

imaginarium 1



**OBRAZY ŚWIATA,  
PRZESTRZENIE DZIEŁA**

---

LITERATURA – SZTUKI PLASTYCZNE

pod redakcją  
Stanisława Jasionowicza



**Obrazy świata,  
przestrzenie dzieła**

**Imaginarium · 1**

# **Obrazy świata, przestrzenie dzieła**

**Literatura–sztuki plastyczne**

pod redakcją  
Stanisława Jasionowicza

Wydawnictwo UNUM  
Kraków 2016

#### Recenzenci

dr hab. Aleksandra Budrewicz,  
Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

prof. dr hab. Lidia Wiśniewska,  
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

#### Komitet naukowy

prof. Danièle Chauvin, Université Paris-Sorbonne

prof. Regina Lubas-Bartoszyńska,  
Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

prof. Jan Prokop, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

prof. Anna Saignes, Université Grenoble Alpes

prof. Lidia Wiśniewska, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

#### Projekt okładki

Andrzej Pilichowski Ragno

Copyright © 2016 by Stanisław Jasionowicz, Magdalena Wortowska, Nina Pluta,  
Przemysław Michalski, Agnieszka Kukuryk, Alicja Rychlewska-Delimat,  
Tomasz Szybisty, Paulina Jarząbek

ISBN 978-83-7643-126-0 (wersja drukowana)

ISBN 978-83-7643-127-7 (wersja online)

DOI: <https://doi.org/10.21906/9788376431260>

Wydawnictwo UNUM

31-002 Kraków, ul. Kanonicza 3  
tel. (12) 422 56 90, unum@ptt.net.pl  
<http://unum.ptt.net.pl>

Stanisław Jasionowicz

## Wstęp

### Doświadczenie przestrzeni

Składające się na niniejszy tom prace mierzą się z fenomenem przestrzeni rozumianej jako środowisko, w którym człowiek, ów „bywalec” świata rzeczy materialnych, spotyka się twórczo ze swym krajobrazem wewnętrznym. Miejszem tej interakcji jest wyobraźnia, traktowana tu nie tylko jako funkcja przywoływania obrazów rzeczy nieobecnych lub narzucania subiektywnych znaczeń przedmiotom percepcji, lecz przede wszystkim jako właściwa człowiekowi zdolność łączenia obrazów i znaczeń w przestrzeni kultury – między innymi w utworach literackich, dziełach sztuk plastycznych czy realizacjach architektonicznych.

Wielu nowoczesnych twórców i interpretatorów kultury zdaje sobie sprawę ze znaczenia przestrzeni jako szczególnej jakości poznawczej, wiążącej w pewien sposób doświadczenie wewnętrzne ze światem rzeczy. Amerykański poeta Charles Olson stwierdza, że „miarą współczesnych działań twórczych jest głębia percepcji przestrzeni, zarówno w mierze, w jakiej przestrzeń oddziałuje na przedmioty, jak i w jakiej je zawiera”<sup>1</sup>. Tak więc tytułowa formuła odzwierciedla pewną podstawową intuicję: dzieło kultury jest efektem dynamicznej interakcji podmiotu z przestrzenią.

---

<sup>1</sup> Cyt. za: C. Boer, *Poetry and Psyche*, [w:] *Jungian Literary Criticism*, ed. by Richard P. Sugg, Evanston 1992, s. 249.

Nie ulega wątpliwości, że przestrzeń jest czymś więcej niż obojętnym, fizycznym tłem dla artystycznych i literackich „zdarzeń”. Jest tak zarówno wtedy, gdy jest ona „zawłaszczana” przez podmiot, który narzuca jej swoje kategorie, jak i wtedy, gdy podmiot ten ma wrażenie, że jest przez nią kształtowany. W obu przypadkach przestrzeń jawi się jako swoista superstruktura, stanowiąca podstawę relacji zachodzących pomiędzy światem rzeczy a twórczą świadomością. Natura tej relacji jest wciąż przedmiotem dociekań i kontrowersji, lecz w sukurs tym dylematom idą między innymi dwudziestowieczne koncepcje wyobraźni twórczej znaczone nazwiskami Carla-Gustava Junga i jego kontynuatorów oraz prace Gastona Bachelarda czy Gilberta Duranda odnoszące się do „sposobu istnienia” systemów wyobrażeń i mitów w ujęciu fenomenologicznym i antropologicznym. Nie można w tym kontekście nie wspomnieć także o rozwijających się od lat siedemdziesiątych XX wieku pracach z zakresu językoznawstwa kognitywnego.

Badania te<sup>2</sup> stały się impulsem dla myślenia o kulturze jako „krajobrazie znaczących rzeczy” oraz postrzegania dzieł w kategoriach przestrzeni rozumianej jako środowisko, w którym przedmioty percepcji uzyskują swe „życie”. Zdaniem fenomenologa Maurice’a Merleau-Ponty’ego takie rozumienie przestrzeni umożliwia przekroczenie aporii podmiotowego i przedmiotowego ujmowania świata. Przestrzeń bowiem

nie jest środowiskiem (rzeczywistym bądź logicznym), w którym rzeczy ustawiają się względem siebie, ale środkiem, za pomocą którego staje się możliwe ustalenie [*position*] rzeczy. Dlatego też [...] musimy ją pomyśleć jako uniwersalną możliwość ich wiązania ze sobą<sup>3</sup>.

Dostrzeżenie dynamicznego, „interaktywnego”, a jednocześnie spacialnego charakteru wyobrażeń składających się na teksty i obiekty kultury stało się ważnym impulsem na drodze ku lepszemu zrozumieniu ich istoty

<sup>2</sup> Oczywiście wymieniono tu jedynie przykładowe ścieżki badawcze odwołujące się do pojęcia przestrzeni, które rozpatrywane jest także w świetle innych nauk. W tym względzie warto przywołać na przykład pracę Bernarda Bacheleta *L'espace* (Paris 1998), której autor wyróżnia między innymi przestrzeń społeczną i mityczną, przestrzeń psychologiczną, przestrzeń fizyczną, przestrzeń matematyczną, przestrzeń estetyczną oraz „przestrzeń filozofów”. Zauważmy, że każda z tych perspektyw zdaje się odnosić w jakiś sposób do d o ś w i a d c z e n i a przestrzeni.

<sup>3</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska i Jacek Mięsiński, Warszawa 2001, s. 265.



i sposobu istnienia<sup>4</sup>. Nie może więc dziwić, że w badaniach literaturoznawczych ostatnich dekad pojawiają się coraz liczniejsze prace odwołujące się do kategorii przestrzeni, począwszy od tekstów Kennetha White'a wprowadzających pojęcia „przestrzeni geopoetyckiej” i geopoetyki<sup>5</sup>, poprzez koncepty geokrytyki, geografii humanistycznej czy poetyki miejsca<sup>6</sup>. Jednocześnie przedstawiciele językoznawstwa kognitywnego przekonują nas, że obraz świata, który powstaje w języku, jest uwarunkowany właściwymi człowiekowi skojarzeniami przestrzennymi (góra–dół, bliskie–dalekie, pionowe–poziome itp.). Także teorie wyobraźni twórczej wywodzące się zarówno z badań empirycznych, jak i psychologii Jungowskiej oraz socjologii i teorii sztuki badają przestrzeń: tę wewnętrzną, kreowaną przez psyche, lecz pozostającą w nieodzownej łączności z tą pochodzącą od danych doświadczenia.

Wyobrażeniowe („poetyckie”) zamieszkiwanie określonej przestrzeni byłoby więc równoznaczne z jej swoistym umitycznieniem, a każde z „miejsc” zamieszkanych czy też „mitycznie objętych w posiadanie” przez twórcę zyskuje status dzieła. Jak powiada Gilbert Durand, każde dzieło kultury posiada swój „mityczny wystrój” („le décor mythique”)<sup>7</sup> z jego „biegunami i klimatami”. Mit nie oznacza tu „opowieści fałszywej”,

---

<sup>4</sup> To właśnie o zbyt „statyczne” ich rozumienie zdaje się oskarżać np. imagologię Mieczysław Dąbrowski w swoim artykule *Geopoetyka jako principium comparationis w badaniach kulturowych*, „Rocznik Komparatystyczny” 3 (2012), s. 9–28. Tego rodzaju zarzuty są, jak się wydaje, odległym echem krytyki, na którą naraził się Gilbert Durand po opublikowaniu w roku 1960 swojej fundamentalnej pracy zatytułowanej *Les structures anthropologiques de l'imaginaire (Antropologiczne struktury wyobraźni)*. Jednak właśnie ten francuski badacz wraz z pojęciem „mitycznego wystroju” dzieła literackiego („le décor mythique”) wprowadził koncepcję „trasy antropologicznej” („le trajet anthropologique”). Ta ostatnia pozwalałaby opisywać treści kulturowe jako efekt nieustannej wymiany, dokonującej się na poziomie antropologicznym pomiędzy właściwymi dla człowieka subiektywnymi i przyswajającymi popędami oraz obiektywnymi wyzwaniem, emanującymi z jego środowiska fizycznego i społecznego.

<sup>5</sup> Por. K. White, *La figure du dehors*, Paris 1978.

<sup>6</sup> Zob. np. Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris 2007; E. Benz, *Geist und Landschaft*, Stuttgart 1972; A. S. Bailly, *L'imaginaire spatial. Plaidoyer pour la géographie des représentations*, „Espace-Temps” 1989 nr 40–41, s. 53–58, <https://doi.org/10.3406/esp.1989.3461>. W Polsce pisała o przestrzeni m.in. Hanna Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006. Interesującym kompendium zbierającym znaczną część wątków badawczych odwołujących się do pojęcia przestrzeni we współczesnych badaniach literaturoznawczych jest praca Grażyny Rybickiej *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych praktykach literackich*, Kraków 2015.

<sup>7</sup> Zob. Gilbert Durand, *Le décor mythique de la „Chartreuse de Parme”*, Paris, 1961.

przeciwstawianej „obiektywnemu”, fizycznemu aspektowi istnienia. Przeciwnie, jest to obszar, w którego obrębie zawieszeniu ulega dychotomia podmiotu i przedmiotu; tego, co realne i co wyobrażone. Dialog podmiotu (czy będzie nim bohater tekstu narracyjnego, podmiot poetycki czy autor artystycznej instalacji) z „geograficznymi” uwarunkowaniami jego relacji ze światem jest doświadczeniem, pozwalającym stworzyć „strukturę więzi”, która jest w tym przypadku synonimem dzieła. Dzieło to można więc porównać do mapy naszkicowanej przez twórcę, owego eksploratora przemierzanej przez siebie wewnętrznej przestrzeni<sup>8</sup>. Chęć przestudiowania niektórych spośród tych map stała się ambicją autorów niniejszej pracy.

Na książkę składa się siedem artykułów, zestawionych ze sobą w trzech rozdziałach, z których pierwszy zatytułowany jest *Od przestrzeni naturalnej do przestrzeni artystycznej*. W pierwszym tekście tego rozdziału Magdalena Worłowska pisze o roli pejzażu naturalnego w kształtowaniu się współczesnej wyobraźni artystycznej, analizując land art jako kierunek nowoczesnej sztuki, związany z ideą ingerencji artysty w naturalny krajobraz. Autorka wskaże na kilka wariantów tego rodzaju interakcji rozpiętych między ideą silnej interwencji artysty w przestrzeń naturalną a nakierowaniem twórcy na empatyczny z nią dialog. Omówione polskie realizacje land artu (sztuki ziemi) okażą się pod pewnymi względami prekursorskie w stosunku do ich amerykańskich i zachodnioeuropejskich odpowiedników. Polskich twórców tego kierunku z lat 60. i 70. XX wieku charakteryzowała większa doza empatii wobec naturalnej przestrzeni. W drugim artykule Nina Pluta poddaje analizie motyw samopoznania bohaterów powieści współczesnego hiszpańskiego pisarza José Ángela Sainza, zwracając uwagę na wyraźnie zarysowaną w toku powieściowej narracji analizę relacji pomiędzy przestrzenią fizyczną a podmiotem i wyrażającym tę relację językiem. Badając rolę języka w procesie wyrażania, a także przekraczania tych napięć (i odwołując się w tym względzie między innymi do filozofii dialogu Martina Bubera oraz prac z zakresu językoznawstwa kognitywnego), autorka dostrzega w twórczości Sainza przejawy swoistego „mitycznego realizmu przestrzeni” – typu współczesnej narracji powieściowej sugerującego możliwość szczególnego rodzaju dialogu podmiotu z „głosami, płynącymi z natury”.

W rozdziale drugim (*Przestrzeń literatury i sztuk plastycznych*) Przemysław Michalski przyjrzy się Miłoszowskiej fascynacji malarstwem, które „zaklina rzeczy zwyczajne”<sup>9</sup>. Autor tekstu przedstawia sposób, w jaki Czesław Miłosz

<sup>8</sup> Nawet jeśli podmiot „znika” w tej przestrzeni, to pozostawia po sobie ową mapę.

<sup>9</sup> Por. Peter Zumthor, *Myslenie architektury*, przeł. Artur Koźuch, Kraków 2010. Autor pisze tam o „mocy zwyczajnych rzeczy” w obrazach Edwarda Hoppera.

ujmuje swoje doświadczenie przestrzeni, kontemplując wybrane przez siebie dzieła malarskie, a następnie próbując wyrazić środkami języka poetyckiego relacje pomiędzy „światem widzialnym”, dziełem sztuki oraz zapośredniczającym tę relację podmiotem. Literacka ekfraz, którą proponuje Miłosz w czterech wierszach opatrzonych wspólnym tytułem *O!*, okaże się jednocześnie namysłem poety nad rolą „uprzestrzennionych” rzeczy w autoekspresji twórcy. Z kolei Agnieszka Kukuryk ukaże pragnienie eksploracji związków pomiędzy obrazem i tekstem przez pryzmat kategorii przestrzeni w tekstach Victora Segalena, zafascynowanego Chinami francuskiego pisarza przełomu XIX i XX wieku. Odkrycie w drugiej połowie XIX stulecia przez zachodnioeuropejskich twórców specyfiki dalekowschodniej sztuki zbiegło się z dojrzywaniem nowoczesnej wrażliwości artystycznej, coraz śmielej nawiązującej do nienowej w gruncie rzeczy idei przekraczania granic pomiędzy różnymi językami wypowiedzi artystycznej.

Rozdział trzeci poświęcony jest literackim reprezentacjom przestrzeni, które w mniejszym lub większym stopniu kształtują lub są kształtowane przez zanurzone w nie podmioty. Alicja Rychlewska-Delimat eksploruje świat średniowiecznej wyobraźni, nasycony kulturowymi konotacjami i odwołujący się jednocześnie do poetyki „znaczącego miejsca”. Jej analiza dychotomii miasta i natury, opozycji „znanego” i „nieznanego”, wizje wiodących do celu traktów i leśnych bezdroży, tak silnie zaznaczone w epickim poemacie włoskiego poety doby humanizmu, prowadzi autorkę do uznania peregrynacji szalonego rycerza za złożony, wewnętrzny proces poszukiwania Centrum. Z kolei Tomasz Szybisty studiuje dziewiętnastowieczne wyobrażenia istoty gotyku, w tym przypadku widziane oczyma wyobraźni niemieckiego powieściopisarza Theodora Schwarza, zafascynowanego strukturą gotyckiej katedry, który w opublikowanej w roku 1834 powieści *Erwin von Steinbach* wiąże swoją koncepcję architektury gotyckiej jako „matematycznej struktury” z wizją północnej „krajiny lodów”. Okaże się, że główne kierunki geograficzne oraz związane z nimi krajobrazy (w tym przypadku – Północ i lody Arktyki) kryją w sobie ogromny potencjał wyobrazeniowy, z którego pełnymi garściami czerpie twórca, umieszczający akcję swej powieści w trzynastowiecznym „czasie katedr”; także dynamika uwarunkowanej geopoetycko dychotomii kulturowej Północy i Południa zyskuje tu swój szczególny wymiar. W ostatnim rozdziale tej części Paulina Jarząbek proponuje podróż po poetyckich krajobrazach Montrealu, potraktowanego jako „miejsce autobiograficzne”, a zarazem jako niepewna, nieoczywista przestrzeń współczesnego doświadczenia zbiorowego. W przypadku każdego z czterech wybranych przez autorkę dwudziestowiecznych poetów francuskojęzycznej Kanady twórczość staje

się zarówno „głosem miejsca”, jak i świadectwem trudnej sztuki „poetyckiego zamieszkiwania przestrzeni”.

„Przestrzeń jest pewną całością znaczeń, a nie bytów materialnych [...]. Tak rozumiana przestrzeń jest jednością łączącą w sobie podstawę i przepaść” – pisze w kontekście poglądu Martina Heideggera na temat możliwości ujmowania bycia jako szczególnego rodzaju przestrzeni Hanna Buczyńska-Garewicz<sup>10</sup>. Dwie ekstremalne jakości przestrzeni: „podstawa i przepaść” to nie tylko dyskursywne formuły języka filozofii, ale także metafory odwołujące się do spacjalnego wymiaru ludzkiego bytowania w świecie – wszak „twardy grunt” ziemi, po której stąpamy, i doświadczenie przepaści jako „załamanie” pewnego typu relacji z przestrzenią to dwie skrajne formy w niej uczestnictwa. Można by jednocześnie powiedzieć, że właśnie pomiędzy tymi ekstremami („w prześwicie bycia”) zarówno myśliciel, jak i artysta „poetycko zamieszkują świat”<sup>11</sup>.

Zamysł książki powstał w efekcie dostrzeżenia potrzeby zestawienia świadectw zainteresowania pisarzy i artystów relacjami, zachodzącymi pomiędzy podmiotem a przestrzenią w wybranych „momentach” kultury zachodniej i w różnych jej kręgach językowych. Autorami są krakowscy neofilolodzy, związani z Instytutem Neofilologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie oraz z działającą w jego ramach Pracownią Badań Porównawczych nad Współczesną Kulturą Zachodnią. Niniejszy tom jest w zamierzeniu pierwszym z serii „Imaginarium”, która stawia sobie za cel wielowymiarowe spojrzenie na ważne motywy i zagadnienia zachodniej kultury, ze szczególnym uwzględnieniem perspektywy wyobraźniowej w interpretacji powstających w jej łonie treści.

## Bibliografia

Bachelet Bernard, *L'espace*, Paris 1998.

Bailly Antoine S., *L'imaginaire spatial. Plaidoyer pour la géographie des représentations*, „Espace-Temps” 1989 nr 40–41, s. 53–58, <https://doi.org/10.3406/esp.1989.3461>.

Benz Ernst, *Geist und Landschaft*, Stuttgart 1972.

<sup>10</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, dz. cyt., s. 175.

<sup>11</sup> To ostatnie określenie przywołuje Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 63, przyp. 7.

- Boer Charles, *Poetry and Psyche*, [w:] *Jungian Literary Criticism*, ed. By Richard P. Sugg, Evanston 1992.
- Buczyńska-Garewicz Hanna, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.
- Dąbrowski Mieczysław, *Geopoetyka jako principium comparationis w badaniach kulturowych*, „Rocznik Komparatystyczny” 3 (2012), s. 9–28.
- Durand Gilbert, *Le décor mythique de la „Chartreuse de Parme”*, Paris 1961.
- Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, Paris 1961.
- Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński, Warszawa 2001.
- Rybicka Grażyna, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Westphal Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris 2007.
- White Kenneth, *La figure du dehors*, Paris 1978.
- Zumthor Peter, *Myślenie architekturą*, przeł. Artur Kozuch, Kraków 2010.



# **I. Od przestrzeni naturalnej do przestrzeni artystycznej**





Magdalena Worłowska

## Land art – poszukiwanie nowych przestrzeni dla sztuki

Na początku XX wieku w sztuce zachodniej doszło do zerwania związków sztuki prezentującej naturę z tradycją mimetyczną, natomiast silnie zaakcentowany został intensywny dialog, jaki prowadzi z naturą artysta. Po okresie modernistycznych fascynacji industrializacją i światem techniki jako przestrzeniami ludzkiego bytowania, około połowy XX wieku niektórzy artyści zaczęli odczuwać tęsknotę za światem nieskażonej natury.

W tym kontekście po raz kolejny powstaje pytanie: czy człowiek jest immanentną częścią przyrody, czy też raczej jej antagonistą? Artyści zaczynają sobie uświadamiać, że przyroda do swojego prawidłowego funkcjonowania nie potrzebuje ludzi, natomiast ludzie nie mogą bez niej istnieć. W związku z tym warto przytoczyć wypowiedź krytyczki sztuki Suzi Gablik, która twierdzi, iż „daje się zauważyć nowy typ wrażliwości, ukierunkowanej na naszą wzajemną (z przyrodą) współzależność [...]. Pojawia się nowy imperatyw kulturowy: zdefiniowania siebie samego przez relację ze środowiskiem”<sup>1</sup>. Podobny pogląd wyraził francuski architekt krajobrazu

---

<sup>1</sup> S. Gablik, *Imperatyw ekologiczny*, „Format” 1993 nr 1–2 (10–11), s. 10–11.

