opisywał przy pomocy metafor oblubieńczych, jeśli – idąc dalej – przypomnieć egzegezę *Pieśni nad Pieśniami*, tłumaczonej w Nowym Przymierzu jako wizja relacji między Bogiem a człowiekiem, to w takim świetle wspomniany utwór czytać by trzeba jako tekst o zaskakującej teologicznej głębi i przenikliwości. Czy rzeczywiście obrazowi kochanków jest tu nadany sens religijny? Czy zatem interpretowanie tego wiersza w kategoriach mistycznych intuicji jest zgodne z intencją twórczą i nie jest nadużyciem? Wiersz pozostaje semantycznie otwarty, a religijne sensory, choć mieszczą się w polu możliwych odczytań, bynajmniej nie są oczywiste...

Na podstawie pojedynczego tekstu nie sposób dokonać jednoznacznych rozstrzygnięć odnośnie sensów ewokowanych przez zawarte w poezji Świetlickiego przedstawienia Boga. Analiza większej ilości utworów także nie przyniesie ostatecznego rozwiązania powyższej kwestii z powodu różnoimienności sensów obecnych w pojedynczych utworach. Statystyka przedstawień mogłaby jedynie ukazywać dynamikę wahań i ambiwalencji w wyobrażeniach Boga, nie przesądza jednak o zaprojektowanej wymowie tych obrazów. Może się bowiem wydawać, iż projektem jest tutaj właśnie owa ambiwalencja, ukazująca brak pewności bohatera tej poezji w kwestiach religijnych. Tego rodzaju konkluzja wpisuje się w świadomość bohatera, której Bóg jawi się w jednym z wierszy jako strzep i skrzep²¹, w innym zaś utworze jako „reszta”²². Wszystkie trzy wymienione określenia sugerują wyobrażenie Boga jako pozostałości, a więc rzeczywistości, należącej do przeszłości. W lirycznym czasie terażniejszym życia bohatera Bóg jawi się mu jako idea ograniczona do zamkniętego²³ lub, w innym wypadku, zepsutego²⁴ kościoła oraz do minionego, do przeszłości, do czegoś, co jedynie w postaci pozostałości, resztki pojawia się wciąż na obrzeżach pragnień w postaci odczuwanego braku: „To jest najgorsze / chodzić w takim głodzie / minimalnej poświaty...”²⁵. Temu zanotowanemu pragnieniu światła od-

²⁰ Por. tenże, * * *, [w:] tamże, s. 45.

²¹ Por. tenże, *Piosenka chorego*, [w:] tamże, s. 87.

²² Por. tenże, *Granica*, [w:] tamże, s. 81.

²³ Por. tenże, *Pole szczytowe*, [w:] tamże, s. 21.

²⁴ Por. tenże, *Satysfakcja*, [w:] tamże, s. 16.

²⁵ Tenże, *Trzecia połowa*, [w:] tamże, s. 35.

powiada przekonanie, żywione nadzieją: „ale On przyjdzie. Przyjdzie. [...] Ja go od razu rozpoznam. Przyjdzie i będzie. Ja wiem – on przyjdzie. Ja czekam”²⁶.

Zofia Zarębianka

Not Obvious Indeed. Images of God in Marcin Świetlicki's Poetry

Reflecting on Marcin Świetlicki's collection of poems *Non-Obvious. Religious Poems* [*Nieoczywiste. Wiersze religijne*] (selected by Wojciech Bonowicz), the author undertook an analysis of the category of religiousness which is present in this poetry, in particular its non-obviousness in the iconographic perspective. The reader of that poetry is pushed out of joints of the former experiences of the Polish religious poetry, since their place is taken by ambivalence and uncertainty of God's images. The lyrical "I" experiences uncertainty in the sphere of religion and faces the image of God as only a remnant of the past.

²⁶Tenże, *Ochroniarze*, [w:] tamże, s. 110.

Jolanta Szarlej

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

Językowy obraz człowieka w księgach proroków „mniejszych”

Ponieważ w nas samych, we wszystkich stworzeniach
znajduje się stworzony obraz Mądrości,
dlatego nie bez racji prawdziwa i stwórcza Mądrość,
przypisując sobie to, co jest właściwe jej obrazowi, mówi:
„Pan stworzył mnie w dziełach swoich”¹.
św. Atanazy

Wstęp

Księgi prorockie *Starego Testamentu*, jako teksty starożytne, nie odzwierciedlają naukowej wiedzy o świecie, kształtują obraz nierzadko z naszą naukową wiedzą sprzeczny. Ujawniają go wyrazy i związki wyrazowe, przysłowia, symbole, także formy gramatyczne. Dobrym narzędziem do badania i opisu tych zjawisk jest metodologia kognitywna, niewykorzystywana dotąd do szerszych badań nad tekstem *Biblii*². Nowa metodologia to zarazem nowa szansa spojrzenia na *Stary Testament* w sposób odkrywczy, odsłaniający kolejne tajemnice tego niezwykłego dzieła o ogromnej kulturotwórczej sile i niespotykanej w literatu-

¹Św. Atanazy, *Przeciw Arianom*, cyt. za: *Liturgia Godzin*, t. 4, Poznań 1988, s. 357.

²Pierwszą próbę takich badań podjęłam w książce pt. *Epifanie biblijne* wydanej w Katowicach w 2002 r. O korzyściach płynących z zastosowania metodologii kognitywnej w badaniach nad *Biblią* pisałam także w artykule pt. *Przydatność metodologii kognitywnej w badaniach tekstu biblijnego*, [w:] *Tradycja a nowoczesność*, red. E. Woźniak, Łódź 2008, s. 115–126.

rze mocy oddziaływania na postawy i emocje człowieka. Kognitywizm można traktować jako jedną z metod przewyższania fundamentalistycznej lektury *Biblii*³. Metodologia ta daje także szansę pokonania ograniczeń analizy semiotycznej prowadzonej w duchu strukturalizmu – zasady immanencji tekstu⁴, uznania języka za strukturę autonomiczną⁵, a co za tym idzie – zamknięcia się w postępowaniu badawczym na „odniesienia pozatekstualne”⁶. Przyjęcie podstawowego dla kognitywizmu założenia „o konwencjonalnym (społecznym) charakterze wiedzy językowej, a mówiąc ściślej – o konwencjonalnym charakterze jednostek językowych”⁷, umożliwia dotarcie do mechanizmów kategoryzacji, które są zależne od świata zewnętrznego (przyrodniczego, społecznego, uwarunkowań historycznych etc.), w którym żyje kategoryzujący podmiot, a także od kształtującej go kultury oraz wyznawanego przez niego systemu wartości⁸. Kognitywizm, wpisujący się w nurt badań etnolingwistycznych, staje się pośrednio metodą poznawania społeczności, w której powstała *Biblia*, a przez to lepszego zrozumienia samego przekazu Księgi Ksiąg.

W swoim artykule chciałabym przedstawić biblijne wyobrażenia o osobie ludzkiej, zakorzenione w systemie wartości, takich jak przymierze z Bogiem, zbawienie, świętość, a ujawnione w konstrukcjach językowych. Ich analiza ma w zamierzeniu odsłonić biblijny obraz człowieka jako istoty żyjącej (*nepēš*) i wyrażającej się w *bāšār* (składnik cielesny) i *rû^ah* (składnik duchowy).

Językowy obraz świata

Na potrzeby własnych badań przyjmuję definicję językowego obrazu świata sformułowaną przez Jerzego Bartmińskiego.

[Językowy obraz świata jest] zawartą w języku, różnie zwerbalizowaną interpretacją rzeczywistości, dającą się ująć w postaci zespołu sądów o świecie. Mogą to być sądy „utrwalone” w gramatyce, słownictwie, w kliszowych tekstach, np. przysłowia, ale także sądy „presupono-

³ Por. *Interpretacja Pisma Świętego w Kościele*, Poznań 1994, s. 57–61.

⁴ Por. *Interpretacja Pisma Świętego...*, s. 38.

⁵ Por. H. Kardela, *Ogdena i Richardsa trójkąt uzupełniony, czyli co bada gramatyka kognitywna*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999, s. 19.

⁶ Sformułowanie użyte w cytowanej pracy *Interpretacja Pisma Świętego w Kościele*, s. 39.

⁷ H. Kardela, *Ogdena i Richardsa trójkąt uzupełniony...*, s. 18.

⁸ Por. J. Maćkiewicz, *Kategoryzacja a językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999, s. 53.

wane”, tj. implikowane przez formy językowe utrwalone na poziomie społecznej wiedzy, przekonań, mitów, rytuałów⁹.

W swoim artykule będę poszukiwać biblijnego obrazu człowieka utrwalonego w morfemach, leksemach i wyrażeniach języka hebrajskiego.

Baza materiałowa

Materiał językowy, stanowiący podstawę moich rozważań, pochodzi głównie z ksiąg proroków „mniejszych”, a więc z części *Biblii Hebrajskiej* zwanej *Nébi’im*¹⁰. Pomijam zbiór pism proroków pierwszych (księga Jozuego, Sędziów, 1 i 2 Samuela, 1 i 2 Księga Królewska) oraz zbiór proroków późniejszych (Izajasz, Jeremiasz, Ezechiel). Omawiam materiał pochodzący z tzw. *Księgi „Dwunastu”*, a więc z pism proroka Ozeasza, Joela, Amosa, Abdiasza, Jonasza, Micheasza, Nahuma, Habakuka, Sofoniasza, Aggeusza, Zachariasza, Malachiasza.

Wszyscy wymienieni prorocy działali w tzw. okresie klasycznym, który w *Katolickim komentarzu biblijnym* zyskuje następującą charakterystykę:

Przez „proroctwo klasyczne” rozumiemy prorokowanie przez tych, którzy według ST są przykładem odrębności proroków Izraela – to wszystko, co oddziela ich od wzorców Bliskiego Wschodu. Do proroków klasycznych zalicza się tych, których nauczanie zostało zawarte w ST, szczególnie zaś tych, których imiona pojawiają się w tytułach ksiąg prorockich¹¹.

Badany zbiór tekstów jest bardzo zróżnicowany, pochodzą one bowiem z okresu między VIII a V wiekiem przed Chr.¹² Teksty biblijne

⁹J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2006, s. 12.

¹⁰Podział podaje za: G. Ignatowski, *Kościół i synagoga. O dialogu chrześcijańsko-żydowskim z nadzieją*, Warszawa 2000, s. 104.

¹¹B. Vawter CM, *Wprowadzenie do literatury prorockiej*, [w:] *Katolicki komentarz biblijny*, red. R.E. Brown, J.A. Fitzmyer, R.E. Murphy, Warszawa 2001, s. 597.

¹²	Jonasz	770 przed Chr.	
	Amos	760 przed Chr.	
	Ozeasz	760–730 przed Chr.	
	Micheasz	737–690 przed Chr.	
			-----okres asyryjski
	Nahum	650 przed Chr.	
	Habakuk	630 przed Chr.	
	Sofoniasz	627 przed Chr.	
			-----okres babiloński

s poza określonego zbioru (z *Tory* lub *Ksiąg Mądrościowych*) pojawiają się w mojej analizie sporadycznie, stanowią jednak ważny jej element – są istotnym punktem odniesienia dla refleksji nad obrazem człowieka w księgach proroków „mniejszych”. W myśl koncepcji koła hermeneutycznego Hansa Geорга Gadamera do odczytania sensu dzieła konieczny jest ogląd jego poszczególnych części, te zaś można zinterpretować właściwie tylko wówczas, gdy uwzględnia się kontekst całości tekstu¹³. Innymi słowy: przyjmuję – jak określiła to Kamilla Termińska – „typ poznania naukowego, w którym wzięcie pod uwagę któregośkolwiek z elementów, implikuje konieczność skupienia się na całości”¹⁴.

Doboru tekstów dokonałam, poszukując w konkordancji Gerharda Lisowsky’ego rdzeni hebrajskich, określających człowieka. Korzystałam z trzeciego wydania *Konkordanz zum hebräischen Alten Testament* z 1993 roku¹⁵.

Teksty biblijne cytuję za: www.mechon-mamre.org/p/pt/pt0.htm.

Tekst polski pochodzi z piątego wydania *Biblii Tysiąclecia*¹⁶.

Leksemy nazywające człowieka w *Starym Testamencie*

Podstawowy leksem nazywający człowieka w biblijnej hebrajszczyźnie to rzeczownik אָדָם (pochodzi najprawdopodobniej od rdzenia אָדָם) o znaczeniu CZŁOWIEK, MĘŻCZYŻNA; jako *collectivum* jest używany w kontekstach odnoszących się do ogółu ludzi, ludzkości¹⁷.

Zachariasz (1–8)	520–518 przed Chr.
Aggeusz	520 przed Chr.
Abdiasz	500 przed Chr.
Joel	500 przed Chr.
Malachiasz	433 przed Chr.

-----okres perski

Por. J.H. Walton, *Składniki kanonu Starego Testamentu*, [w:] *Tablice biblijne. Chrześcijańskie tablice encyklopedyczne*, red. J.H. Walton, H.W. House, R.L. Thomas, R. Price, t. 1, Warszawa 2007, s. 3.

¹³ Por. H.G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, Kraków 1993.

¹⁴ K. Termińska, *Metaopis przeżycia metafizycznego. (Na przykładzie prozy Jarostawa Iwaszkiewicza)*, [w:] *Język a kultura*, t. 3, Wrocław 1991, s. 133.

¹⁵ *Konkordanz zum hebräischen Alten Testament*, red. H.P. Rüger, Stuttgart 1993.

¹⁶ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych* (Biblia Tysiąclecia), wyd. 5, Poznań 2000.

¹⁷ P. Briks, *Podręczny słownik hebrajsko-polski i aramejsko-polski Starego Testamentu*, Warszawa 1999, s. 22. L. Koehler, W. Baumgartner, J.J. Stamm, *Wielki słownik hebrajsko-polski i aramejsko-polski*, Warszawa 2008, t. 1, s. 14–15.

Odrębny leksem określa w języku hebrajskim istoty żywe rodzaju męskiego. Warto podkreślić, że hebrajski rzeczownik זָכָר odnosi się zarówno do ludzi, jak i zwierząt. Pochodzący od tego samego rdzenia זָכָר rzeczownik זָכָר odpowiada polskiemu leksemom MĘŻCZYŻNA, CHŁOPIEC, SAMIEC¹⁸. Natomiast kolejny rzeczownik w polu znaczeniowym męczyzny w języku hebrajskim – אִישׁ – jest używany niemal wyłącznie w odniesieniu do człowieka. Obejmuje swym zakresem polskie wyrazy MĘŻCZYŻNA, MAŻ, CZŁOWIEK; SAMIEC, KTOŚ, JEDEN¹⁹. Z tego samego rdzenia utworzony został rzeczownik אִשָּׁה o znaczeniu: KOBIE-TA, ŻONA, KAŻDA, SAMICA²⁰. Obok niego w biblijnej hebrajszczyźnie występuje także rzeczownik אִקְבָּה (KOBIE-TA; DZIEWCZYŃKA; SAMI-CA)²¹, określający kobietę jako istotę płciową.

Analizę kilku wybranych leksemów nazywających człowieka i opis budowanego przez nie językowego obrazu męczyzny i kobiety w księgach proroków „mniejszych” *Starego Testamentu* wypada rozpocząć od *Księgi Rodzaju*, bo chociaż nie jest księgą profetyczną, stanowi fundament biblijnej antropologii.

Biblijny opis stworzenia świata z *Księgi Rodzaju* (Rdz 1) można by rozpatrywać w kategoriach pierwszego dialogu Stwórcy i stworzenia, dialogu, który ujawnia moc kreacji Bożego Słowa. W kolejnych wersektach pierwszego rozdziału *Księgi Genesis* (1, 3.6.9.14.20.24.26.28.29) powtarza się hebrajska formuła:

וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים wajjō 'mer 'ēlōhîm (Bóg rzekł).

Odpowiedzią na to „pełne mocy stwórcze słowo Boga”²² jest powstanie kolejnych bytów, których ukoronowaniem jest człowiek. Pierwsze istotne cechy nowego stworzenia odsłania perykopa Rdz 1, 26:

¹⁸ P. Briks: *Podręczny słownik hebrajsko-polski*, s. 101; L. Koehler, W. Baumgartner, J.J. Stamm, *Wielki słownik hebrajsko-polski.*, t. 1, s. 258.

¹⁹ P. Briks: *Podręczny słownik hebrajsko-polski*, s. 31; L. Koehler i in., *Wielki słownik hebrajsko-polski*, t. 1, s. 42-43.

²⁰ P. Briks: *Podręczny słownik hebrajsko-polski*, s. 46; L. Koehler i in., *Wielki słownik hebrajsko-polski*, t. 1, s. 90.

²¹ P. Briks: *Podręczny słownik hebrajsko-polski*, s. 234; L. Koehler i in., *Wielki słownik hebrajsko-polski*, t. 1, s. 675.

²² T.M. Dąbek OSB, *Mowa w Piśmie Świętym*, Kraków 2004, s. 32.

וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים, נַעֲשֶׂה אָדָם בְּצַלְמֵנוּ כְּדְמוּתֵנוּ; וַיְרִדוּ בַדְּגַת הַיָּם וּבְעוֹף
הַשָּׁמַיִם, וּבְבְהֵמָה וּבְכָל-הָאָרֶץ, וּבְכָל-הָרֶמֶשׂ, הָרֹמֵשׂ עַל-הָאָרֶץ.

A wreszcie rzekł Bóg: «Uczyńmy człowieka na Nasz obraz, podobnego Nam. Niech panuje nad rybami morskimi, nad ptactwem powietrznym, nad bydłem, nad ziemią i nad wszystkimi zwierzętami pelzającymi po ziemi!» (Rdz 1, 26).

Nowe stworzenie określa rzeczownik hbr. אָדָם (hbr. 'ādām) CZŁOWIEK, MĘŻCZYZNA; coll. LUDZKOŚĆ, LUDZIE; jako adj. LUDZKI, CZŁOWIECZY²³. Jego etymologia nie jest pewna, ale zwykle wiąże się go z rdzeniem אדם, który w różnych koniugacjach ujawnia różne aspekty znaczenia:

qał BYĆ CZERWONYM; pu NA CZERWONO UFARBOWANY; hi BYĆ CZERWONYM, CZERWIENIĆ SIĘ; hitp CZERWIENIĆ SIĘ, MIENIĆ SIĘ²⁴.

Według Józefa Flawiusza czerwona miała być ziemia, z jakiej został zrobiony pierwszy człowiek²⁵: 'ādām to zatem istota o czerwonym kolorze skóry lub ulepiona z czerwonej gliny. L. Pirot dostrzega związek z hebrajskim rzeczownikiem 'ādāmāh oznaczającym ziemię i eksponującym znany biblijny obraz człowieka ulepionego z prochu ziemi²⁶. Znane stwierdzenie z *Księgi Rodzaju* 3, 19 określające marność i ulotność ludzkiego życia: „prochem jesteś i w proch się obrócisz” jest w języku polskim odczuwane jako metaforyczne. W j. hebr. stanowi komponent semantyczny leksemu 'ādām – człowiek. Człowiek jest zatem konceptualizowany jako istota krucha, słaba, niezdolna do samoistnego istnienia. Zapowiedź zniszczenia stworzenia, także człowieka, z wyroczni proroka Sofoniasza (So 1, 3): „wytępię/wytnę człowieka z oblicza ziemi” oznacza jego ponowne zjednoczenie z glebą, powrót do stanu sprzed stworzenia, całkowite zatarcie śladu po istocie ludzkiej.

²³ P. Briks, *Podręczny słownik hebrajsko-polski*, s. 22; L. Koehler i in., *Wielki słownik hebrajsko-polski*, t. 1, s. 14–15.

²⁴ Briks: *Podręczny słownik hebrajsko-polski*, s. 21.

²⁵ Por. S. Łach, *Księga Rodzaju. Wstęp – przekład z oryginału – komentarz – ekskursy. Pismo Święte Starego Testamentu I*, 1, Poznań 1962, s. 192.

²⁶ Por. tamże.

אָסוף אָדם וּבְהֵמָה, אָסוף עוף-הַשָּׁמַיִם וְדָגֵי הַיָּם, וְהַמְכַשְׁלוֹת, אֶת-
הַרְשָׁעִים ; וְהִכְרַתִּי אֶת-הָאָדָם, מֵעַל פְּנֵי הָאֲדָמָה--נֶאֱמַר-יְהוָה

Usunę ludzi i bydło, usunę ptactwo powietrzne i ryby morskie, i zgorsezenia wraz z bezbożnymi; i wytepię człowieka z oblicza ziemi – wyrocznia Pana (So 1, 3).

W badanej perykopie Rdz 1, 26 niezwykle znaczenie ma informacja zawarta w sformułowaniu:

אָדָם בְּצַלְמֵנוּ כִּדְמוּתֵנוּ

które oznacza, że człowiek został uczyniony na obraz i podobieństwo Boże. W kontekście wcześniejszych rozważań o nicości człowieka wydaje się ono zdumiewające. Wyrażenie to budują dwa hebrajskie synonimiczne rzeczowniki:

hbr. צֶלֶם (*šelem*) m. – OBRAZ, PODOBIZNA²⁷, także cień nietrwały i obraz materialny jakiegoś przedmiotu²⁸.

hbr. דְמוּת (*dēmût*) f. – PODOBIZNA; PODOBIEŃSTWO; POSTAĆ; WYGLĄD, COŚ PODOBNEGO²⁹, zarówno w sensie konkretnym, jak i abstrakcyjnym³⁰.

Do pierwszego z wyrazów dodany został przyimek *bē*, co wskazuje, że „stosunek obrazu do przedstawionej na nim osoby jest wewnętrzny, istotny, a nie tylko zewnętrzny, przypadłościowy”³¹. Drugi z wyrazów został połączony z partykułą *kē*, zawierającą w sobie również ideę podobieństwa, stąd całą konstrukcją *kiḏmûtēnū* oznacza „jako przedmiot podobny do nas”³². A zatem człowiek jest istotą podobną do Boga, bo „wzorem Stwórcy jest zdolny do myślenia, mówienia, działania i osądzania swych dzieł, czyli innymi słowy: człowiek jak i Bóg jest bytem osobowym”³³.

Choć badany werset Rdz 1, 26 przekonuje o podobieństwie człowieka do Boga, kolejny – Rdz 1, 27 – zdaje się tej prawdzie przeczyć.

²⁷ P. Briks: *Podręczny słownik hebrajsko-polski*, s. 298.

²⁸ Por. S. Łach, *Księga Rodzaju...*, s. 192.

²⁹ P. Briks, *Podręczny słownik hebrajsko-polski*, s. 87.

³⁰ Por. S. Łach, *Księga Rodzaju...*, s. 192.

³¹ Por. tamże.

³² Por. tamże.

³³ Por. tamże.

וַיִּבְרָא אֱלֹהִים אֶת-הָאָדָם בְּצַלְמוֹ, בְּצַלֵּם אֱלֹהִים בָּרָא אֹתוֹ: זָכָר וּנְקֵבָה,
בָּרָא אֹתָם.

Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz, na obraz Boży go stworzył: stworzył mężczyznę i niewiastę (Rdz 1, 27).

Perykopa Rdz 1, 27 pokazuje bowiem związek człowieka ze światem zwierząt. Cieleśnie ludzie dzielą się na dwa rodzaje: *zākār* – męski i *n^eqēbāh* – żeński.

Wspominane już hbr. rzeczowniki זָכָר oraz נְקֵבָה określają istotę żywą rodzaju męskiego, nie różnicując zwierząt i ludzi³⁴. Znamienny jest fakt, że tych rzeczowników używa się na określenie mężczyzny w najstarszych tekstach *Tory*, natomiast nie występują one zupełnie w księgach tzw. proroków „mniejszych”. Oba rzeczowniki pochodzą od rdzenia זכר. Jego znaczenie obrazuje perykopa z *Księgi Powtórzonego Prawa* 7, 18:

לֹא תִירָא, מֵהֵם: זָכָר תִּזְכֹּר, אֶת אֲשֶׁר-עָשָׂה יְהוָה אֱלֹהֶיךָ, לְפִרְעָה,
 וּלְכָל-מִצְרָיִם.

[...] nie lękaj się ich! Pamiętaj, co uczynił Pan, Bóg twój, faraonowi i wszystkim Egipcjanom (Pwt 7, 18).

Rdzeń ZKR, od którego pochodzi hbr. זָכָר, czyli SAMIEC, związany jest z pamięcią, przypominaniem, braniem sobie czegoś do serca, przekazywaniem ważnych, chwalebnych informacji; nazywa też operacje mentalne: MYŚLEĆ, ROZMYŚLAĆ³⁵. A zatem mężczyzna w języku hebrajskim to ten, który utwierdza pamięć i odpowiada za przekaz tradycji.

Określenie kobiety z badanej perykopy Rdz 1, 27 pochodzi od rdzenia נקב o znaczeniu (PRZE-)WIERCIC; PRZEDZIURAWIĆ; OZNACZYĆ; pt. pass. NAZNACZENI, ZNAMINIENICI; KSIĄŻĘTA³⁶.

Znaczenie rdzenia obrazuje perykopa z *Księgi Izajasza* 36, 6:

הִנֵּה בְטַחַתָּ עַל-מִשְׁעַנֵּת הַקִּנָּה הַרְצוּץ הַזֶּה, עַל-מִצְרָיִם, אֲשֶׁר יִסְמְךָ אֵינִי
 עָלָיו, וּבֵא בְכַפּוֹ וּנְקֵבָה: כִּן פִּרְעָה מְלֹךְ-מִצְרָיִם, לְכָל-הַבְּטָחִים עָלָיו.

³⁴ Por. L. Koehler i in., *Wielki słownik hebrajsko-polski*, t. 1, s. 256.

³⁵ Por. P. Briks, *Podręczny słownik hebrajsko-polski*, s. 101.

³⁶ P. Briks, *Podręczny słownik hebrajsko-polski*, s. 234; L. Koehler i in., *Wielki słownik hebrajsko-polski*, t. 1, s. 675.

Oto ty się opierasz na Egipcie, na tej nadłamaney lasce trzciny, która, gdy się kto oprze na niej, wchodzi w dłoń i przebijają. Taki jest faraon, król egipski, dla wszystkich, którzy w nim pokładają nadzieję (Iz 36, 6).

Rdzeń NQB wyraża ideę wydrążania, wiercenia, dziurawienia etc. A zatem hebrajska nazwa kobiety jako istoty płciowej, biologicznej zawiera pewną somatyczną aluzję.

hbr. נִקְבָּה

f. KOBIETA; DZIEWCZYNIKA; SAMICA³⁷;

Opis z perykopy Rdz 1, 27 nie tylko nie deprecjonuje kobiety, choć tak z perspektywy polszczyzny mogłoby się wydawać, ale dowodzi, że: „Godność człowieka stworzonego na obraz i podobieństwo Boga dotyczy w równym stopniu mężczyzny i kobiety – człowiek jest stworzony jako mężczyzna i kobieta”³⁸.

Ciekawą interpretację sformułowania נִקְבָּה וְזָכָר zaproponowała Kamilla Termińska. Kopuła ‘waw’ przekształcona w tekście w długie ‘u’ „wśród rozlicznych funkcji posiada znaczenie łączenia lub nadmiaru i pozwala przetłumaczyć ten szereg składniowy jako «mężczyzną i kobietą jednocześnie» albo «mężczyzną, a ponadto nawet kobietą»”³⁹.

Warto podkreślić w tym miejscu oryginalność myśli biblijnej zrodzonej w czasach i środowisku, które pogardzało kobietą.

Sformułowanie z Rdz 1, 27 נִקְבָּה וְזָכָר można by przetłumaczyć również jako ‘samcem i samicą’, jednak drastyczność tego sformułowania jest trudna do zniesienia w polszczyźnie. W języku hebrajskim jego brutalności nie słyhać. Można te słowa interpretować jako wyraz swojej nobilitacji cielesności istoty ludzkiej. Człowiek poprzez płciową odmiennost *zākār* i *nʿqēbāh* zyskuje płodność, ta zaś jest pojmowana jako udział w mocy stwórczej samego Boga.

Bez wątpienia cielesność mężczyzny i kobiety, pobłogosławiona przez Stwórcę i objęta nakazem rozmnażania – tak samo jak w przypadku zwierząt – posiada w *Starym Testamencie* pozytywną waloryzację. Staje się ona *creatio continua* – ciągłym stwarzaniem, nie tylko nowych istnień, ale też w pewnym sensie – samego siebie – pokonywanie odmiennosci natury kobiety i mężczyzny rodzi konieczność transcendowania własnego „ja” w kierunku drugiej istoty „ty”, diametralnie różnej niż „ja”. Tworzenie wspólnoty „my” wiąże się z wielką pracą duchową

³⁷ Tamże.

³⁸ T. Węclawski, *Abba wobec Boga Ojca*, Kraków 1999, s. 188.

³⁹ K. Termińska, *Śmiech Sary. Kobiecość – męskość w hebrajszczyźnie biblijnej*, [w:] *Płec języka – język płci*, red. J. Arabski, M. Kita, Katowice 2010, s. 185–195.

i czyni z człowieka istotę zaproszoną do życia we wspólnocie, w komunii z innymi osobami⁴⁰.

Rzecz charakterystyczna, że w księgach proroków „mniejszych” – podobnie jak w przypadku rzeczownika *zākār* – zupełnie nie występuje określenie kobiety *nʿqēbāh*. Przeciwwstawienie kobiety i mężczyzny oddaje inna para leksemów:

hbr. אִישׁ

MEŹCZYŻNA, MAŹ, CZŁOWIEK; SAMIEC, KTOŚ, JEDEN⁴¹.

hbr. אִשָּׁה

KOBIETA; ŻONA; KAŻDA; SAMICA⁴².

אִישׁ – אִשָּׁה *ʾiš – ʾiššāh* – gramatycznie masc. i fem. od tego samego rdzenia – oddajemy zwykle w tłumaczeniu jako MEŹCZYŻNA – KOBIETA, chociaż Jakub Wujek zdecydował się na neologizm: MAŹ – MEŻYNA, a współczesne feministki, być może, domagałyby się formy: *kobiet – kobieta.

Biblijne stwierdzenie „nie jest dobrze, żeby mężczyzna był sam; uczynię mu zatem odpowiednią dla niego pomoc”, które poprzedza stworzenie kobiety, wyraża „dwoistość i społeczność (otwartość) natury człowieka”⁴³. Pierwszy i drugi opis stworzenia człowieka zgodnie podkreślają „pierwotne zasadnicze skierowanie ku sobie i wzajemną przynależność mężczyzny i kobiety, co wyraża ich nagość i wolność od wstydu [...]”⁴⁴.

Istotną prawdę o człowieku i jego naturze wyraża tzw. drugi opis stworzenia człowieka z Rdz 2, 7:

וַיִּצָר יְהוָה אֱלֹהִים אֶת-הָאָדָם, עֹפֶר מִן-הָאֲדָמָה, וַיִּפַּח בְּאַפָּיו, נִשְׁמַת
חַיִּים; וַיְהִי הָאָדָם, לְנֶפֶשׁ חַיָּה.

[...] wtedy to Pan Bóg ulepił człowieka z prochu ziemi i tchnął w jego nozdrza tchnienie życia, wskutek czego stał się człowiek istotą żywą (Rdz 2, 7).

⁴⁰ Szerzej piszę na ten temat w artykule pt. *Proroków dialog z Najwyższym*, powołując się na opinie m.in. Romano Guardiniego (s. 28) i Gianfranco Ravasiego (s. 33), [w:] „*Jawicie się jako źródła światła w świecie*” (Flp 2, 15), red. T.M. Dąbek OSB, Tyniec 2010, s. 11–35.

⁴¹ P. Briks, *Podręczny słownik hebrajsko-polski*, s. 31; L. Koehler i in., *Wielki słownik hebrajsko-polski*, t. 1, s. 42–43.

⁴² P. Briks, *Podręczny słownik hebrajsko-polski*, s. 46; L. Koehler i in., *Wielki słownik hebrajsko-polski*, t. 1, s. 90.

⁴³ T. Węclawski, *Abba wobec Boga Ojca*, s. 188.

⁴⁴ Tamże.

„Przez pośrednictwo Bożego tchnienia otrzymuje człowiek życie i staje się *nepeš hajjāh*, tj. istotą żyjącą”⁴⁵, podobnie jak zwierzęta. Człowiek i zwierzęta to zatem w biblijnym obrazie „proch, który oddycha nozdrzami”⁴⁶. Rzeczownik *nepeš* często w *Starym Testamencie* wyraża ideę istnienia, życia – tak jest np. w perykopie z *Księgi Jonasza* 1, 14:

וַיִּקְרָאוּ אֶל-יְהוָה וַיֹּאמְרוּ, אֲנָהּ יְהוָה אֵל-נָא נֹאבְדָה בְּנִפְשׁ הָאִישׁ הַזֶּה,
וְאֵל-תִּתֵּן עָלֵינוּ, דָּם נִקְיָא : כִּי-אַתָּה יְהוָה, כַּאֲשֶׁר חִפְצָתָ עִשִׂיתָ.

Wołali więc do Pana i mówili: «O Panie, prosimy, nie dozwól nam zginąć ze względu na życie tego człowieka i nie obciążaj nas odpowiedzialnością za krew niewinną, albowiem Ty jesteś Pan, jak Ci się podoba, tak czynisz» (Jon 1, 14).

Człowiek jest elementem stworzenia dobrze wkomponowanym w całość dzieła Bożego⁴⁷, ale równocześnie posiada cechy świadczące o jego wyjątkowości. Jednym z elementów, które czynią z niego „koronę stworzenia”, jest wymiar jego istoty określany hebrajskim rzeczownikiem *ruḥ*, czyli DUCH.

מִשָּׂא דְבַר-יְהוָה, עַל-יִשְׂרָאֵל : נֹאֵם-יְהוָה, נֹטָה שְׂמִימִם וַיִּסַּד אֶרֶץ, וַיִּצַּר
רוּחַ-אָדָם, בְּקִרְבּוֹ.

Wyrok. Słowo Pana o Izraelu. Wyrocznia Pana, który rozpostarł niebiosy i położył fundamenty ziemi, i ducha tchnął we wnętrze człowieka (Za 12, 1).

Wstępna konkluzja

Obserwacja współczesnego świata, wytworów współczesnej kultury może prowadzić do przekonania, iż w polu zainteresowań człowieka doby dzisiejszej znajduje się przede wszystkim sukces dający władzę, sławę i pieniądze; doskonale i nieprzemijające piękno; siła czyniąca niezwyciężonym; niezniszczalne zdrowie. Naczelną wartością wydaje się być wybujały indywidualizm, niezależność i samowystarczalność. Te

⁴⁵ S. Łach, *Księga Rodzaju...*, s. 199.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Por. np. Rdz 6, 7. Szerzej piszę na ten temat w artykule pt. *Biblijne epifanie zwierzęce na tle opozycji homo – animal*, [w:] *Język a Kultura*, t. 15: *Opozycja homo – animal w języku i kulturze*, red. A. Dąbrowska, Wrocław, 2003, s. 33–48.

ślady mitologicznych fundamentów naszej kultury, zwizualizowane w wyobrażeniach bóstw greckiego panteonu, niewiele mają wspólnego z biblijnym wizerunkiem człowieka. Nie do końca zbieżny jest z nim także obraz człowieka jako istoty rozdwojonej na pierwiastek cielesny i duchowy – to pozostałość tradycji hellenistycznej. Teologia biblijna do czasów hellenistycznych nie zna „bezcieleśnego mówienia o człowieku”⁴⁸.

Zarówno człowieka, jak i zwierzę określa w *Starym Testamencie* hebrajski rzeczownik *neṗeš*. Oznacza on każdą żywą istotę, nie tylko człowieka⁴⁹. *Neṗeš* to istota, której życie „zlokalizowane jest zarówno we krwi, jak i w oddechu”⁵⁰. Podobnie jak zwierzęta człowiek jest istotą materialną, posiada ciało (*bāsār*) i to ono ujawnia płciową odmienność określoną przez rzeczowniki *zākār* – męski i *n^eqēbāh* – żeński. Jako istota materialna, uczyniona z ziemi jest słaba i skazana na przemijanie. Jest niezdolna do funkcjonowania w oderwaniu od swego Stwórcy i innych stworzeń. Ale przez swoją płodność ma udział w mocy stwórczej Boga.

W odróżnieniu od zwierząt⁵¹ człowiek posiada wymiar duchowy nazywany przez hebrajski rzeczownik *rū^ah*, który wśród wielu znaczeń posiada i takie, jak TCHNIENIE, WIATR. Duch to owoc Bożego tchnienia, który wniknął w ludzką istotę w momencie kreacji⁵² – odtąd „duch ludzki i Duch Boski są ściśle ze sobą związane”⁵³. Duch uzdalnia człowieka do przeżywania życia w łączności z Bogiem, do poznawania swego powołania i miejsca w Bożym planie zbawienia oraz do pełnienia woli Bożej. Jest czymś różnym od *psyché* – greckiego określenia psychicznego wymiaru istoty ludzkiej, kierującego jej wewnętrznym życiem: relacjami osobowymi, uczuciami i emocjami.

O człowieku zatem można powiedzieć, że jest istotą, która nie tyle składa się z ciała i duszy, ile jest ciałem i duszą. Składnik cielesny (hbr.

⁴⁸T. Węclawski, *Abba wobec Boga Ojca*, s. 187.

⁴⁹Rozwój antropologii biblijnej trudno opisać w tak krótkim jak artykuł wystąpieniu, jest w nim miejsce jedynie na szkic obrazujący sens poszczególnych pojęć. Ich rozwój w *Biblii* i tradycji judeo-chrześcijańskiej przedstawił graficznie M. Gennert (wykres na końcu artykułu).

⁵⁰S.A. White, *Osoba ludzka*, [w:] *Słownik wiedzy biblijnej*, red. B.M. Metzger, M.D. Coogan, Warszawa 1997, s. 578.

⁵¹Czy *rū^ah* przynależy wyłącznie do człowieka? W świetle słów Koheleta (3, 18–21) ta powszechnie przyjęta prawda może wydawać się dyskusyjna. Radykalne w swej wymowie słowa o równości człowieka i zwierzęcia zwykle interpretuje się jako wyraz skrajnego pesymizmu kaznodziei oraz wyraz specyficznej konstrukcji tekstu, określanej jako brak doktrynalnej spójności. Por. przypis do Koh 3, 18 i 3, 21 oraz *Wstęp do Księgi Koheleta*, [w:] *Biblia Jerozolimska*, Poznań 2006, s. 873, 878.

⁵²Por. S.A. White, *Osoba ludzka*, s. 579.

⁵³Tamże.

bāšār; gr. *sarx, sōma*) i duchowy (hbr. *rû^ah*; gr. *pneuma*) tej jedności należy traktować jako nierozdzielne.

Być człowiekiem w pełni oznacza więc zarówno przynależność do świata przyrodniczego (zwierzęcego), jak i posiadanie życia wewnętrznego, umożliwiającego budowanie relacji osobowych z innymi ludźmi oraz ze Stwórcą. Integracja tych trzech wymiarów człowieczeństwa (cielesnego, psychicznego i duchowego) jest warunkiem osiągnięcia dojrzałości jako osoba ludzka. Człowieczeństwo jest zarówno darem, jak i zadaniem, niełatwym do zrealizowania.

Analizowany materiał językowy, z konieczności bardzo okrojony i potraktowany wybiórczo, pozwala wnioskować, iż nie jest dziełem przypadku swoista eliminacja w księgach proroków „mniejszych” określeń człowieka, które akcentują jego wymiar cielesny (*zākār* i *n^eqēbāh*). Istotę misji prorockiej stanowiła troska o budowanie życia duchowego narodu oraz walka o zachowanie czystości kultu Boga Jhwh⁵⁴, nie może dziwić zatem fakt, że człowiek określany jest przy pomocy słów podkreślających jego osobowość i człowieczeństwo (*'iš* – *'iššāh*).

Zakończenie

„Czymże jest człowiek, że o nim pamiętasz?” – woła psalmista do swego Stwórcy. Pełne zdumienia słowa *Psalmu 8* kryją w sobie głęboką prawdę o złożonej naturze człowieka. Źródło tego zdumienia objaśnia trafnie po wiekach św. Grzegorz z Nazjanu:

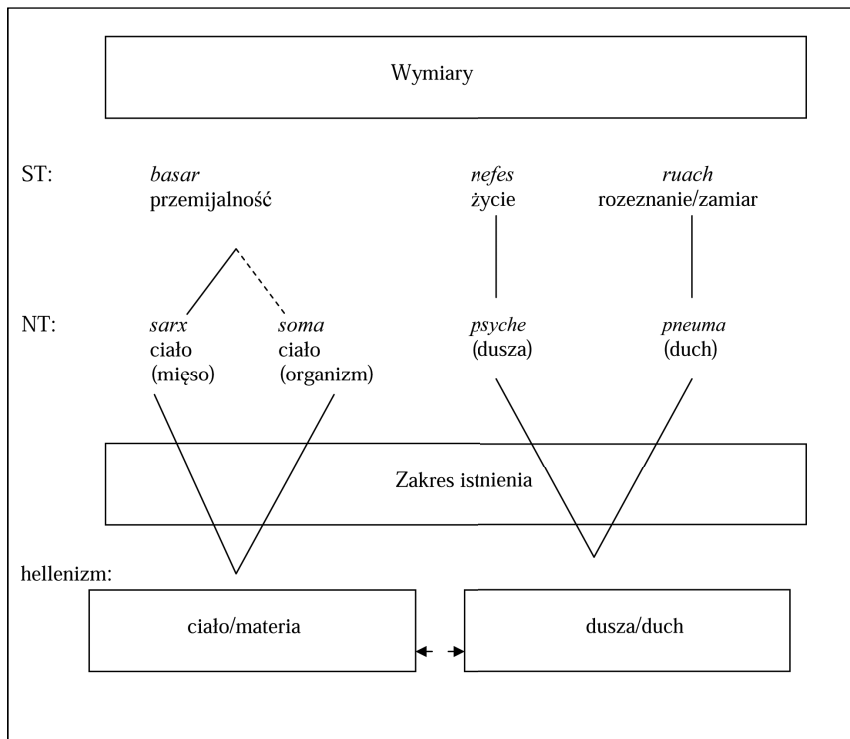
„Czymże jest człowiek, że o nim pamiętasz?” Cóż to za nowa tajemnica, która uwidacznia się we mnie? Jakże mały jestem, a zarazem wielki, okryty niesławą i wzniosły, śmiertelny i nieśmiertelny, ziemski i niebieski. Z Chrystusem mam być pogrzebany, z Chrystusem zmartwychwstać, być współdziedzicem Chrystusa, synem Bożym, więcej – Bogiem samym⁵⁵.

⁵⁴ Szerzej o profetyzmie i prorokach piszę w artykułach: *Moc Boża w ludzkim słowie zamknięta. Cechy wypowiedzi prorockiej w pismach Prymasa Tysiąclecia*, [w:] *Język religijny dawniej i dziś (w kontekście teologicznym i kulturowym) V*, red. ks. P. Bortkiewicz, S. Mikołajczak, M. Rybka, Poznań 2009, s. 53–62; *Nie samym chlebem żyje człowiek, lecz każdym słowem, które pochodzi z ust Bożych (Mt 4, 4). Refleksje o prorokach – sługach Słowa*, [w:] *Słowa, słowa, słowa... Refleksje o słowie*, red. A. Węgrzyniak, T. Borutka, A. Matuszek, Bielsko-Biała 2009, s. 50–66; *Proroków dialog z Najwyższym*, s. 11–35.

⁵⁵ Grzegorz z Nazjanu, *Kazanie 7, po śmierci brata Cezarego*, 23–24; cyt. za: *Liturgia Godzin*, t. 4, Poznań 1988, s. 387.

Uważnym obserwatorom świata pozostaje mieć nadzieję, że nic ze swej aktualności nie straciły przez wieki słowa *Biblii* i ich interpretacja św. Atanazego, zawarta w motcie niniejszego wystąpienia – głoszą one optymistyczną prawdę o obecności Mądrości Bożej w człowieku i całym stworzeniu poddanym jego opiece.

Człowiek jako ciało, dusza i duch⁵⁶



⁵⁶ Zestawiał: M. Gennert. Podaję za: Georg Langemeyer, *Antropologia teologiczna, „Podręcznik Teologii Dogmatycznej”*, red. W. Beinert, Kraków 1995, s. 63. Transkrypcję terminów hebrajskich i greckich podaję za źródłem.

Jolanta Szarlej

Linguistic Image of Man in the Books of The Minor Prophets

The paper is an attempt of cognitive analysis and description of biblical images of man, deeply rooted in the religious system of values, such as alliance with God, redemption or sanctity, found in various morphemes, lexemes and other expressions of the Hebrew biblical language. The analysis of the Hebrew lexemes used to define a man and a woman, helpful in the reconstruction of the informal ways of thinking of man observed in the Semitic culture, is supposed to present the biblical picture of man as a living creature (*nepeš*) and revealing itself in *bāšār* (a physical component) as well as *ruḥ* (a spiritual component), a creature functioning among other creatures, belonging to their world, but also occupying a particular position in that world.

Kalina Bahneva

Uniwersytet Sofijski im. św. Klimenta Ochrydzkiego, Sofia

„...po co nizać próżne słowa...” Obraz w powieści *Antychryst* Emiliana Stanewa

Wydana w 1973 r. powieść *Antychryst* Emiliana Stanewa była swego czasu znaczącym wydarzeniem. Przede wszystkim ze względu na swój metaforyczny wydzźwięk, który odnosił zgłębiany w utworze sens prawdy abstrakcyjnej do pustych ideologicznych schematów idei socjalistycznej.

W utworze Stanewa poznanie prawdy nieziemskiej jest wieloaspektowe. Poza odniesieniem zagadki najwyższego Jeruzalem do realnych postaci, jak i duchowych oraz społecznych wydarzeń w bułgarskim czternastym stuleciu, dostąpienie sensu najwyższej prawdy (Jeruzalem) może obejmować zasady każdego kontaktu z Tajemnicą Istnienia (Witkacy). Może odnosić się również – jak już zostało wspomniane – do oddalonych od tego, co „ludzkie, arcyłudzkie”, zideologizowanych obrazów idealnej przyszłości człowieka. Do tego, co nazwał Herbert w *Martwej naturze z wędzidłem* „zabójczymi abstrakcjami”, grożącymi wypiciem do końca całej krwi rzeczywistości¹.

W powieści Stanewa dochodzenie do prawdy najwyższej oraz odejście od niej wywodzone jest na podstawie rozmyślań Enia – Teofila Monacha (Teofila Mnicha), głównego bohatera utworu. Jednak nie tyle myślowa (logiczna) istota słowa, ile jego moc kształtowania wizji, okazuje się być kanwą literackości utworu i w tym sensie „chwytem” artystycznym konstytuującym świat powieściowy bułgarskiego pisarza. Mówiąc o nasilonej wizyjności tekstu, mam na myśli, że podstawowe

¹ Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 110.

problematyzowane zagadnienia są dociekane na podstawie obrazu, malarzkiego sztychu, rozległej wizji lub sportretowanego wizerunku oddzielnej postaci.

Skąd ta preferencja obrazowej syntezy prawdy jak i jej połączenie z „rozumną”, myślową istotą słowa, a nawet swoiste „wywyższenie” poetyki oglądu nad „czysto” inteligibilnym (Kant) poznaniem świata?

Być może stąd, że powieść skłania się do nowego artystycznego potwierdzenia odwiecznie znanej oraz boleśnie przeżywanej przez człowieka zasady iż słowo jest niewystarczalne, żeby dojść do kwintesencji rzeczy. Słowo oszukuje, gdyż może być kłamstwem, „i jeśli ono jest kłamstwem, to kłamstwem jest cały świat”² – konkluduje Teofil o swojej próbie poznania świata poprzez jego słowną istotę. W planie indywidualnym, w aspekcie osobowości ludzkiej, podobny wybór w powieści jest umotywowany: „A gdy dusza napotka sprzeczność, zraża się i milczy zawiedziona” – puentuje Teofil Monach³.

W ogólnoludzkim, ponadindywidualnym wymiarze dochodzenia do najwyższej prawdy, podobny wybór milczenia jako droga do doznania tajemnicy istnienia, znajduje w utworze Stanewa następujące uzasadnienie:

Żaden mędrzec nie posiadał słowa prawdy, albowiem myśлами zburzył najwyższą prawdę duszy. Płytki i wielosłowny duch mądrości tego świata pełen jest grzesznej mowy tajemnej, wyzutej z mądrości hipostatycznej. – głosił Święty [Teodozjusz Tyrnowski, nauczyciel hesychazmu – K.B.] na zgromadzeniach w wielkiej świetlicy. [...] Najwyższa prawda? Czyż język ma dla niej słowa?⁴

– kontynuuje Teofil Monach rozważania Świętego, próbując wydobyć z siebie i przelać na papier słowo najczystsze.

Podobna niewiara w językowy wyraz rzeczywistości i tym samym zgłębiania w powieści zagadka istnienia w oparciu o jej wizyjny obraz, na początku utworu jest jakby umotywowana dziecięcym wiekiem narratora. Enio to podrastające dziecko, a jego dziecięca dusza „miała wtedy wszechwidzące oczęta – postrzegała wszystko, ale nie mogła wyrazić słowami”⁵. Ale dzieciństwo to nie tylko podstawowy etap rozwoju oddzielnego indywiduum, dzieciństwo to także metaforyczne ujęcie każdej kultury, która pragnie odkryć na nowo rozumowy obraz przedsta-

² E. Stanew, *Antychryst*, tłum. W. Gałązka, Katowice 1979, s. 155.

³ Tamże, s. 58.

⁴ Tamże, s. 98.

⁵ Tamże, s. 12.

wieniowy sens rzeczy⁶. Wystarczy wspomnieć o postulowanym przez Nietzschego w *Tako rzecze Zaratustra* powrocie współczesnego człowieka do stadium dziecka jako możliwości wyzbycia się utartych form egzystencjalnych, w tym i tych dotyczących skonwencjonalizowanych relacji między człowiekiem a Bogiem. Można też powołać się na pogląd Spenglera, kreślącego w *Zmierzchu Zachodu* obraz „dojrzewających”, lecz i starzejących się kultur, które podobno formom organicznym próbują wypełnić „fazę starości” „nową treścią wewnętrzną” i tym samym wspominają z melancholią swoje dzieciństwo⁷.

Niemoc słownego wytłumaczenia, ukrywającego się pod szatami dobra i zła, określa nawet kontakt podrastającego chłopca z najwspanialszymi dziełami średniowiecznej literatury bułgarskiej, której wzorce (np. *Azbuczna modlitwa*, *Proglas*) napelniają „duszę światłością”, lecz nie przynoszą tak pożądanego objawienia prawdy. Słowo poetyckie Konstantyna Presławskiego⁸, ucznia św. św. Cyryla i Metodego, któremu przypisuje się autorstwo wspomnianych utworów, wprowadza w du-

⁶ „Nie zapominajmy – podkreśla Ricoeur w związku z oddzielnymi etapami, przez które przechodzi poznanie Descartes’a idei, a właściwie „jest to idea czegoś, co ona reprezentuje” – że idee są «ideami rzeczy». Oprócz tego, że są obecne w umyśle, mają walor przedstawienny, który pozwala mówić o «ideach rzeczy»: «Niektóre z nich są jak gdyby obrazami rzeczy i tym tylko właściwie przysługuje nazwa idei, gdy na przykład myślę [lorsque je me repréente] o człowieku, chimerze, niebie, aniele, Bogu» (*Trzecia medytacja*) [René Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii wraz z zarzutami uczonych mężów i odpowiedziami autora oraz Rozmowa z Burnanem*, Warszawa 1958, t. 1, s. 47]” (P. Ricoeur, *Drogi rozpoznania*, tłum. J. Margański, Kraków 2004, s. 24).

⁷ „Każda kultura przechodzi w swym istnieniu fazy wieku indywiduum ludzkiego. Każda ma swój wiek dziecięcy, młodość, dojrzałość i wreszcie starość. [...] Dusza wspomina w romantyzmie raz jeszcze jakby z melancholią swoje dzieciństwo. W końcu traci ona – znużona, zniechęcona i zimna – chęć do życia i tęsknie znowu zwraca się – jak w okresie cesarstwa rzymskiego – od tysiącletniego światła dziennego do mroków praduchowego mistycyzmu, do macierzyńskiego łona, do grobu” (O. Spengler, *Zmierzch Zachodu*, przeł. i przedmową opatrzył J. Marzecki, Warszawa 2001, s. 101-102).

⁸ „Z imieniem Konstantyna Presławskiego związane są również dwa starobułgarskie utwory poetyckie – *Modlitwa abecadłowa* (*Azbuczna modlitwa*) oraz znacznie obszerniejszy, liczący ponad sto wersów *Przedgłos do Ewangelii* (*Proglas do Ewangelii*) – pisała T. Dąbek. Oba te wiersze, ujęte w formie 12-zgłoskowca ze średniówką po 5 lub 7 sylabie, trzymały się odpowiednio przetworzonych wzorców dawniejszej poezji bizantyńskiej, ale były jedną wielką pochwałą pisma słowiańskiego. Zanosząc modły do Boga o łaskę natchnienia i mądrość potrzebną do objaśnienia na piśmie prawd Bożych nowo ochrzczonej Słowianom, twórca *Modlitwy abecadłowej* kluczowe hasło utworu zamknął w alfabetycznym akrostychu. Natomiast w *Przedgłosie do Ewangelii* pochwałę ksiąg kościelnych służących zbawieniu Słowian dopełnił myślą o nauczaniu prawd Bożych w zrozumiałym języku, którą unaocznili licznymi porównaniami i przypowieścią biblijną. Z tego względu niektórzy uczeni dopatrują się w tych utworach apologii pierwszych przekładów ksiąg kościelnych i przepisują je Konstantynowi-Cyrylowi. Przeważa jednak pogląd, że oba wiersze służyły utwierdzeniu

chowe uniesienie, lecz nie spełnia upragnionej roli bycia odpowiedzią na wiecznie otwarte pytania o metafizyczną istotę rzeczy – o to, co Platon nazwał „największymi rodzajami”.

Do tej ontologii wyższego stopnia – wyjaśnia Ricoeur – należą nie tylko pojęcia bytu i niebytu, które nawiedzają dyskurs Platoński od czasu sporu z sofistami, lecz wszelkich „wielkich rodzajów” uwikłanych w rozgrywające się między rodzajami pierwszego stopnia [konstituujących teorię *Form* czy *Idei* – K.B.] operacje „uczestnictwa”⁹.

Być może nasiloną wizyjność w powieści wynika stąd, że oprócz ruchu bogomińskiego – sekty religijnej, która od X do XIV wieku rozpowszechnia swoją naukę na terenie Bułgarii – książka dotyczy również hesychazmu, rozprzestrzeniającej się w XII-XIV stuleciu „filozofii mistycznej, która nawołuje do »złączenia się« z Bogiem poprzez ascezę i życie w milczeniu. Hesychaści twierdzili, że światłość nadprzyrodzona, która otaczała Chrystusa na górze Tabor, jest formą ujawniania się Boga na ziemi, a ujrzenie jej możliwe jest poprzez ascezę, życie kontemplacyjne i nieruchome wpatrywanie się w swój pępek”¹⁰.

Obecność hesychazmu, jako jednej z oficjalnych filozoficzno-religijnych doktryn cerkwi prawosławnej w wieku XIV, wskrzesza rolę Bizancjum w kulturze średniowiecznej Bułgarii¹¹, która pośrednio, poprzez

piśmiennictwa słowiańskiego w państwie bułgarskim i wyszły spod pióra Konstantyna Presławskiego” (T. Dąbek, *Historia literatury bułgarskiej*, Wrocław 1980, s. 22-23).

⁹P. Ricoeur, *Drogi rozpoznania...*, s. 18.

¹⁰Przypisy, [w:] E. Stanew, *Antychryst...*, s. 238.

¹¹„Literatura bizantyńska – pisze O. Jurewicz – była spadkobierczynią i kontynuatorką literatury poprzedniej epoki w jej ostatnim okresie hellenistyczno-rzymskim, rozwijała się jednak w odmiennych warunkach historycznych schyłku ustroju niewolnictwa i powstania nowej formacji feudalnej, wyrażała nowe ideały, nabrała, podobnie jak malarstwo, architektura sakralna i technika dekoracyjna, innych cech jakościowych, wykształciła różne od poprzednich wartości estetyczne, poznawcze i emocjonalne wielonarodowego społeczeństwa bizantyńskiego żyjącego w rzymskim organizmie państwowym, wierze chrześcijańskiej, kulturze i tradycji greckiej zabarwionej silnymi domieszkami kultury orientalnej, promieniującej swego czasu głównie z perskiej monarchii Sasanidów. [...] Istotną cechą literatury bizantyńskiej były z góry ustalone schematy. Jak w sztukach plastycznych, a zwłaszcza w malarstwie ikon, obowiązywały ściśle kanony kompozycyjne, tak w literaturze normą obowiązującą stało się naśladownictwo, *mimesis*, utworów pisarzy i poetów starogreckich. [...] Cesarza wspierała również literatura podporządkowana filozofii chrześcijańskiej, unormowana niezmiennymi kanonami. Dlatego właśnie literaturę bizantyńską, silnie zretoryzowaną literackimi obrazami czerpanymi z *Biblii*, *Nowego Testamentu*, mitologii antycznej, charakteryzuje nierzadko przewaga formy nad treścią, ograniczaną nadto rygorystycznymi tradycjami językowymi”. (O. Jurewicz, *Historia literatury bizantyńskiej*, Wrocław 1984, s. 23-26).

kontakty z myślą artystyczną Cesarstwa Wschodniorzymskiego, odradza szereg estetycznych nastawień greckiego antyku, w tym i poetykę oglądu – jako podstawowego dla tej społeczno-kulturowej formacji sposobu poznania świata. Kultura starożytna wiąże możliwość dotarcia do prawdy właśnie na podstawie jej „wzrokowego” poznania, jej oglądu.

Oko fizyczne (*oculus*, *ὄφθαλμός*) jest symbolem *wewnętrznego, duchowego oglądu*, który Platon nazywa „okiem duszy”. Jest ono jednak także *zwierciadłem duszy*; spojrzenie często mówi więcej niż słowa. Widzeniu nadawano w kulturze greckiej znaczenie religijne i, odwrotnie, religię grecką można traktować jako religię oglądu. *Σποπτετα* (od *ὄπωμα* – widzę) nazywano trzeci i ostatni stopień, którego dostępowali wtajemniczeni w misteria eleuzyjskie¹².

Wracając zaś do hesychazmu, można zaznaczyć, że właśnie dzięki nauce hesychaskiej zarówno ówczesna kultura bułgarska, jak i rodzima myśl religijna mają szansę zetknięcia się z najbardziej wzniosłą i w tym sensie najwyżej wyniesioną wizją w hierarchii religijnej obrazowości. Jest to wizja „najwyższego Jeruzalem”, objawiająca odpowiedź na zagadkę istnienia.

Hesychastami z dawien dawna nazywano w Bizancjum mnichów pustelników, którzy żyli *en hesychia*, czyli w pełnym kwietyzmie. Od XIV wieku, kiedy Gregorios Synaita (1255–1346) w ostoji prawosławia na Świętej Górze Athos zaczął nauczać ascetycznych praktyk wiodących do mistycznego obcowania z Bogiem, nazwą tą zaczęto określać jego naśladowców. W poszukiwaniu odosobnienia Synaita osiadł później wraz z uczniami w Parorii, na pograniczu bizantyńsko-bułgarskim w górach Strandża. Ponieważ jego przykład szybko przenosił się na monasteria słowiańskie i greckie, hesychazm wkrótce rozpowszechnił się w Bizancjum i na Półwyspie Bałkańskim.

Mając nauczyciela w Synaicie, hesychaści nawiązywali do wielkiego mistyka bizantyńskiego z XI wieku Symeona zwanego Teologiem Młodszym, a nawet do jeszcze starszych tradycji bizantyńskiej myśli religijnej, która od początku cechowała mistyczna wiara, że człowiek sam może wypracować sobie drogę do zjednoczenia się z Bogiem. Natomiast w praktyce zbliżał się do tradycji dalszego Wschodu – do sufizmu islamskiego i pośrednio – do hinduskiej jogi. Najwyższym ich celem było oglądanie wiekuistej światłości, jaka objawiła się apostołom na górze Tabor. Droga do tego wiodła przez pokutę, oczyszczenie z ziemskich namiętności i kontemplację. Do ekstazy prowadziły specjalne praktyki – przypisując

¹²D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 347.

boskość słowom modlitwy, hesychaści zalecali tzw. Modlitwę Jezusową, której miały towarzyszyć ćwiczenia oddechowe, odpowiednia postawa sprzyjająca skupieniu¹³.

Zawierając możliwość odejścia od słownego zgłębknięcia świata, milczenie wyostreza szansę dotarcia do istoty rzeczy. Zaniemówienie hesychastów to jakby próba ponownego przeżycia ładu świata oraz roztopienia się w nim.

Jest coś, o czym myślimy, co należy do świata, który nas otacza. Milczymy o tym, jeśli jest składnikiem ŁADU ŚWIATA, dopóki mamy o tym „wiedzę jasną”, aby odwołać się do Kartezjusza. Milczenie transcendentne w aspekcie treściowym wydaje się łączyć ze ZMIANĄ w ładzie świata. Np. sformułowanie wiedzy wyraźniej prowadzi do zmiany ładu świata, co staje się przyczyną mówienia. Nowe poznawalne zjawiska wydobywane są z ciszy, z milczenia transcendentnego; rozpoznawane w chaosie – i układane – stają się elementem ładu świata. [...]

– stwierdza Jolanta Rokoszowa w pracy *Język a milczenie*¹⁴.

Zaniemówienie wyznawców hesychazmu to wyraz ich odejścia od podstawowej roli *homo loquens*, zdystansowania się od istotnej dla indywidualności ludzkiej funkcji istoty mówiącej. Przejście do sfery zaniemówienia w tym przypadku również wyjawia niezgodę z naruszonym ładem świata, jak i niesposobność wpisania się w jego nowy porządek. Przeobrażenia w ówczesnej rzeczywistości wychodzą poza możliwość interpretowania ich w tradycyjnych kategoriach ludzkiej mowy. Wybrane „prawo milczenia” oznacza tu zerwanie ze światem nie swoim, światem obcym, którego nie można kreować za pomocą słów. Przedstawia pragnienie zaistnienia w rzeczywistości swojej, lecz oddalającej człowieka od jego tradycyjnego statusu istoty mówiącej.

To, że świat jest *moim* światem, uwidoczni się w tym, że granice języka (jedyne języka, jaki rozumiem) oznaczają granice *meego* świata. [...] O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć.

– syntezuje Wittgenstein w swoich próbach (stwierdzenia nr 5.62; nr 7) mówienia o milczeniu¹⁵.

¹³ T. Dąbek, *Historia literatury...*, s. 43-44.

¹⁴ J. Rokoszowa, *Język a milczenie*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 1983, XL, s. 129-137.

¹⁵ L. Wittgenstein, *Tractatus logiko-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1970. Cyt. za: J. Rokoszowa, *Język a milczenie...*, s. 134.

Czy jednak złowieszcze wydarzenia w życiu bułgarskim w XIV w. – pierwsze straszne znaki nadchodzącego jarzma tureckiego, szerzące się herezje w kościele prawosławnym itd. – mogą być rozpoznane za pomocą tradycyjnego języka i ułożone w sposób słowny, tak aby konstruując „wiedzę jasną”, stały się „milczącym” „elementem ładu świata”? I tu dochodzimy do kolejnej przyczyny powołania się powieści Stanewa na obrazową moc słowa.

Celem obrazu jest nie ułatwienie nam zrozumienia przedmiotu, lecz wywołanie specyficznego sposobu percepcji tego przedmiotu, stworzenie jego „widzenia”, a nie „poznawania”¹⁶ – pisał Szklowski w kanonicznym dla współczesnego literaturoznawstwa tekście *Sztuka jako chwyt*.

Podobne ujęcie widzenia jako nieostatecznego poznania koresponduje z filozoficzną koncepcją Kanta, dla którego ludzkie poznanie opiera się nie tylko na *naoczności zmysłowej* (*sinnliche Anschauung*) oraz na *intelektualnych przedstawieniach* (*Vorstellungen intellektuelle*)¹⁷. O całościowym poznaniu można mówić dopiero na podstawie idei, które są czystymi pojęciami rozumu i są możliwe jedynie w ramach czystego myślenia.

W sytuacji, kiedy słowo wydaje się być zbyt „zautomatyzowanym” środkiem poznania dociekanego zjawiska, świadomość twórcza doszukuje się możliwości jego postrzegania, które wydaje się być bardziej nasiloną oraz długotrwałą artystyczną percepcją danego fenomenu.

Symptomy „czarnej zaćmy” (kurs. – K.B.) – jak narrator, aktualizując poetykę oka, zwie obraz zbliżającej się niewoli tureckiej – składają się na szereg apokaliptycznych wizji. „Pędzono z Bogdańska – wziętych w jasyr – Wołochów i Węgrów, same młode kobiety, dziewczęta i chłopców. Ale, Bogu dzięki, przeszli...”¹⁸ – to tylko początek narodowej katastrofy (wspomnianej „czarnej zaćmy”) z pełnymi objawami, którą spotykamy w obrazach, obserwowanych przez Teofila Mnicha (Teofila Monacha) podczas jego wieloletniej wędrówki. Obrazy te przypominają charak-

¹⁶ W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, [w:] *Teoria badań za granicą. Antologia*, wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńskiej, t. 2, cz. III, Kraków 1986, s. 22.

¹⁷ Dzięki „wewnętrznej strukturze podmiotu”, którą tworzą „aprioryczne (założone z góry) formy zmysłowości i aprioryczne kategorie intelektu”, „materia doznań zmysłowych zostaje ukształtowana, przyswojona, wyposażona w sens i ujęta w przejrzystą jedność praw. [...] W rzeczywistości materia ta [doznań zmysłowych – K.B.] nie istnieje dla nas poza procesem jej ujmowania. Także owe formy [zmysłowości – K.B.] nie są czymś pierwotnym w stosunku do materiału zmysłowego, jakimis zewnętrznymi jego ramami. Przeciwnie, istnieją one jedynie w aktach oglądu i pojmowania” (A. Sikora, *Kant: świat myśli i świat czynu*, [w:] Tegoż, *Od Heraklita do Husserla: spotkania z filozofią*, red. A. Sikora, Warszawa 1999, s. 241).

¹⁸ E. Stanew, *Antychryst...*, s. 59.

terystyczną oraz nieprzypadkowo wybraną w *Objawieniu św. Jana* potykę wizji symbolicznych dotyczących rzeczy ostatecznych. W Biblii widzenia są wypełnione nie tylko brzmieniem doniosłego oraz rozkazującego głosu Bożego, „jak gdyby trąby mówiącej”, lecz i pełne wyrazów niewyartykułowanego ludzkiego głosu: „ludzie z bólu gryźli języki”¹⁹, „i wołali płacząc”²⁰; oraz obrazów oniemiałej ludzkości: „I głosu oblubieńca i oblubienicy / już w tobie się nie usłyszysz”²¹.

Niemalą jest przykładów bardziej doniosłego niż za pomocą słów wyrażenia najwyższej prawdy, nazwanej przez Witkacego „Tajemnicą Istnienia”. Być może nie od rzeczy byłoby wspomnieć, że właśnie temu twórcy zawdzięczamy jedną z najbardziej przejmujących wizji świata niesamowitego, chaotycznie rozpiętego, logicznie nieobjętego – wizji, które na zasadzie deformacji oraz połączenia tradycyjnie nieprzystawalnych do siebie kolorów oraz form konstytuują tak pożądaną przez artystę Tajemnicę Istnienia. Przeżycie jej metafizycznego sensu poprzez dramatyczną realizację zasad teorii czystej formy w teatrze czy w poezji²² odstaje od artystycznego przeobrażenia tejże formy na płótnach Witkacego. Wskrzeszają one apokaliptyczny świat obrazów Boscha, kreślą obraz absurdalnego bytu, wewnątrznie rozbitej oraz skrajnie napiętej psychiki ludzkiej, a tym samym jakby biorą górę nad słownymi wyrazami zagadki istnienia w tekstach dramatycznych czy powieściowych polskiego twórcy.

Wspominając o płótnach Witkacego, które przywołują pamięć o obrazach Boscha, warto zaznaczyć za Uspienskim, że „we wczesnej sztuce holenderskiej raj bywa przedstawiany na dwóch poziomach; u góry w postaci kościoła, na dole w postaci ogrodu; takie dwupoziomowe przedstawienie raju znajdujemy, na przykład, u Boscha, w tryptyku *Sąd ostateczny* (w jego lewym skrzydle), jak również w słynnym *Ołtarzu gdańskim* van Eycka (w otwartej pozycji ołtarza)”²³.

¹⁹ *Apokalipsa św. Jana*, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Wyd. Pallotinum, Poznań-Warszawa 1990, s. 1410.

²⁰ Tamże, s. 1412.

²¹ Tamże.

²² „Poezja, która może być częścią składową przedstawienia sztuki teatralnej, jest przykładem sztuki mieszanej, która nawet w stanie niegłośnego wypowiedzenia, ale przeczytania «w myśli» zawiera możliwość, a deklamowana może być zupełną realizacją Czystej Formy przez syntezę swoich zasadniczo różnorodnych elementów: dźwięku, obrazu i sensu uczuciowego albo pojęciowego zdań poszczególnych lub całości utworu” (S. I. Witkiewicz, *Czysta Forma w teatrze*, Warszawa 1986, s. 74).

²³ B. Uspienski, *Teologia staroruska: problem doświadczenia zmysłowego i duchowego (wyobrażenia o raju w połowie XIV wieku)*, [w:] *Religia i semiotyka*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył B. Żyłko, Gdańsk 2001, s. 26.

Przywołanie tych wzorców sztuki holenderskiej potwierdza myśl Uspienskiego o przeciwstawieniu raju zmysłowego (materialnego) rajowi myślowemu (duchowemu). Opozycja ta wyłania się z toczącej się w północnej Rusi (Twerze) w połowie XIV wieku (a więc w czasach objętych przez powieść Stanewa) polemiki. Spór dotyczy możliwości poznania „realności postrzeganej zmysłowo, czyli odzwierciedlonej w doświadczeniu ludzkim” oraz poznania świata nieuchwytnego w sposób zmysłowy, pojmowanego „jedynie w mistycznym objawieniu”²⁴. Przeciwwstawienie to wiąże się bezpośrednio nie tylko z percepcją przestrzeni. Uspienski, autor *Teologii staroruskiej...*, wyjaśnia, iż „w przypadku raju zmysłowego raj jest rozumiany jako konkretne miejsce w postrzeganej przez nas przestrzeni (por. „zasadził Bóg raj na wschodzie”), w drugim – jako idealny („myślowy”) obraz, który nie poddaje się lokalizacji i w ogóle w żaden sposób nie wiąże się z doświadczeniem przestrzennym”²⁵. Nakreślone przeciwieństwo umotywowane jest również ludzkim odbiorem czasu:

Raj duchowy to raj przyszłości. Raj zmysłowy zaś to raj przeszłości [...].
Jeśli zmysłowy raj istnieje w czasie, to duchowy znajduje się poza czasem:
oczekuje się go wtedy, kiedy „czasu nie będzie więcej” (Ap. X, 6)²⁶.

Oprócz doświadczenia ludzkiej historii – rozważa Uspienski – które jest doświadczeniem zmysłowym, istnieje również doświadczenie mistyczne, spekulatywne:

Jest to światło niewypowiedziane, czyli niewyraźne – gdyż nie ma go w doświadczeniu. Co więcej, nie można go znieść i apostołowie, jak wiemy, nie znieśli światła z góry Tabor. [...] Nie jest nam dane ujrzeć ani tego, ani innego raju – głosi posłanie arcybiskupa nowogrodzkiego Wasilija Kaliki [oponenta biskupa twerskiego Fieodora Dobrego – K.B.] – [...] raju zmysłowego nie można zobaczyć dlatego, że należy on do tamtego świata, do którego święci trafiają po śmierci; myślowego zaś – dlatego, że w żaden sposób nie wiąże się on z percepcją zmysłową. Zgodnie z tym zwykli śmiertelnicy nie mogą oglądać raju zmysłowego, ale jest on dostępny percepcji świętych, natomiast raju myślowego nie mogą zobaczyć nawet święci, „w ciele istniejący” [...] por. tymczasem o raju duchowym: „Niemożliwe, bracie, jest przecież nawet dla świętych, kiedy oni w ciele istnieją, oglądanie go, tego duchowego raju, dlatego, zobaczywszy go, i święci ustać nie mogli, twarzą na ziemi poupadali” (PLDR XIV–XV w., s. 44, 48)²⁷.

²⁴ Tamże, s. 22.

²⁵ Tamże, s. 23.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 24–25.

Sięgnięcie twórców słowa do języka artystycznego sztuki malarskiej w imię wyrażenia treści mistycznych ma wiele imion. W przypadku bułgarskiego życia duchowego w XIV stuleciu, którego atmosfery dotykamy poprzez utwór Stanewa, kontakt z obrazowością sztuk plastycznych wyraża również tzw. „splatanie słów”. Jest to zasada kreowania obrazu poetyckiego, opartego na kunsztownie ułożonej wielosłowności, dekoracyjnie ukształtowanej wypowiedzi, finezyjnie rozbudowanej zdobniczości słowa. Podobnemu retorycznie oraz stylistycznie przyozdabianiu słowa artystycznego towarzyszyła świadoma archaizacja języka (część przeprowadzanej w tym czasie reformy językowo-ortograficznej). W odniesieniu do twórczości Eutymiusza Tyrnowskiego (1325/30–1401/12), ostatniego przed dostaniem się w jarzmo tureckie patriarchy bułgarskiego, można stwierdzić, że styl „splatania słów” był przepojony lękiem niewystarczająco pięknego opiewania świętości.

Zawiła ornamentacyjność słowa – to drugie imię milczenia hesychaskiego; to inny artystyczny wymiar filozofii hesychazmu, swoisty estetyczny kontrpunkt nadchodzących strasznych wydarzeń – niewola turecka oraz szerzące się herezje. Przebogata obrazowość mnogosłownego języka – to jakby pragnienie estetycznego przezwyciężenia wielosłownością nie tylko odwiecznego (poza)światowego chaosu, lecz i chęć zagłuszenia jego konkretnych rodzimych wymiarów. Przesycenie słowem to brak słowa właściwego, odpowiedniego do katastroficznych faktów, zwiastujących nadchodzącą tragedię narodową.

Istnieją epoki kulturowe, które są szczególnie przywiązane do określonej dziedziny sztuki. Obrazowe dominanty jej języka artystycznego przenikają do innych rodzajów sztuk i przeobrażają ich „pierwotną”, charakterystyczną dla nich wymowę artystyczną, orientując ją w stronę swoich zasad poetyckich. Wyróżnione w związku z filozofią hesychazmu nastawienie do wizyjności, do bezsłownego doświadczenia najgłębszego sensu rzeczy koresponduje ze znaczącą rolą, którą w tym okresie posiada sztuka malarska. Jej równorzędne współlistnienie z piśmiennictwem, a nawet „wywyższenie” charakterystycznego dla niej sposobu obrazowania świata nad literackim wyrazem jest uzasadnione nie tylko podstawową rolą, jaką w ludzkim poznaniu pełni wspomniane „widzenie” czy „naoczność zmysłowa”.

Dominujące miejsce, które w tym okresie zajmują sztuki plastyczne, jest umotywowane także duchową sytuacją państwa bułgarskiego za rządów Iwana Aleksandra (1331–1371) oraz jego następców, jak i miejscem poszczególnych sztuk w ówczesnym społeczeństwie bułgarskim

i konkretnie w Tyrnowie – dawnej stolicy Bułgarii. Wyjątkowo silny postęp kultury rodzimej świadczy o pragnieniu ducha twórczego jakoby zneutralizowania, rekompensacji symptomów nadciągającej tragedii narodowej, której znaki są bardziej odczuwalne niż uświadamiane. Na pierwszy plan wybija się rozwój architektury i sztuki, które górują nad równie wspaniale rozkwitającym piśmiennictwem, lecz początkowo nie nadążającym za artystycznymi przejawami sztuk pięknych. W cerkwiach, dość licznie w tym okresie wznoszonych, ozdobionych wykwintną polichromią oraz freskami, coraz wyraźniej dochodzi do głosu renesansowa tendencja naśladowania różnorodnych aspektów życia, przejawiona już w sposób dobitny na malowidłach ściennych w Cerkwi Bojańskiej (1259). Rozwój architektury, jak i rozkwit sztuki iluminatorskiej, w tym i miniatury – to tylko niektóre aspekty ożywionego życia kulturalnego wieków XIII–XIV w Tyrnowie oraz usilnie funkcjonującej tu szkoły malarskiej²⁸.

²⁸ „Pomimo burzliwych dziejów w drugim państwie bułgarskim od nowa ożywiło się życie kulturalne, rozwinęła się architektura i sztuka, a w przededniu upadku politycznego wspaniale rozkwitło piśmiennictwo. W Tyrnowie, które współcześni nazywali «carycą miast» i drugim Carogradem, z czasem wytworzył się żywy ośrodek kulturalny. Już pierwsi władcy z dynastii Asenowiczów zabiegali o splendor swej stolicy. Ściągali tu artystów i architektów, a otocznym murami obronnymi wzgórz Carevec, gdzie znajdowały się siedziby cara, patriarchy i wielmożów, w samym mieście i w jego okolicach wznosili niezliczone cerkwie, z odległych stron sprowadzali relikwie świętych. Otoczone opieką władców i bojarów, coraz większą rolę w życiu duchowym odgrywały monastera, a zwłaszcza szczerze obdarowywane przez carów bułgarskich monastera Athosu, który utrzymywał ścisłą więź z Tyrnowem.

W owym czasie najpełniej ujawniło się oddziaływanie wpływów bizantyńskich, które utrwaliły się w dobie niewoli. W pierwszym stuleciu istnienia wskrzeszonego państwa bułgarskiego najświetniej rozkwitła sztuka. Miejscowi architekci, chociaż za części trzymali się starszych tradycji i gustowali w prostszych budowlach, również chętnie wzorowali się na Konstantynopolu i zabiegając o bogactwo dekoracji wznosili cerkwie zdobne polichromią i barwnymi ornamentami z cegły. W ścisłej więzi ze sztuką bizantyńską rozwijała się tzw. tyrnowska szkoła malarzka. Jej twórcy uczyli się u mistrzów bizantyńskich, ale posiadali własne świetne osiągnięcia. We freskach z XIII wieku w cerkwiach Tyrnowo artyści nieoczekiwanie przejawiali pewną nieśmiałą jeszcze skłonność do czerpania wzorów z życia. Na słynnych malowidłach ściennych w Bojanie, jakimi nieznanzy artysta ozdobił wzniesioną w roku 1259 cerkiew-mauzoleum sekwestokratora Kalojana, twarze postacie ożyły, a pełne wyrazu portrety pary carskiej i fundatorów były zaprzeczeniem średnio-wiecznej martwoty. [...] Za rządów ostatnich carów tyrnowskich Iwana Aleksandra i Iwana Szyszmana Tyrnowo osiągnęło świetność, w której na próżno usiłowała mu dorównać nowa stolica carstwa widyńskiego – Widyń. Na dworze tyrnowskim, gdzie obowiązywały zwyczaje i ceremoniał bizantyński, skupili się malarze i kopiści, w bibliotece pałacowej gromadzono zabytkowe rękopisy, rozkwitła sztuka iluminatorstwa i wykwintne malarstwo miniaturowe w stylu bizantyńskim” (T. Dąbek, *Historia literatury...*, s. 37–39).

Czasy krytyczne zarówno dla oddzielnej osobowości, jak i dla zbiorowości narodowej czy ludzkiej nasilają niepokój metafizyczny i w tym samym potęgują nostalgię zgłębienia „skarbnicy świata”. Być może właśnie obrazowe objawienie mistyczne okazuje się być dla poszukującego indywiduum bardziej pierwotnym oraz całościowym, i tym samym bardziej naturalnym, doznaniem wiekuistej prawdy, niż jej słowny wyraz. Niemej wizji „najwyższego Jeruzalem”, ujranej przez bohatera powieści Stanewa, jest wyznaczona rola pożądanego obietnicy prawdy absolutnej, której obraz nie spełnia. Jeśli trzeba w największym skrócie ująć ujrzaną przez Teofila Monacha światłość Taboru, to można powiedzieć, że wizja ta nie przynosi duchowej satysfakcji bohaterowi, wizja ta zawodzi, upokarza. Spotkanie z prawdą najwyższego Jeruzalem – to spotkanie z zimną, odrażającą „struną światła” (Herbert), która zabija ludzką wiarę i ducha, a tym samym okazuje się „bezpłodna dla poety”.

Skąd jeszcze znany ten obraz wiekuistej światłości oraz jej zniewalające oddziaływanie na ludzkiego ducha? Na pewno z wizji „martwej gwiazdy/czarnej kropli nieskończoności” w wierszu *Objawienie*²⁹ Herberta, a także z określenia absolutu jako „zbyt jasnej abstrakcji”³⁰ (*Ścieżka*), wypełnionej pustymi gwiazdami (*Struna*)³¹.

Czy rzeczywiście taka *jest* prawda o „najwyższym Jeruzalem”, czy ta prawda tylko tak *wygląda* w naszych, ludzkich oczach? Niezależnie od fragmentarycznego porównania obrazu niewyrażalnego oraz naszego kontaktu z nim w powieści Stanewa oraz w twórczości Herberta, artystyczne wyobrażenie obu twórców daje wiele do myślenia. Być może wygląd prawdy absolutnej jest umotywowany nieprzystawalnością Bożych oraz ludzkich kryteriów dobra i zła, piękna i brzydoty? W tym sensie podobny odbiór jest funkcją naszej ludzkiej niedoskonałości, jest umotywowany sposobem, w jaki ułomny, lecz dumny człowiek przeżywa nie tylko istotę bytu idealnego, lecz i niepokonywalnej „wielkiej przepaści” (Herbert) między światłem wiekuistym a nami.

Wspinamy się do nieba, Boże tajemnice
Upatrując; ale wzrok śmiertelnej źrenice
Tępy na to!

(J. Kochanowski, *Tren XI*)³²

²⁹ Z. Herbert, *Objawienie*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, Warszawa 1983, s. 106–107.

³⁰ Z. Herbert, *Ścieżka*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy...*, s. 133.

³¹ Z. Herbert, *Struna*, [w:] tegoż, *Struna światła*, Wrocław 1994, s. 39–40.

³² J. Kochanowski, *Tren XI*, [w:] *Poeci polscy od Średniowiecza do Baroku*, Warszawa 1977, s. 208.

my mamy kamyki
czarne zamiast oczu

(Z. Herbert, *Struna*)³³

Poezja polska zapoznaje nas zatem z sytuacją podobną do rozważanej przez Uspienskiego w związku z polemiką powstałą w czternastowiecznym Twerze. Jest to sytuacja poniekąd bez wyjścia dla człowieka spragnionego prawdy absolutnej. A co na to nauka? Zwróćmy się do koncepcji Kanta jako opozycyjnej do „filozoficznych cyklopów”, nazywanych „tak nie tyle z racji siły, ile jednooczności. Widzeniu człowieka i świata z jednej tylko strony [Kant – K.B.] przeciwstawiał widzenie wszechstronne, obejmujące całość rzeczywistości ludzkiej – komentuje A. Sikora Kantowską koncepcję człowieka – istoty empirycznej, zmysłowej i zarazem rzeczy samej w sobie”³⁴.

Sferę receptywności Kantowskiego podmiotu „wyznacza to, co go pobudza, co należy do *naoczności*, a więc *materia doznań zmysłowych*”. Poznanie istoty rzeczy jest jednak niemożliwe bez myślenia. „Wszak *naoczności bez pojęć są ślepe, pojęcia bez naoczności są puste*. Intelpekt nie może widzieć, zmysły zaś myśleć, warunek poznania stanowi zatem ich zespolenie. Wyrazem takiego zjednoczenia jest – mówiąc słowami Kanta – *transcendentalna apercepcja*”³⁵ – uogólnia Sikora zjednoczenie aktu oglądu i pojmowania.

Naukowe poznanie, którego podstawę stanowią doznania zmysłowe, aprioryczne formy oglądu oraz kategorie rozumu nie zaspokajają rozumu, który dąży do objęcia całokształtu ludzkiego życia. Pragnąc wznieść się wyżej, poza naukową wiedzę, by „osiągnąć absolutną całość poznania”, rozum kieruje się „tęsknotą do zupełności i syntetycznej jedności. Ten cel usiłuje zrealizować poprzez swoje idee – *czyste pojęcia rozumu*”³⁶.

Według Kanta trzy są idee, które wieńczą doświadczenie oraz poznanie. Te należące do obszaru metafizyki, to: idea duszy „jako całości doświadczenia wewnętrznego”, idea wszechświata „jako całości doświadczenia zewnętrznego”, idea Boga „jako podstawy wszelkiego w ogóle doświadczenia”³⁷. Pozostając nieudowodnioną intelektualnie, idea Boga, jako należąca do idei rozumu, posiada znaczenie praktyczne,

³³ Z. Herbert, *Struna*, [w:] tegoż, *Struna światła...*, s. 39–40.

³⁴ A. Sikora, *Kant...*, [w:] tegoż, *Od Heraklita...*, s. 240.

³⁵ Tamże, s. 240–241.

³⁶ Tamże, s. 244.

³⁷ Tamże.

gdyż związana jest z moralnością, z prawem moralnym, ze słynnym kategorycznym imperatywem.

Jednak nie tylko wzrok ułomnego człowieka, lecz także umysł (słowo) tegoż człowieka, skażonego grzechem pierworodnym, zawodzi. Udowadnia to historia ludzkości, w którą wpisana jest historia gwałtów, łagrów, bratobójczych wojen. W tym sensie trwoga Marii Janion z powodu przewinień rozumu człowieka (*Powstrzymać Prometeusza*) czy Tischnerowska krytyka ludzkiej rozumności (*Rozum poszukuje siebie*) są uzasadnione. Jakże może być wyjście, „jedyne wyjście” (jeśli sięgnę do tytułu powieści Witkacego nurtującej metafizyczną Tajemnicę Istnienia) dla indywidualium pragnącego poznania niezgłębionej zagadki bytu?

Rozważając różnorodne koncepcje ludzkiej rozumności od starożytności do współczesności i tym samym przeprowadzając „krytykę krytyki rozumu”, ks. Józef Tischner przywołuje myśl Wittgensteina: „Nie myśl, lecz patrz”, konkludując:

Jest rozum i rozum, jest myślenie i myślenie. Jest myślenie, które chce zastąpić widzenie. Może właśnie we wszystkich naszych sporach o odzyskanie rozumu przez rozum, chodzi o rzecz prostą: o to, by przejść od rozumu, który tylko *myśli*, do rozumu, który także *widzi*³⁸.

„Będę chodził po świecie, patrzył i rozmyślał”³⁹ – decyduje Enio-Teofil, jakby wtórując przekazanemu przez Tischnera przesłaniu Wittgensteina. Podobne „widzące rozmyślanie” obejmuje również niezmiernie ważne doświadczenie Teofila Mnicha (Teofila Monacha), wynikające z jego związania się z bogomiłstwem, ruchem heretyckim, którego filozoficzną podstawą jest idea o nierozzerwalnym dualizmie świata. „Byłem w piekle, patrzyłem na szaleństwa rodu człowieczego i jego cierpienia” – uogólnia Antychrysta swoją przygodę z bogomiłami, w tym i miłość do ponętnej bogomiłki Army, której oczy łączą czystość („miała oczy Bogurodzicy”) i grzech („W oczach zachęta do grzechu...”). Z perspektywy podjętego tematu o relacji między słowem i obrazem, można powiedzieć, że cała ta część książki, która koncentruje na poetyce wzroku, nie tylko prowokuje do odczytania jej przez znany utwór *Historia oka* G. Bataille’a, lecz jakby jawi się rozbudowanym słowno-obrazowym wyrazem kultowego początku filmu Luisa Buñuela *Pies andaluzyjski*. Mowa tu o ujęciu, otwierającym film hiszpańskiego reżysera, i skoncentrowaniu na rozcinanej brzytwą źrenicy ludzkiego oka.

³⁸ J. Tischner, *Rozum poszukuje siebie*, [w:] tegoż, *Książd na manowcach*, Kraków 2007, s. 255.

³⁹ E. Stanew, *Antychryst...*, s. 127.

słuchaj rad
 wewnętrznego oka
 [...]

dodaj do idei porządku
 ideę przygody⁴⁰

– radzi podmiot liryczny Herberta w wierszu *Studium przedmiotu*. Co zyskujemy, pozostając jedynie przy „idei porządku”, która nie ma jednego imienia? Myślę o tych artystycznych lub krytycznych ujęciach, które izolują ruch bogomiński od dynamiki duchowości człowieka średniowiecza i tym samym zawężają perspektywę jego rozpoznania jako jednego z najbardziej dramatycznych oraz oryginalnych przejawów poszukującej myśli ówczesnej ludzkości. Do takich autorów na pewno nie należy ani Emilian Stanew, ani Herbert – twórca słynny ze swojej szerokiej duchowości oraz dążenia do uniwersalności. Podjęte w zbiorze esejów *Barbarzyńca w ogrodzie* wątki kulturoznawcze w swoisty sposób „przedłużają” stale obecne w poezji Herberta zainteresowanie dziejami ludzkiej cywilizacji i kultury oraz zaciekawiają ze względu na rozwinięcie tematu bogomiństwa – szczególnie ważnego dla bułgarskiej tożsamości duchowej. Autor eseju *O albigensach, inkwizytorach i trubadurach* śledzi wybrane społeczne i kulturowe projekcje historii bogomiństwa – tej niezmiernie interesującej myśli heretyckiej – w kontekście filozofii i estetyki kontrastowych wobec oficjalnej pozycji chrześcijaństwa, ruchów gnostyków – manichejczyków – pawlikenów – katarów (nazywanych w Południowej Francji albigensami, od nazwy miasta Alby).

Co więcej, podobne zarejestrowanie przestrzennej dynamiki ruchu oraz ideowego przeobrażenia tego odłamu religijnego, światoodczucie średniowiecznego człowieka rzutuje dodatkowo na rozumienie średniowiecza jako epoki otwartej na duchowe relacje, nieustające wędrówki idei filozoficznych oraz alchemiczne związki kulturowe. W tym sensie wydaje się ważne przypomnieć, że bogomili pozostawili po sobie ogromną spuściznę literacką. Wystarczy wspomnieć o *Modlitewniku katarskim*, zachowanym w języku prowansalskim z XIII wieku, czy o głównym dziele bogomiłów, tzw. *Tajnej księdze*, przeniesionej do południowej Francji (Lombardii), gdzie rozwijał się ruch albigensów i katarów. Zachowana „w dwu kopiach łacińskich *Tajna księga*, nazywana również *Ewangelią Pseudo-Jana* [...], miała formę rozmowy Chrystusa z apostołem Janem, w której w przystępny i jasny sposób została wyłożona cała nauka bogomiłów. W klasycznym w swej prostocie apokryfie zaznaczy-

⁴⁰ Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, Warszawa 1961.

ła się dążność do konkretnego przedstawienia królestwa niebieskiego na podobieństwo ówczesnego porządku ziemskiego, a w wizji Sądu Ostatecznego zabrzniała przemożna tęsknota do świata wolnego od krzywd, niedoli i głodu”⁴¹.