Gilles Clément, stwierdzając: „Mój stosunek do miejsca określa mnie samego – jeżeli miejsce jest zniszczone – degradacji ulega coś we mnie”<sup>2</sup>.

## Nowe miejsca prezentacji sztuki

W XX wieku, w wyniku przemian historycznych, społecznych i filozoficznych, zmieniło się pojmowanie i sposób funkcjonowania sztuki. Pojawiło się wtedy także pytanie o to, czy sama przyroda nie mogłaby być sztuką. Odpowiedzią była działalność artystów, którzy tworzyli w ramach nierozdzielnie związanego z naturą *earth artu* – poza USA znanego jako *land art*, a w Polsce często występującego pod nazwą sztuka ziemi. Teoria i pierwsze prace *earth artu* powstawały przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia. W nowojorskiej Dwan Gallery Robert Smithson i Virginia Dwan zorganizowali w październiku 1968 roku wystawę zatytułowaną *Earthworks*, którą można uznać za początek tego kierunku. Zaprezentowano tam niekonwencjonalne prace czterestu artystów. Większość stanowiły fotografie natury oraz dokumentacja różnych typów interwencji człowieka w naturalną przestrzeń. Artyści deklarowali, że ich dzieła nie są wystawione na sprzedaż. Wystawa stała się przewrotem zarówno w myśleniu o dziele sztuki jako obiekcie o charakterze merkantylnym, jak i na temat sposobu funkcjonowania pracowni artystycznych i przestrzeni wystawienniczych<sup>3</sup>.

*Earth art* zaznaczył swoje miejsce w sztuce między innymi ze względu na imponujące rozmiary dzieł. Jego amerykańscy twórcy są znani z wielkich, wręcz gigantycznych konstrukcji – instalacji niejako zatopionych w krajobrazie, odwołujących się do niego, a jednocześnie go transformujących. Nawiązywali oni w ten sposób do amerykańskiego mitu, który ukazywał te tereny jako nowe, dziewicze i niezamieszkałe terytorium.

Jednym z pierwszych i zaliczanym do grona największych twórców tej formy sztuki był Robert Smithson – autor emblematycznej *Spirali Jetty* na Wielkim Jeziorze Słonym w stanie Utah. Tę olbrzymią konstrukcję tworzyły kamienie ułożone w charakterystyczny kształt drogi. Nawiązywała ona do mitologicznych koncepcji natury, odwołując się do wierzeń Indian,

---

<sup>2</sup> F. J. Leenhardt, *The Planetary Garden, Garden Unknown: On the Work of Landscaper Gilles Clément*, [w:] *Contemporary Garden Aesthetics, Creations and Interpretations*, Washington 2005, s. 230.

<sup>3</sup> A. Markowska, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Warszawa 2010, s. 164–165.

według których na dnie jeziora znajduje się magiczny wir, stanowiący przejście do zaświatów<sup>4</sup>. Smithson zbudował tę rzeźbę na odludziu, chcąc uciec od reguł rynku sztuki, zgodnie z którymi ukończone dzieło wędruje z rąk do rąk kolekcjonerów i bezpowrotnie traci swój związek z rzeczywistością. Ułożone kamienie nigdy nie zastygają w skończonej formie, a ich kształt, podobnie jak barwa, zależy od naturalnych procesów, nad którymi nikt nie ma kontroli. W roku 1970, w wyniku naturalnych procesów przyrodniczych, praca Smithsona została zalana wodą, aby następnie po 20 latach wyłonić się wskutek katastrofalnej suszy<sup>5</sup>. Obecnie dokumentacja *Spirala Jetty* jest prezentowana w różnych muzeach na świecie w formie zdjęć i szkiców projektowych.

Mimo że przestrzeń naturalna była zawsze miejscem życia człowieka i inspiracją dla artystów, nie wyodrębniano jej jako miejsca działań artystycznych. Zmiana miejsca, w którym wytwarzane są dzieła sztuki pociąga za sobą także zmianę perspektywy, z jakiej artysta spogląda na swe dzieło. Aktywność artystów land artu miała na celu pobudzenie wyobraźni i nakłanianie odbiorców, by kształtowali własną przestrzeń w imię zasady, że nie tylko człowiek zmienia krajobraz, ale że także krajobraz zmienia człowieka. W otwartej przestrzeni nie ma ograniczeń, takich jak ściany galerii czy architektura miejska. Wyjście z galerii oznaczało nie tylko zmianę miejsca bytowania dzieł, ale także wejście w nową przestrzeń mentalną.

## Land art w Europie

Niemal równolegle do powstania earth artu w USA, bo od roku 1969, niemiecka galeria Gerry'ego Schuma rozpoczęła systematyczną prezentację „sztuki ziemi” w Europie. Schum, niemiecki reżyser, utworzył nazwę land art, która była skrótem określenia landscape art, po tym, jak w 1969 roku wyreżyserował i wyprodukował, również jako operator, film o tym samym tytule<sup>6</sup>.

Za francuskich inicjatorów tego kierunku uważa się pochodzącego z Bułgarii amerykańskiego artystę Christo, do którego dołączyła jego żona Jeanne-Claude. Stworzyli oni wiele instalacji, będących interwencjami w przestrzeń naturalną i miejską. Swoją działalność artystyczną Christo rozpoczął w Paryżu. Jego pierwsza realizacja w krajobrazie to żelazna

<sup>4</sup> Ł. Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienia związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Warszawa 2007, s. 113–114.

<sup>5</sup> C. Gould, *Éco-art en Grande-Bretagne: la conscience*, Rennes 2010, s. 158.

<sup>6</sup> M. Lailach, *Land Art*, Köln 2007, s. 7.

kurtyna z beczek, którą przegradził w 1962 roku paryską ulicę Visconti. Najbardziej jednak znane i utożsamiane z tymi artystami prace to gigantyczne ambalaże – prace polegające na szczelnym pokrywaniu obiektów tkaniną. Christo i Jeanne-Claude przegradzali lub opakowywali różne formy architektoniczne (na przykład Pont Neuf w Paryżu czy Reichstag w Niemczech) oraz krajobrazowe (na przykład skaliste wybrzeże w Little Bay w Australii). Te ingerencje w przestrzeń wyróżniały się na tle innych dzieł land artu, stanowiąc tak zwane *marked sites*, czyli miejsca oznakowane. Przyświecającą im intencją była chęć zaznaczenia obecności twórcy w krajobrazie<sup>7</sup>, prowokując do nowego spojrzenia na przestrzeń, która dzięki artystycznemu oznakowaniu zmienia swój charakter, stając się w jakiejś części dziełem sztuki. Prace Christo i Jeanne-Claude, podobnie jak dzieła artystów amerykańskich, są wielkoprzestrzenne, lecz jednocześnie odmienne w swej wymowie, gdyż ingerują w krajobraz w znacznie mniej inwazyjny sposób. W odróżnieniu od przekształcających krajobraz projektów amerykańskich ich prace jedynie chwilowo go znakują. Zakrywając obiekty, ujawniają w pewien sposób ich ukryte znaczenia.

## Wyjście w plener w polskiej sztuce ziemi

Bestsellerowy tekst *Silent Spring*, opublikowany przez Rachel Carson w formie trzech felietonów w czasopiśmie „New Yorker” w czerwcu 1962 roku, a zaraz potem wydany w formie książkowej, zwrócił uwagę społeczeństwa amerykańskiego na kwestie ekologii i ochrony środowiska. Ta przełomowa praca zakwestionowała paradygmat postępu naukowego, jaki panował w Ameryce po drugiej wojnie światowej<sup>8</sup>, inicjując publiczną debatę na temat postępującej dewastacji środowiska naturalnego. Dyskusja ta przyczyniła się do powstania globalnych ruchów ekologicznych – takich jak Greenpeace założonego w Vancouver w 1969 roku<sup>9</sup>. W tym miejscu nie sposób nie wspomnieć, iż w Polsce jeszcze wcześniej niż *Silent Spring* ukazała się publikacja na podobny temat. Już bowiem w 1961 roku Zakład Ochrony Przyrody PAN wydał prawie trzystustronicową pracę pod tytułem *Oskalpowana Ziemia* autorstwa Antoniny Leńkowej, która w niezwykle obrazowy i wymowny sposób pokazywała, jak człowiek pustoszy swoją planetę<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002, s. 133.

<sup>8</sup> C. Gould, *Éco-art en Grande-Bretagne: la conscience*, op. cit., s. 157.

<sup>9</sup> B. Ramade, *Mutation écologique de l'art ?*, „Cosmopolitiques” 2007 nr 15, s. 33.

<sup>10</sup> A. Leńkowa, *Oskalpowana Ziemia*, Kraków 1961.

Uwrażliwiona na tego typu idee grupa polskich artystów tworzyła już w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych prace, które można określić mianem land artu, często występując w obronie przyrody. Chociaż świadomość ekologiczna obywateli PRL-u rozwijała się wraz z intensywnym uprzemysłowieniem kraju w latach siedemdziesiątych, to już w poprzednim dziesięcioleciu można zaobserwować wiele przykładów nowego podejścia do pleneru i do otoczenia, które charakteryzuje postawa troski. Nie definiuje go już też dłużej mimetyczne naśladowanie, ale budowanie konkretnych relacji manifestowane poprzez częste przebywanie na łonie przyrody i intensywne jej doświadczanie.

Szczególny wymiar wydarzeń artystycznych w dziejach współczesnej polskiej sztuki awangardowej okresu PRL-u tworzyły plenery, a także sympozja i przeglądy. Skupiając artystów polskiej awangardy, spotkania te stały się miejscem manifestacji nowych tendencji w sztuce polskiej, często pozostając w opozycji do założeń ich państwowych sponsorów. Celem artystów było znalezienie nowych form społecznego oddziaływania sztuki, tworzenie dzieł bezpośrednio wśród publiczności. Większość twórców wskazywała na współzależność nauki, techniki i sztuki, a także na związek pracy twórczej artystów z dociekaniem teoretyków i naukowców. Dla wielu artystów nieistotne było przetrwanie ich dzieł w formie materialnej, bowiem akceptowali ich rozkład w środowisku i traktowali go jako część procesu twórczego. Artyści polscy, podobnie jak amerykańscy przedstawiciele earth artu, podważyli tradycyjne rozumienie sztuki jako idei wytwarzania czegoś trwałego, odwoływali się do ulotnych zdarzeń i do naturalnych odwiecznych form stale istniejących w przyrodzie<sup>11</sup>.

Przykładem mogą być rzeźby-akcje Jerzego Beresia – manifestacje ekologiczne, których integralną częścią była natura, jak praca *Zwid wielki* powstała w Puławach w roku 1966. Szukając natchnienia dla dzieła związanego z tematem sympozjum *Sztuka w zmieniającym się świecie*, Beres zwiedzał okolice Zakładów Azotowych w Puławach. Jego kontestacyjną postawę pobudziła obserwacja zdewastowanych terenów, powszechny bałagan i zniszczenie roślinności, a szczególnie połamane drzewa w lesie, który bezpośrednio otaczał fabrykę. Twórca zobaczył wśród nich pień dużego, stukilkudziesięcioletniego dębu. Uznał, że dąb powinien znaleźć się w miejscu, w którym został wykarczowany i ustawił go w hali fabrycznej na żelaznych wspornikach, podkreślając w ten sposób bunt przyrody wobec ery industrialnej<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> A. M. Leśniewska, *Puławy 1966, Sztuka w zmieniającym się świecie*, „Podkowiński Magazyn Kulturalny” 58–59, [www.podkowiaskimagazyn.pl](http://www.podkowiaskimagazyn.pl) (dostęp: 1.12.2014).

<sup>12</sup> A. M. Leśniewska, *Puławy 1966*, Lublin 2006, s. 40.

Artysta stworzył całą serię *Zwidów*. Te wpisane w przestrzeń natury lub w przestrzeń industrialną czy muzealną rzeźby były wyobrażeniami odwołującymi się do słowiańskich mitów i do pierwotnych umiejętności obróbki drewna, utożsamianych przez artystę z naturalną formą obcowania człowieka z przyrodą. Bereś korzystał ze znajdujących się w otoczeniu fabryki zniszczonych drzew jako materiału, stając się w ten sposób prekursorem powstałej pod koniec lat sześćdziesiątych we Włoszech *arte povera*. Środkiem ekspresji jej przedstawiciele były surowe materiały znalezione w najbliższym otoczeniu, jak gałęzie, kawałki betonu czy ziemia. Tworząc w ten sposób, artysta zaznaczył swoją odrębność wobec uładowanego i często zachowawczego charakteru sztuki polskiej lat sześćdziesiątych.

Dla Beresia przyroda to jednak coś więcej niż materiał. Nie jest ona bierna, gdyż artysta ten, jak sam twierdzi, powołuje dzieło do istnienia „z pomocą kawałków przyrody”<sup>13</sup>. Sam staje się w ten sposób inicjatorem artystycznego dialogu, nie chcąc, aby natura była wyłącznie biernym przedmiotem działań artysty. Dzięki tej swoistej rozmowie twórcy i części przyrody kultura i natura łączą się na wzór dawnej, mistycznej jedności<sup>14</sup>.

*Zwid Wielki* można uznać za zapowiedź późniejszych działań twórców związanych z *earth art*em, którzy poza działalnością w otwartej przestrzeni prezentowali również w galeriach rozsypywaną przez siebie „żywą tkanę ziemi”, skrzynki z różnymi minerałami, drzewa wyrwane z korzeniami i pojemniki z powietrzem. W ten sposób nie tylko artysta „zdobywał” przestrzeń naturalną, ale pozwalał wkroczyć tworom natury do galerii oraz innych tradycyjnych miejsc prezentacji sztuki.

W całej swojej twórczości Bereś unika taniego ekologizowania, ale odnosi się do przemian zachodzących zarówno w przyrodzie, jak i w ludzkiej naturze. Przez swoje prace stara się pokazać, że natura to także my. Musimy respektować prawa natury – sugeruje Bereś – ponieważ niszcząc ją, niszczymy siebie. Przykładem niszczenia przyrody jest według niego wycinanie drzew, które są naszymi największymi sprzymierzeńcami<sup>15</sup> jako organizmy produkujące niezbędny do życia tlen.

Obecny na *Symposium Wrocław 1970* Bereś przedstawił kolejny projekt związany z drzewami pod nazwą *Żywy Pomnik Arena*. Był on zaprojektowany jako koło o średnicy 25 metrów, podzielone linią prostą na dwie

<sup>13</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>14</sup> P. Możdżyński, *Mistycy, jogini, szamani: O poszukiwaniach sacrum w polu sztuki XX i XXI wieku*, „Przegląd Religioznawczy” 2012 nr 4 (466), s. 115.

<sup>15</sup> F. Hallé, *Introduction – Les arbres vus par un botaniste*, [w:] Bernard Bousmanne [et al.], *Arbre(s). Tree(s)*, Oostkamp 2008, s. 12.

równe części. Jego część północna miała zostać zabetonowana, natomiast obsadzona sześcioma sadzonkami drzew. W środku wybetonowanego pola umieszczono pień grubego dębu, ustawiając go korzeniami do góry<sup>16</sup>. Każdej wiosny, gdy drzewa części południowej zakwitły, twórca polecił malować korzenie dębu na kolor zielony. Dzięki temu naturalna vegetacja została skonfrontowana ze sztucznością naśladowującą naturę. Projekt miał być pomnikiem zniszczenia, a ustawiona pośrodku ławka umożliwiała kontemplowanie prawdy o człowieku i konsekwencjach jego niszczącej środowisko działalności. Poza oczywistymi interpretacjami ekologicznymi ważna była relacja z widzami, często przypadkowymi mieszkańcami miasta, co zbliża to działanie do koncepcji rzeźby społecznej Josepha Beuysa. Jest ona nastawiona na przemianę społeczeństwa, kiedy to pod wpływem artystycznych bodźców odbiorcy ujawniają swój twórczy potencjał<sup>17</sup>. Projekt *Arena* został zrealizowany nie przez samego artystę, lecz przez studentów Politechniki Wrocławskiej w 1972 roku. Od roku 2011 korzenie zasadzonego koroną do ziemi drzewa malowane są znów co roku zieloną farbą w okresie, gdy na innych drzewach rozwijają się wiosenne liście. W tym przypadku kontynuatorami idei Jerzego Beresia są studenci kierunku mediacji sztuki wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Kształt koła, który zastosował Beres, ma dla niego szczególne znaczenie jako obecny w całym wszechświecie, między innymi w komórkowej budowie istot żywych, atomach czy słojach drzew. Także cykliczność dnia i nocy, pór roku, życia roślin i ludzi również jest odczuwana jako kolistą. Beresiowska koncepcja *Żywego Pomnika* zdaje się czerpać ze wszystkich tych konotacji.

Dla wielu polskich artystów land artu inspiracją był często niepozorny fragment przyrody, pochodzący z najbliższego otoczenia, któremu nadawali oni szczególną rangę. Przykładem może być praca Andrzeja Matuszewskiego pod tytułem *Nobilitacja ziemi*, wykonana podczas sympozjum wrocławskiego. Przedstawiała ona pojemnik z zawartością żywej gleby i rozmaitych minerałów. W pojemniku znajdowały się gleba, piasek o rozmaitej fakturze, drobne i większe kamienie, a wszystko to układało się w wyraźne warstwy. Praca zawierała wyraźne aluzje ekologiczne, wskazując na kruchość tych miejsc, a także ich niszczenie, miała także na celu

---

<sup>16</sup> *Sympozjum Plastyczne Wrocław '70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983, s. 47.

<sup>17</sup> A. Rostkowska, *Cecylia Malik. Nowa rzeźba społeczna*, [w:] *Cecylia Malik. Rezerwat Miasto*, red. M. Niedośpiał, A. Rostkowska, Kraków 2014, s. 17.

nobilitację materiału, jakim jest ziemia<sup>18</sup>. Warto jednak zauważyć, że pojęcie ziemi oznacza w wielu językach świata nie tylko glebę, ale również miejsce, dom, ojczyznę i planetę. Ziemia jest więc przyrodniczą przestrzenią, w której funkcjonujemy i która ogniskuje wszystkie relacje zachodzące w środowisku. Przestrzeń nie stanowi tylko przedmiotu obserwacji, ale jest też aktywnym tłem dla refleksji nad związkiem człowieka z naturą. Dostrzeżenie faktu, iż pejzaż zewnętrzny i wewnętrzny wzajemnie na siebie oddziałują, pozwala nakierować człowieka na myśl o solidarności ze światem przyrody ożywionej i nieożywionej.

W 1971 roku odbył się w Opolnie-Zdroju plener artystyczny zatytułowany *Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*. Jego plonem było wiele prac wyrażających idee sztuki ziemi, między innymi praca autorstwa Konrada Jarodzkiego, która polegała na przeprowadzeniu taśmy przez odkrywkę kopalni Turów<sup>19</sup>. Gest Jarodzkiego podporządkowywał artyście przestrzeń i materiał, jakim w tym przypadku była ziemia. Ten prosty bodziec wizualny podkreślał architekturę terenu i spektakularność pejzażu przemysłowego. Co więcej, wskazywał na skalę ludzkiej ingerencji w naturalny pejzaż<sup>20</sup>. Artyści land artu często w podobny sposób oznakowują elementy natury i te stworzone przez człowieka, chcąc podkreślić dynamikę interakcji natury i podmiotu. Działania te można porównać do robienia sobie przez turystów zdjęć przed ważnymi zabytkami lub do wysyłania pocztówek ze znanych, odwiedzanych miejsc. Mają one zaświadczyć, że przebywając w tych miejscach, sami stajemy się wyjątkowi<sup>21</sup>.

Z kolei Andrzej Matuszewski zrealizował swój projekt *Dokument miejsca i czasu* w kopalni w Turosszowie, gdzie sfotografował i pobrał próbkę ściany węgla, wskazując tym samym na fakt, że w materiale skalnym zapisana jest historia tego miejsca. Praca ta, podobnie jak wspomniana wcześniej *Nobilitacja Ziemi*, nawiązuje do prac amerykańskiego earth artu, jednak w odróżnieniu od nich charakteryzuje się wyraźnym przesłaniem ekologicznym. „Miejsce – mówił artysta – które powstało 30 mln lat temu, odkryte w ubiegłym miesiącu, czyli w czerwcu, 21 lipca przestało istnieć, w wyniku prac postępujących w kopalni. Tego miejsca już nie ma. Jedynym śladem jest to, co demonstruję”<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> *Symposium Plastyczne Wrocław '70*, op. cit., s. 114.

<sup>19</sup> W. Gołkowska, J. Ludwiński, *Plener Ziemia Zgorzelecka – 1971: nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*, Opolno-Zdrój 1972, s. 32.

<sup>20</sup> S. Serafinowicz, *Ziemia, ziemia, ziemia...*, „Jednodniówka MMW” 20.02.2015, s. 2.

<sup>21</sup> B. Bachelet, *L'espace*, Paris 1998, s. 12.

<sup>22</sup> M. Matuszkiewicz, *Andrzej Matuszewski*, <http://culture.pl/pl/tworca/andrzej-matuszewski> (dostęp: 22.02.2015).



W kontekście wykorzystywania przez artystów materiału, jakim jest ziemia, warto podkreślić działania Teresy Murak. W roku 1974 odbyły się trzy realizacje artystki: akcja *Procesja*, *Dywan Wielkanocny* oraz *Rzeźba dla Ziemi*. Ta ostatnia rozpoczęła jej cykl działań rzeźbiarskich w przestrzeni otwartej. Była to praca zrealizowana w szwedzkiej miejscowości Ubbeoda i polegała na własnoręcznym wydrążeniu półkolistego wykopu o promieniu i głębokości odpowiadających wzrostowi artystki oraz usypaniu tuż obok z wydobytej ziemi niewielkiego pagórka. Przez 30 dni artystka formowała pracę własnymi rękoma, a po zakończeniu dokładnie obsiała pagórek rzeżuchą<sup>23</sup>. Murak zwracała w ten sposób uwagę na cykliczność w przyrodzie, wyrażającą się porami roku i okresami wegetacji roślin. W ten sposób częściowo nawiązała do amerykańskiego earth artu, jednak jej praca – całkowicie ręcznie wykonana – zdecydowanie różniła się od niego stopniem ingerencji w krajobraz i wykorzystaniem tylko jego niewielkiego fragmentu. Zaledwie trzy dni po zakończeniu pokazu lokalne władze nakazały wyrównać teren za pomocą sypaczy.

Murak wpisuje się w twórczość artystów sztuki ziemi na różne sposoby, ale od początku tworzy własny język artystyczny, posługując się naturą i poprzez nią starając się zrozumieć sens wszystkiego, co nas otacza. Wiosną 1974 roku w swojej rodzinnej miejscowości Kiełczewice artystka stworzyła wraz z niepełnosprawnymi dziećmi z zakładu opiekuńczego *Dywan wielkanocny*. W ramach tej akcji na płótnie o długości 70 metrów zasiano nasiona rzeżuchy, a gdy wykiełkowały, w Wielką Sobotę rozłożono powstały „dywan” w kościele oraz na jego schodach zewnętrznych. Był to ciekawy przykład efemerycznego dzieła land artu umieszczonego w przestrzeni sakralnej. Po mszy wielkanocnej dywan został zdjęty przez parafian i zatopiony w rzece. Wiele działań Teresy Murak symbolicznie odnosi się do żywiołu wody, by podkreślić jej fundamentalne znaczenie dla wszelkiego życia. Przestrzeń społeczna jest zdeterminowana przez eksploatację miejsc, które umożliwiają życie biologiczne i jego ochronę<sup>24</sup>. Twórczość Teresy Murak to zarazem konstrukcja i dekonstrukcja formy. Jej dzieła powstają podobnie jak żywe organizmy: rodzą się, dojrzewają i w końcu umierają.

Zdobywanie i opanowywanie nowych przestrzeni wydaje się jedną z podstawowych cech życia. Nie należy jednak zapominać, że również faza regresywna, która polega na powolnym zanikaniu zdolności ruchowych

---

<sup>23</sup> Warto podkreślić, że rzeżucha jest swojego rodzaju sygnaturą działań artystki. Jedną z jej najbardziej znanych akcji z wykorzystaniem tej rośliny jest *Procesja* z 1974 roku. Murak ubrana w płaszcz z rzeżuchy przeszła Krakowskim Przedmieściem w Warszawie.

<sup>24</sup> B. Bachelet, *L'espace*, op. cit., s. 6.

i kurczeniu się, jest charakterystyczna dla życia<sup>25</sup>. Podobnie dzieje się z niektórymi dziełami Murak, które w większości podlegają rytuałowi natury polegającemu na rozkładzie i ponownym wykorzystaniu elementów materii. Jej sztuka odwołuje się do *sacrum* pierwotnych rytuałów, które artystka łączy z wiejską obrzędowością religijną<sup>26</sup>. Wciąż tworzy zasiewane między innymi rzeżuchą, lnem, gorczyczą i rozmarynem dywanowe uprawy, wypełniając nimi miejsca, które dzięki temu stają się przestrzenią sztuki, nowym obszarem spotkań człowieka z sobą samym lub innym człowiekiem. Owe miejsca to parki, ulice, fragmenty niezagospodarowanej przestrzeni miejskiej, które stają się galeriami i pracowniami artystki<sup>27</sup>.

Jednym z najważniejszych wydarzeń w powojennej plastyce polskiej były sympozja „Złote Grono” w Zielonej Górze, realizowane w latach 1963–1981. W ich ramach powstały też słynące z nowatorskich pasji uczestników plenery w Łagowie. Na plenerze w 1974 roku jedynym tematem była dyskusja o wartościach przestrzeni miejskich. Kontynuowano w ten sposób wcześniejsze lokalne inicjatywy artystów protestujących przeciwko dewastacji środowiska przyrodniczego, inicjując ruch ochrony wartości humanistycznych zurbanizowanej przestrzeni życia. Owocem pleneru stała się tak zwana Karta Łagowska, zredagowana przez Jana Berdyszaka i Stefana Pappa. W jej najważniejszych założeniach zawiera się stwierdzenie, że pierwszą powinnością kreacji jest rekonstrukcja zdewastowanego środowiska [...] oraz ochrona wartości niezbędnych do egzystencji, aktywności i prawidłowego rozwoju człowieka<sup>28</sup>.

Dopiero osiem lat później Zgromadzenie Ogólne Narodów Zjednoczonych przyjęło i uroczyście proklamowało Światową Kartę Przyrody, w której potwierdzono podstawowe cele Narodów Zjednoczonych, w niektórych punktach zaskakująco zbieżne z przesłaniem Karty Łagowskiej. Stwierdza się tam na przykład, że ludzkość jest częścią przyrody i życie zależy od nieprzerwanego funkcjonowania systemów przyrodniczych oraz że cywilizacja ma swoje korzenie w przyrodzie, która kształtowała kulturę ludzką i wpływała na wszelkie dzieła artystyczne i naukowe, a człowiek, żyjąc w harmonii z przyrodą, ma najlepsze możliwości rozwijania swojej twórczości<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>26</sup> Ł. Wójcicki, *Teresa Kazimiera Murak – wystawa w Galerii Licorne*, [www.artinwestycje.pl](http://www.artinwestycje.pl) (dostęp: 12.03.2015).

<sup>27</sup> *Zażyłość z naturą*, red. J. Ossowska-Struszczyk, Łódź 2006, s. 60.

<sup>28</sup> *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, red. P. Słodkowski, Zielona Góra 2014, s. 208–211.

<sup>29</sup> Zob. E. Kurzawa, A. Strumiłło, *Wigry. Kultura i środowisko. Spotkania 1977–1990*, Warszawa 1991, s. 9.

W ramach VII Sympozjum i Wystawy „Złotego Grona” w 1975 roku Stefan Papp przeprowadził zorganizowaną przy pomocy stu uczniów z miejscowych szkół akcję „Drzewa umierają publicznie”. W centrum Zielonej Góry umieszczono tysiąc klepsydr, w których oplakiwano Aleję Niepodległości, bezmyślnie zalaną betonem. Napis na klepsydrach, przytwierdzonych klejem mącznym do drzew, głosił:

Zawiadamiam o tragicznej śmierci Drzewa zasłużonego dla zdrowia i urody miasta, niezastąpionego Przyjaciela człowieka, które po długiej chorobie, nie otrzymawszy żadnej pomocy zginęło na oczach przechodniów, zatrute spalinami i pyłami, zabetonowane na śmierć.

Pogrążona w głębokim smutku Aleja Niepodległości<sup>30</sup>.

Artysta wyrażał w ten sposób swój sprzeciw wobec dewastacji przestrzeni społecznej, która wcześniej była pięknym parkiem, a w wyniku zalania betonem stała się pustynią. Władze miejskie Zielonej Góry przestraszyły się tej akcji, tym bardziej że odbyła się ona w przeddzień zjazdu partii i została odebrana przez działaczy partyjnych jako objęcie Zielonej Góry żałobą. Po paru godzinach od ich rozwieszenia milicjanci i pracownicy MPO pozrywali wszystkie plakaty. Jerzy Urban wyśmiał akcję w „Polityce”, pisząc, że „miasta są dla ludzi, jeśli ktoś chce mieć drzewa, niech idzie do lasu”<sup>31</sup>. Mimo tak szybkiej reakcji władz ta zaznaczona artystycznie przestrzeń została zauważona przez zielonogórzan i wywarła na nich duże wrażenie. Przykładem może być komentarz jednej z mieszkanki:

Myślałam, że ktoś zginął tragicznie – patrzę, a tu chodzi o drzewo... [...] Taki apel jest potrzebny, żeby ludzie zrozumieli i nie wycinali drzew w mieście... Więcej takich apeli – teraz w dobie motoryzacji, spalin, zanieczyszczenia powietrza...<sup>32</sup>.

Los artystycznej wypowiedzi Pappa zyskał nową jakość i większą liczbę odbiorców, ponieważ stał się częścią wystawy w Muzeum Ziemi Lubuskiej pod tytułem *Przestrzeń człowieka*. W holu muzeum zawisły zdjęcia przedstawiające zrywanie klepsydr i reakcje przechodniów na ten fakt. Pod

<sup>30</sup> A. Siatecki, *Aleja Niepodległości 15. Przechadzki po zielonogórskim Muzeum Tożsamości*, Zielona Góra 2012, s. 108.

<sup>31</sup> B. Mamoń, *O Stefanie Pappie i dawnym „Tygodniku”*. „...pamięć o nich idzie w zapomnienie”, „Tygodnik Powszechny” 2002 nr 25 (2763).

<sup>32</sup> *Przestrzeń społeczna...*, op. cit., s. 199.

zdjęciami został ustawiony pojemnik na śmieci z zerwanymi klepsydrami<sup>33</sup>. To artystyczne działanie, chociaż wyjątkowo efemeryczne, wpisywało się w sposób myślenia landartystów na temat oznaczania konkretnych przestrzeni. Zwracali oni w ten sposób uwagę na znaczenie tych przestrzeni w relacji z ludźmi. Akcja *Drzewa umierają publicznie* była przejawem specyficznego dla polskiego land artu tego okresu, ekologicznego i politycznego zaangażowania części artystów.

Z powyższych przykładów wynika, że najciekawsze pod względem ekologicznym wydarzenia artystyczne doby PRL-u związane z land artem rzadko były podejmowane indywidualnie, lecz zazwyczaj miały charakter zbiorowy i, co ciekawe, często odbywały się na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych. Prezentowane przykłady jasno pokazują odwagę wielu polskich twórców w wyrażaniu sprzeciwu wobec technokratycznej rzeczywistości PRL-u. Być może wpływ na to miała kulturowa mieszanka ludności napływającej na te tereny, z których znaczna część pochodziła z mocno związanych z naturą rolniczych terenów przedwojennych Kresów Wschodnich.

## Land art i sztuka ekologicznie zaangażowana po 1989 roku w Polsce

Po roku 1989 artyści nie biorą już udziału w spektakularnych plenerach wspieranych przez państwo, dlatego raczej nie działają kolektywnie, a ich indywidualne działania skupiają się na krytyce antropocentryzmu, związanego z uprzedmiotowieniem środowiska przyrodniczego i nadprodukcją dóbr oraz nadmierną ich konsumpcją. Dzisiejsze zbiorowe działania artystyczne, czerpiąc z dawniejszych doświadczeń land artu, nadal aktywnie angażują odbiorców, nie mają już jednak raczej na celu krytyki systemu politycznego, a jedynie pozytywne wpływanie na decyzje władz lokalnych w odniesieniu do wykorzystywania środowiska przyrodniczego.

Przykładem takich działań mogą być akcje krakowskiej artystki Cecylii Malik, takie jak *Modraszek Kolektyw* i *Warkocze Białki*. *Warkocze Białki* to projekt poświęcony dzikiej rzece Białce, której groziła regulacja mająca polegać głównie na zabetonowaniu jej brzegów. Celem projektu było zwrócenie uwagi na problem niszczenia rzek w Polsce, głównie z powodu niekorzystnych przepisów i złej polityki przeciwpowodziowej. Akcją poprzedzała wystawa prac Malik w Bunkrze Sztuki w Krakowie, zatytułowana

<sup>33</sup> Ibidem, s. 197.

*Rezerwat Miasto*. Podczas jej trwania artystka zaproponowała każdemu, kto zgłosił, iż jest przeciwny regulacji Białki, wspólne plecenie kilkukilometrowego warkocza z surowców wtórnych, który następnie został rozciągnięty wzdłuż brzegów rzeki. Sceneria ta stworzyła inspirujący dla odbiorców obraz z warkoczami wtopionymi w otoczenie, tworzącymi zarazem wizualny komentarz do krajobrazu.

Impulsem do przeprowadzenia akcji *Modraszek Kolektyw* był artykuł w lokalnej gazecie, krytykujący pomysł zabudowy Rezerwatu Zakrzówek. Ten unikatowy pod względem krajobrazowym i przyrodniczym zakątek Krakowa jest siedliskiem rzadkiego, chronionego gatunku motyla modraszka i innych unikatowych gatunków roślin i zwierząt. To właśnie modraszka stał się inspiracją dla artystki. Wiele osób zaangażowało się w akcję i w wyznaczonym dniu przyszło na Zakrzówek w zawieszonych na plecach własnoręcznie wykonanych z tektury, niebieskich skrzydłach. Wyrażały one bliskość, jaka łączy wszystkie organizmy żywe, które powinny być częścią tego terenu na równych prawach. Ludzie przebrani za modraszki współtworzyli w ten sposób dzieło land artu. Warto podkreślić, że uczestnicy akcji społeczno-artystycznych Cecylii Malik stają się elementem, bez którego realizacja jej wizji nie byłaby możliwa.

Ciekawym przykładem land-artowskich, a jednocześnie rekultywacyjnych działań artystycznych jest *Zielona Galeria* Linasa Domarackasa – mieszkającego w Warszawie artysty pochodzenia litewskiego. Podczas realizacji swojego projektu nawiązał on do tradycji Europy Wschodniej, których ważnym motywem artystycznym są mitologiczne narracje wywodzące się z bałtyckich pogańskich wierzeń. Na pniach w miejscach uszkodzeń kory i obciętych gałęzi stworzył malowanymi nietoksycznymi farbami obrazy, które jednocześnie zabezpieczają drzewa przed obumieraniem. Drewno to jedno z pierwszych podobrazów malarstwa, ale w omawianych realizacjach nie jest ono martwą deską, lecz żywą, niemodyfikowaną materią, „leczoną” przez tworzywo malarskie.

Z kolei Piotr C. Kowalski traktuje przyrodę jako narzędzie i tworzywo malarskie, często pozostawiając swoje prace w miejscu ich tworzenia. Maluje naturalnymi barwnikami pochodzącymi z błota, pyłu i kurzu, różnych owoców (takich jak jarzębina, borówki, maliny, wiśnie, czarny bez). Dzięki temu jego prace, jak na przykład *Obrazy Smaczne*, uzyskują miano dzieł realistycznych, gdyż artysta pozostawia na płótnie dokładnie takie kolory, jakie posiadają malowane przez niego obiekty. Co więcej, kolory te, podobnie jak w naturze, zmieniają się w miarę upływu czasu. Analogicznie jest w przypadku białych płócien wystawianych przez artystę na ulicach różnych miast. Tak powstają prace malowane kurzem i pyłem

pochodzącym z opon samochodów i butów przechodniów: *Obrazy Przechodnie, Przejazdne i Przejściowe*. Dzieła te kwestionują artystyczne paradygmaty odwołujące się do idei geniuszu i wirtuozerii artysty, gdyż geniusz ten jest dopełniany przez działanie natury i innych ludzi. Artysta wskazuje, że trwałość dzieł sztuki nie ma wielkiego znaczenia, ponieważ jego prace mają sens tylko wtedy, gdy modyfikuje je natura. Kowalski stwierdza przewrotnie, że „malować można wszystkim, a nawet farbami”<sup>34</sup>, przez co sprzeciwia się wartościowaniu tworzywa malarskiego.

## Festiwale land artu

Organizowane obecnie w Polsce festiwale land artu przyciągają artystów nie tylko polskich, ale i zagranicznych. Najbardziej znanym wydarzeniem w dziedzinie land artu jest organizowany corocznie od roku 2011 Lubelski Festiwal Land Artu. Łącząc naturę ze sztuką, eksploruje on nowe możliwości działań artystycznych w przestrzeni środowiska naturalnego oraz przestrzeni publicznej. Artystą prezentującym co roku swoje prace na tym festiwalu jest jego współorganizator i jeden z najbardziej znanych landartistów w Polsce Jarosław Koziara. Niektórymi spośród swoich prac ziemnych, tworzonych na nadwiślańskiej łące zalewowej, wpisuje się w nurt współpracy z naturą, czerpiąc swe inspiracje z różnych monumentów kulturowych, na przykład rysunków z płaskowyżu Nazca. Jego dzieła mają kształt form geometrycznych, a także gigantycznych wizerunków owadów. Nawiązują do trzech żywiołów: wody, ziemi i powietrza oraz związanej z nimi afirmacji ulegającego nieustannym przemianom życia. W zależności od pory roku i warunków atmosferycznych jego dzieła ewoluują, zmieniając swój kolor, a czasem nawet strukturę. Jest to więc sztuka przemijająca, zaprogramowana zarówno na ciągłe zmiany, jak i powolne zanikanie<sup>35</sup>. Motyw przemijania jest obecny również w innych realizacjach Koziary, na przykład w *Procesji*. Jest ona monumentalną konstrukcją masywnych, drewnianych pali z czeremchy, przypominających tajemniczy pochód. Ich kształt układa się w zarys ludzkich sylwetek, na których rękach ułożona jest jak gdyby trumna. Widoczna z daleka konstrukcja powstała na linii horyzontu, czyli w symbolicznym miejscu styku nieba i ziemi. Można przypuszczać, że procesja jest przedstawieniem wędrujących żałobników czy, być może,

<sup>34</sup> P. C. Kowalski, *Można malować wszystkim, nawet farbami*, „Portal regionu Leszno”, [www.elka.pl](http://www.elka.pl) (dostęp: 13.11.2012).

<sup>35</sup> S. Dudzik, *Człowiek-Ziemia Współ-czucie*, „Artluk” 2008 nr 4, s. 36–37.

weselników. Ich powyginane, jakby tańczące sylwetki przywodzą na myśl postacie z *Korowodu* w piosence Marka Grechuty albo niejednoznaczne w swej wymowie procesje – *Sztandary* Władysława Hasióra. Prace Koziary, początkowo przyjmowane niechętnie przez lokalną społeczność, po pewnym czasie zostały przez nią zaakceptowane, a nawet wzbudziły jej uznanie. Są one przykładem zaangażowanej społecznie, funkcjonującej na co dzień wśród ludzi sztuki, której to właściwości była pozbawiona większość dzieł amerykańskiego earth artu.

Omawiana w artykule twórczość land artu uwrażliwiła członków społeczeństwa na otaczającą ich przestrzeń, rozumianą nie tylko jako krajobraz, ale przede wszystkim jako obszar relacji pomiędzy artystą i odbiorcą dzieła, dla których wspólnym mianownikiem jest przestrzeń naturalna. W przeciwieństwie do często inwazyjnych, jasno określonych modernistycznych dzieł twórczość land artu jest otwarta i wieloznaczna. Artyści zostawiają w środowisku przyrodniczym swój ślad, który natura przekształca, stając się w pewien sposób współtwórcą dzieła. Można stwierdzić, że celem przywołanych twórców jest formowanie przestrzeni rozumiane nie tylko jako ingerencja w pewien obszar krajobrazu, ale i formowanie niematerialnych z nim relacji. Dzieło sztuki przekształca się w dialog artysty z naturą, której część staje się też elementem przestrzeni wewnętrznej podmiotu, którym jest zarówno artysta, jak i odbiorca dzieła.