Jednak w utworze Stanewa nie słowo, a wizja okazuje się być charakterystyczną artystyczną syntezą tego rozległego epizodu historii społeczeństwa bułgarskiego jako jednego z ważnych czynników konstytuujących kulturową świadomość narodową. Co najmniej dwie są przyczyny wybijanej w tej części książki obrazowości, której organicznym składnikiem jest usilnie przestrzegana poetyka oka. Ze względu na społeczny oraz intelektualny status zarówno twórców, jak i odbiorców literatury niekanonicznej⁴², wywodzących się głównie z niższych sfer

⁴¹ T. Dąbek, *Historia literatury...*, s. 29.

⁴² G. Minczew, autor przedmowy do książki *Apokryfy i legendy starotestamentowe Słowian Południowych*, śledząc problematyczną historię pojęcia „apokryf”, konkluduje: „Jak już zostało powiedziane, różni autorzy przypisują słowu ‘apokryf’ różną treść: może on oznaczać literaturę odrzuconą, piśmiennictwo heretyckie, literaturę ludową, Biblię ludową, a nawet literaturę «klas uciskanych». Wieloznaczność i ideologiczne obciążenie terminu utrudniają rozumienie specyfiki tej «granicznej literatury» i, co naturalne, wywołują reakcje w pracach paleoslawistów, proponujących nową terminologię, adekwatną do obiektu badań. W roku 1976 pojawia się monografia polskiego uczonego A. Naumowa [*Apokryfy w systemie literatury cerkiewnosłowiańskiej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976], który przekonująco udowadnia, że literatury apokryficznej nie powinno się pojmować dychotomicznie na poziomie «oficjalna – nieoficjalna» i że nie jest też ona jedynie uzupełnieniem czy «ludowym komentarzem» Pisma Świętego, nie znajduje się poza średniowieczną literaturą i kulturą, a stanowi jej nierozdzieloną część, wykorzystując identyczne chwytły poetyckie, teologię i przesłanie religijne, a także tworzącą wraz z kanonicznym korpusem tekstów jedną jedyną wizję świata i człowieka na podstawie tradycji chrześcijańskiej. Naumow proponuje nowy termin: ‘literatura quasi kanoniczna’, z którego korzysta paralelnie z ‘literaturą kanoniczną’”. W swojej rozprawie habilitacyjnej *Święta księga – ikona – obrzęd. Teksty kanoniczne i pseudokanoniczne a ich funkcjonowanie w sztuce sakralnej i folklorze prawosławnych Słowian na Bałkanach*, Łódź 2003, Minczew proponuje zastąpienie terminu ‘apokryf’ terminem ‘teksty pseudokanoniczne’. Zamiana łacińskiego ‘quasi’ na greckie ‘pseudo’, jest zgodna z koncepcją Naumowa, która woli mówić „o literaturze quasi-kanonicznej jako nierozdzielnej części systemu średniowiecznej kultury kręgu *Slavia Orthodoxa* [...]. Coraz częściej w pracach slawistycznych wykorzystuje się podobne wyrażenia mające podkreślać bliskość tej literatury z kanonicznym korpusem tekstów. Tak np. T. Jovanović paralelnie z ‘apokryfem’, ‘literaturą apokryficzną’, pisze o „utworach religijnych o charakterze pozakanonicznym”, „utworach niekanonicznych” (“religiozna dela vankanonskog karaktera”, ‘nekanonska dela’, zob. T. Јовановић, *Апокрифи у старом српским преписима, Апокрифи старозаветни према српским преписима*, Београд 2005, s. 11, 18 i nast.) [...] Z całą pewnością ze względu na siłę tradycji nadal będzie się wykorzystywało ‘apokryf’ na równi z leksemami dwuczłonowymi zawierającymi określenie ‘kanoniczny’, mimo że na podobieństwo badań teologicznych i mediawistycznych w dziedzinie bizantyistyki i łacińskiego średniowiecza ‘apokryf’, oznaczający wszystko i nic,

społeczeństwa bułgarskiego, właśnie malarskość, wyobrażeniowość oraz fantastyczność są cechami charakterystycznymi dla piśmiennictwa apokryficznego, dążącego do unaocznienia abstrakcyjnych treści. W tym sensie nie budzi zdziwienia szczególnie rozwój gatunków „wizyjnych”, których historia obejmuje również szereg apokryfów starotestamentowych, w tym i „dwa apokryfy z pierwszych wieków chrześcijańskich – *Widzenie Izajasza i Objawienie Barucha*”⁴³.

Autor *Antychrysta* zachowuje wymowną artystyczną specyfikę literatury apokryficzej, akcentując dodatkowo szczególnie mocno jeszcze inny poetycki aspekt tego rodzaju twórczości – jej związek z wizyjnością apokaliptyczną, przykładem której jest znany utwór *Wędrówki Matki Bożej po miejscach męki*, wypełniony odrażającymi obrazami cierpiących grzeszników. Podobne skoncentrowanie się świata powieściowego zarówno na motywach objawieniowych, jak i na swoistej dla spuścizny bogomiłów estetyce oglądu, jest potrzebne Stanewowi dla wskrzeszenia usilnego zainteresowania bogomiłów dniem Sądu Ostatecznego jako wydarzeniem, które ma położyć kres odwiecznie rozdwojonemu światu. Podkreślenie obrazowej projekcji dążenia do prawdy absolutnej poświadcza odwiecznie dramatyczny udział ludzkiej istoty. Jako

stopniowo wypierany będzie przez określenia bardziej precyzyjne, również w paleoslawistyce”. Dla głębszego zrozumienia nierozłącznej symbiozy kanonicznej i pseudokanonicznej kultury kręgu *Slavia Orthodoxa* ważny okazuje się również termin ‘dwuwiara’, który na przełomie XIX i XX wieku pojawia się w rosyjskiej literaturze naukowej. Jest to pojęcie, używane „dla opisanie religijności ludowej, rozumianej jako konkurencja elementów pogańskich i chrześcijańskich w kultach świętych oraz w kosmologicznych, etiologicznych i eschatologicznych przedstawieniach «prostego człowieka». [...] W symbiozie tekstu kanonicznego, pseudokanonicznego, ikonograficznego i obrzędowego można doszukiwać się przyczyn fenomenu tzw. chrześcijaństwa ludowego, które może być rozumiane jako próba zeświecczenia *sacrum*, próba deeschatologizacji wiary, próba wyblągania ingerencji tamtego świata «tu i teraz» lub próba lokalizacji kultu, tzn. przyswajania *sacrum* przez poszczególne wspólnoty tradycyjne. I jednocześnie jako «...ta sfera życia duchowego społeczeństwa średniowiecznego, w której na podstawie współdziałania tekstów pisanych (rytualnych, kanonicznych, pseudokanonicznych), obrzędów i praktyk obrzędowych powstaje jednolita wizja świata i człowieka zgodna ze światopoglądem chrześcijańskim, zmienianym przez pryzmat wierzeń wspólnot tradycyjnych» (G. Minczew, *Święta księga...*, s. 18)”. G. Minczew, *Starotestamentowe teksty pseudokanoniczne w południowosłowiańskiej tradycji rękopiśmiennej*, [w:] *Apokryfy...*, wybór i redakcja G. Minczew, M. Skowronek, Kraków 2006, s. XXIX–XXX.

⁴³ „Pełne malarskich obrazów i najprawdziwszej poezji, należały one do apokryfów prorockich i apokaliptycznych, w których Bóg odsłania swym wybrańcom tajemnice świata i przyszłe losy ludzkości; opis świata uzupełniały wizją 7 sfer niebios, a oddając ziemię we władzę Szatana nawiązywały do herezji dualistycznych” (T. Dąbek, *Historia literatury...*, s. 33).

stworzenie urzeczywistniająca się w dwóch wymiarach – biologiczno-zmysłowym oraz rozumnym – człowiek skazany jest na nadmierny wysiłek (w tym i etyczny) poznania Tajemnicy Istnienia. Jej istota zawsze będzie przyciągać człowieka, który „nie może żyć bez tajemnicy”⁴⁴.

Kalina Bahneva

... for every to thread idle words...

Image in the Novel *Anti-Christ* by Emilian Stanev

The paper deals with the topic of the strengthened poetics of the inside to be observed in the novel *Anti-Christ* (1973) by a Bulgarian novelist Emilian Stanev. The vision-like character of the novel, which is its strongest feature, is being discussed as a result of two philosophical ideas, important for the functioning of the Bulgarian society of the 14th century (i.e. when Bulgaria became enslaved by the Turkish aggressors to remain there for five long centuries): *hesykhasm* – the official religious and philosophical doctrine of the Orthodox Church of the 13th and 14th centuries, and the Bogomil movement, a religious sect spreading its teachings in Bulgaria and southern France. The absolute truth (the light of Tabor) the main protagonist of the novel is looking for functions as a pretext to various deliberations concerning the nature of both abstract and earthly dimensions of the eternal Secret of Existence.

⁴⁴E. Stanev, *Antychryst...*, s. 138.

Aleksandra Marceლიńska
Uniwersytet Śląski, Katowice

Obrazy przyrody w *Panu Tadeuszu* widziane oczami bohaterów poematu i narratora

Pan Tadeusz obfituje w różnorodne sposoby przedstawienia postaci, obyczajów staropolskich, środków stylistycznych i wielu innych. Można by tak wymieniać w nieskończoność. Chciałabym jednak skupić się na niezwykłości opisów przyrody¹. Na ich artyzm zwrócili już uwagę m.in.: Walery Gostomski², Józef Treliak³, Józef Rostafiński⁴, Stanisław Pigoń⁵, Witold Kulesza⁶, Kazimierz Wyka⁷, Jacek Trznadel⁸, a nawet Juliusz Słowacki⁹.

¹ W niniejszej pracy stosuję wymiennie wyrazy opis i obraz, uznając je za synonimy.

² Zob. W. Gostomski, *Arcydzieło poezji polskiej A. Mickiewicza „Pan Tadeusz”. Studium krytyczne*, wyd. II, Warszawa 1898, s. 237.

³ Wskazuje on na źródło tych oryginalnych opisów; zob. J. Treliak, *Obrazy nieba i ziemi w „Panu Tadeuszu” (Przewodnik Naukowy i Literacki)*, b.m. 1898, s. 195.

⁴ Akcentował on też walory przyrody przedstawione w Mickiewiczowskich opisach, zob. J. Rostafiński, *Las, bór, puszcza, matecznik jako baśń w poezji Mickiewicza*, Kraków 1921 (Rzecz przedstawiona na posiedzeniu Wydz. Filologicznego 5 lipca 1920), s. 6.

⁵ Stanisław Pigoń, który we *Wstępie* do wydania *Pana Tadeusza* w Bibliotece Narodowej z r. 1925 twierdził, że: „W akcji poematu przyroda jest po prostu wszechobecna, przenika ją, nasycza, jak powietrze, jak słońce” (S. Pigoń, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1925, s. XXXVII).

⁶ Zob. W. Kulesza, *„Pan Tadeusz” ewangelją ochrony przyrody*, Kraków 1931, s. 3.

⁷ Zob. K. Wyka, *„Pan Tadeusz”. Studia o poemacie*, Warszawa 1963, s. 181.

⁸ Zob. J. Trznadel, *Tajemnicza przyroda w „Panu Tadeuszu”*, [w:] tegoż, *Spojrzenie na Eurydykę. Szkice literackie*, Kraków 2003, s. 9–21.

⁹ Słowacki doceniał piękno przedstawionych w *Panu Tadeuszu* opisów, czego dowodem są jego słowa skierowane w liście do matki. Zob. tegoż, list do matki z 28 września 1834, Genewa [w:] *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 4: *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1990, s. 185–186.

Co ciekawe, często spotykamy się z opinią, że opisy przyrody obecne w różnych dziełach są pomijane w trakcie lektury, nie tylko przez młodych czytelników, ale i dorosłych, którzy pragną jak najszybciej poznać rozwój wydarzeń. Odnoszę wrażenie, że w przypadku *Pana Tadeusza* celowo zwracamy na nie uwagę i wręcz wyczekujemy, by wreszcie pojawiły się – pełne piękna i artyzmu¹⁰. U Mickiewicza nie tylko spowalniają bieg zdarzeń¹¹ – jak to zazwyczaj bywa w utworach, lecz przede wszystkim ukazują piękno ojczyściej przyrody¹², a także uwypuklają cechy charakteru postaci oraz odczucia narratora. Skoro zatem są tak istotne, warto choć niektórym z nich poświęcić więcej uwagi. Niestety, ze względu na ograniczone ramy pracy, jestem zmuszona dokonać selekcji: skupię się zatem na tych, które według mnie najwięcej mówią o bohaterach i narratorze. Opisy te będę analizować w kolejności chronologicznej.

Jako pierwszy wybrałam opis zamieszczony w księdze II przedstawiający najpierw olbrzymie bogactwo ogrodu (drzewa uginające się pod ciężarem owoców, dorodne warzywa na grządkach, kwiaty), a następnie Zosię¹³. Opis ten z pozoru zaczyna się zwyczajnie i wręcz nieciekawie lakonicznym stwierdzeniem: „Był sad.” Lecz nieco dalej odkrywamy jego niezwykle artyzmu¹⁴.

Obraz ten widzimy oczami Hrabiego, który urzeczony widokiem dziewczyny „stał jak wryty”. Czytamy, że swoją postawą i zachowaniem przypominał... żurawia:

Pan Hrabia zachwycony tak cudnym widokiem,
Stał cicho. Słyszac tętent towarzyszów w dali,

¹⁰ Opisy występujące w epepei nie stanowią dominującej części utworu. Kazimierz Wyka wyliczył w pracy pt. „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, że stanowią ponad 9% dzieła, jednakże badacz podkreśla z mocą, że: „Nie o liczby jednak chodzi i nie są one w tym wypadku decydujące”. Zob. K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, Warszawa 1963, s. 145.

¹¹ Na temat roli opisów pisała m.in. Anna Nasiłowska w pracy pt. *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego*, Wrocław 1990, s. 263.

¹² Fakt ten szczególnie podkreślał Zygmunt Michałowski. Szerzej na ten temat zob. Z. Michałowski, *Polska literatura romantyczna. Romantyzm. Brodziński. Mickiewicz. Słowacki. Krasiński. Malewski. Zaleski. Goszczyński*, Warszawa 1999, s. 63.

¹³ Julian Przyboś niezwykle interesująco pisał o sposobie przedstawienia bohaterki w poemacie (zob. J. Przyboś, „*Widzę i opisuję*” [w:] tegoż: *Czytając Mickiewicza*, Kraków 1950, s. 81–82). Zosią zachwycała się też Alina Witkowska, twierdząc, że pod koniec dzieła jest ona postacią prawie symboliczną (zob. A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1975, s. 168).

¹⁴ Najtrafniej chyba zobrazowała ten opis Marta Piwińska, zob. też, *W ogrodzie* [w:] też, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981, s. 378.

Ręką dał znak, ażeby wstrzymać konie; stali.
On patrzył z wyciągniętą szyją, jak dziobaty
Żuraw, z dala od stada gdy odprawia czaty,
Stojąc na jednej nodze, z czujnymi oczyma,
I by nie zasnąć, kamień w drugiej nodze trzyma¹⁵

[Ks. II, w. 444–450].

Obraz Hrabiego, oprócz niewątpliwych walorów komicznych, jest też nacechowany wybitną plastycznością. Bez trudu można go sobie wyobrazić, a i z namalowaniem nie sądzę, by były problemy. Bohater jest niezwykle przejęty oglądanym widokiem, nie stara się nawet tego ukryć. Nasłuchuje i patrzy czujnie, by nic nie uszło jego uwadze. W takiej dziwacznej pozie bohatera, który niewątpliwie zapomniał o bożym świecie, zastał ksiądz Robak. Ten ostatni od razu domyślił się przyczyny zachowania Hrabiego i pogroził mu palcem. Z kolei Zosia, tak bacznie obserwowana przez Hrabiego, nawet nie spostrzegła „wlepionych” w nią oczu. Wyglądająca niezwykle niewinnie w bieli, w słomianym kapeluszu chroniącym przed majowym słońcem szła, czy może raczej przedzierała się przez ogród, zbierając owoce do koszyka. Czuła się nader swobodnie wśród zieleni, nie spodziewała się nieproszonych gości. Dlatego też, gdy usłyszała głos bernardyna lub też zobaczyła go¹⁶, a może tylko zdawało się jej, że słyszy jakiś szmer, w okamgnieniu poderwała się i – pogubiwszy po drodze owoce oraz koszyk – uciekła spłoszona. Zatem nie dążyła do nawiązywania bliższej znajomości, poczuwszy się niezbyt pewnie (może ze względu na niestosowny strój na pogawędki damsko-męskie) prędko uciekła ku niezmiernemu zdziwieniu Hrabiego i zapewne zadowoleniu bernardyna.

Wróćmy jeszcze na chwilę do obrazu sadu. Narrator szczegółowo opisuje to miejsce, począwszy od spojrzenia szerszego: „Drzewa owocne, zasadzone w rzędy, / Ocieniały szerokie pole; spodem grzędy” [Ks. II, w. 404–405], aż po skupienie się na poszczególnych warzywach, owocach czy kwiatach. Narrator wskazuje na kapustę, której nadaje cechy ludzkie. Widzimy ją niczym staruszkę, która siedzi zafrasowana, z pochyloną łysiejącą głową i zastanawia się nad problemami egzystencjalnymi: „Tu kapusta, sędziwe schylając łysiny, / Siedzi i zda się dumać o losach jarzyny” [Ks. II, w. 405–406]. Następnie mamy zbliżenie na bób, który płacze strąki niedojrzałej, bo zielonej marchwi. Prezentuje się on

¹⁵ A. Mickiewicz, *Dziela*, wyd. rocznicowe, t. 4: *Pan Tadeusz*, oprac. Z. J. Nowak, Warszawa 1995. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

¹⁶ W tekście *Pana Tadeusza* nie jest ten fakt odnotowany.

niezwykle okazałe: jest wysmukły i – można odnieść wrażenie – potrafi czarować, podrywać, otumaniać... Obraca przecież na marchew „tysiąc oczu”...

Co jeszcze dzieje się w tym fascynującym ogrodzie? Czy wszystkie przedstawione w nim warzywa i owoce są „jak żywe”? Co więcej – czy zachowują się jak ludzie? Otóż, trzeba przyznać, że narrator sprawiedliwie rozdał karty personifikacji. Nie pominął nikogo, bo słowo „niczego” w przypadku zabiegu ożywienia raczej nie pasuje... Zwrócił uwagę na kukurydzę, która podnosi złotą kitę, następnie na arbuza obdarzonego okazałym brzuchem.

Następnie mamy wrażenie, jakby narrator wykonał kilka kroków wstecz i z perspektywy spojrzal na kolejne dobrodziejstwa urodzaju. Mówi, jakby dyktując artyście, co ma namalować: „Grzędę rozjęte miedzą; na każdym przykopie / Stoją jakby na straży w szeregach konopie” [Ks. II, w. 413–414]. Później patrzy na zielone jarzyny, które są m.in. – co ciekawe – ciche. Nietypowe określenie jak na jarzyny. Wyraz ten ma konotacje z człowiekiem, często mówimy: cichy człowiek, nie wychylający się, nie robiący zamieszania wokół swej osoby, który woli raczej pozostać w cieniu, niż zdobywać jakieś zaszczyty. I takie właśnie są te jarzyny... Jednak niech ta cichość nie zwiedzie czytelnika i niech odbiorca nie wiąże tej cechy (charakteru – a jakże) z bezbronnością, bowiem wbrew pozorom potrafią one doskonale o siebie zadbać. Posiadają liście będące idealną ochroną przed zmiją, która nie jest w stanie się przez nie przecisnąć. A zdawałoby się, że są takie ciche... Pozory mylą... Dodatkowo „zaludniająca” sad roślinność użyteczności kuchennej wydziela woń, która skutecznie odstrasza gąsienice i owady, a nawet je zabija...

Później narrator kieruje swój wzrok na maki. Nie zwraca uwagi – jak to zazwyczaj się czyni – na ich czerwona barwę, lecz pisze o białawych badylach. Zdawałoby się, że pominął to, co najpiękniejsze. Dopiero dalej możemy zrozumieć, dlaczego nie kolor maków jest tu na pierwszym miejscu. Bowiem kwiat ten obsiadły różnobarwne motyle, zapewne zaslaniając całkowicie tę intensywną barwę. A pośrodku maków znajduje się jeden dorodny słonecznik, którego łodyga – domyślam się, że pod ciężarem kwiatu – kręci się na prawo i lewo, jak dodaje narrator – „za słońcem”. Później następuje rzut oka na pagórki i ogród, po czym mamy zbliżenie niczym kamerą na Zosię. Dalszy ciąg tego opisu już znamy.

Niezwykle piękny jest opis drzew zamieszczony w księdze III. Narrator nie skąpi słów zachwyty, szczerze operując środkami stylistycznymi. Rozpoczyna od apostrofy wychwalającej ich walory. Podczas

gdy Telimena i Hrabia spacerowali zaabsorbowani rozmową „o niebios błękicie”, narrator zwraca uwagę właśnie na litewskie lasy: „A przecież wokół nich ciągnęły się lasy / Litewskie! tak poważne i tak pełne krasy!” [Ks. III, w. 548–549]. W słowach tych zawarty jest zarzut, że para nie zachwyciła się należycie pięknem tych drzew, co więcej – nawet ich nie zauważyła. Narrator nie trwa jednak długo w żalu, tylko rokoszuje się oddaniem piękna przyrody w personifikującym opisie (Ks. III, w. 552–563). Narrator dostrzega więcej, niż niesie ze sobą ten obraz, widzi różne ciekawe osobistości, m.in. parę kochanków: ożynę i malinę (ożyna niczym zakochany mężczyzna zaleca się do maliny), dzieci, pary małżonków, wielkiej urody brzozę z mężem grabem, buki jako dziadków. To różnorodne społeczeństwo zostało ukazane za pomocą zaledwie kilku wierszy! Narrator poprzez swoje dopowiedzenia wzbogaca ten opis, czyniąc go jedynym w swoim rodzaju.

Analizując obrazy przyrody zamieszczone w *Panu Tadeuszu*, nie można pominąć jednego z najważniejszych, a mianowicie opisu matecznika¹⁷ (Ks. IV, w. 479–565), uznawanego za najdoskonalszy opis puszczy litewskiej. Rozpoczyna się on apostrofami, skierowanymi do drzew, które są zamieszczone na początku księgi IV: „Rówienniki litewskich wielkich kniaziów, drzewa [...]” [Ks. IV, w. 1]. Aż trudno uwierzyć, że mogłoby zabraknąć tego obrazu na kartach epepei, gdyby Mickiewicz nie rozwinął w opisie matecznika urywka tekstu swego przyjaciela – Stefana Witwickiego¹⁸. Zwróćmy szczególną uwagę w tym opisie na narratora, który często stosuje tu apostrofy nacechowane wielkimi emocjami. O tym, że traktuje drzewa z wielkim szacunkiem, świadczy fakt, że nazywa je pomnikami:

Pomniki nasze! ileż co rok was pożera
Kupiecka lub rządowa, moskiewska siekiera!
[...]
Ja ileż wam winienem, o domowe drzewa!

[Ks. IV, w. 35–36; 42].

¹⁷ W *Słowniku Mickiewiczowskim* znajduje się obszerne hasło: *Matecznik*. Jego autor – Marek Piechota, stwierdza: „To oryginalne i rzadkie określenie lasu, a raczej mrocznej i niedostępnej kniei, pojawiające się w ks. IV *Pana Tadeusza* (*Dyplomatyka i łowy*) [...]”. Zob. M. Piechota, hasło: *Matecznik*, [w:] M. Piechota, J. Lyszczyna, *Słownik Mickiewiczowski*, Katowice 2000, s. 199.

¹⁸ A. Mickiewicz, *Objaśnienia*, [w:] tegoż: *Dzieła*, wyd. rocznicowe, t. 4: *Pan Tadeusz*, s. 372.

Wiedza, którą posiada narrator, zaskakuje czytelnika. Skoro matecznik jest aż tak niedostępnym miejscem, do którego drogę znają tylko i wyłącznie zwierzęta, to skąd dowiedział się on o smętarzu? Niestety, na to pytanie nie znajdziemy żadnej odpowiedzi w tekście *Pana Tadeusza*. Kim zatem jest narrator? Przecież nie człowiekiem, skoro ludzie nie mają dostępu do tego tajemniczego miejsca¹⁹. Zwróćmy uwagę, że jego znajomość obyczajów zwierzęcych znacznie wykracza poza tę, którą mógłby mieć człowiek. Wie nawet, że zwierzęta umierają wyłącznie naturalnie oraz, że posiadają swój smętarz:

Idą na smętarz. Nawet mniejszy zwier, raniony
Lub chory, bieży umrzeć w swe ojczyste strony.
Stąd to w miejscach dostępnych, kędy człowiek gości,
Nie znajdują się nigdy martwych zwierząt kości

[Ks. IV, w. 538–541].

Z wielkim szacunkiem – żeby nie powiedzieć z czcią – traktuje wszystkie zwierzęta i ptaki, które są pisane inicjalną wielką literą, np. Żubr, Tur, Zając, Jeleń, Dzik, Łosie, Orzeł, Kruk. Zostały one poddane – jak resztą cała przyroda w poemacie – zabiegowi personifikacji.

Co ciekawe – narrator tak doskonale zna zamieszkujące matecznik zwierzęta, że potrafi przewidzieć ich zachowanie! Otóż, twierdzi on, że gdyby przypadkiem, choć to raczej niemożliwe, udało się jakiemuś człowiekowi przedostać do tego schronienia zwierząt, to te nie zrobiłyby mu nic złego, co więcej traktowałyby go nader przyjaźnie niczym Adama z Raju. Świadczą o tym jego pełne przekonania słowa:

One by nań patrzyły tym wzrokiem zdziwienia,
Jakim w owym ostatnim, szóstym dniu stworzenia
Ojce ich pierwsze, co się w ogrójcu gnieździły,
Patrzyły na Adama, nim się z nim skłóciły

[Ks. IV, w. 552–555].

Narrator jest wszechwiedzącym obserwatorem, czy może nawet uczestnikiem zdarzeń. Skoro zna tajemnice zwierząt, to znaczy, że jakimś cudem został do nich dopuszczony, może więc należeć do ich gro-

¹⁹ Jest to miejsce zupełnie niedostępne dla ludzi i stanowi ono azyl przed cywilizacją, co poświadcza poniższy fragment tekstu: „Jeszcze cywilizacją ludzką nie popsuci, / Nie znają praw własności, która świat nasz kłóci, [...]” [Ks. IV w. 544–545]. Za tym, że żaden człowiek nie mógł dostać się do matecznika, przemawiają słowa Stanisława Zdziarskiego zawarte w pracy pt. *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku: studja porównawczo-literackie*, Warszawa 1901, s. 141.

mady. Matecznik przedstawił jako miejsce niezwykle, stanowiące oazę dla zwierząt, schronienie przed wszelką ingerencją ze strony człowieka²⁰ oraz porównywalne do biblijnego Raju.

Warto zwrócić uwagę na fascynujący opis mrowiska, w które niechcący i – jakże pechowo – weszła Telimena. Narrator wyjaśnia, gdzie ono się znajdowało – „U bliskiej brzeziny” [Ks. V, w. 271] Co ciekawe, tłumaczy to *post factum*, czyli już po tym, jak mrówki zaatakowały Telimenę, powodując jej ogromne męczarnie. I ja też potraktuję moją relację chronologicznie, poczynszy od przybliżenia tego miejsca, poprzez rozmowę bohaterów, aż wreszcie okrutne męki damy.

Narrator szczegółowo opisuje mrowisko, które jest wielkie, a owady go zamieszkujące – gospodarne. Czytamy, że mrówki poruszały się szybko i często chodziły po „Świątyni dumania”. Narrator zabawnie opisuje moment, w którym mrówki dojrzały „bieluchną pończoszkę”. Kolor tejeż zapewne złąkomił je i ochoczo na nią wbiegły ku rozpaczy bohaterki. Ta, nie mogąc znieść łaskotek i kąsań, zaczęła uciekać i otrząsać się, aż wreszcie musiała usiąść na trawie i owad po owadzie ściągać z pończoch. Zapewne było to niezwykle żmudne i irytujące zajęcie, w dodatku dla takiej wielkiej damy, jaką była Telimena. Owszem Tadeusz pospieszył jej z pomocą, lecz trwała ona tylko krótką chwilę, bo dzwonek z Soplicowa oznajmił zbliżającą się rychło wieczerzę.

Zastanawiające jest przybliżanie opisów i wydarzeń przez narratora. Spróbujmy zanalizować jego metodę na przykładzie opisu mrowiska. Otóż, najpierw widzimy końcowy obrazek, czyli Telimenę walczącą z napaścią mrówek²¹.

Gdy nagle Telimena zrywa się z siedzenia,
Rzuca się w prawo, w lewo, skacze skrós strumienia,
Rozkrzyżowana, z włosom rozpuszczonym, blada,

²⁰ Dodatkowo ten fakt podkreśla zdanie „Głupi niedźwiedziu! gdybyś w mateczniku siedział, / Nigdy by się o tobie Wojski nie dowiedział” – stanowiące „słowo skrzydlate”. Zob. H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990, s. 450.

²¹ Telimena jest w tej scenie postacią niezwykle komiczną i całe szczęście, że pomimo krytycznych uwag przyjaciół Mickiewicza, np. Stefana Witwickiego została na kartach *Pana Tadeusza*. Szerzej na ten temat zob.: Z. Sudolski, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1995, s. 403–404 oraz M. Piechota, hasło: *Telimena* [w:] J. Lyszczyzna, M. Piechota, *Słownik...*, s. 325. „Ocalała”, bo według relacji Józefa Bohdana Zaleskiego: „Adam [...] utrzymywał jeno ciągle, że mu Telimena była arcy potrzebna dla kontrastu i dla przeróżnych kombinacyj poematu” (J. B. Zaleski, *Adam Mickiewicz podczas pisania i drukowania „Pana Tadeusza”. List do syna Adama przez Józefa Bohdana Zaleskiego*, Paryż 1875, s. 15 [pisownię uwpółcześniłam]). Zresztą Mickiewicz bardzo ją cenił, co też podkreślił w poemacie, zob. Ks. V, w. 33–34.

Pędzi w las, podskakuje, przykłęka, upada
 I nie mogąc już powstać, kręci się po darni,
 Widać z jej ruchów, w jakiej strasznej jest męczarni;
 Chwyta się za pierś, szyję, za stopy, kolana;
 [...]

[Ks. V, w. 261–267]

Drugi obrazek przedstawia śpieszącego jej na pomoc Tadeusza: „Skoczył Tadeusz, myśląc, że jest pomieszana / Lub ma wielką chorobę. [...]” [Ks. V, w. 268–269]. A trzeci – ten ostatni to wyjaśnienie przyczyny zachowania Telimeny: „[...] Lecz z innej przyczyny / Pochodziły te ruchy” [Ks. V, w. 269–270]. Dopiero potem następuje ów rzut oka na mrowisko i cechy zamieszkujących je owadów:

U bliskiej brzeziny
 Było wielkie mrowisko; owad gospodarny
 Snuł się wkoło po trawie, ruchawy i czarny;
 Nie wiedzieć, czy z potrzeby, czy z upodobania
 Lubił szczególnie zwiedzać Świątynię dumania;
 Od stołecznego wzgórzka aż po źródła brzegi
 Wydeptał drogę, którą wiodł swoje szeregi.

[Ks. V, w. 271–276]

A później – za pomocą cofnięcia się w czasie – wkroczenie mrówek na białą pończochę:

Nieszczęściem, Telimena siedziała wśród dróżki;
 Mrówki, znęcone blaskiem bieluchnej pończoszki,
 Wbiegły gęsto, zaczęły łaskotać i kąsać,
 [...]

[Ks. V, w. 277–279]

Następują konwulsje Telimeny: „Telimena musiała uciekać, otrząsać, / Na koniec na murawie sięść i owad łowić” [Ks. V, w. 280–281]. Aż wreszcie nadeszła pomoc Tadeusza: „Nie mógł jej swej pomocy Tadeusz odmówić;” [Ks. V, w. 282].

Dlaczego tak pokretny chronologicznie sposób przedstawienia opisu wybrał narrator? Może chciał bardziej zaciekawić czytelnika, ukazując tę historię od końca? A może narrator, jako inteligentny obserwator, nie rejestruje tylko rozgrywających się wydarzeń, ale umiejętnie je ze sobą zestawia, czyniąc je bardziej zajmującymi? Sądzę, że bliższa prawdy jest ta druga wersja. Zatem narrator jawi się nam jako człowiek bawiący się

słowem i – można śmiało rzec – potrafiący o ile nie manipulować czytelnikiem, to przynajmniej wywierać nań przemożny wpływ.

Na początku księgi VIII występuje zapowiedź burzy, a bohaterowie (Sędzia i goście z dworu) z przerażeniem patrzą w niebo na nadciągające zjawisko [Ks. VIII, w. 12–16]. Nie ma się co dziwić obawom tych postaci, bo zapowiedź burzy napawa grozą [Ks. VIII, w. 1–4]. Nie tylko ludzie z drżeniem wypatrują jej, lecz reaguje tak także przyroda. Otóż, puszczyk, nietoperze i owady zachowują się dziwnie, nietypowo, jakby przeczuwały nadchodzące niebezpieczeństwo. Narrator szczególnie skupia się na niepokoju owadów, które w popłochu kręcą się, wrzeszczą i bekają [Ks. VIII, w. 27–36]. Nie pomija przy tym nikogo i niczego, wierne przedstawia to, co widzi, dążąc do uzyskania jak najrzetelniejszego opisu. Na równi traktuje odczucia ludzi, reakcje zwierząt i ptaków oraz zwiastuny burzy. Dużo miejsca poświęca zwłaszcza owadom, z których muszki wydają się być jego „ulubieńcami”. Zachwyca się za pomocą przenośni ich grą, a gani rzępolenie komarów: „Akord muszek i półton fałszywy komarów” [Ks. VIII, w. 30].

Natomiast finał tego opisu jest niezwykle zaskakujący dla czytelnika. Odezwały się bowiem nagle dwa stawy, w których żab „niezliczone hordy” przeobraziły się w chór:

Na finał szmerów muszych i ptaszęcej wrzawy
Odezwały się chorem podwójnym dwa stawy,
[...]
W obu stawach piał żab niezliczone chordy,
Oba chory zgodzone w dwa wielkie akordy.
Ten fortissimo zabrzmiał, tamten nuci z cicha,
Ten zdaje się wyrzekać, tamten tylko wzdycha;
Tak dwa stawy gadały do siebie przez pola,
Jak grające na przemian dwie arfy Eola

[Ks. VIII, w. 37–38; 45–50].

Narrator pragnie w pełni oddać artyzm tego zjawiska i dlatego szuka odpowiednich środków stylistycznych: epitetów, porównań i przenośni, z których szczególnie ta zawarta w słowach „dwie arfy Eola” zaskakuje czytelnika.

Zachwyt narratora nad urokami przyrody można zauważyć w *Panu Tadeuszu* nader często. Jednym z przykładów są chociażby jego słowa wypowiedziane na widok zapierający dech w piersiach – obraz dwóch stawów w księdze VIII: „Zaiste, okolica była malownicza!” [w. 586]. Wykrzyknik postawiony celowo na końcu tego zdania dodatkowo potęguje

podziw narratora dla malowanego swym piórem widoku. Zatem nie przedstawia on tylko relacji, faktów czy opisów w sposób bezstronny i obiektywny, lecz ustosunkowuje się do nich, formułuje jasno i odważnie swoje zdanie, nie kryje się z wyrażeniem swoich opinii. Sprawia to, że jesteśmy bardzo ciekawi jego reakcji.

W opisie dwóch stawów narrator emanuje ogromną miłością do przyrody i jej doskonałych praw. Stosuje przy tym niezwykle bogaty język, szczególnie obfity w metafory. Wspomniane wyżej stawy przypominają zakochaną w sobie parę ludzi. Artyzm tego obrazu polega niewątpliwie na tym, że zaciera się granica pomiędzy opisem tych dwóch położonych obok siebie stawów a wyobrażanymi przez narratora kochankami. Narrator wiernie, a zarazem poetycko, przedstawia urodę tego krajobrazu:

Dwa stawy pochyliły ku sobie oblicza
 Jako para kochanków: prawy staw miał wody
 Gładkie i czyste jako dziewicze jagody;
 Lewy, ciemniejszy nieco, jako twarz młodziana
 Smągława i już męskim puchem osypana.
 Prawy złocistym piaskiem połyskał się wkoło
 Jak gdyby włosem jasnym; a lewego czoło
 Najeżone łożami, wierzbami czubate;
 Oba stawy ubrane w zieloności szatę

[Ks. VIII, w. 587–595].

Szczodrze operuje słowem, stosuje często porównania, np. „jak gdyby włosem jasnym” oraz metafory, np. „a lewego czoło / Najeżone łożami, wierzbami czubate; / Oba stawy ubrane w zieloności szatę”. Widać, że podziwia ten piękny widok. Narrator jest obdarzony ogromną wyobraźnią, bo dostrzega wzajemne zaloty obu stawów. Zauważa, że łączy je szczerze i gorące uczucie. O żarliwości ich miłości najlepiej świadczą słowa zawarte w Ks. VIII, w. 596–599. Później opisuje zabawę stawów, która przesycona jest erotyzmem: Ks. VIII, w. 612–615.

Dodatkowo upersonifikowany zostaje znajdujący się pomiędzy stawami młyn. Przypomina on przyzwoitkę, która pilnuje, by amory młodych nie posunęły się zbyt daleko. W opisie pojawia się mnóstwo czasowników, których celem jest nadanie cech typowo ludzkich, np. młyn „podśluchał”, „gniewa się”, „bełkoce”. Widzimy, że narrator ożywia całą obserwowaną przestrzeń. Nie skupia się tylko i wyłącznie na obrazach przyrody, lecz także na budynkach czy przedmiotach.

W *Panu Tadeuszu* występują piękne opisy przyrody, na podstawie których możemy wiele wywnioskować na temat narratora poematu i jego bohaterów. Narrator nie jest bezstronnym świadkiem zdarzeń, lecz częstokroć przekonujemy się, że wyraża on jasno i dobitnie swoje zdanie, a we fragmencie dzieła opisującym matecznik powątpiewamy, czy aby na pewno jest on człowiekiem, a nie jednym ze zwierząt zamieszkujących tę oazę spokoju i bezpieczeństwa. Poprzez niezwykle szczodre operowanie środkami stylistycznymi bez trudu dostrzegamy zachwyty narratora nad urokami np. drzew litewskich. Obserwujemy też jego zaskoczenie czy nawet oburzenie, gdy zajęci rozmową Telimena i Hrabia nie dostrzegli piękna otaczającego ich miejsca. Dodatkowo narrator jawi się jako sprytny manipulator, który wywiera wpływ na czytelnika, udowodniłam to na przykładzie fragmentu dotyczącego napaści mrówek na Telimenę.

Na podstawie tylko opisów przyrody możemy wiele powiedzieć na temat cech charakteru takich postaci jak Hrabia, Zosia, Telimena i Tadeusz. Poprzez ukazanie wspomnianych wyżej postaci na tle ożywionej przyrody poznaliśmy charakterystyczne ich rysy. Takie a nie inne ukazanie tych postaci było zapewne celowym zamierzeniem autora, by bardziej uwypuklić niektóre ich wady i zalety.

Aleksandra Marcelińska

Nature Scenes from *Pan Tadeusz* in the Eyes of the Characters and the Narrator

This paper presents a study of some nature descriptions, chosen from many such narrations in the poem. I have examined the chosen descriptions from the perspective of the characters and the narrator. The paper strives to prove that the role they play in the masterpiece is particularly important. The descriptions do not aim at retarding the flow of events, on the contrary, they help to reveal some crucial personality features of the characters and the narrator of *Pan Tadeusz*. I have noticed the admiration, with which the narrator and some of the characters, for example the Earl, Zosia and Telimena perceive the landscape. Their observations and beliefs are incredibly varied and vivid which is why I have devoted to them so much space in my dissertation.

First, I have analysed the beautiful description from the Second Book, in which Zosia is depicted in a beautiful surroundings of the garden. I have focused my attention on the way the narrator and Zosia perceive the beauty of nature;

Zosia is actually a part of the picture. I have also tried to investigate the way the observer – the Earl sees it.

I have proved that, by analysing the nature scenes, a reader is able to discover plenty of important facts about characters, about the way they perceive reality and about the atmosphere of the moment. Furthermore, the narrator who describes the nature scenes is not just a neutral witness of the events, but he occurs to be very subjective, emotional and perceptive. Presenting one of the examples of nature scene descriptions – the one in which Telimena is attacked by a swarm of ants, I have shown that the narrator has a great influence on the reader.

Justyna Bajda
Uniwersytet Wrocławski, Wrocław

Efekty malarskie w poezji Młodej Polski. O jednym sonecie Kazimiery Zawistowskiej

Młoda Polska to jedna z tych epok, w których wzajemne oddziaływanie słowa i obrazu jest szczególnie zauważalne i warte uporządkowania¹. Nie zagłębiając się w tej chwili w wielopoziomowość tych relacji, warto podkreślić, że formuła *ut pictura poesis*, patronująca temu tekstowi, jest jedynie jedną z wielu możliwości wzajemnego przenikania się sztuk. Z pewnością jednak jest to ten typ zależności, który, choć towarzyszy poezji i malarstwu bodajże od chwili odnotowania przez Plutarcha (*De gloria Atheniensium*, 3) zdania Simonidesa z Keos („poezja jest mówiącym malarstwem, malarstwo niemą poezją”), ciągle wzbudza wiele kontrowersji².

¹W trakcie przygotowywania prezentowanego artykułu do druku, ukazała się książka autorki: „Poeci – to są słów malarze...” *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010.

²Wśród klasycznych już dziś XX-wiecznych i najnowszych pozycji bibliograficznych dotyczących toposu *ut pictura poesis*, pojęcia korespondencji sztuk, badań zależności intersemiotycznych warto odnotować m.in.: O. Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste...*, Berlin 1917; E. Souriau, *La correspondance des arts*, Paris 1947; H.A. Hatzfeld, *Literature Through Art. A New Approach to French Litterature*, New York 1952; J.H. Hagstrum, *The Sister Arts, the Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1958; M. Praz, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Princeton, New Jersey 1967 (tłum. pol. W. Jekiel, Warszawa 1981, wyd. II: Gdańsk 2006); N.R. Schweizer, *The Ut pictura poesis in Eighteenth Century*, Frankfurt 1972; D. Scott, *Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual arts in nineteenth century France*, Cambridge 1988; J.A. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London 2004; D. Bergez, *Littérature et peinture*, Paris 2004; tenże, *Peindre, écrire. Le dialogue des Arts*, Paris 2008; także zestawienie artykułów w tomie: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wyslouch, Gdańsk

Podstawowy sens sformułowanych przez Horacego w *Liście do Pizonów* słów o podobieństwie odbioru poszczególnych utworów poetyckich i obrazów szybko zaczęto interpretować jako tezę o możliwości wywoływania przez poezję w umysłach odbiorców przedstawięń oglądowych³. Twierdzenie stało się elementem spornym w dyskusji nad sensem poszukiwać miejsc wspólnych poezji i malarstwa. Wielokrotnie powracano do pytania, czy poezja jest w stanie prowokować u odbiorcy oglądy wyobrazeniowe, podobnie jak dzieła plastyczne dają nam *ad hoc* oglądy postrzeżeniowe? Czy, powołując się na Diona z Prusy, „[...] poeci mogą swą sztuką poetycką wywołać wyobrażenia wszystkiego, co im przychodzi na myśl”⁴? I pytania kolejne: w jaki sposób środki języka arbitralnego i sukcesywnego są w stanie jeżeli nie naśladować, to przynajmniej zbliżyć się do naturalnych i współistniejących w czasie znaków ikonicznych? Czym są poetyckie „fantazje, czyli obrazy”, o których autor traktatu *O górności* mówił, że to nie tylko wyobrażenie, które jesteśmy zdolni wyrazić słowami, ale też to, które, wypowiedane w natchnieniu i wzruszeniu, „[...] staje żywo przed oczami twoimi i twoich słuchaczy”⁵. I w końcu, co prowadzi do pytań o środki wyrazu: w jaki sposób owe poetyckie obrazy oddziałują na odbiorcę?

2006. Wśród polskich opracowań monograficznych i artykułów: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980; H. Markiewicz, *Ut pictura poesis... Dzieje toposu i problemu*, [w:] Tessera. Sztuka jako przedmiot badań. Na jubileusz Profesora Mieczysława Porębskiego, red. J. Białostocki, Kraków 1981, s. 155–183; *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN. Nieborów 1977*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982; A. Nowakowski, *Ut pictura poesis... Zarys modernistycznych dziejów toposu*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1985 (R. XXII), s. 25–44; *UT PICTURA POESIS dawniej i dzisiaj*, „Pamiętnik Literacki” LXXVI, 1985, z. 3, s. 197–309; M. Poprzeczka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986; W. Okoń, *O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988; T. Chrzanowski, *Ut poesis pictura erit*, „Ruch Literacki” 1992, nr 4, s. 317–333; S. Wyslouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994; też, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001; *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.

³ Wynikało to najprawdopodobniej ze zmian w zasadach interpunkcji w XV-wiecznych wydaniach Horacego, por.: Horacy, *List do Pizonów*, tłum. T. Sinko, [w:] *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1988, s. 54. Oryginalny zapis wersu, o którym mowa: *ut pictura poesis: erit quae... [zdarza się czasem, że...]*, po dokonanych modyfikacjach interpunkcyjnych: *ut pictura poesis erit... [poemat będzie jak obraz]*, podaje za: N. R. Schweizer, *Tradycyjna pozycja ut pictura poesis*, tłum. I. Fessel, [w:] *Ut pictura poesis...*, s. 115. Niem. *Anschaulichkeit*; terminem „oglądowość” posługuje się H. Markiewicz w artykule *Obrazowość a ikoniczność*, [w:] *tenże, Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 9–42.

⁴ Dion z Prusy (Chryzostomos), *Oracja olimpijska*, tłum. W. Tatarkiewicz, [w:] *Mysłiciele, kronikarze i artyści...*, s. 171.

⁵ Pseudo-Longinos, *O górności*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, tłum., wstęp i oprac. T. Sinko, Wrocław 1951, s. 115, BN II, nr 57.

Pytania, stawiane wielokrotnie zarówno z perspektywy historycznego rozwoju toposu, jak i teoretycznego zbliżenia systemów języków, którymi posługują się poezja i sztuki plastyczne, nie znalazły jednoznacznej odpowiedzi. Z pewnością jednak wiek XIX był czasem szczególnego zbliżenia słowa i obrazu. Frazę Symonidesa przypomniano wówczas w różnych kontekstach⁶. W praktyce przez całe stulecie poszukiwano sposobów „malowania słowem” i możliwości pobudzenia wyobraźni czytelnika do kreowania nowych bądź przywoływania z pamięci widzianych już wcześniej obrazów⁷. W polskiej krytyce literackiej, ale też w samej poezji zagadnienie wyobrażeniowości literatury powracało przez cały wiek, choć nie zawsze znajdowano jednoznaczną odpowiedź, czy słowo jest w stanie mierzyć się z obrazem. Zdarzało się, że poeci poddawali pióro, jak Juliusz Słowacki, kiedy w VII pieśni *Podróż do Ziemi Świętej*... stawiał pytanie, jak „z liter i cyfer” ułożyć „oczom klasztor Megaspilion”⁸? Także Adam Mickiewicz, próbując opisać zjawisko, jakim niewątpliwie była uroda Telimeny, ostatecznie uznał je za nieopisywalne piórem, ale być może do oddania malarskim pędzlem (*Pan Tadeusz*, ks. XII, w. 427–434).

Chwył „braku słów” wobec piękna natury bądź opisywanego dzieła sztuki był powszechny w XIX wieku. Powoływali się na niego m.in. francuscy pisarze, jak Jules Verne⁹, posługiwali się nim także parnasiści i symboliści¹⁰. Wśród polskich poetów, pod koniec stulecia kilkakrotnie rezygnował z opisu dzieł sztuki Kazimierz Tetmajer, uznawany wszak zarówno przez ówczesną krytykę, jak i innych twórców za głównego przedstawiciela *poezji obrazowej*, oddającej przede wszystkim zmysłowe postrzeganie świata, ze szczególnym uwrażliwieniem na barwę¹¹.

⁶ Por. np. J. J. Barthélemy, *Podróż młodego Anacharsysa do Grecji około połowy czwartego wieku przed erą chrześcijańską*, tłum. Ł. Gołębiowski, t. 7, Wilno 1825, s. 21–22; W. Humboldt, *Ästhetische Versuche über Goethe's „Herman Und Dorothea”*, Braunschweig 1861, s. 42–43; G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1967, t. 3, s. 271, 276, 333, 334.

⁷ Por. np. Th. de Banville, *Petit Traité de poésie française*, Paris 1872, s. 43–44, [w:] *Écrire la peinture, textes réunis et présentés par Ph. Delaveau*, Paris 1991, s. 36.

⁸ J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, [w:] tenże, *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1987, t. 2: *Poematy*, s. 56–57.

⁹ Por. J. Verne, *20000 mil podmorskiej żeglugi*, tłum. B. Kielski, Warszawa 1981, s. 94.

¹⁰ Por. np. J.-M. Villiers de l'Isle-Adam, *Tribulat Bonhomet*, [w:] *Oeuvres complètes*, Paris 1986, t. 2, s. 219 (Chap. XX [1867]).

¹¹ Por. Z. Dębicki, *Kazimierzowi Przerwie-Tetmajerowi*, [w:] tenże, *Ekstaza*, Lwów 1898, s. 133; J. Guranowski, *Prometeusz* [wiersz ded. K. Przerwie-Tetmajerowi], [w:] tenże, *Poezje. Seria pierwsza 1912*, Warszawa 1912, s. 90–91; K. Przerwa-Tetmajer, *Leda*, [w:] tenże, *Poezje*,

Do „malowania słowem” przyznawali się także inni młodopolscy poeci, jak Konstanty Maria Górski¹², ale też twórcy zupełnie już dziś zapomniani, niekiedy autorzy jednego zbioru, jak Stanisław Długosz (właśc. Jerzy Tetera)¹³. O znaczeniu plastyczności języka poetyckiego bądź o świadomej rezygnacji z tego typu obrazowania pisano w recenzjach twórczości Lucjana Rydla¹⁴, Franciszka Nowickiego¹⁵ czy mniej znanych, np. Adama Cehaka¹⁶. Współcześnie pojęcie powraca w omówieniach utworów Kazimierzy Zawistowskiej¹⁷, Maryli Wolskiej¹⁸, Edwarda Leszczyńskiego¹⁹ czy wierszy Tadeusza Micińskiego, choć jest to typ obrazowania odchodzący od wzorców parnasistowskich i impresyjno-symbolistycznych, sięgający do elementów poetyki ekspresjonistycznej,

wyd. zbiorowe, Warszawa 1924, t. 1, s. 196; K. Tetmajer, *O Arnoldzie Böcklinie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 9, z dn. 13 II/25 II, s. 169.

¹² K. M. Górski, [Widziałem świat, kochałem świat...], [w:] tenże, *Wierszem 1883–1893*, Warszawa 1904, s. 3.

¹³ S. Długosz [Jerzy Tetera], *Na palecie farb słonecznych brak...*, [w:] tenże, *Przed złotym czasem*, Kraków 1917, s. 90.

¹⁴ Por. J. Tretiak, *Z najnowszej poezji*, „Czas” 1899, nr 22, s. 1 (tu m.in. opinia: „Talent malarskiego słowa posiada p. Rydel niezaprzeczony”).

¹⁵ T. Pini, *Słowo wstępne*, [w:] F. H. Nowicki, *Poezje*, Tarnów 1904, s. 3–5. Było to drugie wydanie zbioru z 1891 roku. W krótkim wstępie Pini pisze m.in. o plastyczności poetyckich obrazów, które Nowicki stworzył w cyklu *Tatry*.

¹⁶ L. Rydel, *Wstęp* [w:] A. Stodor [Adam Cehak], *W walce o słońce*, Lwów 1912, s. I: „Nie iżby poeta nie umiał zdobyć się na muzykę wiersza: nieraz wygrywa na misternych strofach najśpiwniejsze melodie; nie iżby go nie stać było na żywe, barwne czy plastyczne określenia: pięknych obrazów, trafnych porównań miewa pod dostatkiem – ale to, co przelewa się w duszy wezbranej, wrażenie, uczucie, myśl, to jest u niego widocznie rzeczą pierwszą i główną”.

¹⁷ Por. np. L. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka oryginalności i typowości (O poezji Kazimierzy Zawistowskiej)*, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, Kraków 1982, s. 39: „Poetka ta myśli i czuje obrazami, których kształt wplątany jest w coraz to inny układ sonetu”. O plastyczności poezji Zawistowskiej pisał już Miriam we wstępie do pośmiertnego wydania jej wierszy: „Wszystko to [...] składało się na utwory uderzające przedziwną kobiecością i ogromną mocą uczucia [...], a zarazem odsłaniające głębię jakąś tajemną, zaświatową, skupione nieslychanie i pełne wewnątrz, a grające barwami, jak owe *szlaki zdobne na marginesach sztywnych psalterzy*” (Miriam, *Wstęp* [w:] K. Zawistowska, *Poezje*, Lwów [1903], s. VI).

¹⁸ Por. J. Bajda, *Plastyczne obrazowanie lasu w poezji Maryli Wolskiej*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, red. W. Łysiak, Poznań 2006, s. 349–356.

¹⁹ Por. H. Filipkowska, „*Swe sny malujesz na ogromnej chmurze*”, [w:] E. Leszczyński, *Wybór poezji*, Kraków–Wrocław 1988, s. 8: „Pierwiastek obrazowy, drugi z wyróżnionych przez siebie składników rzeczywistości poetyckiej [obok rytmiczności muzycznej – J.B.], ceni Leszczyński przede wszystkim ze względu na walory symboliczne i sugestywne, a nie, jak parnasiści, ze względu na plastyczną wyrazistość”.

rwący obrazowe wizje na pojedyncze kadry, fragmenty, w obrębie których używa się językowych środków o dużym ładunku plastyczności²⁰.

Przywołajmy wypowiedź Stanisława Wyspiańskiego (wszak równocześnie mistrza słowa i pędzla), który w jednym z listów do Lucjana Rydla pisał o sile swojej wyobraźni, nadmiarze otaczających go ze wszech stron wizji, obrazach prowokowanych przez czytany tekst, ale też tych, które nosił w sobie:

Wszystko widzę, szcęk bronie słyszę, głosy słyszę, suknie, ubrania, ciała, konie, okolice coraz inne, wszystko sunie tak jakoś we mnie, niby przed oczami, a nie przed oczami, po czole, a nie po powierzchni czoła, że to zaczytany gubię ściany pokoju z myśli i jestem w jakże nieokreślonej pewności, gdzie się kłębią i płyną jedne po drugich sceny i im wyraźniej je czuję – widzę, tym są milczące jak mgliste obrazy ruchome i ruchliwe gestami – – to znów naraz jak głowę od książki podniosę wszystkie widziadła znikają z koła mnie i znów zaczyna się gra słuchu, wtedy znów słyszę mowy, dźwięki wyrazów mówionych coraz innymi głosami, rzenie koni, szcęk mieczów, szum – ²¹.

W wypowiedzi Wyspiańskiego pojawiają się słowa szczególnie istotne dla młodopolskiego widzenia przestrzeni poetyckiej w kategoriach obrazowych: „wszystko widzę”, „niby przed oczami, a nie przed oczami”. A zatem podkreślenie szczególnej roli z jednej strony wyobraźni, z drugiej – pamięci, dzięki którym można wywołać bądź przywołać znany obraz z muzeum wyobraźni czytelnika. Tworzenie opisu, który ma go kierować do konkretnych dzieł bądź jedynie sugerować mu związek z myśleniem o przedstawieniu, wizerunku, obrazie – kształtowanych poprzez konstytutywne dla dzieła plastycznego środki wyrazu. Rozumienie „obrazowości” tekstu nie jedynie w sensie transpozycji intersemiotycznej dzieła sztuki, a jako przydanie mu „malarskości” skłania do zasadniczego pytania, czy tak pojmowany tekst „malarski” zawsze prowokuje w wyobraźni czytelnika wyglądy obrazowe? I czy wyglądy te zawsze muszą denotować jedynie ściśle zindywidualizowane motywy, które wydobywamy z pamięci, poszukując konkretnych desygnatów w otaczającej nas rzeczywistości?

Pytania te nasuwają się szczególnie, kiedy analizuje się młodopolską poezję pod kątem przede wszystkim jej obrazowości bezpośredniej.

²⁰ Por. np. J. Prokop, *Konkwistador na morzach mroku*, [w:] T. Miciński, *Poezje*, Kraków 1980, s. 19–24.

²¹ S. Wyspiański do L. Rydla, list z 23 II 1891, cyt. za: S. Wyspiański, *Listy do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydłowa, Kraków 1979, t. 2, cz. I, s. 318–319.

Poeci przełomu wieków niewątpliwie „malowali słowem” za pomocą różnych środków językowych. Wrazeniowe opisy łatwo przemawiały do odbiorcy, prowokując w jego wyobraźni obrazy ulubionych tematów i naturalnych motywów pejzażowych. Najczęściej sięgano po elementy poetyki realistycznej, nasycając ją impresjonistyczną wrażeniowością, eksponującą głównie wielobarwny charakter opisywanej rzeczywistości. Nie pomijano istotnego dla tego typu percepcji aspektu zależności barwy od światła i zmienności medium powietrznego. Zasadniczą cechą tak rozumianej impresyjności miał być dystans podmiotu wobec otaczającej go rzeczywistości, przejawiający się w emocjonalnej i uczuciowej bierności, co z kolei pozwalało na tworzenie opisów, które zatrzymywały się na zewnętrznym oglądzie świata. Równocześnie jednak należy wyodrębnić istotną grupę tekstów, których nie sposób nie nazwać malarskimi, choć pojawiające się w nich odwołania do konkretnych motywów i opisy natury służyły przede wszystkim tworzeniu zmysłowego tła. Mowa o tekstach, w których poetyka impresjonistyczna była nasycona elementami nastrojowości symbolistycznej. Te same środki zaczynały służyć w tych utworach czemuś zupełnie innemu, prowokując także odmienne wyglądy, nie odsyłające do dających się skonkretyzować motywów czy szerzej obrazów, a raczej do wizji dematerializujących się, uciekających od kształtów i form w kierunku głównie barwnych tonacji, harmonijnych bądź dysonansowych zestrojów kolorystycznych, uzupełnianych elementami oddziałującymi na inne zmysły (szczególnie brzmieniowymi). Często są to wiersze komponowane w jednej tonacji kolorystycznej, która za pomocą pojedynczych motywów, ale też pojęć abstrakcyjnych, sugestywnie nadawała jednolity i właśnie malarski ton wypowiedzi. Nastrojowość tych tekstów rozgrywa się przede wszystkim na poziomie ich barwnego ukształtowania, ale niekiedy także wokół innych elementów, odsyłających bezpośrednio do obrazowego ukształtowania i plastycznych jakości przestrzeni lirycznej, takich jak układ kompozycyjny (wyznaczenie kierunku i charakter rozwijającej się przestrzeni: horyzontalny / wertykalny / diagonalny / spiralny; zamknięcie opisywanej przestrzeni w specyficznych układach ramowych, np. wyraźnie zaznaczonych kulis), linie określające kontur (zróznicowany charakter: od mocno zarysowanej kreski akademickiego rysunku po zacieranie granic przy użyciu poetyckiego efektu *sfumato*), a także światło jako podstawowy element wyodrębniający kolor. Nie można pominąć innych kategorii, które sytuują utwór w kontekście pozwalającym na rozszerzenie pojęcia „malarskości” do „plastyczności”, rozumianej jako

synonim „rzeźbiarłości”. Mowa o istotnych dla młodopolskiej przestrzeni poetyckiej jakościach haptycznych, nastawionych głównie na oddanie faktury opisywanych obiektów – to efekty, które można porównać z malarską techniką nakładania laserunków, w celu uzyskania idealnie gładkiej powierzchni płótna, lub stosowania impastu dla podkreślenia jej fakturalnego zróżnicowania. Wyraźne są również próby uprzestrzelenia bądź wręcz przeciwnie – tworzenia wrażenia rezygnacji z posługiwania się woluminem i perspektywą w celu uzyskania efektu płaskości przestrzeni. Tak rozumiana „malarskość”, a szerzej „plastyczność”, którą Ferdynand Hoesick – w kontekście poezji Kazimierza Tetmajera – nazwał „myśleniem obrazami”²², byłaby zatem określeniem podrzędnym wobec zasadniczego pojęcia „obrazowości bezpośredniej”, jednym ze środków do jej osiągnięcia.

Żeby wskazać przynajmniej niektóre aspekty tak rozumianej malarskości, posłużmy się przykładem zaczerpniętym bezpośrednio z młodopolskiej poezji. Niech będzie to znany sonet Kazimiery Zawistowskiej:

O maków purpurowych, kraśnych maków kwiecie!
O usta całowane, drogie usta twoje!
Złote życia na oścież otwarte podwoje,
Słońce! Słońce w upalnym rozgorzałym lecie!

Słońce! Słońce! I maków purpurowych kwiecie!
Pszennych łanów poszumy, pszczoł grające roje!
I usta całowane, drogie usta twoje,
I na lipowych alejach kwietniane zamiecie!

Harfo wspomnień! twe struny z rdzy krwawych koralu
Dłoń moja dziś otrząsa, ogrzewa, rozzłaca,
Lecz melodia ta dawna, słoneczna nie wraca,

Tylko motyw tęsknoty snuje się i żali...
A ścicznie, obumarłe jak cementarni stróże,
Więdną maki w królewskiej zszarpanej purpurze²³.

W wierszu nie odnajdujemy jednolitej, harmonijnej przestrzeni poetyckiej, która prowokowałaby konkretne plastyczne wyobrażenie. Sonet zbudowany został w oparciu o asocjacyjne zależności, które przywołują kolejne krótkie, migawkowe wizje. Mimo to trudno odmówić mu

²² W liście K. Przerwy-Tetmajera do L. Rydla, z dn. 8 III [18]95, Heidelberg, rkps Biblioteki Jagiellońskiej, nr 8906/II.

²³ K. Zawistowska, [O maków purpurowych...], [w:] *taż*, *Poezje*, Lwów [1903], s. 5.

obrazowości, zdolności do tworzenia przedstawień, jak pisze Seweryna Wysłouch „[...] bogato wyposażonych w jakości zmysłowe i do wywoływania u czytelnika wrażeń wizualnych, dotyczących koloru, kształtu, walorów przestrzennych”²⁴. Pojawiające się w nim podstawowe motywy są czytelne, analogia prosta i jednoznaczna: maki – usta. Odwołania następują poprzez kolor i delikatność motywu kwiatowych płatków. Pojawiający się już w pierwszym wersie sonetu obraz maków sugestywnie odsyła do sceny miłosnej. Jednak obraz ten to nie tylko wskazanie na kluczowy motyw, ale też nasycenie go malarskością i wyeksponowanie jego walorów plastycznych poprzez wpisanie go w szerszy kontekst pejzażowy. Przede wszystkim skromny polny makowy kwiat został określony za pomocą przymiotnika nazywającego kolor, przymiotnika, który natychmiast przydał mu szlachetności i mocy. Nie jest to bowiem mak jedynie czerwony ani też – precyzując odcień – cynobrowy czy karminowy, lecz purpurowy: silnie eksponowany, nie dający się nie zauważyć dzięki intensywności koloru, a na poziomie konotacji symbolicznych – noszący wręcz znamię królewskość. Zaraz obok barwy purpurowej pojawia się jednak także określenie „kraśny”, o zdecydowanie innym nacechowaniu semantycznym. Dla malarza określenie to w ogóle nie istnieje, co nie znaczy, że nie prowokuje w wyobraźni czytelnika kolorystycznych reminiscencji samej idei „czerwoności”, ale też chyba „krasny” – jeżeli odwołamy się do pierwotnego znaczenia słowa „krasny” – a zatem piękna i urody kwiatu, zazwyczaj niedostrzeganych, a tu tak silnie eksponowanych²⁵. „Purpurowe, kraśne maki – całowane, drogie usta” zostały wpisane w przestrzeń naznaczoną złotem. W sonecie nie pojawia się wprawdzie konkretne odwołanie kolorystyczne, ale motyw słońca, wzmocniony poprzez eksklamację, jednoznacznie przywołuje w wyobraźni reminiscencje letniego upalnego dnia. Sama barwa została wpisana w obraz nieco wcześniej, jako epitet „podwoi” życia, „na oścież otwartych”. Zetknięcie w obrębie jednego obrazu purpury i złota to jed-

²⁴S. Wysłouch, *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, [w:] *Ut pictura poesis*, s. 12.

²⁵Por. M. Borecki, hasło „Krasny”, [w:] *Słownik polszczyzny XVI wieku*, red. M.R. Maye-nowa, Wrocław 1978, s. XI, s. 127–128. Słownik podaje trzy zasadnicze pola znaczeniowe wyrazu „krasny”: 1. piękny, urodziwy; wspaniały; dorodny, rośły; 2. tłusty, gruby; suty; 3. barwiony, kolorowy. Nie wymienia się znaczenia „czerwony”; hasło „Krasny, kraśni”, [w:] *Słownik staropolski*, red. Z. Klemensiewicz, Wrocław 1960–1962, t. 3, s. 378–379. Słownik na pierwszym miejscu podaje znaczenie wyrazu „krasny” jako „czerwony”, a następnie: „ładny, śliczny” i „dobry, wyborny”; hasło „Krasny”, [w:] M.S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Lwów 1855, t. 2, s. 484. Pierwsze znaczenie wyrazu: „gładki, urodziwy”, drugie: „czerwony”.

no z najczęściej wykorzystywanych w młodopolskiej poezji barwnych zestawień kolorystycznych (szczególnie w obrazach zachodzącego słońca). Z pewnością nie było to zestawienie przypadkowe. Purpura i złoto towarzyszyły sobie od wieków, najczęściej w kontekście mówienia o kolorystycznym nasyceniu światła czy blasku barwy, a w warstwie semantycznej – o ich królewskości i sile wyrazu. Za najpiękniejszą z barw uważał purpurę już Platon, także Rzymianie, udrażliwieni na wpływ oświetlenia na obraz i sam połysk malowideł, byli szczególnie przywiązani do najcenniejszego barwnika starożytności. To właśnie wówczas, co istotne dla zrozumienia nowożytnej – w tym także młodopolskiej – historii fascynacji purpurą, barwa ta została uznana najpierw za prerogatywę królewskości, a z czasem wręcz za jej synonim. Aby ją eksponować w szczególny sposób i dla wzmocnienia siły jej oddziaływania (tak wizualnego, jak semantycznego), Rzymianie zaczęli zestawiać purpurę z kolorem złotym²⁶.

Wskazane kolory powracają w omawianym sonecie we wszystkich strofach, choć semantycznie są nacechowane w różny sposób, różnie też przemawiają do odbiorcy swoimi odcieniami. Zróznicowanie walorów kolorów zależne jest od określanego przez nie desygnatu. Charakter poetyckiego obrazu zmienia się po dwóch pierwszych strofach, zdominowanych przez purpurowe i kraśne maki oraz złoto słońca. Czerwień trzeciej zwrotki jest już zupełnie inna: to „rdza krwawych koralii” określająca struny harfy. Co interesujące – też w kontekście złotego tła, nieco ukrytego, nie podanego wprost, ale istniejącego w postaci próby „rozłoczenia” instrumentu i powrotu do czasu „słonecznej melodii”. Zatem, zestawienie kolorystyczne to samo, inne natomiast – odcienie i charakter barw. Czerwień jest zdecydowanie jaśniejsza i cieplejsza, nanizana na struny harfy jak paciorki koralii. A może nawet różańca, skoro mowa o „krwawych koralach”, przywołujących kontekst średniowiecznych mistycznych krwawych róż spływających z przebitego boku Chrystusowego? Podobnie jak w wierszu Bogusława Adamowicza, w którym Chrystus jawi się jako „duch Człowieczeństwa do głazów przybity”, a na jego ciele „Krew się w kwiaty skorala, lzy sperlają w piany / I przez błękit srebrnymi kapią stalaktyty...”²⁷.

²⁶Na ten temat por. J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, tłum. J. Holzman, Kraków 2008, s. 16; Platon, *Państwo*, tłum., wstęp, objaśnienia W. Witwicki, Warszawa 1948, księga IV, 420 c-d, s. 184; Pliniusz, *Historia naturalna. (Wybór)*, przekład, komentarz i wstęp I. i T. Zawadzcy, Wrocław-Kraków 1961, BN 128, S. II, s. 135-136, tu: rozdz. 19. *Ślimaki purpurowe* (IX 125-127).

²⁷B. Adamowicz, *Łaska*, [w:] tenże, *Poezje*, Paryż 1903, s. 143.

Złoto w kolejnych wersach sonetu Zawistowskiej też nie jest już tak jednoznaczne, bo struny harfy nie są złote, a jedynie próbuje się je „rozzłocić”. Ostatnia strofa przynosi nowe efekty: królewskość purpury zostaje „zszarpana”, maki zaczynają więdnąć. Wartość malarska tego obrazowania polega na dostrzeżeniu innego charakteru purpury: koloru ginących kwiatów, ale też koloru tęsknoty, co „snuje się i żali”. To chyba jedyny młodopolski wiersz, w którym modernistyczny smutek nie został ujęty w typowych dla tego pola semantycznego szarościach (czy błękitach – kiedy mowa o melancholii w wymiarach metafizycznych), a w bardzo ciepłej, choć już znacznie mniej wyzywającej niż w pierwszych strofach, purpurze. Inność tej purpury wiąże się z jeszcze jednym aspektem malarskości, także dającym się odnaleźć w sonecie Zawistowskiej. Mowa o fakturalnym ujęciu opisywanej powierzchni i zależności od niej samej barwy. W tym przypadku są to jedynie makowe płatki: w pierwszych strofach żywa, „królewska” purpura określa prowokujące swoją krasą, kwitnące kwiaty, konotujące obraz idealnie gładkich, delikatnych, wręcz aksamitnych w dotyku płatków; w ostatniej, kiedy ta sama purpura opisywać ma więdnące rośliny, zmienia się także jej wartość malarska, a równocześnie obrazowa, bo przywołuje płatki tracące swoją urodę, pomarszczone, zaczynające więdnąć i schnąć.

Biorąc za przykład umiejętność posługiwania się kolorem, trzeba wspomnieć o znaczeniu wprowadzania różnych form gramatycznych w celu wzbogacenia malarskiego charakteru poetyckiego obrazowania. Oprócz podstawowych przymiotników, młodopolanie chętnie korzystali z czasowników oddających zmienny charakter koloru: stającego się, ulegającego pod wpływem światła modyfikacjom, rozpraszającego się czy w końcu ginącego w mroku nocy. Dodatkowym elementem wzbogacającym malarski charakter tekstu są także formy (głównie przymiotniki i rzeczowniki) nie nazywające wprost, ale sugerujące kolor. W sonecie Zawistowskiej występują: przymiotniki określające kolor w sposób bezpośredni (purpurowy, kraśny, złoty), przymiotniki sugerujące barwę (krwawy, słoneczna), czasownik „rozzłocić” oraz rzeczowniki: „purpura” jako bezpośrednia nazwa koloru, ale też przecież „rdza”, „korale” i w końcu same skromne „maki”, wokół których całe to malarsko niezwykle bogate semantyczne pole kolorystyczne zostało rozbudowane.

Wskazane w utworze efekty malarskie mogą stać się pretekstem do poszukiwań sugestii pikturalnych, odsyłających czytelnika do określonych kierunków malarskich, a nawet więcej – do konkretnych dzieł. Doszliśmy zatem do istotnego, podsumowującego tok rozważań miej-

sca, w którym należy uwzględnić świadomość artystyczną i estetyczną odbiorcy tekstu poetyckiego. Nie wartościując i nie narzucając wyboru, postawmy na koniec pytanie: poetycką ilustracją którego dzieła malarskiego mógłby się stać sonet Kazimierzy Zawistowskiej? „Poetycka kreśka” odsyła do co najmniej kilku propozycji, wśród których mogłyby się znaleźć na przykład: secesyjna praca Mieczysława Reyznera *Wiosna* (przy szczególnej ekspozycji motywu roślinnego), symboliczna wizja Carlosa Schwabego *Zniszczenie* (położenie nacisku na wymowę całości sonetu) czy ekspresyjne w wymowie *Maki* Wojciecha Weissa (podstawowe dla wiersza zestawienie kolorystyczne umieszczone w kontekście ostrej zmiany sposobu widzenia samego motywu).

Justyna Bajda

Painting Effects in Young Poland's Poetry

Young Poland is a period in which mutual influence of words and images is particularly noticeable. Those relations are clear in numerous poetical works in the area of depiction. One may find effects of “painting with words” in the texts of many poets of the period, including Kazimierza Tetmajer, Konstanty Maria Górski, Franciszek Nowicki, Maryla Wolskia, Edward Leszczyński, Tadeusza Miciński and Kazimiera Zawistowska. A poem of the latter [*O maków purpurowych...*] was interpreted in search for its painting value, particularly colors used for depiction and the textural view of presented themes. The sonnet contains effects (like underscoring the floral theme, an unusual combination of crimson and gold, transformation within the description of the basic theme of poppy flowers) directing the reader towards particular painting styles: secession, symbolism, expressionism.

Beata Cisowska
Akademia im. Jana Długosza, Częstochowa

Kreacjonistyczne obrazy rzeczywistości w prozie Olgi Tokarczuk (*Prawiek i inne czasy*)

Pisanie powieści jest dla mnie przeniesionym w dojrzałość opowiadaniem samemu sobie bajek. Tak jak to robią dzieci, zanim usną. Posługują się przy tym językiem z pogranicza snu i jawy, opisują, zmyślają¹.

Tak rozumie swoje pisarstwo Olga Tokarczuk, widząc w nim stwarzanie świata, kreowanie go, nadawanie mu znaczeń i wydobywanie zagrzebanych w otchłani czasu sensów. Nic więc dziwnego, że w pracach poświęconych twórczości pisarki pojawiają się takie terminy na określenie przyjętej przez nią konwencji literackiej, jak kreacjonizm, realizm magiczny, mityzacja, ucieczka od rzeczywistości. Wszystkie określenia mają wspólną cechę, bo we wszystkich pojawia się pierwiastek odrealnienia świata rzeczywistego, który w znaczący sposób wpływa na budowę świata przedstawionego powieści². Bez względu jednak na to, jakiego terminu się użyje, pozostaje faktem, że w książkach Olgi Tokarczuk takie elementy, jak cudowność, fantazja, sen, wizja będące substratami świata magicznego, połączone z realnością fabuły są wszechobecne i przenikają się nawzajem tak, że nieraz trudno jest oddzielić jeden świat od drugiego. Może zresztą nie ma nawet takiej konieczności, gdyż oba egzystują w niewymuszonej symbiozie: jeden stanowi dopełnienie drugiego, a oba istnieją poprzez siebie, w sobie i dla siebie. To tak, jakby

¹ Słowa pisarki zamieszczone na okładce książki *Podróż ludzi księgi*, Warszawa 1997.

² M. Bieńkowska, *Hoffman – Schulz – Tokarczuk – estetyczne powinowactwa*, „Kresy” 2000, nr 1. Autorka nazwała rzeczywistość powieściową „alternatywną”, pisząc: „Prawiek [...] stanowi mityczną wymarzoną wyspę osadzoną na oceanie historii”.

żaden z nich nie mógł występować bez drugiego, znajdując w tamtym konieczne dopełnienie. Dlatego w powieściowym Prawieku przenikają się i łączą ze sobą zwykła, choć często okrutna rzeczywistość oraz magia, czyniąc z tego miejsca świat niezwykle właśnie dlatego, że jest w nim po trochu czegoś, co znane i czegoś, czego nie da się wytłumaczyć. Magia może być dostrzeżona dlatego, że sąsiaduje z realnością, zaś realność nie przytłoczy czytelnika, gdyż odbalniają ją cudownością³.

Pojawia się zatem pytanie, w jaki sposób można odczytać *Prawiek i inne czasy*? Autorka wielokrotnie podkreślała, że mity są skarbnicą uniwersaliów. Jej zdaniem każda wielka powieść sięga do mitów⁴. Tak jest i w przypadku tej powieści, w której realizm magiczny i mityzacja przedstawionej rzeczywistości bardzo silnie splatają się ze sobą. Właściwym wydaje się użycie terminu mityzacja niż mitologizacja,⁵ gdyż mity klasyczne nie przystają do koncepcji współczesnego dzieła literackiego: użyte w bezrefleksyjny sposób jako dosłowne przywołanie znanego mitu spływają tekst i odbierają oryginalność przekazu, sprawiają, że utwór jest postrzegany jako coś znanego wcześniej, a w obecnym wydaniu jedynie zmodyfikowanego. Tu zatem można szukać przyczyny,

³ Trafne podsumowanie koncepcji kompozycyjnej autorki *Domu dziennego, domu nocnego* dała Agnieszka Czachowska w artykule pod znamienym tytułem *Mieszanie światów*. Pisze ona: „Gdybym miała podać możliwie krótką definicję pisarstwa O.T., powiedziałabym, że jest to poruszanie się po granicach różnych światów: jawy i snu, fantazji i rzeczywistości. Nie ma większych różnic między nimi, jeden daje się opisać poprzez drugi, a czasem i narrator, i czytający tracą poczucie czasu i miejsca, jakby niepostrzeżenie przechodzili ze sfery do sfery, nie dziwiąc się wcale rozmaitym niespodziankom, które ich spotykają na każdym kroku. Jak we śnie, gdzie wszystko staje się możliwe po prostu dlatego, że jest, nie zaskakuje brakiem stereotypowo pojmowanej logiki, bo rządzi się własną, taką, na poziomie której absurd staje się jedynym sensownym rozwiązaniem realnych problemów”. A.Czachowska, *Mieszanie światów*, „Res Publica Nowa” 1994, nr 4.

⁴ Zwrócił na to uwagę Jarosław Klejnocki, który w swojej pracy powołał się na słowa Olgi Tokarczuk: „Kluczem do zrozumienia *Prawieku* jest jednak mit. [...] Mit bowiem stanowi uniwersalny wzorec ludzkiego losu. Każda wielka powieść sięga do mitów – twierdzi pisarka – to znaczy do skarbnicy uniwersaliów. I taki jest właśnie *Prawiek*. Bardziej wyrafinowany czytelnik odnajdzie więc w tej książce buddyjską refleksję nad ludzkim i zwierzęcym cierpieniem, sentymentalno-romantyczny stosunek do natury, jungowską reinterpretację hiobowego cierpienia jako metaforę ludzkiego istnienia, dialog pomiędzy pascalską i oświeceniową, racjonalną koncepcją postrzegania Boga, wreszcie pesymistyczną-gnostyczką – wizję świata” (J. Klejnocki, *W środku mitu*, „Polityka” 2008, nr 43).

⁵ Opieram się tu na sugestjach Przemysława Czaplńskiego i Piotra Śliwińskiego zawartych w pracy *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1998, s. 247–248.

dla której pisarze rzadko odwołują się do mitów europejskich, ale często mityzują powieściową rzeczywistość⁶:

pożyczają techniki literackie służące budowaniu mitycznej atmosfery czy aury, przywołują niejako ducha mitów, a zarazem tworzą mity własne, stanowiące mieszankę legend, eposów i mitologii różnego pochodzenia. Korzystają z nich do przedstawienia wszelkich doświadczeń – dzieciństwa, dojrzewania, pierwszej miłości, małej ojczyzny – uzyskując dzięki temu kilka wyrazistych profilów. Przede wszystkim mityzacja pozwala spożytkować tradycje epickie, a zarazem ominąć pułapki realizmu⁷.

Mityzacja jest także wykorzystywana jako zabieg kontestacyjny wobec współczesności, która człowieka po prostu rozczarowuje, przynębia, zniechęca⁸, jest zwyczajna do bólu, a przecież w każdym tkwi wewnętrzna, często nieuświadomiana sobie, potrzeba doświadczenia cudu, magii, potrzeba wyniesiona jeszcze z dzieciństwa, kiedy wystarczyło sięgnąć po książkę z baśniami, by przenieść się w inny świat: lepszemu i mądrzejszemu, w krainę, gdzie wszystko miało swój porządek i sens, gdzie warto było być dobrym, uczciwym i szlachetnym, bo za to zawsze zostawało się nagrodzonym. Toteż słuszna jest teza Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego, którzy piszą: „Powieści Olgi Tokarczuk [...] wynikały [...] z chęci powtórnego zaczarowania świata”⁹.

⁶ Autorzy przywołanej w powyższym przypisie pracy stwierdzają nawet, że mityzacje w literaturze najnowszej są nadmiernie częste oraz, że „naiwne użycie [mitologii klasycznej – obj. B.C.] oddala od konkretnej rzeczywistości, określonego „gdzieś i kiedy”, lokując narrację w uniwersalnym beczasie” (tamże, s. 247–248).

⁷ Konieczne wydaje się zaprezentowanie wysuniętej przez autorów tezy, jako że zawiera ciekawe uwagi na temat owych, jak je nazwano, tradycji epickich i pułapek realizmu: „Bo też ogół mityzacyjnych zabiegów, jakie pojawiły się w prozie polskiej, odnieść wypada do kwestii realizmu – żywotnej, choć dla wielu niemożliwej już tradycji. Oznacza to, że w dalszym ciągu – i pewnie w każdym z nas – drzemie gdzieś, ukształtowane lekturami Prusa, Balzaka, Flauberta, Stendhala, Tolstoja, Dąbrowskiej i wielu innych, oczekiwanie na wielką powieść epoki, na «zwierciadło», które odbije rzeczywistość i ukaże nam nasze twarze, nazwie sens czasu, zaproponuje fabułę zbiorowej historii. I pewnie właśnie na ową niemożność realizmu, na to, że każdy, kto podejmie próbę wielkiej epiki społecznej czy historycznej popadnie w naiwność, proza polska w pierwszym odruchu wybrała satyrę. Jej przeciwwagą natomiast, tworzącą się na przeciwnym biegunie, okazała się mityzacja” (tamże, s. 248).

⁸ Por. tamże, s. 249. Autorzy dodają, że świat współczesny „... przedstawia się nam jako [...] odczarowany, a przynajmniej łatwy do odczarowania.”

⁹ Krytycy piszą dalej: „Mit przywracał bowiem rzeczywistości cechy życiowe życia, mówił, że świat daje się zamieszkać, pod warunkiem stworzenia mikrorzeczywistości, odgraniczonej od reszty świata. Ponowienie mitu w prozie jest aktem zgody, jednak nie ze światem takim, jakim jest, lecz jakim chcemy, aby był” (tamże, s. 249).

Olga Tokarczuk, powołując do życia Prawiek, stworzyła właśnie taki świat, który unaocznia ową potrzebę zaczarowania świata na nowo. Można nawet zaryzykować założenie, że powieść się zrodziła z takiej potrzeby. Łączy w sobie nadwiślańską mitografię¹⁰ i hispanoamerykański realizm magiczny. Termin „realizm” magiczny powstał na gruncie malarstwa¹¹ i w krytyce literackiej dwudziestego wieku zrobił nadzwyczajną karierę¹². Dyskusja teoretycznoliteracka dotycząca realizmu magicznego zaczęła się od publikacji Angela Floresa z Queens College w Nowym Jorku. Artykuł nosił tytuł *Realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej* i ukazał się w 1955 roku w piśmie „Hispania”, które było powszechnie znane i uznane przez badaczy literatury latynoamerykańskiej¹³. Od tego momentu zaczęto także zastanawiać się, jaka jest różnica pomiędzy realizmem magicznym a fantastyką. Ciekawą propozycję wysunął Luis Leal, upatrując zasadniczą różnicę w tym, że w fantastyce pisarz tworzy światy, do których czytelnik może uciec przed codziennością, zaś w realizmie magicznym próbuje spotkać się z tą codziennością, „... sięgnąć do jej wnętrza, poznać tajemnicę przedmiotów, życia, ludzkich czynów”¹⁴. Różnica pomiędzy fantastyką a realizmem magicznym polega więc na tym, że ta pierwsza wybiega naprzód lub cofa się, ale zawsze stwarza nieznaną cywilizację, obce światy, nierealne przestrzenie, zaś realizm magiczny odwołuje się do znanej rzeczywistości, ale ją zgłębia, odbanalnia, odrealnia¹⁵.

¹⁰ Robert Maciej, *Między snami*, „Życie Warszawy” (dodatek) 2007, nr 286. Autor artykułu pisze m.in.: *W Prawieku i innych czasach* stworzyła doskonały, zamknięty świat wraz z całą mitologią i wewnętrznym mikrokosmosem. Jest to powieść uniwersalna, a zarazem na wskroś polska, będąca nadwiślańskim odpowiednikiem mitografii i magicznego realizmu rodem z literatury iberoamerykańskiej”.

¹¹ Historię i teorię realizmu magicznego podaje na podstawie kapitalnego kompendium Tomasza Pindela *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004. Zainteresowanych szczegółowym ujęciem tematem odsyłam do rozdziału *Realizm magiczny*.

¹² Tomasz Pindel pisał: „Termin «realizm magiczny» (*realismo mágico*) zrobił w dwudziestowiecznej krytyce literackiej oszałamiającą karierę. [...] Literatury latynoamerykańskie wyszły poza narodowe ramy, ich osiągnięcia spotkały się z olbrzymim zainteresowaniem i ustaliły wzorce tym razem naśladowane w Europie i Stanach Zjednoczonych. Realizm magiczny stał się niejako sztandarowym hasłem, pod które podciągnięto niemal całą literaturę kontynentu. Termin, od początku nieprecyzyjny, bowiem przypisywano mu? rozbieżne treści, zyskał charakter swoistego znaku rozpoznawczego prozy latynoamerykańskiej” (tamże, s. 211).

¹³ Na podstawie: tamże, s. 222.

¹⁴ Cyt. za: tamże, s. 226.

¹⁵ Joanna Dąbrowska pisała o tej różnicy następująco: „W realizmie magicznym możemy mówić o «sięgnięciu w głąb» rzeczywistości, w fantastyce – o wybiegnięciu wprzód

Dyskutowano także nad tym, czy realizm magiczny jest wyłącznie właściwością literatury latynoamerykańskiej czy także innych literatur świata, a więc czy można mówić o realizmie magicznym jako nurcie uniwersalnym¹⁶. Zdania na ten temat były i są podzielone. Bez względu jednak na to, w jaki sposób potraktuje się realizm magiczny, pewne jest to, że łączy w sobie realność i magiczność, codzienność i cudowność. Takie połączenie sprawia, że czytelnik wyraźnie odczuwa niezwykłą aurę, że przenika go niemalże baśniowość, a na pewno nadnaturalność rzeczywistości. Realizm magiczny tę rzeczywistość zmienia, przetasowuje znane układy przyczynowo-skutkowe i teleologiczne, jak pisze Tomasz Pindel, jego istotą jest

ucudawianie codzienności i ucodziennianie cudowności. Utwory wpisujące się w nurt realizmu magicznego posiadają element magii, której nie można wytłumaczyć prawami natury. [...] Realizm magiczny sprawia, że zacierają się granice czasu, miejsca i tożsamości¹⁷.

W *Prawieku i innych czasach* występują obie formy „odmieniania” rzeczywistości. Można przy ich opisie zastosować podział, jakiego dokonała krytyka wobec praktyk „ucudowniających” Márqueza: ukazywanie

lub w tył. Realizm magiczny zamkniętą i nieprzerwaną linią opisuje dziwność, będącą wykwitem naszych wierzeń bądź głęboko ukrytych lęków. W literaturze fantastycznej rzeczywistość jest najczęściej punktem wyjścia lub (na przykład w fantasy) dojścia, potrzebnym czytelnikowi do «odbicia się.. w kierunku wskazanym przez autora» (J. Dąbrowska, *Fantastyka a realizm magiczny*, „Nowa Fantastyka” 1998, nr 5, s. 66). Tomasz Pindel przytacza jeszcze inne zestawienie dla pokazania różnicy między omawianymi nurtami: „Fantastyka wywodzi się z racjonalistycznej i naukowej wizji świata, z indywidualnego wysiłku wyobraźni poszukującej w swobodnym fantazjowaniu najlepszego środka, by objaśnić i ukazać rzeczywistość niedostępną zmysłom [...] realizm magiczny zaś [...] wynika z niesamowitej przemiany rzeczywistości w umysłach ukształtowanych przez wiarę, przez specjalny sposób postrzegania świata” (T. Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć...*, s. 306–308).

¹⁶ Zdania na ten temat były i są podzielone. Część krytyków i pisarzy przychyliła się do pierwszego założenia, dodając, że realizm magiczny to kierunek wynikający ze specyfiki kontynentu, z jakim się wiąże, przede wszystkim zaś z czymś, co nazwano „nieświadomością”, a więc z pierwotnym, prymitywnym postrzeganiem rzeczywistości. Grupa druga sądzi, że realizm magiczny występuje również w twórczości autorów pochodzących z wysoko rozwiniętych krajów, w których także istnieją jakieś szczytkowe, ale jednak, formy takiego widzenia świata. Pogodzić oba te obozy mogłoby przekonanie Isabel Allende. Pisarka stwierdziła bowiem, że realizm magiczny to nie tylko styl literacki, ale sposób takiego patrzenia na życie, w którym równą wagą obdarza się to, co widzialne, jak i to, co należy do świata uczuć i emocji. Podobnie myśli o kreowaniu świata powieściowego Olga Tokarczuk, której słowa o odmiennym u różnych ludzi widzeniu rzeczywistości przywołałam na początku tej pracy.

¹⁷ T. Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć...*, s. 301.

zwykłych przedmiotów i wydarzeń tak, by wydały się niezwykle oraz wprowadzanie sytuacji całkowicie niezwykłych i cudownych, jakby były najnaturalniejsze w świecie¹⁸. W powieści Olgi Tokarczuk można bez trudu wymienić kilka takich przedmiotów, które choć całkiem zwyczajne, posiadają jakąś tajemniczą i przyciągającą moc. Niektóre z nich ową moc mają same w sobie i tylko ktoś uważny potrafi ją dostrzec, a niekiedy i wykorzystać, jak Kłoska zioła i rośliny, inne nabierają mocy poprzez obdarzenie zainteresowaniem, niezwykłą uwagą, a nawet czymś na kształt uczucia, sentymentu. Jednym z takich przedmiotów była ulubiona szuflada Misi, pełna najzwyklejszych rzeczy, drobiazgów bez obiektywnej wartości lub piękna, a jednak stanowiących dla dziewczynki niewyczerpane źródło radości, zaciekawienia i rozrywki. Fotografie, „kamień księżycowy”, który był normalnym polnym kamieniem, stary termometr ze stłuczoną rureczką na rtęć, popsuta i niemodna biżuteria mamy, nóż sprężynowy, święte obrazki, medalik zrobiony z kopiejki, świńskie kosteczki przerobione na kostki do gry, stare i zużyte baterie Volty, lekarstwa, karty do gry to zawartość tej magicznej szuflady Misi. To ona przydawała niezwykłości zwykłym rzeczom. Termometr był magiczny, bo rtęć swobodnie przemieszczała się wewnątrz szkła, stała się raz srebrna, innym razem prawie czarna, co utwierdziło Misię w przekonaniu, że rtęć żyje. Nazwała ją Iskrą i witała się z nią za każdym razem, gdy otwierała szufladę. Tu najwyraźniej widać, że to, co dla innych było bezużyteczne, dla dziecka stanowiło niemal towarzysza zabaw obdarzanego podziwem. Ale najbardziej fascynowały Misię karty:

Próbowała zgłębić związki między nimi. Podejrzewała, że gdy tylko zamknie szufladę, oni zaczynają toczyć ze sobą długie rozmowy, może nawet kłóć się ze sobą o wymyślone królestwa¹⁹.