## Bibliografia

- Bachelet Bernard, *L'espace*, Paris 1998.
- Borowiec Anna, *Agnieszka Brzeżańska – Ziemia Rodzinna / Ma Terra*, „Jednodniówka MMW” 20.02.2015.
- Brach-Czaina Jolanta, *Błony umysłu*, Warszawa 2003.
- Dudzik Sebastian, *Człowiek–Ziemia Współ-czucie*, „Artluk” 2008 nr 4, s. 36–39.
- Duquenne Olivier, *Les arborescences contemporaines*, [w:] Bernard Bousmanne [et al.], *Arbre(s). Tree(s)*, Oostkamp 2008.
- Dziamski Grzegorz, *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002.
- Gablik Suzi, *Imperatyw ekologiczny*, „Format” 1993 nr 1–2 (10–11), s. 10–11.
- Gołkowska Wanda, Ludwiński Jerzy, *Plener Ziemia Zgorzelecka – 1971: nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*, Opolno-Zdrój 1972.
- Gould Charlotte, *Éco-art en Grande-Bretagne: la conscience*, Rennes 2010.
- Guzek Łukasz, *Sztuka instalacji. Zagadnienia związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Warszawa 2007.

- Hallé Francis, *Introduction – Les arbres vus par un botaniste*, [w:] Bernard Bousmanne [et al.], *Arbre(s). Tree(s)*, Oostkamp 2008.
- Kowalski Piotr C., *Można malować wszystkim, nawet farbami*, „Portal regionu Leszno”, [www.elka.pl](http://www.elka.pl) (dostęp: 13.11.2012).
- Kurzawa Eugeniusz, Strumiłło Andrzej, *Wigry. Kultura i środowisko. Spotkania 1977–1990*, Warszawa 1991.
- Lailach Michael, *Land Art*, Köln 2007.
- Leenhardt F. J., *The Planetary Garden, Garden Unknown: On the Work of Landscape Designer Gilles Clément*, [w:] *Contemporary Garden Aesthetics, Creations and Interpretations*, Washington 2005.
- Leńkowa Antonina, *Oskalpowana Ziemia*, Kraków 1961.
- Leśniewska Anna Maria, *Puławy 1966*, Lublin 2006.
- Leśniewska Anna Maria, *Puławy 1966, Sztuka w zmieniającym się świecie*, „Podkowieński Magazyn Kulturalny” 58–59, [www.podkowieńskimagazyn.pl](http://www.podkowieńskimagazyn.pl) (dostęp: 1.12.2014).
- Mamoń Bronisław, *O Stefanie Pappie i dawnym „Tygodniku”*. „...pamięć o nich idzie w zapomnienie”, „Tygodnik Powszechny” 2002 nr 25 (2763).
- Markowska Anna, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Warszawa 2010.
- Matuszkiewicz Maria, *Andrzej Matuszewski*, <http://culture.pl/pl/tworca/andrzej-matuszewski> (dostęp: 22.02.2015).
- Możdżyński Paweł, *Mistycy, jogini, szamani: O poszukiwaniach sacrum w polu sztuki XX i XXI wieku*, „Przegląd Religioznawczy” 2012 nr 4 (466), s. 109–122.
- Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, red. P. Słodkowski, Zielona Góra 2014.
- Ramade Bénédicte, *Mutation écologique de l'art ?*, „Cosmopolitiques” 2007 nr 15, s. 31–42.
- Rostkowska Aneta, *Cecylia Malik. Nowa rzeźba społeczna*, [w:] *Cecylia Malik. Rezerwat Miasto*, red. M. Niedośpiał, A. Rostkowska, Kraków 2014.
- Serafinowicz Sylwia, *Ziemia, ziemia, ziemia...*, „Jednodniówka MMW” 20.02.2015.
- Siatecki Alfred, *Aleja Niepodległości 15. Przechadzki po zielonogórskim Muzeum Tożsamości*, Zielona Góra 2012.
- Symposium Plastyczne Wrocław '70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983.
- Wójcicki Łukasz, *Teresa Kazimiera Murak – wystawa w Galerii Licorne*, [www.artinwestycje.pl](http://www.artinwestycje.pl) (dostęp: 12.03.2015).
- Zażyłość z naturą*, red. J. Ossowska-Struszczyk, Łódź 2006.



Nina Pluta

## Przestrzeń naturalna i jej ślady w języku. O powieściach José Ángela Gonzáleza Sainza

Czy nie jest pewnym zaskoczeniem, gdy okazuje się, że akcja współczesnej europejskiej powieści rozgrywa się na wsi? Obrazy przyrody nie zdają się być obecnie uprzywilejowanym sztafażem prozy literackiej. Dla człowieka naszych czasów naturalniejszą przestrzenią wydaje się być krajobraz przetworzony, którego emblematem jest przecież miasto. Współczesny hiszpański autor José Ángel González Sainz (ur. 1956)<sup>1</sup> przywiązuje jednak wielką wagę do pejzażu wiejskiego. Udaje mu się przy tym uniknąć anachronicznego naturalizmu, ponieważ wiąże wzmianki i opisy przestrzeni naturalnej z procesami kognitywnymi, dotyczącymi kształtowania się języka, a także z nadawaniem sensu egzystencji poprzez wchodzenie z naturą w relację „Ja–Ty”, podobną do tej, opisywanej przez fenomenologię oraz filozofię dialogu („Ty” może odnosić się do rzeczywistości nie tylko ludzkiej, lecz także do elementów przyrody i rzeczy).

José Ángel González Sainz wpisuje się w żywą w literaturze hiszpańskiej tradycję prowincjonalnego realizmu, reprezentowaną przez pisarzy

---

<sup>1</sup> Opublikował powieści: *Porque nunca se sabe* (1985), *Un mundo exasperado* (1995), *Volver al mundo* (2003), *Ojos que no ven* (2010), *El viento en las hojas* (2014) i zbiór opowiadań *Los encuentros* (1989).

„Pokolenia 98”<sup>2</sup>: Miguela Delibesa, Juana Beneta czy Luisa Mateo Díeza. Historie bohaterów Sainza są osadzone w scenerii „małych ojczyzn” z Północy Półwyspu Iberyjskiego, gdzie próbują oni zyskać lepszy wgląd w swoje prywatne dramaty, wpisując się także mocno w społeczno-polityczne zawirowania okresu postfrankistowskiego (po 1975).

W powieściach *Volver al mundo* (*Powrót do świata*, 2003) i *Ojos que no ven* (*Czego oczy nie widzą*, 2010), wszechobecna jest przyroda północnej Hiszpanii, górzystej i zieleńszej niż inne części kraju. W pierwszym przypadku to Soria, prowincja o bogatej tradycji historycznej, sięgającej czasów rzymskich, średniowiecza i rekonkwisty; w drugiej powieści – Kraj Basków. Charakterystyczny pejzaż tworzą tu szczyty gór, otaczające małe wioski, jałowce i wrzosa na zboczach, pastwiska, drzewa kołysane wiatrem, zachody słońca. Nie wystarczy powiedzieć jednak, że stanowią one tło wydarzeń: ku elementom tego naturalnego świata bohaterowie zwracają się bowiem aktywnie i nieustannie, we wspomnieniach i codziennych nawykach myślowych, a także odwiedzając je fizycznie. W obu powieściach w życiu bohaterów przychodzi czas, kiedy zaczynają wracać (niektórzy wręcz kompulsywnie) do rodzinnych stron, by zaznać wytchnienia od miasta, podróży po świecie i emocjonalnych kryzysów. To ich pierwotny etos: miejsce-schronienie, w którym szukają ratunku, gdy przychodzi czas wyczerpania, porażek, degradacji młodzińskich projektów.

Akcja *Volver al mundo* rozpoczyna się dramatycznie: w wiosce położonej w górach Sorii, daleko od głównych dróg, w niewyjaśnionych okolicznościach ginie Miguel, jeden z głównych bohaterów, którego życie będą później rekonstruować we wspomnieniach inne postacie. Miguel spędził młodość na wsi, później, jak większość młodych, wyjechał do Madrytu, a po okresie intensywnych podróży po świecie zaczął regularnie wracać w rodzinne strony. Monologi jego przyjaciół, z którymi dorastał, kochanki, która przyjechała na pogrzeb, mieszkańców wioski, którzy patrzyli, jak dorasta, splatają się w swoistym dochodzeniu, przypominającym prozę Faulknera. Chodzi im przede wszystkim o wyjaśnienie okoliczności śmierci Miguela, ale też o rzucenie światła na jego życie, a szczególnie na „strefę cienia”, jaką stał się okres jego działalności politycznej z wczesnej młodości. Wraz z kilkoma przyjaciółmi zaangażował się bowiem w latach siedemdziesiątych w działalność grupy terrorystycznej, która nie cofała się

---

<sup>2</sup> Hiszpańscy pisarze i publicyści, którzy na przełomie XIX i XX wieku podjęli temat hiszpańskiej tożsamości zbiorowej, odpowiadając na utratę przez Hiszpanię ostatnich zamorskich kolonii i spowodowany tym kryzys polityczny i kulturowy (m.in. Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, José Martínez Ruiz, Pío Baroja, Antonio Machado).

przed porwaniami i zabójstwami. Udało mu się w porę wycofać, ale z obawy przed zemstą za zdradę ze strony organizacji, uciekł za granicę. Wrócił po paru latach, gdy w Hiszpanii uspokoiła się nieco się atmosfera konfrontacji politycznych (tuż po śmierci dyktatora w roku 1975, zradyzalizowały się zarówno skrajnie prawicowe, jak i lewicowe grupy terrorystyczne) i rzucił w wir pracy reporterskiej. Będąc już w średnim wieku, zaczął oraz częściej wracać na stare szlaki w górach, otaczających rodzinną wioskę – po to, by uporządkować własne życie, by poradzić sobie ze wspomnieniami dawnych błędów. Kiedy zdaje się być blisko prawdy o swojej przeszłości, znajduje śmierć; inni będą próbować odsłonić jej tajemnicę.

*Ojos que no ven* to z kolei poruszająca historia pewnej, z pozoru przeciętnej baskijskiej rodziny, opowiedziana w trzecioosobowej narracji z punktu widzenia ojca, głównego bohatera. Urodził się on w górskiej wiosce, założył rodzinę i pierwsza część jego życia upłynęła w bliskim naturze rytmie, podług tradycyjnych wartości, symbolizowanych przez wspomnienie pewnej drogi, którą wielokrotnie chadzał ze swoim własnym ojcem. Pod wpływem przemian społecznych (od lat sześćdziesiątych XX wieku zaczyna się w Hiszpanii trwająca kilka dekad migracja ze wsi do miast), a prywatnie pod wpływem nalegań żony, rodzina przeprowadza się do miasta. Każdy z jej członków doznaje odmiennie skutków tego awansu społecznego. Główny bohater odczuwa na każdym kroku degradację swojej codzienności: zamiast drogą wzdłuż rzeki, chodzi do pracy poboczem ruchliwej autostrady i pracuje w fabryce, w której czuje się jak w więzieniu. Natomiast żona i starszy syn z satysfakcją odrzucają to, co „wsiowe” i „zacofane”; wydają się być zadowoleni z nowoczesnych sprzętów w kuchni, miejskiego ubioru, a także z możliwości politykowania w sąsiedzkim gronie; wszak ludzie z miasta zwykli komentować wiadomości i krytykować rządzących. Ta właśnie konsekwencja przeprowadzki najboleśniej dotknie bohatera – żona i syn poprą najgorszą odmianę baskijskiego nacjonalizmu, ksenofobiczną i sprzyjającą terroryzmowi, a jego samego, odzégnującego się od ideologii nienawiści, złączą traktować jak obcego. Po tragedii, do której doprowadzi kryzys rodzinny, ojciec wraca sam do domu na wsi – jedyne miejsce, gdzie może się jeszcze schronić doznawszy głębokiego zranienia i upadku swego dotychczasowego świata.

Narracja obu powieści rozrasta się w rytmie postrzeżeń i przemyśleń bohaterów, tworząc tkankę szczelnie pokrywającą strony. Wynika stąd pewien intelektualny naddatek, gdyż, jak to bywa w narracji o „zogniskowaniu wewnętrznym” (termin Genette’a), aktywność percepcyjna i refleksja bohaterów wobec przyrody są intensywniejsze i bardziej retoryczne, niż w innych typach prozy (np. w powieści behawiorystycznej). Wrażenie

wszechobecności natury nie powstaje jednak dzięki jej obszernym i szczególnie wyrobionym opomom, w rodzaju tych przysłowiowych, które odstrasają mniej wyrobionych czytelników. Rzadko dochodzi do zatrzymania czasu opowiadania, czyli do tak zwanej pauzy opisowej<sup>3</sup>. Zamiast pełnych sekwencji, opis u Gonzáleza Sainza przybiera najczęściej postać zawiązkową, na przykład w postaci przymiotników czy zdań podrzędnych, które są częścią większych wypowiedzeń narracyjnych. Nawet jeśli pojawiają się pełniejsze sekwencje opisowe, to prawie zawsze w obrębie tego, co Janusz Sławiński nazywa modelem operacyjnym, o strukturze semantycznej zorientowanej na uwydatnienie związków z kontekstem<sup>4</sup>. Opis nie zakłóca wówczas semantyki opowiadania, ponieważ nie jest nigdy „niczyj”; przeciwnie, odsyła do postrzegającej świadomości, przez co deskryptywny fragment lokuje się „bliżej” świata przedstawionego; nabiera charakteru w y d a r z e n i a ze sfery postrzegania czy wspomnienia (podobnego do wydarzenia niewerbalnych). Uwydatnia się wówczas funkcja lokalizacyjna opisu<sup>5</sup>: przyjmujemy punkt widzenia bohaterów, a wraz z nim, pewien sposób nawiązywania relacji ze światem, ujmowania w słowa doświadczeń fizycznych i mentalnych, a także ich wskazówki co do sposobu ich wartościowania.

U Gonzáleza Sainza fragmenty deskrypcji towarzyszą przejawom aktywności umysłowej bohaterów w kluczowych momentach, gdy próbują zrozumieć wydarzenia z własnego życia. W polu ich percepcji i refleksji pojawia się więc znacząco często krajobraz lub jego symboliczne elementy. Jest to symbolika bardziej prywatna niż uniwersalna: kwiaty przy furtce rodzinnego domu, kawałki jałowcowego drewna itp. Te elementy stają się lustrem, niemym odbiorcą nie do końca ukształtowanych jeszcze pytań o „chmurne i durne” wybory młodości („Ciekawe, po co mu było chodzenie na te nużące przechadzki, stukanie do pewnych drzwi i ten niekończący się martwy czas spędzany pod drzewami, godziny kontemplowania górskich powiewów widocznych w ich gałęziach albo linii gór”)<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Zob. S. Rimmon, *Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette)*, [w:] *Teoría de la novela. Antología de textos del s. XX*, ed. E. Sullá, Barcelona 1996, s. 180.

<sup>4</sup> J. Sławiński, *O opisie*, [w:] *Problemy teorii literatury. Ser. 3: Prace z lat 1975–1984*, wyboru prac dokonał Henryk Markiewicz, Wrocław 1988, s. 166.

<sup>5</sup> D. Korwin-Piotrowska, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001, s. 83.

<sup>6</sup> „Habría que ver qué es lo que venía a hacer en sus incansables paseos, en sus llamadas a algunas puertas y sus interminables ratos muertos bajo los árboles contemplando durante horas el soplo de la sierra en sus ramas o la línea de sus montañas” (González Sainz, *Volver al mundo*, op. cit., s. 37).

Fragmety, w których świat zewnętrzny wywołuje u bohaterów procesy myślowe nadaje prozie hiszpańskiego autora szczególnie autorefleksyjny ton. I przejawia się to nie tylko, jak wspomniałam, w opisach sensu stricto, ale w „rozmaitych formach tekstu, dzięki którym ujawniony zostaje obiekt w procesie percepcji”<sup>7</sup>. Nie mamy tu do czynienia z przyrodą, którą tekst chciałby uczynić namacalną, sam się wycofując i tworząc „efekt rzeczywistości”, lecz z przyrodą zapośredniczoną w procesie percepcji, konceptualizacji i werbalizacji<sup>8</sup>. Mimo efektu namacalności przedmiotów i rozmaitych zjawisk naturalnych, docieramy więc do świata już zinterpretowanego; z drugiej strony, nie jest on tu jedynie korelatem ludzkiej psychiki, lecz światem, w którym ludzkie myślenie odsłania nieskrytość bycia w znaczeniu, o jakim myślał Heidegger<sup>9</sup>.

Warto jednak podkreślić, że oprócz wspomnianej warstwy narracji skupionej na procesach myślenia, powieści te zawierają również pasjonujące historie o ludziach, którzy w przełomowych dla Hiszpanii latach siedemdziesiątych XX wieku podjęli – z różnym powodzeniem – wyzwanie uczestnictwa w tworzeniu nowego porządku politycznego<sup>10</sup>. Obie są więc, paradoksalnie, zarazem kontemplacyjno-refleksyjne, jak i zaangażowane w tematykę społeczno-polityczną, realizując na najbardziej ogólnym poziomie akcji podobny schemat: opowiadają o powrocie do świata dzieciństwa po doświadczeniu z polityką, która okazuje się grą niskich instynktów. Wstępowanie bohaterów na dawne ścieżki i do zapisanych w pamięci ciała krajobrazów oznacza cofnięcie się do etapu przedracjonalnego obcowania

<sup>7</sup> Ibidem, s. 115. Autorka odwołuje do pracy Wiktora Szklowskiego, pionierskiej na tle współczesnego kognitywizmu.

<sup>8</sup> Korwin-Piotrowska wyróżnia w wyniku tego procesu dwa poziomy interpretacji doznawanego świata: po pierwsze, opis przydaje światu wtórne sensory symboliczne, metaforyczne, etyczne (czyni to zarówno autor, jak i tzw. filtry wewnętrzne, czyli narrator i postaci), po drugie, interpretację narzuca s a m o u ż y c i e j ę z y k a, który przekłada jakości zmysłowe na językowe i konceptualne zgodnie z psychologicznymi schematami percepcji oraz kulturowymi przyzwyczajeniami i oczekiwaniami (ibidem, 118–130).

<sup>9</sup> Dla Heideggera w myśleniu i rozumieniu wyraża się nie człowiek, lecz świat i prawda jego bycia (w interpretacji H. Buczyńskiej-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 158).

<sup>10</sup> Hiszpańskie przejście do demokracji podaje się często za wzór pokojowych przemian, ale nie zawsze się pamięta, że społeczeństwo tego kraju przez 40 lat frankizmu tłumilo nienawiść i antagonizmy, które dzieliły je od czasów wojny domowej, a nawet jeszcze wcześniej. Po śmierci dyktatora Franco terror polityczny zebrał krwawy plon m.in. za sprawą radykalnych zwolenników przemocy z ETA i innych organizacji, zarówno lewicowych (GRAPO), jak i prawicowych (Guerrilleros de Cristo Rey).

z przyrodą i kształtowania swojego stosunku do świata poprzez cielesność i intuicję, a zarazem do tego czasu na granicy dzieciństwa i pierwszej dorosłości, kiedy po raz pierwszy wybiera się „drogę” także w sensie przenośnym – podejmuje się pierwsze poważne decyzje życiowe (wtedy z kolei doznanie przyrody przechodzi z wymiaru fizycznego w symboliczny). W prozie Gonzáleza Sainza znajdują więc oddźwięk dwa nurty fenomenologicznych rozważań o przestrzeni, „naturalistyczny” (przestrzeń jest wypadkową pierwotnego doznania ruchliwości ciała i jego zmysłowości) oraz „hermeneutyczny” (przestrzeń jest ustanawiana przez nadawanie duchowych, ludzkich sensów)<sup>11</sup>.

W relacji z krajobrazem bohaterowie szukają odpowiedzi na nie zawsze jasno uświadomione pytania: Miguel z *Volver al mundo* wozi ze sobą po świecie zdjęcie góry wznoszącej się nad jego rodzinną miejscowością; bohater drugiej powieści, w chwili największego zamętu wewnętrznego, przypomina sobie o wiejskiej drodze, której przemierzanie (najpierw w towarzystwie ojca, później w pojedynkę) pozwalało mu na kolejnych etapach życia odkrywać prawdy o świecie.

Upływ czasu, bieg wydarzeń, praca zawodowa czy działalność w organizacjach nie przyniosła bohaterom zaspokojenia. Na pewnym etapie życia wszczynają zupełnie inny, bardziej kontemplacyjny rodzaj działań: odkrywanie i zamieszkiwanie świata poprzez myślenie, rozumienie i odpowiedź na wyzwanie „bycia” płynące od rzeczy<sup>12</sup>.