W tym fragmencie dostrzec można pewną niekonsekwencję, nie wiadomo tylko, czy wynika ona z pomyłki autorki powieści, czy z dziecięcej omnipotencji Misi. Z jednej strony, dziewczynka wierzy, że postaci z kart żyją swoim tajemnym życiem ukrytym przed oczami ludzi, a więc reprezentuje typowy dla dziecka sposób myślenia: odwrócę zdjęcie, żeby zobaczyć, jak mama wygląda z tyłu, szybko otworzę pudełko z zabawkami, to przyłapię lalki na rozmowach i tym podobne. Z drugiej strony, Misią mówi, że królowie kłóć się o wymyślone królestwa. Jeśli uznała ich za żywych, to tym samym dla niej królestwa nie powinny być

¹⁸ Por. tamże, s. 296.

¹⁹ O. Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, Warszawa 1997, s. 63.

wymyślone, tylko gdzieś tam istniejące. Epitet „wymyślone” kłóci się z animizacją karcianych postaci, bo odbiera im cechę prawdziwości: jeśli wymyślone są królestwa to i oni sami są wymyśleni.

Innym przedmiotem niezwyklej wartości był młynek do kawy. Poświęcono mu w powieści nawet osobny czas: czas młynka Misi. Jacek Lutomski napisał: „Prawiek jest w centrum wszechświata, ów środek symbolizuje młynek do kawy”²⁰. Młynek do kawy był zawsze w centrum życia bohaterki powieści i towarzyszył jej do końca. Misia z pewnością nie zastanawiała się głęboko nad znaczeniem młynka, które próbuje wyjaśnić narrator powieści. Próbuje, a nie wyjaśnia, bo są to tylko wątpliwości do rozstrzygnięcia, tezy bez udowodnienia:

Może młynek jest odpryskiem jakiegoś totalnego, fundamentalnego prawa przemiany, prawa, bez którego ten świat nie mógłby się obejść albo byłby zupełnie inny. Może młynki do kawy są osią rzeczywistości, wokół której to wszystko kręci się i rozwija, może są dla świata ważniejsze niż ludzie. A nawet może ten jedyny młynek Misi jest filarem tego, co nazywa się Prawiekiem²¹.

Młynek, jako rzecz, materia, przejmował „cały zamęt świata”²², a przechodząc przez ręce różnych ludzi, pochłaniał ich emocje i uczucia, bo „taką ma bowiem zdolność wszelka materia – zatrzymywać to, co ulotne i przemijalne”²³. Młynek zatrzymywał i przechowywał więc także uczucia Misi, stworzony do mielenia meł, ale jego brzuch z białej porcelany idealnie wprost nadawał się do głośkania w chwili zamyślenia, zmęczenia, rozpacz, których w życiu Misi było bardzo wiele. Młynek zabiera z nie lubianego domu (właściwie kradnie go), jako jedyną pamiątkę po matce, Adelka. Kończąca scena powieści, kiedy Adela siedzi w autobusie i kręci korbką młynka, jest symboliczna. W tym geście zawiera się ciągłość, trwanie oraz przedłużenie istnienia postaci matki, która najbardziej kojarzyła się właśnie z młynkiem, z jego zgrzytliwą pracą i zapachem kawy. Myśli o matce, przedłużając pamięć o niej, będąc się pojawiać zawsze, ilekroć jej córka uruchomi młynek. A skoro młynek był filarem Prawieku, to jego część została tym samym ocalona, choć przeniesiona w inne miejsce.

Fascynująca jest także gra dziedzica Popielskiego, którą dostał od rabina, a która miała przywrócić mu spokój i nadać sens życia. Brzmi to

²⁰ J. Lutomski, *Prawiek i inne czasy*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 73.

²¹ O. Tokarczuk, *Prawiek...*, s. 45.

²² Tamże, s. 44.

²³ Tamże.

może nieco banalnie, ale dziedzica męczyło nieustanne uczucie, że życie go mija, zarówno w dobrych, jak i złych przejawach, że „świat się kończy, a rzeczywistość rozpada jak spróchniałe drzewo, że materię toczy od spodu pleśń, że dzieje się to bez wszelkiego sensu i nic nie znaczy”²⁴. Gra wydała się dziwna już w chwili otwarcia pudełka. W przegródkach leżały kolejno: książka o łacińskim tytule *Ignis fatuus, czyli Pouczająca gra na jednego gracza*, miniaturowe mosiężne figurki ludzi, zwierząt i przedmiotów, wielokrotnie złożony, przetarty na krawędziach kawał płótna oraz, i to było najdziwniejsze, ośmiościenna kostka²⁵. Zupełnie niespotykana, z cyframi na każdej ścianie. Nawet dziedzic, który wszak był człowiekiem inteligentnym i wiele widział, dużo czytał i podróżował, nigdy nie widział takiej kostki. Był to niewątpliwie ten element gry, jaki sprawił, że zaczęła go ona interesować, choć do wizyty rabina i jego podarunku podchodził z rozbawieniem. Kostka jest naddanym sygnałem „obcości”, tajemniczości”, może nawet „przepaści”, jaka dzieli świat dziedzica i przynoszącego mu grę z innej kultury i innej ojczyzny rabina²⁶. Od momentu rozłożenia gry rozpoczyna się proces ciągłego i rosnącego zaangażowania dziedzica. Bardzo poważnie respektuje reguły, które narzuca instrukcja. Gra zaczęła pochłaniać go bez reszty. Coś, co miało przywrócić sens jego życiu, właściwie go ubezwłasnowolniło, ale może o to właśnie chodziło dziedzicowi, żeby ktoś za niego decydował, zwolnił go z obowiązku zastanawiania się, ku czemu zmierza świat i na ile on sam znaczy w tym świecie. Gra jest więc magiczna, ale to zła magia, bo równie dobrze można powiedzieć, że gra jest demoniczna, że ośwładnęła ciałem i duszą Popielskiego, dała mu złudną szansę stwarzania kolejnych światów i przebywania w przestrzeniach, w których odwraca się znane mity²⁷.

Również drugi zabieg, charakterystyczny dla realizmu magicznego (wprowadzanie sytuacji niezwykłych jako naturalnych i normalnych), można bez trudu odnaleźć w powieści. W Prawieku żyje Zły Człowiek

²⁴ Tamże, s. 77.

²⁵ Taka kostka to ośmiościan foremny, zwany oktaedrem. Ma osiem ścian w kształcie identycznych trójkątów równobocznych, dwanaście krawędzi, sześć wierzchołków i trzy przekątne.

²⁶ Uwagi na temat kostki jako naddanego sygnału obcości poczyniłam na podstawie recenzji niniejszego tekstu dokonanej przez prof. dra hab. Marka Piechotę.

²⁷ Tak stało się z mitem o Kainie i Abli. W grze to Abel jest zabójcą. Jacek Lutomski pisał o tym aspekcie gry następująco: „Gra dziedzica Popielskiego ma stwarzać światy, ale nazwa gry z łaciny to błędny ogień. Gracz ma wrażenie, że stwarza światy, ale one stwarzają się same, bo same podejmują się wybory”. Zob. J. Lutomski, *Prawiek...*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 73.

i Topielec Pluszcz, postaci rodem z baśni dla dzieci. Obaj powstałi (choć nie ma pewności, że jest to do końca właściwe słowo) w niezwykle sposób: Zły Człowiek z zapomnienia, kim był wcześniej, Topielec z niemożności uwolnienia duszy. Ludzie wiedzą o istnieniu tych istot, boją się ich, unikają, ale traktują jak część rzeczywistości, wydaje im się normalne to, że są. Być może taka postawa nie dziwi, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że Prawiek nie jest zwykłą wioską i że to, co gdzie indziej dziwiłoby, tu traktuje się jako coś naturalnego. Miejsce magiczne musi bowiem posiadać magiczne przedmioty i postacie. Dlatego tylko Kłoska, która w Prawieku była kimś z pogranicza magii i rzeczywistości, widywała Złego Człowieka, a nawet obcowała z nim cielesnie. Z obiektywnego punktu widzenia niezwykle sytuacją, która jednak w kontekście cudowności Prawieku wcale nie dziwiła, było poczęcie Ruty. Arcydziesięgiel rosnący pod domem Kłoski wszedł któreś nocy do jej chaty jako młodzieniec i zapłodnił ją.

W powieści pokazano także inne zdarzenie mające cechy cudowności i to w najbardziej tradycyjnym rozumieniu cudu: ludzkim głosem przemawia obraz Matki Boskiej Jeshkotłowskiej, a odzywa się do zakrytystianina, który chce wypędzić z kościoła psy Florentynki. Tymczasem wcześniej Florentynka, traktując Matkę Boską jak zwykłą kobietę, powiedziała: „Idę pomodlić się do twojego męża, a ty popilnuj mi psa”²⁸. I Matka Boska pilnowała. Nie obraziła się na poufałość kobiety, a nawet wstrzymała tego, który chciał w kościele zaprowadzić ludzki porządek, bo w Prawieku wszystko znaczyło tyle samo: przedmioty, zwierzęta, ludzie – biedni i bogaci, zjawy, nawet boskie Osoby²⁹.

Prawiek jest na pewno wioską magiczną, jedynym mikrosmosem w bliżej nieokreślonym makrokosmosie. Kiedy Ruta pokazuje Izydorowi granicę Prawieku i mówi, że dalej już nic nie ma, Izydor nie wierzy, ale kiedy, stojąc na granicy Prawieku nakreślonej przez Rutę, wyciąga palce, one znikają. Tak po prostu. Dziewczynka wyjaśnia jeszcze, że granica umie rodzić ludzi, którzy pojawiają się w Prawieku, a wszyscy myślą, że oni skądś przyjechali. To oznacza skazanie na Prawiek, bo poza nim nie można istnieć. Tym samym wioska jest jak kłosz, którego szkła nie można przebić, ale też i nie warto tego robić, bo poza

²⁸ O. Tokarczuk, *Prawiek...*, s. 97.

²⁹ Takie podejście do rzeczywistości, w której każdy element odgrywa różną rolę, ale jego wartość jest taka sama, to zabieg typowy dla mityzacji: „W przestrzeniach tych nie ma obszarów pustych, ponieważ mit wyposaża każdą cząstkę rzeczywistości w znaczenie, likwidując podział na przedmioty i istoty żywe” (P. Czaplinski, P. Śliwiński, *Literatura...*, s. 251).

kloszem nie ma nic lepszego, nic do czego warto byłoby uciekać, a jak się wielokrotnie okazało jest wręcz przeciwnie i każdy akt zdrady wobec Prawieku wiąże się z karą i klęską na miarę całego życia, czego doświadczyła boleśnie Ruta³⁰. Można wysunąć założenie, że w przedstawionej przez Olgę Tokarczuk dwoistej rzeczywistości dobra i bezpieczna jest tylko przestrzeń baśniowa, zaś realna jest zła³¹. Ruta i Genowefa widziały straszne rzeczy, jakie działy się w wiosce, gdy przyszli do niej obcy w czasie wojny.

Czasoprzestrzeń w powieści Olgi Tokarczuk pełni ogromną rolę. Nazwano ją przestrzenią spełnioną, gdyż dzięki mityzacji staje się niezwykła, a jej mieszkańcy są uczestnikami magii, osobami wtajemniczonymi w to, co się dzieje i dlatego (o czym wcześniej pisałam) niczemu się nie dziwią³². Jest to zarazem czasoprzestrzeń nie wymagająca zgodności ze światem rzeczywistym, jego czasem i historią. Nieważne gdzie toczy się akcja powieści, bo i tak zawsze współlistnieją dwa światy: realny i magiczny³³.

³⁰ Została, jak pisze Urszula Glensk, ukarana „zgodnie z ludowymi zasadami obowiązującymi w Prawieku – wykluczeniem ze społeczności” (U. Glensk, *Proza wyzwolonej generacji 1989–1999*, Kraków 2002, s. 164).

³¹ Pisała o tym Edyta Poręba: „Na przestrzeń obejmującą czas historyczny i baśniowy składają się zarówno miejsca bezpieczne, jak i straszne, chociaż te pierwsze w większości zapelniają obszar baśniowy, drugie zaś zdają się wypełniać przestrzeń realną. Oczywiście, błędem byłoby twierdzić, że zależność taka jest stała, niemniej jest najbliższa prawdzie” (E. Poręba, *Bezdomność a zakorzenienie w prozie Olgi Tokarczuk*, [w:] *Światy nowej prozy*, red. St. Jaworski, Kraków 2001, s. 175).

³² „Niepoślednią rolę w popularności narracji mitycznej pełni zatem wizja spełnionej czasoprzestrzeni – w każdym swoim fragmencie nasyconej znaczeniami. [...] Z jednej więc strony dzięki zabiegom mityzacyjnym przestrzeń, nie tracąc w całości historycznego i geograficznego konkrety, nabiera cech niezwykłości, odsłania przed nami swój geniusz, co czyni z każdego mieszkańca owej przestrzeni jakby uczestnika magii, człowieka naznaczonego i wtajemniczonego. Z drugiej zaś, w czasoprzestrzeni mitycznej każda cząstka nabiera znamion doświadczenia inicjacyjnego, staje się bezcennym bagażem na przyszłość [...]. Dzięki temu autorzy powieści mityzowanych zapraszają nas do świata uspokojonego, przenikniętego wewnętrznym ładem [...]” (P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura...*, s. 250).

³³ Pisała o tym Edyta Poręba: „Czas i miejsce, w których autorka umiejscawia akcje swoich powieści, są tylko formalnym zabiegiem, ułatwiającym czytelnikowi percepcję przedstawionego świata. W gruncie rzeczy świat przedstawiony w książkach, tworząc autonomiczną i zamkniętą przestrzeń, niewiele ma wspólnego z rzeczywistością historyczną. Problematyka u Tokarczuk unieważnia Historię, pozostawiając miejsce i czas, które nie potrzebują zgodności ze światem rzeczywistym. Zamiłowanie pisarki do tworzenia tzw. małej historii [...] spowodowane jest chęcią przedstawienia wizji świata w sposób bardziej ludzki, plotkarski. Mit, tak chętnie przez nią wykorzystywany, ma dostarczyć powieści spójności i ponadczasowego ładunku” (E. Poręba, *Bezdomność a zakorzenienie...*, s. 161–162). Autorka pisze dalej: „Pisarka wciąż pozostaje w świecie literackiej

Niezwykły jest także czas Prawieku: on jest święty, bo wszystko w nim ma swój własny czas, każda istota, przedmiot i zjawisko. Tak przecież zatytułowano rozdziały książki, a żaden z nich nie jest ważniejszy od pozostałych, co znaczy, że żaden czas nie góruje nad resztą. Niemniej jednak w powieści występuje czas historyczny, obiektywnie istniejący i dający się przyporządkować określonym wydarzeniom z przeszłości. To czas, który, niestety, jest zwiastunem końca magicznego czasu powieściowej wioski³⁴. Czas historyczny to właśnie ów straszny czas, w którym nie obowiązuje spokój, ład i harmonia czasu Prawieku. To czas, który rozłupuje, kruszy i rozdmuchuje jego drobinki tak, że trudne, a właściwie niemożliwe, będzie ich poskładanie. Czas Prawieku po zetknięciu się z czasem Historii nigdy już nie będzie taki jak przedtem, bo czas realny stanowi dla magicznego zagrożenie, rządzi się innymi prawami.

W *Prawieku i innych czasach* Olga Tokarczuk wykreowała małą ojczyznę tak bardzo prawdziwą, że poza Prawiekiem nie ma świata, nie ma innej ojczyzny. Bohaterowie powieści nie określają jakiegokolwiek swojej przynależności narodowej. Ich losy tworzy rzeczywistość wioski³⁵. Kil-

baśni, czy raczej mitu, niezależnie od tego, gdzie umieści akcję swojej powieści. Fabuły jej książek mieszają fikcję z fantastyką, a postacie rodem z ludowej mitologii zaglądają w okna bohaterom realistycznej powieści. Nieważne, czy jest to świat baśniowo nierealnej przedrewolucyjnej Francji z mitycznymi Pirenejami, czy też wsi koło Nowej Rudy. Oba te światy egzystują bowiem oderwane od czasowo-przestrzennego kontinuum; rządzą się swoimi prawami, nie wymagającymi zgodności z otaczającą rzeczywistością" (tamże, s. 175–176).

³⁴ Zdaniem Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego wprowadzenie do powieści czasu historycznego powoduje „erozję mitu”, oznacza, że „mityczny czas wiecznego powtórzenia dobiega swego końca” (P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura...*, s. 251). Autorzy uważają, że jest to wynikiem działania wirusa zwątpienia i niewiary, który od wewnątrz przenika współczesne mityzacje. Wynikałoby stąd, że czasoprzestrzeń może być mityczna tak długo, jak długo będzie wiarygodna dla samego autora i jak długo potrafi ją utrzymać w fabularnej izolacji od normalnego świata.

³⁵ Ewa Wiegandt pisała: „Literatura ojczyzn prywatnych jest mitotwórcza. [...] sztuka słowa winna powrócić do swych pierwotnych źródeł i jak mit opowiadać o sensie rzeczy” (E. Wiegandt, *Twórczość Wiesława Myślińskiego wobec literatury ojczyzn prywatnych*, [w:] *O twórczości Wiesława Myślińskiego*, red. J. Paclawski, Kielce 2001, s. 110). Słowa te są potwierdzeniem tezy postawionej przez autorkę niniejszej pracy, że podstawową cechą, która wyróżnia powieść Olgi Tokarczuk, jest mityzacja rzeczywistości. Co prawda Ewa Wiegandt podaje odwrotną kolejność: najpierw mała ojczyzna, potem mityzacja. Inaczej mówiąc, stworzenie ojczyzny prywatnej ewokuje mityzację jej czasoprzestrzeni. Wydaje się to jednak bez znaczenia, ważne jest, że oba zjawiska zająbiają się, tworząc spójną całość; Kazimiera Szczuka pisała, że Tokarczuk jest „naszą [...] najpoważniejszą współczesną mitografką” (K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 20).

kakrotnie już zaznaczałam, że Prawiek to wioska magiczna. Przekonanie to potęguje fakt, że w książce Olgi Tokarczuk równie ważne jak codzienne zdarzenia są wizje, przepowiednie i sny³⁶. Niepokojące sny mają: Michał, Genowefa i Kłoska. Czasem są to obrazy z pogranicza snu i jawy, projekcje, co do których nie wie się na pewno, czy są wizjami sennymi, czy też widzeniami proroczymi, przepowiedniami zakamuflowanymi w symbolach, zapowiedziami zmian i ostrzeżeniami. W powieści jest fragment, w którym wyraźnie został nazwany stan, w jakim znajdowała się Misia rodząca swoje pierwsze dziecko: „Zapadała w sen, półsen, marzenia na jawie”³⁷. Pomieszanie snu, jawy, nieumiejętność rozeznania pomiędzy tym, co dzieje się naprawdę, a co tylko się wydaje, zostało spowodowane ogromnym wysiłkiem rodzącej. Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, że ulgę w cierpieniu przynosi Misi anioł. Zabiera jej duszę do Jerozolimy. Miasto otacza mur i cztery bramy, z których każda symbolizuje inną wartość: mleko – pierwszy pokarm, pramateria życia; miód – symbol życia; oliwa – miłosierdzie, błogosławieństwo i poświęcenie, wyraz uznania przez Boga; wino – radość życia³⁸. Anioł Misi nie był jedynym aniołem pojawiającym się w Prawieku. Już na początku powieści, podczas opowiadania o lokalizacji wsi, narrator wspomina, za jaką część granicy który z archaniołów jest odpowiedzialny. Przydzielenie istotom nierealnym konkretnych obszarów do kontroli i opieki jest zabiegiem, który sprawia, że czytelnik od pierwszego kontaktu z powieścią nabiera przekonania, że będzie poruszał się w świecie niezwykłym³⁹.

Powieściowy świat wykreowany przez Olę Tokarczuk łączy w sobie realizm, magię i mityzację⁴⁰. Kreaconistyczna wizja świata zapre-

³⁶ W książce Olgi Tokarczuk występuje „trójfazowy rytm opowieści sennych, zmyślonych i autobiograficznych [...]” (P. Czaplński, P. Śliwiński, *Literatura...*, s. 282). Zaś Jerzy Paszek uważa, że: „Sny [...] wprowadzają do powieści Tokarczuk atmosferę niepokoju, pesymizmu egzystencjalnego” (J. Paszek, *Muchomory a zimowity*, [w:] tegoż, *Muchomory i zimowity. Klęcza i złącza powieści XX wieku*, Katowice 2001, s. 51).

³⁷ O. Tokarczuk, *Prawiek...*, s. 104.

³⁸ Zob. J. Koniecko, *Czas aniołów...*, s. 54–55.

³⁹ Motyw anioła występuje także w innej powieści Olgi Tokarczuk. Pisała o tym Jolanta Koniecko: „Anioły pojawiają się też w *Podróży ludzi księgi*, prowadzą podróżników, wierzy w nie Markiz. W tej powieści pojawia się inny świat, drugi świat, który istnieje wokół człowieka, ale on nie zdaje sobie z tego sprawy, a wejść w ten świat można bardzo prosto: przez przypadek, silne emocje [...]” (J. Koniecko, *Czas aniołów...*, s. 58).

⁴⁰ „*Prawiek* jest powieścią niezwykłą – pisał Jarosław Klejnocki – i stanowi bardzo ciekawy projekt artystyczny. To z jednej strony saga, nawiązująca do najlepszych tradycji tego gatunku [...]. Ale jest to także powieść-rzeka, gdyż portretuje też świat jako taki, wprowadza liczne wątki poboczne – w tym refleksyjne, magiczne, historyczne,

zentowana w *Prawieku* zgodna jest z założeniem autorki, by pisać taką literaturę, która potrafi zmieniać ludzi i opowiadać historie, skłaniające ich do zastanowienia się nad sobą i życiem⁴¹.

Beata Cisowska

**Creationist Images of Reality in Olga Tokarczuk's Prose.
On *Primeval and Other Times* (*Prawiek i inne czasy*)**

The problem discussed in this article is myth and magic realism in Olga Tokarczuk's novel *Primeval and Other Times* (*Prawiek i inne czasy*). Typical elements used in constructing such a composition are miracles which happen in ordinary life and the perceived normality of miracles. Ordinary objects are unusual but the unusual events are the most ordinary. In the magic realism everything is important just the same so in the novel's world there are no empty places, and the borders of place and time are vague. *Prawiek* is a magic village in which the miracles happen and in which angels live. There are many biblical references in the novel. Two worlds – real and they function on principle of coexistence magic and they are fulfilled mutually. Safe and fairy tale world is friendly person only, existing historic time can blast it objectively only.

filozoficzne [...]. W pewnym sensie artystyczna wizja Tokarczuk przypomina w *Prawieku* dzieła romantyków stanowi pomieszenie realizmu i fantastyki, racjonalnego opisu i magii, jest opowieścią zakorzenioną w historii, a jednocześnie pełną fantazmatów" (J. Klejnocki, *w śródku mitu...*, brak stron).

⁴¹ Zob. *Kiedyś będę pisarą*, z Olgą Tokarczuk rozmawia Danuta Nowicka, „Nowa Trybuna Opolska” 2009, nr 25.

Anna Jaworska

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

Pytanie o tożsamość podmiotu. Na podstawie *Mojego sekretnego życia* Salvadora Dalego

Swoje rozważania rozpocznę od metarefleksji. Życie i twórczość Salvadora Dali stanowią jeden z najbardziej palimpsestowych światów-tekstów (Eco), przepelnionych mnogością labiryntowych siatek nawiązań i odniesień, charakterystycznych nie tylko dla współczesnych jemu tradycji myślowych, już to filozoficznych, psychologicznych, już to estetycznych, ale w pewnym sensie antycypujących, wykraczających poza dominujące w sztuce tendencje kształtujące aktualny światobraz (Heidegger). Celem artykułu nie jest ujawnienie „intencji autora”, ani tym bardziej próba odsłonięcia „prawdy” / „intencji” tekstu. Jak zaznacza bowiem czołowy kulturolog i myśliciel poststrukturalizmu:

Tekst jest mnogi. Nie chodzi tu o to, że ma kilka sensów, lecz o to, że spełnia się w nim sama mnogość sensu: mnogość nie redukowalna (a nie tylko akceptowalna). Tekst nie jest współlistnieniem sensu, ale przejściem, przecięciem; nie domaga się więc interpretacji, nawet liberalnej, ale wybuchu, rozsiewu¹.

W tej perspektywie auto-biografia² Salvadora Dali jest tekstem, który stanowić będzie projekt otwarty na „ideę gry; rozrastanie się

¹ R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 190.

² Celowo posługuję się tutaj prefiksem *auto-biografia*, aby wskazać na niewątpliwe ukształtowanie powieści zgodnie z zasadą zapisu automatycznego. Koncepcja ta, wywodząca się z manifestów surrealizmu A. Bretona, odrzucała prymat rozumu jako władzy poznawczej, zaś sztukę pojmowała jako obszar ścierania się tendencji odnoszących

wiecznego *signifiant*, co bliskie jest serialnemu ruchowi rozłączeń, nałożeń i wariacji [...]”³. Znajdujemy się zatem w obszarze nieustannego „wyrażania”. Wpisana w palimpsestową przestrzeń sztuki podmiotowość oraz problematyka implikowana przez to zagadnienie możliwa jest do pomyślenia dzięki nieustannemu ruchowi śladów. Obecność śladu⁴ (rozumianego tutaj za Lévinasem jako *significant*) którego znaczenie rozpoznać możemy jedynie poprzez „zachodzenie na siebie”, czyli swoisty ruch obecności/nieobecności, odsłaniania/tajemnicy, przedstawiania i jej braku, zakłada możliwość błędzenia, podążania w różnych kierunkach oraz odmiennymi drogami (wybór różnorodnych, czasem wzajemnie sobie przeczących metod badawczych)⁵. W istocie *Moje sekretne życie* Dalego jawi się jako tekst niebywale skondensowany. Pełno w nim gier literackich, skłonności do symulowanej, ale i prawdziwej erudycji, rozpiętości pomiędzy odniesieniami prawdziwymi a fałszywymi, autentycznymi a quasi-autentycznymi, stanowiącymi być może jeden z intymnych sposobów osobistej ekspresji. Wystarczy wymienić zaledwie parę tytułów rozdziałów książki Dalego: „Czy jestem geniuszem?”, „Autoportret anegdotyczny”, „Narodziny Salvadora Dalego”, „Fałszywe wspomnienia z dzieciństwa”, „Prawdziwe wspomnienia z dzieciństwa”. Tak ukształtowana estetyka literacka, przesiąknięta głęboką duchowością podmiotu twórczego, domagałaby się odsłonięcia, wydobywania na jaw. Czy jednak możliwe jest dojście do jej istoty, a wraz z nią skonstruowanie opowieści (interpretacja), która ukazałaby sens niedostępny pisarzowi?

W komentarzu tłumacza do wydanej w 2001 r. książki *Moje sekretne życie* S. Dali czytamy:

W wieku sześciu lat chciałem zostać kucharką. Gdy miałem siedem – Napoleonem. Odtąd moja ambicja nie przestawała rosnąć, podobnie jak moja mania wielkości” – tak zaczyna się ta niezwykła, przeraźliwie szczerą i wręcz ekshibicjonistyczna opowieść Dalego o Dalim, ekscentryku, który przez całe życie prowokował i przez wielu uważany był za

się do różnych porządków i rodzajów doświadczenia (m.in. nieświadomość jednostkowa i zbiorowa). Zob. więcej: A. Breton, *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór i tłum. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 139–147.

³R. Barthes, *Od dzieła do tekstu...*, s. 191.

⁴E. Lévinas, *Ślad innego*, [w:] *Rozum i słowo. Eseje dialogiczne*, tłum. B. Baran i inni, Kraków 1987, s. 111.

⁵Metoda – termin etymologicznie wywodzący się od greckiego słowa *hodos* (droga), w dosłownym rozumieniu „postępowanie drogą”.

wariata, choć wielokrotnie oświadczał: „Od wariata różni mnie jedynie to, że ja nim nie jestem!”⁶.

Opowieść pisarza, którą nie sposób pojąć bez dostępu do „długich pólek” (Burton) w rzeczywistości utworzona została z różnych materii. W geście splatania tekstu dokonuje się samopoświęcenie autora, indywidualne »ja« rzucone zostaje na odbicie setkom zwierciadeł, z których wylania się coraz to inny wizerunek niedostępny nawet samemu sobie. Myślę, że jest to wystarczającym argumentem, dlaczego tak naprawdę interesować mnie będą te aspekty podmiotowości, nieudzielające wszakże odpowiedzi na pytanie o tożsamość podmiotu jako konstruktu teoretycznego⁷ – tożsamości *ipse* (Ricoeur) czy osobowościową tożsamością – *idem/identité memète* (takożsamością) Dalego.

Załamaniem się na początku XX wieku wiary w trwały porządek świata, musiało odbić się także na sposobach pojmowania podmiotu. Przede wszystkim podważono ideę podmiotu kartezjańskiego, z dominującym nastawieniem na *ratio*, *ego*-świadomość w wymiarze epistemicznym, twórcy przedstawień, porządkującego sobie świat. Jak podaje Hans-Georg Gadamer:

W rzeczywistości nie dzieje należą do nas, lecz my do nich. Na długo przed zrozumieniem samych siebie w refleksji rozumiemy siebie z pełną oczywistością w rodzinie, społeczeństwie i państwie, w którym żyjemy. Ogniskowa subiektywności daje krzywe zwierciadło. Autorefleksja jednostki to tylko przebłyski w zamkniętym kręgu strumienia historycznego życia⁸.

Ekscentryczność, o której mowa w komentarzu, rozumiem tutaj nie tylko jako właściwy sztuce sposób emancypowania jednostki twórczej spośród rozplywającej się w strumieniu życia anonimowej, biernej masy, dającej sposobność do podkreślenia swojej indywidualności poprzez kontestowanie przyjętych norm, obyczajów, budujący świadomie/nieświadomie swoją legendę, zachowujący dystans wobec gustów publiczności i podejmujący grę odsłaniania i zakładania masek. Dali – ekscentryk – to osobowość, którą w największym stopniu cechuje ekscentryczność, czyli przesunięcie podmiotu względem siebie. Powo-

⁶S. Dali, *Moje sekretne życie*, tłum. K. Jarosz, Katowice 2001, s. 5, 334.

⁷W tym sensie bardziej uprawomocniony wydaje się tytuł oryginału – *La vie secrète de Salvador Dali*, przenoszący punkt ciężkości z zaimka *moje (moi)* na sekretne życie *Salvadora Dalego*, co już na wstępie sygnalizuje, że mamy do czynienia z pewnego rodzaju konstruktorem literackim, kreacją twórczą S. Dalego jako personą.

⁸H.-G. Gadamer, *Pravda i metoda*, tłum. A. Przyłębski, Warszawa 2004, s. 381–382.

łując się na dokonania francuskiego psychoanalityka Jacques'a Lacana, należy powiedzieć, że tak naprawdę podmiot nigdy nie wie, co mówi, ponieważ uwikłany zostaje w ruch symbolicznych mediacji, uniemożliwiających scalenie swojego wizerunku (co więcej, już to twierdzenie przeciwstawia się i zarazem przenicowuje ideę tworzenia autobiografii, opartej na świadomym portretowaniu siebie). Owszem, podmiot przechowuje w pamięci siebie jako całość, „ciało niepokawalkowane”, jednak porządek symboliczny (w rozumieniu Lacana: dyskurs, mowa) ingeruje w porządek wyobrażony, czyli swoisty autoportret, który tworzymy w nadziei, że przedstawia nasze *prawdziwe* Ja, uniemożliwiając samorozumienie⁹. Jedyne, co w tej chwili mogę zaproponować, to postawienie pytania: czy w ogóle możliwe jest ukazanie człowieka w jawności swego bycia (Heidegger), tak by stała się niezauważalna strukturalna różnica pomiędzy literacką formą opowieści a opowieścią życia, jakie snuje każde »ja« (Ricoeur)¹⁰. Raymond Federman, charakteryzując awangardę o orientacji surrealistycznej, pisze:

W fikcji przyszłości zostaną zniesione wszystkie rozróżnienia między tym, co rzeczywiste i wyobrażone, świadome i podświadome, przeszłe i teraźniejsze, między prawdą a nieprawdą. Znikną wszelkie formy powielania. Przede wszystkim zakwestionowane zostaną wszelkie postacie dualizmu, tego dwugłowego potwora, który przez stulecia podporządkowywał nas etycznemu i estetycznemu systemowi wartości, opartemu na pojęciach dobra i zła, prawdy i kłamstwa, piękna i brzydoty. Tak więc pierwszą funkcją prozy będzie zdemaskowanie swojej własnej fikcyjności, [...], odrzucenie pozorów, jakoby przedstawiała ona rzeczywistość, prawdę, piękno¹¹.

Salvador Dali tak podpisałby się zapewne pod tym „Jedyna różnica pomiędzy mną a surrealistami polega na tym, że ja jestem surrealistą”. Jednocześnie jednak należy pamiętać, że oba porządki – wyobrażony i symboliczny – zachodzą na siebie w procesie konstytucji Podmiotu. Artysta, snując opowieść swojego życia, posługuje się znakami językowymi, które nie pochodzą od niego, lecz napływają z alienującej kultury. W tym sensie podmiot zostaje wywłaszczony przez znaczące (*signi-*

⁹Szczegółowe omówienie teorii psychoanalizy Lacanowskiej – zob.: P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski-Freud-Lacan*, cz. III, Kraków 2001 oraz *Teorie literatury XX wieku*, pod red. A. Burzyńskiej, M. P. Markowskiego, Kraków 2007.

¹⁰B. Skarga, *Tożsamość i różnica*, Kraków 1997, s. 227.

¹¹R. Federman, *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu*, tłum. J. Anders, w zbiorze: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 424–425.

fiants), wydziedziczony w języku, stając się człowiekiem sobie obcym, oddalonym od swej istoty – pozbawionym swojego subiektywnego, intymnego doświadczenia tego jakimi „rzeczy mi się naprawdę wydają”. Bowiem, czyż artysta wypowiadając na przykład takie sądy o sobie, jak: „Każdego ranka, gdy się budzę, ogarnia mnie nieopisana radość, że jestem Salvadorem Dali...”, czy „Och Salvadorze, prawda jest taka, że jeśli zachowujesz się jak geniusz, to nim zostaniesz”; „Jedyna różnica między mną a szaleńcami polega na tym, że ja nie jestem szalony”, to czy ten aspekt samopoczucia znajduje się na zewnątrz i jest zapośredniczone przez język, czy też mocno jest ugruntowane w języku? Zobaczmy, w jak *znaczący* sposób język wdziera się w przestrzeń ludzkiej egzystencji i zmienia perspektywę widzenia zdarzeń, wyrażania tego, co nazwiemy miłością-namiętnością. Chodzi tutaj o dyskurs miłosny (Lacan/Barthes), o to, jakie miejsce zajmuje podmiot w języku i w jaki sposób wypowiada się¹².

Nie przypadkiem (a może lepiej powiedzieć nie-przypadkiem, że znakiem wyparcia?) S. Dali zatytułował swoją powieść *Moje sekretnie życie*. Słowo *sekret* przywodzi bowiem na myśl skojarzenia z tajemnicą, intymnością, pragnieniem wyrażenia w istocie niewyrażalnego. A może, podążając tropem R. Barthesa, należałoby przyjąć twierdzenie, że gdybyśmy wszystko umieli wyrazić w języku, nie odczuwalibyśmy pragnienia¹³? Przyjrzyjmy się poniższemu fragmentowi dotyczącemu skomplikowanych relacji między Dalim „istotą wszechstronnie perwersyjną” a Galą, uchodzącą w oczach kochanka za ucieleśnienie kobiety z dziecięcych snów, i zobaczymy, jak realizuje się w tym wypadku dyskurs pragnienia:

Najtrudniejszą rzeczą, jaką Dali miał powiedzieć „Galuszcze” (naprawdę Helena Devulina Diakonoff) pomiędzy kolejnymi atakami nerwowego śmiechu było to, że ją kocha. Gala odzwierciedlała ideał kobiety, której fascynujące ciało i wdzięk robiły na Dalim ogromne wrażenie. W momencie, gdy jej ciało znajdowało się bardzo blisko niego, nie potrafił wyartykułować z siebie żadnego słowa: „Już miałem jej dotknąć,

¹²Sądę, że w tym miejscu należałoby poczynić uwagę, odnoszącą się do podmiotu miłosnego, który „[...] to zakochany zabiera głos i mówi”. Roland Barthes poszerza tutaj rozumienie mowy, która wedle badacza „byłaby działaniem, biorącym na siebie nieczystość języka, odpady lingwistyki, bezpośrednią korupcję przekazu: byłaby pragnieniem, lękiem, grymasem, onieśmieleniem, wyprzedzeniem, czułością, sprzeciwem, tłumaczeniem się, agresją, muzyką – wszystkim bez wyjątku, co składa się na aktywny system językowy” (R. Barthes, *Wykład*, tłum. T. Komendant, „Teksty”, 1979, nr 5, s. 22).

¹³R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, wstęp i tłum. M. P. Markowski, Warszawa 1999.

już miałem objąć w pasie, gdy słabym, lekkim uściskiem, który starał się oddać całą siłę jej duszy, Gala dotknęła mojej ręki. Nadszedł kolejny atak śmiechu i zaśmiałem się z nerwowością zwiększoną wyrzutami sumienia. Wiedząc z góry, jak irytująca może wydać się dla niej moja reakcja.

I dalej S. Dali wyznaje:

Ze swoją mediumiczną intuicją zrozumiała prawdziwe znaczenie mojego, niepojętego dla innych śmiechu. [...] Mój śmiech [...] to była katastrofa, otchłań, przerażenie. I ze wszystkich wybuchów śmiechu, jakich wysłuchiwała, ten, który ofiarowałem jej w hołdzie, był najbardziej katastroficzny, był tym, przy pomocy którego rzuciłem się z największą wysokością na ziemię, do jej stóp! Gala rzekła: „Mój chłopcze! Nigdy się nie rozstaniemy”¹⁴.

Gdybyśmy chcieli sięgnąć do „głębokich struktur” tekstu i przeanalizować tę sytuację niepodważalnie lokującą się po stronie porządku symbolicznego, a przynależną temu, co za Lacanem określamy dyskursem pragnienia, musielibyśmy odwołać się do nieco dłuższych fragmentów wypowiedzi Salvadora Dali. W *Moim sekretnym życiu* czytamy:

Tego dnia ze zdwojoną siłą przeszywa mnie owo bolesne odczucie, albowiem nieoczekiwanie odkrywam obecność Galuszki stojącej na krześle, żeby lepiej widzieć zbliżający się korowód. Jestem pewien, że ona mnie dostrzegła, toteż natychmiast chowam się za plecami monumentalnej niani zasłaniającej mnie przed wzrokiem Galuszki, którego nie jestem w stanie wytrzymać. Czuję się oszołomiony tym niespodzianym spotkaniem. Wszystko wokół wydaje się rozpyływać, tak że muszę wesprzeć głowę na szerokich plecach niani, parapecie mego pragnienia. Zamykam oczy, a gdy je otwieram, widzę damę z obnażonym ramieniem podnoszącą do ust filizankę czekolady. Dziwne wrażenie nieobecności i niebytu, które mnie otacza, z wielokrotnia ostrość mego wzroku i ramie damy jawi mi się z niewiarygodną dokładnością wszystkich szczegółów. Wszystko ma obłędnie konkretny charakter¹⁵.

Przytoczone fragmenty doskonale pogłębiają perspektywę badawczą, wyrażoną w tezach Jacques’a Lacana opublikowanych w jedynym tomie *Seminarium*. Odnajdujemy w tym zbiorze nie tylko kluczową dla dyskursu pragnienia teorię spojrzenia, lecz i niezwykle ważną dla światoodczucia Dalego koncepcję płamy.

¹⁴S. Dali, *Moje sekretne życie*, s. 254–255.

¹⁵Tamże, s. 52.

Spojrzenie – powiada francuski filozof języka i psychoanalityk – jest nam dostępne w formie dziwnego przypadku jako pęknięcie w obrębie naszego doświadczenia, jawiąca się paradoksalnie, pod postacią braku¹⁶.

Jest więc tym, co wymyka się w naszym widzeniu rzeczy i oddala od niej. Percepcja nie jest we mnie, ale w przedmiocie, na który spoglądam (Gala). W tym miejscu pojawia się plama, utożsamiana z funkcją spojrzenia, której śladów możemy poszukiwać w „obszarze skopicznym”. Spojrzenie pojmowane jest przez Lacana jako *objet petit a* (obiekt małe a), symbolizujący centralny brak wyrażony w formie kastracji. Czasami spojrzenie to daje się uchwycić w sztukach plastycznych, ale jeśli w jakikolwiek sposób może przeniknąć do obrazu, to wyłącznie w postaci plamy. Spojrzenie jest zawsze umiejscowione na zewnątrz, po stronie rzeczy – to one na mnie patrzą i dlatego mogą je widzieć¹⁷. Należy zwrócić uwagę na obecność spojrzenia niezwiązanego z podmiotem, na rolę niesamowitego przeżycia, które polega na tym, że widzimy siebie niejako od zewnątrz. W tym sensie nie chodzi jednak o uprzedmiotowienie czy redukcję nas samych do roli obiektu spojrzenia, ale o to, że moje spojrzenie nigdy nie należy do mnie, zostało mi skradzione, należy do kogoś innego.

W narracji Dalego, relacjonującego moment spotkania z Galą, interesować nas będzie nade wszystko dialektyka *heimlich – unheimlich*, z której przedziera tak istotna dla interpretacji koncepcja plamy, maleńkiego szczegółu burzącego harmonię obrazu, zwyczajnego przedmiotu, który zyskał status Rzeczy (*das Ding*). Termin ten został przejęty od Martina Heideggera, a przeniesiony na grunt psychoanalizy Lacanowskiej. Wiąże się to z kwestią spojrzenia, z nadwyzkową wiedzą, bohaterem, który widzi za dużo, dostrzega coś, czego nie powinien był zobaczyć, wkraczając tym samym w „dziedzinę bezkresnej dwuznaczności”.

Pragnę tylko jednego: aby zapadła noc! I to szybko! W ciemności nie będzie mi już wstyd, będę mógł patrzeć na Galuszkę, a ona nie zobaczy, że się czerwienię. Ilekroć jednak kieruję ku niej wzrok, zauważam, że intensywnie się we mnie wpatruje. Tak intensywnie, że plecy zwałistej niani zmniejszają się z chwili na chwilę, jak gdyby otworzyło się praw-

¹⁶K. Loska, *Spojrzenie I plama – od Hitchcocka do Lacana (i z powrotem)*, [w:] Lacan, *Žižek – rewolucja pod spodem*, praca zbiorowa pod red. P. Czaplińskiego, Poznań 2008, s. 73.

¹⁷Szerzej na ten temat w: J. Lacan, *Four Fundamental Concepts in Psychoanalysis*, New York 1978, s. 72–84, 106–108. Podają za: K. Loska, *Spojrzenie I plama – od Hitchcocka do Lacana (i z powrotem)*, [w:] Lacan, *Žižek – rewolucja pod spodem*, praca zbiorowa pod red. P. Czaplińskiego, Poznań 2008, s. 72–84.

dziwe okno wydając mnie bez odwołania na pastwę tego pożerającego wzroku¹⁸.

W istocie źródłem zagrożenia dla Dalego jest to, co znane (*heimlich*), co wydaje się bezpieczne, a co nabiera niesamowitego (*unheimlich*) charakteru za sprawą nadwyzkowego szczegółu:

Pewnej nocy wtajemniczyłem Butxaquésa w moje uczucia do Galuszeki. Z radością odkryłem, że nie tylko nie jest zazdrosny, ale w dodatku postanowił, że pokocha moją kuleczkę i Galuszkę tak samo jak ja¹⁹.

Natura zła jest – jak powie Žižek – suplementarna, co wcale nie oznacza, że zło jest czymś obcym, co przychodzi z zewnątrz, ale jest w pewnym sensie wewnętrzne, niszcząc iluzje nieskalanego wnętrza, podważając ideę czystej niewinności²⁰. „To, co faktycznie widzimy staje się zwodniczą płaszczyną, pod którą czai się to, co zakazane”²¹.

W tym miejscu objawia się Rzecz (*das Ding*), która „pochłania nas w sposób nieprzyzwoity, funkcjonuje jako traumatyczne, obce ciało zaburzające zwykły bieg rzeczy”²². Jednocześnie jednak Rzecz, w odniesieniu do opowieści Dalego, może występować także pod postacią „wznosłego obiektu”. W tym względzie kobieta zostaje wyniesiona do rangi wznosłego przedmiotu – Rzeczy. Jakkolwiek – zdaniem Lacana – kobietę należy zredukować do pustki, czystego braku [wielokrotnie Dali rozważa zabójstwo Gali]. Gala ucieleśnia w pewien sposób zagrożenie [narcyzm²³, zagrożenie dla absolutnego umiłowania siebie?], działa jako luka pozwalająca na wgląd w inny obszar, w otchłań, która otwiera przed nami. „Przedmiot ten, równocześnie uwodząc nas i odpychając, może być punktem, z którego powraca nasze spojrzenie”²⁴. Bądź co bądź „spojrzenie, które spotykam, nie jest spojrzeniem widzącym, ale wyobrażonym przeze mnie w polu Innego”²⁵. Należy zwrócić uwagę,

¹⁸ S. Dali, *Moje sekretne życie...*, s. 53.

¹⁹ Tamże, s. 52.

²⁰ Zob. S. Žižek, *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, London 1992, s. 3–5. Podaję za: S. Žižek, *Patrząc z ukosa*, tłum. J. Morgasiński, Warszawa 2003, s. 175.

²¹ Tamże, s. 175.

²² Tamże, s. 238.

²³ Narcyzm w ujęciu Lacanowskim to niemożność przekroczenia miłości do samego siebie w kierunku innego, skutkiem czego Ja wycofuje się do samego siebie lub, jak powiedziałby Freud, narcyzm to „powrót libido od do Ja”. Czytaj więcej w: P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan...*, cz. II, Kraków 2001.

²⁴ S. Žižek, *Patrząc z ukosa...*, s. 245–253.

²⁵ J. Lacan, *Four Fundamental Concepts in Psychoanalysis*, s. 84.

że spojrzenie to przybiera kształt spojrzenia czysto fantazmatycznego. „W relacji skopicznej – odnotowuje Lacan – spojrzenie jest przedmiotem, na którym wspiera się fantazja, od którego podmiot jest oddzielony”²⁶. Niesłuchanie ciekawa wydaje się być w tym wypadku swego rodzaju transpozycja Berkeley’owskiej myśli *Esse = percipi – Istnieć, znaczy być postrzeganym*. Podmiot istnieje o tyle, o ile ktoś na niego patrzy. Źródłem ustawicznego lęku jest nie tyle spojrzenie, ile to, że ktoś może na nas nie patrzeć.

W znaczącej dla rozwoju psychoanalizy rozprawie *Kultura jako źródło cierpień*, doktor Freud słusznie zauważa, że:

zadanie, jakie należy rozwiązać, polega [ono – wtrącenie moje – A.J.] na tym, by w taki sposób przenieść cele popędowe, aby nie mógł ich dotknąć zawód zgotowany przez świat zewnętrzny. W sukces przychodzi tu sublimacja popędów, co najłatwiej osiągnąć wtedy, gdy umie się w dostatecznym stopniu podwyższyć zysk rozkoszy płynący ze źródeł pracy psychicznej i umysłowej²⁷.

Lacan zarazem stwierdza, parafrazując słynne zdanie Freuda *Wo Es War soll Ich werden*, „Gdzie było To na powrót musi nastąpić Ja”, to znaczy tam, gdzie panowały żądze, wywłaszczające świadomy siebie podmiot, musi na powrót ustanowić panowanie samo-przejrzystej „struktury Ja”, ustanawiając niezakłócony poziom samopoznania. Jednak, wchodząc zarazem w porządek symboliczny, czyli podejmując się próby przekazania innym opowieści swojego życia (porządek *automaton*), Salvador Dali zostaje (jak wskazaliśmy to już w trakcie rozważań), skazany na alienację w znaczącym. W końcu bowiem artysta „przerywa opowieść, zestawia ją ostatecznie jako mowę w języku, który przewiduje i niesie swój metajęzyk” (Lacan). Pisarz eks-centryk pisze kolejne książki, snuje nieskończenie wiele opowieści o swojej dziejowości bycia. Uzasadnieniem tak dynamicznego procesu twórczego, u podstaw którego zawsze leży koncept życia psychicznego, jest – nie bójmy się wysnuwać śmiałych wniosków – silna potrzeba ucieczki przed tym, co w podmiocie najbardziej traumatyczne – Rzeczy, która jest nie-do-pomyślenia, gdyż nie daje się zsymbolizować. Powróćmy jeszcze raz do kwestii spojrzenia, wokół której, jak widać, skoncentrowana jest nie tylko sztuka malarska, ale i cała tradycja psychoanalityczna. Salvador Dali wyznaje:

²⁶ Tamże, s. 83.

²⁷ S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, tłum. R. Reszke, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 4: *Pisma społeczne*, tłum. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, oprac. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 176–177.

Jaką cudowną rzeczą jest oko! Swoje uważam za prawdziwy miękki aparat fotograficzny, który robi zdjęcia nie świata zewnętrznego, lecz mojej najtwardszej myśli i myśli jako takiej. Wywiodłem stąd wnioszek, że można sfotografować myśl. Moja maszyna pozwala bowiem na użycie cudu: obiektywnej wizualizacji wirtualnych obrazów myśli i wyobraźni każdego człowieka²⁸.

Być może możliwe jest sfotografowanie myśli, jednakowoż jej znaczenie

niegdzie nie tkwi bez reszty w słowie, każda ekspresja wydaje się [...] podobna do śladu, [...] zaś wszelkie starania, by schwycić w garść myśl przebywającą w słowie, zostawia w palcach jedynie odrobinę słownego tworzywa²⁹.

Odnosząc się do teorii Freuda, Dali wielokrotnie powtarzał, że są one (myśli) rodzajem alegorii wizualizującej zahamowania dotyczące wyczuwania narcystycznych zapachów, wydobywających się ze wszystkich naszych szuflad. *Summa summarum*, musimy zdać sobie sprawę z tego, że lęk przed zabranieniem tego, co najbardziej kochamy, pozostaje niewysłowiony, więc nie sposób powiedzieć, że pisanie może się do traumy odnieść. Pisanie – jak powiada Lacan – z zasady jest traumatyczne. Powołaniem literatury, w tym i dla Dalego-surrealisty, jest ucieczka przed traumą. Wreszcie możemy powiedzieć, że literatura to miejsce pracującej nieświadomości, która powinna w dosłownym znaczeniu *dojść do głosu*.

Wizualizacja obrazów, przedzierających się z głębokich rejonów psychiki pisarza, na których osadzona jest fabuła *Mojego sekretnego życia* pozostawia nas – partycypujących w tekst podmiotów (odbiorców) – w konfrontacji z nieświadomością innego oraz polem Innego³⁰. Skoro wszyscy uczestniczymy w alienującej kulturze, tkwimy – uwikłani w siatkę napięć pomiędzy znaczącymi (*signifiants*), a nasze wspólne istnienie zasadza się na braku, czyli niemożliwości znalezienia najbardziej własnego *signifiant* dla wyrażenia samego siebie, to czyż w tym kontekście nie okażą się zasadne słowa Hansa-Georga Gadamera, stanowiące konstatację dla naszych rozważań:

²⁸ S. Dali, *Moje sekretne życie...*, s. 324–325.

²⁹ M. M-Ponty, *O fenomenologii mowy*, tłum. S. Cichowicz, [w:] *Proza świata. Eseje o mowie*, wybór, oprac. i wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1976, s. 157–158.

³⁰ Pole Innego to miejsce, z którego jesteśmy słyszani przez innych i rozpoznani w swoim pragnieniu. Więcej zob. [w:] R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, wstęp i tłum. M. P. Markowski, Warszawa 1999.

Czy w ogóle istnieje inne, które nie jest innym nas samych? [...] Życ z innym, żyć jako inny kogoś drugiego, to podstawowe ludzkie zadanie [...]. Owo sąsiedztwo innego jest zarazem zapośredniczone przez nas. [...] Wszyscy jesteśmy innymi...³¹.

Niewyraźalność w tym wypadku warunkuje możliwość pragnienia, u podstaw którego tkwi językowa ułomność, niemożność nazwania przedmiotu. Powstrzymanie się od nadawania tożsamości Salvadorowi Dalem jako *innemu* związane jest i z ujawnieniem mojej własnej nieświadomości. Gdzie dochodzi do jej odsłonięcia? Zapewne nie w tym, co w artykule zostało wypowiedziane, *ènoncè* (Barthes) lecz w samym procesie wypowiedzania, *ènonciation*, niewolnym wszakże od przesunięć semantycznych, poślizgów mowy i wykolejeń języka.

Anna Jaworska

A Problem of Subject's Identity. On *My secret Life* by Salvador Dali

According to J. Lacan's theory, a subject never knows what he says. We cannot fully express ourselves in language, it is the language that speaks, not us – the language speaks us. In that respect Salvador Dali, while creating his narrative, can never be identified with his personal "I", with himself. An individual can express his creative life and personal experience only through art, which is a unique sphere where a genius personality can be emancipated. The author of the article does not provide an unambiguous definition of the identity of the creative subject of *My secret life*. Basing her interpretation on psychoanalysis, hermeneutics and deconstruction the author shows the situations in which the subject's identity can be constituted – for example when the subject encounters "the object of desire".

³¹ H.-G. Gadamer, *Dziedzictwo Europy*, tłum. A. Przyłębski, Warszawa 1997, s. 21.

MIĘDZY SŁOWEM A OBRAZEM

Joanna Bielska-Krawczyk
Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

Ilustracje Lebensteina do opowiadań Herlinga – obraz wierny literze czy duchowi słowa?

Gustaw Herling-Grudziński, jak wszyscy wiemy, był pisarzem zafascynowanym sztukami plastycznymi, a w szczególności malarstwem. Często w związku z tym pisał o obrazach i ich twórcach, dzieląc się z czytelnikami refleksją rodzącą się w nim pod wpływem obcowania z arcydziełami pędzla¹. Wielokrotnie też sam tworzył niezwykle malarskie opisy przedstawianej przez siebie rzeczywistości². Fakty te zaś przyczyniły się do tego, że jego twórczość znalazła się w centrum zainteresowań badaczy korespondencji sztuk.

W polu tzw. *correspondence des artes* teksty Herlinga powinny znaleźć się jednak z jeszcze jednego powodu – ze względu na to, że stały się inspiracją dla twórczej wyobraźni znakomitego malarza, co samo w sobie

¹J. Zieliński, *Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki*, [w:] *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wysłouch, R. Przybylski, Poznań 1991; I. Furnal, *Gustaw Herling-Grudziński – (auto) portrecista*, [w:] *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim. Materiały II sesji*, red. I. Furnal, Kielce 1995; W. Karpiński, *Proza Herlinga-Grudzińskiego*, [w:] *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i oprac. Z. Kudelski, Lublin 1997, s. 27; D. Kudelska, *Herling-Grudziński a sztuka*, [w:] tamże; E. Bieńkowska, *Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 2002, s. 76–84; J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004; A. Dębska-Kossakowska, *Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling-Grudziński wobec sztuki*, Warszawa 2009.

²Na ten temat zob. np.: G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragoniei*, Warszawa 1997, s. 378; J. Bielska-Krawczyk, *Kolorowe pisanie (paleta Herlinga-Grudzińskiego)*, Acta Universitatis Nicolai Copernici, Toruń 2005, z. 373, s. 175–194.

jest formą potwierdzenia wartości tych utworów³. Trzeba zatem w tym przypadku mówić nie tylko o słowie jako sposobie obcowania z obrazami, ale także o słowie, które stało się głębią i pożywką dla obrazów.

Wybitny współczesny polski artysta – Jan Lebenstein – stworzył bowiem całą serię kilkudziesięciu ilustracji do opowiadań autora *Skrzydeł ołtarza*. Jego rysunki zaś zasługują na uwagę między innymi jako pewne świadectwo odbioru – „świadectwo tego, jak w danej epoce czytano”⁴ i rozumiano teksty Herlinga. Prowokują też do spojrzenia na pisarstwo Herlinga w perspektywie słowa rozumianego jako wyzwanie dla obrazu. Interesować mnie będą w związku z tym w niniejszej pracy sposoby, jakimi posługuje się malarz dla oddania treści zawartych w słowie oraz adekwatność jego pomysłów wobec tego ostatniego.

W przypadku ilustracji Lebensteina tworzonych do opowiadań Grudzińskiego obserwujemy duży stopień przystawalności obrazu do słowa, o czym świadczy chociażby fakt, że z łatwością możemy połączyć dany rysunek z określonym tekstem, nawet jeżeli praca malarza nie towarzyszy mu, będąc – jak to ma miejsce w wydaniu *Opowiadań zebranych* pod redakcją Zdzisława Kudelskiego – zamieszczoną przy zupełnie innym utworze. Na ową „czytelność” odniesień wpływ ma uważna lektura słów pisarza dokonana przez Lebensteina i osiągnięta dzięki niej zdolność do wyeksponowania znaczących i charakterystycznych epizodów oraz detali danej historii.

Znakomitego przykładu dostarczają w tym przypadku rysunki do opowiadania *Don Ildebrando*, które we wspomnianej wyżej edycji zamieszczone są przy *Portrecie Weneckim* oraz *Błogostawionej, Świętej, Martwym Chrystusie* czy *Hamlecie Piemonckim*. Szpiczasta czapeczka na głowie pokazywanej postaci (zgodnie ze słowami: „w bardzo wysokim kapeluszu, podobnym nieco do błazeńskiego stożka”⁵) oraz zawieszona w powietrzu oko, obserwujące bohaterów, pozwalają pomimo to jednoznacznie stwierdzić, jaki tekst był ich inspiracją.

Podobnie będzie wyglądała sytuacja z ilustracjami do *Wieży*, które zamieszczone także przy *Pieście dell’Isola*, *Księżu Niezłomnym*, *Moście*, *Pradze Kafki*, a nawet przy – zupełnie nie pasującym do klimatu tych rysunków – przewrotnym, gargantuicznym opowiadaniu *Z biografii Die-*

³ Jak bowiem zauważyła Janina Wiercińska: „Cechą charakterystyczną Wielkiej Literatury jest to, że służy nieustannie malarzom i ilustratorom jako podnieta”. Zob. J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 13.

⁴ M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, seria 3, Wrocław 1988, s. 431.

⁵ Tenże, *Don Ildebrando*, [w:] tenże, *Don Ildebrando. Opowiadania*, Warszawa 1997, s. 39.

go *Baldassara*, zachowują swoją tożsamość m.in. dzięki powtarzalności motywu wieży i postaci w charakterystycznym znowu, opadającym tym razem na twarz, kapeluszu. Dzięki temu ostatniemu wiemy, że chodzi o Lebbrosa. To o nim bowiem narrator opowiadania powiedział: „Trędownaty nakrył głowę szerokim kapeluszem, którego opuszczone skrzydła zasłoniły mu prawie zupełnie twarz”⁶.

Obrazy te zatem są kształtowane w taki sposób, który nie tylko pozwala je połączyć z określonym opowiadaniem, ale wskazuje na to, że poszczególne ich elementy są pikturalnymi lustrami konkretnych słów pisarza zawartych w danym utworze. Znamienne przy tym jest dokonywanie w jednym obrazie kontaminacji co najmniej dwóch informacji podanych przez prozaika. Gdy widzimy głowę Lebbrosa przysłoniętą kapeluszem i murem tak, że widać właściwie tylko jego smutne oczy, to oglądamy jednocześnie obrazowy ekwiwalent słów „Reszta starego muru była tak szeroka, że mógł [...] swobodnie [...] obserwować przez ogrodzenie”⁷, ale też innych, mówiących o ludziach, którzy podglądani przez bohatera spacerowali, „nie podejrzewając nawet, że z ukrycia śledzi ich i pożera prawie czyjś zazdrosny wzrok”⁸.

Podobnie rzecz się ma w przypadku ilustracji, na której oglądamy w pobliżu bujnego krzewu postać w łachmanach i znanym nam już skądinąd kapeluszu. Jedną ręką zakrywa ona twarz, a drugą wyciąga przed siebie w geście, którego znaczenie tożsame jest ze znakiem „stop!”. W ujęciu tym artysta nawiązuje do podanej przez pisarza informacji o tym, że do spotkania Lebbrosa z jego gościem doszło w pielęgnowanym przez trędownatego ogrodzie. Gest wyciągniętej przed siebie ręki stanowi echo słów bohatera: „Nie zbliżajcie się Panie”⁹. Ręka zasłaniająca twarz nawiązuje do ciągłego ukrywania się nieszczęsnego samotnika, który nie tylko nie chciał stanowić zagrożenia dla innych, ale nawet nie chciał zasmucać ich swoim wyglądem. Mowa jest o tym w tekście, gdy narrator relacjonuje wspólne życie Lebbrosa z jego siostrą. Widoczny na ilustracji krzew może być zatem także aluzją do owej przegrody z chmielu, która miała dzielić ogród na dwie części, tak aby obydwójce nieszczęśników mogło cieszyć się urokiem ogrodu i własną bliskością, jednocześnie nie widząc swoich poranionych chorobą ciał.

⁶ G. Herling-Grudziński, *Wieża*, [w:] tenże, *Opowiadania zebrane*, red. Z. Kudelski, Warszawa 1999, t. 1, s. 9.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże, s. 15.

⁹ Tamże, s. 8.

Kiedy z kolei oglądamy mężczyznę w znanym nam kapeluszu wędrującego z laską w rękę przez pola i wpatzonego w szczyty górskie widniejące na horyzoncie, to mamy do czynienia z utworem z utworem w obrazie słów: „Wymykał się [...] po kryjomu ze swego więzienia i błąkał się po okolicznych polach odurzony przestrzenią”¹⁰ oraz tych mówiących, że „przejmował go zwłaszcza do głębi widok dalekich gór”¹¹. Najbardziej przejmująca zaś z ilustracji, w której oglądamy zniekształcone oblicze Lebbrosa spoglądającego w naszą stronę spłoszonym wzrokiem zza – dotykanego przez siebie – drzewa, nawiązuje do słów: „zaszyty w krzakach jak dzikie zwierzę [...] śledził z daleka mieszkańców Aosty”¹² oraz „W przypływach uniesienia [...] obejmował niekiedy ramionami drzewa w lesie”¹³.

Widać wyraźnie zatem, że artysta trzyma się bardzo mocno ilustrowanego tekstu i dąży do zachowania w swoich obrazach wierności utworom napisanym przez przyjaciela¹⁴. Pytanie jednak czy zachowuje on wierność literze czy duchowi przekazu literackiego? Odpowiadając na nie należy zauważyć, że bardzo często Lebenstein literalnie przenosi pewne rzeczy z tekstu pisanego do malarskiego obrazu. Tak się też składa, że niejednokrotnie malarz, tworząc swój rysunek, mógł znaleźć w tekście konkretne sugestie dotyczące wyglądu postaci, ich otoczenia, niektórych przedmiotów. Z taką sytuacją mamy do czynienia chociażby w opowiadaniu *Ex voto*, w którym dokładnie określony zostaje tak charakter medalionu przedstawiającego dziewczynę, jak i wygląd jej samej. Grudziński napisał przecież: „Na srebrnym, gładkim tle główka dziewczynki, jak ucięta siekierą, z najeżonymi, sterczącymi na wszystkie strony włosami w formie loków podobnych do węży. Przywodziła na myśl głowę Meduzy, jednej z Gorgon, uciętą przez Perseusza. Twarz nie była zanadto wyrazista, ale można w niej było dostrzec regularną urodę ledwie zakwitającej dziewczynki”¹⁵. Pisarz zawarł więc w tekście niejako instrukcję pozwalającą odtworzyć przedmiot plastyczny. Lebenstein zaś w znacznym stopniu skorzystał z tej instrukcji.

¹⁰ Tamże, s. 12.

¹¹ Tamże, s. 11.

¹² Tamże, s. 12.

¹³ Tamże.

¹⁴ Zob. na temat przyjaźni Lebensteina i Grudzińskiego: J. Bielska-Krawczyk, *Lebenstein i Grudziński – kultura spotkania (Od duchowego pokrewieństwa do współpracy artystycznej)*, [w:] *Paryż, Londyn Monachium, Nowy Jork – miejsce Emigracji Powrześnieinowej na mapie kultury nie tylko polskiej*, red. V. Wejs-Milewska, Białystok 2009, s. 739–754.

¹⁵ Tamże, s. 10.

Opisując natomiast Klarę, autor zauważa m.in., że „miała wzdęte nad wiek piersi i na pół spuszczone, senne oczy” oraz „węzowe, naelektryzowane jakby włosy [...] twarzyczka o regularnych rysach, osowiwała jednak i bez wyrazu”¹⁶. Lebenstein drobniawo odtwarza ten wizerunek, uwzględniając wszystkie „wskazówki” pisarza – eksponując piersi i włosy, podkreślając lilitowaty wiek postaci i poprzez wyraz twarzy oraz na wpół opuszczone powieki jej apatyczność.

Wreszcie, Grudziński przywiązuje niezwykle wagę do wyglądu włosów. Píše: „o tym, że jest wbrew pozorom żywa, świadczyły jedynie nastroszone włosy”, „naelektryzowane włosy”, „loki podobne do węży”, „tylko włosy zdawały się w pełni wyrażać jej charakter”¹⁷. Dobrze wyczuwając intencję pisarza rysownik czyni z włosów Klary przypominających „kłębowisko zmij” dominantę swojej ilustracji.

Uznając jednak za słuszne postawienie dziewczyny w centrum zainteresowania, decyduje się na – wbrew sugestiom tekstu – pokazanie jej bez rodziców, którzy w opowiadaniu podpierali ją i niemal wlekli za sobą, gdyż „z trudem chodziła”. W rysunku Klara kroczy przez świątynię samodzielnie, ale pojawia się aluzja do wspomnianego powyżej rodzaju kalectwa w postaci zawieszonych na ścianie inwalidzkich kul. Malarz zatem dokonuje pewnych odstępstw od literackiego pierwowzoru, modyfikując w obrazie malarskim zaproponowany przez pisarza obraz literacki – te same znaczenia sygnalizując poprzez inne znaki.

Motywacją owego odejścia od pierwowzoru ilustrowanej sceny jest w tym przypadku chęć zachowania wierności wobec czegoś większego od ukazanego na obrazku pojedynczego wydarzenia z życia bohaterki – jest pragnienie zasugerowania rdzenia jej kondycji, jej samotności w obliczu dobra i zła, nieszczęścia i... Opatrzności. Podobnie rzecz wygląda w przypadku słów pisarza mówiących o wotach. Lebenstein i tym razem nie do końca jest wierny tekstowi, jeśli chodzi o wizualne wyobrażenia wotywnych przedstawień, pozostając jednak jak najbardziej wiernym wymowie utworu literackiego.

Czytamy przecież u Grudzińskiego o miniaturach ludzkiego ciała. Tymczasem w ilustracji przedstawione są elementy anatomiczne co najmniej naturalnej wielkości (biorąc, oczywiście, jako kontekst porównawczy postać Klary). Część z nich zaś niewątpliwie jest wyolbrzymiona (np. oko). Efektem tego jest wrażenie, że widzimy oto nie tyle jakieś

¹⁶ Tamże, s. 12.

¹⁷ Tamże, s. 15.

jubilerskie drobiazgi, ile rozkawałkowane ludzkie ciało¹⁸ – pewien symbol człowieka, który się pogubił, stracił swoją spójność i integralność; człowieka, który jest też niejako ukrzyżowany swoim cierpieniem (kule zostają skrzyżowane, tworząc krzyż świętego Andrzeja). Nie są to więc już wota, ale raczej emblematy ludzkiej kondycji. Nienaturalne rozmiary oka zaś zaświadcza, że nie tylko o ludzkie oko tutaj chodzi. W rysunku zobrazowana zostaje zatem zarówno pewna antropologia, jak i teologia.

Niekiedy więc Lebenstein z własnej inicjatywy zmienia pewne realia. Przykładowo, dla narratora ważne w opowiadaniu *Suor Strega* – ważne, bo decydujące w znacznej mierze o pięknie Suor Cateriny – były jej kruczno czarne włosy. Lebenstein jednak pozwoli wymknąć się spod welonu tylko kilku kosmykom, co nie stwarza wrażenia ciemnych włosów. Stworzenie kontrastu pomiędzy postacią jasną i postacią ciemną będzie dla niego ważniejsze niż szczegóły dotyczące urody bohaterki. W związku z tym nie tylko przykrywa jej włosy, ale przykrywa je welonem białym, czyli zupełnie innym od tego, który nosi stara Caterina, co jednoznacznie wskazuje na symboliczną wymowę tego zabiegu.

Wierność duchowi tekstu, a niekiedy wręcz duchowi prozy Herlinga¹⁹, wydaje się zatem ważniejsza dla ilustratora, niż wierność literze, niż dosłowność. Obrazy Lebensteina, stworzone jako ilustracje opowiadań Grudzińskiego, mają to do siebie, że operują różnym stopniem dokładności w odtwarzaniu realiów literackich, a raczej różnym stopniem – jeśli można użyć terminologii filmowej – zbliżenia. Mamy tu bowiem obrazy niemal mikroskopowe, kiedy artysta koncentruje uwagę na pewnym detalu, na konkretnych słowach pisarza komentujących los kreowanej postaci, na jednym wydarzeniu z życia bohatera lub przeciwnie – łączących kilka wątków znanej nam fabuły, niekiedy wręcz skupiających się na tym, co niejako między wierszami, co wynika z wymowy całości, tworząc w ten sposób obraz, który można by – dla przeciwwagi – określić jako makroskopowy. Niekiedy też więcej niż jedna perspekty-

¹⁸ Co koresponduje zresztą z samopoczuciem samego artysty. Zob. K. Mazurowska, *Jestem rozkawałkowany*, [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004, s. 124.

¹⁹ Dla przykładu źródeł ikonograficznych jego ilustracji szukać należy także w innym tekście Grudzińskiego – we fragmencie *Dziennika pisanego nocą*, w którym pisarz komentując *Zmartwychwstanie* Piero della Francesca, dostrzeże w wizerunku Chrystusa „ogromne oczy triumfatora i pokonanego, króla w glorii i śmiertelnie zranionego błazna” (*Dziennik pisany nocą 1971–1972, Pisma zebrane* pod red. Z. Kudelskiego, t. 3, Warszawa 1995, s. 87). Rysunek ten jest więc nie tylko wynikiem znajomości ilustrowanych przez malarza opowiadań Herlinga, ale także dowodem i efektem dobrej znajomości całego dzieła pisarza.

wa – choć wydawać się to może niemożliwe – zastosowana jest w jednej rysunkowej pracy.

W przypadku opowiadania *Ex voto* ilustracja, stworzona do niego pokazuje jednocześnie duże zbliżenie – jedną scenę wybraną z całej historii. Z drugiej zaś dokonuje podniesienia poziomu komunikowania do rangi wypowiedzi o dużym stopniu ogólności, odczytującej przesłanie całego tekstu. Inaczej rzecz wygląda z ilustracją do *Suor Stregi*. W przeciwieństwie do rysunku stworzonego dla *Ex vota*, nie stanowi ona obrazu konkretnej sceny wyjętej z opowiadania. Jest raczej syntezą ważnych dla tekstu motywów i niejako streszczeniem życia bohaterki. Widzimy tutaj bowiem zarówno młodą, jak i starą Caterinę. Przedstawiona zostaje jako rozpustnica (nagość), zakonnica (welon na głowie) i starucha-żebaczka jednocześnie.

Nie inaczej rzecz się ma z ilustracją do opowiadania *Don Ildebrando* zamieszczoną w zbiorze opowiadań o tym samym tytule²⁰. Obraz jest ponownie nie tyle ilustracją konkretnej, jednej sytuacji, ale raczej syntezą wielu. Don Ildebrando widzimy bowiem wyraźnie w celi więziennej, na co wskazuje okratowane okno i odizolowanie postaci, ale też jednocześnie w sali przesłuchań, podczas procesu, na co wskazuje z kolei specyficzne wyeksponowanie oka, czyniące zeń ewidentnie złe oko. U Herlinga czytamy zaś, że owo złe spojrzenie uruchomiło się w bohaterze podczas przesłuchania: „... wystawiony na pośmiewisko w tradycyjnym, spiczastym i wysokim kapeluszu w kształcie stożka [...] wyprostował się nagle na swoim twardym zydłu, skrwawioną od ran ręką strącił z głowy błazeński kapelusz i wpił wzrok w przewodniczącego Trybunału”, a „jego przenikliwy wzrok [...] zabił jak sztylet wbity między oczy”²¹.

Wierność duchowi literackich obrazów Herlinga osiągnana jest przez Lebensteina różnymi środkami. Czasem jest to rekwizyt, innym razem charakterystyczny rys wyglądu postaci, to znów sytuacja, w której bohater się znajdował, czy wreszcie pewne rozwiązania artystyczne, które stanowią plastyczny ekwiwalent idei zawartych w prozie Herlinga (np. opieranie dualizmem czerni i bieli).

Niekiedy sposoby stosowane przez malarza są bardziej wyrafinowane i wierność tekstowi wpływa np. na... rozmiary ilustracji. Tak jest w przypadku rysunku stworzonego do *Suor Stregi*. W tomie *Don Ildebrando* zajmuje on zaledwie 1/3 strony. Rozmiar ten został niewątpliwie

²⁰ G. Herling-Grudziński, *Don Ildebrando. Opowiadania*, Warszawa 1997.

²¹ Tamże, s. 45.

zastosowany przez Lebensteina celowo. Jest on bowiem o tyle ważny, że potęguje klaustrofobiczność przestrzeni ceglanej wnęki, w której znajduje się naga pochylona i zgięta, kobieta, a podkreślenie witalności bohaterki oraz przekraczania przez nią ram społecznych i moralnych jest ważnym elementem tego opowiadania.

Innym istotnym komunikatem może być zakomponowanie postaci. Sposób przedstawienia postaci młodej Suor Cateriny czyni z niej bowiem strażniczkę grobów i kariatydę zarazem, ujawniając też szarpiący ją wewnętrzny niepokój (gwałtowne poruszenie i nienaturalne wygięcie ciała). Sprawia to, że wygląda ona na integralną część cmentarza, na osobę, która próbuje bronić wejścia do świata podziemnego, jak i podierać ów zagrożony zawaleniem strop szybu, ale jednocześnie jest też kimś, kto ramy grobu zdaje się rozsadać od wewnątrz. Rysunek potwierdza więc odkrycie, którego dokonał narrator („Suor Strega i Nekropol neapolitański – zrosły się ze sobą [...] ściśle”²²), z drugiej strony pokazując niespokojny i niejednorodny charakter postaci, która z trudem mieści się w wyznaczanych przez ludzi, przez kulturę, przez życie ramach. Świat ewidentnie wydaje się dla niej zbyt ciasny, a tak przecież charakteryzuje bohaterkę także pisarz, zwracając uwagę na jej zmysłowość, niezwykłą energię i witalność, ale też tkwiące w niej i w jej życiu sprzeczności. Narrator, poznając dziwną zakonnicę-nierządnicę słyszy najpierw jej energiczne kroki. W trakcie rozmowy z nią zauważa z kolei, że „poruszała się zwinnie po pokoju” i raz po raz „ulegała niespodziewanej fali gwałtowności”²³. Wspomina również o jej gorliwości i żarliwości, które objawiły się w czasach pobytu w klasztorze. Dostrzega też jej „niemalże wyzywającą fizyczność” oraz figurę „zgrabną zarazem i muskularną”²⁴. Lebenstein, zgodnie z tą charakterystyką, przedstawia silnie poruszoną, w pozie ekstatycznej (na co wskazuje zgięcie postaci, układ kończyn i niestabilność przyjętej pozy²⁵) młodą kobietę o bujnych, zmysłowych kształtach i solidnej budowie ciała.

Przykłady oczywiście można by mnożyć. Najważniejsze jest jednak to, co z nich wynika dla rozpatrywanego przez nas zagadnienia. A najistotniejszym wnioskiem wypływającym z analizy wszystkich

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 25.

²⁴ Tamże.

²⁵ „Akty wyrażające ekstazę są w swej istocie niestabilne, i jeśli nie wywracają się, to dzieje się tak nie z powodu świadomej kontroli, ale dzięki niepewnej równowadze tkwiącej w entuzjastycznym oszołomieniu...”. Zob. K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, przeł. J. Bomba, Warszawa 1998, s. 243.

wymienionych wyżej przykładów jest fakt, że ilustracje Lebensteina stanowią próbę oddania w obrazie malarskim kwintesencji literackich obrazów pisarza. Artysta zaś, starając się zachować wierność tekstom stworzonym przez przyjaciela, odwołuje się do pozostawionych przez niego w owych tekstach „instrukcji wizualnych”, posługuje się charakterystycznymi dla danej historii detalami, wreszcie wprowadza pewne modyfikacje w realiach, gdy zmiany te służyć mogą lepszemu oddaniu wymowy całości utworu. Podsumowując, można stwierdzić, że w pracach Lebensteina inspirowanych twórczością Gustawa Herlinga-Grudzińskiego widoczna jest wyraźnie skłonność do zachowania wierności przede wszystkim duchowi słowa, ale także, gdy jest to możliwe, jego literze – pod warunkiem, że nie utrudnia ona właściwego odbioru owego „ducha”.

Joanna Bielska-Krawczyk

**Jan Lebenstein's Illustrations to Gustav Herling-Grudziński's Short Stories –
an Image Faithful to the Letter or to the Spirit of Word?**

Gustaw Herling-Grudziński was a writer interested in visual arts – specially in painting. His writings have often been analysed by critics dealing with so called correspondence of arts. The author of his text tries to remind that his literary texts also inspired a great Polish painter – Jan Lebenstein, who illustrated his stories. The author analyses the relationship between literature and painting, pointing out the ways Lebenstein shows important thoughts from Herling's stories in his drawings.

Margreta Grigorova

WielkopolSKI Uniwersytet im. św. Cyryla i Metodego

Legenda – obraz – apokryf. Przesłania Paola Uccella w utworach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Olgi Tokarczuk

Od dawna piszę książkę o *Legendzie* Paola... To najstraszniejsze i najbardziej zagadkowe malowidło w dziejach Renesansu.
(Herling-Grudziński, *Legenda o nawróconym pustelniku*)

Obraz sprawiał wrażenie jakby niedokończonego. Wydawało się, że przedstawiona scena nie może się skończyć w taki sposób, jakby gdzieś obok istniał jej dalszy ciąg. Przez tę niepełność i brak rozwiązania, które można by było zaakceptować, obraz wywierał wstrząsające wrażenie.
(Olga Tokarczuk, *Podróż ludzi księgi*)

O czym mówią obrazy? Milczenie i tajemnica

W swoich spotkaniach z obrazami florenckiego humanisty Paola Uccella (1397–1475) Gustaw Herling-Grudziński i Olga Tokarczuk zaufali mowie sztuki na tyle, że w swej twórczości zbliżają się do wymowy niewymawialnego, gdy wysłuchują się w to, co sześć wieków przed nimi utrwala na płótnie włoski artysta epoki Renesansu.

Obraz ekspresyjnie oddziałuje na ludzkie oko, i – jak napisze w *Legendzie o nawróconym pustelniku* Herling-Grudziński – „milczenie jest jego pancerzem”¹. Tekst literacki oddziałuje poprzez słowo na ludzką

¹ G. Herling-Grudziński, *Legenda o nawróconym pustelniku*, www.zwoje-scrolls.com/zwoje02/text05p.htm. Pierwodruk tego opowiadania w tygodniowym dodatku „Plus Minus”, „Rzeczpospolita” z dn. 4.10.1997.

wyobrażnię. W połączeniu z obrazem tekst wyprowadza wyobrażnię z pierwotnej strefy milczenia. W połączeniu z tekstem wyobrażnia obnaża sferę sakralną obrazu.

Czy w ogóle można wypowiedzieć tajemnicę obrazów, czy można ją „zdradzić”? – zastanawia się Herling-Grudziński. „Czy wolno malarstwo opowiadać? Wolno zdradzać oko słowem? Nie wolno, stanowczo nie wolno” – pisze w *Legendzie o nawróconym pustelniku* Herling-Grudziński w aspekcie spotkania z predellą złożoną z siedmiu² obrazów *Cudem sprofanowanej hostii*, nazwaną także *Historią sprofanowanej Hostii*, lub *Legendą o sprofanowanej Hostii* Paola Uccella. Dla Herlinga Grudzińskiego oko przenika głębiej, bo widzi i rozumie więcej, widzi to, co jest niewypowiedziane i to, co zostało zachowane w milczeniu wzroku.

Przejście przez obraz i jego granicę milczenia odsyła do pradawnej konstrukcji poznania, lokalizującej strefę widzialnego i niewidzialnego w jednej przestrzeni poznawczej. Tam milcząca nauka malarstwa i fenomenologii jego „widzenia” zderza się z tą płaszczyzną poznania, gdzie oko wychwytuje milczącą mowę istnienia.

Idea o sztuce jako moście łączącym niedostatecznie widzialną realność i niewidzialną wieczność przenika monografię Joanny Bielskiej-Krawczyk z Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, poświęconą dziełom sztuki w twórczości Herlinga-Grudzińskiego³. W pierwszym rozdziale swej monografii autorka szeroko rozwiera kąt widzenia w zakresie koncepcji o „potędze” oka. Już w pierwszym rozdziale, podając jako pierwszy przykład związku między wnikającym do istoty rzeczy widzeniem malarza i przenikającym się przezeń jego światopoglądem, Bielska-Krawczyk przytacza cytowaną wyżej *Legendę o sprofanowanej hostii*⁴ jako refleksje Herlinga-Grudzińskiego nad późnym dziełem Uccella.

Motyw „tajemniczości” jest immanentny dla obecnego w utworze obrazu. Obraz milczy, zatem kryje tajemnicę. Pozorne „milczenie obrazu” jest już wystarczającym powodem do zadania pytania: co się kryje poza nim samym, poza tym, co jest w nim widzialne. Obraz pojawia się po to, by powołać dla człowieka coś do widzenia. Samo widzenie zaś jest

² Predella *Cud Sprofanowanej Hostii* Paola Uccella z Urbino składa się z sześciu tablic. Tablica „siódma”, o której pisze Herling-Grudziński, jest w rzeczywistości zawarta w tablicy drugiej. Kolejność tablic w predelli jest wg numeracji autora w opowiadaniu następująca: 1-3-4-2-5-6, podczas gdy w rzeczywistości jest numerycznie rosnąca. Patrz bliżej przypis do: G. Herling-Grudziński, *Legenda o nawróconym pustelniku*...

³ J. Bielska-Krawczuk, *Między widzialnym i niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004, s. 384–385.

⁴ Tamże, s. 30, 43.

jak akt dokonujący się w milczeniu. Przypatrzenie jest punktem wyjścia do przekroczenia poza to, co jest widoczne i zaprasza do strefy niewidoczności, do strefy poszukiwania sensu. Można zatem określić to jako pradawny, mitologicznie odwieczny, często odradzający się synkretyzm języków twórczych. Dążą one do dialogu, epistemologicznie zlewają się i wypełniają w akcie wspólnej zabawy w „rajski ogród” sztuk.

Motyw „tajemniczości” autor może wykorzystać w sposób świadomy dla stworzenia wątku awanturniczego w „utworze z zagadką i szyfrem”. W tego typu literaturze czytelnika pochłania dotarcie do ukrytego sensu zaszyfrowanego w tekście obrazu, a to wzmaga jego ciekawość i zaprasza do zabawy wspólnej z narratorem w „poszukiwania tajemnicy”, które kieruje całym procesem dekodowania tekstu. Akt czytania staje się zatem poszukiwaniem odpowiedzi na zagadkę, a kompozycja tekstu dyktowana jest odnajdywaniem kolejnych etapów drogi w tym poszukiwaniu.

Schemat ten, dziś jakże znany jest w nauce o literaturze, zwłaszcza po zawrotnym sukcesie czytelniczym Dana Browna (ur. 1964), amerykańskiego autora powieści sensacyjnych, które swoją zawartością do dziś budzą liczne kontrowersje i stają się zjawiskiem społecznym o światowym zasięgu. Warto tu przytoczyć literacki schemat odkrywania tajemnicy obrazu w książce *The Da Vinci Code* (2003, wyd. polskie *Kod Leonarda da Vinci*, 2004)⁵ czy w ostatniej powieści pisarza „*The Lost Symbol*” (2009, wyd. polskie, *Zaginiony symbol*, 2010)⁶.

Gustaw Herling-Grudziński w cytowanej wyżej *Legendzie o nawróconym pustelniku* i Olga Tokarczuk w *Podróży ludzi księgi*⁷ sięgają po obrazy Paolla Uccella, dla których przewidują funkcję wizualnego i filozoficznie-psychologicznego szyfru, którego rozwiązanie poprzez literaturę może odkryć klucz do dalszych ważnych przesłań.

Cykl *Cud sprofanowanej hostii*, późny utwór Uccello, znalazł się w centrum zainteresowania Herlinga-Grudzińskiego, a znajdujący się w National Gallery w Londynie obraz pochodzący z około 1470 roku *St. George and the Dragon* (*Walka św. Jerzego ze smokiem*) zajął istotne miejsce w *Podróży ludzi księgi* Olgi Tokarczuk. I w jednym i drugim przypadku postać malarza oraz jego twórczość są otoczone aurą tajemnicy, skrytej dodatkowo za konturami otwartych pytań o istotę rzeczy.

⁵D. Brown, *Kod Leonarda da Vinci*, tłum. K. Mazurek, Warszawa 2004.

⁶D. Brown, *Zaginiony symbol*, tłum. Z. Kościuk, S. Draga, Katowice 2010.

⁷O. Tokarczuk, *Podróż ludzi księgi*, Warszawa 1998.

Kim jest Uccello?

Paolo di Dono, z przydomkiem Uccello („ptak”), jest jednym z tych malarzy, którzy inspirują, zmuszają do rozmyślań, wzbudzają niepokój. Jego twórczość wciąż jeszcze wymaga badań i wypowiedzi. Uccello to nietypowy przedstawiciel florenckiego *quattrocenta*, choć wiadomo o nim wiele. Włoski manierysta Giorgio Vasari (1511–1574), umieścił żywot Uccella w drugim wydaniu *Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori et architettori*, pierwszej książki poświęconej historii włoskiej sztuki (I – 1550, II – 1568, wyd. polskie *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*⁸). O Uccellu Vasari pisze:

Paweł Uccello, pełen czaru i fantazji, byłby talentem najświetniejszym od czasu Giotta, jaki zjawił się na polu malowania postaci ludzkich i zwierząt, gdyby nie stracił czasu na studiowanie perspektywy. Ta wiedza, jakkolwiek uczona i piękna, ma to do siebie, że kto jej zbyt ulegnie, ten zgubi się i zmęczy umysł trudnościami [...] Nabędzie manieri sztywnej, pełnej twardziny, a nadto jeszcze stanie się samotny, dziwaczny, melancholijny i ubogi jak Paweł Uccello⁹.

Na koniec *żywotu* Vasari cytuje słynne słowa Uccella: „O, jakże pełną słodczy nauką jest perspektywa”¹⁰. Ta opinia Vasariego o Uccellu stała się na tyle powszechna, że Tokarczuk w *Podróży ludzi księgi* wplotła ją wprost w usta de Chevillonona, który opowiada Weronice o twórcy intrygującego ją obrazu na ścianie sypialni.

Uccello był malarzem, który miał tyle talentu i pracowitości, że mógłby stać się prawdziwym mistrzem, gdyby nie idea, której się całkowicie poświęcił i która w końcu opanowała jego umysł. Postanowił mianowicie

⁸ G. Vasari, *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, Wybrał, tłum., wstępem i objaśnieniami opatrzył K. Estreicher, Warszawa MCMXXXIX (1980).

⁹ G. Vasari, *Żywot Pawła Uccella malarza florenckiego*, [w:] tegoż, *Żywoty...*, s. 96. Choć sam Vasari nie cenił sobie badań nad perspektywą, istotne dla niego było znaczenie mowy w obrazie. Na przykład przy żywocie Sofonisby Anguissoli (1532–1625) Vasari, zachwycając się jej obrazem „*Partia szachów*” (1555, *Lucia, Minerva and Europa Anguissola Playing Chess*), który dziś znajduje się w Muzeum Narodowym w Poznaniu, pisał: „Chciałbym o pani Sofonisbie napisać coś więcej, a mianowicie, że w tym roku (1566) w Kremonie widziałem w domu jej ojca obraz jej ręki, wykonany z wielką umiejętnością, będący portretem jej trzech siostr podczas gry w szachy, a z nimi ich starej piastunki, co wszystko wymalowane jest z taką umiejętnością i podobieństwem, że wydają się żywe i nie brak im nic, tylko mowy” (za: K. Estreicher, *Od tłumacza*, [w:] G. Vasari, *Żywoty...*, s. XXXIII).

¹⁰ G. Vasari, *Żywoty...*, s. 103.

zglebić prawa widzenia, prawa tego, co w malarstwie nazywa się perspektywą¹¹.

Uccello dziś wydaje się być bardziej intrygujący i ważny jako malarz niż w czasach, gdy żył i tworzył, pochłonięty nałogiem przestrzeni, geometrii i form ich przenosin na sztalugę. Kochał jaskrawe barwy, zwłaszcza kolor czerwony i w jego hipnotycznym kontraście zestawiał pastelowe bladeści otoczone niewyraźną czernią, które Tokarczuk tłumaczy jako efekt przepracowania artysty i stąd pochodzącego utracenia związku z realnym światem.

Ślęczał nocami przy świecy nad jednym szczególnym zgięciem rysowanego palca [...]. Wyobrażone postaci stały się senne, jakby wiedzione światłem księżyca. Nie ożywiała ich już ta wewnętrzna siła przekonania artysty, który je stworzył, że otaczający nas świat jest od początku do końca realny¹².

Podobnie jak większość twórców epoki, Uccello zarabiał na życie zleceniami, parał się malowaniem biblijnych scen (Potop, Adam i Ewa, Boże Narodzenie, żywoty świętych) na zamówienie klasztorów, kościołów i mecenasów sztuki, ale też kochał sceny batalistyczne i zwierzęta, i z tego względu - jak pisze Giorgio Vasari - nazwano go ptakiem¹³. Uccello sam takim przydomkiem podpisał się na portrecie konnym znanego kondotiera Johna Hawkwooda - zwanego też jako Giovanni Acuto (1323-1394, Jean Haccoude). Był uczniem słynnego rzeźbiarza Lorenza Ghibertiego (ok. 1381-1455), pierwszego wyraźnie renesansowego rzeźbiarza włoskiego tego okresu i jednego z głównych przedstawicieli *quattrocenta* we Florencji, współpracował z Donatellem (Donato di Niccolò di Betto Bardi, 1386-1466), o przyjaźni którego nadmieniał Vasari¹⁴.