Oto dwa konkretne tropy interpretacji zachowań bohaterów Gonzáleza Sainza w obliczu przyrody, bardziej typowych, jak sądzę, dla XX-wiecznego „pasterza sensu”, niż dla bohatera szukającego przestrzeni dla ekspansji własnych uczuć, czy też pozującego na malowniczym tle. Pierwszy rodzaj interpretacji można przedstawić w kategoriach filozofii dialogu.

W myśl tej filozofii życie ludzkie spełnia się w relacji: „Ja” w pełni akceptuje wychodzące mu naprzeciw „Ty”, a to pozwala na wzajemne ontologiczne uobecnienie się. Dla Martina Bubera, jedną z trzech sfer świata relacji, jakie nawiązuje człowiek jest właśnie życie w przyrodzie. Na tym poziomie relacja pozostaje jednak – wobec braku języka – w mroku; miano „Ty”, jakim obdarzamy drzewa, góry czy jeziora zatrzymuje się na progu języka, niemniej więź istnieje<sup>13</sup>.

Przypomnijmy cytowany wcześniej obraz trwałego, majestatycznego i odwiecznego masywu Calvilla z *Volver al mundo*. Jeden z bohaterów,

<sup>11</sup> Za H. Buczyńską-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice...*, op. cit., s. 250–251.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 142–158.

<sup>13</sup> M. Buber, *Ja i ty*, [w:] *Wybór pism filozoficznych*, Warszawa 1992, s. 41.

Miguel, poświęca mu godziny medytacji, kiedy to, wyrwawszy się z wiru zawodowych spraw, przyjeżdża coraz częściej w swe rodzinne strony. Ta sama góra figuruje na zdjęciu, które wozi wszędzie ze sobą. Partnerka Miguela przeczuwa, że w obrazie tym tkwi klucz do tajemnicy jego życia:

Nie wie pan, ile ja razy przystawałam, żeby przyglądać się tym zdjęciom Calvilli i tym starym drzewom [...] i też temu zdjęciu zamkniętej furtki przed domem jego matki, zawsze w obramowaniu *siempre vivas*, i tym pniaczkom jałowca, które zawsze trzymał na stole. [...] Ale ja wiedziałam, że nie chodziło o nostalgię, ani o inne czasy, lecz o coś o wiele ważniejszego, coś dalekiego, tak, coś dla mnie nieprzejrzytego, ale nie niezauważalnego, choć nie wiedziałam, czy to coś miało związek z nim samym [...] w jego najgłębszym jestestwie, czy też, jak czasem myślałam, chodziło o jakąś pustkę<sup>14</sup>.

Inna bohaterka cytowanej powieści, unieruchomiona na wózku inwalidzkim po wypadku, któremu uległa w czasach swej wywrotowej działalności, od kilkunastu lat co wieczór bierze pędzel i maluje kolejną wersję zachodu słońca ukazującego się nad wspomnianą górą. W tych jakże odmiennych od gorączkowego działania postawach odnajdujemy reminiscencje Heideggerowskich postulatów, by myślenie przypominało stąpienie po „polnych” lub „leśnych” drogach: myślenie kontemplacyjne, wyrzekające się szybkiego postępu i przymusu dojścia do celu, przedkładające rozumienie życia nad czysto użytkowe poznanie<sup>15</sup>.

W obliczu przyrody odczuwa się jednak nie tylko potrzebę wyciszenia i zejścia do najgłębszego „ja” – szukamy też jakiegoś języka: tylko jak miałby on brzmieć? „Czy to coś znaczy? Rzeczy coś do nas mówią, czy to tylko nasza potrzeba błagania, żeby coś do nas mówiły?”<sup>16</sup>, myśli sobie bohater w końcowej scenie powieści *Ojos que no ven*. Na starość, po przeżyciu

<sup>14</sup> „¿No sabe la de veces que me he parado a mirar esas fotografías de la Calvilla y de esos viejos árboles [...], esa fotografía también de la verja cerrada de la casa de su madre flanqueada por *siempre vivas* y esos troncos de enebro que siempre tenía sobre la mesa. [...] Pero yo sabía que no se trataba de nostalgia ni de otra época sino de algo mucho más importante, de algo lejano, sí, y opaco para mí, pero no imperceptible, aunque no supiera si ese algo tenía que ver con él mismo [...] en su ser más profundo, o bien, como a veces he pensado, sólo con un hueco” (González Sainz, *Volver al mundo*, op. cit., s. 170; tł. wł. na język polski – N. P.).

<sup>15</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice...*, op. cit., s. 193–205.

<sup>16</sup> „¿Quiere decir algo esto? ¿Nos dicen las cosas algo y no sólo nuestra necesidad de implorar que algo nos hable?” (J. Á. González Sainz, *Ojos que no ven*, Barcelona 2010, s. 152).

rodzinnej tragedii, wspina się na najwyższy szczyt górujący nad wioską. Uzyskuje wtedy pierwszy raz inną perspektywę swoich codziennych tras i metonimicznie – swojego życia:

Wszystko ukazywało mu swój precyzyjny rewers, i wtedy otworzył oczy tak szeroko jak mógł, żeby zmieściła się w nich cała przestrzeń wokół, żeby zmieściła się w nich droga i cały bezkres, żeby zmieściła się nawet cała rozciągłość czasu, z wszystkimi jego przypadłościami ... [Potem bohater odczuwa] tchnienie wieczności, wznoszące się od drogi i **szczególną litość dla wszystkiego, co zdawało się nieprzeniknione** (podkr. N. P.)<sup>17</sup>.

Znany, ale widziany tym razem z lotu ptaka krajobraz prefiguruje coś, czego poszukiwali wędrowcy romantyczni: wieczność, łączność z absolutem. Intuicji wieczności nie towarzyszy tu jednak ani mistyczne zjednoczenie, ani trwoga czy poczucie porażki wobec niemożliwości ogarnięcia absolutu. Pojawia się natomiast „litość dla wszystkiego, co zdawało się nieprzeniknione”, przez co bliżej jesteśmy buberowskiej relacji z „Ty”, wymagającej empatii, akceptacji i ontologicznego potwierdzenia tego, co staje i rozpósciera się naprzeciw. W *Volver al mundo* zwroty jakby wprost zapożyczone z filozofii dialogu pojawiają się zresztą nie tylko w stosunku do przyrody, ale i do ludzi:

Kiedy patrzyłem na moją żonę, niech odpoczywa w pokoju [...] nie powiem, żeby była tak piękna jak pani, ale owszem bardzo piękna, albo mi się tak przynajmniej zdawało, zupełnie jak kiedy patrzę ciągle na góry albo drzewa, choćby tylko z domu przez okno, to wtedy nigdy nie myślę, że mam umrzeć. Jakby te dwie rzeczy, patrzeć na twarz albo drzewo, które wydają mi się piękne i śmierć były w jakiś sposób nie do pogodzenia. [...]

Chociaż potem, jakby się zastanowić, to jednak widać, że może to właśnie najbardziej umiera, to najszybciej więdnie, a piękno twarzy może nie tyle jest w twarzy, jak mówił do mnie Miguel, ile w naszej z nią relacji, w naszej uwadze<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> „Todo le mostraba allí su exacto reverso, y fue entonces cuando abrió los ojos todo lo que le daban de sí para que le cupiera en ellos el espacio entero a la redonda, para que le cupiera el camino y aquella inmensidad y le cupiera incluso la extensión entera del tiempo con todas sus vicisitudes [...] [y sentía] el aliento de lo eterno que le ascendía del camino y una extraña piedad por cuento permanecía impenetrable” (ibidem, s. 153).

<sup>18</sup> „Cuando miraba a mi mujer, que en paz descansa [...] aunque no voy a decir que fuera tan hermosa, pero sí que era muy hermosa, o al menos a mí siempre me lo pareció, igual que cuando miro todavía las montañas o los árboles aunque sólo sea desde la



Główny bohater powieści, Miguel, łaknie takiej uwagi i gotowości na relację, ale klóci się to z całym jego dotychczasowym życiem: w młodości działał w organizacji terrorystycznej; później zawód reportera stał się wprawdzie ucieczką od demonów przeszłości, ale nadal odciągał go od domu – od zakorzenienia i rozumienia. Jeden Miguel potrafi więc kontemplować górę Calvilla – czyli, w słowach Bubera, uznaje jej „samoistność w pradystansie”<sup>19</sup>, czy też po Heideggerowsku zamieszkuje, rozumiejąc; drugi, ten żyjący w wiecznym ruchu i pośpiechu, traktuje przedmioty i wszystko to, co napotyka, tak jakby raz mu posłużywszy, miały przestać istnieć:

Madryt był idealnym miejscem, w którym mógł rozwijać się ten jego zmysł przedsiębiorczości, [...] miejscem, w którym najlepiej mógł dojrzewać jego dystans, jego nastawienie coraz to bardziej wzgardliwe i związki coraz bardziej instrumentalne nie tylko z rzeczami. Teraz trzymam tę rzecz przed sobą, tak długo jak błyszczący i pociąga mnie, a za chwilę odkładam, trzymam, odkładam, dobieram sobie do woli, jakby świat był czymś, co jest do pełnej dyspozycji, jak stół zastawiony przez usłużną matkę<sup>20</sup>.

Po latach ucieczki przed wspomnieniami i ślizgania się po powierzchni świata to, czego bohater najmocniej pragnie, zostaje wyrażone w ten oto sposób: „wytrzymać spojrzenie, które biały koń ma dla każdego, i pogodzić się z nim jakoś inaczej niż słowami, które je nazywają i które tworzą świat”<sup>21</sup>.

---

ventana, yo nunca pienso que me tengo que morir. Como si las dos cosas, la percepción del rostro o del árbol que a mí me parecen bellos y la muerte fueran incompatibles. [...] Aunque luego se pone uno a pensar, y ve que justamente es a lo mejor lo que más se muere, lo que más rápidamente se marchita, como una cara o la fronda de un árbol, y que la belleza del rostro tal vez no esté en el rostro, como me decía Miguel, como en nuestra relación con él, en nuestra atención” (González Sainz, *Volver al mundo*, op. cit., s. 36).

<sup>19</sup> M. Buber, *Ja i ty*, op. cit., s. 131–133.

<sup>20</sup> „Madrid era el lugar ideal para que se desarrollara ese carácter emprendedor suyo [...] el sitio idóneo para que madurase su creciente desapego, su distancia cada vez más desdenosa y sus relaciones meramente utilitarias o de interés muchas veces no sólo con las cosas. Ahora cojo esto mientras me sirve o brilla o me fascina y luego lo dejo, cojo y dejo y me sirvo como si el mundo fuese algo que está ahí a tu entera disposición igual que una mesa preparada por una madre solícita” (González Sainz, *Volver al mundo*, op. cit., s. 243).

<sup>21</sup> „soportar la mirada que un caballo blanco nos tiene siempre reservada a cada uno y reconciliarse de alguna forma con ella, ya que no con las palabras que la nombran y hacen el mundo” (González Sainz, *Volver al mundo*, op. cit., s. 129–130). U Bubera, gdy wchodzę w relację jako osoba, uzyskuję coś, „co istnieje naprzeciw mnie jako świat w swej pełnej obecności – tylko to daje mi świat jako cały i jeden”.

Warto przy tym zauważyć, że poszukując więzi Miguel przejawia jednocześnie typową dla naszych czasów nieufność wobec języka, traktowanego jako narzędzie zmanipulowane w złej wierze przez różne siły społeczne. Z krytycznego namysłu nad językiem (wspólnego dla bohaterów i „narratora implikowanego”, bliskiego zapewne autorowi) wynikają w prozie Gonzáleza Sainza liczne passusy, które przytaczamy dalej, pokazujące „zstępowanie” do mitycznych, czy też kognitywistycznych „źródeł” języka.

Poszukiwanie stałości i głębszej prawdy wychodzi zatem od relacji z ludźmi i rzeczami, ale jednocześnie przenosi się na relację z naturą. Ta inspiruje myślenie bohatera w bardzo szczególny sposób:

Ale on patrzył, jak **zmienna, kręta lekkość dymu wypływa z kominów domów na zboczu** i patrzył na trwałe, majestatyczny, wieczny zarys masywu Calvilla; patrzył na siebie, **przeglądał zmienne, kręte epizody swojego życia**. I patrzył też na mnie u swojego boku, tymi oczami, które mnie świdrowały i w których jednocześnie było coś z błagania.

Ja byłem dla niego trwałym kształtem, jak zarys góry czy rosły pień jednego z tych wielkich dębów, które tak podziwiał; moje życie był tak jednoznaczne jak Calvilla, prawie tak samo mineralne, niezłomne, stałe, monolityczne, bez nie-domówień, wątpliwości czy fałszu<sup>22</sup>.

Cytowany fragment naprowadza nas na drugi trop interpretacyjny. Gdy Miguel patrzy na świat, jego myśli (pojęcia w umyśle) dopasowują się do zmiennych okoliczności przyrody. Kolejne życia stają się tak „kręte”, jak widziany dym, a narracja rejestruje to jako uzewnętrznione już słowo. To, co postrzegane w swej materialności – barwy, doświadczenie podmuchów powietrza, poczucie własnego ciała w zmiennej przestrzeni – przenika płynnie do refleksji. W obu powieściach, we fragmentach dotyczących przebywania człowieka w przyrodzie i krajobrazie uderza świadomość mechanizmów kształtowania się języka u ujęciu bliskim kognitywizmowi.

<sup>22</sup> „Pero él miraba la ligereza sinuosa y voluble del humo salir de las chimeneas de las casas desde el monte, y miraba el perfil estable, majestuoso y eterno de la mole de la Calvilla: se miraba a sí, contemplaba los episodios volubles y sinuosos de su vida, y me miraba también a mí a su lado con aquellos ojos que me traspasaban, pero que a su vez también tenían algo de súplica.

Yo era una forma estable para él como el perfil de una montaña o el tronco corpulento de uno de los grandes robles que él admiraba tanto; mi vida era tan inequívoca como la Calvilla y casi tan mineral como ella, constante, fija, monolítica, sin ambigüedad ni doblez ni dudas” (J. A. González Sainz, *Volver al mundo*, op. cit., s. 40).

W językoznawstwie kognitywnym językowy obraz świata ma podstawę w danych postrzeżeniowych. Obraz ten nie realizuje się wyłącznie w sekwencjach opisowych, ponieważ w większości schematów poznawczych (o charakterze opisu czy też innych) odzwierciedlających się w języku zostaje zachowane doświadczenie realnej przestrzeni fizycznej<sup>23</sup>. Związek myślenia z „ucieleśnieniem”, czyli istnieniem naszego ciała w konkretnej przestrzeni dostrzeżono już wcześniej, na gruncie fenomenologii. Postrzeżenie, fizyczna percepcja, pierwsze wtajemnicza nas w prawdę, a ciało jest naszym punktem widzenia świata, pisze Merleau-Ponty<sup>24</sup>:

Postrzeżenie jest działaniem [...], odrzuca abstrakcję czystej użyteczności – nie poświęca środków w imię celu, pozoru w imię rzeczywistości. Odtąd już wszystko ma znaczenie, a przedmioty są ważne nie tyle dla ich wartości użytkowej, ile dla ich zdolności do składania się razem, łącznie ze swą wewnętrzną fakturą, na symbol świata, z którym przyszło nam obcować<sup>25</sup>.

W bardziej dosadnym ujęciu współczesnego kognitywisty brzmi to tak: „myślimy, jak myślimy i mówimy, jak mówimy, bo każdy z nas jest pojemnikiem o ludzkich wymiarach, który zawiera powietrze i płyn, z głównymi receptorami umieszczonymi w górnej części ciała”<sup>26</sup>. Rozumienie świata zawarte w pojęciach (i komunikowane w znakach i wyrażeniach języka, nawet w tych z pozoru wyszukanych, jak figury retoryczne<sup>27</sup>) jest rezultatem procesu przekuwania się doznań zmysłowych i mimowolnych skojarzeń, uwarunkowanych określonym miejscem w przestrzeni naszego ciała, w schematy mentalne (wyobrażeniowe). Kluczowym mechanizmem dla kognitywistycznej koncepcji myślenia i mówienia jest metafora, która

<sup>23</sup> Choć prawdą jest, że i jako literacka forma podawcza, i jako sekwencja dyskursu opis ujawnia najwyraźniej konstitutywne dla języka rozdźwięk między słowami a rzeczami (naśladuje obiekty niewerbalne, w odróżnieniu od cytatów, które mogą odtwarzać formę naśladowanych słów).

<sup>24</sup> M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, wybrał i wstępem opatrzył S. Cichowicz, przeł. E. Bieńkowska, S. Cichowicz i J. Skoczylas, Warszawa 1999, s. 25–26.

<sup>25</sup> Ibidem, przeł. E. Bieńkowska, s. 197.

<sup>26</sup> P. Stockwell, *Poetyka kognitywna*, red. nauk. E. Tabakowska, przekł. A. Skucińska, Kraków 2006, s. 6.

<sup>27</sup> Dowód na związek fizyczności i metaforyczności Jolanta Antas dostrzega np. w niektórych gestach towarzyszących wyrażeniom metaforycznym – sprowadzają one sens metaforyczny do metonimicznego, a co za tym idzie, do fizycznego podłoża aktu wyrażanego metaforą (np. ręka, która kolistym ruchem w dół wspomaga wyrażenie „zamiatąć pod dywan”). J. Antas, *Semantyczność ciała. Gesty jako znaki myślenia*, Łódź 2013, s. 192–199.

polega na dostrzeganiu podobieństw i odwzorowywaniu jednej struktury pojęciowej na drugą (najczęściej struktury doświadczenia fizycznego na strukturę przestrzeni mentalnej). Metafory, czy, jak mówią Lakoff i Johnson, „pojęcia metaforyczne”<sup>28</sup>, którymi wypełniony jest nasz język codzienny wywodzą swój ogólny schemat z doświadczeń ciała w przestrzeni i wcielają się w dziesiątki zwrotów dotyczących ludzkiej aktywności, tej fizycznej, i tej symbolicznej<sup>29</sup>.

Narrator Gonzáleza Sainza okazuje się wybitnie wyczulony na te procesy, o czym świadczą liczne fragmenty, pokazujące, jak myśli rodzą się pod wpływem zmysłowego doświadczenia przestrzeni w przyrodzie. W *Volver al mundo*, kontrowersyjny filozof Ruiz de Pablo inspiruje młodych chłopców z wioski do przemocy. Zręczny mówca wie, jak bardzo kontekst niewerbalny sprzyja celom perswazyjnym. Ruiz de Pablo wybiera więc dzięki ustroniu, o surowym pięknie, dbając o to, „by **sceneria** była przedłużeniem treści jego słów albo **była wręcz ich prawdziwym znaczeniem**” (podkr. N. P.)<sup>30</sup>. Jego tyrady do nastoletnich słuchaczy osadzają w przestrzeni ich umysłów pojęcia analogiczne do zjawisk dostrzeganych w otaczającym ich górskim krajobrazie.

Tylko to, co **nieosiągalne** ma sens i ustanawia sens – iść aż na dno tego, co nieosiągalne, by znaleźć to, co nowe”, mawiał Bakunin – „tylko to, co nas przekracza, chaos i nieokiełznanie tego, najbardziej nieokiełznanne, to, czego nie da się ogarnąć jednym rzutem oka, bo jest ciemne i **nieograniczone**, a nade wszystko dumny **bezymiar** naszej pogardy”<sup>31</sup> (podkr. N. P.).

Widok szczytów i bezkresnego nieba pobudzają myśl o tym, co nieosiągalne oraz ambicję, by jednak po to sięgnąć. Pejzaż staje się zmysłowym zapleczem myślenia i mówienia.

<sup>28</sup> G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1989, s. 25–28.

<sup>29</sup> Przykładowe wyrażenia: „to był bolesny upadek”, „wspięła się na wyżyny” odwzorowują na rozmaite działania wspólny schemat – „życie to droga”. Okoliczności związane z fizycznym ruchem przekładają się na etyczną interpretację działań w sferze zawodowej czy emocjonalnej.

<sup>30</sup> „para que el escenario prolongara el contenido de sus palabras o fuera directamente su verdadero contenido” (*González Sainz, Volver al mundo*, op. cit., s. 378).

<sup>31</sup> „Sólo lo inalcanzable tiene sentido y funda el sentido – al fondo de los inalcanzable para encontrar lo nuevo, decía Bakunin –, sólo lo que nos supera y trasciende, el desorden y la intensidad de lo más intenso, lo que no se puede comprender con un simple golpe de vista porque es oscuro e ilimitado, y sobre todo la desmesura orgullosa de nuestro desprecio. Ése era más o menos su lenguaje” (*ibidem*, s. 380).