W historii sztuki Uccello jest uważany za twórcę przełomu stylu, wyłamującego się z narzucanych przez jego epokę ram sztuki, twórcę koncepcji indywidualistycznej. Do dziś twórczość i życie Uccella są tematem w literaturze i sztuce. Po Uccella sięga się z równym powodzeniem zarówno jak w czasach surrealizmu, kubizmu, jak i sztuki współczesnej. Przedstawiciele nurtu metafizycznego malarstwa we Włoszech odkryli w nim swego prekursora. Natchnienie do swojej dekoracyjnej techniki odnalazł w nim Henri Matisse (1869-1954), francuski malarz

¹¹ O. Tokarczuk, *Podróż ludzi księgi...*, s. 47.

¹² Tamże, s. 48.

¹³ G. Vasari, *Żywoty...*, s. 98.

¹⁴ Tamże, s. 96.

uważany za najsłynniejszego fowistę, specjalizującego się w malowaniu dzikich zwierząt i drapieżników (*Les Fauves*). Z obrazami Uccella polski portrecista, malarz, pisarz i filozof Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) wiązał teorię czystej formy, której głównym celem, jak pisał historyk literatury polskiej Artur Hutkiewicz (1916–2005), jest wywołanie przeżyć metafizycznych, poczucia odrębności wobec reszty świata, wyjątkowości własnego istnienia i kontaktu z tajemnicą¹⁵.

Obrazy Uccella wywołują mocne bodźce, które w przypadku Herlinga-Grudzińskiego i Tokarczuk doprowadzają do reakcji literackiej. Analizowani twórcy poczuli potrzebę podzielenia się swoimi wrażeniami, wywołanymi obrazem, a to znowu wymusza konieczność opowiedzenia nie tylko o dziele samym w sobie, ale i o procesie desyzyfrowania zawartej w nim przestrzeni znaczonego.

Uccello w ogrodzie sztuki Herlinga-Grudzińskiego

Herling-Grudziński, przenikliwy znawca sztuk plastycznych, często odsyła czytelnika do dzieł sztuki i biografii malarzy, przemieniając je w podmioty i bohaterów dzieł literackich. Związki Herlinga-Grudzińskiego ze sztuką stały się przedmiotem odrębnych studiów i artykułów publicystycznych. Elżbieta Sawicka nazywa go „pisarzem w ogrodzie sztuki” i pisze: „Dzieła wielkich mistrzów pędzla fascynują Gustawa Herlinga-Grudzińskiego od lat”¹⁶.

Herling-Grudziński pisał o malarstwie mistrza ostrego światłocienia i brzydoty ludzkiej Michelangelo Caravaggio (1571–1610)¹⁷, holenderskiego *maestro* scen rodzajowych osnutych na niezwyklej grze świateł Jana Vermeera van Delft (1632–1675)¹⁸, zachwycał się Rembrandtem Harmenszoonem van Rijnem (1606–1669) uważanym powszechnie za jednego z największych artystów europejskich¹⁹, jak i hiszpańskim malarzem i grafikiem okresu baroku José de Ribera (1591–1652)²⁰.

¹⁵ Zob. A. Hutkiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1976, s. 183–184.

¹⁶ *Pisarz w ogrodzie sztuk*, oprac. E. S., „Rzeczpospolita” z 13.05.99, Magazyn nr 19.

¹⁷ G. Herling-Grudziński, *Caravaggio: światło i cień*, „Tygodnik Literacki” 1990 nr 4, s. 10–11; „Kultura”, 1990 nr 6, s. 117–123.

¹⁸ G. Herling-Grudziński, *Perły Vermeera*, „Kultura” 1991 nr 10, s. 115–122; „Na Głos” 1992 nr 6, s. 106–117.

¹⁹ G. Herling-Grudziński, *Rembrandt w miniaturze*, „Kultura” 1991 nr 1/2, s. 22–28; „Tygodnik Literacki” 1991 nr 10, s. 10–11.

²⁰ G. Herling-Grudziński, *Ribera – Hiszpańczyk Partenopejski*, „Kultura” 1992 nr 6, s. 107–114.

Można powiedzieć, że po „drugich narodzinach” pisarza w latach pięćdziesiątych twórczość Herlinga-Grudzińskiego stała się wyraźnie metafizyczna, zrodzona z poszukiwania istoty człowieczeństwa, problemów cierpienia i samotności, ale też jest to twórczość krasomówczego milczenia poprzez obrazy malowane niedopowiedzianym słowem. Stało się to wraz z pojawieniem się *Wieży*. Pisze o tym jego monografista i wydawca Zdzisław Kudelski²¹ w posłowie do *Skrzydła ołtarza*²². *Skrzydła ołtarza* to inny świat prozy Gustawa-Herlinga Grudzińskiego. Józef Łobodowski (1909-1988) napisze, że tymi dwoma skrzydłami ołtarza są „zagadnienie wiekuiste, wyrzeźbione w słowie tak celnie i precyzyjnie, jakby pochylała się nad nim właśnie cierpliwa umiejętność staroświeckiego snycerza”²³.

Idea o oddanym w obrazie *sacrum* czy o ludzkim cierpieniu jest bardzo ważna w twórczości zarówno Łobodowskiego, jak Herlinga-Grudzińskiego, u którego przeplata się w cyklu *Sześciu medalionów*, w którym autor umieszcza eseje o wspomnianych wyżej: Caravaggio, Vermeerze, Rembrandcie, Riberze, ale sięga również po inne malarstwo. Znajdziemy tam esej o spotkaniu z twórczością Pierro dela Francesca (1420-1492), włoskiego twórcy słynnego fresku: *La Resurrezione*, (1465, *Zmartwychwstanie*). W dalszej kolejności, w zbiorze esejów znajdzie się opis wrażeń dotyczących twórczości Lorenco Lotto (1480-1556) – włoskiego malarza renesansowego zaliczanego do szkoły weneckiej, Francisco Goi (1746-1823, Francisco José Goya y Lucientes). Bez wątpienia ogromne wrażenie na Herlingu-Grudzińskim robiła twórczość Michała Anioła (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) – samej istoty całego renesansu. Herling-Grudziński dużo napisał o tych mistrzach palety i dłuta również w cytowanym wyżej *Dzienniku pisanym nocą*.

W opowiadaniu *Legenda o nawróconym pustelniku* Uccello nie pojawia się „sam”. Autor-narrator opisuje czas, gdy, zwiedzając rezydencję Palazzo Ducale ze swoim przyjacielem, trzymającym go na dystans, Martinem Heimunzerem, oglądali cały szereg dzieł malarstwa włoskich mistrzów, podczas spaceru przez sztukę szukali w milczeniu „czegoś innego”. Uccello pojawia się na drodze ich poszukiwań:

²¹ Z. Kudelski jest jednym z pierwszych monografistów Herlinga-Grudzińskiego. W 1991 roku została wydana monografia Kudelskiego *Pielgrzym Świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim* (Lublin 1991); w tym samym roku wychodzi i monografia R.K. Przybylskiego: *Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* (Poznań 1991).

²² Z. Kudelski, *Posłowie*, [w:] G. Herling-Grudzinski, *Skrzydła ołtarza*, Warszawa, 2001, s. 223

²³ J. Łobodowski, *Skrzydła ołtarza* [w:] *Gustaw Herling-Grudzinski i krytycy. Antologia tekstów*, Lublin 1997, s. 256.

Rafael, Gentile da Fabriano, Tycjan, Singnorelli, Melozzo da Forli. Szczyty renesansowego malarstwa włoskiego, a przecież szukałem wśród nich czegoś innego, czegoś więcej. Znalazłem wreszcie, tym dwóm dziełom gotów byłem ślubować miłość po kres moich dni: *Biczowanie Chrystusa* Piera della Francesca i *Legenda o sprofanowanej Hostii* Paola Uccella²⁴.

Należy zwrócić uwagę na bardzo ważny fakt, iż Herling-Grudziński opisuje twórczość Uccella w bliskości do dzieł Piera della Francesca, który niejednokrotnie go fascynował, o czym czytamy w *Dzienniku pisanym nocą*: „Takiego *Zmartwychwstania* nikt nigdy nie malował: prawie dzika twarz, ogromne oczy tryumfatora i pokonanego, króla w glorii i śmiertelnie zranionego błazna”²⁵.

W *Legendzie o nawróconym pustelniku* Herling-Grudziński posługuje się *Biczowaniem Chrystusa*, obrazem – jak twierdzi – wyrażającym geometrię cierpienia. Ale tu obraz della Francesca jest ważny nie sam w sobie. Przede wszystkim ważne jest sąsiedztwo z obrazami Uccella, to, że stanowią wyraźną wspólną kompozycję, od której się startuje i do której się dociera w centralizacji obrazów Uccella. Pozycja tego sąsiedztwa jest bardzo wyraźna w strukturze opowiadania. Herling nie ukrywa jej, lecz wyraża ją jasno i kategorycznie w *Legendzie o nawróconym pustelniku*:

Biczowanie Chrystusa Piera della Francesca i *Legenda o sprofanowanej Hostii* Paola Uccella. Stałem długo jak wryty przed jednym i drugim. [...] Dla mnie te dwa arcydzieła nakreślały granice chrześcijaństwa. *Biczowanie* jego narodziny, źródła i drogę. *Legenda* jego manowce, zwyrodnienia, śmiertelne choroby. Duchową egzaltację przed *Biczowaniem* Piera zastąpiła martwa zgroza przed *Legendą o sprofanowanej Hostii* Paola Uccella. Cykl siedmiu tablic poraził mnie drętwością²⁶.

Podobnie o tych dwóch obrazach i tych dwóch twórcach Gustaw Herling-Grudziński pisze w *Dzienniku pisanym nocą* z datą 15 stycznia 1997 r. podkreślając wagę tych dzieł dla chrześcijaństwa:

Biczowanie jest cudownym, doskonałym, geometrycznym niemal obrazem zbrodni, która dała początek chrześcijaństwu. *Legenda o sprofanowanej Hostii* każe pamiętać o zbrodniach popełnionych przez chrześcijaństwo. Wielcy artyści są zawsze wymowniejsi od swoich interpretatorów²⁷.

²⁴ G. Herling-Grudziński, *Legenda o nawróconym pustelniku...*

²⁵ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, „Rzeczpospolita” z dn. 15.03.1997, Magazyn Plus Minus.

²⁶ G. Herling-Grudziński, *Legenda o nawróconym pustelniku...*

²⁷ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, „Rzeczpospolita” z dn. 15.03.1997, Magazyn Plus Minus.

Spotkanie z obrazem, czyli w jaki sposób i o czym chcą mówić obrazy?

Wszystko zaczyna się od spotkania pisarza z obrazem. To spotkanie jest w najwyższym sensie wydarzeniem komunikacyjnym, przy którym realizuje się kreacyjny dotyk. Autor przeżywa obraz, a obraz „chce wypowiedzieć coś” autorowi, niewypowiedzianym opowiedzieć swą historię. Obraz może mówić na temat, który jest ważny czy nawet kluczowy dla pisarza, bo może odpowiadać jego poszukiwaniom.

W *Legendzie o nawróconym pustelniku* Herling-Grudziński pisał, że oglądanie cyklu o hostii podczas jego wizyty w Urbino zrobiło na nim bardzo mocne, wręcz niepokojące wrażenie. Potwierdza to również redaktor *Zwojów* Andrzej Michał Kobos, który w przypisie do opowiadania w związku z sześcioma, a nie siedmioma częściami *Cudu sprofanowanej hostii* pisał:

Gustaw Herling-Grudziński powiedział mi, iż pisząc to opowiadanie, oparł się na wrażeniu, które pozostało w nim od lat, od momentu obejrzenia w Urbino wstrząsającego *Cudu Sprofanowanej Hostii* Paolo Uccello. Przedstawił ten obraz jako pisarz, a nie jako historyk sztuki²⁸.

Świadectwa ogromnego duchowego wstrząsu odnajdziemy też w samym opowiadaniu, gdzie spotkanie z obrazami autor sytuuje narracyjnie według schematu typowego dla dzienników podróży. Autor-narrator zwiedza miasto Urbino w środkowych Włoszech w regionie Marche, jakby przy okazji gościnnych wykładów, które wygłaszał w 1959 roku. Dotarcie do miasteczka Urbino okazało się trudne. Podróż trwała długo, stwarzała poczucie, że tam dociera się trudno, że miasto jest jakby ukryte w głębi. W Urbino autor-narrator spotkał etnologa Martina, który bada legendę o sprofanowanej hostii i natrafia na ślady jej nieznanego wariantu, badaniu któremu chce poświęcić życie. W towarzystwie Martina narrator zwiedza galerię w Palazzo Ducale w Urbino, gdzie nie może oprzeć się sile wyrazu zgromadzonych tam obrazów i przeżywa wstrząs.

Stan jeszcze większego niepokoju ogarnia narratora, gdy Martin mówi mu, że poświęcił temu obrazowi wiele lat swego życia, i że pisze o nim książkę. Narrator, już w *post scriptum* do opowiadania, zastanawia się półotwarcie, co Martin odnalazł w tym obrazie, co mogło spowodować chorobę i śmierć etnologa, dlaczego w temacie badania kryje się

²⁸ AMC, przypis drugi, [w:] Gustaw Herling-Grudziński, *Legenda o nawróconym pustelniku...*, <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje02/text05p.htm> (15 V 2011).

zagrożenie i śmierć, tak jakby obraz ten stał się kolejnym motywem tematu trującej księgi, przywołanej z *Imienia róży* (1980) włoskiego pisarza i semiologa Umberta Eco (ur. 1932).

Jednocześnie przedmiotem zagadki staje się pochodzenie etnologa Martina (podobnie jak w *Wieży*, w powieści bada się życie zmarłego emeryta, w którego domu autor-narrator znalazł tajemnicze archiwum), co staje się trzecią warstwą zagadki w utworze. Okazuje się, że jego rodzice uciekli z Uniwersytetu w Heidelbergu w czasach nazizmu, a potem we Włoszech targnęli się na własne życie. Autor dociera do tej trzeciej ukrytej historii przy pomocy narracji dodatkowych bohaterów.

Spojrzenie i przeżycie obrazu rozpoczynają się od myśli o wstydzie malarza Uccella. Marcin, drugi główny bohater opowiadania, zakłada, że tablice są małe, ponieważ Uccello wstydził się tego, co namalował. Oficjalna wersja głosiła, że zminiaturyzowane obrazy były po prostu owocem określonego okresu w życiu malarza.

Ale Herling chce pójść poza to, co znane, chce odkryć bardziej ludzką i prawdziwą wersję życia i twórczości malarza, stanąć bliżej niego w jego ostatnich latach życia. Analizowany cykl jest jednym z ostatnich dzieł Uccella, to fakt, na który Herling-Grudziński zwraca szczególną uwagę. Obrazy te są namalowane na zamówienie przez siedemdziesięcioletniego już malarza. Ale, mimo znanego kanonu legendy, malarz dostosował swój sposób zdystansowania i dyskretnego, lecz stanowczego wypowiedzenia światopoglądu – on znajduje się w siódmej, nieistniejącej tablicy, od której zaczyna się w tej powieści całe „śledztwo”. Od tej ukrytej w niej „całkowicie odmiennej” legendy o hostii, którą odnalazł etnolog Martin.

Cykl malarski *Cud sprofanowanej hostii* zawierający (według opowiadania) siedem małych tablic, znajduje się w centralnym miejscu opowiadania *Legenda o nawróconym pustelniku*. Obrazy są szczegółowo opisane i to na nich oparta jest cała organizacja opowiadania. Ponadto, w tym samym utworze autor zauważa, że już wspominał o tym cyklu we wcześniejszym opowiadaniu – *Drugim przyjściu* (1963), w którym zło urasta do mocy nadprzyrodzonych i, aby zmierzyć się z nim, trzeba nadprzyrodzonego dobra.

Autorskie nakierowania, w celu łączenia dzieł z różnych czasów i o różnej tematyce, są charakterystyczne dla twórczości Herlinga-Grudzińskiego, który w określonych warunkach i w określonym celu chce odsłonić swoje pisarskie decyzje i pokazuje techniki pisarskiego warsztatu. To, co napisane w *Drugim przyjściu*, jest niby streszczeniem otwar-

tego później opowiadania. W *Legendzie...* autor podkreśla, że wspominał siódmą tablicę jeszcze w zakończeniu *Drugiego przyjęcia*. Bardzo ważne zatem są związki między dwoma opowiadaniem i ich wspólne oraz wzajemnie dopełniające się przesłania.

Obraz Uccella staje się też powodem innego, głębszego odkrycia. Tabliczki są związane z często spotykaną legendą o profanacji hostii, opowiadają o kradzieży sakramentu, jego sprzedaży i karze za grzech – powieszeniu złodziejki i spaleniu na stosie całej rodziny Żyda, któremu ta rzekomo chciała sprzedać hostię.

Herling-Grudziński zastanawia się, dlaczego ta religijna legenda zrobiła moralnie paradoksalną karierę w historii Kościoła – stała się orężem absurdu i drastyczności religijnego fanatyzmu, ukrywała praktykę inkwizycji, prowadziła do zainscenizowanych w całej Europie procesów wymierzonych przeciwko Żydom i heretykom. Jednym z nich była kradzież hostii. O istocie tej legendy pisał Herling-Grudziński w *Drugim przyjęciu*, gdzie tylko wspominał o obrazie Uccella. W tym millenarystycznym utworze tłum szuka „winnego”, żeby złożyć go we wspólnej ofierze, a winny miał stać się kołem odpuszczenia. I ten winny okazał się heretykiem, który wątpił w hostię, nie wierzył w dogmatyczne prawdy. Jego straszna kara na pręgierzu stała się powtórką ukrzyżowania. W opowiadaniu cykl Uccella pojawia się, by wyrazić protest Herlinga-Grudzińskiego przeciwko różnego rodzaju formom dyktatury, rzezi Żydów i Holokaustowi.

Cykl tabliczek nie występuje w opowiadaniu w swojej popularnie znanej kompozycji, zawierającej sześć tablic. Najważniejszą istotą w opowiadaniu jest, jak już powiedzieliśmy, ta b l i c a s i ó d m a, identyfikowana jako tablica dziwna, tajemnicza, wykraczająca poza normy przyjmowania tego dzieła. Za pomocą tej tablicy autor tworzy zagadkę tego utworu. Przez nią dociera też do duchowej głębi malarza, do jego prawdziwych motywów wobec tego, poleconego dzieła, którym się jakoby wstydził. Siódma tablica odpowiada ukrytym myślom malarza, jego sumieniu.

W opowiadaniu autor-bohater informuje nas, że widział siódmą tablicę tylko w Palazzo Ducale w Urbino. Ale ta siódma tablica nieobecna była także w później oglądanym albumie z reprodukcjami i ten brak był podkreślony przez autora jako zadającego pytanie o jej sens.

A siódma tablica, którą wspominałem w zakończeniu *Drugiego przyjęcia*? Nie ma jej w moim albumie reprodukcji. [...] Przedstawiała, przed spalaniem całej rodziny na stosie, żydowskiego sklepikarza, który kupio-

na Hostię kładzie na ogniu; wytryska z niej krew. Pamiętam ją dobrze z wizyty w Palazzo Ducale, nie pojmuję jej braku w albumie reprodukcji. Rzecz jasna, istota cyklu spoczywa w ostatniej tablicy²⁹.

Właśnie ta siódma tablica otwiera drzwi do głębi opowiadania. Obrazy stanowią jego centrum nie same w sobie, ale w istotnym połączeniu z legendą, też znajdującą się poza ramą. To nie jest legenda nieznaną, lecz jest to legenda inna, jeszcze niezbadana, głęboko ukryta. Jej badanie stoi ukryte za tą siódmą tablicą, wieńczącą sens całego cyklu. Tak, że wyszukiwanie tajemnic obrazów jest równoznaczne do odkrycia legendy, a odkrycie legendy, prowadzi do tajemnicy tekstu, ukrytej w niej...

Martin prowadzi z autorem korespondencję, w której zawiadamia go, że odkrył poszukiwaną legendę. Autentyczny tekst legendy staje się dostępny po jego śmierci i jest testamentem o nim. To jest właśnie *Legenda o nawróconym pustelniku*, która głosi, że osoba, która sprofanowała hostię, była Żydem o imieniu Aron. Otrzymał on cudowną łaskę zbawienia przed stosem, po czym stał się pustelnikiem rozmawiającym z ptakami. Stał się chrześcijańskim świętym i, gdy umierał, napisał nieczytelny tekst, w którym jedynym czytelnym słowem było słowo „hostia”. W podobny sposób Herling-Grudziński kończy tekst Drugiego przyścia. Tam też znajdujemy nieczytelny przekaz na końcu tekstu...

Olga Tokarczuk a tajemnica Uccella: Niedokończoność – co w niej napisane?

Olga Tokarczuk w niemniejszym stopniu od Herlinga lubi przechadzki przez wieki i zagłębia poważnie do wszystkich stref kultury – filozofii, religii, sztuki. Jest encyklopedyczna, a jej stosunek do wiedzy opanowuje sztukę wyzwiania myśli ludzkiej, przez co tworzy własny, przypowieściowy język mądrości życiowych.

Postać Uccella Tokarczuk przywołuje w pierwszej swej powieści – *Podróży ludzi księgi* (1993) aż osiem razy w zwartym fragmencie tekstu (s. 40, 47–49), jednak pełni ona kluczową rolę w powieści, zwłaszcza obraz Uccella *Święty Jerzy ze smokiem* – jeden z najbardziej dyskusyjnych obrazów w ogóle. W powieści obraz ten staje się zagadkowy i nie poddaje się tradycyjnej interpretacji motywu św. Jerzego.

Obraz świętego Jerzego pojawia się w trakcie zainicjowanej podróży w poszukiwaniu utraconej księgi apokryficznej, w której kryje się objaśnienie losu ludzkiego i jego relacji z Bogiem. W księdze tej człowiek

²⁹G. Herling-Grudziński, *Legenda o nawróconym pustelniku...*

może odkryć prawdę i uwolnić się od tradycyjnych norm religijno-społecznych. Tokarczuk uczy, jak można patrzeć na świat jakoby od drugiej strony lustra. Spotkanie z twórczością Uccella jest częścią tej podróży.

Podobnie jak cykl Uccella w cytowanym wyżej opowiadaniu Herlinga-Grudzińskiego, w *Podróży ludzi księgi obraz Walka świętego Jerzego ze smokiem* też nie pojawia się sam. Poprzedza go inny obraz – krótko opisany, ale „widziany” obraz Tycjana (Tiziano Vecello, 1488–1576), przedstawiciela szkoły weneckiej włoskiego malarstwa renesansowego. Obraz Marii Magdaleny, zapewne *Santa Maria Magdalena*, pierwszy obraz Marii Magdaleny z 1532 roku był zawieszony w sypialni kurtyzany Weroniki i „tematycznie” wiązał się z rolą wyznaczoną Weronice w tej powieści. Podróż w poszukiwaniu księgi jest dla Weroniki podróżą w poszukiwaniu prawdziwej miłości.

Hrabia de Chevillon pokazuje swoim towarzyszom obraz Uccella jako osobiste trofeum, przedmiot pożądania i poświęcenia. Obraz jest uważany za bardzo cenny i kryjący zagadkę, której wytłumaczenie staje się istotne w trakcie podróży dla członków wspólnoty wtajemniczonej w księgę.

Uwaga czytelnika skupia się na obrazie *Świętego Jerzego walczącego ze smokiem* – po pierwsze na księżniczce, która ma „nadzwyczaj bladą cerę i wyglądała, jakby spała”. Następnie Tokarczuk zwraca uwagę na nic czy też sznurek przywiązany do smoka, co wygląda jakby smok był łagodny i posłuszny woli księżniczki: „nic, która wiązała go z ręką kobiety, nie kojarzyła się z symbolem niewoli, lecz raczej z więzami posłuszeństwa, dobrowolnego oddania się i podporządkowania”³⁰.

Ta dziwna zmiana miejsc smoka i księżniczki jest jedną z tajemnic obrazu, która staje się jednym z tematów dyskusji w powieści. Autorka zwraca też uwagę na rycerza, który zabija tego niestrasznego smoka. Nie dokonuje się czyn bohaterski. Krew smoka spływa na piasek. W agonii smok rozpościera skrzydła, na których widać kropki, jak u biedronki. To porównanie kropek ze skrzydeł smoka z kropkami biedronki ukazuje dziwnie miły stosunek do smoka.

Tajemnica obrazu tkwi w jego „niedokończoności”, co – podobnie jak *Cud sprofanowanej hostii* w twórczości Herlinga-Grudzińskiego – wykorzystane zostaje do wywarcia wstrząsającego wrażenia. Tokarczuk napisze:

Obraz sprawiał wrażenie jakby niedokończonego. Wydawało się, że przedstawiona scena nie może się skończyć w taki sposób, że gdzieś obok

³⁰ O. Tokarczuk, *Podróż ludzi księgi*, s. 39.

istnieje jej dalszy ciąg. Przez tę niepełność i brak rozwiązania, które można by było zaakceptować, obraz wywierał wstrząsające wrażenie³¹.

W tekście Tokarczuk pojawia się też definicja dodatkowa, która przypomina opowiadanie Herlinga. Po reakcjach zdumionych obserwatorów de Chevillon powiada, że „ten obraz nie jest wiernym przedstawieniem legendy. To tylko wariacja artystyczna na jej temat”³². Znowu spotykamy się z motywem oddalenia się od znanego kanonu. Znowu Uccello jest przedstawiony jako malarz oddalenia, mowy niedokończony obrazu, który wyraził inną prawdę, nie tą znaną od wieków. Obraz jest w takim stopniu inny, że wywołuje następane pytania ze strony Weroniki:

Kto to jest? Dlaczego ona pozwala mu zabić to biedne zwierzę? Czy to święty Jerzy?” I konstatacje: „Ta książniczka nie wygląda wcale na więzioną. To ona więzi smoka. Taki smok nie mógłby nikomu zrobić krzywdy. Już raczej ten rycerz”³³.

W taki sposób rozpoczyna się dyskusja o władzy człowieka nad złem i odwrotnie. Pojawia się kilka interpretacji obrazu. Markiz jest pewny, że książniczka stała się dobrowolnym orężem zła, „niewolnicą grzechu”, która nie potrafi odróżnić dobra od zła. Dlatego jest błada, bo – jak twierdzi – człowiek musi wewnętrznie uwolnić się od grzechu³⁴. Inną opinię wyraża de Chevillon. Jego zdaniem, grzech nie jest od początku w człowieku, stworzonym przez Boga dobrym.

Odmierna opinia pojawiająca się w tekście to porównanie smoka do nawróconego szatana. Po przedstawieniu powyższych opinii Tokarczuk pisze zdanie, które najmocniej odnosi się do brzmienia przesłań Herlinga-Grudzińskiego, związanych z twórczością malarską Uccella, że każda przemoc to orędzie Szatana: „Każda przemoc jest orędzim Szatana, to krzywda, śmierć, ogień i tortury. Walka – jak wojna – nie może być dobra. Zabijanie jest zabijaniem”³⁵. Co koresponduje z ideami Herlinga-Grudzińskiego przeciw grzechom przemocy i zwyrodnieniom władzy, które przenikają jego twórczość.

Tokarczuk, podobnie jak Herling-Grudziński, przedstawia w swej twórczości długotrwały niepokój wywołany obrazem Uccella. Wkrótce po obejrzeniu obrazu i dyskusji Weronika zaczęła szukać wiadomości

³¹ Tamże.

³² Tamże, s. 40.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

o malarzu, co staje się pretekstem do narracyjnej opowieści o nim, zaczerpniętej z żywotów Vasariego, ale interpretowanej dowolnie, na potrzeby literackiej fikcji.

Kładąc nacisk na przydomek Uccella, oznaczający „Ptak”, Tokarczuk przedstawia obraz życia malarza. Jego esencję. Zwraca uwagę na popularnie znaną pasję do geometrii, która uczyniła go dziwnym. Ale idzie daleko poza to, co wiadomo o malarzu.

Tu rozpoczyna się jeszcze bardziej interesująca część jej interpretacji. Tokarczuk pokazuje dążenie Uccella do opanowania świata przez sztukę i naukę, i poprzez to ukazuje jego stosunek do głębi rzeczy, nadmierne poświęcenie się tajemnicy istnienia i rzeczywistości, której przestrzenność chce odwzorować na malarskim płótnie. Paolo Uccello, zwany „Ptakiem”, chciał osiągnąć tajemnicę malowanych przedmiotów.

Tokarczuk poetyzuje życie i twórczość Uccella i czyni z niego odrębną przypowieść w opowieści o poszukiwaniu księgi życia. Stawia pytania: W jaki sposób malarstwo może prawdziwie odwzorowywać rzeczywistość? Czym jest realność i jak mogą ją przedstawić sztuka i nauka? Jednoznacznej odpowiedzi na te pytania nie ma.

Nowa pseudoepigrafika (apokryfika) jest cechą literatury i kultury naszych czasów. Odradzają się w niej nowe mity o prawdach, które nie weszły do chrześcijańskiego kanonu, co też jest oznaką naszych czasów. Tajemnica wiary wyłania się z od dawna zakazanych zwojów i cudem odnalezionych rękopisów. Literackie interpretacje twórczości Uccella u Tokarczuk i Herlinga-Grudzińskiego nie odbiegają od tej specyfiki. W dobie postmodernizmu, łączącego przeróżne formy i treści w filozoficzne kolaże o egzystencji ludzkiej, Tokarczuk i Herling-Grudziński postrzegają Uccella jako malarza, który jest im bardzo bliski, bo odślaniał niekanoniczne prawdy wiary i (nie)wiary – te, które są bliższe człowiekowi, a tym samym i miejmy nadzieję miłsze Bogu.

Margrita Grigorowa

**Legends - Paintings - Apocrypha.
The Messages of the Artist Paolo Ucello
in Gustav Herling-Grudziński and Olga Tokarczuk's Works**

In *The Legend of the Converted Hermit* by Gustaw Herling-Grudzinski and *The Journey of the People of the Book* by Olga Tokarczuk we observe an interesting interpretation of some paintings by a famous Italian artist Paolo Ucello. It turns out that these paintings contain hidden stories and messages, which do not fit into the "canon". The present article is an attempt to puzzle out why exactly Ucello (and his paintings) becomes a character of these works, what is hidden behind the silence of the paintings, and how the two Polish writers created a story out of this.

Daria Chmielnicka

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

Sztuki plastyczne (dwuwymiarowe) w poezji Józefa Czechowicza

W rozważaniach nad korespondencjami między plastyką a literaturą pojawiają się zazwyczaj dwa pojęcia: ekfrazja i hypotypoza. Ekfrazja – z greckiego *ékphrasis*, czyli „dokładny opis”. Hypotypoza, z greckiego *hypotýpōsis* – „wzór, zarys”, słowo pochodzące od *hypotýpōein* „szkicować”¹. W poezji Józefa Czechowicza kategorią wprowadzającą kontekst plastyczny prawie zawsze jest hypotypoza. Zanim przejdę do analizy plastycznych kontekstów poezji Czechowicza, myślę, że warto przybliżyć nieco to pojęcie. Hypotypoza już z definicji zakłada pewną płynność, dowolność, pozostawia interpretatorowi dużą swobodę interpretacyjną². Opis w hypotypozie – w przeciwieństwie do opisu w ekfrazji – nie odnosi się bowiem do konkretnego dzieła sztuki, ale przywołuje obraz plastyczny pośrednio, zazwyczaj przez analogię z charakterystycznym typem obrazowania malarskiego. Hypotypozę od ekfrazji odróżnia również to, że nie musi być zabiegiem ściśle powiązaniem z intencją pisarza, stąd pewna dowolność po stronie interpretatora; jest to jednak dowolność, którą rządzą bardzo konkretne prawa – wyznaczniki malarskości, odwołania do stylu malarskiego muszą przejawiać się w tekście w sposób wyraźny. W dorobku poetyckim Czechowicza znajdziemy wiersze, które nie-

¹ Por. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, <http://www.slownik-online.pl/kopalincki/5079840BE40E4568C12565E000756635.php>, z dnia 02.04.2011.

² A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji powojennej*, Katowice 2004, s. 76–83 i 98.

wątpliwie są hypotypozami. Najwyraźniejsze i najciekawsze z nich to wiersze: *daleko, świat, wąwozy czasu, zapowiedź, przemiany, pod popiołem, sen i miasteczko*³. W całej twórczości poety jest tylko jeden wiersz będący poetycką ekfrazą – wiersz pt. *iliada tętni*⁴.

Zacznę od przyjrzenia się obrazowi językowemu, który dzieje się na naszych oczach⁵ w wierszu *wąwozy czasu* i przywoływanym przezeń kontekstem plastycznym. Jest to jedyny wiersz, w którym Czechowicz wymienia nazwisko malarza, który go zainspirował. Jak pisze Jan Pieszczachowicz: „poeta niechętnie zdradzał swoje upodobania estetyczne”⁶, konieczna więc jest, według mnie, konfrontacja twórczości Czechowicza z twórczością Louisa Marcossiusa. Zarówno osoba, jak i twórczość malarza nie są powszechnie znane, pozwolę sobie więc na krótkie przypomnienie jego biografii i dzieł. Ułatwi to późniejsze odczytywanie inspiracji plastycznych w wierszach Czechowicza. Louis Marcoussis (do 1912 Ludwik Kazimierz Markus) urodził się w 1878 w Warszawie, zmarł w 1941 w Cousset k. Vichy. Malarstwa uczył się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Stanisławskiego i Józefa Mehoffera. W 1903 wyjechał do Paryża, gdzie kontynuował naukę w Académie Julian u Julesa Lefebvre’a. Związał się ze środowiskiem École de Paris, przede wszystkim z jego awangardowym odłamek reprezentowanym przez Apollinaire’a, Picassa, Grisa, Jacoba i Metzingera.

Wczesna twórczość Markusa pozostawała w kręgu oddziaływania symbolistycznego malarstwa Stanisławskiego. [...] Szybko wszedł w krąg artystycznej bohemy Montmartre’u i Montparnasse’u, poznając Jeana Moréasa, Alfreda Jarry’ego i Edgara Degasa; utrzymywał kontakty z Rogerem de la Fresnay. W malowanych przez Markusa w latach 1905–1907 pejzażach i scenach we wnętrzu czytelne są zarówno reminiscencje impresjonizmu, jak nawiązania do ekspresyjnej palety barwnej fowistów.

[...] w 1910, dzięki znajomości z Apollinaiem (któremu zawdzięczał także przyjęcie pseudonimu Marcoussis), przyłączył się do awangardowej grupy twórców, Picassa, Braque’a i Grisa, poszukujących nowych środków wyrazu artystycznego. Stworzyli wspólnie podstawy kubistycznego przełomu w historii malarstwa europejskiego; eksperymentatorską

³ Pisownię tytułów wierszy małymi literami stosuję konsekwentnie za wydaniem *Poezji zebranych* Józefa Czechowicza w opracowaniu A. Madydy, Toruń 1997.

⁴ Wszystkie przywoływane i cytowane przeze mnie wiersze Józefa Czechowicza pochodzą z tomu: *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 1997.

⁵ Bardzo duże jest podobieństwo tego obrazu (biorę pod uwagę sposób konstruowania) i obrazów filmowych.

⁶ J. Pieszczachowicz, *W stronę Czechowicza*, „Twórczość” 1968, nr 2, s. 63.

pasję malarzy podsycał orędownicy modernizmu, Apollinaire i Jacob. Efektem tych doświadczeń były malowane przez Markusa portrety, widoki Sacré-Coeur i martwe natury o zgeometryzowanej strukturze akcentującej płaszczyzną płótna i stłumionej gamie barw zawężonej do czerni, brązów i szarości (*Martwa natura z szachownicą*, 1912). Artysta arbitralnie wyznaczał relacje przestrzenne pomiędzy syntetycznie wyobrażonymi przedmiotami, niekiedy przełamując pryzmatycznie ich płaszczyzny, dopełniając wyspekulowaną strukturę wewnętrzną obrazu fragmentami napisów, dat i fotografii. [...] Kubistyczna formuła obrazowania Markusa uległa przeobrażeniu w latach 1920–1924, gdy idąc tropem Picassa artysta uprościł znacznie kompozycję dbając zarazem o warsztatową perfekcję rysunku i faktury. Poprzez wprowadzenie subtelnych efektów luministycznych, gry walorów i mocnych akcentów barwnych kreował aurę poetyckiej metafory. [...] istotną rolę odgrywały nadal relacje przestrzenne pomiędzy nachodzącymi na siebie i przenikającymi się płaszczyznami jednorodnie założonymi kolorem (*Koncert*, 1928).

W 1927 w twórczości Markusa pojawiły się analogie z poetyką włoskiej „pittura metafisica”, ujawniło się pokrewieństwo z plastyczną wizją Giorgia de Chirico. Namalowana w tymże roku w bretońskim porcie Kéridy seria pejzaży o syntetycznie ujętych, zgeometryzowanych formach architektonicznych i opustoszałych przestrzeniach ewokuje melancholijno-nostalgiczny nastrój. Ogarnięte ciszą, wyludnione miasteczko portowe zyskało tu wymiar „przestrzeni mitycznej”, wyjętej ze strumienia czasu i biegu historii. [...] Zmatowiała kolorystyka tych obrazów potęguje nadrealną atmosferę, podobnie jak umowny charakter zabudowań przypominających sceniczne, tekturowe dekoracje. [...]

Jego twórczość z lat 1930-ych zbliżyła się do poetyki surrealizmu, nabrała cech wspólnych ze sztuką Paula Klee i Joana Miro, zachowując jednakże, dzięki architektonicznym motywom, swe oryginalne piętno⁷.

Marcussis brał udział w redagowaniu paryskiej „L’art Contemporain” Brzękowskiego, z periodykiem tym współpracował również Józef Czechowicz – w tym miejscu stykają się życiorysy artystów⁸. Między ich obrazami znajdziemy więcej punktów stycznych, fascynowały ich (do pewnego momentu) te same prądy w sztuce. Zaczynijmy od wspomnianych już, Czechowiczowskich *wąwozów czasu*: wiersz pochodzi z tomu *dzień jak co dzień*, pierwodruk miał miejsce w „Kurierze Lubelskim” w roku 1932, a więc już po powrocie Czechowicza z Francji⁹; Markus ma już wszystkie przemiany artystyczne za sobą. Wiersz

⁷ I. Kossowska, *Louis Marcoussis (Ludwik Kazimierz Markus)*, http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_marcoussis_louis, artykuł z lipca 2004.

⁸ Dane biograficzne za J. Pieszczechowicz, *W stronę Czechowicza...*, s. 63.

⁹ Por. J. Czechowicz, *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 1977, s. 130–131.

wąwozy czasu to utwór, w którym odnajdziemy niemal wszystkie inspiracje plastyczne Czechowicza i przemiany artystyczne Marcussisa. Rozpoczyna się pięknym impresjonistycznym opisem Lublina:

siedemnastego maja o siódmej godzinie
 złoty wieczór się kładzie na siwym lublinie
 lampy na smukłych słupach biją jak wodotryski
 płynące złotem szemrzą o zachodzie okna
 ulic klingi placów regularne dyski
 futra skwerów zlał blask tego ognia¹⁰

Już wskazanie na konkretną datę i godzinę odwołuje do tego, co w impresjonizmie najbardziej istotne – dążenia do oddania zmysłowych, ulotnych momentów, złapania uciekających chwil. Impresjoniści malowali głównie w naturalnym otoczeniu, gdzie oświetlenie zmieniało się z godziny na godzinę, zrezygnowali z detali, nie zważali na dokładne odwzorowanie szczegółów, ale raczej utrwalali na obrazach ulotny widok. Stosowali jasne, wyraźne tony, by oddać grę światła, przedmioty i zjawiska prezentowali za pomocą koloru¹¹. Te wszystkie jakości są w zacytowanym przeze mnie fragmencie wiersza *wąwozy czasu*, jest też – zbyt daleko posunięta jak na obrazowanie jedynie impresjonistyczne – rytmizacja obrazu i, zaskakująca, geometryzacja. Czechowicz w obrazie zachodu słońca nad Lublinem połączył dwie stylistyki – impresjonistyczną i kubistyczną. Pejzaże Czechowicza często łączą w sobie te tendencje, częściej jednak – idą w stronę kubizmu. Jan Pieszczechowicz pisze:

Kubistów kusił „czwarty wymiar”. [...] Czytelników Czechowicza uderzy zbieżność między szerokim, od horyzontu do horyzontu, pejzażem poety w wielu jego wierszach, a tym określeniem. Zgodnie z definicją autora *Okien*, Czechowicz reprezentowałby kubizm „fizyczny”, za twórcę którego uważa Apollinaire Le Fauconniera. [...] Tendencje geometryzacyjne mają u Czechowicza podkład impresjonistyczny. Właśnie jak u Marcussisa, z jego delikatnymi kontrastami, nie poddającymi się zbyt chętnie rygorom kubizmu (np. *Nature morte au damier*, *Paysage de Kérity*). Daje się zresztą zauważyć u Czechowicza znamienne filiacja: im bliżej miasta, tym więcej konstrukcji, im bliżej wsi – tym bliżej impresjonizmu. Impresjonizm jest głównym nosicielem „sielskości”¹².

¹⁰ J. Czechowicz, *Poezje zebrane...*, s. 79.

¹¹ Por. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2006, s. 159.

¹² J. Pieszczechowicz, *W stronę Czechowicza...*, s. 63.

Widoczne w poetyckich obrazach Józefa Czechowicza tendencje do geometryzacji, syntetyzowania; odrzucenie zasad perspektywy w wierszu *przemiany* stają się sposobem organizacji wizualnej jego warstwy. Przestrzeń w tym wierszu zarysowana została przez zaledwie kilka elementów – falujące morze, tramwaje, mosty, latarnie, sklep, gimnazjum, podwórko. Ruch odbywa się wskroś, w poprzek, po kole. Linie proste falują, kwadraty przechodzą w romby. Wszystko to w rytm – rytm dezintegrujący świat i człowieka-maszynę – bicie serca. Przestrzeń nie jest homogeniczna – możemy wyróżnić w niej kilka przestrzeni mentalnych otwieranych przez różne zachowania językowe i obrazy – poszczególne klatki filmu – chciałoby się powiedzieć. Pierwsza z tych przestrzeni mentalnych, to płaszczyzna budowana między ja a ty lirycznym. Ja liryczne jest wszystkowiedzące – zna nie tylko życie człowieka (ty lirycznego), jego psychikę ale i jego budowę. Ta przestrzeń zamyka się wraz z słowami: „Otworzyły się oczy niebieskie / widzą razem witrynę sklepową i Sąd...”¹³. Otwiera się kolejna: sąd ostateczny widziany oczyma o barwie niebieskiej, należącymi do kogoś niezidentyfikowanego. Wizje zdarzeń sądu nakładają się na siebie. Kolejna przestrzeń mentalna również zbudowana jest na zasadzie symultanicznego przedstawienia, ale nie zdarzeń, a osób. Rozpoczyna się słowami: „Otworzyły się oczy niebieskie / Widzisz siebie – marynarza w Azji...”¹⁴. Znacząca jest tu zmiana formy czasownika „widzieć” – wraca w trzeciej przestrzeni relacja ja – ty lityczne, zawieszona w przestrzeni sądu. Dlaczego na czas sądu została wyłączona? Czy te *oczy niebieskie* należą do jednej osoby? Myślę, że nie. To wskazanie na oczy i użycie w kontekście widzenia różnych form czasownika sugeruje odrębność osób patrzących. Druga z kolejno otwieranych przestrzeni mentalnych nie zawiera żadnej formy wskazującej na ty, ani na ja liryczne. A jednak są oczy, które patrzą. Ciekawe jest też to zawężenie osoby jedynie do oczu (patrzy nie osoba, a oczy), wskazuje ono na transcendentny charakter patrzącego. Oko jest symbolem zdolności widzenia duchem¹⁵, w wielu kulturach – w tym także chrześcijańskiej – symbolizuje bóstwo. W trzeciej z kolejno tworzonych przestrzeni mentalnych powracają osoby – ty i ja. Symultaniczne przedstawienie różnych wcieleń ty lirycznego komplikuje przestrzeń – rozbija ją na nieskończenie wiele wariantów. Ten obraz językowy przywołuje na myśl pracę Louisa Marcoussisa

¹³ J. Czechowicz, *Poezje zebrane...*, s. 40–41.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001, s. 247.

zatytułowaną *Kompozycja z twarzą i muszlą*. Człowiek rozpada się na kilka „wersji” siebie samego, nie są one zupełnie odrębne i on nie jest już w pełni człowiekiem (geometryzacja, upodobnianie się postaci do przedmiotów, do figur). Także wiersz Czechowicza kończy się rozpadem człowieka – śmiercią.

Ta wielość przestrzeni mentalnych, która w malarstwie osiągnąta jest za pomocą nałożenia na siebie wielu płaszczyzn, odrzucenia jednej perspektywy, to tylko jedna z cech obrazowania kubistycznego, które możemy odnaleźć w wierszu *przemiany*, inne to: geometryzacja, rytmizacja, symultaniczność. Badacze, szukając kubistów, których dzieł reminiscencje można odnaleźć w twórczości Józefa Czechowicza oprócz Marcoussisa wskazują Henriego Le Fauconniera¹⁶. Sam poeta tak pisze do Kazimierza Miernikowskiego z swojego pobytu w Paryżu:

Nawiasem mówiąc nowe malarstwo francuskie jest cudowne i tu właśnie to widzę. Reprodukcje nauczyły mnie lekceważyć ździebko te załamania linii, kuby i kwadraty. Ale zobaczywszy na własne oczy nawróciłem się jak „syn marnotrawny” – to są cuda¹⁷.

Tadeusz Kłak, pisząc o związkach wierszy Czechowicza z malarstwem kubistycznym, zwraca uwagę na niezwykłość pejzaży, które kreśli poeta z Lublina. Badacza szczególnie interesuje zasada ich konstrukcji.

[...] rzuca się w oczy pewien charakterystyczny krąg skojarzeniowy, zespół słów: „linie”, „kwadraty”, „romby”, „kraty” – słowem pojęcia przejęte z dziedziny geometrii. Czy tylko? Do tych wierszy nie trzeba robić ilustracji. One już są, i nie byle jakie. Wiersze Czechowicza to nic innego, jak k u b i s t y c z n y p e j z a ż, językowy odpowiednik kubistycznego malarstwa. Ta sama troska o obraz świata i przedmiotu widzianego w przestrzeni, w kształcie uporządkowanym według logiki linii i bryły, faworyzowanie form geometrycznych¹⁸.

Taki właśnie pejzaż dominuje w wierszach *przemiany*, *świat*; jego elementy są w wierszu *wąwozy czasu*.

Utwór *wąwozy czasu* jednak, mimo iż jest utworem pisany według Marcoussisa, zarówno w pejzażu, jak i w samym sposobie obrazowania zawiera elementy plastyczne odsyłające do nadreali-

¹⁶ J. Pieszczechowicz, *W stronę Czechowicza...*, s. 63.

¹⁷ J. Czechowicz, *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 1977, s. 115.

¹⁸ T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 38.

zmu. Stosunek sztuki Czechowicza do sztuki nadrealistów określił Jan Pieszczachowicz:

Wyobraźnię twórczą Czechowicza rozpatrywano dość marginesowo. [...] Tym, co wydaje się być trudne do uchwycenia, a jednak występuje u Czechowicza w sposób oczywisty, jest nadrealizm. [...] Nadrealizmowi marzyło się o syntezie [...], rozkojarzeniu obrazowania (u nas m.in. Czechowicz, Miłosz, Gałczyński) towarzyszyła świadomość rozkładu świata, dezintegracji, dewaluacji tradycyjnych zasad poetyki. [...] Przedmioty są w sztuczny, ale *par excellence* poetycki sposób powiązane z sobą, są inne – i te same jednocześnie. [...] Katastrofizm, poczucie bezsensu istnienia i niechęć do „karczyńskiej” (pozornie) cywilizacji znalazło wyraz u Czechowicza m.in. w obrazie nadrealistycznym, z jego beczasowością, konstrukcją gardzącą logiką fizykalnych praw przestrzeni, automatyzmem zapisu, spięciami między przedmiotami z różnych sfer rzeczywistości¹⁹.

To rozkojarzenie elementów plastycznych jest znamienne dla niektórych Czechowiczowskich obrazów poetyckich. Możemy dopatrzeć się podobieństwa na poziomie estetycznym i intelektualnym między tymi obrazami a pracami surrealistów: Salvadora Dali, Maxa Ernsta, Yvesa Tanguy'ego, Pierre'a Reverdy'ego, Marca Chagalla²⁰.

Szczególnie wyraźna jest, według mnie, bliskość między warstwą plastyczną niektórych wierszy Czechowicza (np. *lato na wołyniu, toruń, miasteczko, pod popiołem*) a obrazami Marca Chagalla. Jak pisze Jan Pieszczachowicz:

Coś z walki, zwątpienia i ciemności jest i u Czechowicza. Ale nadrealizm – specyficznie – był dla niego również sferą baśniotwórczą. Jego wyobraźnia przypomina Chagalla, zwłaszcza, że cuda małych miasteczek interesują obu jednakowo. Poeta inkrustuje swój świat bogato, stłacza w nim wiele obrazów, podobnie jak autor *A la Russie, aux ânes et aux autres*, gdzie dobrze widać pierwiastki nadrealistyczne²¹.

Czechowicz nawiązuje do Chagalla jednak nie tylko przez nadrealizm i baśniowość swoich obrazów. Jest wiersz *miasteczko*, w twórczości poety niezwykle ze względu na ascetyczne obrazowanie i na bardzo minimalistyczną formę. Pejzaż zbudowany za pomocą tych kilku słów jest jednak bardzo Chagalowski. Może też budzić

¹⁹ J. Pieszczachowicz, *W stronę Czechowicza...*, s. 54–55.

²⁰ Por. tamże, s. 56–57 oraz E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno*, Kraków 2006, s. 91–92, 264.

²¹ T. Pieszczachowicz, *W stronę Czechowicza...*, s. 56.

skojarzenia z obrazami Nikifora Krynickiego – szczególnie ta cerkiew w centrum – i wiersza (dokładnie środkowy wers) – i miasteczek z obrazów Nikifora. Powinowactwa z malarstwem Chagalla nie sposób podzielić na dwoje w innym utworze poety z Lublina – w wierszu *pod popiołem*. Te same motywy-klucze: k o z i o ł, s k r z y p c e, j a s k ó ł k a, t e n s a m – nadrealistyczny – sposób tworzenia wizji. Na jeszcze jeden punkt wspólny w twórczości Czechowicza i Chagalla – związany z biografiami artystów – zwraca uwagę Ewa Kołodziejczyk:

Świat liryki Czechowicza ma ściśle lokalny charakter, czego nie należy uważać za ujemną jego cechę. Na każdą nową przestrzeń poeta nakłada rodzaj psychicznej matrycy, po to właśnie, by ją oswoić, odnaleźć w niej poczucie równowagi. [...] Czechowiczowski pejzaż świata nie wykracza poza granice doświadczenia, jak w malarskich wizjach Marca Chagalla, który konsekwentnie posługiwał się kilkoma powtarzającymi się elementami w obrazowaniu pierwotnej dla siebie przestrzeni²².

Taki stan rzeczy potwierdzają inni badacze twórczości Marca Chagalla:

W obrazach Chagalla obok erudycyjnie przywoływanych motywów biblijnych, [...] powtarzają się głęboko zapadłe w pamięć obrazy z bezpośredniego otoczenia [...]. Są nimi przetworzone wizerunki codziennych przedmiotów [...]. Chagall z pewnym zacięciem karykaturalnym i satyrycznym rysował i malował różne wydarzenia rodzinne, w których brali udział jego najbliżsi oraz liczni, nierzadko bardzo ekscentryczni, dalsi krewni oraz dziadek, który mieszkał na wsi i był rzeźnikiem. Częste wizyty u niego zapełniły wyobraźnię artysty typowymi obrazkami ze wsi rosyjskiej, [...] które będą stale powracać jako motyw w jego sztuce²³.

Czechowiczowska wieś i małe miasteczka urzekają kolorytem oddanym w sposób przywodzący na myśl gawędy, legendy, dawne opowieści. Są to obrazy niezwykle bliskie poetyce Chagalla – jakby zaistniałe na granicy jawy i snu.

Czechowiczowskie miasteczka mogą też przywoływać skojarzenia z ikonami. Weźmy wiersz *provincia noc (1)*. Przestrzeń w wierszu na początku niezwykle rozświetlona, zostaje nagle skontrastowana

²² E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno...*, s. 90–91.

²³ T. Gryglewicz, *Twórczość Marca Chagalla*, [w:] *Marc Chagall. Dzieła z lat 1925–1983. Katalog wystawy*, red. B. Dewota, Kraków 1997, s. 20 [cyt. za:] E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno...*, s. 91.

z czernią. Nie zostaje jednak ściemniona, czerń wprowadzona jest jako jeden z kolorów obrazu, nie gasi światła. Światło nie jest jaskrawe, zdaje się być ciepłe (efekt taki daje określenie go za pomocą przymiotnika „złoty”), rozproszone przez dymy, mgły. Kolorystyka jest ascetyczna – złoto i czerń. Warto przyrzeć się tej czerni: pierwsza to czerń czarnoziemów – nie jest więc czysta, jest to raczej ciemny brąz, prawie-czerń; druga to kolor sadów, a więc czerń na bazie zieleni. Kolory ikon. Wersy: „mur fal i chmur popękał / w złote okienka / gwiazdy lampy”²⁴ przywodzi na myśl tło starej ikony – popękane, stare złoto. Znowu wersy: „zamknęły się oczy ziemi / powiekami z mgły”²⁵ przywołują obraz czarnej Madonny, nazywanej często w kulturze ludowej matką o twarzy czarnej jak ziemia. W twarzy tej Czechowicz zaznaczył jedynie oczy – w ikonie najważniejsze. Znaczący jest też stosunek do pejzażu w tym wierszu – pejzaż jest tu kontemplowany w ciszy, samotności – jak ikona właśnie. Ze sztuką ikon wiersze Czechowicza kojarzy również Ewa Kołodziejczyk:

Powiedzmy wprost: liryki poety lubelskiego noszą pewne cechy ikon. Jego wyobrażenia, jak wskazywali już pierwsi krytycy, jest bizantyjskiej proveniencji [...] Z niej wywodzi się przepych, miniaturowa zdobność, mistrzowska ornamentyka w architekturze wiersza, cechami której jest gra światła i migotliwość. To jednak za mało. Poprzez ikonę można osiągnąć głębsze poznanie, zrozumienie świata nadprzyrodzonego i zjednoczenie z nim. [...] Czasoprzestrzeń lirycznych nokturnów Czechowicza wychyla się w kierunku wieczności lub przynajmniej w kierunku jej wyobrażenia. [...] Kontemplacja wieczoru przybiera tu kształt poetyckiej komplety. Obserwowane miejsce i jego odpowiednik z wyobraźni łączą się, podobnie jak ikona scala to, co realne, z tym, co rozpoznane w procesie duchowym. [...] Poeta upiększając ziemię, uświęca ją, a ta świadoma już wola estetyzacji owocuje lirycznymi rozwiązaniami bliskimi estetyce ikony²⁶.

Piękne odwołanie do ikony (i to odwołanie wprost!) znajdziemy też w wierszu *sen*. Tu kolorem dominującym, najbardziej przyciągającym wzrok, hipnotyzującym wręcz – jest czerwień: rubinów i krwi. To kolor posiadający w teologii prawosławnej złożoną symbolikę:

²⁴J. Czechowicz, *Poezje zebrane...*, s. 133.

²⁵Tamże.

²⁶E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno...*, s. 78-79.

Pseudo-Dionizy Areopagita charakteryzuje ten kolor mianem rozpalenia, żaru, aktywności. [...] zbliża się do odbiorcy, narzuca się. Pseudo-Dionizy Areopagita wiąże czerwień wprost z ogniem. Z racji swej siły czerwień ma szczególne znaczenie we wszystkich kulturach. W terminologii hebrajskiej czerwień wiąże się z krwią, a krew z życiem. [...] W kulturze chrześcijańskiej kolor czerwony wszedł jako kolor męki, męczeństwa. Czerwień może mieć znaczenie także negatywne. W Biblii przynajmniej w dwóch miejscach czerwień kojarzona jest z grzechem. Iz 1,18: *grzechy są czerwone jak szkarłat*, Ap 17,3–4: *czerwona jest apokaliptyczna Bestia i Nierządnicą*. [...] W kulturze chrześcijańskiej czerwień nabrała dodatkowego znaczenia, została konsekrowana przez krew Chrystusa²⁷.

Czerwień łączy podmiot liryczny z Chrystusem, tak bardzo, że na chwilę stają się jedną osobą – czerwień to kolor zbliżający, narzucający się; jest w wierszu Czechowicza kolorem męczeństwa i światła, którego obecność już we wcześniejszych wersach wiersza jest zaznaczona przez pulsowanie, przez kolor złoty. Sam Chrystus określony jest mianem porfirogenety, czyli urodzonego w purpurze (Etym.; gr. *porphyrogénētos* ,jw.'; *porphýra* ,purpura'; *gennētos* ,urodzony'), tak nazywano syna urodzonego po wstąpieniu ojca na tron. Jest więc to wizerunek wskazujący na jego synostwo, na boskie pochodzenie i na mękę. Podmiot, jednocząc się z Chrystusem, otrzymuje znaki wybraństwa (rubiny) i męki (krew) – stygmaty. Obraz zbudowany jest w sposób odsyłający do poetyki snu – to poetyckie doświadczenie mistyczne i jednocześnie oniryczna wizja.

Skąd w poezji Czechowicza tak wiele tak różnych hypotypoz? Poeta czerpał z kanonu dzieł sztuki w sposób zupełnie nieskrępowany. W sposób jednak dość specyficzny. Sam tak pisze o swoich inspiracjach plastycznych:

Zbiory reprodukcji i rzeźb są mi potrzebne jak słownik nauczycielowi. Nieraz wiersz jest uformowany ostatecznie i tylko w jednym miejscu wyczuwam, według mego pojęcia, bliźnę. Trzeba to miejsce oczyścić, zamówić uroki słowem należyty, ale to słowo się nie zjawia. Wówczas zatapiam się w zupełnie innym materiale, optycznym, nie słownym, i godzinami oglądam Breughla, Grünewalda, Stwosza i Chirico, Miro i Spiesa, co daje efekt narkotyczny. Podobnie jak po-

²⁷ Ks. D.S. Klejnowski-Różycki, *Światło Chrystusa w ikonie. Kolory jako nośnik treści teologicznych na podstawie Hierarchii niebiańskiej Pseudo-Dionizego Areopagity*, [w:] *Chrystus światłem ekumenii. W drodze na Trzecie Europejskie Zgromadzenie Ekumeniczne w Sibi, red. R. Porada, Opole 2006, s. 103–111.*

grążeńi we śnie dochodzimy tajemniczymi drogami do rozplątania spraw trudnych jeszcze wczoraj, tak ja, po zagłębieniu w kompozycje barw i linii, stworzone przez nowych i dawnych mistrzów, odnajduję z nagle, niewiadomo skąd właściwe słowo i kładę je w wiersz i oddycham z ulgą²⁸.

Z fragmentu tego wynika, że Czechowicz nie był typem artysty-kontemplatora sztuki, stąd nie ma prawie w jego twórczości ekfrazy poetyckich. Jest tylko jeden wiersz, będący opisem kilku prac plastycznych – to wiersz *iliada tętni* dedykowany przez poetę pamięci Stanisława Wyspiańskiego²⁹. Wyróżnione przez Czechowicza graficznie cząstki, są opisami ilustracji Wyspiańskiego do *Iliady* Homera³⁰, kolejno są to: *Jutrzenka*, *Apollo na Olimpie*, *Gniew Pelidę ponosi*, *Hermes wieździe duchy bohaterów do głębin Hadesu*, *Thetis z fal wynurza się ku synowi*, *Apollo razi grotami pomoru*³¹. W wierszu tym są także odniesienia do samego Wyspiańskiego. Jak pisze Kołodziejczyk:

[...] już w pierwszym wersie poeta posługuje się złożoną symboliką. Wiadomo, że Wyspiański i Czechowicz mieli intensywnie błękitne oczy. [...] Jeśli wzrok Wyspiańskiego utożsamia się z niebem, mówi się także o aspiracjach, horyzontach twórczości. Dodajmy, że *otwarte niebo źrenic* zachowuje legendarny Achilles... Z kolei porównanie *dłonie bezwładne jak dzieci w grubej ciemności* nie tylko jest aluzją do portretów dzieci, które z zamiłowaniem malował Wyspiański. [...] Poprzez obraz bezwładnej dłoni wprowadza tu perspektywę rzeczywistej agonii – dwa pierwsze wersy epitafium rysują postać umierającego. [...] *Apollo razi grotami pomoru* [...] przenosi z powrotem w ramy epitafium, w którym patron sztuki śmiertelnie rani także Wyspiańskiego. Podjęcie w epitafium gestu z ilustracji sugeruje, że sfera życia i sztuki przenikają się tak dalece, iż artysta-autor może stać się na równi ze swymi bohaterami ofiarą gniewu boga³².

Ekfrazy te nie są tak interesujące pod względem odpowiedniości, zakorzenienia w świecie sztuk wizualnych, jak Czechowiczowskie odległe

²⁸ J. Czechowicz, *Z mojego warsztatu literackiego*, [w:] tegoż, *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lubin 1972, s. 118–119.

²⁹ Wiersz ten został napisany na akademię ku czci Stanisława Wyspiańskiego, która odbyła się 28 XI 1932; por. J. Czechowicz, *Listy...*, s. 174.

³⁰ Cykl ilustracji: *Iliada. Pomór – Gniew*, wyd. S. Wyspiański, tekst grecki oprac. L. Sternach, jako tekstu polskiego użyto parafrazy poetyckiej J. Słowackiego wydanej w Krakowie w 1903 roku.

³¹ Analizę zależności między częściami wiersza *iliada tętni* a cyklem rycin Wyspiańskiego podają za: E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno...*, s. 287–299.

³² Tamże, s. 287 i 289.

nawiązania do kubizmu, nadrealizmu, Marcoussisa, Chagalla czy sztuki pisanie ikon.

Przedstawiłam podstawowe konteksty plastyczne obrazów językowych Józefa Czechowicza. Wybrałam tylko te, które wydały mi się w twórczości poety szczególnie wyraźne i piękne pod względem artystycznego wykonania. Skupiłam się raczej na prądach artystycznych i na ideowym wyrazie twórczości malarzy oglądanej w sposób całościowy, niż na analizie korespondencji i pokrewieństw między konkretnymi wierszami i obrazami. Myślę, że metoda ta w przypadku twórczości Czechowicza jest uzasadniona, odzwierciedla bowiem podejście do sztuki, jakie prezentował sam poeta.

Daria Chmielnicka

The Fine Arts in the Poetry of Józef Czechowicz

The main theme of this article is the problem of the fine arts in the poetry of Józef Czechowicz, as well as description, analysis and interpretation of references to paintings and drawings in his poetry. There are two concepts which describe connection between poetry and art – *hypotyposis* and *ékphrasis*.

The fine arts usually stimulate artists. Czechowicz's writings are visually evocative. Some of his poems were written under the influence of paintings by Louis Marcoussis. Marcoussis was a French painter born in Poland in 1878. His works are related to Symbolism, Impressionism, Cubism, Italian „Pittura metafisica” and Surrealism.

Another artist whose works were important to Czechowicz was Marc Chagall. It is possible to find some similarities between Chagall's paintings and Czechowicz's poems. The analogies are visible in similar ways of creating the images by the two artists.

There are also some references to the art of icon creating in the poetry of Czechowicz, but there is only one *ékphrasis* – the poem *iliada tętni*.

Czechowicz was not a type of an art admirer who contemplates paintings. The fine arts were for him a source of inspiration as they could supplement his language and improve the quality of his works.

Mirosława Pindór
Uniwersytet Śląski, Katowice

Helmuta Kajzara obrazy rozproszone w Lothe Lachmann Videoteatrze „Poza”

[...] te znaki, które zostawiam po sobie, które buduję,
będą służyły innym za materiał,
może zachowają jakiś fragment tekstu
i pomyślą, że byłem¹

Twórczość, zmarłego latem 1982 roku Helmuta Kajzara – reżysera teatralnego², krytyka i teoretyka teatru³, dramaturga⁴, eseisty, tłumacza⁵, wychowawcy młodych aktorów, miejscem urodzenia, wzrastania oraz ostatecznego powrotu związanego ze Śląskiem Cieszyńskim⁶, postrze-

¹H. Kajzar, *Włosy błazna*, [w:] *Sztuki teatralne 1972–1982*, Warszawa 1984, s. 222.

²Kajzar zakwalifikowany został przez Jerzego Koeniga do pokolenia „młodych, zdolnych” (tak określił generację młodych reżyserów – absolwentów warszawskiej PWST, uczniów Bohdana Korzeniewskiego, wchodzących końcem lat 60. do polskiego teatru zawodowego). Zob. J. Koenig, *Młodzi, zdolni*, „Teatr” 1969, nr 16, s. 3.

³Helmut Kajzar jest twórcą teorii „teatru meta-codziennego” (1977). Zob. tenże, *Manifest teatru meta-codziennego*, [w:] tegoż, *Szkice o teatrze*, Warszawa 1984, s. 3.

⁴Następstwo zgodne z odczuciami samego Kajzara: „Praktycznie i przede wszystkim jestem reżyserem, potem dopiero zabawiam się w krytyka i autora [...] zawód i pisanie jest jedną pracą w obrębie teatru”. Zob. *Rozmawiamy z Helmutem Kajzarem – reżyserem, krytykiem teatralnym, dramaturgiem*, rozm. K. Kamil, „Zwrot” 1971, nr 10, s. 8.

⁵Kajzar dokonywał przekładów dramatów z języków greckiego (*Antyгона*) i niemieckiego (m.in. utwory F.K. Kroetza, P. Handkego). Jego utwory tłumaczone były na języki czeski i niemiecki.

⁶Urodzony w Bielsku-Białej (1941), dzieciństwo i młodość spędzał w podcieszynskiej miejscowości Kończyce Wielkie, w Cieszynie, w Grodźcu Śląskim, w Bielsku-Białej uczęszczał do Liceum Ogólnokształcącego. W eseju *Na pograniczu* pisał: „urodziłem się i wychowałem na pograniczu, pograniczu państw, języków, kultur, wojny i pokoju” (zob. H. Kajzar, *Sztuki i eseje*, Warszawa 1977, s. 161), w szkicu *Jak zaczynałem?* nadmieniał:

gana nieustannie jako „kopalnia rudy promieniotwórczej, z której dałoby się wydobyć niejedną estetyczną reformę”⁷, stanowi podstawowe źródło inspiracji, płaszczyznę odniesień i tworzywo literackie, założonego w 1985 roku przez aktorkę filmowo-teatralną i telewizyjną Jolantę Lothe oraz polsko-niemieckiego poetę, autora tekstów dramatycznych, eseistę i tłumacza Piotra / Petera Lachmanna⁸ Videoteatru „Poza” – teatru ruchomych obrazów, łączącego plan aktorski z planem monitorów i transmisji z kamer video oraz projektora filmowego, uzupełnionego „cyfrową wirtuozerią komputerową”⁹. Ten pierwszy w Polsce „teatr nowych technologii”¹⁰, godzący nową estetykę elektroniki z najstarszymi motywacjami sztuki¹¹, gdzie „medium ludzkie, czyli żywy aktor koegzystuje z medium elektronicznym”, przy czym „to działanie cielesnej osoby stanowi ostateczne semantyczne centrum przedstawienia”¹², stanowi unikatową, jedyną w skali kraju (a może i Europy)¹³ symbiozę literatury¹⁴, sztuki aktorskiej, video, plastycznej i muzyczno-wokalnej.

„w domu matka kulturowała tradycje mieszczańsko-chłopskie, polsko-niemieckie, protestanckie” (zob. „Notatnik Teatralny” 1993, nr 6, t. I, s. 164). Pochowany na cmentarzu ewangelickim w Cieszynie. „Modlitwą do domu, o dom” (zob. H. Kajzar, *Jak zaczynałem?...*) jest autobiograficzny *Paternoster* – debiut dramaturgiczny Helmuta Kajzara (1968; druk: „Dialog” 1969, nr 5), „rzecz, która dzieje się w Kocierzycach Wielkich i w wyobraźni”.

⁷ P. Lachmann, *Lęk Helmuta Kajzara przez zniknięciem*, [w:] *Sen: Helmut Kajzar*, red. L. Kozień, Bielsko-Biała 2005, s. 24.

⁸ Współpraca obojga artystów zapoczątkowana została spektaklem *Teatrem zajmuję się od dzieciństwa* (1984, Teatr Stara Prochownia w Warszawie), opartym na tekstach Kajzara. Tutaj po raz pierwszy doszło do symbiozy planu filmowego i żywego planu aktorskiego.

⁹ Zob. Strona internetowa LLT „Poza”: <http://www.poza.q.pl> (24 I 2010).

¹⁰ Określenie Krzysztofa Sielickiego. Zob. tenże, *Wchodzenie w świat Kajzara*, „Teatr” 1985, nr 12, s. 18.

¹¹ Już sama pisownia „video” jest znakiem odwołania się twórców LLT „Poza” do łacińskich korzeni współczesnej kultury. Zob. P. Lachmann, *Wywołane z pamięci*, Olsztyn 1999, s. 431.

¹² R. Sulima, *Złote piekło*, „Regiony” 1996, nr 3, s. 157, 160.

¹³ J. Lothe mówiąc o genezie teatru, podkreśla, iż wraz z P. Lachmannem nie posłużyli się żadnymi wzorami: „sami doszliśmy do tej formuły teatru” (zob. *Próba innego wymiaru*, wywiad przeprowadzony z J. Lothe i P. Lachmannem przez Małgorzatę Malicką, <http://www.poza.q.pl/recenzje/recenzja-15.html>; 24 I 2010), „sami odkrywaliśmy magiczny świat elektroniki” (zob. wywiad przeprowadzony z J. Lothe przez Bohdana Gadomskiego, *Co na to doktor Ewa?*, „Angora” 2004, nr 43).

¹⁴ Tworzywem literackim LLT „Poza” prócz sztuk Helmuta Kajzara stała się również dramaturgia Tadeusza Różewicza (videotryptyk *Tadeusz Różewicz – twarz poezji*, z udziałem samego poety; prem. I cz. 1995, Berlin; prem. II cz. 2000, Frankfurt), proza Hanny Krall (spektakl *Powieść dla Hollywoodu*, prem. 1996), teksty autorów starszych (w tym Eurypidesa). W cyklu „Zbliżenia” prezentowana jest twórczość poetycka m.in. Jarosława Iwaszkiewicza, Krystyny Miłobędzkiej, Mariana Grześczaka. Osobny cykl poświęcony jest postaci i twórczości E.T.A. Hoffmana, w którym Lachmann dostrzega prekursora sztuki medialnej.

Tym samym – jak zauważa na łamach miesięcznika „Więź” Bohdan Pocij – „urzeczywistniają się w nim dawne i ciągle żywe idee romantyczne – idea korespondencji sztuk (*correspondance des arts*)¹⁵ i dzieła sztuki całościowej (*Gesamtkunstwerk*)¹⁶”. Otwarta, niejednolita struktura dramatów, uruchamiająca ogromną przestrzeń dla wyzwolonej wyobraźni, „prowokująca do tworzenia własnych narracji”¹⁸ teatralnych, wieloznaczność, polifoniczność wątków, sekwencyjna budowa akcji, fragmentaryczne, rozproszone, migotliwe sceny – obrazy, poetyckość, wielowariantowość, „wielopostaciowość ja”¹⁹, różnorodność form wypowiedzi, kolaż elementów różnych sztuk, konwencji literackich i teatralnych, jako nieodłączne własności poetyki Kajzara, znajdują w LLT „Poza” – „teatrze cząstek elementarnych”²⁰, w którym „mamy dialektyczne współgranie i zróżnicowaną jedność obrazu (w różnych stadiach ruchu), słowa i dźwięku”²¹ – przejrzysty ekwiwalent wizualno-werbalny.

¹⁵ *Correspondance des arts* (wspólnota sztuk) – idea i praktyka syntezy różnych dyscyplin artystycznych, rozumianej jako ich wspólnota mimo różnorodności tworzywa.

¹⁶ *Gesamtkunstwerk* – idea zespolenia w jednym dziele różnych dziedzin artystycznej działalności: dramatu, poezji, muzyki, sztuki reżyserskiej. Tworzenie artystycznej wspólnoty sztuk stanowi wyznacznik rozważań teoretycznych i praktyki twórczej Richarda Wagnera. B. Pocij stawia tezę, iż Videoteatr „Poza” jest „współczesnym i na wskroś oryginalnym wcieleniem Wagnerowskiej idei”. Zob. B. Pocij, *Korespondencja sztuk*, „Więź” 2004, nr 7, s. 110.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Zob. wypowiedź Mateusza Kanabrodzkiego [w:] *Sen: Helmut Kajzar...*, s. 18. O dużej dozie swobody, jaką Kajzar pozostawiał realizatorom swoich sztuk świadczy chociażby jego odautorski komentarz *O „Gwieździe”* „Sztukę tę można skracać. Można ją wzbogacić o nowe obrazy, twarze, maski. Może być recytowana, grana całkiem formalnie, z pełnym poszanowaniem zasad kunsztu aktorskiego, a może też wejść w nią chaos życia i przypadek”. Zob. H. Kajzar, *Sztuki i eseje...*, s. 144.

¹⁹ E. Wąchocka, *Helmut Kajzar: w stronę monologu*, [w:] *taż, Autor i dramata*, Katowice 1999, s. 87.

²⁰ Określenie Mariana Grzeźczaka. Zob. <http://www.pozaz.pl/poza/recenzje/recenzja-07.html> (24 I 2010).

²¹ B. Pocij, *Korespondencja sztuk...*, s. 110.

Teksty Kajzara²²: *Gwiazda*, *Paternoster*, *Antyгона*²³ – transkrypcja z Sofoklesa poddane zostały całościowo bądź fragmentarycznie twórczej reinterpretacji w spektaklach multimedialnych: *Akt-orki I* (prem. 22 VI 1985, Mała Scena Teatru Powszechnego w Warszawie), *Akt-orka II* (prem. 1988, Górnośląskie Centrum Kultury w Katowicach w ramach II Spotkań Teatru Wizji i Plastyki), *Akt-orka III* (prem. 1990, Teatr Szwedzka 2/4 w Warszawie), *Akt-orka IV* (prem. 1992, Teatr Ósmego Dnia w Poznaniu), *Akt-orki* (prem. 1999, Pałac Szustra w Warszawie), sztuki teatralne: *Rycerz Andrzej*²⁴, *Samoobrona*, *Obora*, *Król Dawid*, *Fonemy*, *Włosy Błazna*²⁵ stały się kanwą spektaklu *Kajzar – Fragmenty* (prem. 1987, Centrum Sztuki Studio w Warszawie), fragmenty *Gwiazdy*, *Obory* i *Ciągu dalszego* złożyły się (wraz z fragmentami *Hamleta* Szekspira i twórczości własnej Lachmanna) na *Hamleta gliwickiego* (prem. 2006, Ruiny Teatru Miejskiego w Gliwicach w ramach Gliwickich Dni Dziedzictwa Kulturowego²⁶), w całości – ku uczczeniu 25. rocznicy śmierci Kajzara – wystawiono *Wyspy Galapagos*²⁷ (prem. 2007, Pałac Szustra, Warszawa).

Niektóre z przywołanych przedstawień miały również swoje premiery zagraniczne – w 1989 roku podczas Festiwalu Fringe w Edynburgu w Galerii Richarda Demarco odbyła się premiera polsko-angielskiej wersji *Akt-orki II*, w 1990 roku miała miejsce premiera w Berlinie, w roku 1992 dano polsko-niemiecką premierę czwartej wersji *Akt-orki* w ramach Festiwalu „Dialog mit Polen” w Monachium, w 2000 roku we Frankfurcie zagrano polsko-niemiecką wersję *Akt-orek*, w 2001 roku w Instytucie Kultury Polskiej w Bratysławie wersję polsko-słowacką. Uwieńczona

²² Przydatną dla niniejszych rozważań typologię sztuk Kajzara (ze względu formę), wyjaśniającą poniekąd kierunek czynionych przez twórców LLT „Poza” zabiegów inscenizacyjnych na zastanej Kajzarowskiej materii, zaproponowała Anna R. Burzyńska – zob. też, *Wolność, marzenie, sen, gest magiczny...*, [w:] *Sen: Helmut Kajzar...*, s. 39–40. Zdaniem badaczki w grupie pierwszej dramatów, do której przynależy m.in. *Obora*, „dominuje codzienność – rytualizowana, poetycko subiektywizowana, nobilitowana”, w grupie drugiej z *Ciągiem dalszym*, *Gwiazdą*, *Włosami błazna* – „na plan pierwszy wysuwa się apsycho logicznie traktowany podmiot; obserwujemy jego rozkład na wiązkę strumieni słów, rozszczępionych świadomości; rzeczywistość filtrowana jest przez ciało, zawodne zmysły i wszechmocną wyobraźnię”, sztuki grupy trzeciej, m.in. *Samoobrona*, *Król Dawid*, to „dramaty utkane na kanwie nieśmiertelnych mitów, czytanych przez współczesną historię, mechanizmy teatru – w końcu – świadomość i indywidualne przeżycia autora”. Do tej ostatniej grupy należałoby niewątpliwie wprowadzić *Paternoster*.

²³ Druk: H. Kajzar, *Sztuki i eseje...*

²⁴ Druk: tamże.

²⁵ Druk: H. Kajzar, *Sztuki teatralne 1972–1982...*

²⁶ Zarejestrowane kamerą video fragmenty przedstawienia odtwarzane są w warszawskiej siedzibie Videoteatru „Poza” na ekranach i monitorach.

²⁷ Druk: H. Kajzar, *Sztuki teatralne 1972–1982...*

sukcesem obecność na europejskim rynku sztuki²⁸ zaświadcza o uniwersalności i trafności języka Videoteatru „Poza”.

Eksperymentalny teatr Jolanty Lothe i Piotra Lachmanna jawi się jako swoista kontynuacja niekonwencjonalnego teatru Helmuta Kajzara nie tylko w zakresie twórczego spożytkowywania jego sztuk, lecz także w zakresie poszukiwania i wprowadzania nowatorskich form wyrazu użytych jako nośniki treści. W eseju zatytułowanym *Jeden czy dwa teatry?* Kajzar pisał: „Uświadamiam sobie coraz oczywiście konieczność odnalezienia języka teatru, który pozwoliłby porozumieć się z widownią i byłby otwarty jednocześnie na współczesność”²⁹, w rozmowie z Maciejem Karpińskim stwierdzał: „To bardzo ważne: umieć w porę dostrzec nowe formy, jeszcze jak się rodzą”³⁰ (będąc jednocześnie w pełni świadom „nadludzkiego wysiłku” w proponowaniu i we wprowadzaniu tychże form). W rozmowie, przeprowadzonej początkiem lat osiemdziesiątych przez Jerzego Turowicza na okoliczność audycji radiowej, słyszymy taką wypowiedź: „dla mnie tych mediów jest ciągle za mało, ciągle za mało, żeby dać świadectwo temu, jak żyję, i myślę, że ludzie, którzy chcą tylko do jednego środka się ograniczyć, są okradani przez medium, w które wpadają”³¹. Stąd, zapewne, pojawienie się w jego dramaturgii nowego medium – medium XX wieku, jakim jest telewizja, nazwana przezeń „największym happeningiem, jaki można sobie wyobrazić”³². W poetycko-realistycznym dramacie *Villa dei misteri*³³ (1977) był telewizor – kolorowy, jako jeden z bohaterów spektaklu. Z telewizora cały czas dobiegały głosy, na ekranie migotały obrazy, składające się na bieżący program, komentowany przez postacie sztuki. Z woli autora, za sprawą tego medium, spotkały się dwa czasy: teatralny i zewnętrzny, osadziło ono wydarzenia sceniczne w konkretnym czasie (lata siedemdziesiąte – druga połowa) i konkretnej przestrzeni (warszawskie bloko-

²⁸ Warto w tym miejscu wspomnieć, że i samemu Kajzarowi dane było często pracować poza Polską – wykładał, reżyserował, prowadził warsztaty teatralne, zwłaszcza w Niemczech Zachodnich, w Anglii, w Szwecji. Najczęściej opracowywał własne sztuki oraz dramaty Różewicza.

²⁹ H. Kajzar, *Jeden czy dwa teatry?*, [w:] tegoż, *Sztuki i eseje...*, s. 174.

³⁰ Zob. *Teatr w poszukiwaniu syntezy. Rozmowa Macieja Karpińskiego z Helmutem Kajzarem*, „Notatnik Teatralny” 1993, nr 6, t. I., s. 173.

³¹ Audycja radiowa *Szkic do portretu multimedialnego artysty Helmuta Kajzara*, ułożona z okazji 10 rocznicy śmierci przez Jerzego Turowskiego, z fragmentami spektaklu Piotra Lachmanna *Teatrem zajmuje się od dzieciństwa*; emisja na antenie PR programu I w sierpniu 1992 roku.

³² Zob. *Teatr w poszukiwaniu syntezy. Rozmowa Macieja Karpińskiego z Helmutem Kajzarem...*, s. 173.

³³ Druk: H. Kajzar, *Sztuki teatralne 1972–1982...*

wisko). Problem czasu i przestrzeni staje się również kluczowy dla LLT „Poza”. Konfrontacja obecnej na scenie aktorki z jej odbiciami – „elektronicznymi klonami”³⁴, zazwyczaj fragmentarycznymi, cząstkowymi (ręka – noga – głowa), nierzadko zdeformowanymi, w sprzęgniętych ze sobą monitorach, nazwanych przez Lachmanna „lustrami innych czasoprzestrzeni”³⁵, równoczesne, niezwykle dynamiczne jej funkcjonowanie w realnej i wirtualnej rzeczywistości, stanowi nie tylko doskonały ekwiwalent obrazowy wielopostaciowości Kajzarowskiego „ja”, rozproszenia, wręcz rozpadu osobowości stworzonych przezeń postaci, ale przede wszystkim służy podważeniu linearności czasu i jednoznaczności przestrzeni; video, ze swymi pojawiającymi się i znikającymi obrazami, staje się – jak mówi Lachmann – „genialną maszyną do »transplantacji« czasu”³⁶, umożliwia inkrustowanie przestrzeni scenicznej innymi przestrzeniami, wtapianie obrazu filmowego w obraz teatralny. Richard Demarco ten aspekt Lothe Lachmann Videoteatru nazwał „możliwością tworzenia echa”: „w danym momencie tworzony jest obraz fizycznej obecności Jolanty Lothe, po czym mamy do czynienia z rezonansem, z echem tego momentu, przeniesionym na technologię [...]. To co widzimy, to czas rozszczepiony, czas poszerzony, czas odzyskany”³⁷. Mateusz Kanabrodzki zauważa jeszcze jedną niezwykle istotną funkcję, jaką spełnia video w *Akt-orkach*: „generując równocześnie pojawiające się na wielu monitorach obrazy ciągle zmieniającej się Gwiazdy unaocznia wytwarzanie – nie wytwór, proces, a nie – stan rzeczy”³⁸. Unaocznienie to staje się możliwym dzięki znacznemu rozwinięciu, zwielokrotnieniu w kolejnych realizacjach ilości „luster innych czasoprzestrzeni”, by raz jeszcze odwołać do określenia Piotra Lachmanna. Zapoznając się z wyposażeniem technicznym sceny poszczególnych realizacji, obserwujemy stały, konsekwentny rozrost mediów (i ich możliwości) – od dwóch monitorów (na których na zmianę pokazywała się twarz aktorki), czterech magnetowidów, jednego projektora filmowego w pierwszej wersji *Akt-orki* poprzez trzy monitory, cztery magnetowidy, cztery kamery w wersji drugiej, po sześć monitorów, sześć magnetowidów, pięć kamer, duży ekran w trzeciej i czwartej wersji. W spektaklu *Kajzar – Fragment-*

³⁴ Określenie P. Lachmanna. Zob. <http://www.poza.q.pl/poza/vision.html> (24 I 2010).

³⁵ Zob. tamże.

³⁶ Zob. *Próba innego wymiaru*, wywiad przeprowadzony z J. Lothe i P. Lachmannem przez Małgorzatę Malicką...

³⁷ R. Demarco, *Czas rozszczepiony, czas poszerzony, czas odzyskany*, <http://www.poza.q.pl/recenzje/recenzja-2.html> (24 I 2010).

³⁸ M. Kanabrodzki, *Pani buduaru krzywych zwierciadeł*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 31–32, s. 338.

ty Lachmann miał do dyspozycji pięć monitorów, jeden telebim, sześć kamer, cztery magnetowidy, dwa projektory filmowe³⁹. Cała ta „po-kraczna aparatura służąca do fantastycznych celów”⁴⁰ – jak nazwie ją Mateusz Kanabrodzki – w drugiej połowie lat 90. pomieszczona zostaje (po licznych problemach LLT „Poza” z zadomowieniem) w niewielkim, obliczonym na zaledwie 40 osób, pomieszczeniu na drugim piętrze Pałacyku Szustra w Warszawie, siedzibie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Aparatura ta sprawia, że pomieszczenie to nie tylko przypomina studyjną salkę projekcyjną, ale ma w sobie „coś z alchemicznej pracowni”⁴¹ (czasami pojawiają się w niej efekty stroboskopowe), gdzie „zaprasza się widza do percepcji polifonicznej i dialektycznej”⁴².

W tej „blisko-wizji”⁴³, będącej także „wielo-wizją”, „wieloprojekcją”⁴⁴ – kalejdoskopowym rozszczepieniem się strumienia obrazów, który to efekt umożliwia zastosowanie techniki video⁴⁵, udatnie realizuje się istota LLT „Poza” (zwerbalizowana w eseju Lachmanna *Videodram – gra na dwoje oczu*), jaką jest odkrycie „kreatywnej funkcji ludzkiego oka”, umiejętności patrzenia wielowarstwowego (konstruowania dowolnych kompozycji w ramach jednego aktu widzenia, według własnego uznania)⁴⁶, dostrzeżenie zależności pomiędzy widzeniem „pierwszym” (oko), a widzeniem „wtórnym” (imitowanym), między rzeczywistością oka a rzeczywistością wirtualną. W konsekwencji w pracach Videoteatru wiodąca staje się dążność do upodmiotowienia oka aktora i oka

³⁹ Do wyposażenia technicznego sceny nadto dochodzą przetwarzacze obrazu, magnetowidy podglądowe, kasety video i kasety akustyczne, taśmy filmowe. Jolanta Lothe cały ten sprzęt audiowizualny nazwie „elektronicznymi organizmami” (cyt. za: P. Lachmann, *Czas w teatralnej masce – od „Akt-orke” do „KaBaKai”*, <http://www.poza.q.pl/recenzja/recenzja-09.html> [24 I 2010]).

⁴⁰ M. Kanabrodzki, *Pani buduaru krzywych zwierciadeł...*, s. 324.

⁴¹ Tamże.

⁴² B. Pocięj, *Korespondencja sztuk...*, s. 110.

⁴³ Określenie P. Lachmanna. Zob. *Lothe Lachmann Videoteatr „Poza”*, materiały własne teatru. W określeniu tym zawarta jest opozycja wobec słowa „telewizja”: „video jest pewną bliskością, niezależnie od tego, jak daleko by ona była, telewizja jest złudzeniem bliskości, niezależnie od tego, jak blisko by ona była” (zob. <http://www.poza.q.pl/recenzje/recenzja-11.html> [24 I 2010]).

⁴⁴ Określenie P. Lachmana. Zob. *Lothe Lachmann Videoteatr „Poza”*, materiały własne teatru.

⁴⁵ „Video – to medium, alternatywne, demokratyczne, prześmiewcze w stosunku do telewizji, produkujące obrazy »oddolne« i »odśrodkowe« [...]. Video może sobie pozwolić na autentyczny pluralizm ujęć, znaków, na »montaże na żywo«”. Zob. P. Lachmana, *Videodram – gra na dwoje oczu*, [w:] *Program do przedstawienia Akt-orke III*, Warszawa 1990.

⁴⁶ Widzenie to odbiega od „widzenia telewizyjnego”, zawężającego horyzont patrzenia do przekazu z okienka.

widza (Lachmann pisze również o upodmiotowieniu „tego, co wydaje się szczytem obiektywizmu – oka kamery”)⁴⁷, przy czym „akt czynnego patrzenia widza”⁴⁸ jest warunkiem powodzenia przyjętej przez teatr nowatorskiej metody. Rzeczywiście – w teatrze tym, gdzie nawet muzyka zyskuje swój widzialny kształt, widz musi mieć oczy szeroko otwarte, by nadążyć za dynamiką obrazów, gdzie ostatni jest elektronicznym lustrem publiczności. Owo swoiste pole napięć, jakie rodzi się w multimedialnym elektronicznym świecie pomiędzy widzem, a aktorką, obrazuje rozbicie słowa „aktorka” na „akt-orka”⁴⁹. Widzowie Videoteatru „Poza” to ci, którzy „nie chcą już tylko teatru, albo tylko kina, i w połączeniu obu tych gatunków odnajdują wreszcie to, czego szukali”⁵⁰, stają się świadkami narodzin nowej sztuki. Wchodzą w świat magiczny, oscylujący na granicy teatru, filmu, i video performance’u⁵¹.

Dokonująca się w sobotnio-niedzielne wieczory w kameralnej salce Pałacyku Szustra synteza spektaklu teatralnego i filmu jest nie tylko ziszczeniem marzenia Kajzara o obrazach filmowych, ale także – jak stwierdza Jolanta Lothe (kreująca wszystkie akt-orki⁵², komponująca materiał literacki i montująca audiowizualny) – „wypełnieniem [przez Lachmana – autora scenariuszy, reżysera całości, operatora zdjęć, twórcę obrazów, animatora przedstawień⁵³ – M.P.] jego [Kajzara – M.P.] tajemniczego testamentu”, a brzmi on: „obrazy informują nas o naszej odległości od naszej śmierci”⁵⁴. I jeszcze: „teatr powinien nie tylko unacoczniać, ale

⁴⁷ Zob. P. Lachmann, *Videodram – gra na dwoje oczu...*

⁴⁸ Określenie twórców Videoteatru. Zob. Lothe Lachmann Videoteatr „Poza”, materiały własne teatru.

⁴⁹ Zob. P. Lachmann, *Dlaczego Akt-orka?...*, s. 185.

⁵⁰ Zob. wypowiedź Jolanty Lothe, [w:] *Próba innego wymiaru*, wywiad przeprowadzony z J. Lothe i P. Lachmannem przez Małgorzatę Malicką...

⁵¹ O tym, iż działania performatywne są z ducha Kajzarowskie, zaświadczaają różne, podejmowane pod jego przewodnictwem, akcje z pogranicza teatru i happeningu. Do najbardziej znanych należą działania parateatralne „Kompanii Błaznów”, nazwane przezeń *Requiem błazeńskim*: „Przez czterdzieści dni naszą sceną był Londyn, pokazywaliśmy urodę życia. Wszędzie. W teatrze, w domu, rozmawiając pod mostem, w galerii. Dla siebie i dla widzów”. Zob. H. Kajzar, *Rozmowa III*, [w:] *Z powierzeni... Szkice o teatrze...*, s. 79.

⁵² W ostatniej wersji *Akt-orek* zagrała również Maria Peszek.

⁵³ Konsoleta Lachmanna znajduje się zawsze z boku sceny. „Miota on się wśród kabli i przełączników, poprawia reflektory w trakcie przedstawienia [...] przypomina współczesnych DJ-ów, którzy mieszają dźwięki z różnych płyt, przetwarzają brzmienia, zakładając rytm nagranej muzyki, aby dać wrażenie, że słyszymy ją pierwszy raz” (zob. R. Pawłowski, *Teatr z ducha telewizji*, <http://www.pozna.pl/recenzje/recenzja-03.html> [24 I 2010]).

⁵⁴ Zob. wywiad przeprowadzony z J. Lothe przez B. Gadomskiego, *Co na to doktor Ewa?...*

i wyjaśniać świat [...] chodzi o to, żeby w teatrze uchwycić te najbardziej istotne, najbardziej charakterystyczne cechy narodzin i śmierci"⁵⁵.

Videoteatr „Poza” niezmiennie, od ćwierćwiecza, posługując się tekstami Kajzara, tworząc „elektroniczne maski”⁵⁶, gdzie nawet „sam ekran – jak zauważa monachijska recenzentka Sabine Adler – przejmując funkcje klasycznej maski teatralnej”⁵⁷, co sprawia, że to maska stanowi „wszędobylski i podstawowy środek wyrazu”⁵⁸ (tak jak rytm nakładających się masek organizuje strukturę *Gwiazdy*), oraz kreując elektroniczne sobowtóry człowieka, mówi o tematach podstawowych: o narodzinach, macierzyństwie, życiu, śmierci i przemijaniu, o nieśmiertelności duszy. To teatr spraw ostatecznych. Dla Lothe i Lachmanna elektronika „zmierza do tego, by stać się blisko-wizją spraw najbardziej ludzkich”⁵⁹, w opozycji do często odhumanizowanej telewizji⁶⁰. Pozwoliło to cytowanemu już Richardowi Demarco, po prezentacji *Akt-orki* w Edynburgu, stwierdzić: „Videoteatr LL jest unikalną formą przekazu najbardziej nurtujących człowieka współczesnego kwestii moralno-estetycznych”⁶¹, zaś Wiesławowi Myśliwskiemu po obejrzeniu *Wysp Galapagos* uznać Lothe Lachmann Videoteatr za „służący przesłaniu moralnemu, pobudzający wrażliwość widza i jego sumienie”⁶². Nie znaczy to, że Videoteatrowi „Poza” obcy jest duch zabawy, zabawy w teatr – zarówno ten na gruncie europejskim najstarszy, jakim jest teatr antyczny, jak i w teatr najnowszy – elektroniczny⁶³. Jednym z tematów podstawowych Videoteatru „Poza” staje się bowiem aktor i charakter uprawianej przezeń sztuki. Wielowarstwowość przekazu, jaką daje video – medium polifoniczne umożliwiające – poprzez rozpisanie na ekrany telewizorów – „przejście” aktorki

⁵⁵ Zob. *Teatr w poszukiwaniu syntezy. Rozmowa Macieja Karpińskiego z Helmutem Kajzarem...*, s. 172.

⁵⁶ Elektroniczna maska stanowi podstawowy środek wyrazu w *Akt-orce* i w *Akt-orkach*. Szerzej na temat roli maski zob. M. Kanabrodzki, *Pani buduaru krzywych zwierciadeł...*, s. 324.

⁵⁷ Cyt. za. P. Lachmann, *Czas w teatralnej masce – od Akt-orki” do „KaBaKai”...*

⁵⁸ M. Kanabrodzki, *Pani buduaru krzywych zwierciadeł...*, s. 325.

⁵⁹ Zob. Lothe Lachmann Videoteatr „Poza”, materiały własne teatru.

⁶⁰ R. Sulima stwierdza wręcz, że Videoteatr wykorzystuje środki elektroniczne „do obrony przed tąż cywilizacją elektroniczną i jej uproszczeniami”. Zob. tenże, *Złote piekło...*, s. 157.

⁶¹ Zob. R. Demarco, *Czas rozszczepiony, czas poszerzony, czas odzyskany...*

⁶² Cyt. za: J. Cieślak, *Śmierć Kajzara w Videoteatrze Lachmanna*, „Rzeczpospolita” 2008, nr 33.

⁶³ I tu twórcy Videoteatru są bliscy Kajzarowi, autor *Gwiazdy* był bowiem – jak stwierdza Józef Waczkow – „chodzącą zabawą w teatr” (zob. J. Waczkow, *Świadomość prawdy i zmyślenia*, „Radar” 1970, nr 5).

przez serię symultanicznych wcieleń, okazuje się niezwykle przydatna do zilustrowania wielości ról, przyjmowanych przez powołaną do życia przez Helmuta Kajzara postać aktorki (Gwiazdą zwanej⁶⁴), wielości, skutkującej dezintegracją osobowości, utratą poczucia tożsamości, niemożnością identyfikacji⁶⁵. Fakt, że spektakl jest próbą pokazania zmagania się aktorki z rolą⁶⁶ w różnych czasach i w różnych miejscach, ale przede wszystkim w Grecji, uwiarygodniła obecność w przedstawieniu zarejestrowanych na taśmie video: ruin pałacu Knossos na Krecie oraz amfiteatru w Epidauros i teatru Dionizosa w Atenach, gdzie przeprowadzano pierwsze próby transkrypcji *Antyfony* Helmuta Kajzara (także w spektaklu *Kajzar – Fragmenty* wykorzystano zdjęcia z Horefto-Helion i Sanktuarium św. Praksedy). Spektakl służy także udzieleniu odpowiedzi „na pytanie o sposób istnienia aktora dziś, gdy przejawia się on w większej lub mniejszej wiązce swoich sobowtórów z innych ról i mediów”⁶⁷. W spektaklu, w którym Gwiazda powielana jest na ekrany, objawia się prawda, że aktor może być nie tylko doskonale powielany, ale też przetwarzany, deformowany, nierzadko wbrew sobie. Ale Gwiazda w wielości przyjmowanych ról to także „lustrzana odbitka człowieczeństwa”⁶⁸ – „być człowiekiem, to znaczy być Gwiazdą”⁶⁹; widz jest sobowtorem aktora, teatr jest sobowtorem świata – stwierdzał Kajzar. Prawda artystyczna staje się, wzorem Kajzara, w nowoczesnym eksperymentalnym teatrze elektronicznym prawdą ludzką, odwieczną.

LL Videoteatr „Poza” przygotował aż cztery wersje *Akt-orki*, ponieważ pierwotną realizację jej twórcy wciąż „wzbogacają archetypami, zawartymi w motywach mitologicznych (zwłaszcza agrarnymi)”⁷⁰, lite-

⁶⁴ Postać Gwiazdy pojawia się w sztukach Kajzara: *Paternoster*, *Gwiazda*.

⁶⁵ „W spektaklu *Akt-orka* „bohaterka – aktorka, z natury wie dzie swą egzystencję pomiędzy »realnością« własnej tożsamości a »fikcyjnością« ról, w które się wciela(ła). To jednak, co początkowo mieściło się w dwóch wyraźnie oddzielonych od siebie światach – to wszystko zaczyna się w jej doświadczeniu powoli łączyć w jedną przestrzeń życiową [...] cały świat ulega postępującej wirtualizacji, pozostającej w bolesnej sprzeczności z pragnieniem bohaterki utrzymania własnej realności, zachowania (odbudowania) indywidualnej tożsamości” (zob. R Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura, sztuka multimedialna*, <http://www.poza.q.pl/recenzje/recenzja-01.html> [24 I 2010]).

⁶⁶ Ten aspekt pracy twórczej aktora nad rolą zawiera warstwa semantyczno-symboliczna słowa „akt-orka”. Zob. P. Lachmann, *Dlaczego Akt-orka?...* s. 183.

⁶⁷ Zob. Lothe Lachmann *Videoteatr „Poza”*, materiały własne teatru.

⁶⁸ Zob. M. Kanabrodzki, *Pani buduaru krzywych zwierciadeł...*, s. 337.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Jednym z mitów agrarnych, w dziele Kajzara subtelnie ukrytym, jest wątek Wielkiej Matki i jej dokonujących trzykrotnej orki kapłanek. Stąd „skojarzenie roli w sztuce teatralnej z ową rolą pierwotniejszą – a poprzez nie – zawodu aktorskiego z orką”. Ten przywołany

rackich, a także we własnej wyobraźni, która czerpie z »Jungowskiej« pamięci zbiorowej, skarbnicy wspólnej dla wszystkich ludzi, znaków i symboli⁷¹. Stąd też – wzorem Kajzara – trawestują literackie pomniki starożytnej kultury⁷²: *Operacja Alkestis* (1991) jest trawestacją *Alkestis* Eurypidesa, *KaBaKai* (1993) – fragmentów staroegipskiego papirusu *Księgi Umartych piastunki Kai*⁷³. „Fascynujące w tym teatrze jest to – jak stwierdza Bohdan Pocij – że będąc tak nowoczesnym w środkach przekazu, jest zarazem tak stary, zakorzeniony w archetypach i odwiecznych toposach kultury⁷⁴. To również Kajzarowski, u niego „mały realizm spotykał się na scenie z wielkim uniwersalnym mitem, historią, archetypem⁷⁵; realizując spektakle (jak chociażby te najwcześniejsze, z lat sześćdziesiątych: *Król Edyp* Sofoklesa, *Ryszard III* Szekspira, *Sędziowie Wyspiańskiego*⁷⁶), starał się „docierać do rytualnych korzeni teatru, odkrywał dionizyjskie misterium strachu i okrucieństwa pod lodowatą, majestatyczną powierzchnią poetyckiego słowa⁷⁷. „Przez całą twórczość Kajzara – zauważa Lachmann – ciągną się nitki wysnute z mitów, na nowo odczytanych, reinterretowanych⁷⁸. Lothe – Lachmann poszli jednakże w swych eksperymentach scenicznych dalej – posługując się najnowocześniejszymi środkami audiowizualnymi stworzyli/stwarzają „elektroniczne misteria⁷⁹”.

„Teatr Helmuta Kajzara i Videoteatr Lothe i Lachmanna stanowią organiczną całość. Trudno zgadnąć, gdzie kończy się jeden, a zaczyna

przez Piotra Lachmanna horyzont chtoniczny (zob. tenże, *Dlaczego Akt-orka?*, s. 185) znalazł swoją wizualizację w sposobie zapisu tytułowego słowa spektaklu „akt-orka”.

⁷¹ Zob. P. Lachmann, <http://www.poznaq.pl/poza/pre-menu.html> (24 I 2010).

⁷² Pierwszą, podjętą przez Kajzara, próbą przeszczepienia doświadczeń współczesnych na mit była trawestacja *Antyfony* Sofoklesa. Ingerencja w zastany tekst sięgała tak głęboko, iż autor uznał ją w pełni za swoją sztukę.

⁷³ *Księga Umartych piastunki Kai* znajduje się w zbiorach warszawskiego Muzeum Narodowego.

⁷⁴ B. Pocij, *Korespondencja sztuk...*, s. 113.

⁷⁵ Zob. Helmut wróci. Rozmowa z *Teresą Sawicką i Bogusławem Kiercem* (rozm. T. Błajet-Wilniewicz), „Notatnik Teatralny” 1993, nr 6, t. I, s. 169. Już w samej programowej koncepcji „teatru meta-codziennego” zawarta jest idea ujawniania – poprzez zabiegi pisarskie i reżyserskie – ponad codziennego (meta-codziennego) wymiaru zdarzeń codziennych, odnośnienia ich do archetypów, mitologii, historii, odnajdywania rytuału w przejawach codzienności.

⁷⁶ Przedstawienia te przygotowane zostały w krakowskim studenckim Teatrze 38.

⁷⁷ A. R. Burzyńska, *Wolność, marzenie, sen, gest magiczny...*, s. 37.

⁷⁸ P. Lachmann, *Dlaczego Akt-orka?*... s. 186.

⁷⁹ Określenie P. Lachmanna. Zob. Tenże, *Czas w teatralnej masce – od „Akt-orki” do „KaBaKai”...*

drugi⁸⁰ – stwierdza Mateusz Kanabrodzki. „Videoteatr „Poza” jest scenicznym *alter ego* Kajzara” – uważa Jacek Cieślak⁸¹. „Nie można Helmuta Kajzara powielać, od niego przejęliśmy wiarę w teatr, a nie metodę”⁸² – mówi Jolanta Lothe. Jakby na potwierdzenie tych słów, warto przytoczyć wypowiedź aktorów Kajzara – Teresy Sawickiej i Bogusława Kierca: „imitowanie teatru Helmuta Kajzara byłoby zdradą Helmuta [...] jego teatr, w tamtej postaci, jest nie do przywrócenia [...]”, Lothe i Lachmann „poszli tak jakby na skos od Helmuta [...] widzi się w tym teatrze wyraźnie wrażliwość i język Piotra Lachmanna”⁸³, ale niekwestionowaną prawdą jest, jak zauważa Ewa Wąchocka, że „gdyby nie prowadzony przez Jolantę Lothe i Piotra Lachmanna Videoteatr „Poza” nazwisko Kajzara zapadłoby w teatralny niebyt”⁸⁴.

Reasumując powyższe, można zadać pytanie: eksperymentalny, poetycki Teatr Helmuta Kajzara i komputerowo–elektroniczny, technicznie perfekcyjny Videoteatr Jolanty Lothe i Piotra Lachmanna to „jeden czy dwa teatry?”. W rozumieniu Kajzarowskim jeden, pomimo iż oddziela je wyraźna granica czasu, nie istnieją równolegle, odmiennymi środkami konstruowany jest ich świat teatralny, różny jest język przekazu. W przypadku obu zjawisk mamy jednakże do czynienia z (i tu odwołuję się do wypowiedzi samego Kajzara diagnozującego w połowie lat 70. stan polskiego powojennego teatru) „teatrem twórczym, uczestniczącym w procesie formowania się świadomości społecznej, narodowej, personalnej – ludzkiej. Trudnym – bo rewidującym, bo przez destrukcję sprawdzającym przydatność i prawdziwość starych form, starającym się zbudować i znaleźć nowe. Teatrem ryzykującym bolesne diagnozy, nazywającym śmiertelne choroby, który nie chce usypiać i nie wprowadza w letarg bezmyślności i stereotypów”⁸⁵, lecz zawiera „mądrość wyro-

⁸⁰ M. Kanabrodzki, *Pani buduaru krzywych zwierciadeł...*, s. 323.

⁸¹ Zob. J. Cieślak, *Śmierć Kajzara w Videoteatrze Lachmanna...*

⁸² Zob. wywiad przeprowadzony z J. Lothe przez B. Gadomskiego *Co na to doktor Ewa?...*

⁸³ *Helmut wróci Rozmowa z Teresą Sawicką i Bogusławem Kiercem...*, s. 170.

⁸⁴ E. Wąchocka, *Teatr Kajzara, „Śląsk”* 2002, nr 10, s. 46. Pewnym symptomem powrotu reżysera do współczesnego życia teatralnego był, zorganizowany w lutym 2002 roku we wrocławskich teatrach: Polskim i Współczesnym (z którymi pracami reżyserskimi Kajzar był związany), a także teatrem K2, Festiwal „Kajzar dziś”. Organizator przedsięwzięcia – Stowarzyszenie „Nikt” Ruch Kulturotwórczy przygotowało monodram *Koniec połowini* (reż. Andrzej Ficowski), w którym posłużono się elektronicznym medium – telewizorem z „natłokiem łagodnych obrazów”. Podczas Festiwalu Krzysztof Zarębski pokazał performance z wykorzystaniem nagranych na taśmę magnetofonową głosu Kajzara.

⁸⁵ Zob. H. Kajzar, *Jeden czy dwa...*, s. 175.

zumienia swojego losu i losu innych ludzi”⁸⁶, teatrem pracującym nad „indywidualizacją widza”⁸⁷ – współtwórcy przedstawienia.

Niewątpliwie cała trójka poetów sceny: Kajzar, Lothe, Lachmann chodzi/ła „bocznymi ścieżkami teatru”, (by przywołać słowa samego Kajzara odnośnie obranej przez siebie, niełatwej przecież, drogi artystycznej⁸⁸), wnosząc do polskiego życia teatralnego, społecznego ton bardzo specyficzny, niepowtarzalny, oryginalny, była – w przypadku Kajzara, jest – w przypadku Lothe i Lachmanna, „poza”. Poza oficjalnym nurtem teatru, na poboczu. Zawsze, pomimo upływu lat, w awangardzie⁸⁹, ale zawsze z wierną, acz nieliczną publicznością, traktowaną jako zbiorowość suwerennych jednostek. „Kajzar obliczał swój teatr na długofalowe wrastanie w świadomość i podświadomość widzów”⁹⁰ i ten akt czynnego wrastania, by nie rzec wtajemniczenia, dokonuje się za sprawą Videoteatru „Poza”.

⁸⁶ Zob. *Rozmawiamy z Helmutem Kajzarem – reżyserem, krytykiem teatralnym, dramaturgiem* rozm. K. Kamil...

⁸⁷ Zob. wypowiedź Kajzara: ... *zawsze spod łóżka wyjdzie diabeł racjonalizmu. Rozmowa z Helmutem Kajzarem*, [w:] T. Krzemień, *Rozmowy*, Poznań 1986, s. 84.

⁸⁸ Zob., H. Kajzar, *Jak zaczynałem...*, s. 164.

⁸⁹ Potwierdzeniem takiego postrzegania LLT „Poza” jest nagroda, jaką w lutym 2006 roku uzyskali Jolanta Lothe i Piotr Lachmann, a jest nią honorowe wyróżnienie w dziedzinie kultury za nowatorską (podkreślenie – M.P.) działalność, przyznane w ramach XII edycji Nagrody Literackiej im. Władysława Reymonta.

⁹⁰ E. Wąchocka, *Helmut Kajzar: w stronę monologu...*, s. 95.

Miroslawa Pindór

Helmut Kajzar's Scattered Pictures in *Poza* Video Theatre by Lothe and Lachmann

The actress Jolanta Lothe and the poet, playwright and translator Piotr Lachmann founded *Poza* Video Theatre (the name *Poza* [Outside] refers to the activities outside the theatrical mainstream) in 1985. It is the theatre of moving pictures, joining the acting plan and cassette plan with the broadcasting of a video camera and a film projector. It is called "the first theatre of new technologies in Poland", which combines new aesthetic qualities of electronics with the oldest motivation of the art. LLT *Poza* constitutes a unique symbiosis of literature as well as the art of acting, video, fine art, music and vocal works. Its fundamental source of inspiration, its frame of reference and literary work are based on the artistic work of Helmut Kajzar (1941-1982). Kajzar was a theatre director, playwright, essayists, theatre critic and theorist. Kajzar's texts of *Star*, *Paternoster* and *Antigone* – Sophocles' transcriptions were reinterpreted as a whole or fragmentary in multimedia performances such as: *Act-ress I*, *Act-ress II*, *Act-tress III*, *Act-ress IV*, *Act resses* (*Akt – orka I*, *Aktorka II*, *Akt – orka III*, *Akt – orka IV*, *Akt orki*). The theatrical plays such as *Knight Andrew* (*Rycerz Andrzej*), *Self-defence* (*Samoobrona*), *Barn* (*Obora*), *King David* (*Król Dawid*), *Phonemes* (*Fonemy*), *Clown's Hair* (*Włosy Błazna*) are the basis for the performance entitled *Kajzar – Fragments* and were later presented as the whole in *Galapagos Islands* (*Wyspy Galapagos*) in 2007. A multi-format of "I", challenging linearity of time and clear-cut nature of space, scattering and glimmering of scenes-pictures are the inseparable features of Kajzar's poetics. These features correspond clearly to the picture in LLT *Poza*, which is carried by the electronic medium (TV monitor on the stage and screen projectors). The significant aspect of LLT *Poza* is a discovery of multi-perspective view, determination to subject the actor's eye and viewer's eye while "the act of open watching" is the condition of success accepted by the theatre as the innovative method. LLT *Poza* is the latest computer-electronic form of transfer. It is the transfer of the most bothering moral and aesthetical issues for human being.

WOBEC SZTUKI

Maria Korusiewicz

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

Mon(o)archie przedstawienia, czyli o relacjach sztuki i filozofii

A czerń, E biel, I czerwień, U zieleń, O błękity
Tajony wasz rodowód któregoś dnia ustale¹.

J.A. Rimbaud

Wstęp

Współczesna myśl estetyczna odchodząc od platońskich obrazów świata nie jest jednak w stanie ominąć pojęcia przedstawienia, re-representacji, układając ciągle na nowo porządek bytu i jego odwzorowania czy też „przywołania”. Opowiedzenie się za daną wersją owej relacji jest jednocześnie określeniem naszego bycia w świecie, sposobu, w jaki świat przyjmujemy². Poplatońskie hierarchizowanie poziomów bytu (kontynuowane lub negowane w różnych elementach tej frazy) do dzisiaj stanowi oś orientacyjną poszczególnych stanowisk filozoficznych. W świetle myśli kantowskiej wpłynęło też na postrzeganie natury dzieła sztuki jako przedstawienia. Przedstawianie (stawianie Przed?) jako kreowanie obrazu, który stoi w pewnym Pomiedzy, wychylony poza sferę myśli i poza sferę świata, stało się działaniem osobnym, wyodrębnionym spośród innych, co zaowocowało interesującymi konsekwencjami: rosnącą, zwłaszcza na przełomie XIX i XX wieku świadomością percep-

¹ A. Rimbaud, *Samogłoski*, tłum. A. Ważyk, [w:] *Symboliści francuscy*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965 s. 161.

² Por. I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001 s. 10.

cji zwanej estetyczną oraz bliskim związkiem owego postrzegania sztuki z restrykcyjnym formalizmem.

Rosło więc „przekonanie o ontologicznym wyobcowaniu percepcji estetycznej i związanym z nim wyizolowaniu przedmiotów sztuki spośród wszelkich innych przedmiotów i działań, które nas otaczają”³. Jednocześnie oczekiwano zgodności zarówno w obrębie samego dzieła, jak i jego percepcji z wypracowanymi przez teorię zasadami, kontynuując platońską propozycję dominacji namysłu teoretycznego nad fizykalnym aktem twórczym, co mimo rewolt i rewolucji na gruncie sztuki nadal pozostaje powszechnie akceptowanym założeniem⁴.

Na wartość namysłu nad sztuką wpłynęły również uwarunkowania socjologiczne – przejście od zachodnioeuropejskiej kultury arystokratycznej, szlacheckiej, do mieszczańskiej definiowanej w dużej mierze przez wpływy Reformacji (myśl kantowska). Elitarna niedawno „sztuka” miała stać się dostępną i zrozumiałą dla warstw średnich, a jednocześnie zachować swoją, wyniesioną z poprzednich epok, tajemnicę; otworzyć przed mieszczańskim odbiorcą możliwość *quasi*-religijnej „bezinteresownej” kontemplacji. W tym kontekście dzieło sztuki nobilitowało zarówno swego właściciela, jak i odbiorcę – podwyższało status społeczny, co otwierało również możliwości manipulacji żądnym owej nobilitacji widzom⁵.

W rezultacie objaśniająca dzieło myśl estetyczna odpowiadała na potrzeby społeczne, edukacyjne i propagandowe, co potwierdzał szybki rozwój nie tylko muzealnictwa⁶, ale i specyficznej postawy wobec sztuki, którą można nazwać „mentalnością muzealniczą”⁷; sygnalizuje ona

³ A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. 78.

⁴ Ta perspektywa sprzyjała wymogom czystości gatunkowej w obrębie poszczególnych dziedzin sztuki, pozwalającej na przeżycie określonych emocji, zarezerwowanych dla tego, co (znowu – w określony sposób) estetyczne.

⁵ Jak pisze Maria Popczyk, tego typu nastawienie wciąga widza w przestrzeń manipulacji i kontroli zdominowaną przez autorytet krytyki, a przede wszystkim, autorytet muzeum jako instytucji. Por. M. Popczyk, *Autorytet muzeum w dobie muzeum otwartego*, [w:] *Muzeum – przestrzeń otwarta?*, red. A. Rottermund, Warszawa 2010, s. 45. Popczyk odwołuje się do opinii Pierre’a Bourdieu, który opisał „instytucjonalne procesy przyuczania widzów do rygorów estetycznego smaku, formujących tożsamość społeczeństwa i utrzymujących w jego ramach podział na miłośników sztuki i barbarzyńców. »Muzea zdradzają swoją prawdziwą funkcję, która polega na wzmacnianiu u niektórych poczucia przynależności, u innych zaś poczucia wykluczenia«” (P. Bourdieu za: M. Popczyk, *Autorytet muzeum...*, s. 46).

⁶ Por. W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Guczalska, Kraków 2005, s. 4.

⁷ Twórcą tego określenia jest Berleant. Mentalność muzealnicza, użytkująca nowo nabytą świadomość funkcji estetycznej dzieła, dążyła do percepcyjnego, a zarazem

związki pomiędzy izolowaniem dzieła sztuki, a rosnącą wagą jego funkcji estetycznej.

Właściwa ocena owej „funkcjonalności” wymagała z kolei nastawienia estetycznego, czyli zgodnie z tradycją wywodzącą się z wieku XVIII „bezinteresownej, pozytywnej uwagi i kontemplacji jakiegokolwiek przedmiotu świadomości dla niego samego”⁸. W przypadku sztuki, owe przedmioty świadomości to przede wszystkim zbiór konkretnych obiektów, artefaktów ułożonych według wartościującej hierarchii rodzajów i gatunków, oraz statusu poszczególnych zmysłów: zmysły kontaktu – dotyk, smak, węch są tu pomijane, na rzecz zmysłów dystansu (wzrok, słuch) uważanych przez europejską tradycję kulturową za szlachetniejsze, co potwierdza pozornie „bezinteresowny” sposób recepcji bodźców.

Jak pisze Berleant, „nie jest to tylko uporządkowanie dziedzin twórczości, zwykła klasyfikacja, która wprowadzi harmonię w ich kłopotliwą różnorodność. [...] To porządek władzy, układ dominacji”⁹. Innymi słowy, to narzucone sztuce pryncypia słowa i dźwięku, obrazu i kształtu; mono-archie przedstawienia. W obliczu wymogu zdystansowanej, bezinteresownej kontemplacji przedmiot estetyczny staje się przede wszystkim przedstawieniem, które kontemplujący spotyka *poza* nurtem rzeczywistości. Można tu przywołać słowa Emanuela Lévinasa:

Przedstawienie, reprezentacja (*la re-presentation*) traktuje byty tak, jakby trwały one same przez się, jakby były substancjami. Może ono choć przez chwilę, chwilę przedstawienia, nie interesować się uwarunkowaniem tych bytów. Przewycięża otchłań nieskończonego warunkowania, którą otwiera w nich prawdziwa myśl i myślenie prawdy¹⁰.

Sformułowanie ścisłych zasad rządzących recepcją sztuki oznaczało więc ustanowienie jej granic i określenie obszarów, na jakich uzyskiwała względną swobodę. Poza nimi rozciągały się ziemie niczyje – wymy-

fizycznego wysunięcia przedmiotu sztuki poza codzienność egzystencji i zamknięcia go w rygorystycznych ramach formalnych. Sprzyja również rozwojowi kolekcjonerstwa przedmiotów sztuki.

⁸ J. Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Boston 1960, [w:] A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę...*, s. 32.

⁹ Berleant pisze tu w szczególności o układzie między tak zwaną sztuką wysoką, a niższymi jej przejawami (A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę...*, s. 5), jednak same procesy hierarchizowania są przeciwieństwem jedną z podstawowych tendencji organizowania percepcji rzeczywistości w kulturach opartych o filozofię platońską i po-platońską.

¹⁰ E. Lévinas, *Odkrywając egzystencję z Husserlem i Heideggerem*, tłum. E. Socha, Warszawa 2008, s. 131.

kające się czystej refleksji filozoficznej „strefy kontaktu”, dynamiczne przestrzenie świata zjawiskowego.

Degradacji tych sfer ludzkiego doświadczenia, które w najbardziej namacalny sposób zagrażają wyżej wspomnianym „kontaktem”, ubrudzeniem się¹¹ miękkim blockiem ziemi, nieapetyczną strużką sosu ściekającego po brodzie uczujących, fetorem gnijących roślin – nie zapobiegła nawet kategoria piękna odnajdywana w wątkach zapachów czy dotyku. U źródeł tej postawy należy podejrzewać istnienie pewnej odrazy, (lęku?) wobec zagubienia granicy¹², a w konsekwencji – wobec braku bariery czy też raczej tarczy ochronnej „przedstawienia” (bo czyż można przedstawić zapach lub smak?). Otwarcie się na niekontrolowaną i nieprzewidywalną ingerencję rzeczywistości w sferę estetyczną wydaje się wszak niedopuszczalne i „nie-rozsądne”. To jak wkładanie ręki w mroczny otwór kamiennych Ust Prawdy w kruchcie starego kościoła, które – jeśli skłamiemy – zmiążdżą nam dłoń (por. znana scena z filmu *Rzymskie wakacje*¹³).

Przyczyn tego stanu rzeczy warto poszukać w samej koncepcji podmiotu, istniejącego i poznającego, w tradycji naszej nowożytnej filozofii.

Podmiot-przedmiot

Jeżeli na wzór nowożytnych idealistów założymy różnicę w samym sposobie istnienia podmiotu i przedmiotu (także sztuki), okaże się, że ich całkowita nieprzystawalność – brak relacji zakładających wzajemność warunkowania, a więc wspólną przestrzeń bycia – wykluczy możliwość dotarcia do Prawdy owego „bycia” (*aletheia*) poprzez sztukę. Tym samym epistemologiczne i ontologiczne kwalifikacje aktu twórczego,

¹¹ Odwołuję się tu do znanej koncepcji Mary Douglas (por. *Purity and Danger*, Routledge, Nowy Jork 1996) o związkach między brudem (chaosem, nie-czystością), a kontaktem, jako przykładami niebezpiecznego przekraczania barier między sferami rzeczywistości czy też między gatunkami

¹² Mary Douglas we wspomnianej wyżej książce wskazała na niezwykły charakter rzeczy, które pomieszkują w obszarach granicznych. Tam mieszą się gatunki i zasady, definicje tracą swoją ostrość, pozwalając na pojawienie się form hybrydalnych, multiplikacje i fragmentaryzacje, monstrialność i bezkształt. Formy potworne są wynikiem zaniku zwyczajowo postrzeganego różnicowania.

¹³ Każdy, kto widział film *Rzymskie wakacje* (1953) pamięta dreszcz niepokoju, kiedy amerykański dziennikarz grany przez Gregory'ego Pecka wkłada rękę w otwór w starej, podobno liczącej sobie około 2 tys. lat, ścianie kruchty pewnego znanego w Rzymie kościoła licznie odwiedzanego przez turystów i udaje, że skłamał, czym przeraża – na moment – partnerkę, jak należy oczekiwać – księżniczkę, graną przez Audrey Hepbourm.

sugerowane przez filozofię egzystencjalną, a także przez współczesną praktykę artystyczną nie znalazłyby uzasadnienia.

W powyższym ujęciu zagubiły się również, odbierane jako naiwne, wizje podmiotu jako „innego przedmiotu”, które sugerowała tradycja greckiej metafizyki. Platoński podmiot i jego przedmiot pozostawały jeszcze w pewnym realnym i dynamicznym stosunku proporcji (poznając to, co inteligibilne wprowadzamy w jego obręb nasz ludzki składnik niedoskonałości; podobnie uczestniczenie rzeczy w świecie idei dokonuje się przez zmieszanie, współobecność, współistotowość¹⁴). Łączył je więc wspólny układ oddziaływań, które, formułując subiektywny, niższy sposób istnienia, nie zamykały jednakże możliwości poznania wyższego¹⁵, nawet jeśli ludzkie dążenie do prawdy rozbijało się o niedoskonałe lustra przedstawień odgradzających człowieka od wiedzy prawdziwej¹⁶.

Wskazane przez Platona rozumienie „upadku jednostkowej duszy w subiektywność” jako określenie podmiotu¹⁷, którego „oko duszy zakopane w jakimś błocie barbarzyńskim” dopiero rozum „obraca po cichu i podnosi w górę”¹⁸, wymagało więc w konsekwencji odrzucenia sztuki; pojmowana jako mgliste i zwodnicze widziadła unoszące się nad wspomnianym błockiem mogłaby wysiłki rozumu obrócić wniwecz. Trwają tu jeszcze ślady presokratejskiego postrzegania świata, jako totalności, która podlega dynamice metamorfozy (wszystko łączy się, wszystko wzrasta z rzeczy istniejących)¹⁹.

¹⁴ G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 2, *Platon i Arystoteles*, przeł. E.I. Zieliński, Lublin 1996, s. 109.

¹⁵ Por. I. Lorenc, *Świadomość i obraz...*, s. 16.

¹⁶ Tak skonstruowany paradoks, co z pewnością nie było zamierzeniem Platona, okazywał się furtką do tragizmu ludzkiego losu; człowiek skazany na niedoskonałą rzeczywistość, w której przychodzi mu działać, ma jednak świadomość niedostępnej rzeczywistości doskonałej. Dopiero w tym złożeniu wyłania się istota pomyłki, błędu, odwzorowania zniekształconego przez to, co nieprzewidywalne, tragicznej winy niewinnej, którą może się okazać sama egzystencja. Do tematu tego nawiąże wieki później egzystencjalizm.

¹⁷ Podmiotu nie stojącego jeszcze poza bytem; obdarzonego zdolnością widzenia, ale jednocześnie istniejącego w świecie, który to widzenie zaburza.

¹⁸ Platon, *Państwo*, VII, XIII, 533 D. przeł. W. Witwicki, Kęty 2006, s. 241.

¹⁹ Zanim Platon ustanowił niezmienny byt Idei, Empedokles przekonywał, że nasze doznania formowane są przez fizycznie charakteryzowane ‘wypływy’ z rzeczy, a więc widzenie jest w istocie swej dotykem. Podobnie analizował świat Anaksagoras Epikur, czy Demokryt, który dopuszczał nawet pewne zniekształcenia percepcji; delikatne *eidola* oderwane od powierzchni przedmiotów mogą ulec deformacji, zanim wpadną do naszych oczu. Por. G.S. Kirk, J.E. Raven, M. Schofield, *Filozofia przedsokratejska. Studium krytyczne z wybranymi tekstami*, tłum. J. Lang, Warszawa 1999, s. 369. Na temat metamorficzności

Podmiot nowożytnej filozofii pomyślany znacznie bardziej konsekwentnie, stojący *poza* temporalnością zjawisk, w tym przedmiotów sztuki, nie podlegał takim zagrożeniom. Jak pisze Lévinas:

Podmiot nie zostaje odróżniony od rzeczy za pomocą takiej czy innej własności – faktu bycia duchowym, aktywnym, nierozciąglym i przeciwstawiającym się biernej i rozciąglej materialności. Różnica dotyczy [...] samego sposobu *bycia tu*. Podmiot znajduje się poza bytem, na zewnątrz bytu²⁰.

Dżungle „bycia”

Aby wydostać się z tej pułapki, nie wystarczy potraktować podmiotu jako bytu „innego”, wyjątkowego, „o większej godności”²¹. Jeśli stosunek do sztuki traktować jako papierek lakmusowy, to takie stanowisko pozwoliłoby podmiotowi na zachowanie bezinteresownego dystansu i władzy sądenia, ale nie moglibyśmy dzisiaj rozmawiać o „rozszerzonym polu estetyki” czy „zaangażowaniu estetycznym”.

A przecież wyszliśmy już (cytując Berleanta) „z pięknie oszlifowanego brylantu, jakim był obiekt artystyczny i zanurzyliśmy się w jego otoczenie odkrywając jego estetyczny wymiar”²². Dzięki rewoltom artystycznym zapoczątkowanym na przełomie XIX i XX. wieku dostrzegliśmy ponownie²³, że sztuka dzieje się na setki sposobów, burzy nie tylko arbitralnie ustanowione granice między gatunkami, ale także partycypuje w codzienności („wstań rano i rób sztukę” jak mówili członkowie grupy *Fluxus*). Chce dziać się spontanicznie jak happeningi i dotykać nas bezpośrednio jak performance, przynosić chwilę odprężenia jak dzieła tak zwanych „szczęśliwych designerów”, czy też ilustrować preferencje współczesnej kultury masowej, jak pławiące się w konwencji kiczu prace Jeefa Koontza czy Mariko Mori. Sztuka chce także milczeć jak muzyka Cage’a, czy pozostawione pustce przestrzenie galerii; pragnie dotrzeć

świata i jej związków z ideą podmiotu, por. *Czy metamorfoza magiczna rekompensuje brak symbolu?* red. Jerzy Kmita, Poznań 2001.

²⁰ E. Lévinas, *Odkrywając egzystencję...*, s. 57.

²¹ Tamże.

²² A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę...*, s. 10.

²³ Historyczne linie wytyczające granice tego, co można zaliczyć do kategorii sztuki, kształtem swym przypominają klepsydrę; wielość sfer, aktów i działań kulturowych traktowanych jako dorobek artystyczny czasów prehistorycznych, starożytnych, czy średniowiecznych ulega – w percepcji estetyki – zawężeniu pomiędzy wiekiem XVII a XIX, by pod koniec tego ostatniego ponownie rozszerzać przestrzeń, którą postrzegamy jako pole sztuki.

do granic ludzkiego doświadczenia, a nawet, jak to już we właściwy sobie sposób wieszczył Witkacy²⁴, przekroczyć je.

W tej sytuacji można, jak to zwykła czynić współczesna myśl estetyczna, anonsować różnorakie formy końca sztuki i złożyć broń. Można też jednak zapytać: jak, któredy, za tą nieposkromioną sztuką podążać?

W obliczu rozpadających się bastionów metafizyki filozofia spojrziała ponownie w stronę egzystencji. Drogę wyznaczały Husserlowskie pojęcia intencjonalności i zmysłowości, Heideggerowskie zabiegi o powrót czasu w obręb myśli filozoficznej, o temporalizację umożliwiającą bezpośrednio doświadczenia rzeczywistości. Konieczny był „wielki powrót”, ontologiczny *come-back* w zarośnięte bujnym zielskiem, grożące zapachem butwiejących pni i ukłuciami tysięcy owadów dżungle „bycia”.

„Rozumienie bycia jest charakterystyką i fundamentalnym faktem ludzkiej egzystencji realizującej się tu i teraz”²⁵. W tak postawionej diagnozie formy rzeczownikowe ustępują czasownikom, rzeczy – procesom. Co więcej, po raz pierwszy w historii filozofii zachodniej odebrano tu palmę pierwszeństwa rozumowi, przyznając ją po prostu wydarzeniu się pradawnej mocy *zoe* – mocy bycia²⁶.

Warto tu przypomnieć zaproponowaną przez Vattima już w roku 1979 koncepcję *pensiero debole* – myśli słabej lub osłabionej. Jest to świadomość faktu, że po dekonstrukcji metafizyki filozofia nie jest w stanie uchwycić ostatecznej esencji swoich tematów; musi pogodzić się z wielością interpretacji²⁷.

Koncepcję tę można pogłębić wskazując, że w próbach dotarcia do istoty rzeczywistości potrzebne jest nam narzędzie, klucz do jej „bezbramnej bramy”; *przedstawienie*, które potraktowalibyśmy inaczej – nie jako barierę pozorności, zniekształcającą naszą percepcję lustrzaną taflą *mimesis*, ale jako szczególne „miejsce” – ów otwór w ciemnym murze,

²⁴ „Doświadczenie” obejmuje tu zarówno sferę ‘życia’, jak i sferę opartej o metafizyczność ‘sztuki’: „Przewyciężyć życie jest głupstwem. Zrobiliśmy to już dawno.[...] Trudniej daleko było przewyciężyć sztukę” (Witkacy, *Maciej Korbowa i Bellatrix*, [w:] tegoż, *Dramaty*, t. 1, Warszawa 1972, s. 125).

²⁵ Istota człowieka jest zarazem jego egzystencją (forma rzeczownika ustąpiła czasownikowi *Dasein* – bycie tu-oto).

²⁶ *Zoe*, wiecznotrwały żywioł życia, gdzie śmierć i narodziny, warunkując się wzajemnie, osiągają stan tożsamości, w odróżnieniu od indywidualnego, wyposażonego w moment narodzin i moment śmierci *bios*.

²⁷ S. Zabala, *Wstęp*, [w:] G. Vattimo, *Art’s Claim to Truth*, Columbia University Press, Nowy Jork 2008, s. XII. Vattimo rozważa ‘myśl osłabioną’ w kontekście prac Nietzschego, Heideggera, Pareysona i Gadamera.

za którym porusza się Prawda. By dostrzec i zatrzymać²⁸ ten nieustanny migotliwy taniec w ciemnościach, potrzebujemy dzisiaj sztuki.

„Dzieło sztuki jest dzianiem się prawdy, gdy dzieje się w nim odeknięcie bytu w to, czym i jaki on jest”²⁹. Gest świętego Franciszka przywołującego ptaki na błękitnych freskach Giotta, zwinięte w płomień niebo Turnera, trwające w żółcieniach cytryny Zurbarana, para chłopskich butów Van Gogha. „Istotą sztuki jest »osadzanie się prawdy bytu w dzieło«”³⁰. To Heidegger. Vattimo konkluduje podobnie: „prawda to hermeneutyczna konsekwencja ontologicznego statusu sztuki”³¹. Tak więc stajemy tu wobec zadania, które sięga ku najdalszym granicom kompetencji sztuki – ku miejscom, w których (jak oczekujemy, jak chcemy wierzyć) przenika ona w Otwarte bytu.

Ta *ufność* byłaby jednocześnie zgodą na odwrócenie zwyczajowego zakresu pojęć; przedstawienia i przedstawianego. Sztuka, jako Miejsce, które odmyka to, co Przedstawiane, kwalifikuje wszak codzienność naszych doświadczeń poza sztuką jako złudny ruch przedstawień, gabinety krzywych luster, strefy pozorności i zagubienia, simulakra simulaków. Artysta, jako ten, który może sięgać poza lub pomiędzy nie... Czy nie słyhać tu jednak nawoływania starożytniej *hubris*, która gubi edypalnych bohaterów zwanych tragicznymi?

Oddam ponownie głos poecie:

Wynajdywałem barwę samogłosek! – A czarne, E białe, I purpurowe,
O modre, U zielone.

Wyznaczałem kształt i poruszanie się każdej spółgłoski i przy pomocy rytmów instynktownie schlebiałem sobie, iż odnajduję słowo poetyckie dostępne, dziś albo kiedyś, wszystkim zmysłom³².

To Jean Artur Rimbaud, niespełna dwudziestoletni, porzuca poezję, ucieka z Europy, w Afryce handluje kością słoniową, pije na umór w za-

²⁸ „Dostrzeganie” – jako rozumna, skupiona uwaga, która nie ingerując „pozwala bytowi być”; i znacznie powszechniejsze w zachodniej tradycji kulturowej „zatrzymanie” jako uchwycenie, „pojmanie” (jednocześnie pojmwowanie i wzięcie w niewolę) tego, w czym Prawda się odsłania.

²⁹ Cyt. za: C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2004, s. 71.

³⁰ Cyt. za: tamże, s. 72.

³¹ Zob. S. Zabala, *Wstęp...*, s. XIII.

³² A. Rimbaud, *Pobyt w piekle*, tłum. S. Napierski, [w:] *Symboliści francuscy...*, s. 183.

ułkach portowych miast³³, wkracza w krainę „totalnej anarchii”³⁴. To Rafał Wojaczek, „którego nie było”³⁵, odchodzący samotnie, z napisaną własnoręcznie śmiercią w ramionach. To także zaskoczeni widzowie z uszanowaniem oglądający samookaleczenia Güntera Brusa, czy zabijanie jagnięcia podczas spektaklu austriackich Akcjonistów. To także kończące się tragicznie „życiopisanie”³⁶ sztuki, którego uczestnicy umierają naprawdę w rytuałach ofiarniczych, tak dobrze opisanych przez René Girarda. Sztuka, egzekwując prawo do prawdy, otrzymuje również list żelazny poprzez ból i cierpienie.

Królestwa filozofii

Czy jednak przypomniana powyżej, dokonująca się na przestrzeni dwudziestego wieku zmiana perspektywy rzeczywiście wynika ze zmiany tego, co stanowi istotę sztuki?

Wszak tak zwana sztuka zależna, nie-autonomiczna, „piękna niewolnica” zamykana w tylnych pokojach bytu, w pułapkach pozorności, mogła wchodzić w ścisłe relacje z całym spektrum doświadczenia. Jak pisze Wolfgang Welsch, „przez setki lat filozofia i sztuka nie potrzebowały się nawzajem”³⁷. Ta druga miała przecież dostęp do wszelkich przestrzeni za wyjątkiem jednej: uwięzionej w wypracowanych przez filozofię kategoriach przedstawienia nie uchylano³⁸ bram do samego źródła, prześwitu, w którym Heidegger odkryje *aletheia*, zapomnianą przez metafizykę Prawdę.

Autonomia sztuki doprowadziła ją do, pozornie ścisłej, symbiozy z filozofią. A przecież, dyskutując o sztuce z pozycji współczesnej estetyki lub filozofii sztuki, dyskutujemy raczej o możliwościach przeniesienia i wykorzystania jej zdolności „doświadczenia” w celach ścisłe filozoficznych. Coraz częściej mówimy o sztuce wysokiego kontekstu, o niezbędności teorii przenikającej, a nawet ustanawiającej dzieło sztuki, o znaczeniu intencji, aktu wyboru, samowystarczalności koncepcji. Fi-

³³ U źródeł tych decyzji poety kryło się żądanie niemożliwe: sztuki otwierającej drzwi do istoty *l'inconnu* - mocy samego życia niedostępnej rozumowemu poznaniu. To dla niej eksperymentował z 'uwalnianiem zmysłów', swobodną grą znaczeń, o której pisze Hackett [w:] J. R. Lawler, *Rimbaud's Theatre of the Self*, Harvard UP, 1992, s. 47.

³⁴ Atle Kittany [w:] J. R. Lawler, *Rimbaud's Theatre...*, s. 47.

³⁵ Tytuł tomiku poetyckiego Wojaczka, *Którego nie było*, Wrocław 1972.

³⁶ Termin wprowadzony przez Edwarda Stachurę.

³⁷ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, s. 2.

³⁸ Rozum tematyzujący prawdę bytu z pozycji epistemologicznych, postulował jednocześnie odrzucenie tematyzacji bytowej.

zyczna obecność sztuki rozmywa się gdzieś pomiędzy pomysłem, a interpretującym opisem³⁹.

Welsch dostrzega w tym stanie rzeczy korzyści dla sztuki, która, tracąc kontakt z odbiorcami, szuka wsparcia w filozofii.

Estetyka stała się kulturową agencją reklamową propagującą produkt o nazwie sztuka. [...] Miała ją jeszcze raz zakotwiczyć w całokształcie kultury, żeby ze sztuką nie stało się tak jak z religią, żeby sztuka nie stawała się coraz bardziej pozbawiona znaczenia dla ogółu, żeby nie stawała się sprawą prywatną, żeby w końcu nie obumarła⁴⁰.

Można się zgodzić z tym stwierdzeniem, ale jego zasadność burzy podstawowy fakt, jakim jest niewielki, elitarny krąg czytelników tekstów filozoficznych, nieporównanie mniej liczny niż rzesze odbiorców sztuki współczesnej, która w międzyczasie wypracowała sobie bogate instrumentarium środków zapewniających jej uwagę.

Niebezpieczeństwo czyha gdzie indziej: nie da się zaprzeczyć, że oparcie o filozofię grozi artyście utratą ścisłej więzi z samym doświadczeniem, z jego cielesną bezpośredniością. Zwrócenie się ku „myśleniu świata” (*bios theoretikos*) wymaga przyznania myśli autonomii, jest więc jednocześnie wycofaniem się z nurtu życia. Już Sokrates charakteryzował cel filozofii jako „ćwiczenie umierania”⁴¹. Hannah Arendt przypomina, że myślenie wymaga nieobecności świata, co oznacza, że „filozofia przybiera kolor śmierci”, uwalnia nas od zmysłowości, od zdrowego rozsądku⁴², od opinii publicznej, od naszego praktycznego zaangażowania w świat i jego sprawy⁴³. Artysta przenosi ciężar swej uwagi na pozycję obserwatora, stając się jednocześnie obiektem własnej obserwacji, własnego eksperymentu dokumentowanego teoretyczną refleksją. Nie można jednak zajmować obu tych pozycji naraz. Na naiwnych czekają pułapki „zmistyfikowanej kontemplacji, zafalszowanej neutralności my-

³⁹ Nawiązując do motta, warto przypomnieć, że *Samogłoski* Rimbauda krytykowano za niezborność, brak teaterycznej skrupulatności, widziano je jako „rodzaj werbalnego strumienia, w którym foniczna substancja dominuje nad znaczeniem. A jednocześnie Verlaine pisał: „dojmujące piękno tego arcydzieła uwalnia je od teoretycznych zobowiązań”. Por. Jean-Pierre Giusho, [w:] J. R. Lawler, *Rimbaud's Theatre...*, s. 46.

⁴⁰ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, s. 3–6.

⁴¹ Temat interesująco rozwija Graham Parkes, analizując związki filozofii z oderwaniem od życia. Por. *Death and Detachment*, [w:] *Death and Philosophy*, red. J. Malpas, R.C. Solomon, Routledge, Londyn 1999.

⁴² Welsch właśnie owo rozminięcie się z *common sense* zarzuca uwikłanej w romans z filozofią sztuce współczesnej.

⁴³ I. Lorenc, *Świadomość i obraz...*, s. 21.

ślenia”⁴⁴, popadnięcie w działania pozorne – utrata kontaktu z prawdą żywą.

Sztuka jako taka nie musi podlegać sądom i dekretem królestwa filozofii, by zachować swoją podstawową cechę; należy do kategorii doświadczeń ekstremalnych, ponieważ jest jednym ze sposobów rozświetlania sytuacji granicznych⁴⁵. Pomaga stanąć twarzą w twarz z cierpieniem, walką, śmiercią, doświadczeniem przypadkowości i poczuciem winy. Jeśli zgodzimy się z Heideggerem, to zobaczymy w niej miejsce prawdy, ale to nie wszystko. Potrzebujemy sztuki, bo jest miejscem Nadziei. Otwiera dla nas relacyjny model świata, gdzie doświadczenie łączy w sobie wspomnienia i terażniejszość, dostępne konotacje i rzeczywisty okół świata, subiektywność odczuć i obiektywizację prawd. Otwiera totalność bytu.

Akceptacja reguł rządzących ową sferą „nowego widzenia” pozwala dostrzec tajemne więzi łączące wszystko ze wszystkim, jedność przeciwieństw, o której mówił Mikołaj z Kuzy; wewnątrz sprzeczną tożsamość bytu i niebytu, życia i śmierci, piękna i brzydoty. Wtedy uciekającej z monarchii przedstawienia nie jest już „schwyty, ale uwolniony, gdyż przypomniał sobie, że jest istotą, która zawsze jest wolna”⁴⁶.

Zamiast podsumowania zwrócę się więc raczej do wiersza napisanego przez starego, starego człowieka:

PO
Opadły ze mnie poglądy, przekonania, wierzenia,
Opinie, pewniki, zasady,
Reguły i przyzwyczajenia.

Ocknąłem się nagi na skraju cywilizacji,
Która wydała mi się komiczna i niepojęta,
[...]

Stałem w trawach po pas, wdychając dziki zapach
Żółtych kwiatów

I obłoki. Jak zawsze w tamtych stronach,
Dużo obłoków⁴⁷.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Odwołuję się tu do terminologii Jaspersa. Sytuacje graniczne jako konfrontacja ze skończonością i niewytłumaczalnością ludzkiej egzystencji.

⁴⁶ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 74.

⁴⁷ Cz. Miłosz, *Po*, [w:] tegoż, *To*, Kraków 2000, s. 98.

Maria Korusiewicz

Mon(o)archies of Representation or on Relation Between Art and Philosophy

The author discusses the shifts in the XX c. theory of art and artistic practice in reference to the concept of representation as shaped by Western philosophy stemming from the soil of Platonism. The Kantian paradigm of disinterested, distanced contemplation has locked aesthetic object within the frames of 'representation' locating it beyond the realm of reality. This 'order of power' as Arnold Berleant calls it, protecting the hierarchies of types and genres of art and favouring the senses of distance gives way to new solutions that open the fortress of art to the full spectrum of human existence, to almost uncontrolled intrusion of the phenomenal, the temporary, the transient. Confusion in the field of contemporary aesthetics or philosophy of art is expressed by the on-going discussion announcing the subsequent forms of 'end of art'. However, the crucial question seems to be not the crisis of art but finding a proper way to incorporate it into our experience.

Katarzyna Janus

Akademia im. Jana Długosza, Częstochowa

„Poesis – universi pictura”. Rozważania na temat twórczości Macieja Kazimierza Sarbiewskiego

Maciej Kazimierz Sarbiewski zawarł swoje refleksje na temat znaczenia, istoty aktu twórczego, aktualizującego się w odpowiednio skonstruowanym dziele poetyckim, w traktacie teoretycznoliterackim zatytułowanym *O poezji doskonałej*¹. Sposób prowadzenia wywodu, wykorzystanie obszernego materiału komparatystycznego, retoryczna sprawność argumentacji i erudycja autora w zakresie problematyki teoretycznoliterackiej stają się źródłem satysfakcji poznawczej czytelnika. Lektura daje też możliwości interpretacyjne, ponieważ teoria poezji w ujęciu Sarbiewskiego stanowi wypadkową estetyki, etyki i teologii, co sprawia, że można podążać sygnalizowanymi tropami w poszukiwaniu kontekstów, odczytywaniu symboli i aluzji. Sarbiewski – poeta w swojej pracy twórczej miał okazję do zastosowania norm sformułowanych później w traktacie *De perfecta poesi*, z jego głównymi postulatami, by „poezja była jak obraz” (*ut pictura poesis*²) i by łączyła funkcje poznawcze z estetycznymi i etycznymi (*aut prodesse volunt, aut delectare poetae* /

¹ Poszczególne fragmenty, tak w brzmieniu oryginalnym, jak i w przekładzie, będą cytowała wedle edycji: M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, posługując się skrótem łacińskiego tytułu: „Perf. p.”. Jakkolwiek są w dorobku autora także inne rozprawy traktujące o poezji takie jak: *O poincie i dowcipie*, *Charaktery liryczne* i *O figurach myśli*, to właśnie dysertacja *De perfecta poesi* zawiera spostrzeżenia związane z podjętym tematem artykułu. Cytat w tytule jest także zaczerpnięty z rozprawy *O poezji doskonałej* (s. 14).

² Horacy, *De arte poetica*, w. 361. *Dzieła wszystkie: Pieśni; Pieśń wieku; Jamby; Gawędy; Listy; Sztuka poetycka*, przeł. i opr. A. Lam.

*aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*³). Horacjańskie zalecenia podbudowane obficie filozofią grecką, teorią renesansu i przede wszystkim nauką Kościoła, znalazły aktualizację w twórczości poetyckiej Sarmackiego Horacego – autora pieśni, epod, epigramatów, zachowanego we fragmentach poematu epickiego *Lechiada*.

I księga rozprawy *De perfecta poesi* zawiera kluczowe dla całości wywodu (zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę czasy, w których Sarmacki Horacy formułował swoje wnioski dotyczące oceny działalności twórcy) spostrzeżenie: twórcą prawdziwej poezji może być jedynie chrześcijanin. Wolno mu jednak wykorzystywać poezję pogan, którzy w tej dziedzinie osiągnęli perfekcję. Przykładem tej ostatniej są eposy Homera, poezja Horacego, Owidiusza, wreszcie *Eneida* Wergiliusza, której hołd składa Sarbiewski swoim traktatem. Owa rzemieślnicza sprawność pogańskich twórców winna znaleźć naśladowców. Warto w tym kontekście przytoczyć słowa św. Bazylego, do którego wskazówek w kwestii czerpania z tekstów pogańskich zdaje się stosować Sarbiewski:

Zupełnie tedy na podobieństwo pszczół powinniście korzystać z tych książek. One bowiem ani nie przylatują jednakowo do wszystkich kwiatów, ani nie próbują zabrać w całości tych, do których przyleciały, ale biorą z nich tyle, ile potrzebują do swojej roboty, a resztę pozostawiają. My także, jeśli mamy rozum, weźmiemy z nich to, co nam odpowiada i pokrewne jest prawdzie, a resztę pominiemy. I jak zrywając kwiat z róży, unikniemy cierni, tak samo w takich mowach to, co pożyteczne zerwiemy, a tego, co szkodliwe, będziemy się strzegli⁴.

Przewagę poety chrześcijańskiego stanowi światło objawienia, którym dysponuje i Pismo Święte jako przykład najdoskonalszej, natchnionej poezji. Sarmacki Horacy nazywając Boga przyczyną sprawczą aktu twórczego (*causa efficiens*), pisze:

On to w Opatrzności swojej postanowił, aby poganie osiągnęli doskonałość w poezji i w wielu dziedzinach filozofii, udoskonalenie doskonałych gałęzi wiedzy, mianowicie teologii i filozofii moralnej, przysądając chrześcijanom, abyśmy zdawali sobie sprawę, żeśmy się raczej dla nich narodzili. Zresztą nawet w *Piśmie św.* czytamy, że szczególnie i to nadnaturalnym aktem woli natchnął Bóg do poezji, zwłaszcza lirycznej Mojżesza, Deborę, Judytę, Annę, Dawida, Salomona, Zachariasza, Elż-

³Tamże. Horacjańska zasada „*iucunda et idonea dicere vitae*” miała licznych zwolenników wśród renesansowych teoretyków poezji.

⁴Cytuję za: E. Buszewicz, *Sarmacki Horacy i jego liryka*, Kraków 2006, s. 18.

bietę, a nawet samą Pannę Najświętszą, jako szczególnie odpowiednie narzędzie swojej boskości⁵.

Poeta zatem został natchniony do poezji, stał się *instrumentum divinae laudis*.

Artysta będący boskim narzędziem to temat podejmowany wielokrotnie przez autorów starożytnych. Znajomość dzieł Platona, Arystotelesa, Cyserona, neoplatoników florenckich odegrała znaczącą rolę w procesie konstytuowania się estetycznej teorii Sarbiewskiego. Na czoło tej teorii wysuwa się określenie poety jako drugiego Boga – *Ut alter Deus*⁶. Wiąże się to niewątpliwie ze znaczeniem czasownika *poiein*, od którego *poietes* bierze swoją nazwę. Etymologia wiele tutaj wyjaśnia. Grecki czasownik *poiein* używany w znaczeniu „czynić, robić, tworzyć, naśladować”, oddaje Sarbiewski łacińskimi: *condere, creare, fingere, facere, imitari*. Jako element nowy, niespotykany dotąd w poetykach renesansowych⁷, wprowadza definicję poety będącego tym, który stwarza coś

⁵ Perf. p., s. 22: „Quorum perfectionem, quoad poesin et magnam philosophiae partem, peculiari quadam providentia voluit esse penes gentiles, perfectionum scientiarum perfectionem Christianis assignaturus, ut theologiam moralemque philosophiam, ut ad haec natos nos esse potius consideremus Ceteroqui et in *Sacris libris* peculiari quodam et quidem supernaturali instinctu Dei legimus poesin inspiratam, lyricam praesertim, Moysi, Deborahae, Iudithae, Annae, Davidi, Salomoni, Zachariae, Elisabethae, ipsique etiam sanctissimae Virgini, tamquam aptum quoddam et singulare divinae laudis suae instrumentum.”

⁶ Po raz pierwszy na porównanie poety do Boga odważył się Julius Caesar Scaliger w rozprawie teoretycznej *Julii Caesaris Scaligeri viri clarissim Poetices libri septem*. Editio tertia. Apud Petrum Santandreanum. M.D.L. XXXVI. Na stronie 6. traktatu czytamy: „Sola poesis haec omnia complexa est tanto quam artes illae excellentius quae caeterae (ut dicebamus) res ipsas, uti sunt, repraesentant... poetica vero speciosus quae sunt et quae non sunt, eorum speciem ponit. Videtur sane res ipsas non ut aliae, quasi Historio narrare, sed velut alter deus condere.” Poetyka Skaligera jest bardzo często przywoływana przez Sarbiewskiego. W wielu kwestiach wykorzystuje myśli zawarte w traktacie poprzednika. Na temat *Poetyki* Skaligera zob. E. Sarnowska, *Główne problemy „Poetyki” Juliusza Cezara Scaligera*, [w:] *Studia Estetyczne*, t. 3, red. Z. Lissa, S. Morawski, S. Żółkiewski, Warszawa 1966.

⁷ Na temat etymologii nazwy *poietes* wypowiadają się m.in. współcześni Sarbiewskiemu teoretycy poezji. Philip Sidney, angielski apologeta poezji, pisze: „Stosowane przez Greków słowo *poeta* – jako najcelniejsze przeszło do innych języków. Pochodzi od słowa *poiein*, co znaczy: *tworzyć*. Nie wiem, czy my Anglicy, z rozmysłu lub przypadkiem, zgodziliśmy się z Grekami zowiąc go twórcą (maker)”. Cytuje za: *Poetyka okresu renesansu : antologia*, wybór, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temeriusz, przyp. J. Mańkowski i E. Sarnowska-Temeriusz, przeł. T. Dobrzyńska et al., s. 511. Przywoływany często przez Sarbiewskiego Jacobus Pontanus w następujący sposób rozumie słowo *poiein*: „Imię poety pochodzi od *to poiein*. Ponieważ słowo to tłumaczy się jako *tworzyć i zmyślać (facere et fingere)* – poeta przedstawia się nam jako twórca i zmyślacz czyli naśladowca (*factor et factor sive imitator*),

ponownie, naśladowując Boga w akcie stworzenia. Czasownik *facere* i wyrażenie *rursus fingere* – wyrażają w pełni zadania poety i stanowią o jego podobieństwie do Boga. Różnicę pomiędzy sztuką poetycką a innymi sztukami stanowi połączenie funkcji naśladowania i stwarzania, przez co naśladowana rzeczywistość zostaje na nowo powołana do życia.

Jeden tylko poeta ma ten przywilej, że w pewnym sensie, na podobieństwo Boga, słowem swoim lub opowiadaniem o czymś jako o istniejącym, sprawia, o ile jest to w jego mocy, iż to coś jasno występuje i jakby na nowo powstaje⁸.

Stworzona przez Sarbiewskiego teoria procesu poezjotwórczego, gdzie poeta jest Bogu podobny (*similis Deo*) wykazuje podobieństwo do platońskiej koncepcji twórczości, z której początek bierze i starożytna teoria czy też filozofia poezji, i myśl chrześcijańska. Estetyka antyczna w bardzo konsekwentny sposób przeplata się w traktacie Sarbiewskiego z elementami chrześcijańskiej teologii. Poeci obdarzeni natchnieniem (*mania muson*) według Platona stanowili pewnego rodzaju medium pomiędzy bogiem a człowiekiem, byli „tłumaczami bogów w zachwyceciu” (*hermeneis ton theon katechumenoi*⁹). Według Sarbiewskiego otrzymywali boską wiedzę – źródło metafizycznego poznania.¹⁰

W celu przedstawienia szerszego tła dla głoszonej w *De Perfecta poesi* koncepcji twórcy, warto sięgnąć też do pism filozoficznych i retorycznych Cycerona, na którego autorytet powołuje się sarmacki Horacy. W *Rozmowach tuskulańskich* określa natchnienie poetyckie terminami: *vis divina, caelestis instinctus*.

Wydaje mi się, czytamy, że i te bardziej znane i sławne umiejętności nie są pozbawione mocy boskiej. Sądzę, że i poeta nie tworzy swej pełnej powagi i piękna pieśni bez jakiegoś niebiańskiego na-

a stąd poezja jako sztuka tworzenia i zmyślenia, czyli naśladowania. Zmyślenie bowiem lub wyobrażenie jest naśladowaniem, mianowicie owej rzeczy, której obraz i podobieństwo się kształtuje, ten zaś, kto naśladuje tworzy wyobrażenie czegoś” (tamże, s. 485).

⁸Perf. p., s.6: „Ita enim fingit poeta seu imitatur, ut id faciat, quod imitatur, et quasi de novo condat [...]. Solus poeta est, qui suo quodammodo instar Dei dicendo seu narrando quidpiam tamquam existens facit illud idem penitus, quantum ex se, ex toto existere et quasi de novo creari”. Zob. na ten temat: K. Stawecka, *Maciej Kazimierz Sarbiewski – prozaik i poeta*, Lublin 1989, s. 78; A. Czyż, *Instar Dei – Sarbiewski o człowieku tworzącym*, [w:] *Jesuitica. Kolokwium naukowe z okazji 400 rocznicy urodzin Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, pod red. J. Malickiego przy współudziale P. Wilczka, Katowice 1997, s. 9–18.

⁹Platon, *Ion* 534 c, za: W. Tatkiewicz, *Estetyka starożytna*, Wrocław 1962, s. 133.

¹⁰E. Sarnowska-Temeriusz, *Teoria poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, [w:] *taż, Studia z teorii i historii poezji*, Wrocław 1967, s. 129.

technienia, i wymowa obfitująca w dźwięczne wyrazy i doniosłe myśli nie powstaje bez udziału jakiejś wyższej siły¹¹.

Podobną myśl znajdujemy w dialogu *De oratore*: „Nikt nie może być dobrym poetą bez technienia bogów jakby szafu”¹². W pierwszym z przytoczonych fragmentów na uwagę zasługuje fakt, iż pod wpływem boskiej inspiracji powstają rzeczy ważne, pełne powagi i piękna. Wydaje się, że w taki właśnie sposób rozumie natchnienie nasz autor, przywołując imiona proroków starotestamentalnych i postaci biblijnych Nowego Testamentu. To w tym kontekście poezja, za jaką Sarbiewski uważa słowo Boże, stała się udziałem boskich wybrańców, będących narzędziem dla wyrażenia bożej mocy i chwały. By zilustrować ten najdoskonalszy wytwór poezji, przytacza obraz stworzenia świata. Akt boskiej kreacji zostaje przyrównany do procesu poezjotwórczego. Oto realizuje się zamysł twórcy – Boga. Powstaje świat jak za pomocą kolejnych pociągnięć pędzla artysty. *Ut pictura poesis* – jakby autor zastosował się do zaleceń Horacego. Sarbiewski zauważa dwuwymiarowość dzieła poetyckiego. W poezji nieodzowna jest malarskość, jeśli chodzi o obrazowanie świata natury. Przedstawienie człowieka, a właściwie ludzkich czynności to realizacja, wykraczająca poza możliwości malarza. „Jeśli chodzi o inne przedmioty poeta będzie raczej malarzem niż poetą, a tylko w odniesieniu do czynności ludzkich, będzie *poietes* tzn. twórcą”¹³. Na potwierdzenie swojej tezy przywołuje obraz stworzenia świata. Bóg jest przedstawiony jako najmądrzejszy malarz (*sapientissimus pictor*¹⁴) urzeczywistniający obraz istniejący w jego umyśle. Posłużył się nieskończonością przestrzeni jak blejtrmem. Na nim z wykorzystaniem zasad perspektywy (*optica*) „rozpiął przestwór powietrza, zawiesił ogień, wybrzeżami zamknął morza, utwierdził ziemię, rozprzestrzenił

¹¹ „Mihi vero ne haec quidem notiora et illustriora carere vi divina viderentur, ut ego aut poetam grave plenumque carmen sine caelesti aliquo mentis instinctu putem fundere aut eloquentiam sine maiore quadam vi fluere abundantem sonantibus verbis uberibusque sententiis” (M. T. Cicero, *Tusculane disputationes*, I, 26, 64, przeł. J. Śmigaj, [w:] Marcus Tullius Cicero, *Pisma filozoficzne*, t. 3: *Księgi akademickie. O najwyższym dobru i złu. Paradoksy stoków*, przeł. W. Kornatowski, *Rozmowy tuskulańskie*, przeł. J. Śmigaj, komentarzem opatrzył K. Leśniak, Warszawa 1961). Liczne miejsca dzieł autorów starożytnych, gdzie pojawiają się określenia natchnienia poetyckiego podaje T. Michałowska, *Reguły w staropolskiej sztuce poetyckiej*, [w:] *Studia staropolskie. Estetyka – poetyka – literatura*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 7–15.

¹² M. T. Cicero, *De oratore*, II, 46, 194: „Neminem bonum poetam esse posse sine afflatu deorum quasi furore”.

¹³ Perf. p., s.21.

¹⁴ Tamże, s. 11.

poła, wzniosł góry, obniżył doliny, dodał lasy, otworzył źródła, rozlał rzeki, rozpostarł w górze niebo"¹⁵. W kolejnych aktach pojawiły się „na obrazie” dywany roślin, pory dnia i nocy nasycone odpowiednim światłem dzięki zastosowaniu sztuki światłocienia (*ars clari et opaci*), świat ożywiony. Momentem kulminacyjnym aktu stworzenia jest jednak umieszczenie na obrazie, którego opis dzięki malarskości silnie oddziałuje na wyobraźnię – wewnętrzny zmysł wzroku – człowieka. Pierwsza część aktu stworzenia świata pełni funkcję estetyczną. Moment stworzenia człowieka kieruje myśli odbiorcy w stronę epistemologii. Podobieństwo poety do Boga wynika bowiem również z faktu opiewania przez twórcę czynności ludzkich. Na potwierdzenie tej tezy odwołuje się Sarbiewski do *Poetyki* Arystotelesa, gdzie Stagiryta przedstawia cechy właściwe tragedii: „W rzeczywistości jest więc tragedia naśladowczym przedstawieniem akcji i ze względu na nią właśnie przedstawieniem postaci działających”¹⁶. Dokonana przez Sarbiewskiego interpretacja słów filozofa: „W tym zatem znaczeniu Arystoteles wyraził się, że czynności ludzkie są przedmiotem poezji, ponieważ wszystko inne przynależy do czynności ludzkich, względnie do człowieka jako do zasadniczego celu”¹⁷ nabiera nowego sensu z chwilą zestawienia z biblijną historią aktu stworzenia. W *Księdze Rodzaju* czytamy: „A wreszcie rzekł Bóg: »Uczyńmy człowieka na Nasz obraz i podobnego Nam« [...]. Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz, na obraz Boży go stworzył” (Rdz 1, 26). Podobieństwo człowieka do Boga zostało kilkakrotnie podkreślone. Człowiek został wywyższony ponad wszelkie stworzenie i otrzymał nad stworzeniem władzę. Jest istotą obdarzoną życiem duchowym. Cała reszta stanowi jedynie tło dla działalności głównego bohatera:

Jak zatem na tym obrazie wszechświata, do którego przyrównaliśmy poezję, wszystkie inne szczegóły poza człowiekiem to *parerga* i jakby epizody, tak również w poezji naczelnym tematem będzie człowiek, a wszelkie inne twory odgrywać będą tylko rolę przedmiotu dodatkowego, wprowadzonego jedynie dla przyozdobienia i elastyczniejszego przedstawienia naczelnego tematu¹⁸.

¹⁵ Tamże, s. 15.

¹⁶ Arystoteles, *Poetyka*, 1449 b 24–28, przeł. i opr. H. Podbielski, Wrocław 1983, BN.

¹⁷ Perf. p., s. 20: „Hoc ergo sensu Aristoteles actiones humanas dixit esse argumentum poetices, quatenus cetera omnia ad actiones humanas vel ad hominem pertinent, tamquam ad finem suum”.

¹⁸ Perf. p., s. 14: „Quemadmodum igitur in hac universi pictura, quam simillimam poesi diximus, cetera praeter hominem parerga sunt et quasi episodica, ita prorsus in poesi praecipuum argumentum erit homo, reliquae res creatae accessorium dumtaxat obiectum et non nisi propter ornamentum et optacam quondam praecipui obiecti apparentiam.”

Jak dalej napisze Sarbiewski, poemat epicki jest swego rodzaju wszechświatem powstałym dzięki fantazji artysty (*rerum universitas a poeta conficta*), w którego centrum znajduje się główny bohater i jego *actio unica*¹⁹. Fantazja poety jest również elementem boskości. Ta właśnie dyspozycja została także kilkakrotnie podkreślona przez Stagirytę. W *Metafizyce* czytamy: „Wytwory sztuki są to te, których forma tkwi w duszy artysty”²⁰. Myśl tę rozwija filozof w *Etyce nikomachejskiej* „Otóż wszelka sztuka łączy się z powstawaniem i wynalazczym obmyśleniem tego, by powstało coś z rzeczy, które mogą być i nie być, których źródło tkwi w wytwarzającym a nie w wytworze”²¹. Cynceron formułuje podobne wnioski w odniesieniu do twórczości poetyckiej: poeta „nie ma granic dla swych uprawnień, lecz wolno mu poruszać się swobodnie w obrębie swoich zdolności i możliwości”²². Sarbiewski przywołuje autorytet Arpinaty, by wykazać wyższość poety nad mówcą. Należy jednak zauważyć, że w ujęciu autora traktatu *De perfecta poesi* wymienione dyspozycje poety wystarczają do tworzenia prawdziwej poezji przy założeniu, że źródłem wyobraźni, fantazji jest to, co już raz zostało stworzone. Poeta „creat quodammodo secunda vice”, „facit aliquid novi”, „condat novam actionem”, „de novo creat”²³. Wyobraźnia poety jest więc jakby odbiciem boskiej wyobraźni, którą Bóg okazał w akcie stworzenia, a której poeta jest naśladowcą. Moment zmaterializowania się idei twórcy zestawia Sarbiewski ze słowami św. Pawła: „Nazywa to, czego nie ma, jak to, co jest” (Rz 4, 17). Interpretacja słów autora listu dokonana przez Sarbiewskiego, wydaje się bliski egzegezie św. Tomasza, którego nauka ma wpływ na zawartość poetyki sarmackiego Horacego²⁴. W *Wykładzie Listu do Rzymian* czytamy:

¹⁹ Tamże, s. 28.

²⁰ Arystoteles, *Metafizyka*, VII, 1032b, 1.

²¹ Arystoteles, *Etyka nikomachejska* 1140 a, 10–13, [w:] tenże, *Etyka nikomachejska; Etyka wielka; Etyka eudemejska; O cnotach i wadach*, przeł. i opr. D. Gromska, L. Regner, W. Wróblewski, Warszawa 1996. Św. Augustyn podobnie na temat dyspozycji twórcy wypowiada się w *Dialogach filozoficznych*: „Oczywiste jest, że sztuka tkwi nie gdzie indziej, tylko właśnie w duszy twórcy i to nierozdzielnie” (zob. *Dialogi filozoficzne*, Kraków 1999, przeł. L. Kuc, s. 316).

²² M. T. Cicero, *De oratore*, I, 16, 70, [w:] tenże, *Pisma krasomówcze i polityczne*, przeł. E. Rykaczewski, Poznań 1873.

²³ Perf. p., s. 5, 6, 7.; zob. także: K. Stawecka, *Maciej Kazimierz Sarbiewski...*, s. 82.

²⁴ Na temat stosunku Towarzystwa Jezusowego do doktryny św. Tomasza zob. L. Grzebień SJ, *Działalność jezuitów na polu szkolnictwa do połowy XVII w.*, [w:] *Nauka z poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, pod red. J. Bolewskiego SJ, J. Z. Lichańskiego i P. Urbańskiego, Warszawa 1995, s. 40–43.

Powołanie (*vocare*) może tu oznaczać zwykłą Bożą wiedzę, czyli poznanie, którym poznaje On rzeczy przyszłe, nieistniejące aktualnie jako teraźniejsze. W tym sensie czytamy o powołaniu w Ps. 147, 4 „On liczbę gwiazd oznacza, wszystkie je woła po imieniu”²⁵.

Owo poznanie człowiekowi może przybliżyć artysta i „[...] wszystkie rzeczy natury przedstawić – mgły, chmury, deszcz, kurz, opary o różnej gęstości, przejrzystość wód i wreszcie – gwiazdy na niebie”²⁶. Autorem powyższych słów jest już artysta i teoretyk renesansu – Leonardo da Vinci. Zawierają postulaty wobec malarzy, a ze względu na symboliczny charakter, nabierają szczególnego znaczenia zestawione z przytoczonym fragmentem psalmu – natchnionej poezji i następującą, przesyconą światłem pieśnią Sarbiewskiego – wyrazem tęsknoty do ojczyzny niebieskiej.

Pierś mą rozpala ojczyzny czar błogi, / Urit me patriae decor;
 Sklepienie gwiazdne, co wśród mroków ślepych / Urit conspicuis
pervigil ignibus
 Rozbłyska cudnie nad ziemi rozłogi, / Stellati tholus aetheris,
 Księżycą srebrne światło oraz przepych / Et lunae tenerum lumen,
et aureis
 Lamp, co u nieba bram płoną łagodnie. / Fixe lampades atriis.
 O korowodzie nocy, coś się sprzysiąć / O noctis choreas, et teretem sequi
 Chciał, by wśród płasów nieść drżące pochodnie! / Iurate thiasum faces!
 Piękne ojczyzny lice, gdzie ócz tysiąc / O pulcher patriae vultus, et ignei
 Nieustającą straż pełni w błękicie! (w. 1–9)²⁷ / Dulce excubiae poli!

W utworze w reprezentatywny sposób filozof, teoretyk poezji, teolog aktualizuje zalecenia sformułowane w traktacie *De perfecta poesi*: celem działalności twórcy jest przybliżenie prawdy natury, umożliwienie odbiorcy poznania, będącego rzeczywistym przeznaczeniem człowieka. Pieśń, której autor nadał tytuł *Ad caelestam adspirat patriam* (I 19)²⁸, zdaje się realizować postulaty Leonarda sformułowane w odniesieniu do malarstwa. Opis pejzażu cechuje umiejętność w operowaniu światłem

²⁵ Św. Tomasz z Akwinu, *Wykład Listu do Rzymian*, tłum. i oprac. J. Salija O P, Poznań 1987, s.75.

²⁶ Leonarda da Vinci cytuję za: J. Białostocki, „O Leonardo, czemu tak się trudzisz?”, [w:] tenże, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1956, s. 28.

²⁷ Cytuję wedle edycji: M. K. Sarbiewski, *Liryki oraz Droga Rzymska i fragmenyt Lechidy*, przeł. T. Karyłowski TJ, opr. M. Korolko przy współudź. J. Okonia, Warszawa 1980.

²⁸ Elwira Buszewicz w monografii poświęconej poezji Sarbiewskiego zwraca uwagę na podobieństwo pomiędzy tą odą a epigramatem jezuity Bernarda Bauhuzjusza (*Epigrammatum libri V*, Coloniae 1618, s. 79). Zob. też, *Sarmacki Horacy i jego liryka...*, s. 260.

– elementem natury najmocniej oddziałującym na zmysł wzroku. Oda wykorzystuje formę erotyku Horacego (II 19), by, operując podobnymi środkami, wyrazić żar miłości do niebieskiej ojczyzny. Pierwsza część ody przedstawia, na czym polega ów *decor patriae*, do którego tęskni utożsamiony z autorem podmiot mówiący. Podziw budzi *pervigil tholus* – bezustannie czuwające sklepienie gwieździstego nieba, które rozpala niezwykle żarem – *conspicuis ignis*. Powtórzony również w drugim wersie czasownik *urit* można przetłumaczyć zarówno „pali”, co wskazywałoby na dopełnienie *me* z pierwszego wersu, jak i „płomienieje” z dopełnieniem dalszym: *conspicuis ignis*. Ogień – *ignis* – ma tu dosłowne znaczenie – blasku, światła oraz przenośne – żaru namiętności: spala i rozświetla. Epitet *pervigil* – wiecznie czuwający, określający sklepienie niebieskie, przywołuje na myśl gwiazdy, które nigdy nie gasną i stanowią zawsze otwarte oczy na obliczu ojczyzny (*vultus patriae*). W drugiej części ody autor przedstawia się jako *hospes stelliferi luminis* – „gospodarz gwieźdznego blasku” zwracający się z retorycznym pytaniem do czytelników, odbiorców, słuchaczy swojej poezji, dlaczego tak długo widzą go jako wygnańca oddalonego od nieba (*exul sepositus caelo*) i, jakby spodziewał się rychłego przejścia do wieczności, zostawia dyspozycje co do obejścia się z jego prochami:

Tu złóście ziemskie szczątki mego ciała,
By uwolniona nad cienie mogiły
W beżmiary raj uleciała (w. 17-20).

Wśród pieśni, będących wyrazem tęsknoty do życia wiecznego są również takie, w których *patria caelestis* przedstawiona jest jako kraina urzekająca naturalnym pięknem, harmonią, reprezentujące poetykę pięciu zmysłów. Oda 21 z IV księgi stanowi właśnie rozbudowany opis cudownej krainy, łączącej w sobie elementy Edenu, Elizjum, Arkadii, Złotego wieku i rodzimego krajobrazu, które przenikają się podporządkowane nadrzędnemu nurtowi tradycji chrześcijańskiej. W poprzedzonej mottem zaczerpniętym z *Pieśni nad pieśniami*, Oblubieniec przywołuje Przyjaciółkę, przedstawiając Jej uroki życia w owym cudownym miejscu. Wydaje się, że namalowany słowem pejzaż można odczytywać bez alegorycznej interpretacji. To niebo rozumiane w kategoriach ziemskiego piękna, odbieranego zmysłem wzroku, słuchu, dotyku. Radości, której ma stać się źródłem, każdy po części doświadczył. Oto zima przyobleka się w zieleń, chmury burzy pierzchają przed słońcem, zwierzęta pasą się na urodzajnych pastwiskach, szemrzą strumyki, pluskają ryby,

śpiewają ptaki, wokół pachnie różnym kwieciami i nabrzmałym zbożem, każdy może odpocząć w cieniu jaworów. Obraz wydaje się nasycony kolorem i światłem.

Przedstawione pokrótce pieśni Sarmackiego Horacego dowodzą tezy zawartej w traktacie *O poezji doskonałej* dotyczącej zadania poety i funkcji poezji. Można tu odnaleźć analogie z fragmentami Księgi Rodzaju. Pierwszą z prezentowanych ód możemy odnieść do momentu stworzenia ciał niebieskich na sklepieniu nieba (Rdz 1, 14–18), druga, jakkolwiek nawiązuje do *Pieśni nad pieśniami*, przywodzi na myśl czwarty i piąty dzień stworzenia (Rdz 1, 10–23). Kluczowym momentem w dziejach stworzenia było jednak uczynienie człowieka. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na jeden z epigramatów, będący refleksją estetyka pod wpływem obcowania z obrazem Stanisława Kostki, namalowanym przez nieznanego malarza. Malowidło znajdowało się w kaplicy nieistniejącego dzisiaj Domu Nowicjackiego Jezuitów na rzymskim Kwirynale.

Kto cię tak namalował, że twój portret ludzi?
 Jakże żywym twarz Twoja pokrywa się cieniem?
 Bledniesz, blednie: rumienisz się, gdy się rumieni.
 Tobie życia i jemu nie brak życia swego.
 Ty bez serca, trwa tamten bez serca. Gdy mówisz,
 I on mówi, a patrzy, gdy spojrzenie rzucasz.
 Równa wam i nierówna chwała: portret wiernym
 Obrazem ciebie, lecz ty – Boga, Stanisławie²⁹.

Utwór, podobnie jak wszystkie epigramaty autora rozprawy *De acuto et arguto*, odznacza się lapidarnością i zaskakującą pointą. Ostatni dystych przywodzi na myśl platońską teorię w odniesieniu do sztuk plastycznych. Platon rozpatruje *mimesis* wedle kryterium ontologicznego – stosunku procesu naśladowania do dzieł natury. „Produkt” powstały w akcie naśladowania według Platona „stoi na trzecim miejscu w stosunku do rzeczywistości” i jest efektem „pewnej zabawy a nie zajęcia poważnego”³⁰. Sztuka jest więc jedynie cieniem boskiego arcyzmu. Dlatego pomimo doskonałości portretu, obraz „przegrywa” ze stworzonym przez Boga oryginałem. Sztuka zatem i poezja, o tyle ubogaca świat pięknem, o ile wiernie reprezentuje naturę.

²⁹K. Sarbiewski, *Rzymski wizerunek błogosławionego Stanisława Kostki* (XXII), [w:] tenże, *Księga epigramatów*, przeł. i oprac. M. Piskala, D. Sutkowska, Warszawa 2003, s. 43.

³⁰Platon, *Państwo*, 599A; 602 B, przeł. i opr. W. Witwicki, Kęty 2003.

Epigramat Sarbiewskiego to poezja poddająca analizie dzieło malarzkie. Leonardo da Vinci, wielki teoretyk sztuki renesansu, okresu, którego refleksje na temat twórczości odcisnęły się piętnem na traktacie *De perfecta poesi*, ocenia poezję jako tę dziedzinę twórczości, która ustępuje malarstwu:

Mimo że byłbyś [poeto] w stanie opowiedzieć lub dokładnie opisać widziane kształty, to malarz tak je namaluje, że wydawać się będą żywyymi, a stosując światło i cień, nada on wyraz ludzkiej twarzy. Czego ty za pomocą pióra uczynić nie możesz, malarz pędzlem osiągnie³¹.

Jednak i ten człowiek, w którego koncepcji, jak pisze Jan Białostocki, „sztuka zyskuje naukową godność i udziela stanowisku artyście rangi szczególnej”³² napisze w swoich notatkach:

O niezwykle procesie! Jaki talent może odnieść korzyść z przenikania natury w ten sposób? Kto uwierzyłby, że mała przestrzeń zawiera obrazy wszechświata? Jaki język jest w stanie opisać tak wielki cud? Prawdę mówiąc, żaden! I to właśnie prowadzi ludzkie dysputy do rozważania o boskich rzeczach³³.

³¹ Cytuję za: Leonardo da Vinci, *Szkice i zapiski*, oprac. H. A. Suh, przeł. B. Bruzda, Warszawa 2006, s. 12.

³² J. Białostocki, *O Leonardo...*, s. 26.

³³ Cytuję za: Leonardo da Vinci, *Szkice...*, s. 103.

Katarzyna Janus

“Poesis – Universi Pictura”.

Considerations on Maciej Kazimierz Sarbiewski’s Works

In the first part the article is devoted to Maciej Kazimierz Sarbiewski’s view on the role of a poet and poetry. In his treatise *De perfecta poesi (On Perfect Poetry)* he expressed his conviction of divine character of poetic creation: a poet is an inspired, vivacious man and above all, a Christian, who, like God (“ut alter Deus”), creates something of nothing (“ex nihilo creat”). The Sarmatian Horace compares poet’s and painter’s creative processes and shows similarities. Sarbiewski’s opinions are based on the authority of Plato and Aristotle. He also uses Renaissance and Neo-Platonic sources. Some of them are quite similar to Leonardo da Vinci’s theory of art.

The main aim of the second part of this text is to show, how Sarbiewski’s theory of poetry and of art is realized in his poetic works. For this purpose, his representative works (which realize Horace’s maxim “ut pictura poesis”) have been analyzed.

Ireneusz Gielata

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

Lekcje patrzenia (Prus o malarstwie i fotografii)

W jednej z *Kronik* Prus wyznaje: „kocham malarzy; jest to bowiem szczególnie rodzaj dziatwy Apolliana, między którymi znajduje się wielu ludzi całkiem przytomnych” (t. VII, s. 277)¹. Wypowiedź ta pochodzi z felietonu, w którym mowa m.in. o wystawie malarskiej w gmachu Towarzystwa Sztuk Pięknych. Relacja Prusa nie stroni od humoru, który pozwala mu wywiązać się z dziennikarskiego obowiązku bawienia czytelników i uwalniania ich od zmagania się z poważnymi tematami², a zarazem służy do krytyki prezentowanych na wystawie obrazów Matejki.

Prus wykpiwa sądy krytyków uznających autora *Bitwy pod Grunwaldem* za „mistrza mistrzów”, a jego obrazy za „arcydzieła arcydzieł”, których „nie wolno [...] oglądać, tylko trzeba się im «kłaniać», nie wypada odchodzić, tylko «gwałtem odrywać się» od nich...” (t. VII, s. 278)³. Stawia im zarzut „krytycznego serwilizmu” polegającego na traktowaniu głośnych autorów jak magnatów, a pomniejszych jak drobną szlachtę, co prowadzi do tego, że polscy krytycy z „amatorstwa” godzą się na przyjmowanie podrzędnej roli dworaków, którzy „szaraczkom z daleka kiwają głową, a przed magnatami padają na kolana” (t. VII, s. 278).

¹ Cytaty z *Kronik* Prusa podaję za wydaniem B. Prus, *Kroniki*, t. I-XX, oprac. Z. Szwejkowski, Warszawa 1956-1970.

² Przejście od powagi do humoru zapowiada wyznanie kronikarza: „W ostatnim cyrkularzu zobowiązano mnie, abym nie zanudzał czytelników «kwestiami poważnymi», ale bawił ich wesołą pogadanką. – Owszem, i ten towar mamy na składzie...” (t. VII, s. 277).

³ Prus przywołuje tu fragmenty recenzji Bolesława K., *Z krainy piękna* zamieszczonej w „Biesiadzie Literackiej” – zob. przypisy do *Kronik* (t. VII, s. 538-539).

W przeciwieństwie do nich, Prus potrafi wznieść się ponad czolobitny ton dominujący w ówczesnych wypowiedziach na temat malarstwa Matejki i w humorystyczny sposób wytyka niedociągnięcia jego obrazów: „Na nieszczęście, niektóre jego figury mają nogi w przedpokoju, tułów w salonie, a głowę w kuchni. Oświetlenie «pod Byczyną» jest niemożliwe, bo nie wiadomo: czy to dzień, czy noc i skąd idzie światło? Prócz tego fantazja przepelnia jego obrazy. Na przykład, pod Grunwaldem jest taki tłok, że w tym ścisku można by co najwyżej wyciągać portmonecki, ale nie walczyć” (t. VII, s. 281).

Jednak zaraz po tej kąśliwej uwadze, Prus porzuca retorykę humoru i z powagą wylicza jeszcze inne wady prac polskiego malarza: „Matejce zdaje się, że pędzlem można przedstawić nie tylko człowieka i sytuację, ale nawet epokę i całą historię narodu, a to są złudzenia, które szkodzą jego dziełom” (t. VII, s. 281). Zarzut ten wypływa z przyjętego wcześniej przez kronikarza założenia, w myśl którego widz poszukuje w malarstwie dwóch składników: człowieka i sytuacji – „Kiedy malarz przedstawia człowieka, to widz musi domyślić się, czego ten człowiek chce, co myśli i co czuje. A kiedy przedstawia sytuację, to postawy i fizjognomie ludzi wchodzących do niej muszą ją głośno wypowiadać” (t. VII, s. 280). Zatem Prus ocenia malarstwo Matejki z wyraźnie sprecyzowanego stanowiska. Jako krytyk poszukuje w jego obrazach człowieka i sytuacji, ludzkich uczuć i myśli, namiętności i czynów, które rodzą się w określonych życiowych okolicznościach. Tymczasem przynajmniej niektóre z dzieł Matejki niejako wykraczają poza możliwości, jakie stwarza malarstwo i zamiast poprzestać na odmalowaniu człowieka i sytuacji, próbują przedstawić dzieje narodów, a nawet całych epok. Owemu złudzeniu – zdaniem kronikarza – uległ Matejko. Być może Prus prowadzi tu skrycie spór o to, który z rodzajów sztuk dysponuje środkami umożliwiającymi opisywanie historii – spór, który chciałby rozstrzygnąć na własną korzyść. W końcu w swoich powieściach – jak chociażby w *Lalce* i w *Faraonie* – dążył do przedstawienia „dużych zjawisk społecznych”⁴ na tle epok, w których się one toczą. W każdym bądź razie zamieszczona w kronice krytyka obrazów Matejki, choć zaprawiona dużą dawką humoru, w rzeczywistości napisana została na serio. Humor – jak zwykle u Prusa – pozwala na sumienny ogląd prac polskiego malarza co najmniej z dwóch stron: „dobrej i złej, małej i wielkiej, ciemnej i jasnej”⁵. Taki sposób widzenia staje się możliwy dopiero wówczas, gdy krytyk

⁴ Zob. B. Prus, *Słowo o krytyce pozytywnej*, [w:] tegoż: *Pisma*. t. XXIX, *Studia literackie, artystyczne i polemiki*, pod red. Z. Szwejkowskiego, s. 195.