A oto inny przykład na to, jak elementy świata naturalnego przechodzą do przestrzeni mentalnej i wspomagają konceptualizację świata; jak zmysłowe doświadczenie stopniowo przekształca się w coś bardziej symbolicznego:

twarz Julia stawiała się z każdą minutą coraz ciemniejsza i bardziej nieprzenikniona. Jakby on sam kurczył się i chmurzył, i jakby liście, które deptał i ciągnął za sobą idąc nie były tymi, po których stąpał, lecz tymi, które trzeszczały w jakimś zakamarku pamięci, która **nie tylko kierowała jego krokami, lecz całym jego pojmowaniem**<sup>32</sup> (podkr. N. P.).

Obiekty postrzeżeń stopniowo przekształcają się w znaki i nadają formę doświadczeniu, zanim człowiek zacznie się nad nimi zastanawiać, pisze Merleau-Ponty (a proces ten jest szczególnie wyraźny u artysty)<sup>33</sup>. Jeśli doświadczenie świata jest nieustanne, to „obiekt zmysłowy” – szum, szmer, trzaskanie liści – zaczyna „kierować pojmowaniem”: przenika do ucieleśnionego umysłu, zakorzenia się, wzrasta, dojrzewa i w końcu staje się, jak w powyższym fragmencie, swoistym „opakowaniem” myśli.

Jeszcze jeden przykład związany z percepcją słuchową:

To jest jak ze wszystkim w życiu, mówił mu [ojciec], jedno rzeczy są naprawdę, a inne nie, ale te, które nie są, okazuje się, że często nawet lepiej się udają niż te, co są naprawdę. Sekrety życia, kwitował, a jemu się wtedy zawsze wydawało, że słyszy szelest wiatru w liściach topoli albo śpiewny odgłos wody w rzece, tajemnice życia i sedna rzeczy<sup>34</sup>.

Szmer i szum postrzegane zmysłowo najpierw są materialnym korelatem pewnych znaczeń, które odbiorca w danym momencie pojmuje zaledwie połowicznie – przeczuwa jednak, i tu metafora pojęciowa uchwycona jest *in statu nascendi*, że „szmer TO tajemnica” (sekret egzystencji, istota rzeczy itp.).

Z kolei opis zbiornika wodnego, oglądanego przez Julia w *Volver al mundo* mógłby brzmieć, po drobnym retuszu, jak fragment naukowego dyskursu, który wyjaśnia kluczową w kognitywizmie opozycję „figura”–„tło”:

<sup>32</sup> „el rostro de Julio se fue volviendo más oscuro e impenetrable a cada minuto que pasaba. Era como si se hubiese contraído y nublado, y como si las hojas que pisaba y arrastraba al caminar no fueran las que hollaban sus pies, sino las que crujían en algún rincón de su memoria que ya no sólo le guiaba sus pasos sino también todo su entendimiento” (ibidem, s. 379).

<sup>33</sup> M. Merleau-Ponty, *Proza świata...*, op. cit., s. 190.

<sup>34</sup> Wersja hiszpańska (González Sainz, *Ojos que no ven*, op. cit., podkr. N. P.)

Brzegi tego (zbiornika) z dziwnymi wcięciami i cyplami, jakby przedłużeniami i schawkami nie bardzo wiadomo czego, jedne ginęły na horyzoncie, a inne zdawały się po prostu być tu, pewniejsze i namacalne. Jedne krańce wydawały się trwałe i niezienne, a inne były jakby tylko punktem odniesienia, **wyobrażone, ustalone umownie dla lepszej orientacji postrzegającej**<sup>35</sup>.

To oko ludzkie porządkuje rzeczywistość, narzuca jej plany i perspektywy. Bohater widzi część zbiornika wodnego jako pierwszoplanową, a reszta zaciera się i wymyka oku. O porządkowaniu widzialnego świata w taki sposób, że obiekty przykuwające uwagę funkcjonują jako figury wyróżniające się na mniej zauważalnym tle mówi psychologia postrzeżeń (opozycja „figura–tło”); a także językoznawstwo kognitywne, wyróżniając jeden z obiektów występujących w relacjach jako figurę pierwszoplanową (trajektor), a drugą jako „sekundarne ognisko uwag (landmark)”<sup>36</sup>.

Jednak przedstawiona wyżej sytuacja postrzeżenia nie jest jednolita. Wydaje się, że obiekt uwagi bohatera jest zmienny. W cytowanej wyżej sytuacji, profilem (ogniskiem uwagi<sup>37</sup>) byłaby najpierw sama linia brzegowa o dziwacznych kształtach, ale jednocześnie, czy też chwilę potem, linia brzegowa przestaje już być samoistnym obiektem uwagi, lecz zaczyna funkcjonować jako część większego obiektu – „zbiornika wodnego”. Widoczne brzegi działają w drugiej części fragmentu jako metonimia niewidocznej całości. Podmiot fizycznie postrzega więc część, ale prawie jednocześnie, w tym samym akcie, ustanawia symbolicznie całość. To, co konkretne, fizycznie postrzegane przez oko (część), znajduje przedłużenie w czymś, co jest jedynie odgadywane w umyśle (cały zbiornik wodny).

González Sainz eksploatuje literacko kwestie kształtowania się ludzkich myśli w przestrzeni naturalnej; robi to z dużą, quasi-językoznawczą

<sup>35</sup> „Las orillas de éste (pantano) con raros entrantes y salientes, como prolongaciones y escamotamientos de no se sabía muy bien qué, se perdían a veces en el horizonte y otras parecían estar allí mismo, más certeras e comprobables. Unas lindes parecían fijas e inmutables, y otras sólo referenciales, imaginarias, como un acuerdo realizado con la percepción para orientarse” (González Sainz, *Volver al mundo*, op. cit., s. 379, podkr. N. P.).

<sup>36</sup> Relacja ta pozwala m.in. na wyjaśnienie mechanizmu metafor, zasadności stosowania zmiennego szyku zdaniowego i wielu innych zjawisk w dyskursie. Por. E. Tabakowska, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, przeł. A. Pokojska, Kraków 1993, s. 65–70.

<sup>37</sup> W kognitywizmie terminem „profilowania” określa się skupianie uwagi na bezpośrednim zakresie wyrażenia (tym, co ono desygnuje). Por. R. Langacker, *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków 2008, s. 100.

i filozoficzną wrażliwością<sup>38</sup>. Można by nawet sądzić, że zwracając tak szczególną uwagę na związek myśli i krajobrazu (w języku tak precyzyjnym, że prawie naukowym), autor ujawnia dość konserwatywny światopogląd i wygłasza przesłanie w rodzaju: „nie odrywaj się od ziemi i natury, bo twoje myśli tracą pewny grunt”. Jednak na początku XXI wieku, taką postawę jesteśmy skłonni traktować bardziej jako przejaw inspiracji fenomenologią, albo nawet radykalną ekologią.

Przekonanie, że warunki przyrodnicze i geograficzne fundują tożsamość kulturową narodów, czy też ich „duszę”<sup>39</sup>, upowszechniło się za sprawą XVIII-wiecznych eseistów, XIX-wiecznych pisarzy realistów, przedstawicieli nauk pozytywistycznych, wreszcie, w kontekście hiszpańskim, za sprawą modernistów z „Pokolenia 98”. González Sainz także pokazuje związek ducha i krajobrazu, używa jednak języka właściwego dla naszych czasów: quasi-fenomenologicznego i kognitywistycznego.

Jego bohaterowie stają się sprawcami – a jednocześnie ofiarami – zamętu ideowego, który w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych popchnął wielu młodych Hiszpanów do radykalnych frakcji ETA i innych organizacji, obiecujących nowy, sprawiedliwy ustrój; oczywiście za cenę gotowości do zabijania. Nastolatki z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku przestali chodzić tymi samymi ścieżkami, co ich dziadkowie i rodzice – ta przemiana społeczna jest tłem obu analizowanych powieści. Pojęcia i język nowych pokoleń, służące przecież ostatecznie także do odróżniania zła od dobra, kształtują się w innym otoczeniu; zanikają praktyczne umiejętności, takie jak, na przykład, odróżnianie z daleka zwykłego bociana od ścierwnika, padlinożercy. Tymczasem, w *Ojos que no ven* czytamy, że zmysł moralny kształtuje się poprzez chodzenie drogą przy rzece, raz, drugi i setny. We wspomnieniach głównego bohatera brzmia słowa ojca, wypowiedane w takich właśnie okolicznościach:

Dlatego trzeba zawsze rozpoznać wszystko to, co przychodzi, skąd by nie przyszło i jak by nie przyszło – powtarzał zazwyczaj – rozpoznać bez wyobrażania sobie wcześniej, bez niezłomnych przekonań, oszołomstwa czy retoryki i bez chęci ucieczki; bo z zamętu – albo z przekonań broniących do ostatniej krwi

<sup>38</sup> Giddens uważa autorefleksyjność za główną cechę kultury społeczeństw późnego kapitalizmu (A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010). Znajduje to oczywiście odbicie w literaturze.

<sup>39</sup> Myśl ta jest wyraźna w esejach Miguela de Unamuno czy Juana Martíneza Ruiza (Azorina), szukających istoty duszy kastylijskiej w rozległych, pagórkowatych „pustyniach” w środkowej Mesecie Półwyspu Iberyjskiego.

– nic dobrego nie wynika, a ci, co na tym korzystają to przeważnie osobnicy najmniej tego warci.

Nie rozumiał go, słuchał, jak powietrze szeleści w liściach i krzakach przydrożnych, kiedy ojciec do niego mówił, nie rozumiał go, choć zdawało mu się niejasno, nie wiadomo, jak dokładnie, że w tym niezrozumieniu zalega się już na właściwym miejscu jakiś rodzaj zrozumienia, który teraz, wiele lat później, dawał najwyraźniej owoce. Wszystko zależy od tego, czy raz i drugi przemierza się drogę, myślał<sup>40</sup>.

Pokolenie najmłodszych Hiszpanów, choć wchłonęło w dzieciństwie obrazy rodzimej przyrody, oderwało się później od korzeni. Młodzi czasem wracają, tęskniąc za przestrzenią znaczącą i zdatną do bytowania. Język i sens, który konstituuje się powoli i sprawdza w drodze nad rzekę, jest dla nich antidotum na zalew propagandy, nienawiści, pogardy.

Tymczasem jednak małe społeczności, pozornie oddalone od wielkich wydarzeń i zdane na własną anachroniczną filozofię, zmieniają się pod wpływem nowych porządków. Szczyty i kołujące nad nimi ptaki, zmienne pór roku, rytm natury dają jeszcze wprawdzie poczucie stałości, na którego niedobór cierpi większość współczesnych. Ale transformacje społeczno-ekonomiczne – w epoce dominującego konsumeryzmu – zmieniają sposób patrzenia na owe szczyty u nawet najbardziej nieruchawego

---

<sup>40</sup> „Es como todo en la vida, le decía, que unas cosas son y otras no son, pero éstas, las que no son, resulta que a veces llegan incluso a cundir mucho más que las que son. Misterios de la vida, remachaba – y entonces a él le parecía oír siempre el murmullo del viento en las hojas de los chopos o el rumor cantarino del agua en el río, misterios de la vida y de la condición de las cosas.

Por eso hay que tratar de distinguir siempre todo allí donde se presente y en la forma que lo haga – solía insistir-, y que distinguir sin partido tomado ya de antemano, sin absolutismos ni atolondramientos ni retóricas, y sin querer escurrir el bulto, porque de la confusión – o de los partidos tomados a ultranza – no se suele sacar nada bueno ni en limpio y quienes siempre sacan ganancia de ello suelen ser los menos recomendables.

No lo entendía, oía el aire susurrar en las hojas y en las matas del camino cuando le hablaba su padre, pero no lo entendía pese a que, en ese no entender, le parecía oscuramente, no sabía cómo, que anidaba ya de suyo también alguna forma de comprensión que ahora, muchos años después, veía que había ido dando seguramente sus frutos. Todo según se recorre una y otra vez el camino, pensaba” (González Sainz, *Ojos que no ven*, op. cit., s. 93).

Hiszpański czytelnik nie przeoczy tu aluzji do refrenu ze słynnego wiersza Antonia Machada (1875–1939): „Caminante, no hay camino / se hace el camino al andar” („Wędrowcze, nie ma drogi / droga to twoje kroki”).



mieszkańca wioski. Ciągłe jeszcze, przy tym samym dębie, mogą spotykać się znany reporter, żyjący na co dzień w globalnej wiosce, ślepiec rozpoznający drzewa po szumie liści i starzejący się piewca minionych ideologii z czasów walki i pogardy. Wiatr szalejący po dolinie zapewne napełnia ich tym samym od wieków atawistycznym lękiem (*Volver al mundo*). Jednak dla współczesnych miejskich pokoleń, szansa, by kształtować swój język i światopogląd nad brzegiem rzeki i u stóp skalistych szczytów – jak bohaterowie powieści Gonzáleza Sainza – jest już niewielka.

Jedynie w przyrodzie rodzinnych stron bohaterowie odzyskują spokój, możliwość refleksyjnego myślenia i, co ważne, wiarę w podstawowe wartości. Ojciec bohatera przemierza latami tę samą drogę na działkę i zna czy ona dla niego więcej, niż sama odległość w przestrzeni – łączy ona, jak sam mówi, jego duszę ze światem. W analizowanej prozie mowa jest zarówno o poznaniu w sensie czysto językowym (kształtowanie się pojęć), jak i o równowadze etycznej i samopoznaniu. W obliczu przyrody najistotniejsza okazuje się intencja nadania sensu<sup>41</sup>. Parafrazując cytowany wyżej fragment: gdy *wewnętrzny nastrój wiąże się ze światem*, powstaje ludzka przestrzeń życia i znaczeń. Powieści Gonzáleza Sainza kierują uwagę na specyficzne ślady, jakie doznanie przyrody pozostawia w tej przestrzeni wewnętrznej. W czasach, kiedy technologie i media ograniczają tak wielu mieszkańcom świata bezpośredniość kontaktu z naturą, twórczość hiszpańskiego autora nie brzmi bynajmniej jak kolejna elegia o raju utraconym, lecz w pierwszym rzędzie stawia pytania o miejsca, w których upływa życie współczesnego człowieka oraz o przypisywany im etos.

## Bibliografia

- González Sainz José Ángel, *Volver al mundo*, Barcelona 2003.  
González Sainz José Ángel, *Ojos que no ven*, Barcelona 2010.  
Buber Martin, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, wybór, wstęp i tłumaczenie J. Doktor, Warszawa 1992.  
Buczyńska-Garewicz Hanna, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.

---

<sup>41</sup> W poprzednich epokach literatury zachodniej dominanta była inna: wola ogarnięcia krajobrazu w bogactwie jego przymiotów i wywołanych przez niego emocji; uczynienie z niego scenarii ludzkich działań. Por. G. Guillén, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona 1998, s. 154.

- Giddens Anthony, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2010.
- Guillén Claudio, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura comparada*, Barcelona 1998.
- Langacker Ronald, *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*, tł. E. Tabakowska [et. al.], Kraków 2009.
- Korwin-Piotrowska Dorota, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001.
- George Lakoff, Mark Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. i wstępem opatrzył T. P. Krzeszowski, Warszawa 1998.
- Merleau-Ponty Maurice, *Proza świata. Eseje o mowie*, wybrał i wstępem opatrzył S. Cichowicz, przeł. E. Bieńkowska, S. Cichowicz i J. Skoczyła, Warszawa 1999.
- Rimmon Shlommit, *Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette)*, [w:] *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, ed. Enric Sullá, Madrid 1996.
- Sławiński Janusz, *O opisie*, [w:] *Problemy teorii literatury. Ser. 3: Prace z lat 1975–1984*, wyboru prac dokonał Henryk Markiewicz, Wrocław 1988.
- Stockwell Peter, *Poetyka kognitywna*, red. nauk. E. Tabakowska, przekł. A. Skucińska, Kraków 2006.
- Tabakowska Elżbieta, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, przeł. A. Pokojska, Kraków 1993.

## **II. Przestrzeń literatury i sztuk plastycznych**



Przemysław Michalski

## Ekstaza, emfaza i ekfrazja, czyli „O!” czterech wierszach Czesława Miłosza

O ile malarskość poezji Czesława Miłosza – czy to w formie surrealistycznej lawiny obrazów w niektórych młodzieńczych wierszach (zwłaszcza w tomiku *Trzy zimy*), czy też jako wiara w istnienie niepisanego mimetycznego paktu pomiędzy słowem, obrazem a zachłannie doświadczaną rzeczywistością, którą widać w wielu utworach jego dojrzałej twórczości, jest odnotowanym i dobrze zbadanym tropem dzieła polskiego Noblisty, o tyle stosunkowo mało miejsca (biorąc pod uwagę ogrom komentarzy, jakimi obrosły utwory Miłosza) poświęcono wierszom, które bezpośrednio odnoszą się do konkretnych obrazów. Powód jest dość prosty – choć sama poezja Miłosza jest mocno wizualna i plastyczna, wiersze ekfrastycznych w klasycznym znaczeniu tego terminu jest w jego twórczości relatywnie niewiele<sup>1</sup>. Z najważniejszych należy tu wymienić poetycki cykl inspirowany tryptykiem Hieronima Boscha *Ogród ziemskich rozkoszy* z tomiku *Nieobjęta*

---

<sup>1</sup> Oczywiście należy pamiętać, że samo pojęcie ekfrazy dzieli los prawie wszystkich terminów literackich, tzn. jest uwikłane w sieć niedopowiedzeń, nieporozumień i nadinterpretacji itp. Jest to na pewno pojęcie dalekie od jednoznaczności. O tych problemach ciekawie pisze na przykład Michał Paweł Markowski w tekście „*Ekphrasis*”. *Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999 z. 2, s. 229–236 oraz Paweł Gogler w eseju *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004 z. 3–4, s. 137–152.

ziemia (1984) oraz sekwencję pięciu wierszy *W Yale* ze zbioru *Dalsze okolicie* (1991), w których poeta przytacza wypowiedzi Charles'a Baudelaire'a na temat sztuki oraz dokonuje ekfrazy obrazów Williama Turnera, Johna Constable'a oraz Jeana Corota. Oprócz tego istnieje wiele utworów inspirowanych obrazami, które czasem są bezpośrednio przywołane, na przykład piąta część *Wierszy 1937 roku* odnosi się słynnej *Olimpii*, skandalizującego obrazu Édouarda Maneta z 1863, a w tomiku *To* (2000), oprócz wierszy skomentowanych w niniejszym tekście, znajdziemy utwór *Pastele Degas*<sup>2</sup>. Ponadto Miłosz pisał utwory pośrednio odnoszące się do malarstwa, które nie zdradzają w sposób tak jednoznaczny swego w nim zakorzenienia. Należy do nich między innymi tekst *Nie więcej*, napisany w Montgeron w 1957 roku, który był zainspirowany obrazem Vittore Carpaccia *Dwie kurtyzany*, jednak włoski malarz nie został bezpośrednio przywołany w samym utworze<sup>3</sup>. Podobnie jest w przypadku wiersza *Portret z kotem* z 1985 roku, w którym poeta opisuje obraz amerykańskiej malarki Marjorie C. Murphy, nie podając jednak jego tytułu. W tym samym roku powstały także dwa wiersze (*Maria Magdalena i ja* oraz *Czaszka*) napisane pod wpływem obrazów francuskiego tenebrysty Georges'a de La Toura. Podobne przykłady oddziaływań obrazów na poezję Miłosza można by mnożyć. Poetę interesuje również zagadnienie, w jaki sposób malarska przestrzeń obrazu daje się przełożyć na tekstualną przestrzeń utworu poetyckiego. Czy wrażenie przestrzeni – pytają ekfrazy Miłosza – które można uzyskać za pomocą środków czysto plastycznych, może zostać odtworzone w rządzącej się zupełnie innymi prawami przestrzeni utworu literackiego?

<sup>2</sup> O obrazach Degasa przedstawiających tancerki pisze również Miłosz w *Roku myśliwego*: „Degas mnie wzrusza, bo za tym malarstwem jest litość. Dla kruchej ciała, dla aspiracji tych dziewcząt, dla ich kochanków, mężów, dla ich dalszych przędów, jakich, nie wiadomo. *Bourgeoises, poules*, wielkich baletnic. Zatrzymany czas, tu, teraz, razem z jego potencjalnością” (C. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 16).