⁵ Tamże, *Słowo o krytyce pozytywnej*, s. 175.

przestanie się „im « kłaniać »” (t. VII, s. 278), a zacznie na nie z uwagą patrzeć. Toteż humor w tym przypadku posiada moc uwalniania od panujących w krytyce dogmatów, które zaciemniają i fałszują odbiór obrazów Matejki. Zatem wyznanie kronikarza o estymie, jaką darzy Matejkę i innych twórców „szczególnego rodzaju dziatwy Apolliana”, choć żartobliwe w tonie, należy przyjąć z całą powagą.

Malarstwo pisarza – realistę fascynuje. Dla niego sztuka ta jest niezwykłym sposobem widzenia, porządkowania i oddawania rzeczywistości. Stąd zgłębia istotę efektu, za pomocą którego malarzom udaje się kopiować przedmioty, przedstawiając je, jakimi są. Urzeka go potęga plastycznego wyrazu w ukazywaniu świata rzeczy i zjawisk. Zastanawia się nad znaczeniem wyobraźni w procesie przekładania obrazów rzeczywistych na płaską powierzchnię papieru czy płótna. Próbuje pojąć, na czym polega swoistość wrażenia, jakie rysunek, malarstwo wywołuje na widzu. I dlatego Prus często na kartach swoich cotygodniowych kronik zmagą się z obrazami, chce je przeniknąć, ogarnąć wzrokiem i myślą. Uprawia coś w rodzaju ćwiczeń z patrzenia, a ich celem jest dotarcie do istoty malarskich przedstawień rzeczywistości.

W efekcie tych ćwiczeń Prus formułuje sądy na temat malarstwa i wtapia je w narrację kronik. A robi to niejako „przy okazji”, „mimochodem”. Tak dzieje się w kronice z listopada 1887 roku, w której po przytoczeniu obszernych fragmentów recenzji Witkiewicza, będącej ostrą i zjadliwą krytyką prac uczniów Matejki⁶, dzieli się z czytelnikiem uwagą: „[...] na tym polega malarstwo, ażeby: za pomocą farb, na płaskim płótnie, wywołać [wrażenie] rzeczywistości” (t. X, s. 232). Zatem dla Prusa istota malarstwa tkwi w dążeniu do wytworzenia efektu realistycznego. Temat pełni więc w nim rolę drugorzędną. W tym przekonaniu utwierdza go Witkiewicz⁷:

Witkiewiczowi, o ile wiem, nie chodzi o «temat». On pozwala wam malować sceny z *Boskiej komedii* Dantego z targu na Pradze; Leonidasa w Termopilach i pastucha. Żąda tylko, aby Leonidas i pastuch wyglądali – jak żywi; ażeby nie byli płascy, tylko wypukli; ażeby mieli dookoła siebie powietrze; ażeby ciało ludzkie posiadało te setki barw, jakie posiada

⁶ Zob. B. Prus, *Kroniki*. t. X, s. 230–231 i przypisy s. 422–424.

⁷ Prus odwołuje się tu do następującego fragmentu recenzji Witkiewicza: „Zastrzegam sobie, że jest dla mnie absolutnie wszystko jedno, jakie kto temata obiera dla swoich obrazów – chodzi tu o to: że wskutek tak zwanego historycznego kierunku podstawą pracy tych panów była zawsze twórczość Matejki. On za nich myślał, wiedział, czuł i umiał – on doprowadził ich zrazu nieświadomie do muru, o który rozbijały się ich talenta” – zob. przypisy do *Kronik* (t. X, s. 423).

w rzeczywistości, i ażeby kawałek cegły posiadał te dziesiątki barw, jakie odbija w naturze (t. X, s. 232).

Płaski z natury obraz musi więc uwypuklać zmieszczone na nim postaci, które mają mienić się setkami barw, jakie posiada rzeczywiste ciało ludzkie; odmalowane zaś na płótnach przedmioty mają – jak u impresjonistów – oddawać całą grę barw, jaką reżyseruje światło na ich powierzchniach. W końcu, jak powie to Prus w innym miejscu, malarz to „kapłan światła”⁸, a jego praca to gra ze światłem – „Malarz jest to wirtuoz, który gra na promieniach światła i na ich kombinacjach” (t. X, s. 232). Zatem gra światła i efekt wywoływania wrażenia rzeczywistości stanowią o istocie malarstwa.

Zauważmy, że żądanie, które Prus przypisuje Witkiewiczowi, aby postać na obrazie wyglądała „jak żywa”, jest w rzeczywistości życzeniem, którego pisarz – realista domaga się od sztuki w ogóle. I tu zaczyna się przygoda Prusa z własnym czasem i środowiskiem, w którym żyje.

Jeżeli przeniesiemy się o jakieś sto lat do przodu – pisze Berman 1982 roku⁹ – i spróbujemy uchwycić specyficzny rytm i tembr nowoczesności XIX wieku, od razu zauważymy, że nowoczesne doświadczenie osadzone jest w nowym, wysoko rozwiniętym, zróżnicowanym i dynamicznym otoczeniu. To otoczenie maszyn parowych, zautomatyzowanych fabryk, kolei żelaznej, nowych obszarów przemysłowych; rojnych miast, które rozrastały się z dnia na dzień, co nierzadko miało dla ludzi straszliwe konsekwencje; codziennych gazet, telegrafu, telefonu i innych masowych mediów umożliwiających komunikację na coraz szerszą skalę; rosnących w siłę państw narodowych i wielonarodowych skupisk kapitału; masowych ruchów społecznych walczących z odgórną modernizacją za pomocą własnych, oddolnych form modernizacji; wszechogarniającego rynku światowego, zdolnego do najbardziej spektakularnego rozwoju, do straszliwego marnotrawstwa i zniszczenia – do wszystkiego poza solidnością i stabilnością¹⁰.

To właśnie w takim nowoczesnym środowisku porusza się Prus, który, jak wszyscy mu współcześni, zostaje wciągnięty w „wir nowoczesnego życia” – „w wir nieustannego rozpadu i ponownych narodzin”¹¹,

⁸Tak Prus charakteryzuje malarstwo Gierymskiego: „Taki więc artysta jak Gierymski nie jest malarzem «rodzajowym», ani «historycznym», ani «fotografem», ale raczej kapłanem światła, którego śledzi tajemnice i wyklada nam jego piękności” (XI, s. 198).

⁹Zob. M. Berman, *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”*. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności, przekł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006.

¹⁰Tamże, s. 19–20.

¹¹Tamże, s. 15–16.

w wir ciągłych przemian i zmian, w skutek których wciąż rodzi się coś nowego. Stąd ktoś, kto uprawia ćwiczenia z patrzenia, trafia na obrazy „jak żywe” – fotografie.

Fotografia – efekt „szczęśliwego związku chemii i optyki”¹² to wynalazek w pełni nowoczesny. Jej pojawienie się wyznacza jeden z progów nowoczesności. Nieprzypadkowo Roland Barthes uznał fotografię za przedmiot, który oddziela dzieje przednowoczesne od nowoczesnych – „To pojawienie się Fotografii – a nie, jak się uważa, Kina – stanowi rozdział w dziejach świata”¹³. Dagerotypia, a za nią fotografia, zmieniają właściwości widzenia i nadają im nowy kierunek. Stają się nowym (nowoczesnym) sposobem ujmowania rzeczy przez szklane a następnie papierowe obrazy. Zastępują osoby i przedmioty jej mechanicznymi przedstawieniami, które można mnożyć, bez końca powielać; przedstawieniami, które dla wielu ówczesnych nie odróżniały się niczym znaczącym od tego, co rzeczywiste.

Fotografie towarzyszą Prusowi w jego ćwiczeniach z patrzenia, a czasami i z pisania – chociażby kronikarskich ekfraz. W styczniowej kronice z 1885 roku, omawiając obrazy wystawione na corocznym konkursie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, porównuje prezentowane tam dzieło Alfreda Kowalskiego *Jesienią* do fotografii:

W jesieni pana Kowalskiego ma treść bardzo skromną. Obraz przedstawia błotnistą ulicę w małym miasteczku, pod zachmurzonym niebem. Przedmioty: parkan, parę domów, bryczuszka praska w jednego konia i parę wróbelków. Osoby: dwu Żydków, jakaś panna i jej służąca z pułdem.

Jest to jakby fotografia ulicznego widoku, nad którą autor nawet dużo nie rozmyślał. Nie ma tu przedmiotu głównego, który by oddziaływał na inne; jest raczej kilka nie związanych ze sobą wypadków. Ale wykonanie jest dokładne, tak dokładnie, że z obrazu cudzoziemiec może nabrać pojęcia o naszych małych miasteczkach.

„Co za brudasy muszą tu mieszkać! – pomyśli. – Jakby im się przydał lepszy bruk i... kanalizacja...”

Oto korzyść z realnego traktowania sztuki, że z dzieła widz może wyprowadzić wnioski samodzielne. Gdzie idzie ta panna? Na kogo czeka furman? Ile znalazł w portmonetce ten Żydek broczący przez błoto? Jak głodne muszą być wróbelki i jak im zimno...

Życie w tym obrazie schwycono na gorącym uczynku (t. VIII, s. 22).

¹²B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przekł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 36.

¹³R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przekł. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 149.

Dla Prusa wartość obrazu Wierusza-Kowalskiego tkwi w jego realizmie. I dlatego staje się on argumentem w sporze, jaki wiódł pisarz ze stronnikami idealizmu w sztuce. Wcześniejsze fragmenty tej kroniki przecież bezpośrednio dotyczą tej kwestii. Autor broni w nich kierunku realnego opartego na zdrowym rozsądku, kierunku, który nie „ugania się za rzeczami efektownymi”, lecz „tarza się w powszedniości”, kierunku, który cofnął sztukę do jej „wiekuistego źródła”, tj. „do obserwowania i wyjaśniania natury” oraz budzenia ciekawości zarówno do rzeczy wielkich, jak i małych (t. VIII, s. 17–18). Tylko taka sztuka – stwierdza Prus – nie odrywa człowieka od rzeczywistości, lecz uczy go umiejętności dostrzegania piękna w niej samej i miłości do wszystkiego, co go otacza: natury, ludzi a nawet brzydoty i ubóstwa (t. VIII, s. 19).

Obraz Wierusza-Kowalskiego to „jakby fotografia”, gdyż cechuje go swoista bezplanowość w przedstawieniu niepowiązanych ze sobą, przypadkowych zdarzeń i – co powtarza kronikarz aż dwukrotnie – dokładność. Te elementy decydują ostatecznie o tym, że w *Jesieni* malarzowi udało się uchwycić życie „na gorącym uczynku”, tj. w ruchu, w przemijającej chwili. A więc malowidło Wierusza-Kowalskiego bardziej zatrzymuje rzeczywistość, niż ją przedstawia, to nie świadome skomponowany obraz (w końcu autor nawet dużo nad nim nie rozmyślał), lecz zatrzymane na kliszy przez niemyślący i niezaangażowany obiektyw odbicie umykającego życia. Toteż *Jesienią* umożliwia zjawianie się rzeczywistości – zalanej błotem małomiasteczkowej ulicy i jej przypadkowych przechodniów, ale bardziej za pomocą środków dostępnych fotografii niż malarstwu.

Zauważmy, że Prus, pisząc o tym obrazie, nie tylko porównuje go wprost do fotografii, ale również wykorzystuje całą gamę metafor fotograficznych¹⁴. Takich samych pisarz użyje, przy okazji opisywania aparatu Brandla:

[...] zwrócę więc uwagę tych panów na istotnie ciekawy i użyteczny wynalazek. Jest nim tak zwany migawkowy aparat fotograficzny Brandla, tak mały i wygodny, że za pomocą niego każdy zwykły śmiertelnik może zdejmować obrazy nie tylko z przedmiotów nieruchomych, ale nawet ludzi i zwierząt w ruchu. Właśnie mam przed oczyma kilkadziesiąt rodzajów fotografii zdjętych przez Brandla. [...] wszystkie tak ładne i charakterystyczne, że brak im tylko kolorów, ażeby były obrazkami rodzajowymi. Nade wszystko zaś są one dokładne i przedstawiają z całą prawdą najszybsze ruchy, najniklejsze wyrazy fizjonomii (t. VIII, s. 118).

¹⁴ Używam tego określenia za pracą Bernarda Stieglera, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych* (zob. *Wstęp*, s. 9–11).

Fotografie zrobione przez migawkowy aparat Brandla łączy z obrazem Wieryszy-Kowalskiego dokładność i zdolność do zdejmowania czy wychwywania ruchu; różni jedynie brak kolorów. Prus jako realista ceni je za to, że potrafią one łapać i zatrzymywać to, co widzi oko ludzkie, przez co stają się one nowymi obrazami, które posiadają moc odbijania rzeczywistości z jej wszystkimi niuansami i godzenia z nią widza. Kronikarska ekfrazja *Jesieni* Wierusza-Kowalskiego dowodzi tego, że Prus ceni ten obraz przede wszystkim za jego walory fotograficzne, a nie za malarskie. Nie ma tu mowy o wykorzystaniu przez malarza światła czy barw, pisarz podkreśla jedynie precyzję wykonania, bezplanowość i umiejętność uchwycenia ruchu. Czyżby więc Prus w czasie swych ćwiczeń z patrzenia (i pisania) zaczął przyznawać pierwszeństwo fotografii nad malarstwem?

Do fotografii i jej znaczenia autor kronik powraca wielokrotnie. W rok po napisaniu pochwały aparatu Barnkla kronikarz rozwodzi się nad możliwościami włączenia fotografii do procesu kształcenia. Proponuje wykorzystać wizerunki „pospiesznych fotografii” w nauczaniu poglądowym – „Jest bowiem faktem, że dziecko prędej uczy się i lepiej rozwija swój umysł, oglądając obrazy przedmiotów i zajęć aniżeli czytając choćby ich najlepsze opisy” (t. IX, s. 184). Można by do tej uwagi nie przywiązywać żadnego większego znaczenia, gdyby nie fakt, że tutaj nieświadomie Prus sytuuje fotografię już nie tylko ponad malarstwem, ale i ponad słowem wydrukowanym. Zresztą zobaczymy, że autor *Lalki* wyznacza pedagogice taką samą rolę, co sztuce. Nieco dalej bowiem kronikarz domaga się, aby położyć szczególny nacisk – jak pisze – na „realną” edukację, tj. opartą nie na gadaniu i czytaniu, lecz przede wszystkim na obserwacji. Tylko taka edukacja pozwoli przyszłe pokolenia Polaków ochronić przed epidemią specyficznej choroby wzroku, którą Prus nazywa czymś w rodzaju zeza, który zniekształca pole widzenia i sprawia, że rodacy nie potrafią realnie patrzeć na ekonomię oraz gospodarkę własnego kraju¹⁵. Zatem pedagogia powinna dążyć do tych samych celów, co sztuka realistyczna, a więc uczyć patrzenia na rzeczywistość, taką jaką ona jest, dostrzegania w niej spraw wielkich, jak i małych, piękna i brzydoty. Przy czym zwrot ku temu, co realne w edu-

¹⁵ Dokładnie fragment ten wygląda tak: „Zdaje się jednak, że pośpieszna fotografia i system «trawionych rysunków» mogłyby zniżyć cenę wydawnictwa i zapelnąć ten dotkliwy brak wychowania. Nacisk na więcej realną, a mniej na gadaniu opartą edukację naszych potomków jest tym niezbędniejszy, że my, nadwiślanie zdajemy się być dotknięci szczególną chorobą duchowego wzroku. Jest to coś na kształt zeza, który nie pozwala widzieć rdzennych interesów życia, tylko jego strony powierzchowne” (t. IX, s. 184).

kacji umożliwiła wynalazek Brandla – fotografia, mająca moc tworzenia odbić, które są „jak żywe”.

Prus – jak wielu mu współczesnych – afirmuje to, co nowe, i co wciąż ulega zmianom i przemianom, wskutek czego to, co nowe staje się jeszcze nowsze, nowocześniejsze. W końcu ręczny aparat Brandla zwany „fotorewolwerem”¹⁶, który został zaopatrzony w magazynek zawierający płyty szklane, co pozwalało na ich szybką wymianę i wykonywanie zdjęć reporterskich, jest udoskonaloną wersją aparatu na statywie, a więc wersją nowocześniejszą i – co, jak się dalej okaże, nie jest bez znaczenia – bardziej dostępną. Mechaniczne narzędzie do „zdejmowania” odbić z rzeczy i z zjawisk, to doskonały środek do urzeczywistnienia realistycznych założeń zarówno w sztuce, jak i w życiu społecznym. Prus w pełni zdaje sobie z tego sprawę. Aprobuje więc fotografię – stopniowo przyznaje jej największą rangę i sytuuje ją ponad malarstwem, a nawet ponad drukiem. Jednak w swoim zachwycie nad fotografią posuwa się za daleko.

Prus – jak każdy twórca XIX-wieczny – podlega wszechobecnemu naporowi nowoczesności. Zostaje wciągnięty w jej przekłety wir, który ciągnie go w dół i pozbawia go artystycznej aureoli niezwykłości i wyjątkowości. Waga, jaką przyznał fotografii, nie tylko przytłacza inne dziedziny sztuki, ale – co chyba istotniejsze – rolę artysty–pisarza. Wynalazek aparatu Brandla staje się powszechnie dostępny i bardzo szybko przyczynia się do upowszechnienia sztuki fotografowania. Zaciera więc różnicę pomiędzy twórcą a zwykłym śmiertelnikiem. Okazuje się, że każdy, kto zaopatrzy się w rewolwer Brandla i magazynek płytek szklanych, może zostać łowcą rzeczywistości; a przecież to rola, jaką Prus–artysta przypisał samemu sobie. I dlatego musi on wykonać wolę, która będzie odpowiedzią na doświadczenie bycia rzuconym w wir nowoczesności. Innymi słowy, musi opowiedzieć się przeciw nowoczesności w imię obrony własnej artystycznej niezawisłości. Przy czym nie należy w geście sprzeciwu Prusa dopatrywać się czegoś niezwykłego. Berman przekonuje nas o tym, że takie działanie nie tylko charakteryzuje, ale i wyróżnia XIX-wiecznego twórcę:

Myśliciele dziewiętnastowieczni byli równocześnie entuzjastami i wrogami życia nowoczesnego, zmagali się niestrudzenie z jego dwuznacznościami i sprzecznościami; autoironia i wewnętrzne napięcie były dla nich podstawowym źródłem mocy twórczej. Ich dwudziestowieczni następcy znacznie częściej skłaniali się ku sztywnej dychotomii i płaskiej

¹⁶ Aparat jako pistolet to jedna z typowych metafor fotograficznych. Zob. *Broń* [w:] B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, s. 39–43.

totalizacji. W XX wieku nowoczesność albo jest przedmiotem ślepego, bezkrytycznego uwielbienia, albo potępia się ją z istic neo-olimpijską wyniosłością i pogardą...¹⁷.

Prus postępuje zatem jak inni. Z całą otwartością tak typową dla człowieka nowoczesnego aprobeuje wynalazek fotografii, daje się uwieść czarowi jej przedstawień, które są „jak żywe”, a zarazem spogląda na nią podejrzliwie. Co nie oznacza, że się od niej odwraca. Radykalizacja poglądów w tym wypadku nie wiąże się z gestem odrzucenia, tj. zanegowania wartości fotografii. Twórca nowoczesny – jak podpowiada nam Berman – afirmuje to, co oferuje mu nowoczesność nawet w swoich najbardziej radykalnych negacjach¹⁸.

Fotografia, tworząc nowy rodzaj obrazów, sproblematyzowała kwestię spojrzenia na rzeczywistość. A więc ten nowy wynalazek stwarza nową jakość widzenia, tj. rozumienia poprzez oczy jej samej i tego, co przedstawia, albo, pozostając w zgodzie z Prusem, tego, co udaje jej się uchwycić, obrazowo utrwalić. Słowem, fotografia posiada moc uwidaczniania rzeczywistości. Taką moc Prus – wierny uczeń Taine’a – przypisuje sztuce:

[...] sztuka, jak uczy Taine, polega nie na kopiach, lecz na uwidocznieniu nowych cech realnego życia. [...] Wszyscy patrzmy na świat, lecz niewiele w nim widzimy; dopiero badacze i artyści, pokazują je ludziom i tym sposobem rzucają światło na otaczającą nas pomrokę (t. VI, s. 238).

Zatem to zdolność do uwidaczniania, rzucania światła na otaczającą człowieka pomrokę stwarza możliwość spotkania sztuki, mającej za sobą wielowiekową tradycję, z fotografią – „przedmiotem antropologicznie nowym”¹⁹. Jednak taką możliwość artysta nowoczesny musi zanegować. Ale pamiętajmy, że nowoczesna negacja, zawsze podszyta jest afirmacją i ostatecznie nie zaprzecza ona znaczeniu tego, co neguje. Prusowi nie pozostaje więc nic innego, jak odrobienie najważniejszej lekcji z patrzenia, tj. porównania malarstwa z fotografią.

Robi to w jednej z kronik, jakie powstały w 1888 roku, jak zwykle mimochodem, przy okazji polemiki z zarzutami Juliana Maszyńskiego²⁰, który oskarżył kronikarza o to, że domaga się by malarstwa zostało zastąpione kolorową fotografią:

¹⁷ M. Berman, *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu...*, s. 27.

¹⁸ Tamże, s. 20.

¹⁹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii...*, s. 149.

²⁰ Zob. przypisy do *Kronik* (t. XI, s. 387).

Kiedy Gierymski wymalował swój *Brzeg Wisły* – kiedy pan wymalował swego *Lwa Marabuta* albo *Malarza klasztornego* [...] to wy, kwiatki, zrobiliście więcej niż fotografia. Fotografia bowiem, nawet kolorowa, daje tylko rzeczywistość, w której wszystkie rzeczy są między sobą równe; wy zaś, nie wiem jakimi, ale zawsze malarskimi sposobami, podkreślacie pewne rzeczy i pewne ich cechy (t. XI, s. 205).

A więc fotografia „daje” rzeczywistość, ale „tylko rzeczywistość” rzeczy sobie równych, w przeciwieństwie do niej malarstwo oddaje rzeczywistość, „podkreślając” jej pewne cechy. Prus, tworząc opozycję pomiędzy malarstwem a fotografią, tym razem pierwszeństwo w uwidacznianiu rzeczy i zjawisk przyznaje technikom wypracowanym przez malarzy. Choć przewrotnie mówi, że nie wie, jakie one są, to ich znaczenie widzi w hierarchizacji, dzięki czemu obraz malarski posiada siłę uwidaczniania tego, co najbardziej istotne. Fotografie zaś jedynie odbijają masę szczegółów, nie powiązanych ze sobą żadnymi kompozycyjnymi zależnościami i dlatego oko ludzkie dostrzega na nich chaos przypadkowo uchwyconych, równych sobie rzeczy. Prus nieświadomie kroczy tu drogą, wytyczoną już wcześniej przez Delacroix:

Najbardziej uparty realista, jeśli chce oddać naturę, musi zgodzić się na pewne umowności kompozycji czy wykonania. [...] Trzeba doskonale określić myśl, by widz nie błędził wśród całości z natury swojej będącej fragmentem: inaczej nie ma sztuki. Kiedy fotograf robi zdjęcie, jest to zawsze część wycięta z jakiejś całości: skraj obrazu jest równie ciekawy jak środek; możemy jedynie zakładać istnienie całości, z której widzimy część tylko wybraną przypadkiem. Akcesoria odgrywają rolę ważną jak to, co zasadnicze; najczęściej wysuwają się one na plan pierwszy i przyćmiewają resztę²¹.

Francuski malarz zarzuca fotografii przede wszystkim jedno, a mianowicie to, że nie realizuje ona sformułowanej przez niego samego tzw. „teorii wyrzeczenia”, będącej w istocie fundamentem sztuki. Nadmiar szczegółów – zdaniem Delacroix – przeszkadza w odbiorze każdego dzieła. To, co ważne ginie, bowiem w gmatwaniu poszczególnych przedmiotów i nagromadzonego niepotrzebnie detali. Dlatego wielki artysta kieruje się zasadą „odrzuć rzeczy zbędne” – „skupia zainteresowania, usuwając szczegóły zbędne, odpychające czy głupie; jego potężna ręka rozdziela i ustala, dodaje lub usuwa”²². A więc nie „kopiuje niewolniczo”, lecz poddaje się władzy własnej wyobraźni, która odcina

²¹ E. Delacroix, *Dzienniki*, t. II, przekł. J. Guze i J. Hartwig, Gdańsk 2007, s. 421.

²² Tamże, s. 26.

to, co nieistotne, od tego, co istotne. Zarzut psucia sztuki, która „chce wszystko pokazać”²³ Delacroix kieruje przede wszystkim w stronę nowoczesnej literatury, grzęznącej w nadmiarze „lilipucich szczegółów”²⁴ i fotografii, którą paradoksalnie oskarża o to, co stanowiło jednak o jej sile – precyzję w odbijaniu rzeczywistości²⁵. Stąd – i to kolejny paradoks myśli Delacroix – najlepsze zdjęcie to takie, które posiada techniczne usterki „niepozwalające na oddanie wszystkiego w sposób absolutny, pozostawiając pewne luki, odciążające oko, które zatrzymuje się na niewielkiej tylko liczbie przedmiotów”²⁶.

Prus nieświadomie wchodzi więc w dialog z myślą francuskiego malarza. I – podobnie jak on – opowiada się przeciw fotografii widząc w niej nadmiar równych sobie szczegółów. Ale ten gest sprzeciwu dotyczy czegoś więcej. Nie chodzi w nim wyłącznie o stworzenie opozycji pomiędzy malarstwem a fotografią, artystą a rzemieślnikiem, a więc o wytyczenie twardej linii demarkacyjnej pomiędzy sztuką a nie-sztuką, twórcą a wytwórcą – granicy nie do utrzymania w czasach nowoczesności. W rzeczywistości postępowanie Delacroix czy Prusa to skrywana za zachwytem rozpaczliwa próba obrony przed naporem nowoczesności, w której doszło do radykalnego zerwania z transcendencją. A istotną rolę w tym procesie odegrał wynalazek fotografii. „Transcendencja, która przez stulecia odgrywała dominującą rolę w sztuce, ściera się nagle z nowym paradygmatem, który fotografia wprowadza do świata obrazu, zastępując rękę artysty maszyną. Od tego momentu, obrazy wypływają z tego świata i odnoszą się wyłącznie do niego. Immanencja zastępuje transcendencję”²⁷. Opozycja pomiędzy obrazem malarskim a fotograficznym nie tylko zasadza się na odmiennych sposobach przedstawienia rzeczywistości, lecz – co istotniejsze – na różnicy dwóch spojrzeń na nią. Fotografia stworzyła nową jakość widzenia, wskutek czego zradykalizowała spojrzenie i przyczyniła się ostatecznie do zmiany postrzegania świata. Słowem – jak pisze Rouillé – „sprowadziła spojrzenia z Nieba na Ziemię” i zamknęła je w obszarze immanencji: „... jest to więc spojrzenie egalitarne, które usuwa na bok i ignoruje istniejące dawniej hierarchie i wartości; jest to spojrzenie świeckie: jeżeli nie całkiem

²³ Ideę wyrzeczenia najpełniej wyraża aforyzm, który Delacroix włączył do stworzonego na kartach swego dziennika *Słownika: „Wyrzeczenia. To, czego trzeba się wyrzec: wielka sztuka, której nie znają nowicjusze. Chcą wszystko pokazać”* (tamże, s. 264).

²⁴ Taki zarzut ze strony Delacroix spotyka Balzaka za jego *Chłopów* – zob. tamże, s. 403.

²⁵ Na ten paradoks zwraca uwagę Rouillé – zob. A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przekł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 58.

²⁶ E. Delacroix, *Dzienniki...*, t. II, s. 421–422.

²⁷ A. Rouillé, *Fotografia...*, s. 60.

wolne, to jednak uwolnione od władzy *sacrum*, spojrzenie bezpośrednie i jednoznaczne, całkowicie osadzone w tym, co tu, na ziemi, wyzwolone z transcendentnych mocy”²⁸. Stąd dla wielu nowoczesnych fotografia stała się złowieszczym emblematem ich czasów.

Każda nowoczesna negacja – jak już o tym pisałem – podszyta jest afirmacją. Nie inaczej rzecz wygląda w przypadku Prusa i jego ćwiczeń z patrzenia. Dlatego na koniec przytoczę fragment listu Prusa do żony z 1898 roku:

13-go sierpnia o 6-jej rano przyjechałem do Nałęczowa, przez 14-ty wy-począłem, a dzisiaj piszę do Ciebie, moja Złotko, i piszę na maszynie!... W dodatku – wykąpałem się i przejechałem na rowerze... Słowem, same uciechy, do których przybyła mi jeszcze jedna. Oto... kupiłem... sobie... aparat fotograficzny, z rozmaitymi dodatkami, na co, jak lodu, wydałem 22 ruble, pomimo że aparat jest nowy i dobry. Może pokiwasz głową, po-mysławszy, że jednak marnuję pieniądze... Ale w gruncie rzeczy tak nie jest. Bardzo bowiem często żałowałem, że nie umiem rysować, gdy szło o zanotowanie jakiegoś krajobrazu, sytuacji albo osoby. [...] Jeżeli zaraz odpowiesz mi na list, to pierwszą fotografię, którą zdejmę własnoręcznie, poszlę Wam. Od tej pory ja Was będę fotografował²⁹.

Ireneusz Gielata

Lessons of Looking (Bolesław Prus on Painting and Photography)

The article presents Bolesław Prus's view on painting and photography. In his weekly chronicles Prus often practiced some kind of “looking exercise”, aiming at the essence of painting. Prus's adventure with paintings is, as the author claims, an adventure of a modern man, caught in the “vortex of modernity”, a vortex of constant changes, which make people encounter new things. In Prus's case the new thing is photography, which he initially affirms, or even treats as superior to paintings and print, and later criticizes, but still accepting its value. This act of rejection is in fact a defence of artistic independence. The author, referring to Marshall Berman's views, does not treat Prus's gesture as anything unusual. Such an act characterises a 19th century artist, whose negations are always mixed with affirmations and eventually never deny the value of what is negated.

²⁸ Tamże, s. 61.

²⁹ B. Prus, *Listy*, oprac., komentarz i posłowie K. Tokarżówna, Warszawa 1959, s. 272–273.

Michał Kopczyk
Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

Dzieło - dialog - wspólnota. O Zbigniewa Herberta filozofii sztuki (na marginesie jego esejów)

Niejednokrotnie już zwracano uwagę na osobliwą nieufność podmiotu esejów Zbigniewa Herberta wobec języka i faworyzowanie dzieł sztuki plastycznej. Obraz, rzeźba, dzieło architektury mają przybliżyć do rzeczywistości, obcowanie z nimi zmniejsza zagrożenie, jakie niesie z sobą „epidemia abstrakcji”. Mówiąc najprościej: są bliższe rzeczywistości, bliższe świata niż język, i to właśnie w oczach Herbertowego podróżnika stanowi jeśli nie o ich wyższości, to przynajmniej odmienności wobec tworców języka, zbyt obciążonych racjonalnym, a więc ograniczonym i ograniczającym z zasady spojrzeniem na rzeczywistość¹. Tu przede wszystkim odnajdywali krytycy powód fascynacji autora *Martwej natury* z *wędzidłem* XVI i XVII-wiecznym malarstwem Holendrów². Na ich płótnach dokonała się nobilitacja przedmiotów codziennego

¹ „Arcydzieła malarstwa realizują marzenie [...] mówienia tautologiami: martwa natura jest martwą naturą, obraz nie jest znakiem, lecz tym, co przedstawia” – trafnie zauważyła Ewa Wiegandt (taż, *Eseje poety*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. E Wiegandt i in., Poznań 1995, s. 220; por. także, J. Bolewski, *Sztuka nie tylko w depresji*, „Przegląd Powszechny” 1993, nr 10). Podobnie sceptycyzm Herberta wobec języka interpretował Andrzej Franaszek (tenże, *Ciemne źródło, Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2008). Szerzej na temat strategii, jakie stosuje Herbert w opisie dzieł sztuki, piałem w artykule: *Czy można opisać obraz? Problem przekładu intersemiotycznego w eseistyce Zbigniewa Herberta*, [w:] *Dwudziestowieczna ikono sfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Katowice 2002.

² Por. J. Drzewucki, *Sztuka podróżowania, malarze Holandii i mikroskop*, „Twórczość” 1993, nr 10, zvl. s. 103; J. Bolewski, *Sztuka nie tylko w depresji*, „Przegląd Powszechny” 1993, nr 10; M. Wyka, *Wokół „Martwej natury z wędzidłem”*, „Dekada Literacka” 1994, nr 6.

użytku. Herberta sceptycyzm wobec języka jako medium noszącego w samej istocie bakcyła „zdrady” wynika więc z pewnością z przyczyn ogólniejszych niż tylko polityczne, choć i one z pewnością odegrały tu niemalże znaczenie. Można powiedzieć, że w świecie autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* dokonano się już owo załamanie się przymierza między słowem a światem, które George Steiner uznał za ważny wyznacznik współczesności³. Łatwiej w tym kontekście zrozumieć obecne w esejach nostalgiczne westchnienia do form narracyjnych w rodzaju baśni z przypisaną im wizją świata wykraczającą poza świat czystego rozumu. Łatwiej również zrozumieć sceptycyzm eseisty i jego demonstrowaną niejednokrotnie niewiarę w możliwość stworzenia adekwatnego opisu. Skoro sprawozdanie nie będzie nigdy wierną rejestracją obrazu – powiada Herbert – niech będzie raportem z aktu czytania go; nie prezentacją, lecz reprezentacją dzieła, a więc w istocie reprezentacją reprezentacji, i w tym sensie można z pewnością mówić o ekfratyzności⁴.

³ G. Steiner, *Zerwany kontakt*, tłum. O. Kubińska, Warszawa 1994, s. 47. Analizując poezję Herberta, Arent Van Nieukeren doszedł do wniosku, iż stanowi ona (obok m.in. twórczości XVII-wiecznych poetów metafizycznych, poezji Norwida oraz Miłosza) świadectwo dążenia do odnowienia owego „zerwanego przymierza” głoszonego przez Stainera. Tenże, *Ironiczny konceptyzm*, Kraków 1998, s. 295.

Pod tym względem, jak się zdaje, można także mówić o pokrewieństwie Herberta z Blanchotem, a ściślej jego przekonaniem, iż „kiedy mówimy o jakiejś rzeczy, bierzemy w nawias jej realność i ją zawieszamy”. Jakiegokolwiek wnioski w tym względzie wymagałyby oczywiście głębszych studiów. S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Warszawa 2003, s. 42, cyt. za: M. Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i później nowoczesności*, Kraków 2007, s. 43.

⁴ Tu posługuję się definicją, jaką proponuje Adam Dziadek. Zdaniem badacza, podstawowym wyróżnikiem ekfrazy jest to, iż „wykracza zwykle poza samo dzieło sztuki, nie sprowadza się do imitacji barw, kresek, kształtów, ale reprezentuje dzieło sztuki i to właśnie dzięki temu zawdzięcza swoją nazwę”. W tym sensie – zwraca uwagę badacz za M.P. Markowskim (tenże, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 2) – ekfrafa opiera się na nieusuwalnym paradoksie, „z jednej strony [bowiem] stara się ukazać przedmiot, stara się go reprezentować (w więc ponownie uobecnić), z drugiej zaś, na plan pierwszy wysuwa właśnie sam sposób jego prezentacji, niejako zacierając, przesuwając na dalszy plan sam przedmiot” (A. Dziadek, *Relacja obraz – tekst. Próba charakterystyki typologicznej*, [w:] *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, Katowice 2002, s. 141, 142).

W studium poświęconym kategorii ekfrazy w esejach Herberta Dziadek, charakteryzując specyfikę Herbertowego opisu dzieł, pisze o „poetyce przyjaźni” i „poetyce daru”. Pojęcia te wiążą się „ze sobą nierozzerwalnie i łączą w sobie etykę czytania – nie chodzi mi wyłącznie o wierność wobec przedmiotu lektury. W proponowanym tu ujęciu ekfrafa zaczyna funkcjonować jako ofiarowanie czytelnikowi coś więcej. W swoich opisach Herbert wykracza zwykle poza samo dzieło sztuki, nie ogranicza się do imitowania za pomocą środków językowych tego, co w dziele zostało przedstawione, ale też usiłuje dzieło uobecnić. Otóż ekfrafa mocą swojego dyskursu wyraża uczucie „pożądania obec-

Historie jego estetycznych fascynacji mają przy tym dość podobny scenariusz: prowadzą od „estetycznego porażenia” (tak określi swą pierwszą reakcję na obraz Piero della Francesca, B 179⁵), gwałtownego olśnienia, które czasem przybiera formę epifanii, do żmudnych studiów faktograficznych. Określenie epifania wydaje się uzasadnione o tyle, że podkreśla ważny i często obecny element tego doznania – momentalne odczucie jedności podmiotu obserwującego z przedmiotem obserwacji i związane z tym doznanie integralności świata⁶. Zdarza się bohaterowo-

ności” jakiegoś przedmiotu wizualnego i stara się to poczucie ofiarować czytelnikowi”. I nieco dalej: „W tym pisaniu nigdy nie chodzi wyłącznie o wierność wobec opisywanego przedmiotu, o odsłanianie ukrytej w dziełach tajemnicy, jakiejś ostatecznej prawdy czy nadrzędnego transcendentального sensu. Myślę, że pisanie o dziełach sztuki zawsze wiąże się ściśle z interpretacją, która pomaga z bliźyc się do sensu, a więc i do tajemnicy danego dzieła, pomaga ten sens wypracować i odsłonić rąbek tajemnicy, ale nigdy ich przy tym nie zawłaszcza” (A. Dziadek, *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnienie – interpretacja*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. II, red. J. M. Ruszar, Lublin 2006, s. 47-48, 50, podkr. – A. D.).

Pojęcie ekfrazy w odniesieniu do eseistyki Herberta przywołały wcześniej Maria Delaperrière (rozumiejąc ją jako „interpretację obrazów malarskich, której ładunek emocjonalny zdradza prawdziwą potrzebę dialogu z oglądanym dziełem” – M. Delaperrière, *Zbigniew Herbert i jego poetyka spojrzenia*, [w:] *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006, s. 73) oraz Dorota Kozička (taż, „*A nade wszystko żebym był pokorny...*”. *Zbigniew Herbert w ogrodzie Europy*, [w:] *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003, s. 141, przypis).

⁵Cytaty z książek Zbigniewa Herberta oznaczam skrótami: B – *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004; L – *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000; M – *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993; MD – „*Mistrz z Delft*” i *inne utwory odnalezione*, oprac. B. Toruńczyk, H. Citko, Warszawa 2008. Liczba w nawiasie oznacza stronę. Cytaty zaczerpnięte z innych źródeł lokalizuję w przypisach dolnych.

⁶Odwoluję się tu do definicji W. Hoellerera, który proponował traktowanie epifanii jako środka stylistycznego „używanego dzisiaj po to, by uczynić odczuwalnym stopienie się podmiotu i przedmiotu” (W. Hoellerer, *L'epiphanie, personnage principal du roman, Médiations. Revue des expression contemporaines*, Hiver 1961/1962, 4, s. 32); cyt. za: M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 31. O epifaniczności w kontekście Herbertowych doświadczeń z dziełami sztuki pisał Piotr Siemaszko (*Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996), raczej sceptycznie natomiast do takiego określenia odniósł się Aleksander Fiut. Por. tenże, *Poeta eseista* (por. tenże, *Poeta eseista*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Winiewski, Kraków 2001). Stanowisko pośrednie, i najbardziej chyba przekonujące, zajęła Bożena Shallcross, wyraźnie odróżniając opisane przez Herberta momenty entuzjastycznego, nawet ekstatycznego spotkania z dziełami sztuki, od tych, które określa jako epifaniczne, utożsamiając ową epifanię z „objawieniem lub uprzytomnieniem sobie prawdy niewyrażalnej w inny sposób niż przez sztukę, jako jej urzeczywistnienie, zaistniałe dzięki jej sile” (B. Shallcross, *Zbigniewa Herberta podróż do zachwytu*, „*Teksty Drugie*” 2000, nr 3, s. 62).

Proponowaną przez badaczkę definicję odnieść można z pewnością do relacji ze spotkaniem z dziełami takich artystów jak: Torrentius, Piero della Francesca; innym przykładem

wi co prawda doznawać nagłych olśnień również za sprawą miejsc czy przedmiotów nie będących dziełami sztuki; te ostatnie nie mają jednak swego dalszego ciągu, kontynuacji, jaką jest świadomy akt poznawczy⁷. Obudzona spotkaniem z arcydziełem ciekawość każe bowiem eseście podjąć wysiłek wytłumaczenia doświadczenia, jakiego stał się uczestnikiem. Polega to niemal zawsze na próbie zaktualizowania szeroko rozumianego kontekstu, w jakim ono zaistniało (zgodnie z zasadą mówiącą, że „żadna wielkość nie da się oddzielić od tego, co ją podtrzymuje”, B 20), co z reguły oznacza podróż do jego ojczyzny⁸. Samo dzieło traktowane jest przy tym jako zjawisko do pewnego stopnia „przezroczyste” – ważna jest oczywiście jego „powierzchnia”, to co „przedstawia” – równie ważna jednak jest poznawcza perspektywa, jaką odsłania. Krąg poszukiwań rozszerza się i z reguły dość szybko wykracza poza obszar ściśle estetyczny. Interesuje pisarza – na co zwracano wielokrotnie uwagę – nie tylko to, w jaki sposób jakiś obraz namalowano, czy według jakich reguł zbudowano kościół, ale i to, kim był budowniczy, jakich używał narzędzi, jak mieszał farby, a nawet, ile za nie zapłacił. Umieszczone w wielu kontekstach dzieło sztuki odkrywa swe związki i zależności z okolicznościami, w jakich powstało; przy czym to ono przede wszystkim ustala reguły obcowania z nim, wyznacza drogę estetycznych poszukiwań, powoduje tym samym, że wędrówki bohatera nie są błędzeniem w gąszczu kulturowych artefaktów, ale podążaniem istniejącym już – choć widocznym tylko dla wtajemniczonych – szlakiem. Podążaniem – dodajmy – wyznaczanym rytmem powtórzeń-powrotów. Trafne wydaje się więc w tym kontekście określenie Bożeny Shallcross, mówiącej o „dynamicznej strukturze znaczenia” wpisanej w odczytywane przez Herberta dzieła. W cesze tej dostrzega badaczka element odróżniający podejście autora od prawie całej tradycji pisania o epifanii⁹.

jest sprawozdanie ze spotkania z sarkofagiem z Hagii Triady stanowiące część eseju *Labi-rynt nad morzem*.

⁷ „I nagle nastąpiła niespodziewana pauza, krótko trwająca przerwa w mroku, jakby ktoś otworzył w pośpiechu drzwi z jasnego pokoju na pokój ciemny” [M 12] – tak w eseju *Delta* opisał Herbert wrażenie, jakie wywołało oglądanie jednej z gotyckich ścian haskiego Binnenhof.

⁸ Charakteryzując sposób, w jaki opowiada Herbert historię swej fascynacji obrazami Piero della Francesca, Tomasz Bocheński zwraca uwagę na wagę trzech etapów: „pierwszego wejścia”, „zbliżenia” oraz „próby zrozumienia uczucia”. Wydaje się, że w ten schemat wpisuje się większość innych „przygód estetycznych” autora *Martwej natury z wędzidłem*. Por. T. Bocheński, *Architektura dzieła i chwile wieczności – przedstawione w esejach Zbigniewa Herberta*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. Woźniak-Labieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001.

⁹ Por. B. Shallcross, *Zbigniewa Herberta podróż do zachwyty*.

Ten projekt może zostać zrealizowany jednak tylko wtedy, gdy dzieło traktujemy jako zjawisko kulturowe a nie psychologiczne, jego sensu szukamy zatem odwołując się do ustaleń poznającego, a nie przez zagłębianie się w stan emocji jego autora. Świadom tego Herbert nie chce więc odtwarzać intencji twórcy wpisanej w dzieło, ani tym bardziej „wczuwać się” w jego psychikę. W tym sensie można jego metodę interpretacji określić – zgodnie z typologią zaproponowaną przez Teresę Kostyrko – mianem humanistycznej¹⁰. Podobnie z biografią artysty; nawet, gdy jest ona przedmiotem szczegółowych studiów (jak to się dzieje choćby w przypadku Torrentiusa, bohatera eseju *Martwa natura z wędzidłem*), nie ona stanowi ostateczny cel poszukiwań autora, dostarcza raczej informacji, które mogą pomóc w zbliżeniu się do samego dzieła (wśród cenionych przez autora arcydzieł są przecież i dzieła anonimowe, i ta anonimowość nie stanowi żadnej skazy). Eseje zdają się więc potwierdzać przekonanie, które wyraził Herbert gdzie indziej, mówiąc, że „artysta powinien ukrywać się w swojej twórczości, podobnie jak Bóg nie ukazuje się w przyrodzie”¹¹. Chodzi więc raczej o wydobycie funkcji mediacyjnej dzieła, dostrzeżenie w nim pewnej – jak powiedziałby Ricoeur – „propozycji świata”. Ta zaś – powiada filozof – „nie znajduje się [...] za tekstem, jako ukryta intencja, lecz przed nim, jako to, co dzieło roztacza, ukrywa i ujawnia”¹². Tylko tak można wytłumaczyć szczególne uznanie eseisty dla czegoś, co Bogdana Carpenter określiła jako „estetykę opanowania”¹³ czy dla artystów, którzy oparli się pokusie przemawiania do odbiorcy za pomocą języka bezpośrednich emocji.

¹⁰ „Nie znaczy to oczywiście – zastrzega badaczka – że akceptując interpretację humanistyczną nie tylko jako metodę wyjaśniania, lecz także jako pewien model postawy odbiorcy, neguje się zarazem udział czynników psychicznych w procesie powstawania i interpretowania dzieła. [...] Niemniej wyjaśnienie, o którym tu mowa, z różnych powodów nie uwzględnia ich *explicite*, koncentrując się na uwarunkowaniach kulturowych zarówno świadomości artystycznej twórcy [...] jak i możliwych (ze względu na dany układ kulturowy) sensów dzieła” (T. Kostyrko, *Dzieło sztuki – wartości estetyczne – wartości poznawcze*, [w:] *O kulturze i jej badaniu. Studia z filozofii kultury*, red. K. Zamiara, Warszawa 1985, s. 317).

¹¹ Z. Herbert, *Wiersze wybrane*, wybór, oprac. R. Krynicki, Kraków 2004, s. 392, cyt. za: M. Smolińska-Byczuk, *Życie martwej natury. Malarze holenderscy XVII wieku w oczach Zbigniewa Herberta*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. I, red. J. M. Ruszar, Lublin 2006.

¹² P. Ricoeur, *Hermeneutyczna funkcja dystansu*, tłum. P. Graff, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz. 1: *Badania strukturalno-semiotyczne (uzupełnienie). Problemy recepcji i interpretacji*, red. H. Markiewicz, Kraków 1996, s. 166.

¹³ Określenie Bogdany Carpenter. Por. też, *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*, Por. też, *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*, [w:] *Poznanie Herberta*, t. 2, wybór, wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 223.

Co zatem jest istotą i ostatecznym celem Herberta „przygód estetycznych”? Co nadaje sens jego wędrówkom śladem wielkich arcydzieł, leży u podstaw jego „filozofii sztuki”?

Zanim spróbuję odpowiedzieć na to pytanie, przywołam fragment krótkiego szkicu zatytułowanego *Willem Duyster (1599–1635) albo Dyskretny urok soldateski*. Na marginesie swej lektury obrazów mało znanego holenderskiego mistrza zapisze w nim Herbert uwagi, które można chyba potraktować jako swoiste *credo* jego jako amatora sztuki:

Uprawianie sztuki sprowadzonej do rejestrowania form, stylów, technik i konwencji jest zajęciem dostojnie jałowym i solennie nudnym. Płodnym natomiast wydaje mi się trud zmierzający do tego, aby nawiązać dialog ze sprawcą dzieła, z jego niepowtarzalnym światem wewnętrznym, miłością, pasją, rozdarciem, a także jemu tylko właściwą, jemu tylko wyznaczoną ścieżką doskonałości, którą szedł i o której zapomniał.

Amatorzy, to znaczy ci, którzy obcuja z dziełami sztuki dla własnej przyjemności, a nie z niskich pobudek materialnych, czyli zawodowo, odczuwają nieprzepartą potrzebę kontaktu z osobą artysty, mówiąc po prostu, dawno zmarłego człowieka, poprzez przedmioty, które są jedynym materialnym śladem jego obecności. Wiem, że to prawie niemożliwe, więc trąci spirytyzmem, wirującymi stolikami, urąga dyscyplinie i świętym metodom wiedzy, tedy nauka świadoma swojej powagi ignoruje podobne tęsknoty i pragnienia prostaczków. [...]

A uparty i naiwny amator zastanawia się nad defektami i wielkością duszy ulubionego twórcy. Pyta o sprawy pozornie wykraczające poza obręb estetyki, a mianowicie o naturę moralną artysty – czy był odważny, wierny sobie i czy jego ręką i okiem rządziły elementarne zasady uczciwości [MD 54–55].

Warto z pewnością pamiętać, że przywołanie tu określenie „amator” (kontekst, w jakim pada, każe odnieść go także do wypowiadającego te słowa) stanowi oczywisty element ogólnej strategii eseisty, który z upodobaniem, i oczywiście nie bez ukrytej intencji, wyznacza swemu bohaterowi miejsce „marginalne”, „apokryficzne” – w szerokim sensie tych słów. Ponieważ „z zewnątrz” widać więcej? Ponieważ w ten sposób wyraża się najwyraźniej niejednoznaczna tożsamość bohatera, dla którego „ogród” zachodniej kultury jest zarówno czymś „własnym” i najbliższym, jak i obcym i egzotycznym? Na oba pytania należałoby oczywiście odpowiedzieć twierdząco. Tę listę uzasadnień można by zresztą ciągnąć dalej; tu ograniczę się do jednego tylko uzupełnienia. Otóż owa „amatorskość” bohatera zyskuje tu aspekt, rzecz można, międzyludzki. Podkreślając mianowicie nieprofesjonalność poznającego,

eseista podkreśla tym samym spontaniczny, niezapośredniczony przez żadne gotowe reguły „czytania” obrazów i багаż wiedzy teoretycznej charakter jego obcowania ze sztuką. Sztuka nie służy jedynie estetycznej delektacji – jej najważniejszym powołaniem jest umożliwianie spotkania, „życia pośród zmarłych artystów”. W dalszej części przywołanego szkicu czytamy:

Chciałbym żyć pośród zmarłych artystów, podobnie jak żyję wśród otaczających mnie ludzi, kierując się sympatią, antypatią, kornym uwielbieniem, zapiekłą niechęcią – mało dbając o teoretyczne uzasadnienia tych arbitralnych ocen, bowiem głębokie uczucia opierają się na szczęście racjonalizacji. Pociąga mnie bardziej charakter, mniej mistrzostwo. Prosto dusznie sędzę, że ani talent, ani czarodziejstwa warsztatu nie potrafią przesłonić pospolitej i mialkiej duszy artysty. [...]

Warto więc badać żywe dzieła sztuki, zapominając o datach, metrykach, szkołach, kierunkach, tematach – koniach, okrętach czy kwiatach, a stosować kryteria mniej bakalarskie, bardziej istotne – wewnętrzny impet, stosunek do absolutu, centralną wizję, powagę i siłę, z jaką artysta ściera się z rzeczywistością, przegrywa – wygrywa – nie godzi się na łatwy kompromis [MD 54–56].

W kontekście powyższych słów nie może dziwić to, że w swych relacjach ze spotkań z dziełami sztuki Zbigniew Herbert podkreśla niejednokrotnie osobowy charakter przeżycia, które staje się dla niego spotkaniem w całkiem dosłownym sensie. Swe zetknięcie z obrazem Torrentiusa określi na przykład jako „coś ważnego, istotnego, coś znacznie więcej niż przypadkowe spotkanie w tłumie arcydzieł”, dlatego staje się impulsem do postawienia pytań zasadniczych:

Jak określić ten stan wewnętrzny? Obudzona nagle ostra ciekawość, napięta uwaga, zmysły postawione w stan alarmu, nadzieja przygody, zgoda na olśnienie. Doznałem niemal fizycznego uczucia – jakby ktoś mnie zawołał, wezwał do siebie. Obraz zapisał się w pamięci na długie lata – wyraźny, natarczywy – a przecież nie był to wizerunek twarzy o pałającym spojrzeniu ani też żadna dramatyczna scena, lecz spokojna, statyczna, martwa natura [M 89].

Wbrew intensywności doznania – a może właśnie dzięki niej! – przekaz, jakim jest dzieło sztuki, pozostaje niejasny, jego znaczenie niemożliwe do zracjonalizowania. Jasna staje się tylko obecność tajemnicy, którą jest sylwetka twórcy, skrytego za swym dziełem a zarazem na swój sposób wpisanego w swoje dzieło. Dzieło to jak membrana zasłania, a jednocześnie przekazuje subtelne drgania wywołane ręką swego

twórcy. Ten zaś wydaje się celowo utrudniać pracę badaczowi próbującemu, jak zawsze, uprościć zagadkę swojego bohatera. Choć wysiłek wytłumaczenia (co znaczy tu – sprowadzenia do obiektywnych formuł) znaczenia dzieła okazał się nieskuteczny, tym intensywniejsze stało się odczucie obecności osoby po drugiej stronie płótna. Wolno rzec, że odczucie to możliwe jest właśnie dzięki wyraźnej i niemal namacalnej świadomości braku, nieobecności osoby, która jest sprawcą przeżycia, jakiego doświadczył eseista. Ślad, jaki napotyka, ślad, jakim jest dzieło, kieruje jego uwagę na tego, kto go zostawił, domagając się dookreślenia. Nie przypadkiem więc chyba spotkania Herberta z obrazami kończą się zwykle zawężeniem pola widzenia do osoby artysty. W eseju *Piero della Francesca* jest nim wymieniony w tytule malarz:

Nie można napisać o nim romansu. Jest tak szczelnie ukryty za swoimi obrazami i freskami, że niepodobna domyślić się jego życia osobistego, jego miłości i przyjaźni, ambicji, gniewu i smutku. Dostał się najwyższej łaski, jaką darzy artystów roztargniona historia, gubiąca dokumenty, zacierająca ślady życia. Jeśli trwa, to nie dzięki anegdocie o nędzach swego życia, szaleństwach, upadkach i wzlotach. Cały został pochłonięty przez dzieło [B 197].

Deficyt wiedzy, pewników, na których można by oprzeć interpretację wiarygodną, uruchamia wyobraźnię, która, wsparta doświadczeniem wynikłym z „przeżycia” obrazów mistrza, wypełnia pustą przestrzeń między faktami i pozwala wykreować osobę. Zbliżenie nie jest tu prostą pochodną wiedzy – dokonuje się poza percepcją, spojrzeniem, poznaniem rozumowym. Tak oto zakończy Herbert esej o Piero: „Wyobrażam go sobie, jak idzie wąską ulicą San Sepolcro w stronę miejskiej bramy, za którą jest już tylko cmentarz i umbryjskie wzgórze. Ma szary płaszcz zarzucony na szerokie ramiona. Jest niski, krępy, idzie pewnym chłopskim krokiem. Odpowiada na pozdrowienia milcząco” [B 197, podkr. – M.K.].

Uzupełnieniem tej wizji mogłyby być słowa, jakimi Emmanuel Lévinas określił fenomen spotkania z twarzą. Jest ono wolne od ryzyka urzeczowienia drugiego, jest więc spotkaniem prawdziwie etycznym właśnie wtedy, gdy twarz drugiego pozostaje niewidoczna. „Najlepszy sposób poznania drugiego to taki, w którym nie zauważymy nawet koloru jego oczu! Gdy obserwujemy kolor oczu, nie jesteśmy w relacji społecznej z drugim. To [bowiem], co jest w sposób specyficzny twarzą, nie sprowadza się do percepcji, mimo że relacja z twarzą może być przez nią zdominowana. [...] twarz jest sensem ze względu na nią samą. Ty to

ty. W tym sensie można powiedzieć, że twarz nie jest widziana. Jest tym, co nie może się stać treścią, którą objęłaby nasza myśl; jest niezawieralnością, prowadzi nas poza. Dzięki temu właśnie znaczenie twarzy wydobywa ją z bytu jako korelatu wiedzy. [...] Zanegowałem przed chwilą – doda nieco dalej – pojęcie oglądu, aby opisać autentyczną relację z drugim; to właśnie dyskurs, a dokładniej odpowiedź lub odpowiedzialność jest autentyczną relacją”¹⁴.

Co ciekawe, w podobnych sytuacjach Herbert woli sięgnąć po język pojęć religijnych. W rozmowie z Renatą Gorczyńską nazwie ową relację mianem „wspólnoty żywych i umarłych”:

Tego ja doświadczam. I to jest właśnie ten stopień do mojej ułomnej metafizyki, do poznawania Boga. Zakładam nieśmiało, że istnieje współżycie żywych i umarłych, bo bez tego nie istniałaby kultura. Ale nie mówmy o kulturze, ale o naszych bliskich, których kochaliśmy i z którymi musieliśmy się rozstać. Oni są obecni. Nie wydaje mi się, że to ja ich stwarzam pamięcią, tylko że oni są istotnie obecni. [...] Można powiedzieć, że to pogańskie, niesublimowane, ale ja takie pogaństwo akceptuję. On jest mi bliskie właśnie przez konkret, przez człowieczeństwo¹⁵.

Kończące eseje o Gerardzie Terbochu stwierdzenia wydają się ilustracją zarówno deklaracji samego pisarza, jak i słów Lévinasa. Wypowiedź malarza jest w tym wypadku wyłącznie wytworem fantazji pisarza, choć zarazem wynika z wiedzy, jaką dał mu kontakt z dziełami:

– tak, znałem dobrze świat ubóstwa i brzydoty, ale malowałem skórę, połyskliwą powierzchnię, pozór rzeczy – jedwabne damy, panów w nie-nagannej czerni. Podziwiałem, jak zaciekle walczyli o trochę dłuższe życie, niż było im pisane. Bronili się modą, akcesoriami krawieckimi, fantazyjnym żabotem, wymyślnymi mankietami, fałdą, zakładką, każdym szczegółem, który pozwoli im trwać trochę dłużej, zanim ich i nas samych pochłonie czarne tło [M 88].

Owo połączenie niewiedzy i bliskości, rozczarowania i intymności, napotykaemy też w zakończeniu eseju poświęconego innej wielkiej fascynacji Herberta – w *Martwej naturze z wędziłem*.

Już pora rozstać się z Torrentiusem. Zajmowałem się nim dostatecznie długo, by z czystym sumieniem przyznać się do niewiedzy. [...]

¹⁴ E. Lévinas, *Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philippem Nemo*, tłum. B. Opolska-Kokoszka, Kraków 1991, s. 49–50.

¹⁵ *Sztuka empatii*. Rozmowę przeprowadziła Renata Gorczyńska, [w:] *Herbert nieznan*, s. 176.

Nie dowiemy się chyba nigdy, kim był naprawdę. [...]

Tyle pytań. Nie potrafiłem złamać szyfru. Zagadkowy malarz, niepojęty człowiek zaczyna przechodzić z planu dociekań uzasadnionych skąpyimi źródłami – w mętną sferę fantazji, domenę bazarzy. Pora więc rozstać się z Torrentiusem.

Żegnaj martwa naturo.

Dobranoc ścięta głowo [M 119–120].

Uderza przede wszystkim kończący fragment ton czułości, sygnalizujący poczucie bliskości, tym bardziej tu zaskakujący, że obiektem owej czułości jest obraz – tytułowa *Martwa natura z wędzidłem*, ujednoznaczony tu metonimicznie z jego twórcą. Sylwetka malarza tymczasem zostaje sprowadzona do „ściętej głowy” – co rozumieć można dosłownie (jako aluzję do egzekucji Torrentiusa), ale i metaforycznie, jako autoironiczny komentarz narratora do własnych wysiłków (zgodnie z sensem zwrotu „marzenia ściętej głowy”). Spośród wszystkich wędrowek eseisty tropem ważnych dla niego malarzy ta pokazała najdobitniej chyba, jak złudna może być wiara w to, że znajomość kolei życia artysty może być kluczem do zrozumienia jego dzieła. Dzieło nie jest kopią osobowości jego twórcy, choć oczywiście z nią pozostaje w ścisłym związku; jest właśnie śladem, jaki ten zostawił, śladem prowadzącym do niego, choć nie dającym zarazem żadnej informacji wartościowej dla biografą, którego interesują wyłącznie fakty i ich przyczyny. Trafnie pisał o tym eseju Andrzej Kaliszewski: „Powoli, jak w spirytystycznym seansie, wyłania się, to znów znika artysta, w prywatnym życiu hulaka, ale o naturze sokratejskiej, również skazany za bezbożności i podobnie jak antyczny filozof, acz z mniej wyraźnych pobudek – oddający się w ręce mściwej, mieszczańskiej sprawiedliwości Haarlemu. Esej Herberta jest czymś więcej niż rozwiązywaniem zagadki o wielu niewiadomych. To celowo zaaranżowana gra prawdy i fikcji, sprawdzanie, demaskowanie płynności granic rozumu i intuicji; wyzwalanie, to znów krępowanie własnych metod interpretacji.

Tym esejem Herbert dowodzi, że są w sztuce obszary nie poddające się egzegezie. I że pozostawione dzieło nie musi być zgodne z etyką i czynami artysty, nie musi się tłumaczyć jego życiem¹⁶.

W tym sensie personifikowanie dzieła przez narratora odczytać można jako uzewnętrznienie silnego przekonania o autonomiczności dzieła sztuki, ale i jego nierozzerwalności z osobą twórcy. Wreszcie wspomniana „mętna sfera fantazji, domena bazarzy” nabiera nowego

¹⁶ A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, Łódź 1990 (wyd. II rozszerzone), s. 250–251.

znaczenia, gdy zestawimy ją z deklaracją złożoną przez narratora eseju *Lascaux z Barbarzyńcy w ogrodzie*, iż „Tylko poezje i baśń mają moc błyskawicznego kreowania rzeczy”. Wejście w domenę fantazji jest dla eseisty wejściem w przestrzeń swego rodzaju pełni, przypomnieniem czasu, zanim „człowiek został sam, opuszczony przez bogów i zwierzęta” [B 16]. Ostatecznie więc wysiłki interpretatora wychodzą zawsze poza domenę hermeneutyki – jeżeli tę rozumieć będziemy jako dążenie do rozumienia. Pragnienie rozumienia ustępuje miejsca pragnieniu nawiązania kontaktu, i w tym kontekście można chyba mówić o dialogowości jako uniwersalnej formule określającej postawę, jaką eseistyczny podmiot przyjmuje wobec dzieł sztuki. Sam Herbert zresztą przywoływał pojęcie rozmowy w odniesieniu do sposobu obcowania z dziełem¹⁷. W wywiadzie udzielonym Markowi Zagańczykowi powiedział na ten temat: „[...] dla mnie podstawowa jest rozmowa z obrazem, wyczekiwanie, co on chce mi powiedzieć; dobry obraz nigdy się nie opatruje, nie można nigdy powiedzieć: ‘Ja ten obraz znam’. Potem, jak się pisze o obrazach [...] jest to cała mordęga, żeby odtworzyć to pierwsze, świeże wrażenie”¹⁸. W tytułowym utworze z tomu *Labirynt nad morzem* pisał zaś:

Pragniemy sami, bez pomocy pośredników, przetrząść most nad przepaścią czasu, między nami a ludźmi i bogami sprzed tysiącleci. Nie będąc uduchowionym ponad miarę, poszukiwałem zawsze materialnych śladów, aby nawiązać porozumienie i przymierze. Dlatego nieodmiennie wzruszały mnie koleiny na rzymskich drogach, starte przez pielgrzymów stopnie katedry, znak muratora na kamieniu [L 29, podkr. – M.K.].

Wspominając pobyt w Stanach Zjednoczonych, tak skomentował pisarz charakterystyczny dla tamtejszego społeczeństwa „rytuał uprzejmości”: „Zresztą, i jest to bardzo prawdopodobne, ów rytuał wyprzedził bardzo potrzebną naszemu rozdartemu światu religię, religię ludzkiego braterstwa”¹⁹.

¹⁷ Spojrzenie na Herberta spotkania z dziełami sztuki jako na „spotkania z Drugim” proponował także Piotr Siemaszko. Por. tenże, *Świat obrazu – obraz świata. Przestrzenie pograniczne w pisarstwie G. Herlinga-Grudzińskiego, Z. Herberta i J. Czapskiego*, Bydgoszcz 2000, s. 46. Zwracano także uwagę, że traktowanie przez Herberta dzieła jako rozmowy zbliża go do hermeneutyki H.-G. Gadamera. Por. E. Konończuk, *„Martwa natura z wędzidłem” – literackie rekonstrukcje przeszłości zdeponowanej w muzeum*, [w:] *Herbert i znaki czasu*, t. 1, red. E. Feliksiak, M. Leś, E. Sidoruk, Białystok 2001.

¹⁸ *Niewyczerpany ogród*, [w:] Z. Herbert, *Rozmowy*, s. 204.

¹⁹ *O Ameryce. Rozmawia (ze sobą) Zbigniew Herbert*, „Ameryka” [Waszyngton] 1973, nr 168, przedr. pod tym samym tytułem [w:] *Herbert nieznamy*, s. 17 [podkr. – M.K.].

Odwolanie się do refleksji Charlesa Taylora pozwoli pokazać jeszcze jeden ważny, jak się zdaje, aspekt takiej postawy. Na marginesie lektury dzieł Georga H. Meada pisał kanadyjski filozof: „Powszechną cechą ludzkiej egzystencji [...] jest jej fundamentalnie dialogiczny charakter. Stajemy się w pełni podmiotami – zdolnymi rozumieć siebie i dzięki temu określić swoją tożsamość – w wyniku przyswojenia bogatych języków ekspresji człowieka. [...] Uczymy się ich w procesie komunikacji z innymi ludźmi. Nikt nie przyswaja sobie języka umożliwiającego mu samookreślenie samodzielnie. Poznajemy języki w procesie wymiany z ludźmi, którzy są dla nas ważni – ze „znaczącymi innymi”, jak je nazwał George Herbert Mead. Geneza ludzkiego umysłu nie jest w tym znaczeniu „monologiczna” – nie jest czymś, co każdy dokonuje na własną rękę – lecz dialogiczna. [...] Naszą tożsamość definiujemy nieodmiennie w dialogu – a czasem w starciu – z tożsamościami, które chcieliby przypisać nam nasi znaczący inni. [...] Samotny artysta adresuje swoje dzieło do przyszłego odbiorcy – którego ta twórczość będzie musiała może dopiero wychować. Już sama forma dzieła sztuki świadczy o jego charakterze jako zaadresowanego. Cokolwiek by o tym sądzić, określenie i zachowanie własnej tożsamości [...] pozostaje przez całe życie wysiłkiem dialogicznym”²⁰.

Herbert mógłby dodać w tym miejscu, że proces, o jakim mówi Taylor, urzeczywistnia się wtedy, gdy dialog rozumiemy nie tylko jako wymianę myśli, jako zbliżanie się do siebie poprzez negocjację stanowisk, ale i jako coś bardziej jeszcze fundamentalnego – jako swego rodzaju współbicie, pozwalające los innego doświadczyć jako swego rodzaju powtórzenie naszego losu. Projekt taki wręcz zakłada, że interpretacyjne wysiłki poznającego powinny kończyć się niepowodzeniem: zagadka dzieła (a więc to, co oparło się racjonalnym procedurom badania) z reguły nie zostaje nigdy do końca wyjaśniona – to bowiem równałoby się ze sprowadzeniem go do wymiernych formuł. Do interesujących wniosków Adama Workowskiego, który na określenie stosunku Herberta do tego, co przedstawione na obrazach, przywołuje pojęcie „obecności”, dodałbym więc istotne, jak sądzę, zastrzeżenie: tym, co uobecnia się w sensie najgłębszym, fundamentalnym, jest tu osoba, człowiek²¹. Dopiero w tak rozumianym dialogu jednostka odkrywa swoje głębokie „ja”, ustana-

²⁰ Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, tłum. A. Pawelec, Kraków 1996, s. 32–34 [podkr. – Ch.T.].

²¹ Por. A. Workowski, *Wzrok i obecność. Spór historyków sztuki z historykami literatury. Uwagi filozofa*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz.1, red. J. M. Ruszar, Lublin 2006.

wia się jako partner, spójna osobowość, podmiot. Spotkanie z innym jest niezbędnym warunkiem ustabilizowania własnej tożsamości, sama empatia zaś okazuje się nie tyle dążeniem do całkowitej identyfikacji z innym, co – tu przywołam definicję Anny Łebkowskiej – rodzajem współuczestnictwa, podtrzymywanym stale napięciem między innością a pragnieniem bliskości, któremu towarzyszy świadomość zagrożenia, jaki niesie z sobą „nieuprawniona dominacja”²². Empatia w rozumieniu autora *Króla mrówek* to – by przywołać trafną formułę Katlyn Lundeen – „różnicowana unia z innym”²³.

Swoje podróże „do obrazów”, ale i wszystkich innych dzieł kultury, traktuje Herbert przede wszystkim jako okazję do doświadczenia współobecności z ludźmi, propozycję spojrzenia na dzieło – osobliwe miejsce spotkania, dające szansę na identyfikację z innym, a więc kimś obdarzonym losem podobnym do mojego losu (losu w sensie najbardziej szerokim), a zarazem na określenie tego, kim sam jestem. Interpretator musi jedynie spełnić dwa podstawowe warunki: wydobyć się z zamknięcia w obrębie własnego *ja*, zapomnieć na chwilę o sobie, oddać się kontemplacji²⁴, „wejść do środka, stanąć z boku, podglądnać”²⁵. Po drugie – odczytać system znaków, jakim posłużył się artysta, i zobaczyć konkretny fenomen kultury jako zapis jednostkowego doświadczenia świata. Z tego powodu ani Piero, ani Torrentius, ani też inni artyści, również ci anonimowi, o których pisze, nie przeminęli zupełnie – zostawili dzieło, które nosi odciski ich palców, ślad ich życia, domaga się lektury i nie pozwala zarazem odczytać się do końca²⁶.

²² A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008, s. 33.

²³ K. Lundeen, *Who Has the Right to feel. The Ethics of Literary Emphaty*, [w:] *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, red. T.F. Davis, K. Womack, Charlottesville–London 2001, s. 92, cyt. za: A. Łebkowska, *Empatia*, s. 33.

²⁴ Por. stwierdzenia, jakie wypowiedział Herbert w wywiadzie z Renatą Gorczyńską. *Sztuka empatii*, [w:] *Herbert nieznamy*, s. 178.

²⁵ *Niewyczerpany ogród*, rozmawia Marek Zagańczyk, [w:] *Herbert nieznamy*, s. 205. W tym kontekście głęboko symbolicznego znaczenia nabiera choćby znajdujący się w eseju *U Dorów* zapis chwili, kiedy bohater przykładą rękę do nagrzanego od słońca kamienia świątyni w Paestum. Powie przy tym: „Dotykam go i czuję ciepło ludzkiego ciała” [B 35].

²⁶ Trafnie owo rozumienie sensu sztuki i obcowania z nią, zapisane w poezji autora *Pana Cogito* określił jeden z badaczy: „Herbert wierzy w takie spotkanie, które nie będzie całkowitym zawłaszczeniem i przemocą wobec Innego. Spośród przedmiotów sztuki – całości jej reprezentacji – do poezji Herberta przedostają się te, które użyczyły mu swej prawdy, ale potwierdzającej jego wstępne rozumienie rzeczywistości, tzn. że epifania ziszcza się wtedy, gdy podmiot otwiera się na objawienie sensów, ale owo otwarcie jest jednocześnie już-rozumieniem, 'niepewną jasnością' tego, co ma zostać w objawieniu

Widziana z tej perspektywy kultura okazuje się przede wszystkim przestrzenią spotkania – miejscem, gdzie skutecznia się kontakt pomiędzy tymi, którzy zdolni są poszczególnie jej fenomeny zobaczyć jako znaki, komunikaty, za nimi zaś rzeczywiste twarze, istnienia, niepowtarzalne a jednocześnie podobne do siebie, złączone wspólnym losem. Kultura jest osobliwą republiką zaludnioną przez jednostki, które pozostawiły ślad swej obecności. Odczytywanie tych śladów staje się osobliwym aktem odróżnicującym i katartycznym zarazem – umożliwia doświadczenie wspólnoty w wielości i różnorodności przez osobisty, przeżywany głęboko jednostkowy rytuał. Ten „rytualny” kontekst przywołał sam autor, pisząc w eseju *Lascaux*, otwierającym tom *Barbarzyńca w ogródzie*:

Człowiek zburzył porządek natury myśleniem i pracą. Starał się stworzyć nowy ład, narzucając sobie szereg zakazów. Wstydział się swojej twarzy, widomego znaku różnicy. Przywdziewał chętnie maskę, i to maskę zwierzęcą – jakby chcąc przebłagać za zdradę. Jeśli chciał wyglądać pięknie i potężnie – przebierał się, przemieniał w zwierzę. Wracał do początku, zanurzał się z lubością w ciepłym łonie natury [B14].

Konkluzja ta zyskuje dodatkowe znaczenie, gdy zestawimy ją z innym fragmentem tego samego eseju. Po obejrzeniu neolitycznych jaskiń eseista powie:

Mimo że spojrzałem, jak to się mówi, w przepaść historii, nie miałem wcale uczucia, że wracam z innego świata. Nigdy jeszcze nie utwierdziłem się mocniej w kojącej pewności: jestem obywatelem Ziemi, dziedzicem nie tylko Greków i Rzymian, ale prawie nieskończoności [B 19].

Choć najczęściej wymaga ofiary, ofiary wyłączenia, samotności, sztuka daje też szansę na odnalezienie się w innej wspólnotcie, niekoniernie mniej namacalnej, mimo że „prawie nieskończonej”. U jej źródeł leży dojmujące poczucie samotności, wyłączenia, wygnania. Dostarcza jednak i sposobu na to, by ten zerwany związek odnowić, stworzyć nową wspólnotę. I chociaż jest ona nietrwała, zależna od naszego wysiłku, pragnienie jej urzeczywistnienia nadaje ostateczny sens naszym staraniom, uzasadnia więc również europejskie wędrówki eseisty.

potwierdzone. [...] Istnienie jest zatem stałym potwierdzaniem przez m.in. wzrok Innego: jestem, ponieważ widzę, że jestem widziany, i świat, w którym istnieję, jest widziany, tak »jak ja go widzę«, przez Innego. [...] Dla Herberta słońcem – dosłownie i metaforycznie – jest rzeczywistość widziana oczyma Innego, zapisana w sztuce prawda istnienia, która notuje, odnawiając wciąż rwące się z nią związki” (P. Gogler, *Poezja Zbigniewa Herberta w świecie sztuk pięknych*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1., s. 105).

Michał Kopczyk

**Masterpiece – Dialogue – Community.
On Zbigniew Herbert's Philosophy of Art
(in the Context of the Writer's Essays)**

The subject of the analysis is a contemplation of the phenomenon of art presented in the essays by Zbigniew Herbert (1924–1998). The author of this article notes that the stories of the writer's aesthetic fascinations share in most cases the same scenario: they lead from an "aesthetic shock"; a sudden revelation, which sometimes takes the form of an epiphany, all the way to the painstaking factographic studies. A work of art placed in a wide variety of contexts, reveals its relationships with the circumstances it arose in. Although an effort to explicate (to reduce it to objective formulas) the meaning of the work turns out to be generally ineffective, a sense of the creator's presence becomes intense. Thus it can be argued that the interpreter's efforts do always go beyond the horizon delineated by hermeneutics – a desire of understanding gives way to a desire of establishing contact. Accordingly, in this context it can be said about a dialogue as an universal formula determining the attitude adopted by the essayistic speaker towards works of art. Culture perceived from this perspective appears to be a meeting space, a place where contact is established between those who are capable of seeing its particular phenomena as signs and messages whereas behind them – real faces and beings bound by common fate.

Krystyna Koziółek
Uniwersytet Śląski, Katowice

Haute lecture albo książka w modzie

Od kiedy bezgłośnie czytanie oczami stało się normą (a stało się to w kulturze Zachodu w X wieku), czytelnik mógł posiadać tekst na wyłączność, bez konieczności udzielania go innym poprzez głos¹. Czytając jawnie, na oczach innych, osunął się w gwarne milczenie czytającego umysłu. Dokonało się tym sposobem nagle zniknięcie pewnego obszaru ludzkiej aktywności, która nie zanikła, co prawda, ale przemieściła się poza scenę publiczną. Uwewnętrzniona, stała się domeną umysłu, wyobraźni, intelektu, ale nie głośniejszej mowy. Odtąd zaś tropiący lekturę, może już tylko podpatrywać czytające ciała, upozowane na obrazach czy fotografiach, nawet jeśli owe pozy sugerują realne sytuacje czytania. Niemi czytelnicy manifestują prywatność lektury, działania właściwie bez-czynnego. Bez-czynny bowiem jest tu cielesny język (narząd mowy) i całe ciało, zamarłe, odmawiające istnienia dla mnie – nie-czytającej z nimi. Czy można studiować cudzą lekturę?

Nie wówczas kiedy zdaje z niej sprawę w dyskursie, ale kiedy jeszcze czyta i jeszcze nie mówi, ani nie pisze. Obrazy czytających osób uwydatniają ciszę czytania. Niczego nie mogę podsłuchać. Nie mogę też niczego podglądać, choć mogę patrzeć. Czytający istnieje razem z książką w niezmiennych pozycji. Mogę więc konstruować fantazje o czy-

¹ Zob. m.in.: W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992; R. Chymkowski, *Głośnie i cicha lektura w starożytnej Grecji*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, W. Sawrycki i P. Tański, Toruń 2004; E.A. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2006.

tających lub wyznac swoją głuchotę. Lektura (zarówno treść książki, jak i proces desygnacji i konotacji dziejący się w czytających umysłach) jest poza przedstawieniem, a zatem poza – moją tym razem – lekturą.

Pośród rozmaitych przedstawień czytania najbardziej godna zaufania wydaje się fotografia.

Najsłynniejszym fotografem-monografistą lektury był Andre Kertesz. Urodzony na Węgrzech w 1894 roku zaczął robić zdjęcia w wieku 16 lat. Samouk, obojętny na fotograficzne mody, swoje pierwsze arcydzieła stworzył służąc w armii Austro-Węgierskiej. Jego właściwa kariera rozpoczęła się po przybyciu do Paryża w 1927 r., gdzie doczekał się dwa lata później pierwszej solowej wystawy własnych fotografii. Był wielkim fotografem codzienności, którą potrafił przyłapać w specyficznej intensywności i nasyceniu. Do dziś olśniewa jego cykl portretów lektury – tej aktywności umysłu, którą podpatrywał w publicznych miejscach, starając się uchwycić w scenach czytania tę dziwną więź umysłu, ciała i tekstu. Zbiór tych fotografii wydany m.in. w osobnym mini-albumie pt. *On reading* doczekał się wielu analiz, także w Polsce, gdzie gościła wystawa złożona z części tego zbioru. Kertesz stanowi też niewątpliwą inspirację dla innego fotografa czytania – Rona Hammonda.

Współczesny, amerykański artysta z Seattle – Ron Hammond – w 2006 r. przygotował wystawę swoich zdjęć ukazujących ludzi w sytuacjach lektury; wystawa była także wyrazem jego hołdu dla Kertesza jako największego fotografa czytania. Powstał dzięki temu zbiór zdjęć² pokazujących czytanie nie tyle jako eksces, święto czy powinność, ale nieodłączną część naszego codziennego życia. Gdy patrzę na te fotografie, przychodzi mi na myśl zdanie Marthy Nussbaum, że „ludzi obchodzą książki, które czytają; przemieniają się pod wpływem tego, co ich obchodzi – tak w czasie lektury, jak i potem, kiedy zmiana zachodzi na wiele różnych sposobów, zbyt subtelnym do wykrzyka”³. Idąc tropem Kertesza, Hammond fotografuje paradoks lektury, zarazem publicznej i najgłębiej prywatnej. Wszystkie czytające postacie są zaprzeczeniem intymności; przedstawione na zdjęciach czytanie jest ostentacyjnie jawne, publiczne, wręcz ekshibicyonistyczne. Lektura odbywa się w przestrzeniach publicznych, gdzie czytający wystawiony jest na spojrzenia innych: na ulicy, w kawiarni, sklepie, na schodach, w warsztacie, na korytarzu. Jawne są ich ciała, pleć, wiek, ubiory, okładki książek i gazet, czasem nawet fragmenty czytanego tekstu. Wszystkie te postacie zdają

² <http://www.ronfstop.com/>, data dostępu: 08.02.2010 r.

³ M. Nussbaum, *Czytać, aby żyć*, tłum. A. Bielik-Robson, „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2, s. 12.

się mówić patrzącemu: „nie mamy nic do ukrycia”. Zarazem ta ostentacyjność ujawnia pychę i skrywaną pewność swojej właściwej niepodległości czytania. Jawność okazuje się pozorna; góruje nad nią tajemnicza, nieprzedstawialna rzeczywistość czytania. Aby czytelnicy na obrazach nie obsunęli się w towarzystwo niemych rzeczy, musi zatrzymać je patrzące pismo – mojej tym razem – lektury; ono w rzeczywistości może wprawić je w ruch, ożywić czułą aktywnością umysłu.

Intymność wyrażona, przedstawiona, wypowiedziana natychmiast przestaje nią być. To, co o sobie mówi, to że chce lub powinna być skryta. Nie inaczej ma się rzecz z intymnością lektury. Fotografie tylko zaświadczały trwałość paradoksu, który uwidaczniają czytające postacie, wyzywająco wystawiające się na pokaz, a równocześnie najgłębiej zamaskowane przed okiem oglądającego. Gdzie jest zatem (czy w ogóle jest?) na tych fotografiach rzeczywistość lektury, tj. rzeczywistość czytającego umysłu? Być może fotografie w ogóle nie starają się uchwycić tego świata, zadowolając się jedynie powierzchnią czytającego ciała i społecznymi sytuacjami lektury. Czy zatem my, piszący o własnej lub cudzej lekturze zawsze jesteśmy skazani na mówienie/pisanie o skórze lektury, na „dermatografię” czytającego ciała? Krytyka literacka, szerzej: każdy komentarz literatury zdaje sprawę z lektury, fałszując ją z konieczności w różnorodnych hipostazach. Inaczej mówiąc, rzeczywistość czytania przejawia się na scenie dyskursu (mowy lub pisma) w postaci lektury odgrywanej wedle scenariusza – gatunku, metody, szkoły, uniwersytetu, itp. Wspólnym doświadczeniem autora każdej z tych wypowiedzi o lekturze jest poczucie ich nieadekwatności względem przeżytej rzeczywistości czytania. Poczucie, które mówi mi, że prawda o lekturze jest zawsze gdzie indziej. Nie, nie mam na myśli banalnego sceptycyzmu poznawczego, truizmów o nieadekwatności języka wobec rzeczywistości. Chcę powiedzieć coś przeciwnego, że lektura jest; że tylko ona wiąże znak językowy ze światem żywych ludzi, że dzianie się lektury we mnie jest obecne, obecnością nie-metafizyczną. Czy ślady owego „jest” znaleźć można także na fotografiach? Postanowiłam nie ułatwiać sobie zadania i nie szukać tych śladów wiedzy o lekturze na fotografiach jej poświęconych, nie budować zrębów fenomenologii czytania w oparciu o wnikliwe studium lektury, jakimi są zdjęcia Kertesza czy Hammonda.

Od kilku lat książka robi karierę jako rekwizyt na fotografiach mody. W roku 2007 Paolo Roversi uczynił książki rekwizytem sesji mody dla włoskiej edycji „*Voque’a*”. We wrześniu bieżącego roku w kampanii na jesień i zimę 2009/2010 robionej dla marki „*Alberta Ferretti*” zdjęcia wy-

konał Steven Meisel. Reklama została okrzyknięta jedną z najlepszych, jakie zostały zrealizowane w historii mody. Scenografia fotografii jest dynamiczna i mroczna. W całym pokoju leżą porozkładane książki i na każdym ze zdjęć jedna z modelek czyta.

Na pytanie, czym jest lektura, jej obraz odpowiada zawsze w poetyce głuchego telefonu. Nie unika odpowiedzi, tylko sugeruje, że jest obok. Obok czego? Obok lektury, która nie ma „miejsca”, jest „atopyczna”⁴. Można jedynie zobaczyć miejsca, od których się oddziela, z których uchodzi. Mogą ją więc ująć tylko figury pośrednictwa. Trzy z nich wydają się dominować na prezentowanych tu fotografiach. Początkowo wydawało mi się, że wybór jednej usuwa pozostałe, wydaje się jednak, iż obraz lektury jest tak niepewny swej treści, że wchłania przeciwstawne, zdawałoby się, znaczenia. Owe formy pośrednictwa ujmują w trzy tradycyjne tropy stylistyczne: metaforę, metonimię i ironię, uważam bowiem, że retoryczność tych obrazów właśnie nimi się posługuje.

Metafora

Baudelaire uczynił modę metaforą nowoczesności. Na kartach *Malarza życia nowoczesnego* moda staje się wręcz wzorem dla nowoczesnej estetyki – ma ją ośmielić do ryzyka oddania się ulotności, zmianie, nieustannej przemijalności nowego⁵. Czy książka w rękach modelek na fotografiach Meisla czyni je modnymi i nowoczesnymi? Modnymi – z pewnością, bo to zdjęcia z ich udziałem tworzą modę, nowoczesnymi – nie. Zamysł fotografa spina książkę i strój przez wskazanie na ich skryte podobieństwo. Jest nim „staroświeckość” Książki są „w modzie”, tj. wewnątrz, w obrębie tego, co najbardziej współczesne, ale znalazły się tam dlatego, że reprezentują modę przemijającą lub wręcz minioną. Książki na fotografiach wskazują na staroświeckość, na XIX-wieczne inspiracje dla tkanin, sukien, rozmytych kolorów przeszłości. W salonie i w buduarze XIX - wiecznych czytelniczek romansów: Tatiany i Emmy, bierze początek kampania mody na jesień 2009. Czy zatem książka jest sygnaturą współczesnego paradoksu mody? Paradoksalnego rozejścia się mody i nowoczesności?

Czytający bohaterowie Kertesza i Hammonda zostali przyłapani we współczesnych im przestrzeniach i sytuacjach; nie są ani modni, ani nie-

⁴ Zob. Marc Augé, *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności*, tłum. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008 nr 4, s. 127–140.

⁵ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i tłum. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 309–311.

modni, to nie ma tam znaczenia, liczy się raczej uchylenie się życiu, występkiem lektury. Podczas gdy zdjęcia z sesji mody przemieszczają książkę do zbioru rekwizytów, a to czyni z niej wyłącznie materialny emblemat przeszłości. Czy jednak książka-rekwizyt wyklucza książkę-lekturę? Czy zbyt pochopnie nie zwątpiliśmy, że modelki na zdjęciach naprawdę czytają? Wszak metafora umożliwia sąsiedztwo obcości, godzi wrogie lub obojętne, z pozoru, znaczenia. Zanim jednak zapytamy o znaczenie tego spotkania, przypomnijmy, że podwójność książki jako rekwizytu i lektury zapisał Milan Kundera w powieści *Nieznośna lekkość bytu*. Bohalterka, Teresa, właśnie w podobnym duchu myśli o książkach:

Umożliwiały jej imaginacyjną ucieczkę od życia, które jej nie zadowalało, ale miały również znaczenie jako przedmiot: chętnie przechadzała się po ulicy, trzymając książkę pod pachą. Miały dla niej takie samo znaczenie jak elegancka laseczka dla dandysa z zeszłego wieku. Odróżniały ją od reszty.

(Porównanie książki do eleganckiej laseczki dandysa nie jest całkiem dokładne. Laseczka nie tylko wyróżniała swego właściciela, ale czyniła go również modnym i nowoczesnym. Książka wyróżniała Teresę, ale czyniła ją staromodną. Była jednak zbyt młoda, by uświadamiać sobie własną anachroniczność)⁶.

Wyróżnienie przez uczynienie staromodną, bycie nowoczesnym za sprawą anachroniczności – tę paradoksalną wymowę niosą metafory lektury w modzie na fotografiach Meisla.

Metonimia

Może jednak przepaść osobności mody i książki jest pozorna, może strój i książka należą do tego samego porządku kultury jako rosnącej rupieciarni przedmiotów pięknych i niepotrzebnych. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że na fotografiach Meisla książki nabierają jakiegoś nierealnego wymiaru, są jak nie-z-tego-świata, podobnie jak kostiumy wykorzystane w sesji. W tym objawia się także sprzeczność samej fotografii mody, która łączy w sobie funkcjonalność, czyli jak najskuteczniejszy fantazmat pobudzający pragnienie konsumenta oraz formę ekspresji artysty, który dąży do stworzenia autonomicznego obiektu sztuki. Stąd może właśnie fotografia mody najlepiej oddaje swoistą melancholię nowoczesnego artysty, który w osobie fotografa jednoczy idealny i komercyjny aspekt tworzenia na sprzedaż.

⁶M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1992, s. 37.

W tym kontekście książki na zdjęciach stają się emblematem minionego czasu, jak stare wnętrza, dywany, meble, kostiumy: bufki, atlas, aksamit, trzewiki, paski-szarfy, ołówkowe spódnice, rękawiczki. Powtórzenie po *liftingu*. *Vintage*. Kult tego, co stare i ponownie założone, nawet bez przeróbki. Przywdziewanie takiego stroju jest aktem lektury, antykwaryczną rekonstrukcją, „żywym obrazem” przeszłości, wystylizowanym przez sztab ludzi – projektantów, krawców, fryzjerów, wizażystów, scenografów i top-modelki, „ubrane” w książkę, powtarzające wielokrotnie to samo ujęcie.

Dziwaczna ekscentryczność tego projektu ma coś z szaleństwa Pierre’a Mennarda, który w opowiadaniu Borgesa pisze jeszcze raz *Don Kichota*, powtarzając każde słowo Cervantesa. Przyjmując taki punkt widzenia, można dojść do ponurych wniosków, że miejsce książki jest w obrębie starych przedmiotów czasu utraconego. Albo przeciwnie – takie użycie książki protekcyjnie poprawia jej przeszłość, podobnie jak dzieło Menarda było bogatsze od dzieła Cervantesa za sprawą czasu, który nadał powtórzeniu sensy nieosiągalne dla oryginału. Moda powtórzona, jak powtórzona lektura, staje się głębsza, wyrafinowana, dialogiczna. Na zdjęciach książki są dynamiczne, strony wyrwywają się z okładek i anarchicznie krążą wokół czytelniczek. Niesione na fali mody, *en vogue*, odzyskują dawną żywołość pierwszej publikacji i lektury, znów dziwią, wywołują pragnienie, bogatsze w sensy przeszłości, ale bez pretensji do wieczności. Wykorzystują swoje pięć minut bycia modnymi. Modna staroświeckość ubiorów i książek wzbogaca obie sfery o szlachetność ironii.