<sup>3</sup> Jak zauważa Renata Górczyńska (Ewa Czarnecka): „Odwołań do malarstwa jest w poezji Miłosza sporo, ale są to na ogół aluzje dość głęboko ukryte i nie zawsze dostępne przy pierwszej lekturze jego wierszy” (*Podróżny świata, Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1992, s. 358). Do wiersza *Nie więcej* nawiązuje również Ryszard Nycz w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 96–97. Paweł Gogler uważa, że wiersz ten nie jest ekfrazą, gdyż: „choć odkrycie malarskiego pierwowzoru nie jest w stanie zmienić ani przekreślić wiarygodności literackiej reprezentacji, to jednak dla ekfrazy, jak ją tu rozumiem, znajomość przez czytelnika obrazu jako intertekstu jest sprawą zasadniczą, wtedy bowiem tylko możliwe jest zbadanie relacji między tekstami. W przypadku Miłoszowego wiersza malarski opis obrazu Carpaccia może być pominięty w procesie interpretacyjnym” (P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, op. cit., s. 141).

Istnieją też stosunkowo liczne wypowiedzi poety na temat konkretnych malarzy i dzieł<sup>4</sup>. Jak zwykle gust Miłosza jest mocno idiosynkratyczny i gwałtowny: niektórych artystów zdecydowanie odrzuca, innych zaś traktuje jako cennych sojuszników w walce o uchwycenie jak największej dozy rzeczywistości w sztuce<sup>5</sup>. Wielokrotnie krytykuje sztukę współczesną za odejście od realizmu i figuratywności, choć jako bystry obserwator i wnikliwy czytelnik musiał zdawać sobie sprawę z tego, jak bardzo niejednoznaczne i nieoczywiste są to pojęcia<sup>6</sup>. Na przykład tomik *Na brzegu rzeki* zawiera wiersz *Realizm*, który brzmi jak manifest preferencji artystycznych pisarza: „Nie jest całkiem źle z nami, jeżeli możemy / Podziwiać holenderskie malarstwo. To znaczy, / Że co nam opowiadają od stu, dwustu lat, / Zbynamy wzruszeniem ramion” (*Wiersze wszystkie*, 1068). O plastycznej gęstości poezji Miłosza oraz o sile obrazowania jego utworów, która przywodzi na myśl bardziej bezpośrednią pod względem wizualnym narrację malarstwa, wspominają prawie wszyscy uznani komentatorzy dzieła Miłosza, jednak

---

<sup>4</sup> Wiele ciekawych uwag na temat związków malarstwa, poezji oraz rzeczywistości można znaleźć w wywiadach z Miłoszem. Na przykład na pytanie Aleksandra Fiuta o to, czy opisy dworu w *Dolinie Issy* i *Świecie* są inspirowane wspomnieniami z dzieciństwa w Szetejniach, Noblista odpowiada: „Oczywiście, jak najbardziej. Przecież to jest bardzo ściśle wzorowane na Szetejniach. I teraz muszę panu powiedzieć jedną rzecz. Mówiłem o jadalni. Zaraz z jadalni było wejście do korytarza, który prowadził do kuchni – i to jest holenderskie malarstwo. Wszystko! Szetejnie to jest ściśle holenderskie malarstwo. Jeżeli pan weźmie światło i wygląd pokoi, nawet obrazy, które tam były – o ile pamiętam, były to jakieś martwe natury – wszystko to jest przecież Holandia, to jest XVII wiek holenderski” (A. Fiut, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, Kraków 1988, s. 155). Również rozmowy z Renatą Górczyńską, (Ewą Czarnecką) zawarte w tomie *Podróżny świat. Rozmowy z Czesławem Miłoszem* przynoszą wiele ciekawych uwag na temat malarstwa oraz krótki esej samej autorki *Obrysować słowem świat, czyli o poezji i malarstwie*, w którym stwierdza m.in. „Miłosz często porównywał swoje rzemiosło poetyckie z malarstwem. Mówił o potrzebie «namalowania», «narysowania» świata” (s. 356). Nieco dalej zauważa zaś: „Z malarzami wiąże Miłosza chciwość oczu, a także wrażliwość na barwy, światło, kształty” (s. 357). Wśród artystów mających mniejszy bądź większy wpływ na Miłosza pojawiają się: Bruegel, Pollaiuolo, Bosch, Lorraine, Signorelli, Carpaccio, Corot, de La Tour, Degas, Cézanne i de Guys.

<sup>5</sup> W *Rodzinnej Europie* Miłosz otwarcie przyznaje: „Fanatyczny wobec wszystkich dzieł myśli, mówiłem tak albo nie, z pasją. Nie przeciwstawiałem sobie szkół, kierunków, ale w obrębie tych samych szkół i kierunków jedno byli dla mnie zbawieni, inni potępieni” (C. Miłosz, *Rodzinnna Europa*, Kraków 2011, s. 180).

<sup>6</sup> Dowodzi tego chociażby esej Miłosza pt. *Niemoralność sztuki* ze zbioru *Ogród nauk* (Kraków 2013).

jak dotąd najpełniejszym studium poświęconym malarskim inspiracjom jego dzieła jest książka Joanny Zembrzuskiej *Wiersze Miłosza o obrazach*<sup>7</sup>.

Niniejszy tekst jest próbą komentarza do cyklu czterech ekfrastycznych wierszy zawartych w tomiku *To*. Składa się on z trzech utworów bezpośrednio zainspirowanych konkretnymi obrazami, które są przywołane w tytułach, oraz wiersza otwierającego – krótkiej metapoetyckiej refleksji na temat opisowych możliwości języka. Ich wspólną cechą jest również obecność eksklamacji „O!”, występującej zarówno w tytule, jak i w tekście każdego utworu.

Zauważmy, jak niewiele dzieli to wykrzyknienie od tytułu całego tomiku; jest to różnica zaledwie jednej litery, jednego fonemu, jednej spółgłoski oraz – co być może istotniejsze – (nie)obecność wykrzyknika. Zarówno zaimek wskazujący użyty przez Miłosza w tytule całej książki, jak i te samogłoskowe eksklamacje łączy wspólny element. „To” usiłuje wskazać na coś, co sytuuje się poza obrębem języka. Sam tekst tytułowego wiersza wyjaśnia, że pod tym zaimkiem kryje się poczucie przerażenia światem, jednak utwór nie próbuje go opisać za pomocą abstrakcyjnych kategorii, lecz wskazuje na konkretne sytuacje, w których dochodzi ono do głosu. „To” jest czymś, co wymyka się uogólniającym pojęciom języka, wskazuje na to, co jednostkowe, niewymierne, osobne, nieskończenie inne, niemożliwe do teoretycznego uchwycenia. Dlatego też, kiedy wypowiadamy ten zaimek, mimowolnie wyobrażamy sobie jednocześnie gest palca wskazującego, jak gdyby „to” domagało się dodatkowego wzmocnienia oraz uzupełnienia opisem. Zaimek ten jest w pewnym sensie paradoksalny, gdyż z jednej strony pozbawiony konkretnej treści, będąc czystym gestem wskazującym, jednak z drugiej strony potrafi wydobyć dany przedmiot lub osobę z anonimowości<sup>8</sup>.

Równie ważny jest wykrzyknik towarzyszący każdemu wierszowi. Nie dziwi, że cały kwartet jest nimi opatrzony, gdyż „O” pozostawione samo

<sup>7</sup> J. Zembrzуска, *Wiersze Czesława Miłosza o obrazach*, Wydawnictwo e-bookowo 2011. Szkoda, że książka ta pozostawia wiele do życzenia pod względem merytorycznym i stylistycznym; przeskadza szkolny sposób budowania wypowiedzi oraz wiele arbitralnych sądów, których autorka nie uzasadnia.

<sup>8</sup> Miłosz posłużył się tym zaimkiem w podobnym kontekście już wiele lat wcześniej, bo w 1971 roku. W pierwszym wersie znanego wiersza *Natrafiałem na to*, pisał: „Natrafiałem na to, przechodząc ulicą, i wydało mi się to jak wyjawione ludzkie przeznaczenie” (*Wiersze wszystkie*, s. 615). W komentarzu Aleksandra Fiuta: „Niejasnej, nieuchwytej treści tego przeżycia potrafi tylko sprostac, bezradnie powtórzony, nieokreślony zaimek 'to' – albo przybliżające porównanie” (A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 2011, s. 57). Zob. Roman Sabo, *Słów kilka o mistrzu pokonanej rozpaczy*, „Postscriptum polonistyczne” 2011 nr 1 (7).



sobie w tytule wygląda dosyć groteskowo i prowokuje swoją archaicznością. Postawienie przy nim wykrzyknika nie tylko jest emfazą, ale również ratuje przed pewnym infantylizmem. Wykrzyknik pełni tutaj wręcz funkcję semantyczną: „o” bez niego wyraża (mało filozoficzne) zdumienie, lecz „o!” opatrzone wykrzyknikiem kieruje nas w stronę epifanii<sup>9</sup>. „O!” nieuchronnie archaizuje, wprowadzając ryzykowny patos i niemodną emfazę, wobec której krytyka postmodernistyczna jest zazwyczaj bezlitosna. O ile chłodne i filozoficznie intrygujące „to” może liczyć na jej poklask, to staroświeckie, wzniosłe i pretensjonalne „o!” jest niczym zużyty bibelot, który wypadł z zakurzonej antologii poezji XIX wieku. Dla nieznanego poety rozpoczęcie wiersza od tak emfatycznego gestu retorycznego byłoby równie samobójcze jak inwokacja do róży. Jednak Miłosz, dla którego nieuleganie poetyckim modom zawsze było istotne, nie tylko prowokacyjnie zaczyna te wiersze w taki właśnie sposób, ale na dodatek powtarza nieraz ten gest w samym utworze. Oto tekst pierwszego wiersza cyklu:

O!  
O, szczęście! widzieć irys.

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

O, jaki bełkot żeby opisać irys,  
który kwitł, kiedy nie było żadnej Eli

i żadnych naszych królestw  
i żadnych krajów<sup>10</sup>.

Ekfrastyczność tego wiersza jest słabiej zaznaczona niż jego emfatyczność i ekstatyczność. Miłosz prowadzi czytelnika dobrze znanymi szlakami ekstatycznej epifanii widzialnego i rozmyślań na temat ocalającej pracy pamięci: kolor i zapach irysa są niczym Proustowska magdalenka

<sup>9</sup> Trudno się oprzeć pokusie stwierdzenia, iż trzeba mieć albo niezwykle mocną pozycję w świecie poezji (albo być nieświadomym cynizmu czasów współczesnych epigonem romantyzmu), by tak zacząć wiersz, nie obawiając się posądzeń o śmieszność. Jest to gest autora, który nie musi się przejmować ewentualną drwiną nieprzychylnych komentarzy.

<sup>10</sup> C. Miłosz, *To*, Kraków 2001, s. 28.

i przywołują suknię Eli oraz zapach jej skóry<sup>11</sup>. Widoczna jest tu również inspiracja haiku, choć utwór polskiego poety nie próbuje sprostać formalnym wymogom tego gatunku. Wiersz bardzo szybko wznosi się na poziom metapoezji, przeistaczając się w refleksję nad ułomnością języka.

W krótkich tekstach omawianego cyklu Miłosz często zderza ze sobą kilka porządków, na przykład w tym utworze porządek percepcji, a więc tego, co naturalne i spontaniczne (i przynoszące szczęście), zostaje zderzony z porządkiem języka, a więc tego, co może się łatwo przekształcić w „bełkot”. Wolno przypuszczać, że nie chodzi tu o jakiś postmodernistyczny pesymizm co do możliwości nazywania rzeczy *per se*, ale raczej o nieprzystawalność ogólnych kategorii do tego, co jednostkowe i niepowtarzalne. Zobaczony irys jest źródłem szczęścia, podczas gdy irys opisany zostaje niejako odarty ze swej jednostkowości i wpisany w porządek ludzki, poprzez język uogólniony i udomowiony, ale jednocześnie pozbawiony swej niepowtarzalnej *haecceitas* – zespołu cech, które decydują o unikatowości danego bytu. To jednak, co ludzkie (obecne w wierszu jako królestwa oraz suknia Eli), może zaistnieć w przestrzeni pamięci jedynie dzięki językowi. Pisarz musi nieustannie wchodzić w „zgniłe” kompromisy z językiem, aby opisać za pomocą ogólnych kategorii to, co indywidualne. W drugiej części wiersza pamięć, która na chwilę zatrzymała się przy postaci Eli, opuszcza ją i ustępuje miejsca wyobraźni, która próbuje dotrzeć do jakiejś przestrzeni przedwerbalnej. W rezultacie otrzymujemy kolejną parę przeciwieństw i zderzenie dwóch skal czasowych: ludzkiej, którą synekdochicznie reprezentuje suknia Eli, oraz pozaludzkiej, której symbolem jest irys, kwiat kwitnący niezależnie od tego, czy można go uchwycić w języku lub złapać w siatkę filozoficznych kategorii.

Eksklamacje użyte w tym wierszu nie są wolne od ambiwalencji: o ile pierwsze to wykrzyknienie jednoznacznie ekstatyczne i emfaticzne, kolejne wydaje się wyrazem beznadziejnych peregrynacji języka. Zauważmy jednak, że Miłosz nie ogranicza się do skargi na niewystarczalność języka (co byłoby banałem), lecz dodaje, iż mowa może się wydobyć z bełkotu tylko dzięki temu, co ludzkie. I to język właśnie umożliwia poecie sięgnięcie do przestrzeni pozaludzkiej – obecnej w wierszu jako irys, ale również jako coś na kształt platońskiej formy irysa. Język umożliwia opis zarówno sukni Eli, delikatnego zapachu jej skóry, jak również opis kwiatu, czyli

---

<sup>11</sup> Krótką, szkicową refleksję na temat postaci kobiecych tych wierszy znajdziemy w: J. Błoński, *Kobiety Miłosza*, [w:] idem, *Miłosz jak świat*, Kraków 2011, s. 256–257.

tęgo, co samo-w-sobie jest pozaludzkie, gdyż należy do porządku natury<sup>12</sup>. Pozbawiony odniesień w postaci sukni Eli, język musiałby nieuchronnie popaść w bełkot tam, gdzie nie ma żadnych królestw ani żadnych kwiatów, więc nie może też być żadnych wierszy.

Nieco inaczej rzecz ujmując: Miłosz nie staje po stronie kruchego, piękna irysa, lecz raczej piękna języka, dzięki któremu można zobaczyć irys. Słowo i obraz, ekspresja (deskrypcja) i percepcja są ze sobą związane i od siebie zależne. Szczęściem jest zobaczyć irys; być może jeszcze większym szczęściem jest móc to szczęście wyrazić w języku.

Drugi wiersz zainspirowany został obrazem Gustava Klimta *Judyta*:

O!  
 GUSTAW KLIMT (1862–1918), *JUDYTA (SZCZEGÓŁ)*,  
 ÖSTERREICHISCHE GALERIE, WIEDEN  
 O, usta na wpół rozchylone, oczy przymknięte, różowa  
 sutka w obnażonej twojej nagości, Judyto!

Z wyobrażeniem ciebie oni, biegnący do  
 ataku, rozrywani wybuchami artyleryjskich  
 pocisków, spadający w doły, w zgniliznę!

O, lite złoto twoich tkanin, naszyjnika z rzędami  
 drogich kamieni, Judyto, na takie ich pożegnanie!<sup>13</sup>

Miłosz odwołuje się do obrazu Gustawa Klimta z roku 1901 (osiem lat później artysta powrócił do tego tematu). Z aliteracyjnej triady w tym utworze najmniej widoczna jest chyba ekstaza, choć nie jest ona zupełnie nieobecna. Nic dziwnego, trudno o ekstazę w utworze, gdzie najbardziej oczywista para przeciwieństw ukazana jest jako zderzenie śmierci i miłości, czyli Erosa i Tanatosa<sup>14</sup>. Eros przywołany jest poprzez przestrzeń dzieła sztuki (obraz Klimta), podczas gdy Tanatos uobecnia się w postaci historii – jego naturalnym żywiole. Znowu widzimy przeciwstawienie tego, co ludzkie (erotyka, przerażenie) i tego, co jednocześnie ludzkie i nieludzkie

<sup>12</sup> Radykalny rozróżnienie między światem ludzkim i światem natury to oczywiście jeden z głównych tematów dzieła Miłosza. Wnikliwie (i jednocześnie krytycznie wobec poety) pisze o tym problemie Dariusz Czaja w: *Miłosza lekcja biologii*, „Przekładaniec” 2011 nr 25, s. 59–80, <https://doi.org/10.4467/16891864PC.12.004.0431>.

<sup>13</sup> *To*, s. 29.

<sup>14</sup> Jak zauważa Joanna Zembrzaska: „Tanatos i Eros spotykają się jak w barokowym liryku” (*Wiersze Miłosza o obrazach*, op. cit., s. 80).

(śmierć, zgnilizna). Eros nie wygrywa z Tanatosem, bo wygrać nie może, lecz działa niczym cenny analgetyk. Judyta jest symbolem tego, co erotyczne, ale co dane jest jedynie w obietnicy albo w wyobrażeniu. Jak w dziesiątkach innych wierszy Miłosz używa synekdochy, która umożliwia mu związane erotyczne *enumeratio* licznych powabów cielesnych Judyty.

Ciekawa jest konstrukcja przestrzeni tekstualnej wiersza. Widzimy, że emfaza wyrażona wykrzyknieniem „o!” zarezerwowana jest dla erotyki, podczas gdy Tanatosowi poświęcono dwie linijki suchego opisu. Mimo że w rzeczywistości wojennej Eros musi przegrać, zwycięża jednak w tym wierszu, chociażby w sensie czysto ilościowym. Z drugiej strony można co prawda zacząć od ekstatycznego „o!”, ale natychmiast powraca dręczące pytanie: *unde malum?* Środkowe trzy wersy to obraz, który moglibyśmy znaleźć u angielskich poetów pierwszej wojny światowej: Wilfreda Owena lub Siegfrieda Sassona. Jest to pytanie o ocalającą moc poezji i o soteriologiczny potencjał ekfrazy. Pytanie, które musi pozostać pytaniem retorycznym.

Być może jednak intencja Miłosza jest nieco bardziej przewrotna. Nie możemy przecież zapomnieć o tym, że erotyczny czar, który w wierszu wydaje się uśmierającym ból narkotykiem dla umierających żołnierzy, zostaje przez biblijną Judytę wykorzystany w celach morderczych. Judyta uwodzi, a następnie morduje Holofernesa, po czym jego odciętą głowę ukazuje wrogom Izraelitów, którzy na ten widok uciekają w popłochu. Miłosz to morderstwo (które jest przecież głównym tematem obrazu) przemilcza, podobnie zresztą czyni do pewnego stopnia sam Klimt poprzez znaczącą organizację przestrzeni dzieła – austriacki malarz umieszcza fragment głowy Holofernesa w rogu obrazu, tak że nie przyciąga ona uwagi patrzącego<sup>15</sup>. Wyraz upojenia, jaki rysuje się na twarzy Judyty Klimta, jest więc podejrzaną proweniencją, jako że malarz wydaje się sugerować, że może on wynikać z upojenia okrutną zbrodnią. W podobny sposób ginący żołnierze wydają się zauroczeni erotycznym powabem wojny, która okazuje się połączeniem Erosa i Tanatosa. Związki między tymi dwoma bóstwami są więc o wiele bardziej złożone niż mogłoby się wydawać po pierwszej lekturze. Gdyby erotyka była jedynie przynoszącym ukojenie w bólu wspomnieniem lub wyobrażeniem, zapewne należałoby pisać o obrazach Klimta bardziej jednoznacznie niewinnych w swoim erotyzmie, takich jak słynny *Pocałunek* lub *Danae*. Miłosz zapewne celowo wybrał tak dwuznaczny obraz, aby podkreślić niebezpieczne związki miłości ze śmiercią.

<sup>15</sup> Zupełnie inaczej jest na słynnym obrazie Caravaggia, gdzie tryskająca z szyi Holofernesa krew zdaje się wręcz obryzgiwać patrzącego.