Ironia

Ironia rozwinęła się wraz z rozpadem *decorum*. Wzniosła i wymagająca estetyka piękna, nie znajdując oparcia w stabilnej hierarchii form i tematów, poprzez ironię zaznaczała pamięć o stosownej pozycji, jaka należy się pięknu wśród innych tworów człowieka. Estetyka nowoczesna, dając artyście wolność w zakresie języka i tematu pozbawiła nas pewności, że istnieje prawdziwa wiedza o pięknie. Ironia jest pozostałością po wiedzy lub po wierze, których wartości nie sposób już dowieść, ale z których zrezygnować wydaje się niepodobieństwem. Wartość czytania nie jest modą, a książka nie jest jedynie pięknym przedmiotem. Wiemy jednak, że życie bez lektury nie tylko jest możliwe, ale staje się udziałem coraz większej części społeczeństwa. Modelka z tomem Prousta to kpina wskazująca na odwrotność dosłownego sensu tej sceny, na niepo-

dobieństwo, aby świat blichtru i jednodniowych sensacji estetycznych mógł szczerze wyznawać wartość czytania trudnych książek. Jednak za sprawą metonimicznego podobieństwa czułą ironią objęty został także sam strój. Pamiętajmy wszak, że *haute couture* to wysokie krawiectwo, *styl wysoki*, elitarny, obecny w dziełach pojedynczych, egzemplarzach stworzonych na zamówienie u wielkich krawców. Czego pragnie ten, kto patrzy? Oczywiście, aby piękno stało się jego udziałem, aby zniknął bolesny dystans, jaki oddziela mnie od obiektów na obrazie. Ceną za to jest jednak demokratyzacja wyjątkowości, seryjność powtórzeń, dzięki czemu arystokratyzm wysokiej estetyki pauperyzuje się, jest dla każdego, nie wymaga kosztów, ani wrażliwości, czeka tylko, aby go włożyć, ale wtedy staje się modą sieciową, gotową do noszenia – *prêt-à-porter*.

My wszyscy, kapłani tekstu, pragniemy ekspansji mody na czytanie, mody bezwzględnie seryjnej, globalnie popularnej. Ale w cichości, kameralnie, w osłonie ironii, żywimy raczej przekonanie, że wartość książki objawia się dopiero w lekturze wysokiej, arystokratycznej, niespiesznej, refleksyjnej, niedostępnej każdemu – *haute lecture*.

Krystyna Koziółek

***Haute lecture* or a Book on Fashion**

In her article the author discusses some consequences of silent reading, which became a norm in the Western culture in the 10th century. The experience of reading is difficult to present, hence the reading scenes are presented with the use of a figure of mediation – a practice visible in the analysed texts and photographs. Typical forms of mediation include traditional stylistic devices: metaphor, metonymy and irony. Thanks to them we get closer to the intimate experience of someone else's reading, nevertheless they confirm the inaccessibility of that experience to the observer.

LITERACKIE ZWIERCIADŁA

Jan Rodak

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

Epitafium - legenda - Chronografia. Rzecz o *Dziejopisie żywieckim* Andrzeja Komonieckiego i legendzie ks. Grzegorza Zdziewojkiego

Opus vitae Andrzeja Komonieckiego (1658–1729)¹, wójta i kronikarza żywieckiego, noszące znamieny tytuł *Chronografia albo dziejopis żywiecki*, mimo późnego stosunkowo wydania² od dawna wyszło już poza obszar badań i zainteresowań regionalistycznych i stało się dziełem kanonicznym dla autorów podejmujących tematykę związaną z kulturą, obyczajowością oraz historią doby staropolskiej³. Sporo także miejsca i uwagi poświęcono tej niezwykłej kronice Państwa Żywieckiego

¹ Andrzej Komoniecki (1658–1729), burmistrz, a następnie wójt Żywca od 1688 do 1729 r.; ma swój biogram w PSB, t. XIII, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967–1968, s. 397–398; por. także: S. Grodziski, *Andrzeja Komonieckiego życie i działalność*, [w:] Wstęp [do:] *Chronografia albo dziejopis żywiecki Andrzeja Komonieckiego*, Żywiec 1987 (II wyd. 2005), s. XI–XIV; J. Kracik, *Personalia Andrzeja Komonieckiego w nieubiałym zwierciadle historiografii*, [w:] „Karta Groni”, nr XV, Żywiec 1989, s. 62–64.

² Dzieło Komonieckiego przez lata krążące w rękopiśmiennych odpisach (1729–1937) znane było wąskiemu gronu badaczy i pasjonatów zajmujących się zagadnieniami regionalistycznymi. Pierwsza inicjatywa wydawnicza zrodziła się w okresie międzywojennym, a jej orędownikiem stał się dr S. Szczotka, który podjął trud wydania rękopisu Komonieckiego. W roku 1937 ukazał się drukiem tom I *Dziejopisu żywieckiego* (do 1704 r.). Ze względu na wybuch wojny przedsięwzięcie wydawnicze nie zostało doprowadzone do końca. Dopiero staraniem Towarzystwa Miłośników Ziemi Żywieckiej w roku 1987 ukazało się w całości dzieło wójta żywieckiego; por. Wstęp, [w:] *Chronografia albo dziejopis żywiecki Andrzeja Komonieckiego*, Żywiec 1987, s. XXVII–XXVIII.

³ Do dzieła tego odwołują się m.in.: M. Bogucka, *Staropolskie obyczaje w XVI–XVII wieku*, Warszawa 1994; Z. Kuchowicz, *Obyczaje staropolskie XVII–XVIII wieku*, Łódź 1975; J. Łepkowski, *Przegląd zabytków przeszłości z okolic Krakowa*, Warszawa 1863; J. Putek, *Mroki średniowiecza*, Kraków 1966; W. Urban, *Chłopi wobec reformacji w Małopolsce w II połowie XVI wieku*, Kraków 1959 i in.

w historiografii literackiej⁴. Na kartach *Dziejopisu* zapisane są nie tylko dzieje Żywiecczyny i jej najważniejszego miasta, ale także utrwalone zostały przekazy funkcjonujące w ludowej tradycji oralnej, które przez wieki kształtowały wyobraźnię wielu pokoleń ludzi. Komoniecki jak się okazuje nie tylko spisywał zasłyszane podania i legendy, ale także wzorem wielkich swych poprzedników tworzył nowe narracje mitotwórcze. Jakże ważne dla współczesnych badaczy i literaturoznawców. Jedna z nich wiąże się z osobą zapomnianego przez wieki kaznodziei, poety, bibliofila, donatora i budowniczego kościołów, ks. Grzegorza Jana Zdziewojskiego z Łasku⁵. Skazany na niepamięć u potomnych, potraktowany po macoszemu przez badaczy w opracowaniach literackich, dzięki prowadzonym od kilkunastu lat badaniom zaczyna powracać po przeszło trzech wiekach do świadomości współczesnego pokolenia⁶. Spory w tym udział Komonieckiego i jego *Chronografii*, bowiem to jemu i jego kronice zawdzięcza Zdziewojski swoją legendę oraz pośmiertnie przeprowadzoną rehabilitację. Jak doszło do narodzin legendy oraz jakie wydarzenia stanęły u jej podstaw, wiele by o tym pisać. Odsyłam więc do moich publikacji, szczególnie zaś książki *Grzegorz Jan Zdziewojski z Łasku. Człowiek – dzieło – recepcja. Studium biograficzne*, w której czytelnik znajdzie informacje na temat hipotetycznych zdarzeń towarzyszących zagadkowej śmierci. Śmierci skądinąd tragicznej, ponieważ

⁴ Por. W. Heck, *Kronika Andrzeja Komonieckiego*, „Przewodnik Naukowy i Literacki”, R. 31, Lwów 1903; J. Radwański, *Dziejopis żywiecki*, Kraków 1866; S. Szczotka, *Ślawetny wójt żywiecki, Andrzej Komoniecki i jego kronika*, „Ziemia” nr 1, 1936; S. Dobosz, *Andrzej Komoniecki i jego kronika*, Kraków 1963 (mszp); S. Grodziski, *Dziejopis Żywiecki – źródło i jego wartość badawcza*, [w:] „Karta Groni” nr XV, Żywiec 1989; i in.

⁵ Piszę na ten temat szerzej w: J. Rodak, *Grzegorz Jan Zdziewojski z Łasku. Człowiek – dzieło – recepcja. Studium biograficzne*, Katowice 2010 oraz w: tenże, *O szczególnym związku ks. G.J. Zdziewojskiego z A. Komonieckim i jego Chronografią*, [w:] „Gronie” nr X, Żywiec 2010.

⁶ Od połowy lat 80. XX w. aż do chwili obecnej ukazało się sporo publikacji poświęconych sylwetce ks. Zdziewojskiego, por. R. Leszczyński, *G.J. Zdziewojski – poeta, mecenas i bibliofil z Łasku*, Łask 1986; J. Rodak, *Słów kilka o kazaniach ks. Zdziewojskiego*, [w:] „List do parafian” nr 25, Pisarzowice 1998; tenże, *Jan Grzegorz Zdziewojski z Łasku (1609–1685) – kaznodzieja i poeta*, „Pallas Silesia”, *Półrocznik III/1–2 (4–5)*, Katowice 1999; tenże, *Wilamowice i heretycy. Przyczynek do biografii ks. Grzegorza Jana Zdziewojskiego z Łasku (1609–1685)*, [w:] „Śląskie miscellanea”, t. 16, Katowice 2003; przedr. [w:] *Staropolskie teksty i konteksty. Studia*, t. 5 pod red. T. Banasiowej i J. Malickiego, Katowice 2004, tenże, *Biblioteka kościoła pisarzowickiego w świetle inwentarza z roku 1647*, [w:] „Książnica Śląska”, t. 28, Katowice 2004; tenże, *Rękopiśmienna i drukowana spuścizna księdza Grzegorza Jana Zdziewojskiego z Łasku (1609–1685) w świetle źródeł historycznych i literackich*, [w:] *Staropolskie teksty i konteksty. Studia*, t. 6 pod red. A. Budzyńskiej-Dacy i J. Malickiego, Katowice 2006; tenże, *Kalwiński epizod w dziejach wilamowskiej parafii i jej proboszcza*, „Świat i Słowo” nr 1(10) 2008; oraz J. Rodak, *Grzegorz Jan Zdziewojski z Łasku. Człowiek – dzieło – recepcja. Studium biograficzne*, Katowice 2010.

został on brutalnie zamordowany, a zabójstwo upozorowane zostało na samobójstwo. *Mors repentina*⁷, śmierć nagła i niespodziewana, wręcz szkaradna stała się przekleństwem Zdziewojskiego. Odium zaciążyło nad pośmiertnymi losami łaskiego poety, który w swym poemacie *Dakrysis Patriae* z roku 1636 przepowiedział sam sobie przyszłość i śmierć :

Człowiek jest dla człowieka obiektem szalberstwa,
Ciało tyle oznacza, co cel dla morderstwa,
Ręka złością miotana zadaje cios życiu
Ziomków swoich, a sama zostać chce w ukryciu.
Nie porusza nikogo głos sprawiedliwości...⁸

Komoniecki-kronikarz był jak się okazuje pod wpływem księdza-poety⁹. Choć należeli do różnych generacji, Zdziewojski był o dwa pokolenia starszy¹⁰, to jednak nie wykluczone, że ich ścieżki życiowe się przecięły. Wszak żyli obok siebie „po sąsiedzku” – Komoniecki w Żywcu, Zdziewojski w Kętach. Jest wielce prawdopodobnym, że znali się osobiście. Pielgrzymki, jakie mieszkańcy Żywca odbywali niegdyś do Kęt, rodzinnego miasta Jana Kantego, stwarzały im rozliczne okazje do zapoznania się z ludźmi różnego stanu i kondycji przybywającymi na msze odpustowe do fary. Przybywali także z procesjami do kaplicy bł. Jana z Kęt, który od lat 30. XVII w. cieszył się wśród lokalnej społeczności, zwłaszcza Krakowa i Kęt, szczególnym kultem męża świątobliwego¹¹. O jednej z takich pielgrzymek pisze Komoniecki w swym *Dziejopisie* pod rokiem 1689, kiedy to:

⁷ Por. Ph. Aries, *Człowiek i śmierć*, 1989, s. 24

⁸ *Dakrysis Patriae*, A.P. Gregorio Ioanne Zdziewojski a Laska Presbytero facta Anno Domini M.DC.XXX VI. In Offic. St. Bertutovic, Cracoviae 1639, k. A₂r. - A₂v; por. Grzegorz Jan Zdziewojski, *Oplakiwanie ojczyzny. Poemat o Łasku*, przekł. R. Orlewski, Łask 1990, s. 7-8.

⁹ O inspirowanym wpływie poezji Zdziewojskiego na Komonieckiego szerzej piszę w artykule pt. *Rękopiśmienna i drukowana spuścizna księdza Grzegorza Jana Zdziewojskiego z Łasku (1609-1685) w świetle źródeł historycznych i literackich*, „Gronie” nr XI, wyd. TMZZ, 2011 (w druku).

¹⁰ Grzegorz Jan Zdziewojski z Łasku h. Prus III, ur. 10.III. 1609 r. w sieradzkim miasteczku Łask, położonym nad rzeką Grabią, zamordowany około 1685 r. w Kętach.

¹¹ W roku 1628 z inicjatywy środowiska akademickiego Alma Mater rozpoczęto w Krakowie na szczeblu diecezjalnym działania zmierzające do wszczęcia procesu beatyfikacyjnego Jana z Kęt. Toczył on się ze zmiennym szczęściem ponad pół wieku i dopiero w roku 1680 papież Innocenty III wydał dekret beatyfikacyjny. Natomiast już w roku 1648 wybudowano staraniem m.in. Sykstusa Lubomirskiego w miejscu prawdopodobnego narodzenia Jana Kantego kaplicę, jako wotum mieszkańców dla wybitnego swego rodaka. Prawdopodobnym jest, że ks. G.J. Zdziewojski także partycipował i uczestniczył w budowie kaplicy Jana Kantego.

[...] dnia 10 lipca kompania Bractwa Różańcowego żywieckiego cum magna concursu ludzi et voto do miasta Kęt, do kaplice Narodzenia świętego Jana Kantego, jako patrona i ziomka swego, processionaliter była¹².

Pielgrzymował i sam Komoniecki do Kęt. Nie wykluczone, że tu zetknął się z sędziwym wówczas już prebendarzem kościoła św. Krzyża, księdzem Dziewojkim¹³ – zapewne w potocznym języku tak nazywanym – który, na stare lata zrezygnowawszy z pełnienia obowiązków prebendarza, osiadł jako „rezydent” w ufundowanym wcześniej przez siebie domku przy kaplicy Jana Kantego¹⁴.

Epitafium Gregorio Ioannae Zdziewojski a Lasco

Zachodzi wielkie prawdopodobieństwo, że ich drogi życiowe właśnie tu się skrzyżowały, choć brak potwierdzenia tego w dokumentach i źródłach z epoki. Z całą pewnością Komoniecki widział wiszący na ścianie w kaplicy obraz Jana Kantego ufundowany w roku 1653 przez Zdziewojskiego¹⁵. Zachował się także, *ipsissima verba*, opis pierwowzoru tego obrazu, który znajdował się w kościele pisarzowickim¹⁶:

¹² A. Komoniecki, *Chronografia albo dziejopis żywiecki*, Żywiec 1987, s. 246–247.

¹³ W potocznym obiegu nazwisko Zdziewojskiego było najprawdopodobniej zniekształcone i brzmiało „Dziewojski”, na co wskazywałyby najstarsze zachowane zapisy tego nazwiska chociażby u samego Komonieckiego (s. 29) oraz w księgach cechowych kęckich (np. księga cechu tkaczy pochodząca z fundacji Zdziewojskiego, znajdująca się obecnie w Muzeum im. J. Kłosińskiego w Kętach), gdzie figuruje jego nazwisko zapisywane raz „Zdiewoski” lub „Zdiewojski” a innym razem „Zdiewoski” a nawet „Dziewojski”. To ostatnie zapisane jest [w:] *Registr P. Konwirszow w Roku 1765*, znajdującym się w prywoływanej księdze cechu tkaczy, b.k.

¹⁴ Ks. G.J. Zdziewojski ufundował ok. 1670 r. obok kaplicy Jana Kantego dom, w którym sam zamieszkał zrezygnowawszy z funkcji prebendarza kościoła św. Krzyża. Po jego śmierci miał on być przeznaczony na mieszkanie dla każdorazowego prebendarza kaplicy Jana Kantego, a dochód z „arendy” mieszkania na wino mszalne także do kaplicy. Dom, jak podaje M. Wilczyński w monografii „Klasztor OO. Reformatów w Kętach” (Kr., 1893), spłonął w roku 1797 podczas wielkiego pożaru miasta, (ibidem, s. 63–64).

¹⁵ Obraz obok jeszcze dwóch podobnych (w Kalwarii Zebrzydowskiej i Tłuczani) zachował się do dnia dzisiejszego i stanowi majątek ruchomy kaplicy św. Jana Kantego. W chwili obecnej jest wypożyczony i znajduje się w Instytucie Teologicznym w Bielsku-Białej; por. J. Szablowski, *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1 (województwo krakowskie), Warszawa 1951, s. 16.

¹⁶ Obraz Jana Kantego z fundatorem ks. G.J. Zdziewojskim (1644) znajdował się także w kościele w Pisarzowicach, ale spłonął wraz ze świątynią w roku 1965. Jego późniejsze trzy kopie, tzn. w Kalwarii Zebrzydowskiej (1647), Kętach (1653) oraz Tłuczani/k. Wadowiec (1664) zachowały się do dnia dzisiejszego.

Obraz Trojce przenaswietszej na trzy łokcie nawisokosc na spotku iest blogośl Jan Canti podle niego namalowani X Grzegorz Zdziewoyski pleban Piszarsowski który ten obraz sprawil za zywota sobie miasto E p h i - t a p h i u m [podkr. – J.R.]¹⁷.

Zdziewoyski świadomy kruchości i ulotności ludzkiej pamięci utrwalał w materialnej postaci ślady swej działalności, aby zachowały się dla potomnych. Słynał wśród współcześnie żyjących z hojnej ręki i licznych donatyw na rzecz kościołów, cechów rzemieślniczych, Akademii Krakowskiej i szkół parafialnych oraz ubogich, szczególnie zaś studiującej młodzieży i chorych pozostających w przytułkach¹⁸. Zachowane obrazy z fundacji Zdziewoyskiego są wyrazem z jednej strony upodobań ludzi epoki baroku, ale z drugiej zdradzają także jego jezuickie wychowanie, którego ważnym składnikiem były działania podejmowane przez wychowanków *pro memoria*. Nie sposób pominąć tutaj także innego, niezwykle ważnego składnika motywującego fundowanie obrazów. To przede wszystkim chęć upowszechniania kultu świątobliwego Jana z Kęt, z którym Zdziewoyski czuł się szczególnie związany¹⁹. Stąd też w miejscach, gdzie sprawował swą posługę duszpasterską, lub w miejscach ważnych z punktu widzenia topografii kultu religijnego²⁰, pozostawiał wizerunek swego patrona: uczonego – kapłana – ascety. Nie wykluczone, że wzorem mistrza, udał się także w pieszą pielgrzymkę *Ad limina apostolorum*, do grobu św.św. Piotra i Pawła w Rzymie, gdzie przebywał przez rok (1653–1654) i uzyskał, zapewne w Uniwersytecie Sapienzy, doktorat z teologii wieńczący jego dotychczasową karierę naukową i kapłańską²¹.

¹⁷ *Inwentarz rzeczy kościelnych*, [w:] *Inwentarz pisarzowski*, b. k., w zbiorach Muzeum Okręgowego w Bielsku-Białej, por. J. Rodak, *Rękopiśmienna i drukowana spuścizna księdza Grzegorza Jana Zdziewoyskiego z Łasku (1609–1685) w świetle źródeł historycznych i literackich*, [w:] *Staropolskie teksty i konteksty*. Studia, t. 6, pod red. A. Budzyńskiej-Dacy i J. Malickiego, Katowice 2006, s. 90.

¹⁸ Przed rokiem 1653 Zdziewoyski zaczął pełnić funkcję prepozyta (proboszcza) kościołka szpitalnego pw. św. Mikołaja w Oświęcimiu, przy którym znajdował się dom-przytułek dla najuboższych, por. J. Rodak, *Grzegorz Jan Zdziewoyski z Łasku. Człowiek – dzieło – recepcja. Studium biograficzne*, Katowice 2010, s. 127–137.

¹⁹ W roku 1628 Zdziewoyski immatrykułował się w Akademii Krakowskiej na Wydziale Artium. W tym samym roku senat Akademii zwrócił się do bp. M. Szyszkowskiego z inicjatywą wszczęcia procesu beatyfikacyjnego uczonego profesora z Kęt. Atmosfera tamtych wydarzeń oraz osobowość Jana Kantego wpłynęły na formowanie światopoglądu młodego Zdziewoyskiego, który od tego momentu przybrał dla siebie drugie imię: Jan.

²⁰ Por. przyp. 16, Kalwaria Zebrzydowska to sanktuarium Matki Bożej Kalwaryjskiej, obok Częstochowy najważniejsze sanktuarium Maryjne w Polsce.

²¹ Wcześniej Zdziewoyski w roku 1631 uzyskał bakalaureat sztuk wyzwolonych i filozofii, a w roku 1638 zdobył po złożeniu stosownych egzaminów magisterium sztuk

Po powrocie do kraju (VIII/IX 1654) objął stanowisko prebendarza kościoła św. Krzyża w Kętach rezygnując z wcześniejszych funkcji plebana w Pisarzowicach oraz proboszcza kościółka szpitalnego w Oświęcimiu. Przeniósł się do Kęt, aby być bliżej miejsca narodzin bł. Jana. Tu także, jak już wiadomo, ufundował przy kaplicy domek, aby w nim w spokoju dokonać żywota. Niestety śmierć przysłała nagle i niespodziewanie. Zaskoczyła nie tylko Zdziewojskiego, ale także lokalne środowisko, które przez długi czas żyło w przekonaniu, że sędziwy prebendarz popełnił samobójstwo. Odium towarzyszące śmierci Zdziewojskiego zaciążyło nad doczesnymi jego szczątkami i spowodowało, że szybko i skutecznie wymazane zostało z pamięci żyjących oraz następnych pokoleń jego imię.

Obraz *Epitafium* ufundowany przez Zdziewojskiego, na którym uwieczniony został pod opieką Jana Kantego, z chwilą jego śmierci nabrał zupełnie nowego znaczenia. Przedstawiał zderzenie dwóch skrajnych wartości: *sacrum* i *profanum* – obok siebie dwaj mężowie: „święty” i „wyklęty”. Paradoksalny kontrast wydaje się być w stopniu najwyższym dopełnieniem ofiary złożonej z życia na ołtarzu Pańskim, a słowa św. Augustyna *Non potest male mori, qui bene vixerit...(!)*²² nabierają głębszego znaczenia. Barokowa sprzeczność(!) wypełnia nie tylko przestrzeń zawierającą się pomiędzy ramami obrazu, ale staje się poniekąd kategorią moralną i estetyczną *sine qua non* świętości. Tylko czyjej...?

Narodziny legendy

W przywracaniu dobrego imienia Zdziewojskiemu nie pomogło nawet to, że po czasie do Kęt dotarła wiadomość oczyszczająca go z zarzutu samobójczej śmierci, co wyraźnie podkreśla Komoniecki:

Gdy tego złoczyńcę o pewny popełniony eksces w mieście Kaliszu egzekwowano, w konfesatach²³ swoich dobrowolnie wyznał, że temu pobożnemu kapłanowi w Kętach to wyrządził. Co do Kęt authenticie stamtąd doniesiono jest, na oczyszczenie jego²⁴.

wyzwolonych i doktorat z filozofii (por. Statuta nec non Liber Promotionum Philosophorum Ordinis in Universitate Studiorum Jagellonica ab Anno 1402 ad Annom 1849, ed. J. Muczkowski, Cracovia 1849, s. 307).

²² Św. Augustyn, *De disciplina Christiana*, XII, 13, s. 330-335 („Nie może mieć złej śmierci, kto ją dobrym poprzedził żywotem”).

²³ Na torturach.

²⁴ A. Komoniecki, *Chronografia...*, s. 29.

Lokalne środowisko okazało się zamknięte na ten przekaz. Nie wykluczone, że cała sprawa została wyciszona przez mających w tym swój interes „wpływowych” notabli, *is fecit cui prodest*²⁵. I o mało zamierzenie to osiągnęłoby swój cel, gdyby nie zapis Andrzeja Komonieckiego, który podjął po dłuższym czasie temat tego bulwersującego opinię publiczną zdarzenia. Śmierć Zdziewojskiego nastąpiła około roku 1685. Trudno jednakże dokładnie ustalić kiedy, ponieważ nie zachowały się żadne wzmianki ani zapiski traktujące o tym zajściu. Wiadomo natomiast, że w roku 1687 prebendarzem kościoła św. Krzyża był Jan Chryzostom Pyzowicz²⁶, pochodzący ze starej rodziny kęckiej. Po śmierci Zdziewojskiego kościół zamknięto na jakiś czas²⁷. Zabójstwo musiało więc być dokonane przed tym rokiem. Komoniecki rozpoczął pisanie *Dziejopisu* w roku 1699, a więc kilkanaście lat po tragicznym zajściu i jakby na świeżo rejestrował to, co krążyło w obiegu publicznym. Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na niezwykle istotny fakt. W rękopisie \dot{Z}_2 *Dziejopisu*²⁸, uznawanym za najstarszy spośród wszystkich sporządzonych przez Komonieckiego, nie ma jakiegokolwiek wzmianki o morderstwie. U schyłku XVII stulecia panuje jeszcze powszechne milczenie na temat śmierci Zdziewojskiego. W późniejszym chronologicznie rękopisie \dot{Z}_3 pojawia się już lakoniczna wzmianka o nim w związku ze zmieniającym się stanem wiedzy autora kroniki, ale jest ona anonimowa, bezimienna:

[...] [kościół]tek Swietego Krzyża, nieskoro potym one go Kapłana [G. J. Zdziewojskiego – dod. J.R.] zmurowany iest, ktory dotąd stoi [...]²⁹

Natomiast w rękopisie \dot{Z}_1 , redagowanym znacznie później³⁰, kiedy zmieniał się także stan wiedzy Komonieckiego, pojawia się szczegółowa relacja na temat zdarzenia. Nie przypadkowym wydaje się być tu zastosowany układ w strukturze kroniki. Informację tę umieścił autor na

²⁵ *Is fecit cui prodest* (łac. uczynił ten, komu to przyniosło korzyść); szerzej i bardziej szczegółowo na temat kulisy zabójstwa Zdziewojskiego piszę w mojej książce *Grzegorz Jan Zdziewojski z Łasku...*, w rozdziale „Postscriptum. Mors repentina...” (s. 177–187), zainteresowanych odsyłam więc do lektury tekstu.

²⁶ Por. W. Drożdżik, *Cmentarze i groby w Kętach*, Kęty 1996, s. 181–182.

²⁷ Por. M. Wilczyński, *Klasztor OO. Reformatów w Kętach. Monografia. (ze źródeł domowych)*, Kraków 1893, s. 7.

²⁸ Rkps \dot{Z}_2 w trakcie filiacji rękopisów uznany został przez wydawcę, dr. S. Szczotkę, za najstarszy spośród wszystkich zachowanych manuskryptów. Rozpoczęcie prac nad jego redagowaniem datuje Szczotka na rok 1699.

²⁹ A. Komoniecki, *Chronografia ...*, rkps \dot{Z}_3 , s. 70(39), w zbiorach Muzeum w Żywcu.

³⁰ Rękopis ten jak wiadomo posłużył wydawcom za podstawę do opublikowania dzieła Komonieckiego drukiem, najpierw w 1937, a następnie w 1987.

samym początku *Chronografii*, a więc w miejscu, w którym rozpoczął pisanie od wywiedzenia legendarnych początków miasta Żywca oraz Kęt. Tym samym wpisał historię Zdziewojskiego w legendę o założeniu osady. Nie przyporządkował jego śmierci chronologicznie. Nie zapisał jej więc w konkretnym miejscu na kartach *Dziejopisu* pod datą roczną odpowiadającą prawdziwemu lub prawdopodobnemu czasowi zajścia, np. 1670, 1685 czy 1687, jak wymagałby tego zastosowany układ annalistyczny. Uczynił to natomiast w przypadku Jana Kantego³¹ oraz błogosławionej Ludowiny³². Komoniecki świadomie odszedł od faktografii na rzecz narracji o charakterze wyraźnie mitotwórczym. Stylizuje więc swą wypowiedź na legendę, która w oralnym społeczeństwie cieszyła się lepszą i trwalszą percepcją aniżeli zapiski kronikarskie. Autor *Chronografii* wydobywa wręcz Zdziewojskiego z niebytu i „przywraca mu życie” wpisując go w legendę, a w zasadzie należałoby powiedzieć – tworząc jego legendę. Ta legenda znajduje także dla siebie uzasadnienie oraz szerszy kontekst. Historia Zdziewojskiego opowiedziana zostaje przez Komonieckiego w niezwykle subtelny, a jednocześnie sugestywny sposób. Podjął ją bowiem przy okazji pisania o Janie Kantym, który w tym czasie wyniesiony został do chwały ołtarza. W roku 1680 papież Innocenty III beatyfikował cieszącego się od dawna szczególnym kultem uczonego z Kęt. Niemalże od razu rozpoczęto dalsze starania o jego kanonizację, która nastąpiła w 1767 r. Na czas pisania *Dziejopisu* (1699–1728) przypada więc okres wybrzmiewającego głośnym echem w lokalnym środowisku mieszkańców procesu kanonizacyjnego, o którym z całą pewnością się mówiło. Był to więc temat z gatunku ważnych, a i sama osoba błogosławionego Jana nadawała temu, o czym się mówiło, szczególnego znaczenia. Stąd intencja Komonieckiego, który podejmuje temat właśnie w kontekście zataczającej coraz szersze kręgi legendy świątobliwego profesora z Kęt, wydaje się być czytelna. Chce on połączyć dzieje obydwu uczonych kapłanów ze sobą. A nawet więcej, w kontekście wielkiej legendy patrona Polski *in spe*³³ zasiewa ziarno, które ma przynieść narodziny nowej legendy (?) Rodzi się przy tym pytanie, w jaki sposób autor kroniki konstruuje legendę? Otóż czyni to niezwykle subtelnie, niczego nie narzucając odbiorcy, a jedynie ukierunkowując delikatnie jego myślenie. Najpierw pod rokiem 1412, to trze-

³¹ A. Komoniecki, *Chronografia...*, s. 44 (pod rokiem [1473] czytamy o śmierci bł. Jana Kantego).

³² Tamże, s. 137 (pod rokiem [1623] czytamy także o śmierci bł. Ludowiny w Rzymie).

³³ Papież Klemens XII ogłosił w roku 1737 Jana Kantego patronem Polski; zob. ks. W. Gasidło, *Ku czci św. Jana z Kęt*, Kraków 1991, s. 91.

cia w układzie *Chronografii* data, przypomina o narodzinach „patrona i ziomka” swego:

Roku Pańskiego 1412 b[logosławiony Jan Kanty w mieście Kętach dnia 24 miesiąca czerwca z ućciwych i pobożnych rodziców Stanisława i Anny szczęśliwie się narodził. Będąc jego ojczyzna gdzie kaplica właśnie zmurowana jest, i tam miejsce narodzenia i wychowania jego. [...]³⁴.

Następnie kontynuując swą narrację przytacza popularną wśród lokalnej społeczności legendę na temat początków miasta:

To miasteczko Kęty stąd nazwane jest, że księżęta oświęcimskie, gdy na łów jeźdzały, to miejsce Kętami nazywali, mówiąc: jedźmy do Kęt. Gdzie w tym miejscu w lasach naleziono orlicę, która w gniaździe na trzech jajach siedziała i na tym miejscu miasteczko założono nazwawszy Kąty. Dawszy księżę temu miastu za herb pół orla i trzy jaja³⁵.

Na tym eponimicznym podaniu Komoniecki nadbudowuje utrzymaną w tonie profetycznym dalsza część legendy :

Z tych trzech jaj prorocstwo się bierze, [że] trzech świętych potomków z tego miasteczka jako orlice jakiej [pochodzić będzie]. Jedno jaje święty Kanty. Drugie błogosławiona Ludwina tamże narodzona, która w Rzymie umarła roku 1623, o czym niżej tego roku napisano będzie. A trzecie jeszcze jaje w przejrzeniu boskim jest, z którego temu miasteczku pociecha się stanie [podkr. J.R.]³⁶.

I w tym miejscu swojej narracji autor nagle urywa dalsze wywody i przypuszczenia na temat ostatniego świętego, przenosząc uwagę czytelnika ku zupełnie innym wydarzeniom, wpisanym w kolejną legendę, także wiążącą się z początkami miasta: „*Ale nie dziw*, [...] – rozpoczyna sugestią nową fabułę, a więc : „nie dziwny się temu, że przepowiednia jeszcze się nie wypełniła i nie wiadomo, kto zostanie Bożym wybrańcem. To pokaże przyszłość. Ona ujawni trzeciego świętego” – dopowiada niczego nie implikując. I dalej snuje rozpoczętą narrację, kierując uwagę nieświadomego niczego czytelnika, ku osobie Zdziewojskiego, który w kulminacyjnym punkcie opowieści wyłania się niczym *deus ex machina*, z mitycznej przestrzeni lokalnych podań o początkach miasta. To jakby zapowiedź kolejnych narodzin, związanych z przepowiednią o trzecim jaju³⁷, które „w przejrzeniu boskim jest”:

³⁴ A. Komoniecki, *Chronografia...*, s. 28.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

³⁷ Por. W. Drożdżik, *Z dziejów Kęt*, Kraków 1979, s. 23.

- [...] gdyż [nim] to miasto zasadzone bydź miało, najprzód w tym miejscu karczma w lesie zbudowana była, w której taki kaczmarz najpierwszy pobożny się trafił, że niedaleko tej karczmy kapliczkę sobie dla swego nabożeństwa, nazwawszy ją Świętym Krzyżem, zbudował. Ku której karczmie, a dla tej kapliczki kielka domków ludzi zbudowało się, i stąd osada tego miasta stała się. I w tym miejscu nieskoro kościółek Świętego Krzyża od wielebnego księdza Grzegorza Dziewojskiego, tamecznego kapłana, zmurowany jest i prebendą opatrzony [podkr. J.R.]³⁸.

Przekaz Komonieckiego wydaje się być jasny i czytelny. Misternie konstruuje swą opowieść nadając jej charakter mitotwórczego przekazu. Tworzy osnowę, wokół której w oralnej społeczności narastać miałyby z czasem nowa legenda. W takiej formie przenikając do powszechnego obiegu, przyczyniłaby się do upamiętnienia tego „pobożnego kapłana”, któremu w zbiorowej świadomości odmówiono miejsca. Odwołuje się przy tym do swoistego uniwersum, jakim są funkcjonujące w powszechnym obiegu mity i podania zrozumiałe dla odbiorcy zapamiętującego znacznie lepiej komunikaty werbalne, obrazowe niż intelektualne. Konstruowaniu narracji towarzyszy także sakralizacja bohatera, niewinnej ofiary brutalnego mordu. Zabieg ten widoczny jest m. in. w sferze językowej. Komoniecki stosuje wyrażenia i słownictwo nacechowane symboliką i treściami religijnymi. Tak więc zamiast napisać o sznurze lub powrozie jako narzędziu zbrodni, pisze: „[...] na pasku świętego Franciszka na despekt jego obiesił [...]”. Nie trywializuje więc swej wypowiedzi. Byłoby to zresztą niezgodne z zasadą *decorum*. Przemycza jednocześnie między wersami niezwykle ważną informację o zamordowanym, a mianowicie, że w godzinie śmierci miał na sobie habit franciszkański przepasany sznurem³⁹. Zdziewojski wiódł wzorem swego mistrza ascetyczne życie wyrzekając się dóbr materialnych, splendoru i światowych rozkoszy. Mieszkanie przy kaplicy Jana Kantego stało się dla niego eremem, w którym poświęcił się całkowicie kontemplacji i modlitwie. Stąd także Komoniecki dwukrotnie używa nacechowanego semantycznie określenia „pobożny kapłan”. Jednakże sakralizacja jako zabieg stylistyczny znajduje dopełnienie w odwołaniu do niepodważalnego autorytetu, jakim jest sam Bóg: „Ale Pan Bóg potym jego niewinność wyjawiał [...]”⁴⁰. To pełna rehabilitacja zmarłego, któremu otoczenie przypisało akt samobój-

³⁸ A. Komoniecki, *Chronografia...*, s. 29.

³⁹ Na ten szczegół biograficzny jako pierwszy zwrócił uwagę prof. R. Leszczyński; zob. tenże, *G.J. Zdziewojski – poeta, mecenas i bibliofil z Łasku...*, s. 13.

⁴⁰ A. Komoniecki, *Chronografia...*, s. 29.

czy: „O którym trudność w pogrzebieniu ciała była, rozumiejąc, że sobie [to] sam uczynił [...]”⁴¹. Z takim argumentem polemizować już nikt nie może. Ingerencja sił nadprzyrodzonych w życie człowieka jest nie tylko elementem cudowności, ale także podstawowym składnikiem utworów hagiograficznych oraz wszelkiego rodzaju podań, mitów i baśni. Legenda Zdziewojskiego stała się faktem. Niestety – tylko na kartach *Dziejopisu*, gdyż poza jego przestrzeń nie wyszła. Dlaczego?

Rèsumè

Obraz – *Epitafium*, który widział Komoniecki w kaplicy Jana Kantego, ma bez wątpienia genetyczny związek z narodzinami legendy Zdziewojskiego. Na obrazie jak i w opowieści występują obok siebie nie tylko obydwaj uczeni kapłani, ale również bł. Ludwina. Narracja toczy się z ich udziałem. Autor *Dziejopisu* próbował w ten sposób antycypować przyszłość Zdziewojskiego u boku jego patrona i mistrza, bł. Jana Kantego. Pod jego opiekę uciekał się on bowiem i z nim związał całe swoje życie. Niestety dzieło żywieckiego wójta przez ponad dwa wieki pozostawało w rękopisie i znane było jedynie wąskiemu kręgowi odbiorców z kilku odpisów, spośród których najbardziej znany jest odpis ks. Franciszka Augustina⁴². Nie przebiło się ono do świadomości społecznej, przez co odbiór *Dziejopisu* został zredukowany do przestrzeni „lektorium”. „Kultura oralna musi ciągle powtarzać raz zdobytą wiedzę lub ulega ona zapomnieniu (...)”⁴³. W tym wypadku lokalne środowisko wiedzy tej nie posiadało. Gdyby *Chronografia* ujrzała światło dzienne z chwilą jej ukończenia w roku 1728, nie ulega wątpliwości, że inaczej potoczyłyby się pośmiertne koleje losu Zdziewojskiego i jego zapoznana już dziś legenda. Wydaje się, że nadszedł stosowny czas, aby po przeszło trzech wiekach od tragicznych wydarzeń przypomnieć współczesnemu pokoleniu zapisaną na kartach *Dziejopisu żywieckiego* niezwykłą opowieść. Czy znajdzie ona wśród współczesnych czytelników zainteresowanie? Czas pokaże. Wszak niezmienną mądrość wyrażają słowa Terentianusa Maurusa: *pro captu lectoris habent sua fata libelli...*

⁴¹ Tamże.

⁴² Staraniem Społecznego Instytutu Historycznego działającego w ramach Towarzystwa Miłośników Ziemi Żywieckiej „Kroniki żywieckie” ks. Franciszka Augustina wydano dopiero niedawno, w roku 2007.

⁴³ W. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, Lublin 1992, s. 47.

Jan Rodak

Epitaph - Legend - Chronography.

**On *Dziejopis żywiecki* (A *Żywiec Chronicle*) by Andrzej Komoniecki
and a *Legend* of Fr. Grzegorz Zdziewojski**

The legend of Zdziewojski is not a fiction. It is a fact. Yet a fact of the lesser known type, the type which is actually quite common in history. And as every legend, it lives its own life in the shadow of great narratives. The seed once sown by Komoniecki grows over time, and the traces of the work of the preacher from Łask convince us, that his legend, though emerging from the mystic space, is deeply rooted into the baroque world. The distant, magical world which is, like ours - fully real.

Renata Jochymek

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

Suknie i makijaże – realizacja mitu piękności w pisarstwie Stefana Chwina

Moda zawsze interesowała bohaterki powieści Stefana Chwina, bowiem ich odzienie jest swoistą metaforą, a sposób, w jaki ubiera się konkretna osoba, stanowi o jej statusie, poczuciu humoru, typie osobowości. Opisując rzeczywistość, autor *Złotego pelikana* utrwala świat rzeczy konkretnych jednostek, dzięki temu wskazując, iż są to najczęściej osoby wyobcowane we wrogim świecie.

Niekiedy postaci przechodzą metamorfozę, która zawsze jest uwypuklana przez zmianę sposobu ubierania, makijaż. Gdy bohaterów spotyka coś miłego, stają się atrakcyjniejsi fizycznie, staranniej dobierają kolory ubrań. Wydawać by więc się mogło, że rzeczywistość w prozie Stefana Chwina jest „zaszyfrowana”¹ i można ją interpretować wyłącznie w kategoriach ontologicznych czy metafizycznych. Jest ona zapisem szczególnego momentu „ludzkiego doświadczenia, w którym procesowi nastawienia „bezimiennej” rzeczywistości zachodzą drogi znaki, akty kategoryzacji i nadawania sensu”². Każda z powieści prozaika odzwierciedla postmodernistyczne tendencje w literaturze, a ich bohaterowie prezentowani są na różnych płaszczyznach. I na każdej z nich ich ubranie, makijaż, słowem – dekoracje – są inne, mówiące, kim są i jakimi wartościami się kierują w danej chwili, często odwołując się do sfery emocji. Autor łączy ją z podstawowymi psychicznymi potrzebami odbiorców,

¹ Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 12 i n.

² Tamże, s. 12.

wynikającymi z poczucia psychicznego bezpieczeństwa, uczuciowego spełnienia, poczucia wspólnoty i aprobaty. Każdy z bohaterów jest osobą wyobcowaną psychicznie i fizycznie, często swoistym wrakiem emocjonalnym, rozpaczliwie szukającym uczucia. Często to osoby nowoczesne i samowyzwolone – więc stereotypowe, które również ubierają się nowocześnie, ale w sposób konwencjonalny, nie naruszający obowiązującej estetyki.

Bohaterka *Żony prezydenta* w młodości lubiła kolor różowy i prześwitujące tkaniny. Zauważała, że kobiety traktowały ją dużo bardziej oschle od mężczyzn, ale sądziła, że atrakcyjność fizyczna i świadome uwypuklenie cech charakteru, ta swoista autoprezentacja ułatwiała jej bycie w świecie. Można się zastanawiać, po co się przebierać za kogoś, kim się nie jest, jednak ona w głębi duszy czuła, że właśnie taka była. Kilkanaście lat później nauczyła się przez umiejętny dobór stroju kreować swój wizerunek:

Dziewczyna z białym pudrem na twarzy wyjęła z szafy świeżo odprasowaną granatową garsonkę i białą bluzkę. Potem z turystycznej torby z nadrukiem „Puma” wyjęła czarne lakierki, czarne pończochy, wykwinną czarną bieliznę z koronkami. Z kąta wyciągnęła okrągłe tekturowe pudło oklejone srebrzystym papierem. W pudle był czarny kapelusz z dużym okrągłym rondem. [...]. Woalka wyglądała na nim świetnie³.

Bohaterka powieści – zresztą jak wiele innych postaci – jest wytworem estetyki popularnej, wytworem telewizji i związanego z nią doświadczenia kulturowego. Takim swoistym połączeniem estetyki realizatorskiej, bo Chwin, korzystając z nich, tworzy „maszyny znakotwórcze”, określające estetykę przełomu XIX i XX wieku i kreując się na medium rzeczywistości, odkurza i utrwała zasady elegancji *fin de sieclu*. Nieomal korzysta z zasad opracowanych przez Piotra Sztompkę w *Socjologii wizualnej*⁴, gdzie autor podaje sposoby tzw. analizy hermeneutycznej. Ważne bowiem dla pisarza jest to, kto patrzy na bohaterki powieści, kto ocenia ich urodę, perfekcję makijażu i elegancję stroju. Jaka była intencja właśnie w taki sposób opisywanej postaci, czy była ona obserwowana przez zakochanego mężczyznę, przez zazdrosne koleżanki, czy przez siebie w lustrze? Jakie były jej osobiste doświadczenia, może właśnie wybierała się na spotkanie z ukochanym, może chciała olśnić otoczenie, a może zwyczajnie chciała się wyróżnić z obcego jej duchowo świata? Wówczas strój i makijaż pełnił funkcję obronnej zbroi.

³S. Chwin, *Żona prezydenta*, Gdańsk 2005, s. 87.

⁴P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Kraków 2005.

Wykorzystując środki charakterystyczne dla technik audiowizualnych, Chwin tak umiejętnie opisuje detale stroju, że każdy z czytających nieomal fizycznie odczuwa śliskość jedwabiu czy mięsistość kaszmiru. Autor posiada więc duże kompetencje stylistyczne i teoretycznoliterackie oraz malarskie, by swoimi opisami zafascynować odbiorców, szczególnie odbiorczynię, bo płeć żeńska jest częstszym czytelnikiem prozy Stefana Chwina⁵.

Kobiety również chętniej oglądają seriale, więc gdański prozaik rychło estetykę serialową wprowadza do swoich tekstów, nadając im jednakże równocześnie symboliczne znaczenia. Zdaje sobie sprawę, że prawdziwy sens prezentowanej przez niego opowieści naprawdę zaczyna funkcjonować przez przekazy komunikacyjne, na które nakładają się biograficzne doświadczenia i sympatie socjologiczno-psychologiczne. Oczywiście różne postacie inaczej się angażują w świat prezentowany na kartach powieści. Jeżeli jej bohaterem jest osoba, z którą dany czytelnik się identyfikuje – bo ma podobny gust estetyczny, w tym spojrzenie na modę, doświadczenie życiowe – to nie znaczy, że w pewnych elementach biografii bohatera nie będzie go odrzucał, chociażby ze względu na narodowość, sytuację ekonomiczną czy poglądy polityczne. Stefan Chwin, dokładnie opisując wygląd i stroje bohaterów, tak naprawdę zmusza czytelnika do monitorowania, czyli obserwowania całości z jednoczesną obietnicą nieustannego dopływu obrazów do czytelnika, który zaczyna pełnić funkcję nie odbiorcy przeżywającego kolejne etapy uniesień bohaterów, ale obserwującego te uniesienia, nawet inwigilującego.

Najdobitniej jest to wykorzystane w *Żonie prezydenta*, bo tam utrzymywanie kontaktu z czytelnikiem nie służy nawet dostarczaniu mu rozrywki, ale właśnie poprzez tę rozrywkową polityczno-sensacyjną fabułę, niewątpliwie dostarczającą przyjemności, służy utrzymywaniu kontaktu z odbiorcą, a nawet ubezwłasnowolnianiu go. Podobnie rzecz

⁵ Mówił o tym sam Stefan Chwin podczas spotkań autorskich. Takie są też moje badania czytelnicze, które przeprowadziłam w sieci empik.com za rok 2008 i 2009 (do końca listopada 2009r.), z których wynikało, że na każdych dziesięć osób kupujących powieści S. Chwina osiem to kobiety. Korzystałam też z badań czytelnictwa przeprowadzonych przez pracowników Biblioteki Narodowej. Por. *Spółeczny zasięg książki w Polsce w 2008 roku. Komunikat z badań Biblioteki Narodowej*. Cyt. za: www.scribn.com/doc/13459666/Czytelnictwo-w-Polsce-w-2008-roku-BN; skryptów z konferencji pt. *Czytelnik- biblioteka. Między kodeksem a siecią* z 27.05.2010r. i innych, wcześniejszych *Prac Biblioteki Narodowej. Z badań nad czytelnictwem*. Por. G. Strauss, *Modelowi sukcesorzy, indywidualiści, eklektycy*, Warszawa 2005; G. Strauss, K. Wolff, *Czytanie, kupowanie, wypożyczanie. Spółeczny zasięg książki w Polsce w 2004 roku*, Warszawa 2006; G. Strauss, K. Wolff, S. Wierny, *Książka na początku wieku. Spółeczny zasięg książki*, Warszawa 2004.

się ma z mediewalizacją współczesnych miast, które – zdaniem Umberta Eco podobne do średniowiecznych miast – rozpadają się na mniejsze jednostki, zawsze jednakże zorganizowane według starej idei klanu, swoistego mikrospołeczeństwa.

Esther, Natalia, Krystyna i inne bohaterki książek Chwina postrzegane są przez czytelniczki jako surogat znajomych, których życie obserwują, a przez to uczestniczą w tym świecie jako anonimowi świadkowie. Jeszcze wyraźniej widać to w *Złotym pelikanie*, w którym autor świadomie odwołuje się do estetyki średniowiecza. Święty Franciszek – do którego często porównuje się główny bohater – zwykle miał wizje i tę wizualność wyzyskuje Chwin niejednokrotnie. Współczesny Franciszek jednak nie jest bynajmniej ascetą. Już jako profesor prawa oddawał się typowym męskim przyjemnościom, polegającym na używaniu wyłącznie pięknych przedmiotów, uwodzeniu urodziwych kobiet, zajmowaniu się wyłącznie ważnymi sprawami. Dominującą rolę zdaje się grać u niego przekaz wizualny, bo to jak wygląda, czym pisze, czym jeździ jest ważniejsze od tego, co pisze i gdzie jeździ.

Gdy postanawia zmienić swoje życie, również zaczyna od zmiany wizualnej. Przyodziewa sportowy strój, który szybko przekształca się w łachmany. Już nie pachnie markową wodą toaletową, ale dworcem kolejowym i swoimi nowymi znajomymi. Zmiana wizualna pociąga za sobą zmianę psychiczną a ta powoduje, że bohater pierwszy raz w życiu przeżywa wielką miłość, miłość w 100% szczęśliwą. Staje w opozycji do konsumpcyjnego, modnego świata typowych mieszkańców Gdańska. Ukochana Natalia lubi modnym strojem podkreślać swoją urodę.

A ponieważ – jak stwierdził Georg Simmel – „moda jest szczególną formą życia, która ma zapewnić kompromis między tendencją do społecznego zrównania a tendencją do indywidualnej odrębności”⁶ – bohaterki powieści autora *Złotego pelikana*, podążając za modą, kreują własną indywidualność, wpisując się w dominujące wzorce społeczeństwa konsumpcyjnego; moda określa reguły społecznej prezentacji jednostek, jednocześnie dając możliwość wyrażania własnych przekonań. Właśnie skłonność do naśladownictwa i chęć wyróżniania się spowodowała, że Krystyna stała się ikoną mody, bo niezwykle łatwo przyswajała sobie normy klasycznej elegancji. Jej skłonność do kiczu pozwalała jej być w taki popularny sposób nowoczesną i elegancką jednocześnie. Odbiorczyni może również, identyfikując się z bohaterką, „równać w górę” lub

⁶ G. Simmel, *Z psychologii mody. Studium socjologiczne*, [w:] tegoż, *Most i drzwi*, Warszawa 2006, s. 22.

„równać w dół” w zależności od tego, jak sama siebie ocenia. By nie tracić popularności, Stefan Chwin pisze coraz bardziej popularne teksty. Zwłaszcza jego bohaterki – nie wyłączając ukochanej dziennikowej K. – są tak skrojone, by choć część czytelniczek mogła się z nimi identyfikować na tyle, by się od nich uczyć, lub by czuć się od nich lepszymi. Tworzenie więc dla możliwie najszerzej publiczności – a wiadomo, że 70% czytających to kobiety⁷ – pozwala książkom Stefana Chwina zaistnieć na popularnym rynku i – co się z tym wiąże – odnieść finansowy sukces.

W tym pomagają prozaikowi również tradycjonalizm i konserwatyzm dotykający wszystkich sfer. W zachowaniu, zwłaszcza w rozmowach bohaterów – obok dyskusji czysto estetycznych, pojawiają się rozważania na tematy etyczne, dotyczące Boga, cielesności, które jednakże zawsze udowadniają czytelnikowi typowy dla romansu dyskurs kultury dominującej (patriarchalnej) i podległej (maternalnej) – „ukrywania poprzez pokazywanie», czyli dyskursu władzy”⁸. Hołdujące mieszczańskiej estetyce, bohaterki doskonale mieszczą się w ramach racjonalności potocznej, w której bardziej się akcentuje jednoznaczność, niż złożoność czy wielowymiarowość konceptualizowanych zjawisk. Dzięki temu możliwa stała się emocjonalna identyfikacja czytelniczek z bohaterkami, bo teksty Stefana Chwina odpowiadają na uniwersalne, ludzkie potrzeby i często są osadzone w kontekście indywidualnych doświadczeń odbiorców.

Opisywanie wyglądu kobiet i przedmiotów pełni więc funkcję nieomal obrazu. Czytelnik, wyobrażając sobie postaci, przywołuje konkretne barwy, kształt, fakturę materiału, ale równocześnie zauważa, że sposób opisywanego świata nieodłącznie wiąże się z procesami, jakim podlegała moda. Chwin chce być modny, ale w taki staromodny sposób. On promuje kulturę i modę mieszczańską, którą podkreśla trzema czynnikami: normami społecznymi, indywidualnym wyrazem i technologią. Według Kurta W. Backa:

Normy społeczne określają strój, czy szerzej – wygląd przynależący określonym grupom społecznym oraz okazjom. Aspekt indywidualny wyraża się w zdolnościach i chęciach jednostek do wyrażania siebie w ramach z zachowań normatywnych. Technologia wyznacza sposoby

⁷ Por. badanie czytelnictwa przeprowadzone przez Bibliotekę Narodową w roku 2008. www.scribd.com/doc/13459666/Czytelnictwo-w-Polsce-w-2008-roku-BN.

⁸ M. Roszczyńska, *Twórczość Katarzyny Grocholi. Szkicując kierunki lektury*, [w:] *Annales Universitas Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historiolitteraria IX*, red. B. Faron, Kraków 2009, s. 33.

produkcji oraz zastosowane środki a za ich pośrednictwem kształtuje proces mody⁹.

Autor *Hanemanna* bardzo często podkreśla wyjątkową oryginalność i dbałość o detale nie tylko w stroju, ale i w otoczeniu bohaterów powieści. Czasem opisy nabierają cech hiperrealizmu, tak sugestywnie każdy detal jest prezentowany. Słowo zdaje się być dopełnieniem, najważniejsze są zmysły odbiorcy, jego wyobraźnia. Tylko taki opis gwarantuje dostęp do jedynej i prawdziwej rzeczywistości. Stwarza złudzenie autentyczności.

Dzięki hiperrealistycznym zabiegom odbiorca ma łatwiej przyswoić sobie podawane mu treści, a przede wszystkim uwierzyć w nie. [...] Ma uwierzyć w autentyczność wizji historii, w autentyczność samych postaci, które w zamierzeniu autora są osobami autentycznymi¹⁰.

Ma to przekonać czytelniczkę – zwłaszcza czytelniczkę! – że możliwe jest istnienie kobiet idealnych, kobiet eleganckich, mieszkających wyłącznie w domach wypełnionych solidnymi i pięknymi przedmiotami. Oczywiście Chwin aspekt estetyczny łączy z etycznym. Te kobiety są osobami może pokrzywdzonymi, ale z milczącą dumą znoszącymi złośliwość losu. Choroba Esther, targnięcie się na życie Natalii czy bezkompromisowość Anny, bohaterki *Doliny Radości*, są najdobitniejszymi tego przykładami. Każda z nich uwielbia przeglądać się w lustrze, nawet podczas spaceru czy zabawy tanecznej chętnie spoglądają w szyby wystaw czy lustra salonów. Jest to jakby przygotowanie do przeglądania się w głowach (oczach) czytelników.

Chwin bardzo udatnie wprowadza do swej prozy dwa socjologiczne pojęcia: reprezentacji i symulacji. Dając złudzenie reprezentacyjności postaci, robi do czytelnika oko, mówiąc, to tylko papierowa postać, ja ją stworzyłem, opisałem twarz niczym archeolog mumię starożytnej kochanki, kreuję własną rzeczywistość, pozorując tylko autentyczne wydarzenia. Po to, by dać czytelnikowi świadomość rzeczywistości, swoim bohaterom niejednokrotnie „daje” nazwiska swoich bliskich, którzy uczestniczą w ważnych historycznie wydarzeniach. W każdej personifikacji dostrzec możemy jednak inny, symboliczny odbłask wyższej rzeczywistości.

⁹K.W. Back, *Modernism and Fashion: A Social Psychological Interpretation*. New Britain, Coon 1985. Cyt. za: A. Maj, *W co się ubierać i jak się nie ubierać. Dylematy współczesnej mody*, [w:] *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl – praktyka – reprezentacja*, red. A. Wiczorkiewicz, J. Bator, Warszawa 2007, s. 241.

¹⁰M. Szwajderman, *Teologia pięknych kobiet*, [w:] *Mitologie popularne. Szkice z antropologii współczesności*, red. D. Czaja, Kraków 1994, s. 198.

Zauważmy, że właśnie praktyki związane z modą dotyczą szczególnie najwyższych warstw społecznych. Odpowiedni, efektowny, zgodny z najnowszymi trendami mody wygląd tylko uwypukla różnice między postaciami powieści. To panna Simmel jest najefektowniejszą kobietą i – mimo że pracuje jako guwernantka, więc ktoś pozornie niższy – jest wzorem do naśladowania dla warszawskiej socjety. Opis wyglądu, duma rysująca się na twarzy, atrakcyjne dodatki wiele mówią o jej inteligencji, smaku i pożądanym w stolicy zagranicznych znajomościach. Poprzez charakterystyczne dla niemieckiego artystycznego świata normy związane z prezentowaniem ciała, upinaniem włosów, realizuje ona kody pożądane przez bogate warszawskie mieszczaństwo, które zauważając jej ogładę, urodę i elegancję, chętnie przyjmuje ją do towarzystwa, a nawet uzyskuje ona w nim pozycję uprzywilejowaną. Delikatność cery, blask oczu, gibkość i gładkość rąk odróżnia Esther od innych pań domowych, bo niezbitnie świadczy o niepodejmowaniu pracy fizycznej. Ubiór informował też towarzystwo, że Esther Simmel jest osobą niezamężną, ale nie szuka męża, bo prawdopodobnie jest zakochana. Zachwyty kobiet budziła niezwykła umiejętność panny Esther w dobieraniu odpowiedniego do sytuacji stroju, przy jednoczesnej, świadomej wizualnej autokreacji, wyrażającej się m.in. poprzez noszenie ulubionych kolorów, używanie atramentu, kopert, kobiecych ozdób, perfum nawet kojarzonych z kolorami ziemi. Aleksander twierdził, że panna Simmel ubiera się kolorystycznie zgodnie z panującą porą roku. Umiejętnie więc tytułowa bohaterka powieści Stefana Chwina łączyła manifestowanie przynależności społecznej do najwyższej klasy z podkreśleniem swojej odmienności, nawet unikalności. Autor zdaje się mówić, że często tożsamość jednostki sprowadza się do oceny wyglądu zewnętrznego, bo dopiero w momencie zapadnięcia Esther w śpiączkę domownicy zauważyli, jaka jest nieszczęśliwa.

Ubrania wykonane z drogich materiałów, szyte u dobrych krawców, projektowane samodzielnie przez elegantkę, powodują rozdźwięk między komunikacją a reprezentacją. W innych warunkach Esther mogłaby być traktowana jak wielka dama z wyższych sfer, bo ubrania same w sobie znaczyłyby więcej, niż jej rzeczywista pozycja. Dawały sygnał, że pochodzi z wyższej sfery. Esther bowiem ubierała się lepiej od jej koleżanek „po fachu”. Modny wygląd jest ważnym elementem atrakcyjności, ale też pod warunkiem, że atrakcyjna odzież ubiera efektowne ciało.

Stefan Chwin twierdzi, że kobiety powinny wiedzieć, w jaki sposób za pomocą stroju prezentować swoje ciało, one mają uwodzić, tak jak

przez całe życie uwodzi go K. i literatura, bo sam przyznaje, że: „literatura to sztuka uwodzenia. Jak w ogóle sztuka, która jest pawim ogonem człowieka. Oczekiwać od pawiego ogona, by »zmuszał do refleksji«, mogłoby być pedagogiką cokolwiek ryzykowną”¹¹.

Własny styl ubierania jest przede wszystkim sposobem na wyrażenie siebie. Określa relację między wyglądem zewnętrznym a cechami osobowości. Podobnie jak rodzaj uprawianej literatury mówi odbiorcy o preferencjach filozoficznych i estetycznych jej autora. A ponieważ – jak to określił Dariusz Nowacki:

mężczyźni Chwina kochają wyłącznie martwe lub półżywe kobiety, uwielbiają je podglądać (kiedy jeszcze żyją albo i nie), grzebać w ich osobistych rzeczach, co wyraźnie zahacza o jakąś formę fetysyzmu i – aż strach powiedzieć – nekrofilii. O tak, piękna-nieobecna naprawdę kręci Chwinowych mężczyzn, przy czym bardziej nieobecna (Luiza Berger) kręci mocniej niż częściowo nieobecna (Esther Simmel)¹²,

trudno dociec, jaka będzie kolejna powieściowa bohaterka tego utalentowanego prozaika.

Renata Jochymek

Dresses and Make Ups – Realization of the Myth of Beauty in Stefan Chwin' Writings

Each of the writer's novels mirrors postmodern literary tendencies and their characters are presented from different perspectives. The characters' clothes, make ups and decorations are different and they show their values. The author connects them with basic psychological needs of the receivers resulting from the psychological safety and community. The characters are creations of popular aesthetic, products of television and the cultural experience connected with it. Using audiovisual means Chwin introduces the TV-series aesthetics to his texts building up some symbolical meanings upon it. He realizes that the real sense of his story starts functioning in messages, which are mixed with experiences and socio-psychological sympathies. The unique dressing-style is a way of expressing oneself. It defines the relation between appearance and personality.

¹¹ A. Zawada, *Sztuka uwodzenia*, „Przegląd Polski” 2004 z 9 lipca.

¹² D. Nowacki, *Gdzie jesteś, Brygidzie Dżonsie?*, „Dekada Literacka” 2004, nr 4.

Aleksandra E. Banot

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

Zatrzymać kryzys męskości. Zadanie specjalne Batmana w *Piaskownicy* Michała Walczaka

Jednoaktówka Michała Walczaka pt. *Piaskownica*¹ odczytywana jest najczęściej jako opowieść o „walce płci”. Łukasz Drewniak, recenzując na łamach „Dziennika” dramat Walczaka wyreżyserowany przez Grzegorza Chrapkiewicza (premiera w „Teatrze Polskim” w Bielsku-Białej: 19 i 20 stycznia 2008 r.), pisał m.in.: „Bielska *Piaskownica* z opowieści o szczeniackiej miłości, która zaczyna się w podstawówce, a kończy po studiach, przeradza się stopniowo w studium samotności, niezrozumienia, niemożności dogadania z drugim człowiekiem. Mówi o końcu pewnej naturalnej relacji męsko-damskiej?”². Reżyser, Grzegorz Chrapkiewicz, nazwał tytułową piaskownicę „areną życiowej walki, nie tylko między płciami. To przestrzeń międzyludzkiej rywalizacji o wszystko, o przewagę nad drugim na każdym polu. Potrzeba rywalizacji przeważa nad tęsknotą do bliskości”³.

Te kierunki przedstawiania *Piaskownicy* skupiają się na międzyludzkiej relacji, podkreślając, iż owa „życiowa walka”, walka kobiety i męż-

¹M. Walczak, *Piaskownica*, „Dialog” 2002, nr 1–2, s. 48–62. Cytując fragmenty dramatu, w nawiasach podaję numer strony.

²Ł. Drewniak, *Zapraszamy do Piaskownicy*, „Dziennik” 1.02.2008 r., nr 27, dodatek „Kultura”; cyt za: http://www.teatry.art.pl/!Recenzje/piaskownica_chr_bielsko/zdpi.html, dostęp: 3.12.2008. Michał Walczak, odpowiadając na pytanie, o czym jest *Piaskownica*, mówi: „o niespełnionej miłości”. *Inicjacja w piaskownicy. Z Michałem Walczakiem rozmawiała Iza Natasha Czapska*, „Życie Warszawy” 23.02.2003 r.; cyt. za: <http://www.teatry.art.pl/!Rozmowy/inicjacja.htm>, dostęp: 3.12.2008.

³G. Chrapkiewicz, [bez tytułu], <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/49797.html>, dostęp: 15.11.2009.

czynny, jest parabolą jakiejś uniwersalnej rywalizacji wpisanej immanentnie w kondycję ludzką. Warto jednak zwrócić uwagę nie tylko na tę relację i jej charakterystykę, ale przyjrzeć się bliżej bohaterom będącym odzwierciedleniem współczesnego obrazu, uwarunkowanej kulturowo, kobiecości i męskości.

O ile postać Miłki⁴ wydaje się dość powierzchownie nakreślona, o tyle Protazek świetnie eksponuje męską tożsamość – związaną, oczywiście, z kulturą Zachodu. Tożsamość, w której wyraźnie zaznaczają się rysy i pęknięcia. Męskość, która, próbując podtrzymać swoje *status quo*, popada w głęboki kryzys, by nie powiedzieć – ulega rozpadowi. Portret Protazka to obraz samopotwierdzającej się opresyjności męskiego wzorca.

Spróbuję nakreślić ten portret, odwołując się do feministycznej krytyki literackiej, czy szerzej, kultury. Ten literaturoznawczy dyskurs wielokrotnie podkreślał, iż bazą dla kobiecych postaci są przetwarzane raz po raz mity, archetypy, symbole, baśnie. Jednym z najczęściej wykorzystywanych mitów jest opowieść o Pigmalionie i Galatei przedstawiona w *Metamorfozach* Owidiusza. Z łatwością można przywołać ciąg narracji korzystających – w sposób pośredni lub bezpośredni, mniej lub bardziej przetworzony – z tego mitu: opowiadanie Prospera Mérimée *Wenus z Ille*, *Gradiwa* Wilhelma Jensena (analizowana zresztą przez Sigmunda Freuda), *Noce florenckie* Heinricha Heinego⁵, *Pigmalion* George'a Bernarda Shaw, *Kochanka Szamoty* Stefana Grabińskiego⁶ czy *Leśnik* Marii Kuncewiczowej. Świetnym tworzywem dla konstruowania bohaterek są także różne ikony popkultury, np. Marylin Monroe, lalka Barbie.

Zakładam, że w podobny sposób konstruowani są, a w konsekwencji – interpretowani – niektórzy mężczyźni bohaterowie. To właśnie na postać Protazka patrzymy „poprzez” figurę Batmana. Batmana-zabawkę, nieodłączny atrybut Protazka (przeciwstawiony zresztą lalce Miłki), a jednocześnie Batmana-ikonę popkultury, jeden z najbardziej wyrazistych ideałów męskości opartych – co nieuniknione – na stereotypach, banałach, mitach. Ale Batman nawet nie jest protezą Protazka. Ani jego

⁴ W niniejszym artykule posługuję się imiona bohaterów z przywoływanej adaptacji teatralnej.

⁵ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, s. 132. Zob. K. Szczuka, *Nuda buduaru*, [w:] tejsze, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 112–113.

⁶ K. Kłosińska, *Stefana Grabińskiego „Kochanka Szamoty”, czyli o tym, jak mężczyzna rodzi kobietę*, [w:] tejsze, *Fantazmaty: Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004, s. 13–57.

alter ego – to za mało⁷. Batman jest Protazkiem. A raczej – Protazek jest, chce być, Batmanem. Tu już nie ma dwóch paralelnych narracji czy repeytycji opowieści – to jest jedna historia.

Zaznaczyłam, że Protazek to obraz męskości popadającej w głęboki kryzys. Czy superbohater Batman, współczesny rycerz, zatrzyma ten kryzys?

Zanim odpowiem na to pytanie, przyjrzę się najpierw postaci Batmana. Choć jest ona najczęściej kojarzona z filmem, to pierwowzorem był bohater komiksowy. Pierwszy komiks (w serii detektywistycznej), w którym pojawił się Batman, opublikowano w maju 1939 r. Batman – z ang. *The Batman* lub *The Bat-Man* oznacza człowieka-nietoperza; jego prawdziwe imię brzmiało Bruce Wayne. Za autorów tej postaci uważa się Boba Kane'a i Billa Fingera⁸.

Z komiksowej historii dowiadujemy się, iż Bruce Wayne, syn pary miliarderów, w dzieciństwie stracił rodziców. Pewnego wieczoru, po spektaklu teatralnym, kiedy w trójkę wracali do domu, zostali napadnięci. Rodzice Batmana zginęli. To wydarzenie odmieniło życie Bruce'a. Kiedy dorósł, postanowił wypowiedzieć wojnę wszelkiemu złu; nie chciał, aby jakikolwiek człowiek cierpiał tak jak on. Swoje rodzinne miasto, Gotham City, zaczął chronić przed bandytami.

W pierwszych częściach serii komiksowej wydawanej po polsku od 1990 r. (m.in. *Zabójczy żart*, cz. 1, 1991, TM-Semic, *Śnieg i lód: Oda do pingwina. Ptak złej wróżby*, cz. 2, 1991, TM-Semic)⁹ Batman przedstawiany jest jako prawy rycerz samotnie walczący ze złem i niesprawiedliwością. Jego potężna i umięśniona postać ukazywana jest najczęściej w ruchu. Batman nie zna strachu, nie ucieka się do zabijania. Jego jedyną bronią są batrangi (batarangi). Inne atrybuty to kostium (przebranie?) nietoperza i oczywiście Batmobile – wielofunkcyjny futurystyczny samochód¹⁰.

⁷ Zob. też, jj, *O głupią lalkę tyle krzyku...? – O jednej ze scen w Piaskownicy*, „Jama kulturalno – literacko – społeczna. Pismo studentów filologii polskiej ATH w Bielsku-Białej”, 2008, nr 8, s. 22–23. Szkoda, że ta ciekawa interpretacja nie posługuje się kategoriami Jungowskiej psychoanalizy. Batman jako *alter ego* Bruce'a Wayne'a przypomina Dr Jekylla i Mr. Hyde'a, a także odwołuje się do toposu wampira.

⁸ Hasło *Batman*, [w:] *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 3, red. J. Wojnowski, Warszawa 2001, s. 305.

⁹ <http://www.batcave.stopklatka.pl/index2.php?id=bibliografia>, dostęp: 15.11.2009. Zob. *Esencja Batmana*, 2008, Comics Flying Circus; *Batman: Gotham w świetle lamp gazowych* 2004, Egmont Polska. W tej części występują takie postaci jak Kuba Rozpruwacz czy Sigmund Freud.

¹⁰ Zob. Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Kraków 2006, s. 127–128.

Dominującą konwencją w analizowanych komiksach jest gotycyzm ujawniający się w sposobie przedstawiania głównego bohatera (nawet niektóre komiksy mają podtytuł *Mroczny rycerz*) oraz miasta i – oczywiście – w jego nazwie. Gatunkowo *Batman* zapożycza z westernu i baśni: uproszczony świat przedstawiony, walka dobra ze złem, bohater pozytywny i negatywny.

Postać Batmana spopularyzowały filmy pełnometrażowe i seriale (aktorskie i animowane), zwłaszcza film w reżyserii Tima Burtona, który wszedł na ekrany kin w 1989 r. Tytułową rolę zagrał Michael Keaton. Filmowy *Batman* jest nakreślony w dość oszczędny i szablonowy sposób. Człowiek-nietoperz jest tajemniczą postacią, która zawsze pojawia się – właściwie – „nadlatuje” w sytuacjach zagrożenia. Nikt nie zna prawdziwej tożsamości Batmana. Ale *Batman*, na co dzień Bruce Wayne, poznaje tajemnice wszystkich mieszkańców Gotham City dzięki kamerom zainstalowanym w różnych miejscach. Nie poznany, ale poznający; tajemniczy, ale sprawujący kontrolę nad miastem. Mając kontrolę, *Batman* ma władzę.

Wśród kolejnych filmów pełnometrażowych można wymienić m.in. *Batman: Początek* Christophera Nolana z 2005 r. z Christianem Bale w roli głównej i z plejadą aktorów (Katie Holmes, Michael Caine, Liam Nesson, Gary Oldman, Rutger Hauer, Morgan Freeman). To historia, w której Bruce Wayne, kształcąc się, poszukuje tożsamości. Scenerią dla tych poszukiwań jest górski krajobraz niczym w romantycznym pejzażu. *Batman* wpisuje się zatem w schemat bohatera romantycznego. Interesującym atrybutem są tutaj nietoperze, które wspierają go w walce.

Batman, którego figurę wykorzystał Walczak w *Piaskownicy*, i poprzez którego „patrzmy” na Protazka, nie przystaje do postaci komiksowej czy filmowej. To *Batman*, który używa wulgaryzmów i śmieje się szyderczo, stosuje przemoc i zabija, daje się złapać i uwięzić wrogom. Jego najważniejszym atrybutem jest pistolet¹¹ z pociskami, które rozchodzą się po ciele sprawiając ogromne cierpienie; to nie jest jeden pistolet, ale kilka – na dzieci, na starców, na kobiety; dodatkowo – laserowa spluwa.

Powyższe charakterystyki *Batmana* definiują różne wzorce męskości. Jednym z nich jest superbohater, rycerz, mężczyzna idealny. Wykreowana na superbohatera postać *Batmana* została ikoną popkultury.

¹¹ Broń jest najczęściej opisywana w kategoriach fallicznych. A fallus – zdaniem Elisabeth Badinter – „jest najwyższym znakiem, znakiem znaków, który rządzi wszystkimi innymi...”, s. 124. E. Badinter, *XY tożsamość męzczyzny*, przeł. G. Przewłocki, Warszawa 1993, s. 121–122.

W konsekwencji figura Batmana stała się też plastikową figurką, (kolejną) chłopięcą zabawką mającą uczyć męskości. Przygotowującą do podjęcia męskich ról. Koralina Zięba, w recenzji bielskiej *Piaskownicy*, pisze wręcz, że bohater „bawi się w Batmana”¹². Walczak opisuje z kolei swój dramat w kategoriach inicjacji w dorosłość.

Łatwo dostrzec jednak pewną metamorfozę Batmana-rycerza w *Batmana-macho*¹³, w „prawdziwego mężczyźnę”. Ani Elisabeth Badinter, ani Zbyszko Melosik, definiując męskość, nie wymieniają Batmana jako popularnego wzoru męskości. To raczej Rambo (Sylwester Stallone), Conan, Termintor (Arnold Schwarzenegger) czy kowboj z reklamy papierosów Marlboro¹⁴ (ale nie bohater kultowego westernu Freda Zinnemanna „W samo południe” z 1952 r. z Garym Cooperem w roli szeryfa Willa Kane’a) są odzwierciedleniem męskości. I z takim przeobrażonym Batmanem-*macho* mamy do czynienia w *Piaskownicy*.

Powołując się na badania Deborah S. David i Roberta Brannona z 1976 r., Badinter przytacza cztery imperatywy, które konstruuja męski ideał odpowiadający macho:

1. *nie być zniewieściałym* (antykobiecość) – mężczyzna nie może mieć jakichkolwiek cech kojarzonych z kobiecością;
2. *ważna persona* (sukces) – mężczyzna powinien osiągnąć sukces związany np. z zajmowaniem wysokiego stanowiska i/lub wysokimi zarobkami;
3. *mocny jak dąb* (twardość) – mężczyzna powinien być samowystarczalny, niezależny, nie powinien okazywać uczuć, bo to jest „kobiece”;
4. *idź do diabła* – mężczyzna powinien być silniejszy od innych i stosować przemoc¹⁵.

Definicja męskości oparta jest zatem na dominacji, w szczególności – na dominacji nad kobietą. Pierre Bourdieu zaznaczył, że bycie mężczyzną jest jednoznaczne z posiadaniem pozycji, z której wynika władza.

¹²K. Zięba, *Miastomania w piaskownicy*, „Nowa Siła Krytyczna” 22.01.2008 r.; cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/50244.html>, dostęp: 3.12.2008.

¹³Z. Melosik, *Kryzys męskości...*, s. 149–161. Według niektórych feministycznych słowników macho oznacza w języku hiszpańskim „męską dominację” albo „ekstremalną męskość”.

¹⁴E. Badinter, *XY tożsamość...*, s. 120; Z. Melosik, *Kryzys męskości...*, s. 142–149.

¹⁵E. Badinter, *XY tożsamość...*, s. 120. Zob. K. Arcimowicz, *Współcześni mężczyźni. Przegląd problematyki badań*, [w:] *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czaina, Białystok 1997, s. 155–156.

Bez uzasadnienia, bez dyskursywnej legitymizacji¹⁶. Ta samowiedza jest podstawą potrzeby dominacji, a dominacja – najważniejszym kryterium męskiej tożsamości. Jej zakwestionowanie prowadzi do trudności w określeniu męskości, w konsekwencji – do kryzysu. Uważa się, że dążenia emancypacyjne kobiet, negując dotychczasowy podział ról społecznych, i wprowadzając nowe wzorce kobiecości, doprowadziły – co nieuniknione – do destabilizacji tak rozumianej definicji męskości¹⁷.

Dominacja jako najważniejsze kryterium męskiej tożsamości w *Pia-skownicy* ujawnia się w tworzeniu relacji z Miłką – a właściwie – w próbach kontaktowania się z nią. Można wskazać wiele przejawów dominacji, a Protazek – oczywiście – nie rozstaje się z figurką Batmana.

Aneksja piaskownicy wyrażająca się m.in. w słowach bohatera: „Tylko mi tu, cholera, nie rycz w mojej piaskownicy” (s. 50) jest symbolem aneksji totalnej, dokonywanej przez mężczyzn. Aneksji przestrzeni odpowiadającej światu całemu, aneksji dyskursu. Symbolem władzy po prostu. Ujawnia się ona także w akcie przemocy wobec Miłki. Protazek wykręca jej rękę, ponieważ bohaterka nie chce prosić go o pozwolenie na zabawę w piaskownicy. Jego piaskownicy. Kiedy zaś Miłka postanawia odejść, Protazek mówi: „Tu w okolicy nie ma innej piaskownicy. Wszystkie zlikwidowali. Moja jest ostatnia” (s. 52). W tych słowach kryje się komunikat: „Nie ma innego świata, a jeśli jest, to gorszy. Musisz więc pozostać w moim świecie. Na moich warunkach.” Nawet odkrycie różnicy płci jest utrzymane w duchu freudowskiego androcentryzmu. Bohater, zaglądając Miłce pod sukienkę, woła zaskoczony: „Boże, ty tam nic nie masz!” (s. 54). Przecież „Wszyscy tam coś mają” (s. 54). Wszyscy, w świecie Protazka, czyli mężczyźni.

Bohater ostatecznie uznaje różnicę płci: „... mi to naprawdę nie przeszkadza, że ty tam nic nie masz” (s. 56), „akceptuję cię taką, jaka jesteś” (s. 57). Może wyznać miłość Miłce: „No, bo cię, ten... Kocham” (s. 59), tak jak w opowieści Protazka o Batmanie. To właśnie dzięki miłości – zdaniem Bourdieu – „dochodzi do tajemniczego rozejmu uchylającego dominację i łagodzącego męską przemoc. [...] Kładzie ona kres myśliwskiej i wojennej wizji stosunków między płciami, kres strategii dominacji,

¹⁶ W tym własni tkwi siła męskiego porządku. Co więcej – ten męski porządek jest nieuświadomiany w naszej percepcji rzeczywistości (P. Bourdieu, *Męska dominacja*, przeł. L. Kopiciewicz, Warszawa 2004, s. 13, 18).

¹⁷ E. Badinter, *XY tożsamość...*, s. 25–29. Reakcją na kryzys jest, wynikające z poczucia zagrożenia, kwestionowanie dążeń emancypacyjnych, antyfeminizm. To feministki obarcza się odpowiedzialnością za kryzys męskości. W konsekwencji postuluje się powrót do „męskiej dominacji”, odrodzenie męskości (Z. Melosik, *Kryzys męskości...*, s. 12, 124).

których celem jest pozbawienie wolności, przywiązanie, podległość, poniżenie i ujarznienie wywołujące niepokój, niepewność oczekiwania, frustracje, rany i upokorzenie, ustanawiające asymetrię właściwą nierównym stosunkom wymiany¹⁸.

Ale miłość okazuje się niemożliwa. Kiedy umiera symbolizowana i odgrywana przez lalkę dziewczyna Batmana, umiera dla Protazka Miłka: „Już nigdy, nigdy się do Ciebie nie odezwę! Psychopata!” (s. 61). Miłka wyzwała się tym samym z sytuacji podporządkowania – nie „trzyma” jej już lalka.

Nie ma lalki, nie ma już kobiety, nad którą można byłoby sprawować władzę. Nic nie jest w stanie zatrzymać kryzysu męskości (nie pierwszego zresztą, jak zauważa Badinter¹⁹). Została pusta piaskownica a figura Batmana – godnego naśladowania a niedoścignętego wzoru męskości, idola i przyjaciela – jest zaledwie nic nieznacząca figurką. Opowieść, jak z filmu klasy B, zamienia się w scenie szóstej, jak zauważyła Aleksandra Czapla-Ośliżło, recenzując teatralne przedstawienie, w „poważny dramat”²⁰.

To wszystko, co męskie jest już nieadekwatne i niezrozumiałe. Nie znajduje komplementarnej, uzupełniającej reakcji/relacji. Jakby się przeżyło. Przedawniło. Odgrywane raz po raz opowieści Protazka-Batmana/o Batmanie mają potwierdzić męską tożsamość. Ale to podtrzymywanie okazuje się iluzją – jest tylko pozorne. Iluzyjność i pozorność tych aktów odsłania scena końcowa: dorosły, wbity w sztywny garnitur i samotny Protazek raz jeszcze snuje opowieść o Batmanie/o sobie. Narrację – która tak naprawdę, ale i ostatecznie jest opowieścią o klęsce męskości. O wieku męskim – wieku klęski – można dopowiedzieć za Adamem Mickiewiczem²¹. Do Batmana-superbohatera nie ma powrotu – to jest już tylko przebrzmiała opowieść. Batman-*macho* to pułapka bez wyjścia.

Być może klęska męskości nie tyle wiąże się z klęską dorosłości, ile z niemożnością wyzwolenia się z dzieciństwa? Zwróćmy uwagę na imię bohatera – Protazek (forma zdrobniła) nigdy nie staje się Protazym. Niemniej jednak ta scena klęski, klęski męskiego wieku – choć lepiej powiedzieć kryzysu męskiego wieku – jest zapowiedzią pewnej refleksji,

¹⁸ P. Bourdieu, *Męska dominacja*, s. 130.

¹⁹ E. Badinter, *XY tożsamość...*, s. 29–38.

²⁰ A. Czapla-Ośliżło, *Nowa rola Anny Guzik*, „Gazeta Wyborcza Katowice” 26.01.2008 r.; cyt. za: http://www.teatry.art.pl/!recenzje/piaskownica_chr_bielsko/nrag.html, dostęp: 3.12.2008.

²¹ O klęsce dorosłości pisał także w recenzji Łukasz Drewniak w *Zapraszamy do Piaskownicy*, „Dziennik” z 1.02.2008, nr 27, dodatek „Kultura”, http://www.teatry.art.pl/!Recenzje/piaskownica_chr_bielsko/zdpci.html, dostęp: 3.12.2008.

początkiem redefinicji męskości. Wreszcie – rozwojem. W tym sensie Batman spełnił, raz jeszcze, swoje zadanie.

Ale poszukiwanie czarodzieja trwa. A może czarodziejki? Która przyjdzie i wyzwoli męskość, mężczyzn z kryzysu.

Aleksandra E. Banot

To Stop the Crisis of Masculinity.

A Special Task of Batman in *The Sandpit* by Michał Walczak

Michał Walczak's *The Sandpit* [*Piaskownica*] is usually interpreted as a story of life's struggle, quite often as a fight between sexes. It is worth giving attention not only to this relation and its description, but also to the main characters, who happen to be the reflections of the contemporary picture of femininity and masculinity; above all, the figure of Protazy.

The portrait of Protazy is drawn here along the lines of Batman; through the Batman-toy, Protazy's attribute (where are the times when the attributes of masculinity were copies, an armours and horses?) and, at the same time, the Batman – an icon of pop culture and one of the most vivid ideals of masculinity. However, one can easily notice that the portrait of Protazy is a picture of masculinity facing a severe crisis, not to say disintegration. Will Batman, the super-hero, or the contemporary knight, be able to stop this crisis?

**MATERIAŁY,
KOMENTARZE,
RECENZJE**

Krystyna Koziółek
Uniwersytet Śląski, Katowice

Zgniatanie albo czytelnik w chorobie

[Virginia Woolf, *O chorowaniu*, przeł. Magdalena Heydel, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010)]

Inspiracją dla tych uwag jest wydany niedawno przekład eseju Virginii Woolf *O chorowaniu* (przeł. Magdalena Heydel, Wołowiec 2010). Opisany tam związek lektury i choroby zbiega się z podejmowanymi już wcześniej przeze mnie próbami opisanego niedyskursywnych reakcji czytelnika na tekst, jako nieodzownych składników refleksji o teorii lektury. Dotąd pisałam o zachwycie, milczeniu i dotyku.

Redukcja tych sfer odbioru wydaje się nie tylko rodzajem zafalszowania procesu percepcji sztuki, ale osłabia wiarygodność naszych aktów poznawczych – jak ujmuje to niemiecki fenomenolog Dietrich von Hilbrand:

Są ludzie, którzy z każdej sytuacji i z każdego przeżycia czynią obiekt poznania. Stają się oni zawsze obserwatorami, są niezdolni do wyrzeczenia się postawy analizy intelektualnej i dlatego nie są w stanie wzruszyć się czymś lub odpowiedzieć radością, bólem, miłością lub zachwytem¹.

Jest to powszechne doświadczenie, że w akcie lektury nasze *corpus* zostaje naznaczone śladami olśnień i zachwytów, słowa literatury „coś z nami robią”, coś czego milczenie nie pomieści. Jest śmiech, bywają łzy, jest empatia, niechęć, współczucie... Tak czy inaczej – doświadczamy lektury jako „przygody ciała i znaków”². W zawodowej lekturze, tj.

¹ Cyt. za: T. Biesaga, *Emocjonalna odpowiedź na wartość podstawa życia moralnego*, [w:] *Konteksty podmiotowej świadomości*, red. E. Podrez, R. Moń, Seria: „Episteme” 29 (2003), Olecko 2003, s. 96–97.

² J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M. P. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007, s. 26.

obarczonej przymusem podejrzania oraz dostarczania komentarza tekstu (mówionego lub pisanego) popadamy w pojęciową bezradność chcąc powiązać emocjonalny i krytyczny składnik lektury. Możemy dreptać w miejscu, zamilknąć, albo szukać drogi obejścia w kolejnej reprezentacji, przykładzie, analogii lub alegorii. Niemota lub fikcja – oto dwa typowe warianty narracji o doświadczeniu lektury, odkrywane często przez ten sam podmiot pogrążony w czytaniu, kiedy przechodzi on od lektury do krytyki. Zarazem ów stan owocuje przekonaniem o pozajęzykowym dotknięciu prawdy – niewypowiadalnej, ale doświadczanej tak intensywnie, że językowe ujęcie tego przeżycia jawi się jako marny substytut doświadczenia. Zdarza się, że dysonans między przeżyciem a komentarzem jest tak wielki, że powoduje niechęć lub rezygnację z filologicznych powinności: rozumienia, wyjaśniania czy interpretacji tekstu.

Ten gest odmowy jest ryzykowny, jest bowiem zawieszeniem walki o język, co oznacza dla czytającego podmiotu pogrążanie się w chorobie. Mowa chorego bowiem – jak pisze Julia Kristeva – „zdaje się od samego początku wymijająca, niepewna, lakoniczna, niby milcząca: mówi »się« z przekonaniem, że mowa ta jest fałszywa, a więc mówi się niedbale, mówi »się« wcale w to nie wierząc”³.

Czytelnik w tej chorobie jest szczelnie zamknięty w sobie, a ciemna energia negacji pochłania każdą próbę własnej wypowiedzi. Zerwanie komunikacji uwalnia podmiot od trudu przekładu swojego doświadczenia, pozwala mu nurzać się w czystym przeżyciu, które odrzuca każdą próbę sygnifikacji lub ostentacyjnie ją lekceważy, sztydząc z ułomnych starań nazywania tych przeżyć. Zamiast dostarczać sensu, czyli interpretować oddaje się semiotycznie wzbudzonym wrażeniom zmysłowym, jakby przechodził niepostrzeżenie od polskiego sensu do angielskiego *sense* (zmysł). Nawet u Kristewej drogą do zdrowia jest walka o język intersubiektywny. Czy można pomyśleć o przezwycięzeniu tego impasu?

W typowym rozumieniu, choroba jest stanem wymagającym przezwyciężenia, przykrą dolegliwością, dysfunkcją nierozumnego ciała. Jako metafora lektury, wskazuje na infantylną lub depresyjną emocjonalność, którą – dzięki edukacji lub terapii – powinna zastąpić produkcja lub reprodukcja krytycznego komentarza. Tymczasem Woolf pisze:

W chorobie słowa nabierają cech jakby mistycznych. Chwytny to, co znajduje się pod powierzchnią ich znaczenia, instynktownie gromadzimy to, tamto i jeszcze coś – dźwięk kolor, tu akcent, tu pauzę [...]. W zdrowiu znaczenie zagłusza dźwięki. Inteligencja dominuje w nas nad zmysłami. Ale w chorobie odpowiedzialność odkładamy na półkę i zawieszamy na kołku działanie umysłu – bo któż będzie od chorego oczekiwał uwag krytycznych czy od osoby przykutej do

³Tamże, s. 48.

łóżka zdrowego rozsądku? – dochodzą do głosu inne smaki: nagle, niespokojne, wzmożone (s. 40–41).

Taka lektura, każda lektura jest wyzwaniem dla filologii. Czyż bowiem trzeba „przeczytać ze zrozumieniem”, aby dobrze przeżyć lekturę? Czy wiedza o znaczeniu każdego archaizmu w *Krzyżakach* albo każdego terminu muzycznego w *Doktorze Faustusie* jest warunkiem fortunnej lektury tych powieści? Woolf przeczy temu warunkowi, podkreślając, że w zgiełku produkcji znaczenia dla innych giną nasze własne dźwięki i smaki: „nagle, niespokojne, wzmożone”. Choroba jest zatem czasem usprawiedliwionej wolności lektury nienarzucającej obowiązku komentarza, czasem lekkomyślności. Sporo już napisano o chorobliwym czytaniu, głównie jednak w duchu bovaryzmu. Ja chciałabym upomnieć się o chorobę jako stan, w którym na powrót zostaje nam dana przyjemność lektury powstająca w wyniku wolności od przymusu praw instytucji tekstu (ryнку, szkoły, uniwersytetu, teorii, itp.). Lektura w stanie choroby jest bezkarnym powrotem do czytania wolnego od przymusu komunikowania o znaczeniu. Wolny chwilowo czytelnik doznaje jeszcze nadwyżki przyjemności, jako że jest świadomym swojej rebelii.

Błędem jest natomiast ujmować lekturę w chorobie jako opozycję do „zdrowej”. Oba stany: zdrowie i choroba są egzystencjalną współobecnością, a jak poucza Miguel de Unamuno: „człowiek idealnie zdrowy nie jest już człowiekiem, lecz bezrozumnym zwierzęciem⁴.”

Co dzieje się jednak z lekturą, kiedy opuszcza terytorium choroby i odpowiada na wezwanie filologicznych obowiązków? Czy znowu nie popadniemy w przekłątą dychotomię, czyli albo – jak Sofoklesowy Filoktet – oddamy się w niewolę niezrozumiałego dla innych cierpienia, albo wyjdziemy z łóżka wiedząc, że teraz przyjdzie nam wypowiedzieć swoje (także lekturowe) doświadczenie. Lekcja lektury w chorobie, jakiej udziela Woolf wspiera próby przewyciężenia impasu. Jeśli nie poddamy się presji profesjonalnej redukcji „chorobliwych przyjemności” nasze „zdrowe” lektury będą ujawniać ślady tamtych doznań. To jasne, ale czy mogą one stać się częścią komunikacji w ramach uniwersytetu nie kwestionując równocześnie naszego profesjonalizmu i prób obiektywizacji naszych przeżyć i dociekań? Autorka *Fal* dostarcza języka, jakim mówią i zdrowie, i choroba, tj. metafory, abyśmy mogli o takiej możliwości pomyśleć.

Człowiek musi sam tworzyć słowa, brać w jedną rękę własny ból, a w drugą – bryłkę czystego dźwięku, zgnieść je w jedną masę, by w efekcie uzyskać zupełnie nowy wyraz. (s. 32)

⁴M. de Unamuno, *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i wśród narodów*, przeł. H. Woźniakowski, Kraków-Wrocław 1984, s. 27.

„Zgniatacie sensu” – wspinała metafora, integrująca to, co nieustannie rozdziela nieporadny dyskurs logiki albo-albo. Ośmiela do praktyk „gniecenia” języka nadmiernie „wyprasowanego” w jasny wywód, klarowną refleksję, czytelną kompozycję, aby fałdy i zagniecenia wskazywały na niejednorodność i niespójność doświadczenia przekładanego na język krytyki. Ale zgniatacie u Woolf ma, przede wszystkim, sens alchemiczno-kuchenny. Połączone różnoimienne składniki ukrywają swoje pochodzenie i swoją osobność, choć nowa jakość zawdzięcza swój wygląd i smak każdemu z osobna. Tak powstaje alchemia lektury, której przepisy winna odtwarzać krytyka. Czy można jednak nasycić się przepisem?

Libor Martinek

Obrazy poetyckie w późnej twórczości Františka Antonína Šípka

Poeta František Antonín Šípek, który przez wiele lat przez miejsce swojego zamieszkania był związany z Krnowem w Republice Czeskiej, urodził się 1 stycznia 1921 roku w Orlovicach (powiat Vyškov). Tam spędził dzieciństwo i zdobył zawód młynarza. W latach 1945–1946 był pracownikiem cywilnym w wojsku, następnie sekretarzem Miejskiej Rady Narodowej w Rázovej, od roku 1950 pracował jako księgowy, pracownik administracyjny i technicznych w przedsiębiorstwie Slezské mlýny w Krnowie. Z powodu choroby płuc w roku 1957 przeszedł na rentę inwalidzką. Jego aktywna natura nie pozwalała mu jednak zamknąć się w izolacji, poświęcił się więc działalności kulturalnej i oświatowej. Brał udział w organizowaniu spotkań literackich dla uczniów szkół średnich w Krnowie, zabaw z krótkimi występami literackimi i wieczorów poezji. Do ostatnich chwil nie tracił optymizmu, chociaż stan jego zdrowia niejednokrotnie wydawał się beznadziejny. Przez wiele lat cierpiał na poważne zapalenia płuc, krwotoki, czego skutkiem były pobyty w sanatoriach i szpitalach. W podeszłym wieku leczył się również na cukrzycę. Zmarł 2 lutego 1981 roku w Krnowie na marskość wątroby. W ciągu ostatnich lat życia, w okresie tzw. normalizacji jako poeta skazany na milczenie stopniowo popadał w zapomnienie wśród szerszej grupy odbiorców. Jego pogrzeb w Ołomuńcu 9 lutego 1981 roku odbył się niemal wyłącznie w kręgu rodzinnym.

Twórczością Šípka systematycznie zajmowali się opawski historyk literatury Jiří Urbanec¹ i ostrawski krytyk literacki Drahomír Šajtar². Na język polski wiersze Šípka na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku przetłumaczył polski pisarz z Zaolzia Władysław Sikora³.

Šípek publikował w czasopismach od roku 1947. Pierwszy zbiór poezji *Blíž k zemi* (*Blżej ziemi*, 1959) zawiera utwory inspirowane młodością spędzoną na wsi i życiem rodzinnym; poeta tomik zadedykował swoim rodzicom. Wiersze bliskie są poetyckiemu realizmowi przesyconemu głęboką emocjonalnością, często wypełnione gorącym uczuciem do ziemi i tych, którzy na niej pracują. Nie jest to jednak pochwała chłopstwa, ale raczej pochwała poczciwej aktywności zwykłego człowieka, czasami przechodząca w deklaratywność. Inną grupę tworzy liryka miłosna i rodzinna. Swoją silną obrazowość Šípek opanował w wolnych wierszach poematu epickiego *Zpěv nad městem* (*Śpiew nad miastem*, 1961) wydanego przy okazji III edycji „Teatralnego Maja” w Krnovie. Poeta ogląda miasta z Cvilínského Wzgórza i umieszcza w wersach sugestywne obrazy życia w nim. Kolejny zbiór otrzymał tytuł *Jen jednou stěhovaný pták* (*Tylko raz ptak wędrowny*, 1962), w którym najlepiej brzmią życiowe filozoficzne wiersze traktujące o upływie czasu. Nowe podejście do poetyki charakteryzuje kolejny zbiór Šípka *Vox humana* (1969). Wiersze nastrojone przede wszystkim kameralnie charakteryzują się filozoficznym relatywizmem i deziluzją, jednak mimo dość pesymistycznego tonu widoczne jest w nich ciągnięcie ku ludziom i człowieczeństwu. W finale zbioru znalazł się emblematyczny wiersz *Lidský hlas* (*Ludzki głos*). Po tym poetycko wyważonym zbiorze przychodzi ostatni tomik wydany za życia poety, *Strom přes cestu* (*Drzewo po drugiej stronie drogi*, 1970), gdzie odnaleźć można wiersze na różnym poziomie, często przypominające początki twórczości, w których Šípek nieustannie akcentuje młodość i optymizm. Lirykę osobistą dzięki ograniczaniu obrazowości cechuje natomiast skrótowość czy wręcz gnomiczność. Wiersz Šípka *Dům v zahradách* (*Dom w ogrodach*, 1982) został wydany jako odrębne dzieło z ilustracjami plastyka Svatoslava Böhma. W rękopisie pozostał zbiór autorski *Když zrno tluče křídly* (*Kiedy ziarno łopocze skrzydłami*), zawierający sześćdziesiąt utworów poetyckich, z których Drahomír Šajtar przygotował wybór pod tym samym tytułem (posłowie do wyboru napisał autor niniejszego artykułu), wyda-

¹J. Urbanec, *Úspěšný debut krnovského básníka* (F. A. Šípek: *Blíž k zemi*), „Krnovsko” 1960, nr. 9, 4. strona okładki; *Šípkova oslava Krnova*, „Kulturní kalendář města Krnova” 1961, nr. 6, s. 8. *Tvůrčí vývoj* F. A. Šípka, „Časopis Slezského muzea – vědy historické”, nr. 31, 1982, s. 49–60; *Zemřel* F. A. Šípek, „Svobodné slovo”, 1981, nr. 40, s. 5; *Šípek, František Antonín*, [w:] *Biografický slovník Slezska a severní Moravy*. Z. 2. Optys – Ostravská univerzita, Opava–Ostrava 1994, s. 117–118.

²D. Šajtar, *Nad básnickou sbírkou* F. A. Šípka, „Červený květ”, 1959, nr. 11, s. 303; *Nad poezií* F. A. Šípka, „Kulturní měsíčník”, 1986, nr. 1, s. 64–65.

³F. A. Šípek, *Stogowanie*, *Listy*, „Głos Ludu”, 28.07.1990.

ny przez Bibliotekę Miejską w Krnovie w roku 2000 z ilustracjami Vladivoja Jindřicha. I na tym wyborze chciałbym się skoncentrować.

Obraz i symbol znajdują się w nim w ścisłym związku. Za Jiřím Pechar⁴ jest tworzony poprzez wyrazy użyte w sensie obrazowym, czyli przeniesionym lub symbolicznym⁵. Różnica między symbolem a obrazem tkwi w tym, że symbol oddziałuje nieustannie, natomiast obraz bywa zazwyczaj wywołany tylko raz. Obok obrazów symbole zajmują w poezji istotne miejsce, dlatego zostały włączone do niniejszych rozważań. Zostaną one poddane oglądowi analitycznemu oraz określone zostanie ich znaczenie w wierszu pod względem celu i sensu.

Obraz ma wiele form (może to być wyobrażenie plastyczne lub muzyczne, odbicie czyjejś podobizny, wizja, część wiersza i temu podobne). Dla potrzeb moich rozważań istotny jest obraz taki, jakim bada go psychologia i nauki o literaturze. W psychologii obraz oznacza „wewnętrzną reprodukcję, wspomnienie przeżycia zmysłowego lub emocjonalnego, które niekoniecznie musi być wizualne”⁶, może być dotykowe, węchowe, smakowe, emocjonalne lub intelektualne. Sugestywność obrazu oddaje „raczej jego charakter wydarzenia psychicznego, specyficznie związanego z doznaniem, a nie jego żywotność jako obrazu”⁷. Obraz wizualny jest inspirowany zarówno doznaniem, jak i wewnętrznym (niewidzialnym) uczuciem. Możemy powiedzieć, że każdy spontaniczny obraz mentalny jest w pewnym sensie symboliczny⁸. W literaturze pięknej obraz jest „ogólną kategorią estetyczną, którą ze względu na jej szerokie znaczenie trudno określić jako konstrukt budowy. Obraz artystyczny jest ogólnym określeniem oryginalności, niepowtarzalnych zjawisk estetycznych”⁹. Obrazowanie jest wyrazem fenomenu ukazującego, jak przemawia nieokreśloność i wieloznaczność, udowadnia nam, jak znaczenia elementów mowy mogą się spotykać i łączyć na wiele niecodziennych sposobów. „Określenie obrazowe częściowo respektuje, a częściowo narusza reguły uzusu językowego, w obu przypadkach pozostając na jego gruncie – tym samym zachęcając do poszukiwania »reguły« [...] dla niego specyficznej, unikatowej i niepowtarzalnej: tutaj i tylko tutaj zastosowanej zasady kodowania”¹⁰. Określenia obrazowe (metafora w szerokim sensie tego

⁴ Pechar wprawdzie pisze o obrazie poetyckim, ale w sensie ogólnym dotyczy to również obrazów prozatorskich.

⁵ J. Pechar, *K poeie bášnického obrazu*. „Česká literatura: Časopis pro literární vědu” 1993, nr 4, s. 386.

⁶ R. Wellek, A. Warren, *Obraz, metafora, symbol, mus*, [w:] *Teorie literatury*. Ołomuniec, Votobia, 1996, s. 263.

⁷ Tamże, s. 264.

⁸ Tamże, s. 427.

⁹ J. Pavelka, *Předpoklady literárního dorozumívání*, Brno, 1998, s. 171.

¹⁰ M. Kubínová, *Obrazné pojmenování, obrazné vyjadřování, básnický obraz*, [w:] M. Červenka, M. Jankovič, M. Kubínová, M. Langerová, *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století*. Praha 2002, s. 236.

pojęcia) najczęściej występuje w poezji lirycznej, jest wręcz wyznacznikiem rodzajowego i gatunkowego określenia tekstu: „w poezji lirycznej właściwie nie ma niczego nieobrazowego, wszelkie wyrażenia i wiersz jako całość działają jako obraz”¹¹, twierdzi Marie Kubínová i dodaje, że obrazowo użyte słowo niejako staje się „jakimś nieoczekiwanym, aktualnym, wyjątkowym i jednorazowo obowiązującym synonimem wyrazu innego, ewentualnie całego zbioru językowego (kodowo, wizualnie) wyrazów synonimicznych, do których się właśnie w wyzywający sposób włączył, manifestując swoją wyjątkowość”¹².

Na rencie inwalidzkiej Šípek miał mnóstwo wolnego czasu na pisanie wierszy. Do już napisanych utworów ciągle wracał i przerabiał je. Wystarczyło mu kilka godzin snu (cztery lub pięć, czasami nie spał w ogóle), pisywał więc po nocach¹³. „Są jednak głowy, które nie śpią. / Wystarczy parę kłopotów... / Lub nie masz dwóch par do rymu...” (*Ruch za okny, Ruch za oknami*). W zapisie z dziennika Šípka (z 19. 02. 1979) czytamy:

Po całowieczornej harówce pisania ciężki sen wymazuje wymysły głowy. Jak w malignie dostrzeżesz jeszcze fałę snu. Cudowna. Czegoś takiego po prostu nie da się wymyślić, szybko do biurka. I nic. Wszystko się rozplynęło. Uświadamiam sobie tylko, jak obraz sąsiaduje z innym, jak przekreśla przestrzeń, czas. Świeczka pływająca w skorupce po powierzchni wody i wciąganie flagi na maszt przy tamie. To sąsiedztwo też jest trochę przesadzone, bo te dwa obrazy niemal spływają ze sobą, są jednością. Siedzimy na żagłowce, my jeszcze płonące świeczki, a nasze serce wnosi się gdzieś, do czegoś.

Punkt ciężkości „późnej” poezji Šípka tkwi w pragnieniu uchwycenia świata w jego pełni. Jest to świat w stadium ciągłych narodzin, kiedy już „ziarno trzepocze skrzydłami”, ziarno, w którym rodzące się życie jest odmierzane nieublaganym czasem. Poezja Šípka jakby się rozpościęrała pomiędzy dwiema skrajnymi pozycjami narodzin i śmierci, której bliskość poeta czuł nieustannie („Uderzy słońce o dzwon / i zakończy swój wiersz / Rafie wystrzeliła w ciemność / dalej nie zajdziesz”, *Sluneční hodiny, Zegar słoneczny*). Twarzą w twarz ze śmiercią autor walczy o własną autentyczność i tożsamość. Zostają zapelnione oba skrajne bieguny powstania i zaniku życia. Bytem, który jednak sam w sobie pozostaje nieuchwytny, jesteśmy my sami. Przecież jesteśmy Byciem-w-czasie. Człowiek „jest” nie w tym sensie, w jakim są rzeczy. Początkowo jest wręcz „nicością”. Dopiero w tworzeniu z niczego staje się tym, czym jest.

¹¹ Tamże, s. 46.

¹² Tamże, s. 147.

¹³ „Czasami, zwłaszcza podczas gorączki, pisywał wiersze również w czasie snu, kiedy jednak potem próbował je spisać, pamiętał z nich jedynie cztery słowa i dopiero na ich podstawie domyślał się pozostałych” (Rozmowa z córką poety, Růženou Majdovą; bez daty)

Wyjście Šípka z „nicości” jest projektem aktywnego udziału w tworzeniu wartości. Podmiot liryczny stara się tu zrozumieć świat i przyjąć odpowiedzialność za swoje czyny. Syzyf Šípka jest mitycznym bohaterem biorącym na siebie swój ciężki los, odrzucającym pomoc innych i próbującym „układać wiersz na wiersz wydobywać z ułożonego / przynajmniej uncję sensu dla dzieła” (*V krasu, W krasie*). Dzięki mitycznym odwołaniom wiersze Šípka uzyskują charakter ontologiczny.

Czas jako horyzont istnienia człowieka nieustannie niepokojący podmiot liryczny, staje się w końcu jedynym demiurgiem, do którego należy ostatnie słowo: „Słuchajcie – czas nie oszukuje / czas nawet gdy nie ma czasu / przynajmniej ukradkiem stroi / piszczałki w smutne tremolo” (*V krasu, W krasie*). W ciągłym, nieustannym upływie czasu podkreślającym przemijanie wszystkich mód (pojęcie „moda” można zresztą zastąpić innymi pojęciami o treści bardziej ideologicznej niż estetycznej) dla Šípka jedynym pewnikiem staje się ludzkie serce (*Zámecká hudba, Náš dům* a *Sluneční hodiny – Muzyka zamkowa, Nasz dom i Zegar słoneczny*).

Impresje przyrodnicze Šípka w wielu wierszach zbioru posiłkują się przede wszystkim dźwiękową stroną wiersza. Świat jest tu przedstawiony jako zbiór dźwięków, szelestów i szumów: „Słyszę jak niesłyszalnie / ton dołącza do tonu / do szumu w muszlach morskich” (*V krasu, W krasie*). Bogata metaforyka tej poezji była ewidentnie zainspirowana takimi słowami, które poetę ponownie zainteresowały swoim brzmieniem; w dużej ilości pojawiają się tu czasowniki dźwięku i przymiotniki, w wielu wierszach dominują grupy spółgłosek i samogłosek w dźwiękach akustycznych (zdanie jest budowane na orzeczeniach). Symptomatyczna wydaje się tematyżacja pieśniowości (choć wiersze nie mają typowej dla pieśni formy, jest to wiersz wolny o dość zróżnicowanych rozmiarach). Podmiot liryczny pragnie dotrzeć do archetypu pieśni „który mieszka w najstarszej / muzyce jak w malowanym dzbanku” (*Zámecká hudba, Muzyka zamkowa*), ponieważ w jej twórcy odnajduje nieegoistycznego i proslolinijnego człowieka.

Pewnym atutem poetów morawskich jest umiejętność wsłuchania się w ciszę „ciszę stojącą” (*Mechová oka, Oczy mchu*). Wraz z Janem Skácellem i innymi Morawianinami (zresztą Šípek – dzięki zrządzeniom losu Krnowianin – pochodzi z żyznej Hanej, do której dialektycznie przyznaje się w wierszu: „A powój / u nas w Orlovicach wilec”, *Když zrno tluče křídly, Gdy ziarno topocze skrzydłami*) nie ma w zwyczaju prowadzić dysput o Istnieniu. W kontekście poezji Šípka jednak zbiegają się liczne nici pajęczyn stosunków międzyludzkich. Indywidualna etyka Šípka wyraża się w związku Ja autora z innymi członkami ludzkości, w braniu odpowiedzialności nie tylko za siebie, ale i za innych. Jak uniwersalnie brzmią wersy: „Już na pamięć / znamy swoje kłótnie o cokolwiek / i tylko tak dla rozrywki / Ponieważ naszym domem jest świat / w ciągłym stanie wyjątkowym” (*Náš dům, Nasz dom*).

Podobnie jak w bibliofilsko wydanym poemacie *Dům v zahradách* (*Dom w ogrodach*) spotykamy konstrukcją koncentryczną. Poeta „wieczornym horyzontem” łączy „ludzkie dzieło” a w końcu świt rozwiązuje horyzont jego „wiedzy o ludzkim dziele”. Próbe Šípka usprawiedliwienia niespójność wiersza znajdujemy w momencie, gdy ów horyzont „wiedzy o ludzkim dziele” uważa za „kolaże rozumu i serc”. W innym fragmencie poeta próbuje połączyć wiersz poprzez wypowiedzenie moralizującej tezy (na przykład w wierszu *Statá slunce, Šcítěte słońca*) ciąg uwag z nocy spędzonej w barze zakończony jest słowami „a po drugiej stronie ulicy / wstają do pracy” lub wyrażeniem jakiejś powszechnej prawdy (zakończenie wiersza *Do výslužby, Na emeryturę*: „I wszystkie oczy wbite w lawki / będą się zgłaszać - Wiemy wiemy - / nawet gdyby nie wiedziały nic”). Od tych wewnętrznych niespójności należy odróżnić połączenia asocjacyjne pozornie nie związanych ze sobą obrazów. Chodzi o inny typ wierszy Šípka, których metodę należałoby wyjaśnić przyrównując ją do poezji Jiřego Wolкера (i przypomnieniem poezji Rimbauda lub *Strefy Apollinaire’a*), na co w niniejszych rozważaniach nie ma miejsca. Potok poszczególnych obrazów tworzy całość dzięki spójnemu metonimicznemu kompleksowi. Wiersz uzyskuje w ten sposób kształt impresji wywołanej jakimś istotnym momentem. Może być nim na przykład chwila na granicy snu i jawy – jak choćby w wierszu *Ukolébačky, Kořysanki*: „Jakby dratwą / sen zaszywał powieki / Luźniejszym ściegiem rżesy / słyszę duet przy piecu / .../ A pieśni rodziców / już na emeryturze (plecami do siebie) / mi z grobów noszą cichy deszcz”.

W zbiorze ponownie znajdziemy wiele oryginalnych metafor i perfekcyjnie „wypolerowanych” obrazów: „To dla garści przepiórek / w których ziarno macha skrzydłami” (*Když zrna tluče křídly, Gdy ziarno łopocze skrzydłami*), „Ślady które przejdą nawet przez ciernie / Ale tylko do brzegów / gdzie je zdejmujemy z kroków” (*Stopy, Šlady*), „krzyżak czasu obraca / w popiół modę hrabianki” (*Zámecká hudba, Muzyka zamkowa*), „zdobywał Monę Leonadro / Pędzłem aż sfałowana pierś / wytchnęła falę uśmiechu / jestem szczęśliwa” (*Stereo*), „Wspólnym sercem / alei lipowej jesteś ty / Uderz idących środkiem / oczyma w gałęzie” (*Sluneční hodiny, Zegar słoneczny*), „Ptactwo / liść po liściu / opuści otwarte klatki / W kolorowej zaspie / zostanie tylko czyste istnienie” (*Cesta závějí, Droga przez zaspę*). Na tle malowniczego obrazu jesieni, który ewokuje metafora (opadające liście, odlatujące ptaki) na bazie połączenia znaczeń i związków, tworzone są filozoficzne ramy refleksji nad życiem, istnieniem. Z ptakami łączy się też słowo „klatka” (w wierszu jest mowa o „rozgałęzionych klatkach”, stanowiących metaforę drzew), może dlatego, by było można w czymś zachować czyste istnienie, przed którą nie można się skryć, natomiast zaspą życia z czasem zniknie. Po jesieni życia nadejdzie zima i wtedy pozostanie jedynie owo czyste istnienie. Tytuł *Droga przez zaspę* podpowiada, że chodzi o drogę przez życie, które poecie zaziele-

niło się, urosło i pożółkło, a teraz opada. Jak poeta mówi w kolejnych wierszach, chce mieć pewność, że dotrze do celu i że dotrze sam. Do tego podstawowego motywu dołączają kolejne strofy o sensie metaforycznym (na przykład, gdy podmiot w nawiązaniu do kregostupa jesieni mówi o swych krzyżach, ma na myśli swoje istnienie, swe własne gołe gałęzie drzewa życia).

Oprócz metafor w wierszach zbioru pojawiają się też inne tropy, przede wszystkim metonimie i synekdocha: „Dla oka w suterenie / róg nieba wysoko” (*Rafie pod hnízdy, Rafia pod gniazdami*). Z innych figur znajdziemy anaforę („Niepozornie / ukryty w strumieniu szuka cię /.../ Niepozornie / do klapy wchłoniętej obiecał mi / braterstwo krwi - /.../ niepozornie / jak strumień z darem leku / znikają żyły”; *Matový řád, Miętový zakon*) i epiforę („Na ostrzu krawędzi spuszcza / swój łamany wodospad / i tylko aparat / zatrzyma ją swoim spustem”; *Rešovský vodopád, Reszowski wodospad*), pytanie retoryczne i zarazem elipsę: „Gdzie też odlatują / zapomniane cytry / Gdzie nuty potu w zmarszczkach / czytelne o każdym czasie / na twarzach wsi i miast?” (*Ukolébavky, Kotylsanki*). W wierszach niemal nie występują związki polisyndetyczne, częsty jest asyndeton. Znaleźć też można synestezję: „Kolory są jego światem / Już z oddali pachnie jego oczom” (*Nejhezčí kytice, Najtańdniejšíe bukiety*).

Mimo że wiersze zawarte w zbiorze są pisane wolnym wierszem bez interpunkcji i zazwyczaj bez rymu, Šípek nie rezygnuje całkowicie z rymów. Znaleźć można kilka rymów wewnętrznych: „jak strach je k sobě stáh” (*Mechová oka, Oczy mchu*), „Dala a jahodí / lahodí kolemjdoucím” (*Jahodář, Jagodziarz*), „Aby vzal krásu kolem pasu” (*Každý den, Každý dzień*).

W swoim ostatnim zbiorze *Když zrno tluče křídly* (*Gdy ziarno topocze skrzydłami*) Šípek już nie ogranicza w żaden sposób fantazji i w zbiorze wszystkich wierszy powstałym z rękopisów jego niekontrolowana erupcja słowna w konsekwencji prowadzi do obrazowego przeciążenia wierszy i osłabienia ich walorów znaczeniowych, natomiast w wyborze redaktorowi udało się zaprezentować utwory, które bronią się do dzisiaj¹⁴.

Na zakończenie oddajmy słowo przyjacielowi poety, Drahomírowi Šajtarowi (1922–2009), który dobrze rozumiał twórczość Šípka:

Cały dorobek Šípka oparty jest na jednym fundamencie i z biegiem czasu dojrzewa. Duży ładunek przeżyć i doświadczeń wypełnia go od wewnątrz i z czasem wsiąka w głąb, tworzy więc spójną jedność

¹⁴ Z reakcji na twórczość F.A. Šípka oprócz już wspomnianych autorstwa Jiřego Urbanca i Drahomíra Šajtara warto przypomnieć również recenzję ostrawskiego historyka literatury Jiřego Svobody *Nad druhou sbírkou F.A. Šípka* („Červený květ” 1962, s. 160) zbioru Šípka *Strom přes cestu*; wywiad z F.A. Šípkiem przeprowadził Dušan Cvek, pod tytułem *S básníkem Františkem Šípkem* ukazał się w czasopiśmie *Červený květ*, 1968, s. 6.

w jednolitej zamkniętej całości o prostej czystości myślowej i artystycznej. Šípek nigdy nie wyrwał swoich korzeni z ziemi i dlatego nigdy nie stał się wydziedziczony, aczkolwiek miał ku temu inklinacje. Powracał do tradycji rodu, do końca był z nią związany, opierał się o nią w chwilach najcięższych i pozostał jej wierny również w czasie swojego »zmądrzenia«, kiedy już »mamy ręce pełne starości«¹⁵.

W opinii Ivy Málkovej – w porównaniu z Šajtarem o wiele młodszej ostrawskiej badaczki literatury – Šípek „wniósł do poezji regionalnej, gdzie ciągle w ujęciu tematu przeważa rzeczowość, nadzwyczajną delikatność”, swoją poezję „buduje na tematach, które nie bazują na przemysłowym losie północnowschodnich Moraw”, a dodatkowo w jego twórczości znajdziemy „potrzebę uchwycenia specyficznego charakteru społecznego terenów górskich i przygranicznych”¹⁶.

Z punktu widzenia życia literackiego jako żywego i pulsującego organizmu, na który można spoglądać tylko przez pryzmat dążeń estetycznych i estetycznej funkcjonalności, František Antonín Šípek zapewne zapłacił wysoką cenę za swoją pozycję poety żyjącego poza centrum, na peryferiach życia literackiego (poza tym skazanego na milczenie podczas tzw. normalizacji w Czechosłowacji po roku 1968), pozbawionego istotniejszych reakcji na twórczość pochodzących z kręgów specjalistycznych, redakcyjno-wydawniczych czy artystycznych i okazji do bliższych kontaktów z doświadczonymi literacko i zawodowo bliskimi ludźmi.

Poezja Františka Antonína Šípka nie jest poezją artystowską ani też socrealistyczną. Była pisana dla czytelnika, któremu jeszcze dźwiękowy smog nie stępił wrażliwości na instrumentację głoskową w języku ojczystym. Była przeznaczona dla tych, którym roztarte ziarno przypomina smak chleba. Tak jak kiedyś młynarzowi i poecie Františkowi Antonínovi Šípkowi, który wiele widział, ale któremu nie było dane powiedzieć wszystkiego, co pragnął. W osobie i twórczości Šípka przygraniczne śląskie miasto Krnow zyskało swojego pierwszego poetę, którego dorobek można obiektywnie włączyć w kontekst literatury ziem północnomorawskich.

¹⁵ D. Šajtar, *Nad poezií F. A. Šípka*, „Alternativa”, 1995–96, nr 5, s. 6.

¹⁶ I. Málková, *Hledání tvůrčích možností v šedesátých letech*. [w:] *Kapitoly z literárních dějin Slezska a severní Moravy*, t. 130, red. J. Svoboda, Z. Smolka. Ostrava 2000, s. 205.

Lech Gienza

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin

Recenzja książki Jacka Bolewskiego SJ „Co po Wenecji... Śladem artystów i świętych”

[Jacek Bolewski SJ, *Co po Wenecji... Śladem artystów i świętych*,
Wydawnictwo Święty Wojciech, Poznań 2010]

Przyznaję, że pierwszy mój odruch na książkę ks. Jacka Bolewskiego *Co po Wenecji... Śladem artystów i świętych* to wewnętrzne *bastia*. Już dość, dość esejów o Włoszech, o Wenecji, bo przecież można z nich zrobić odrębną, wcale pokąźną biblioteczkę! Mamy i Herberta z *Barbarzyńcą w ogrodzie* i Iwaszkiewicza, i Zagańczyka, i Bieńkowskiej *O czym mówią kamienie Wenecji...* A jednak książka Bolewskiego wnosi świeży powiew i warto po nią sięgnąć.

Tajemnicę sukcesu Bolewskiego zdaje się częściowo odsłaniać już sam tytuł. Wprawdzie fraza „śladem artystów i świętych” sugeruje treści typowe raczej dla przeciętnego przewodnika turystycznego, jednak lektura szybko to wrażenie zaciera, zastępując głębszymi doznaniem. To książka o przecinaniu się, łączeniu, czy też raczej myleniu tropów na drogach świętości i drogach sztuki. Wystarczy przyrzeć się, jak Bolewski wspomina Brodskiego:

Wenecja przestała kojarzyć się Brodskiemu ze śmiercią, stała się dlań obrazem raj. To przejście było przejawem zdrowia, zwłaszcza natury duchowej. [...] A szczególną rolę w odsłanianiu piękna weneckiego raj. gra zimą światło. Brodski poświęca mu strony, w których powraca najwyraźniej echo jego strof o Wenecji. [...] W pełni zimowego światła, pewnego popołudnia przed odjazdem, dane zostało Brodskiemu przeżycie dojmującego szczęścia, jakby dopełnienie tego, czego doświadczył pierwszego wieczoru po przyjeździe.

Miasto, włączone przez poetkę wyobraźnię w chrześcijańską ikonofery, staje się przestrzenią religijnego doświadczenia. Brodski-poeta staje się Brodskim-mystykiem, a Wenecja miejscem epifanii. Fascynującą

sprawą jest przyglądać się, jak u Bolewskiego kolejne postaci znane z historii rysowane są cienką kreską, odzyskują własny kontur i zaczynają ożywać.

Esej Bolewskiego przedstawia szereg osób związanych z Wenecją: Jana XXIII, Brodskiego, Casanovę, Henry Jamesa, Marka ewangelistę... To jednak samo miasto zdaje się tu być bohaterem pierwszoplanowym. Bolewski odsłania przed nami sieć sekretnych związków łączących poszczególne postaci z miejscem tak obrosłym w różnorakie sensory. Czytamy: „Wenecja jest jedyna i niepowtarzalna, więc i tutaj posługa błogosławionego patriarchy miała rysy specyficzne, które ją wyróżniały. Jednak i najpiękniejsze miejsce, choćby skłaniało do zatrzymania się, może do końca, stanowi jedynie przejście – dalej i głębiej” (s. 19–20), „Wenecja nawiedzana zimą darzyła poetę światłem innego jeszcze rodzaju – świętem Bożego Narodzenia” (s. 67), „jeśli na ziemi niebo stanowiło dla niego Wenecja, przynajmniej w początku, gdy dała mu największe szczęście, to może kobieta reprezentowała to samo, co rodzinne miasto [...]” (s. 133–134). Za każdym razem to historyczne miejsce zda się być częścią dynamicznego układu: przestrzeni z zamieszkującym ją człowiekiem.

Ten skomplikowany układ pomiędzy miejscem i ludźmi zostaje wzbogacony o dyskretną obecność eseisty. Kim jest Bolewski-bohater własnej książki? Nie ukrywa przynależności do stanu duchownego, choć nią nie epatuje. Z pewnością jednak kapłańskie spojrzenie na rzeczywistość jest integralną częścią kreacji podmiotu eseistycznego. Szczególnie wyraźnie widać to w kapitalnym jak dla mnie rozdziale zatytułowanym znacząco: „Zwiedzanie czy nawiedzanie”: „Jakby niepostrzeżenie – zwiedzanie przeszło w nawiedzanie... Gdy turysta zauważa w końcu, że więcej aniżeli zaliczanie ciągle nowych miejsc daje powracanie do niewielu, tych istotnie ważnych, wtedy w nim samym otwiera się wymiar nowy, duchowy”. To mnie u Bolewskiego właśnie zachwyca: zdolność fuzji talentów człowieka bywałego i pełnego oglądy z głęboko ewangelicznym oglądem rzeczywistości. Nie mącąc pierwotnej radości obcowania z przestrzenią sztuki, autor dyskretnie dopowiada, że to nie wszystko, że trzeba pójść dalej i patrzeć głębiej.

Jest w tej metodzie konstruowania „ja eseistycznego” dużo z samego Herberta. Gdy Bolewski pisze o trudnej sztuce patrzenia („utrwałam obraz – oczyma zamkniętymi jeszcze chwilę [...]”), gdy dystansuje się do stricte naukowego podejścia do sztuki („ich uczone wywody o poezji Brodskiego niewiele dawały – mnie przynajmniej”), gdy wreszcie kreśli własne, samotnicze ścieżki wśród tego, co powszechnie uznane za wartościowe i piękne – dostrzegamy patronat autora „Martwej natury z wędzidłem”. Nie jest to jednak obecność nachalna, poza tym z takiego zapożyczenia trudno robić zarzut.

Jeżeli jednak w esejach Bolewskiego mówi kapłan, to z pewnością kapłan specyficzny. Jakkolwiek esej o Janie XXIII otwierający cały tom

zaczyna się wspomnieniem Jubileuszowego Roku 2000 i obchodów, w których autor uczestniczył w Rzymie, to jednak wyraźnie zaznacza on swoją odrębność; usuwa się w cień, staje z boku. Tu podobieństwa z Herbertem się kończą: nie znajdziemy opisu „stad turystów” i „spocynych farmerów”. Bolewski wybiera samotność; absolutnie nie jest to jednak wyniosła samotność, to raczej inny sposób poznawania miasta, nieustanny wysiłek skupienia. Nie darmo pisze: „trochę się przy grobie pomodliłem, ale rozproszyło mnie późniejsze przeglądanie książki, tak że w końcu zapomniałem o tym, aby przynajmniej odpisać sobie tytuły wierszy z płyty”.

Jest w książce Bolewskiego coś, co przypomina najświetniejsze dokonania „literatury katolickiej” z lat 60. i 70. Literatury, która obecnie znalazła się w stanie uwiądu. U Bolewskiego można znaleźć odwagę otwarcia się na kulturę świecką, gotowość uznania jej autonomii wobec religii, ale też szukania dróg porozumienia i dialogu. Sam pisze przecież o Wenecji jako „miejscu spotkania” i tak ją kreuje. Zdumiewa, jak eseista potrafi poprzez pryzmat wiary spojrzeć na słynnego XVIII-wiecznego libertyna i kochanka: „Casanova słusznie przeczuwa, co dzisiaj odkrywa także teologia chrześcijańska, że ciało – nie tylko dusza – jest darem od Boga i samo ziemskie Życie daje szczęście, zapowiadające więcej”.

Bolewski wędrujący po Wenecji to nie tylko duchowny, to także specyficzny turysta, szukający piękna w zakamarkach omijanych przez tłumy zwiedzających. To również wrażliwy i spolegliwy czytelnik, dla którego lektura jest sztuką stawiania pytań niebanalnych i zawsze – jakoś „życiowo” ważnych. Ale jest jeszcze ktoś, kogo z braku lepszego wyrażenia nazwałbym „człowiekiem estetycznym”, który nieustannie ponawia wysiłek stawiania się „człowiekiem religijnym”. Poprzez kulturę dochodzi do rzeczy ostatecznych, których nawet język sztuki nie jest w stanie opisać. Stąd też pytanie tytułowe „Co po Wenecji...”, jak sam pisze, nie jest w istocie pytaniem. Jest wskazówką i próbą wyjścia poza widzialne, nawet jeśli widzialne urzeka.

Dlatego w jednym z fragmentów opisuje swój zachwyt widokiem z gościnnego pokoiku, który okazuje się widokiem cmentarza. Kwitując go słowami:

W tej perspektywie przybliżam się jakby nieśmiało do prawdy, że tak opisuję spojrzenie na – cmentarz... [...] A może faktycznie znajdujemy tu wskazówkę, że najpiękniejsze w życiu – nie wyłączając Wenecji – kieruje ku temu, co po nim otwiera się całkowicie jako życie wieczne. (s. 232)

Dyskretnie przy tym ukazując nam sens wszelkiego piękna. Warto ruszyć śladami Bolewskiego. Bynajmniej nie tylko w poszukiwaniu ulotnych wzruszeń.

Grzegorz Siwor

Cisza nad Rwandą. O Strategii antylop Jeana Hatzfelda

[Jean Hatzfeld, *Strategia antylop*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2009]

Kto mówi o historii jest zawsze bezpieczny,
Przeciwko niemu świadczyć nie wstaną umarli.

Jaki zapragniesz możesz przypisać im czyny,
Ich odpowiedzią zawsze będzie milczenie.

Z głębi nocy wynurza się ich pusta twarz.
Nadasz jej takie rysy jakich ci potrzeba.

Czesław Miłosz, *Dziecię Europy*

Tematem książki Jeana Hatzfelda jest pokój. Pokój w kraju, w którym trwające sto dni ludobójstwo pochłonęło milion ludzkich istnień, pokój narzucony zbrojnie w wyniku wojny domowej, pokój pozorny, bo zmuszający do życia w udawanej zgodzie i nieszczerym, wymuszonym administracyjnie pojednaniu Tutsi i Hutu. Pisarz zaczyna od obrazu dnia dzisiejszego. Próba uchwycenia stanu obecnego to punkt wyjścia i dlatego w reportażu tak wiele miejsca zajmują opisy codziennego trwania, jak gdyby nigdy nic się nie stało. Czytamy więc o weselach, piciu piwa w barze, robieniu interesów, pracy w polu i nauce w szkole. Jednak w *Strategii antylop* współczesna Rwanda to kraj daleki od normalności. Za parawanem spokojnej, zwyczajnej czy wręcz banalnej egzystencji kryje się napięcie. Ludzie milczą, nie mówią o tym, co dla nich najważniejsze, maskują nienawiść, nie ujawniają traum, obaw i urazów, z którymi muszą się zmagać, a dotyczy to zarówno ofiar jak i oprawców.

Ten specyficzny stan znakomicie ilustrują dołączone do polskiego wydania fotografie Raymonda Depardona. Właściwie nic się na tych zdjęciach nie dzieje, ale patrząc na nie zyskujemy pewność, że świat jest zły a człowiek nieszczęśliwy. Statyczna kompozycja wydobywa zapisany w oczach ludzi strach. Sylwetki uchwycone zostały w pełnym wyczekiwania bezruchu i rozumiemy, że utrwalony moment to tylko chwila przerwy w cyklu strasznych wydarzeń. Coś się zaraz stanie, bo matki w obronnym geście przytulają dzieci, siedząca przy stole kobieta myśli o czymś z rezygnacją a twarz kucającego mężczyzny wyraża obawę. Nikt nic nie mówi, wszędzie panuje cisza, nikt nie opowiada swojej historii, trauma mimowolnie przekazywana jest następnym pokoleniom.

W Rwandzie każdy ma swoje powody, by milczeć. Tutsi, którzy ocalili z rzezi poprzez opowieści nie chcą wracać do czasów, kiedy odmówiono im człowieczeństwa, traktując ich jak karaluchy i zwierzynę łowną. Hutu natomiast zdają sobie sprawę, że prawda postawiłaby ich w stan oskarżenia. Los tych nielicznych, którzy skruszeni wyznali swoje winy, przy okazji obciążając zeznaniami współtowarzyszy, stanowi ostrzeżenie przed wyborem takiej postawy. Śmierć nawiedzzonego religijnie wyznawcy swoich grzechów dowodzi, że za nadmierną szczerość płaci się życiem. Inni z kolei, jeśli mówią, to tylko po to, by uniknąć odpowiedzialności i odsunąć od siebie wyrzuty sumienia. Ich opowieści nie są prawdziwe, nie przerywają więc ciszy, stanowią jedynie rodzaj strategii obronnej polegającej na przypisaniu zbrodni działaniu sił wyższych. Do pojednania za cenę milczenia nawołują również kościoły i międzynarodowe organizacje pozarządowe, które *importują przebaczenie do Rwandy i zawijają je w plik dolarów...*¹ Rząd – pozostający wszakże w rękach Tutsi – ma również swoje powody, by nie kończyć milczenia. Okazuje się, że orzeczenie wyroków więzienia nawet tylko dla części zbrodniarzy, powoduje kłopoty ekonomiczne kraju cierpiącego na brak rąk do pracy w rolnictwie. Osadzonych po krótkim okresie odbywania kary wypuszcza się na wolność a proces przechodzenia do pokojowej koegzystencji przybiera formę zaniechania radykalnych rozliczeń. Amnestionowani mordercy wracając do społeczeństwa przechodzą kursy opowiadania o swoim żalu, co w oczywisty sposób nie ma nic wspólnego z autentyczną skruchą i przeżyciem poczucia winy. Takie działanie uznać należy za manipulację polityczną mającą na celu zbudowanie fałszywej pamięci o ludobójstwie. Rwanda wkroczyła więc na drogę przymusowego, egzekwowanego odgórnie pojednania. Zbiorowa amnezja stała się narzędziem narodowej zgody i najwyraźniej ocaleni będą czekać z opowieściami na jakiś mocny impuls, podobny do tego, jakim dla Żydów stał

¹ J. Hatzfeld, *Strategia antylop*, Wołowiec 2009, s. 33. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, w nawiasie podaje numer strony.

się jerozolimski proces Adolfa Eichmana². Chwilowo jednak ze swymi traumami muszą się zmagać w milczeniu.

Zatem milczenie – brak opowieści nazywającej rzeczywistość – wiąże się ściśle z zaniechaniem rzetelnego osądzenia winnych ludobójstwa, a to z kolei skutkuje pogłębianiem się chaosu moralnego, zagubieniem i utratą poczucia bezpieczeństwa przez ogół. Wydaje się, że Hatzfeld napisał swoją książkę także po to, by w zastępstwie tych, którzy powierzyli mu swoje historie *oddzielić światłość od ciemności*, tak w sferze symbolicznej – abstrakcyjnej, jak i społecznej. Pisarz zwraca uwagę na inny, bardzo konkretny wymiar owego braku sprawiedliwości, otóż w Rwandzie tradycyjny system sądowniczy został *wysadzony w powietrze*. Ludowe na wpół amatorskie trybunały – gacaca – nie rozpatrzą przecież spraw milionów zbrodniarzy. Pytanie, czy jurysdykcja jakiegokolwiek kraju poradziłaby sobie z taką eskalacją zbrodni? Masowy udział w rzezi ‘zwyczajnych Hutu’, stanowi dla winowajców rodzaj skutecznego alibi. Skoro wszyscy Hutu są winni, to właściwie nie ma żadnych winnych i człowiek, który pozbawił życia najbliższych sąsiadów do końca swoich dni może spać spokojnie. Obok braku kryteriów etycznych, intelektualnych i prawnych, potrzebnych do osądzenia takiej zbrodni, daje o sobie znać bardzo praktyczny, można nawet rzec organizacyjny, wymiar zaprowadzania sprawiedliwości.

Autor ma świadomość, że historia powinna zostać napisana przez tych, którzy stali się jej ofiarami, przez zabitych. Tak oczywiście być nie może, ponieważ wraz ze śmiercią ofiar przepadły ich opowieści. Czytamy: „Zmarli mieliby swój własny sposób opowiadania, zupełnie odmienny, gdyż mówiąc trzymaliby śmierć za rękę” (s. 115), a w innym miejscu: Wszyscy „zmarli, gnijący w gąszczu papirusów czy wystawieni na palące słońce, oni wszyscy nie mają komu opowiedzieć, że myślą inaczej” (s. 23). Żywi mogą więc zabrać głos niejako w zastępstwie umarłych, ale ich opowieści nie będą jednak reprezentatywne, bo zakończone zostały nietypowym finałem w postaci ocalenia.

Strategię antylopa należy zatem odczytywać jako świadectwo poszukiwania najbardziej odpowiedniej formy do wyrażenia prawdy o przebiegu i następstwach ludobójstwa. Hatzfeld zdaje sobie sprawę, jak trudno mu będzie przerwać powszechne milczenie i zastąpić je narracją, która zburzy ciszę panującą wokół zbrodni. Z nową siłą powraca więc stary problem – jak w racjonalnych ramach ująć doświadczenie wykraczające poza granice ludzkiej wyobraźni. Poszukiwanie właściwego języka umożliwiającego opowieść o wydarzeniach w Rwandzie skłania autora do podjęcia teoretycznych rozważań odnośnie metod i celów pisania.

² Głos ocalonych z Holokaustu do wczesnych lat 60. pomijała także oficjalna polityka państwa Izrael. Wizerunek Żyda z diaspy – bezbronnej ofiary prowadzonej bezwolnie na rzeź przez hitlerowców – stał w sprzeczności z syjonistycznym ideałem silnego i pozbawionego kompleksów Izraelczyka, zwycięzcy w wojnach z Arabami.

Na marginesie dodać warto, że sytuuje on swoje reportaże najwyraźniej po stronie literatury nie zaś dziennikarstwa, samą natomiast literaturę uznaje za znacznie doskonalsze narzędzie poznania rzeczywistości niż historię – zapewne w jej akademickim wydaniu. Przytacza bardzo wymowną opinię:

Literatura nie jest jakimś wrodzonym darem, to raczej kwestia spłotu okoliczności i przypadków... spotkań, spiętrzenia sytuacji... to mnogość postaci i epizodów, które autor ze sobą kojarzy, kiedy styka się z ludźmi, i których żaden historyk nie będzie w stanie odtworzyć. To raczej celowe zejście z głównej drogi wydarzeń, tropienie śladów, jakie pozostawiają zdarzenia... opis metamorfozy... (s. 48).

Takie zdefiniowanie roli literatury zbliża *Strategię antylop* do utworów mówiących o czasach Holokaustu. W nich to właśnie – podobnie jak w książce Hatzfelda – często spotykamy się z rozczłonkowaniem tekstu, alinearną konstrukcją fabuły, oddawaniem głosu świadkom wydarzeń w miejsce porządkującej obraz świata obiektywnej narracji³. Francuski reporter świadomie naśladuje tę wypracowaną formę a wymieniając wprost teksty Jonathana Littella, Primo Leviego, Christophera Brownin-ga oraz filmy Claude'a Lanzmanna wskazuje wyraźnie na swoje inspiracje. Zagłada w jego książce przywoływana jest wielokrotnie. Podkreślmy jednak raz jeszcze, że nie chodzi o szukanie analogii faktograficznych, ale o przejęcie – naśladowanie sposobu opowiadania o Shoah. Holokaust to jednak dla Hatzfelda coś więcej niż tylko tło i kontekst analizowanych wypadków. Holokaust to dla niego sposób myślenia i metoda opisu.

Książka Hatzfelda jest trudna. Trudna, bo cały wysiłek wydania sądów spada na odbiorcę, to czytelnik musi podejmować próby zrozumienia przedstawionej rzeczywistości. Narrator unika jednoznacznej oceny i wartościującego komentarza, stara się natomiast skłonić do mówienia uczestników wydarzeń. Od uściślenia tego, co się stało, ważniejsze jest dla niego ukazanie śladów przeżyć pozostawionych w psychice jednostek, następstw w powszechnie obowiązującej hierarchii wartości, skutków w funkcjonowaniu zbiorowości żyjącej po czasach rzezi. Dlatego też skupia się na jednej prowincji, Nyamacie – nie stawia natomiast uogólniających tez na temat całego kraju. Nie padają żadne daty, nie ma w opowieści nazwisk winnych ludobójstwa polityków, brak też cytowanej zwyczajowo statystyki.

Hatzfeld wyczuwa, że wszelkie formy narracyjne są bezradne w obliczu próby ukazania śmierci miliona osób i doskonale wie, że jest to sytuacja opisywana już wielokrotnie w odniesieniu do II wojny światowej

³ Interesujące rozważania dotyczące formy zapisu tekstów holokaustowych znaleźć można między innymi w książkach: A. Ubertowskiej, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje holokaustu*, Kraków 2007 oraz J. Leociaka, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009.

– śmierć języka, jego bezradność to wyraz kryzysu rozumienia i oznaka kryzysu wartości – padają nawet słowa: „czas intelektualistów się skończył” (s.60). Dlatego pisarz rozstrzyga ten problem wybierając do analizy rzezi Tutsi optykę wypracowaną przez lata w tekstach dotyczących Zagłady. Jest to więc świadoma decyzja skorzystania z dziedzictwa literatury o Shoah, jakby to tylko ona gwarantowała mu minimum pewności na drodze do poznania prawdy.

Takie rozstrzygnięcie rodzi jednak szereg pytań. Czy w ogóle mamy do dyspozycji jakiś inny język, jakiś alternatywny aparat pojęciowy, którym można próbować dotknąć istoty tego, co stało się w ciągu stu dni 1994 roku w afrykańskim kraju? Zasadnym wydaje się też rozważenie, na ile przyjęta optyka Holokaustu determinuje tę wizję oraz czy potrafimy spojrzeć na przykłady ludobójstwa w odległych rejonach świata z perspektywy innej niż europejska. Można się zastanawiać, czy takie ujmowanie zdarzeń nie jest powielaniem kolonialnego sposobu myślenia, w którym Europa stanowi zawsze punkt odniesienia dla innych? Dziś wydaje się przecież, że Stary Kontynent właśnie po Shoah, czyli gdzieś z końcem II wojny światowej przestał być pępkiem świata. Od tego czasu historia Europy nie jest już historią powszechną a zachodzące tu procesy polityczne, społeczne i kulturowe nie stanowią obowiązującego zawsze i wszędzie paradygmatu. Być może skłonność do budowania uogólnień, tworzenia abstrakcyjnych modeli zawsze w odniesieniu do nas samych to kwestia wychowania w tradycji francuskiego – europejskiego Oświecenia.

Dla autora *Strategii antylop* rzeź Tutsi, w samej swojej istocie, nie różni się od innych masowych morderstw popełnionych w różnych częściach świata, jest zatem kolejnym przykładem tego samego uniwersalnego zjawiska, efektem tych samych powszechnych procesów, które dziennikarz ma obowiązek ujawniać i nazywać⁴. Różnice nie są głębokie i wynikają z regionalnych odrębności. Hatzfeld, pisze tak, jakby Afryka nie była niczym innym niż Europa, jakby nie miała swojej specyfiki i oryginalnego charakteru. Pisze tak, jakby wyjątkowość Holokaustu polegała właściwie tylko na tym, że stanowił on najszerszą i najbogatszą a zatem najlepszą egzemplifikację ludobójstwa. Wydaje się, że Shoah to nie jest dla niego jakieś zjawisko wyjątkowe i nigdy wcześniej niespotykane, wręcz przeciwnie, masakra w Rwandzie jest dowodem, że wciąż się powtarza w różnych miejscach świata.

Otwarte pozostają także i inne kwestie. Skoro Holokaust stanowi ogólnie obowiązujący wzorzec mówienia o ludobójstwie, to w jaki sposób możemy z niego efektywnie korzystać, skoro sam wzorzec ma wiele własnych mutacji i wariantów? Nie ma przecież jednego Holokaustu,

⁴ W kilku miejscach Hatzfeld wspomina też o ludobójstwie w innych częściach świata, przywołane wydarzenia nie tworzą jednak żadnego punktu odniesienia do wypadków w Rwandzie, trudno nawet uznać je za wyraźnie zarysowane tło opowieści.

inaczej Zagłada przebiegała w Amsterdamie, inaczej w Paryżu a jeszcze inaczej w Warszawie i Kijowie. Śmierć Żydów greckich następowała według innego modelu niż Żydów słowackich czy węgierskich, a losy Anny Frank różnią się od losów Dawidka Rubinowicza, choć obydwoje zostali zamordowani przez Niemców. Hatzfeld pozostawia na boku takie dylematy, nie dokonuje kategoriycznych rozstrzygnięć, nie wchodzi w szczegóły i niuanse sporów toczonych przez historyków. Wydaje się, że Zagłada stanowi dlań zjawisko o tyle wyjątkowe, o ile jej przebieg tworzy jakiś ogólny model przydatny do opisu eksterminacji wielkich grup ludności w innych częściach świata. Zasadnym jest więc rozważenie, które elementy holokaustowego dyskursu ujawniają się w sposobie myślenia autora *Strategii antylop*. Tak postawiony problem dotyczy znacznie szerszego zagadnienia a mianowicie wpływu wiedzy o Holokauście na współczesną, globalną w końcu, cywilizację i kulturę.

Rzeczywiście – jak już wspomniałem – *Strategia antylop* porusza zbliżony a może nawet ten sam zakres tematów, z którymi spotykamy się w relacjach z czasów Holokaustu, nie ma tu jednak mowy o banalnym, mechanicznym kopiowaniu. Autorowi nie chodzi o zbudowanie paraleli, ale o wskazanie miejsc wspólnych obydwóch opowieści. I tak wiele uwagi poświęca Hatzfeld analizie zasad mechaniki ludobójstwa, skupia się na etapach jego przygotowania, przebiegu oraz następstwach. Kolejne fazy zagłady Żydów stanowią dla niego kryterium, za pomocą którego próbuje zrozumieć rzeź Tutsi. I tu analogie są wyraźne: zarówno w hitlerowskich Niemczech jak i w Rwandzie oficjalna propaganda dokonała zdefiniowania ofiary i przedstawiła ją jako groźnego agresora. W obydwóch przypadkach doszło do odpodmiotowania ofiar w oczach sprawców oraz do skazania na śmierć wszystkich bez wyjątku przedstawicieli prześladowanej grupy włącznie z dziećmi, kobietami i starcami. Wspólna jest także ideologiczna motywacja zbrodni oraz organizowanie przemocy przez struktury państwowe. Do *loci communis* zaliczyć można: odczłowieczenie ofiar, przedstawianie ich jako kozła ofiarnego, brak zrozumienia przez prześladowanych swojego losu, upokarzanie przed śmiercią, ale także specyficzne gry w ocalenie, polegające na ukrywaniu się i ucieczkach.

Dlatego właśnie Hatzfeld nawiązuje do obrazów Holokaustu utrwalonych przez masową kulturę w wyobraźni odbiorcy. Czasami historie ocalonych Żydów i Tutsi mimowolnie mogą kojarzyć się z fabułą sensacyjnego filmu. Hoolywoodzkie obrazy wpływają niejako na ujmowanie prawdziwych, często tragicznych historii. Pojawiają się w nich nagłe zwroty akcji, swoisty brak prawdopodobieństwa, rosnące i opadające napięcie i obowiązkowy happy end. Typowe są sytuacje przypadkowego, ponieważ cudownego uratowania czy ocalenia ofiary przez wroga. Wątki te, jak wiadomo, obecne są stale w kulturze popularnej a ich użycie zawsze wiąże się z ryzykiem zbanalizowania trudnego przecież tematu.

Bywa jednak i tak, że służą one odsłonięciu jakiegoś ważnych aspektów rzeczywistości. I tak opisane przez Hatzfelda ukrywanie się ofiar na niedostępnych bagnach może być ujmowane jako „gra o życie” – rodzaj zbrodniczej „gry w chowanego” znanej przecież z literatury poświęconej Zagładzie. Natomiast „polowania na wzgórzach”, z charakterystycznym motywem ucieczki ludzi skazanych na śmierć, przywodzą na myśl sport – dodajmy upiorny sport - w którym zawsze wyraźny jest element pokonywania własnych słabości, przekraczania siebie, ale też konkurencji a nawet zabawy⁵. Znamienne, że tytuł książki – *Strategia antylop* – odwołuje się właśnie do tego motywu. Przypomnieć wypada, że temat rywalizacji sportowej w cieniu Auschwitz znany jest już od dawna. Podejmuje go film Roberta M. Younga *Tryumf ducha* opowiadający o losach Salamo Paroucha, przedwojennego bokserkiego mistrza Bałkanów. Na motywie gry operują się *Życie jest piękne* Roberto Benigniniego i *Pociąg życia* Radu Mihaileanu. U Hatzfelda, tak samo jak w przypadku wspomnianych obrazów, pierwiastek ludyczny występuje równoległe z opisami upokorzenia, tortur i wszelkich rodzajów bestialstwa.

Pojawia się tu też, klasyczny już, Hilbergowski podział na ofiary, sprawców i świadków zbrodni z tym, że ulega on swoistej modyfikacji – w tekście francuskiego pisarza świadkami bywają także sprawcy a nie wyłącznie bierni obserwatorzy i ocaleni. Fakt, że w Rwandzie zasadniczo nie było biernych obserwatorów, stanowi wyraźną różnicę w stosunku do ludobójstwa nazistowskiego. W Europie hitlerowcy, starając się zachować swoje zbrodnie w tajemnicy, mordowali z dala od ogółu społeczeństwa niemieckiego, natomiast zbrodnia Hutu miała całkowicie jawny charakter i dokonana została publicznie. Widzimy wyraźnie, że jeśli autor *Strategii antylop* wskazuje nawet na jakieś różnice w przebiegu wydarzeń, to zawsze jednak posługuje się kategoriami i pojęciami używanymi przez badaczy Holokaustu. Czytamy zatem, że w Rwandzie w żaden sposób nie oznaczano ofiar, że nie separowano ich w gettach, nie stosowano też przemysłowych/nowoczesnych środków uśmiercania ludzi, więc najważniejszym narzędziem zbrodni nie stała się komora gazowa, ale maczeta, za pomocą której dokonywano zabójstw w bezpośrednim kontakcie z ofiarą.

No właśnie, maczeta – symbol rzezi w Rwandzie. Inspiratorzy masakry zadbali, aby odpowiednio wcześniej sprowadzić z Chin tysiące sztuk tego narzędzia. Podobno przyjechały spakowane w nowoczesne kontenery – mamy więc w tej opowieści akcent globalny. W powszechnym odbiorze maczeta kojarzyć się musi z zacofaniem i prymitywizmem,

⁵ Historię pięścizara Tadeusza Pietrzykowskiego poznać można na stornach Państwowego Muzeum Auschwitz - Birkenau http://pl.auschwitz.org.pl/m/index.php?option=com_content&task=view&id=716&Itemid=12. Józef Hen oparł na jego losach nowelę „Bokser i śmierć”, która z kolei w 1962 roku stała się kanwą fabularnego filmu o tym samym tytule słowackiego reżysera Petera Solana.

być może, w intencji sprawców, tak właśnie świat powinien zakwalifikować rwandyjskie ludobójstwo. Prawdopodobnie nowoczesny sposób planowania masakry miał dla opinii światowej pozostać nierozpoznany, technologia eksterminacji mogła zniknąć ukryta pod przerażającymi obrazami gór poćwiartowanych ciał. Zapewne nikt się nie miał dowiedzieć, że do wykonania zbrodni wybrano maczetę, ponieważ w najmocniejszy sposób angażowała sprawcę. Tym samym – jak sugeruje Hatzfeld – wybór narzędzia ma tu podwójne znaczenie. Autor, jak wspomniałem, zaczyna od zwrócenia uwagi na praktyczną niemożność ukarania wszystkich. Później stopniowo pokazuje, jakie znaczenie ma fakt, że pod koniec XX wieku zrezygnowano z broni palnej, aby uzyskać niezwykle efekt społeczny. Otóż cały lud Hutu został wciągnięty do zbrodni, wszyscy jego przedstawiciele zabijając czy też gwałcąc zostali połączeni wspólnotą winy. Nie da się więc odpowiedzialności zrzucić na jednostki, jak się to często zwykło czynić w przypadku katów z Treblinki i Sobiboru. Nie da się jej też wytłumaczyć sytuując Rwandę na antypodach wysokiej cywilizacji a przecież Europejczycy mogą odczuwać pokusę właśnie takiego rozumowania. Jakby na przekór stereotypom Hatzfeld podkreśla nowoczesność tego afrykańskiego kraju z tamtych lat, co znamienne jego rozmówcami są ludzie wykształceni, nauczyciele, kupcy. Francuski reporter przestrzega też przed sprowadzaniem masakry Tutsi do konfliktu prymitywnych plemion⁶. Zdaje się przypominać, że europejskie postrzeganie innego/obcego jako istoty zacofanej a więc dzikiej i złej, było już wielokrotnie przyczyną budzenia demonów⁷. Rasizm narodził się przecież w sercu wielkich metropolii Starego Kontynentu a do Rwandy został przywleczony przez białych wraz z kolonializmem. Analogia z historią powstania nowoczesnego – eliminacyjnego antysemityzmu wydaje się być tu jak najbardziej uprawniona.

W rozumieniu Hatzfelda odpowiedzialność za powstanie obydwóch ideologii – rasizmu i antysemityzmu – ponosi świat Zachodu i jego wielowiekowa tradycja. Zachód też, a w konsekwencji i reszta świata, odpowiada za brak reakcji zarówno na eksterminację Żydów jak i na rzeź Tutsi. W przypadku obydwóch wydarzeń ofiary mają prawo rozumieć milczenie społeczności międzynarodowej jako przyzwolenie na rzeź. Pisarz zainspirowany kadrami *Sobiboru Claude'a Lanzmanna* stawia pytania dotyczące bezczynności aliantów i bierności francuskiego ruchu opo-

⁶ Przed podobnymi uproszczeniami przestrzega Olga Stanisławska – autorka znakomitego wstępu do *Strategii antylop*.

⁷ Na temat europejskiego spojrzenia na obszary peryferyjne pisał w swej znakomitej książce: B. Jezernik, *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*, Kraków 2007. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że Hatzfeld przez trzy lata pracował jako korespondent w krajach byłej Jugosławii a podczas wojny w Bośni został ranny w czasie oblężenia Sarajewa.

ru wobec Zagłady, by w następnych liniijkach przejść do tematu Rwandy. Czytamy:

Zdarza się też, że po raz tysięczny stawiamy sobie pytanie, jak rzemie mogły trwać całe siedem tygodni, na tak otwartej przestrzeni, na równinie doskonale widocznej z wszystkich okolicznych wzgórz i gór, z nieba, z samolotu czy helikoptera a żadna ONZ-owska, burundyjska czy francuska armia nie wystrzeliła ani jednego pocisku, by to wszystko przerwać. Powracają wówczas pytania bez odpowiedzi, które stawiamy bez końca a'propos Zagłady (s. 127–128).

Pytania, do których prowokuje Hatzfeld dotyczą spraw fundamentalnych, ich natura dotyka podwalin cywilizacji a szczególnie splotu filozofii i religii. W wymiarze codziennym doświadczenia ocalonych wywołują kryzys wiary i każą stawiać pytania o sens istnienia religii. Ktoś z nich dziwi się, dlaczego afrykańskiego ludobójstwa nie potępił polski papież Jan Paweł II, co budzi natychmiastowe skojarzenia z dyskusją o postawie Piusa XII w obliczu eksterminacji Żydów.

Warto w tym miejscu poruszyć jeszcze inną kwestię. Jest to zagadnienie z zakresu technologii władzy i organizacji zbrodni, które co prawda występuje w refleksjach Hatzfelda marginalnie, a może nawet nie występuje wcale, jednak łączy się ściśle z wiedzą o Holokauście i wyborem języka, którym Holokaust próbujemy opisać. Nie wiem, czy inspiratorzy rwandyjskiego ludobójstwa świadomie korzystali z wiedzy o mechanizmach stosowanych przez nazistów podczas II wojny światowej. Nie wiem też, na ile i czy w ogóle, modyfikowali swoje plany w oparciu o wiedzę na ten temat. Wyobrażam sobie, że przynajmniej niektórzy z nich studiowali na europejskich i amerykańskich uniwersytetach, gdzie z całą pewnością mieli okazję poznać mechanizmy Shoah. Dla porządku też trzeba przypomnieć, że w latach dziewięćdziesiątych XX wieku świadomość tego, czym był Holokaust stała się, za sprawą mediów, powszechna, by nie powiedzieć masowa. Źródeł, z których mordercy mogli się uczyć i czerpać swoją inspirację nie brakowało. Sekwencja wydarzeń prowadzących do ludobójstwa w Rwandzie nie była przypadkowa - planowano je ponoć podczas obrad w parlamencie, trudno więc uwierzyć, że trwająca dwa miesiące masakra miliona Tutsi nastąpiła spontanicznie w wyniku działania obiektywnie zachodzących procesów historycznych. Można przypuszczać, że to właśnie dzięki pilnej nauce młody rwandyjski Duch Dziejów okazał się szybszy i skuteczniejszy niż jego poprzednik i mentor - stary niemiecki Zeitgeist.

Na koniec warto zadać jeszcze jedno pytanie. Skoro współczesnym wzorcem zbrodni przeciwko ludzkości - rozumianym nie tylko jako

schemat opisu, ale niestety również jako model do naśladowania – stał się Holocaust, zasadnym wydaje się rozważenie, czy rzeczywiście warto o nim tak powszechnie uczyć i opowiadać. Czy cena, którą płacimy za upowszechnienie wiedzy o tym, że ludzi można tak szybko i skutecznie mordować, nie jest zbyt wysoka, wszak zbrodniarze bywają w młodości pilnymi studentami najlepszych uniwersytetów, by wspomnieć tylko Pol Potą. Być może właśnie dzięki poznaniu historii z lat wcześniejszych kolejne ludobójstwa w różnych rejonach świata przebiegają coraz to sprawniej a ich inicjatorzy osiągają diaboliczną wręcz efektywność⁸. Powie ktoś zapewne, że wiedzy, tak jak i maczety, można używać zarówno w dobrych jak i w złych celach a wszystko zależy od intencji człowieka. Co do maczety – zgoda, ale wiedza naukowa, filmy, książki, zdjęcia, dzieła plastyczne są elementem a może nawet rdzeniem kultury, która przecież określa horyzont, pojęcia i kategorie myślowe wychowanego w niej człowieka. Nie jest rzeczą nową stwierdzenie, że w samej istocie cywilizacji tkwią pierwiastki zła. Natomiast namysłu wymaga problem, czy badanie i opisywanie a potem nauczanie i popularyzowanie wiedzy o Holokauście i następujących po nim przypadkach ludobójstwa, służy wyłącznie zapobieganiu kolejnym masowym zbrodniom. Czy pisanie prowadzenie badań naukowych, wydawanie książek i kręcenie filmów o masakrach jest rzeczywiście lepsze niż cisza i milczenie nad mogiłami? *Strategia antytop* skłania do refleksji na ten temat, ale obawiam się, że nie pozwala dylematu rozstrzygnąć.

⁸O podobieństwach zbrodni hitlerowskich i przebiegu masakry ludności cywilnej w Srebrenicy w lipcu 1995 roku można mówić odwołując się do interesującej książki Emira Suljagić'a. Por. Emir Suljagić, *Pocztówka z grobu*, Wołowiec 2007

Andrzej Sulikowski
Uniwersytet Szczeciński, Szczecin

Instrukcja palenia pod kotłem CO Refleksje Kopciuszka, wiek XXI

Rano, gdy piec wygaszony, zimą jeszcze przed świtem, zejść do piwnicy, nałożyć rękawice ochronne, otworzyć drzwiczki dolne i najpierw rusztem ruchomym (dźwignia z lewej strony pieca) usunąć popiół, resztki niespalonego węgla i koksu. Gdy dźwignia jest zablokowana, trzeba użyć zagiętego pogrzebacza (na ścianie przy drzwiach kotłowni). Gdy usunięte na zewnątrz niedopałki, wygarnąć pogrzebaczem resztki.

Przy końcu wymieść zmiotką pyły, popiół najpierw z drzwiczek górnych, zaś potem z rusztu paleniska – wspominając na sentencję wielkopostną: „prochem jesteś i w proch się obrócisz”. Zanieczyszczone powietrze zostaje wciągnięte do wnętrza pieca, szczególnie wówczas, gdy zwiększa się prześwit komina dźwignią regulacyjną (z tyłu kotła CO, przy ścianie).

Czynność wymaga silnej dłoni, wyćwiczonego ramienia oraz elastycznych mięśni grzbietu i nóg. U osób z natury słabszych, jak u mojej niezawodnej połowicy, obsługa pieca wywołuje stany zapalne mięśni przedramienia („łokieć tenisisty”), prawego barku, a nawet obojczyka. Rękawice ochronne zwiększają siłę dłoni, chroniąc zarazem skórę przed sadzą.

Po wyrzuceniu zawartości paleniska na zewnątrz użyć łopatkę metalową jako „spychacza”. Grubsze kawałki węgla i koksu (czasem nawet nie tknięte płomieniem dnia poprzedniego), zgarnawszy w pryzmę, wrzucić do blaszanego szałlika, skąd będzie można czerpać materiał wtórny. Przepalony koks, stopiony w brunatne i szorstkie bryły, nabiera ciężaru. Trzeba używać siły w sposób roztropny, bo mięśnie bywają z rana nie rozgrzane, pomiędzy 6.00 a 7.00.

Wygarnięty żużel doskonale nadaje się do powtórnego użycia. Przy odpowiednio wysokiej temperaturze otrzymuje się z pieca sypki popiół oraz drobniotkie okruchy paliwa stałego, nadające się również do spalania. Większe, chropawe i sklezione bryłki trzeba wybrać (koniecznie w rękawicach ochronnych), rozłuc młotkiem lub siekierą, odczekać cierpliwie aż piec się rozgrzeje i wrzucić do żaru (ok. 600°–800°), przeznaczając na całkowite spopielenie. Spalą się bez śladu. Powtórny „przepał” podwyższa wydajność kaloryczną, oszczędza gotówkę wydaną na tonę koks (ok. 800 zł) i tonę węgla (ok. 720 zł).

Mączny popiół wybierać metalową łopatką, wysypując do wiader, które potem przesypuje się do taczek. Co tydzień wywozić ten doskonały nawóz do ogrodu jako zasilenie gleby albo jako wypełnienie do rowów strzeleckich w Puszczy Wkrzańskiej. Rodzaj użyźnienia organicznego, tlenki dają z wodą deszczową roztwór zasadowy (jak przy produkcji mydła). Ziemia w okolicy miasta jest zakwaszona, jak często w pobliżu ośrodków przemysłowych. W ten sposób zubożają się odczyn gleby.

Utrzymanie kotłowni w czystości jest bardzo trudne. Popiół to materiał lotny, przenosi się na podeszwach i na fali nieuchronnych przeciągów. Poza tym spalaniu drewna czy węgla towarzyszy obfity dym, wydostający się po trosze z paleniska, szczególnie przy zasypywaniu nowych porcji paliwa. Kotłownia nie ma jeszcze wprawionych drzwi wewnętrznych do sąsiedniej izby, więc zapylenie i zadymienie obserwuje się także w piwnicznym korytarzu, w przyległym garażu, a nawet na schodach kuchennych.

Kto by więc chciał porządnie i na dłużej wysprzątać tę kondygnację budynku, srodze się zawiedzie już nazajutrz po higienicznym maratonie: wszędzie przenika popiół, zawiesina kurzu i pyłu osiada na półkach. Z opon samochodu najpierw ścieka śnieg z błotem na posadzkę garażu, później kałuże wysychają, lecz pozostaje piasek, proch, złogi soli kamiennej, którą posypywane są jezdnie.

Sól wydaje się mocno szkodliwa dla wszelkich roślin, szczególnie drzew przydrożnych. Mimo protestów i petycji ekologów magistrat naszego miasta – skądinąd szcycącego się zielenią – pozostaje obojętny wobec wspomnianego barbarzyństwa. Magistrat w ogóle reaguje z opóźnieniem, zajęty własnym życiem wewnętrznym, jak każda nadmiernie rozbudowana instytucja, w której urzędnicy szukają uzasadnienia swej egzystencji, wertując opasłe woluminy rozporządzeń, ustaw i komentarzy prawnych.

W czasie gołolodzi popiół doskonale nadaje się do posypywania wąskiej, bardzo przeważnie śliskiej ulicy Sielskiej, przy której zbudowano przed trzydziestu lat nasz budynek. Operację przeprowadza się z taczek, przy użyciu szerokiej łopaty do węgla, oczywiście także w rękawicach ochronnych oraz koniecznie – w ubraniu roboczym. Co dzień

przed świtem przez kilkanaście minut trwa lekcja propedeutyki do baśni o Kopciuszku.

Czynności wymiatania paleniska pod kotłem CO oraz sprzątanía posadzki są niezwykle brudzące. Pierwszym czynnikiem okazuje się popiół. Drugim pył węglowy z przyległego sąsiedku, mieszczącego zapas opału. Na spodniach i kurtce wykwitają szare plamy. Rękawice natychmiast nasycają się pyłem, także płuca palacza CO wchłaniają wiele szkodliwego prochu, dymu oraz wyziewów chemicznych (bywa przecież wśród śmiecia plastik spalający się szybko, ale z wydzieleniem mnóstwa trucizn). Wszelkie odpady plastyku zbieramy oddzielnie, wyrzucamy raz na dzień, wieczorem, do pobliskiego kontenera.

Rozpałkę w piecu CO odbywać należy w ustalonej, przez dziesiątki lat wypróbowanej kolejności. Po pierwsze, z kartonów makulatury wyciągnąć stare numery „Tygodnika Powszechnego” (duży format) po kwerendach i wycinkach badawczych lub równie dobrze palącego się „Kuriera Szczecińskiego”, „Gazety Wyborczej”, gazety osiedlowej „Moje Miasto”. Otrzymuje się ten sposób „słomiany ogień”. Niegdyś, jeszcze w Krakowie, służyła nam do tych celów „Gazeta Krakowska”, „Dziennik Polski”, „Echo Krakowa”. Pod każdym względem niezrównana była sowiecka „Prawda”, drukowana na wielkiej płachcie nędznego papieru. Zniknęła z kiosków po rozpadzie Związku Sowieckiego.

Periodyki kolorowe i lakierowane (np. „Kobieta i Życie”, „Poradnik Domowy”, „Twoje Dziecko”, „Wróżka”, biuletyny Fundacji Alexandra von Humboldta, periodyk niemiecki „Kosmos”, czasopisma amerykańskie, niemieckie i francuskie) w żadnym wypadku nie nadają się do spalania – winny być skierowane do recyklingu. Różnokolorowe farby i laminat wytwarzają bowiem mnóstwo szkodliwych substancji. Postanowiliśmy nie zatruwać (ponad potrzebę) naszego osiedla domów jednorodzinnych.

Co w podręcznych zbyt wiele, wynosimy zatem do pobliskich kontenerów z makulaturą. Ponadto w piwnicy i garażu zainstalowała się biblioteka „ogrodowa”, kilkaset woluminów, tzn. do czytania latem i jesienią, gdy możliwe jest wysiadanie pod jabłonią czy śliwą. Na świeżym powietrzu.

Nie mamy już czasu na odwiedzanie antykwariatów szczecińskich. Coraz mniej osób przyjmuje od nas darmowe upominki książkowe. Nie mają w domu miejsca, na świecie pojawiło się za dużo książek: albo się mieszka zdrowo, albo żyje w magazynie druków zwartych i rozproszonych. Młodsze pokolenie spodziewa się – co jest złudzeniem XXI stulecia – znaleźć wszystkie potrzebne informacje w internecie. Stare książki zostają wypchnięte poza horyzont codzienności.

Gdy papier z prasy zajmie się zdrowym płomieniem, należy – po drugie – dorzucać w umiarkowanych ilościach tekturę z kartonów spożywczych lub innych, unikając jednakże spalania materiałów celulozowych

powlekanych tworzywem sztucznym (emisja silnie trujących związków organicznych, dioksyn itd.).

Tekturę gromadzimy w kotłowni po zakupach hurtowych w „Makro”, „Auchan”, „Tesco” (dla naszej wciąż dobrze prosperującej firmy rodzinnej), a także przynosimy spod sąsiedniego sklepu PSS „Społem”, drogiego (bez konkurencji w promieniu 3 km), ale za to – zawsze pod ręką, niemal za płołem.

Na płonąca już tekturę rzucić – po trzecie – kilka suchych szczapek sosnowych, przygotowanych przed dwoma co najmniej tygodniami i przesuszonych w kotłowni, na rurach CO ponad kotłem. Dopiero od palącego się na podkładzie tekturowym drewna cienkiego i grubszego ogień przeskakuje na bryły drobniejszego węgla lub koksu. Na początek wsypać 1–2 szufle opału mieszanego, czyli ok. 8–10 kg. Ta porcja wystarczy na początek.

Faza rozpalań trwa ok. godziny, natomiast woda w kotle zagrzeje się do bezpośredniego użycia w ciągu ok. 2 godzin. Niczego się tu nie przyspieszy, ponieważ system centralnego ogrzewania, choć w istocie niezawodny i najtańszy – wedle obecnych cen rynkowych – ma sporą „bezwładność” termiczną i przy kilkuset litrach wody wymaga nieprzerwanego dostarczania kalorii co najmniej przez półtorej godziny.

Od razu trzeba podkreślić, że „szuflowanie” powtarzamy systematycznie przez cały dzień, mniej więcej co dwie godziny. Jak łatwo zauważyć, wymaga to niezłej kondycji fizycznej i stanowi zaprawę gimnastyczną przed nadchodzącą wiosną. Za każdym razem w celu „przeżrebania w piecu” schodzimy z pierwszego lub drugiego piętra na parter, stamtąd do piwnicy, pokonując w sumie trzy kondygnacje. Ten rodzaj gimnastyki mimowolnej acz systematycznej usprawnia narząd ruchu, poprawiając równocześnie krążenie i wzmacniając serce. W pracy intelektualnej stanowi atrakcyjny przerwany, odciążenie dla kręgosłupa i kory mózgowej.

W czasie sezonu grzewczego na osiedlu Głębokim (październik–kwiecień) łącznie przerzucić trzeba od 3 do 7 ton opału stałego, w zależności od nasilenia temperatur ujemnych: najpierw z ogrodu do sąsięku w kotłowni (3 tony w jedno popołudnie), a potem z sąsięku wprost do pieca (ok. 20–30 kg dziennie). Praca zdecydowanie za ciężka dla dzielnej A., która pod moją nieobecność przejmuje natychmiast rolę palaczki (mam na myśli wyłącznie obsługę staroświeckiego kotła CO, ogrzewającego trzy kondygnacje naszego budynku, stanowiące w sumie ok. 150 m kw.). Załadunek opału z podwórza do kotłowni jest przywilejem męskim. Ponieważ w dzielnicy naszej nie ma bezrobotnych, czynność tę wykonują osobiście co najmniej dwa razy w roku, wspominając krakowską młodość, gdy jako student dorabiałem za pośrednictwem Spółdzielni Żaczek bardzo potrzebną gotówkę dla naszej rodziny.

Ogrzewanie samym drewnem jest mniej wydajne, choć „bardziej ekologiczne”. Wymaga częstszego doglądania paleniska, mimo spalania

twardych i wysokokalorycznych polan bukowych czy dębowych. Zapasy takiego opatu znajduję w pobliskim lesie jako pozostałości wiatrołomów – wcale nierzadkich na Nizinie Szczecińskiej. Drewno opałowe można też zamówić w pobliskim leśnictwie (na metry kubiczne), ale byłoby to za łatwe. Poza tym większość gotówki pochłania węgiel i koks.

Do lasu wyjeżdżam więc taczkami wcześniej z rana, gdy powietrze pełne jest chłodnej woni nocnej. Najpierw wąską ulicą Sielską, pozabawioną chodników, wyłożoną polbrukiem przed kilkunastu laty. Gumowa opona pojedynczego koła wystukuje na spoinach cichy, jednostajny rytm, trochę podobny do terkotania wózka dzieciennego, którymi wozimy nasze wnuczęta. Spaniel Mufi towarzyszy z ochotą, szukając z nosem przy ziemi nowych zapachów. Jego czarna, szczupła sylwetka przemyka pomiędzy pniami sosen, buków i dębów. Zatacza coraz szersze kręgi. Nieoczekiwanie przystaje, rozgrzebuje łapą zeschnięte liście, aby przeczytać najnowsze listy od osiedlowej psiarni. Ostatnio korespondencja staje się ożywiona – suki mają cieczkę. Porywająca lektura nosem.

Na leśnych drózkach nie ma nikogo. Dzień wstaje powszedni, na przedwiośniu, nie dotarli tu jeszcze tradycyjni biegacze joggingowi oraz grupki osób z metalowymi kijkami, od niedawna uprawiających *north walking*. Ten rodzaj sportu słychać się w lesie z daleka jako rytmiczne stukanie (zupełnie inne niż bębnienie dzięciołów). W prześwitach, pomiędzy sosnowymi pniami, błyszczą lekko pomarszczone jezioro Głębokie, zwane niegdyś przez Niemców „Glembock”. Nic się tutaj nie zmieniło od setek lat. Wędrowały plemiona, wojska, całe narody, lecz Puszcza Wkrzańska pozostała niezależna i prawie nienaruszona. Ludność zachodniopomorska skupiła się w miastach i wioskach, rynnowe jezioro Glembock pozostało polodowcową osobliwością, zasługującą co najwyżej na krótkie, niedzielne spacerki.

Jako archaiczny reprezentant kultury zbierackiej – starszej niż państwo, rolnictwo, a nawet państwo polskie – czuję się bardzo swojsko w ocalałych spod topora lasach. Dzięki nienaruszonej przyrodzie osiedle nasze zalicza się do najpiękniejszych na Ziemi Zachodniopomorskiej. Słyszę z daleka zgrzyt tramwaju na końcowej pętli Głębokie, a po drugiej stronie jeziora szum samochodów, jadących przez lasy do centrum, czyli do pracy. Las bowiem nie zatrzymuje nikogo, tutaj nikt się nie trudzi poza garstką robotników leśnych. Nikt prawie nie wiąże swej przyszłości z krzewami, drzewami i krajobrazem polodowcowej moreny. Wdycham głęboko czyste powietrze, dziwiąc się świeżości dnia i umysłu. Na wąskiej drodze przypominam sobie *Japońskie kwiaty* Jana Józefa Szczepańskiego – pisarz tak samo wędrował rankiem przez las, niosąc dwa wiadra źródlanej wody.

Gałęzie i konary przycinam wstępnie na miejscu znalezienia – przy użyciu odpowiednio wyostrzonej piłki ogrodniczej. Układam na taczkach tak samo, jak przed laty na wozie chłopskim, w lasach górskich nad

Dunajcem, Solą czy Skawą. Dzięki wielu miesiącom pracy w borach karpackich zyskałem nienajgorszą wprawę w drwalstwie. Odruchy pozostały. Pamięć mięśni, ścięgien. Spory zapas energii biologicznej.

Kilkadziesiąt kilogramów suszu, dobrego również na ognisko, trzeba umiejętnie – ciasno i stabilnie – ułożyć na taczkach, a wieźć tak zreźcznie, by uniknąć wywrotki. Obsługa bowiem pojazdu jednokołowego wymaga przytomności umysłu, sterowania całym ciałem, sprawnych mięśni (przy ogólnym zrównoważeniu organizmu).

Ulicą Pogodną przemykają samochody do miasta, prostopadła Sielska pozostaje traktem pieszym, czyli niemal bezludnym. Podobnie jak w USA czy Niemczech, mało kto w dzień powszedni chodzi tutaj pieszo. Na skrzyżowaniu zagrożone bywa życie zwierząt, dlatego spaniel Mufi zostaje surowo upomniany, aby nie wyrwał się do przodu. W dzielnicy naszej mieszka tzw. „lepsze towarzystwo”, które osiedliło się w poniemieckich domach jednorodzinnych zaraz po wojnie, zakorzeniło skutecznie i na długie dziesiątki lat. Teraz, w 65 roku po odejściu budowniczych Głębokiego, dorasta tutaj trzecie pokolenie Polaków. Niemcy zaglądają bardzo rzadko, nie żywiąc żadnych roszczeń majątkowych. Dawni gospodarze osiedla wymierają z wolna na Zachodzie. Stanowimy osobliwą wspólnotę osób dobrze wykształconych i utytułowanych (prawie wszyscy z tysiąca dwustu mieszkańców należą do inteligencji, połowa ma doktoraty, a z profesorów można by utworzyć samodzielny ośrodek badawczy).

Przywożę zatem urobek leśny do ogrodu. Z góry taczki toczą się lekko po ulicy Sielskiej, wystukując na jezdni przyspieszony rytm. Pod obciążeniem opona taczek szumi jednostajnie, jak na autostradzie w Pensylwanii, gdy z Filadelfii jechaliśmy przez cały niemal kontynent amerykański – aż do Teksasu. Kilka dni w słońcu, na prerii, oglądanej tylko z kabiny samochodu. Tam ciało pozostawało w bezruchu przez cały dzień, ręce na kierownicy, montonia ruchu mechanicznego; tutaj wdycham poranne, czyste powietrze przypominające zapachy Beskidu Wysokiego.

Otwiera się żelazna brama i taczki zjeżdżają z pochyłości wprost pod zgrabne drzewo owocowe. Gałęzie tnę najpierw piłą elektryczną na poręczne klocki, potem rąbię na drobniejsze polana, korzystając ze specjalnego stanowiska. Pod czereśnią wkopałem pozostawiony przez poprzedniego właściciela długi i szeroki pień świerkowy, wystarczający do celów drwalskich. Służy już czwarty sezon.

Poranny urobek układa się na rurach CO pod sufitem kotłowni, rezerwy dalsze pod gankiem lub pod głównymi schodami. Tam zapasy drewna gromadzimy z wolna przez wiosnę i lato, aż do późnej jesieni, zawsze mając dzięki temu w odwodzie darmowe paliwo na chłodne wieczory jesienne. W razie odpływu gotówki na splaty kredytu hipotecznego lub konieczne inwestycje, susz drewniany staje się opałem niezawodnym,

wymagającym wprowadzić przygotowań, lecz dającym równocześnie doskonałą kondycję ogólną.

Rękę prawą zaprawiałem do siekiery od lat młodości, rąbiąc pnia-ki sosnowe najpierw w Osielcu, „pod blache”, potem w leśniczówce na Matlacze, ponad wsią Radziechowy (z widokiem na odległy Żywiec) – też na palenisko kuchenne, ale i na zapas zimowy, do drewni. Dopiero jednak w Bukownie Tatrzańskiej, mieszkając na Wierchu Rusińskim, poznałem najlepszych rębaczy okolicy, prawdziwych wirtuozów topora, krzeszących z łatwością tam, gdzie ja się wysilałem, pocąc obficie. „Pnio-ki” dzielili jakby od niechcienia, jednym mocnym uderzeniem przepoła-wiając masywny krąg drewna. Później miarkowanymi ruchami „scypoli” drewniane półkole, jakby były z plasteliny, a nie opornego, sękatego nie-rzadko surowca.

Tak więc uczniem byłem w dolinie Skawy, w osieleckiej chałupie, ter-minowałem później w samotni radziechowskiej, a czeladnikiem stałem się dopiero dzięki „bukowianom”, co nie znaczy, że tylko dzięki mężczy-znom (choć ci byli mistrzami „ciesiółki”), bo i nasza gaździna Helena – jak często wśród tamtejszych góralek – miała nadzwyczajne wyczucie topora, szykując podpałkę do obiadu czy na wieczorne mycie.

Piec nasz ma drzwiczki dolne, zamykane w czasie palenia, opatrzo-ne klapką żeliwną, sterującą dopływem powietrza. Unikać trzeba pa-lenia zbyt intensywnego, bo sprawność kotła jest niewysoka (zapewne 50-60%) i ciepło w przypadku otwarcia dopływu powietrza ulatnia się przewodem kominowym do atmosfery. Pamiętamy o tym, że ogrzewa-nie węglem i koksem zatruwa atmosferę naszego leśnego osiedla, ale gazociągu nie przedłużono jeszcze o brakujące 10 m. Stąd nie możemy korzystać z nowoczesnych kotłów sterowanych elektronicznie, mających sprawność rzędu 90-103% (nawet!).

Tkwimy jeszcze, jak widać, w technologii właściwie XIX-wiecznej, nieco udoskonalonej w połowie XX stulecia, ale bazującej na najprost-szych rozwiązaniach, bez zastosowania prądu. Ma to swoje dobre strony. W czasie awarii sieci wysokiego napięcia – co zdarza się w Szczecinie czę-sto z powodu wiosennych śnieżyc i katastrofalnych okiści – nasz komu-nistyczny produkt przemysłu stalowego z lat osiemdziesiątych sprawuje się doskonale, podczas gdy nowoczesne, komputerowo sterowane piece zamożnych sąsiadów stają martwe, pozbawione zasilania dla urządzeń sterowniczych, a więc od razu sparaliżowane. Sąsiedzi ogrzewają się wówczas po anglosasku, uruchamiając kominki.

A zatem drzwiczki napowietrzające uchylić trzeba do połowy, po-dobnie jak szyber komina wylotowego. Kiedy zrobię wspomniane cztery kroki w rozpalaniu (gazety – tektura i papier – drewno – drobny węgiel i koks), mam wreszcie czas, aby odczyścić naftą tabliczkę firmową na froncie masywnego urządzenia.

Spod brązowego „werniksu” – sadzy, spalenizny i tłustego osadu – za każdym potarciem gałganka nawilżonego naftą wyłania się napis całkiem jeszcze czytelny, na aluminiowej tabliczce z dokładnie podanym adresem: „Zakłady Wyróbów Metalowych, 33-110 Tczew, ul. Dzierżyńskiego 32”. Rok produkcji: 1981. Mija więc niemal trzydziestolecie bezawaryjnej pracy. Czytam dalej, zliczając litery: „Kocioł Stalowy Wodny «Tezam», Typ T-15A” o mocy znamionowej 17,5 kW. Ciężar: 185 kg. Przypominam sobie siostrę Feliksa Dzierżyńskiego, zwanego „katem Rosji Sowieckiej”, która to pani w Polsce Ludowej – już po śmierci brata – nadal modliła się o jego zbawienie i dawała na msze w Klasztorze Sióstr Wizytek, prosząc o modlitwy szczególnie ks. Bronka Bozowskiego, kapłana od spraw nierozwiązywalnych.

Skoro się rozpałiło, można zamknąć kotłownię i wracać do siebie, na górę, z rozległym widokiem na pobliskie domy i wszechobecny las. Na poddasze nie docierają hałasy z ulicy. Czasem szumi jezdnia do Polic. Cisza matecznika. Przeglądam pocztę z ostatnich dni. Koperty przeznaczam na spalenie, podobnie broszury reklamowe, nadbitki, wykorzystane czasopisma. Co zostanie po nas? Po naszych koncepcjach, wywodach, artykułach? Garstka popiołów użyźniająca gród.