Kolejnym utworem cyklu jest wiersz zainspirowany obrazem *Pejzaż z postaciami*, którego autorem jest siedemnastowieczny malarz włoski Salvator Rosa:

O!  
SALVATOR ROSA (1615–1673), *PEJZAŻ Z POSTACIAMI*,  
YALE UNIVERSITY GALLERY

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

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

O, najzwyklejsze wyjęte z codzienności i podniesione w scenę do ziemskiej podobną i niepodobną!<sup>16</sup>

Jak pisze Joanna Zembrzuska, choć obraz utrzymany jest w spokojnej tonacji i raczej wywołuje w patrzącym poczucie harmonii, „osoba mówiąca w wierszu nie zachowuje spokoju – używa samych zdań wykrzyknikowych, podobnie jak i w poprzednim utworze *Judyta*”<sup>17</sup>. Na pierwszy plan wysuwa się więc ekstatyczny zachwyt patrzącego, jednak – jak zwykle w przypadku Miłosza – przestrzeń percepcji prowadzi ku przestrzeni refleksji, a konkretny opis ku ogólnym rozmyśleniom nad rolą sztuki. Tytuł wiersza nie wprowadza żadnego wartościowania, ale wiadomo, że dla Miłosza o (bardzo subiektywnie rozumianej) wartości obrazu decydują przede wszystkim przywołane postacie, a nie przedstawiony pejzaż<sup>18</sup>. To przestrzeń ludzkiej kruchości i człowieczego zmagania się z żywiołem czasu, a nie przedstawienie majestatu przyrody decyduje o wadze danego dzieła. Jak Miłosz pisał w *Kontynentach*:

Gdyby piękno świata najpełniej wyrażało się dla nas w przyrodzie, sztukę malowania pejzażu gór, lasów i morza trzeba byłoby postawić najwyżej. Tak

<sup>16</sup> *To*, s. 30.

<sup>17</sup> J. Zembrzuska, *Wiersze Miłosza o obrazach*, op. cit., s. 81.

<sup>18</sup> O tej subiektywności pisał Miłosz w cyklu *W Yale*, przywołując wypowiedź Baudelaire’a o reakcji Honoriusza Balzaka na realistyczną scenę wiejską; francuski poeta dodaje: „Często, oceniając obraz, kierować się będę jedynie sumą idei i dumań, które pozostawi w moim umyśle” (*Wiersze wszystkie*, s. 992). Jest to niewątpliwie również artystyczny manifest samego Miłosza.

jednak nie jest. Malarze, którzy najpełniej przedstawiali radość i piękno istnienia, osiągnęli to przez położenie akcentu na człowieku. Skaliste góry i zato-ki u Bruegla są wyrazem dionizyjskiego zachwytu, bo ożywia je żagiel okrętu. O czarze przyrody u Watteau decydują postacie pasterzy i pasterek. Claude Lorraine to chyba jeden z najbardziej czułych na urodę życia malarzy – ale tam maszty okrętów, grupy ludzi na brzegu nadają krajobrazowi ten sens – bo jak można stworzyć atmosferę spokoju i radości, jeżeli nie przez gest ludzkiej ręki, oparcie głowy, grupę ludzką na tle starego akweduktu?<sup>19</sup>

Ciekawa jest również organizacja przestrzeni obrazu oraz wiersza. W sensie czysto ilościowym postacie znajdujące się na pierwszym planie zajmują niewielką jego część, a te umieszczone na drugim tle są ledwie widoczne, a jednak to właśnie im Miłosz poświęca większość utworu. Narysowany szybką kreską, krótki metonimiczny ciąg obłoków, wody i skał to jedynie tło dla postaci ludzkich. Ponadto, choć są one oddane trywialnym z pozoru czynnościom, niosą w sobie jednak jakiś ładunek dramatyizmu<sup>20</sup>.

Ostatnie dwa wersy tego krótkiego wiersza to refleksja nad wewnętrznie sprzecznym charakterem dzieła sztuki. Jak ta sama scena może być jednocześnie podobna i niepodobna do ziemskiej? To oczywiście paradoks, ale jak twierdził Søren Kierkegaard, paradoks jest wyrazem namiętności myśli<sup>21</sup>, więc nie należy go za wszelką cenę egzorcyzmować; również ulubiony przez Miłosza Walt Whitman uważał, iż zaprzeczanie sobie dowodzi wielkości i wielowymiarowości jednostki<sup>22</sup>. Być może to nieco tajemnicze stwierdzenie należy rozumieć następująco: scena przedstawiona na obrazie jest podobna do ziemskiej, gdyż obraz ten należy do nurtu malarstwa tradycyjnie realistycznego i figuratywnego, a autorem kieruje

<sup>19</sup> C. Miłosz, *Kontynenty*, Kraków 1999, s. 36.

<sup>20</sup> Podobnie na obrazie *Św. Jerzy w lesie* Albrechta Altdorfera (ok. 1510), na którym gęste listowie zajmuje prawie całą powierzchnię płótna, ale to właśnie dzięki temu niewielka postać świętego przyciąga wzrok widza, jak gdyby na przekór ogromowi drapieżnej zieloności.

<sup>21</sup> S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne*, przeł. K. Toeplitz, Kęty 2011, s. 87.

<sup>22</sup> Chodzi o często przytaczaną wypowiedź Whitmana z 51 części *Pieśni o sobie*: „Do I contradict myself? / Very well, then I contradict myself, / (I am large, I contain multitudes)”. O zaprzeczeniu, paradoksie, niewspółmierności itp. jako swego rodzaju kołach zamachowych Miłoszowskiego rozumienia świata wspominają liczni komentatorzy jego twórczości, a Stanisław Vincenz porównał go do „chrząszcza z gatunku biegaczy, przybitego do ziemi szpilką, nogi biegają, a szpilka trzyma go w miejscu” (A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 499).

zasada mimetycznej wierności wobec rzeczywistości<sup>23</sup>. Także sam wiersz, zgodnie ze słynną horacjańską formułą *ut pictura poesis*, jest przynajmniej częściowo wiernym opisem obrazu. Scena, którą przedstawia, jest podobna do ziemskiej, gdyż prezentuje nieco dla nas egzotyczną, ale w istocie dosyć trywialną czynność. Opisuje jednak scenę niepodobną do ziemskiej, gdyż została ona oczyszczona z tego, co przygodne i nietrwale, podniesiona do rangi sztuki nie przez naiwną idealizację czy pretensjonalne upiększenie, ale umieszczenie jej w doskonałym królestwie form stworzonych ludzką ręką. Namalowane postacie zostają przeniesione czułym pędzlem malarza na drugą stronę czasu, do trwałej przestrzeni form idealnych, która jest wolna od niszczącego zamętu historii<sup>24</sup>. W ten sposób ta właśnie chwila zostaje wyniesiona ponad przypadkowość jednostkowego zdarzenia, zyskując tym samym zamkniętą (a więc perfekcyjną w etymologicznym sensie tego słowa) postać. Ta wiara w ocalającą moc sztuki znajduje swój wyraz również w przywołanym wcześniej cyklu ekfraz *W Yale* z roku 1991. W jego pierwszej części Miłosz cytuje Baudelaire'a i obsadza go w roli *porte parole* swoich własnych poglądów:

– Wszelka forma – powiada Baudelaire –  
 Nawet ta, którą stworzy człowiek,  
 Jest nieśmiertelna. Był raz artysta  
 Wierny i pracowity. Jego pracownia  
 Ze wszystkim, co namalował, spaliła się,  
 On sam został rozstrzelany. Nikt o nim nie wie.  
 Ale obrazy jego trwają. Po drugiej stronie ognia (*Wiersze wszystkie*, 991).

<sup>23</sup> O komplikacjach i logicznych zapętleniach tzw. paktu mimetycznego, którego Miłosz był żarliwym wyznawcą, ciekawie pisze Jacek Gutorow w: *Przystanek Miłosz*, „Przekładaniec” 2011 nr 25, s. 102–120, <https://doi.org/10.4467/16891864PC.12.007.0434>.

<sup>24</sup> Podobnie czyni John Keats w *Odzie do urny greckiej*. W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* Miłosz pisze o swojej nienasyconej miłości do natury: „Tym niemniej szczerze cierpiałem z powodu nadmiaru, którego nie można osiąść, byłem nienasyconym romantycznym kochankiem, aż znalazłem środek zażegnania inwazji pragnień, zdobycia pożądanego obiektu na własność: nazwę. W grubych zeszytach kreśliłem rubryki, wpisywałem pedantycznie rząd, rodzinę, gatunek, rodzaj, aż nazwa złożona z rzeczownika na oznaczenie gatunku i przymiotnika na oznaczenie rodzaju zrastała się w jedno z tym, do czego przynależała zawsze, i *Emberiza citrinella* zamieszkiwała nie zarośla, ale idealną przestrzeń, poza czasem” (*Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000, s. 23).

Dzięki temu, iż stworzona przez artystę przestrzeń obrazu należy do królestwa doskonałej formy, czysto losowe przypadki jej materialnej postaci stają się nieistotne. Nie bez powodu w ostatnich wersach Miłosz snuje rozważania o dynamice tworzenia dzieła sztuki: scena, na którą artysta intencjonalnie skierował spojrzenie, zostaje „wyjęta” z rzeczywistości, a następnie podniesiona do rangi ponadczasowości; dynamika stworzenia dzieła zawiera gest selekcji pewnego wycinka rzeczywistości oraz wyniesienia go do statusu sztuki. Dla Miłosza ważne jest intencjonalne skierowanie wzroku na dany obraz; kwestia medium pozostaje drugorzędna, gdyż zarówno malarz, jak i poeta potrafią (przynajmniej częściowo) ocalać przez opisywanie rzeczywistości. Parafrazując znany dwuwiersz Miłosza, można by powiedzieć, że to, co jest namalowane, wzmacnia się, a co nie jest namalowane, zmierza do nieistnienia<sup>25</sup>.

Ostatnią odsłoną tej krótkiej sekwencji utworów ekfrastycznych jest wiersz zainspirowany obrazem amerykańskiego malarza Edwarda Hoppera:

O!

EDWARD HOPPER (1882–1967), *POKÓJ HOTELOWY*,  
 THYSSEN COLLECTION, LUGANO

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

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

Kim jesteś? – nikt nie pyta, sama też nie wie<sup>26</sup>.

Istnieją również prozatorskie wypowiedzi Miłosza na temat amerykańskiego malarza. Przyznaje w nich, że Hopper to twórca, który go niepokoi, a stojąc przed jego obrazami, nie da się uniknąć pytania: co z malarstwa można odgadnąć o kraju i epoce, w której powstało? Noblista ceni u niego

<sup>25</sup> W często cytowanym wierszu *Czytając japońskiego poetę Issa* (1762–1826) Miłosz pisze: „Co jest wymówione, wzmacnia się. / Co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia” (*Wiersze wszystkie*, 704). W kontekście tego utworu z tomiku *To Adam Dziadek* zadaje ważne pytania dotyczące granic możliwości opisowych języka i dyskursu intersemiotycznego (*Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 175).

<sup>26</sup> *To*, s. 31.



realistyczne oddanie amerykańskich przestrzeni, zarówno zamkniętych, jak i otwartych, choć dla niego Hopper to przede wszystkim kronikarz przestrzeni emocjonalnej. Nikt inny nie potrafi w tak dojmujący sposób oddać na płótnie wrażenia samotności, widmowości amerykańskiego snu oraz poczucia alienacji, jakie przynosi życie w wielkim mieście. Nawet płótna, które nie przedstawiają żadnych postaci ludzkich, przenika jakaś trudna do zdefiniowania aura melancholii i goryczy. Według Miłosza:

[Hopper] wiernie pokazuje architekturę wielkomięską i drewnianych domów wybrzeża, mosty, szosy, stacje benzynowe, z rzadka sceny, których występuje parę postaci, najczęściej jednak samotna kobieta, jasnowłosa, naga, mniej więcej czterdziestoletnia, wpatrzona w pustkę albo w mur czynszowego domu za oknem<sup>27</sup>.

W końcu nazywa Miłosz amerykańskiego malarza „portrecist[ą] rzeczywistości”, który starał się czynić „możliwie najuczciwszy użytek z płótna i pędzla”<sup>28</sup>.

Obraz, który zainteresował i zainspirował Miłosza, to właśnie jeden z licznych portretów nieznośnej samotności zagubionej jednostki. Widzimy na nim kobietę w średnim wieku, która wpatruje się w kartkę papieru (prawdopodobnie list), otoczoną walizkami i torbami podróżnymi, w ciasnej przestrzeni mało przytulnego pokoju hotelowego. Potencjał narracyjny tego utworu jest bez porównania większy niż poprzednich ekfraz. Spontanicznie pojawiają się pytania dotyczące jej życia, smutku, samotności i sekwencji zdarzeń, które doprowadziły ją do obecnej sytuacji<sup>29</sup>. Jednak zabieg narratywizacji obrazu jest przez Miłosza wykorzystany w sposób minimalny. Poeta wskazuje raczej na możliwość obudowania kobiety z obrazu jakąś narracją, ale sam jej nie wykorzystuje.

Chociaż cały tomik *To* został wysoko oceniony przez większość czytelników, ten wiersz spotkał się z ostrą krytyką Michała Pawła Markowskiego:

<sup>27</sup> C. Miłosz, *Abecadło Miłosza*, Kraków 17, s. 66.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 67.

<sup>29</sup> W przywołanym wcześniej esejku Michał Paweł Markowski pisze o narratywizacji jako o jednej z technik często spotykanych w utworach ekfrastycznych. Według Markowskiego jest to jednocześnie zabieg nieco paradoksalnej intertekstualizacji opisu, gdyż jednocześnie „odsyła do innych segmentów opisywanej sceny, oraz [jest] jej unieważnieniem, gdyż opowiada o tym, czego na obrazie nie ma” (M. P. Markowski, *Ekphrasis*, op. cit., s. 232).

Dziwnie patrzy Miłosz na ten obraz i nie bardzo rozumiem, o co mu chodzi. 'Kobieta kariery'? Skąd taki pomysł? 'Kartka z cyframi'? Gdzie to widać? Hal-ka? Przecież to gorset. Miłosz widzi na tym obrazie kobietę, która nic nie wie o sobie, nie wie, kim jest, a jej smutek jest całkiem nieświadomy. Że niby komiwojażerka ('uczesanie jej nienaganne', mówi jakby z wyrzutem Miłosz) w hotelu zrzuca maski i nie wie już, kim jest, bo kariera stępiła jej wrażliwość? Zbyt proste to czytanie, zbyt proste. I zbyt krzywdzące dla kobiety w hotelu<sup>30</sup>.

Jest to komentarz dosyć zadziwiający, zwłaszcza w ostatnich słowach, w których Markowski zarzuca Miłoszowi, iż jego wiersz jest krzywdzący dla kobiety w hotelu. Trudno zgadnąć, na czym owa krzywda miałyby polegać, bo nie chodzi przecież o sartorialną niekompetencję Miłosza, czyli o to, że niefrasobliwie myli części damskiej garderoby. Czy krzywdzące jest charakterystyczne dla poety współczucie, jakie odczuwa on w stosunku do pogrążonej w smutku kobiety? Przecież sam Markowski pisze tak: „Hopper nie przedstawia samotności, lecz ją opowiada. Lepiej: sugeruje opowieść, nasycza nią prosty, statyczny obraz, unarracyjnia zwykłą sytuację, a tym samym ją rozsadza. Tym samym odwraca nas od tego, co obecne, i kieruje ku temu, co nieobecne”<sup>31</sup>. Jak znakomita większość obrazów amerykańskiego malarza, również ten odsyła do jakiejś innej, nieobecnej na obrazie przestrzeni. Nie należy więc chyba ganić Miłosza za to, że wyężdżając wzrok wyobraźni, próbuje odczytać wiadomość na kartce trzymanej przez kobietę. Jej samotność w hotelowym pokoju jest przecież wynikiem jakiegoś splotu zdarzeń, które doprowadziły do przedstawionej na płótnie sytuacji. Obraz ten jest niby pojedynczy kadr wycięty z filmu; kadr, który sugeruje jakieś „przed” i jakieś „po”. Spostrzeżenia te znajdują potwierdzenie w korespondencji malarza, który pisał w liście do Charlesa H. Sawyera:

Dla mnie forma, kolor i rysunek to tylko środki do celu, narzędzia, z jakimi pracuję, i nie interesują mnie one w ogóle dla nich samych. Przede wszystkim ciekawi mnie szerokie pole doświadczenia i wrażenia, z którym ani literatura, ani sztuki czysto plastyczne nie mają nic wspólnego. Trzeba ostrożnie mówić o ludzkim doświadczeniu, by nie pomieszać go z powierzchowną anegdotą. Zawsze mnie odpychało malarstwo, które bardzo wąsko traktuje harmonie lub dysonanse między kolorem i rysunkiem<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> M. P. Markowski, *Słońce, możliwość, radość*, „Tygodnik Powszechny” 2009 nr 49.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Cytat za: M. P. Markowski, *Słońce, możliwość, radość*, op. cit.

To prawda, że odczytanie Miłosza jest proste i nieco naiwne, ale jest to naiwność celowa i samoświadoma<sup>33</sup>. Poeta próbuje spojrzeć na ten obraz tak, jak mogłoby na niego patrzeć dziecko: plamy farby układają się dla niego w realną osobę, która ma jakąś historię, psychikę i życie osobiste. Nie interesują przy tym Miłosza techniczne aspekty obrazu, gdyż tym, co dla niego najważniejsze, jest pytanie, ile rzeczywistości udało się w nim zawrzeć (czyli zachować, ocalić).

Ciekawe jest zresztą zagadnienie przestrzeni obecności poety w wierszu (bo wydaje się, że można tu utożsamić go z głosem, który mówi w utworze). Jego istnienie w tekście ujawnia się pośrednio, w postaci współczucia, dzięki któremu Miłosz nawiązuje głęboko ludzką więź z kobietą na obrazie. Ostatni wers to oczywiście paradoks: nie jest prawdą, że nikt nie zapyta o tożsamość kobiety, ponieważ to pytanie zostało właśnie zadane przez samego poetę<sup>34</sup>. Dlatego też można zaryzykować twierdzenie, że do opisanego wcześniej, tytułowej triady należałoby dodać jeszcze czwarte „e” – empatię.

Miłosz pisze o samotności kobiety, jednak sięga również po inne, o wiele bardziej dramatyczne określenie, które mówi o jej nieświadomej (czyli nieświadomionej) rozpacz. Można więc powiedzieć, że ten obraz tworzy przestrzeń, w której dochodzi do swego rodzaju spotkania T. S. Eliota oraz Sorena Kierkegaarda. Jest to jeden z najbardziej eliotowskich wierszy Miłosza, o ile uznamy Eliota za poetę, który jako jeden z pierwszych pisał o poczuciu samotności jednostki żyjącej w molochu nowoczesnego miasta, zaś cień przywołanej już wcześniej postaci Kierkegaarda pojawia się właśnie w wersie: „Jaka rozpacz, nieświadoma, że jest rozpaczą!”. Trudno powiedzieć, czy jest to świadome nawiązanie do filozofii ojca egzystencjalizmu, ale samo pojęcie rozpacz nieświadomej odsyła nas do *Choroby na śmierć*, w której Kierkegaard analizuje różne rodzaje rozpacz, dochodząc do wniosku, że zadaniem człowieka jest stać się dla siebie przezroczystym w sensie egzystencjalnym, co oznacza między innymi konfrontację twarzą w twarz ze swoją rozpaczą. Bezimienna kobieta na obrazie – przynajmniej w subiektywnym odczytaniu Miłosza – wpisuje się zatem w pewien typ rozpacz, o której duński filozof pisze tak:

---

<sup>33</sup> Zarzut Markowskiego, iż wiersz Miłosza krzywdzi kobietę z obrazu, jest tym bardziej zadziwiający, że da się zauważyć wiele punktów stycznych między hermeneutycznymi strategiami Markowskiego i Miłosza, przede wszystkim świadome swej naiwności traktowanie obrazów jak(o) narracji o losach prawdziwych ludzi.

<sup>34</sup> Podobne paradoksy znajdujemy w słynnych wierszach Williama Wordswortha o Lucy.

W zasadzie jednak rozpacz powinna być rozpatrywana w kategoriach świadomości; to, czy rozpacz jest świadoma, czy nieświadoma, stanowi o różnicy jakościowej pomiędzy rozpaczą a rozpaczą. W pojęciu swym rozpacz jest zasadniczo świadoma; ale z tego nie wynika, że ten, w kim tkwi rozpacz i kto może być zgodnie z tym pojęciem nazwany zrozpaczonym, uświadamia to sobie. W tym znaczeniu świadomość jest decydująca<sup>35</sup>.

Kierkegaard określa rozpacz nieświadomą jako najniższy rodzaj rozpacz, najbardziej oddalony od możliwości uzdrowienia przez wiarę. Jednak dalsze spekulacje tej natury mogłyby odbiec zbyt daleko od ekfrazy polskiego poety, a przecież obrazy i wiersze to coś więcej niż liryczne komentarze do traktatów filozoficznych. Możliwość takiego odczytania dowodzi jedynie wielowymiarowości dzieła amerykańskiego malarza, skoro potrafi ono jednocześnie wywoływać tak różnorodne skojarzenia. Realizm Hoppera nie ogranicza się tylko do zagadnień czysto technicznych, ale pokazuje również jego psychologiczną przenikliwość, skoro trudno oprzeć się pokusie wpisania bohaterów tych płócien w perypetie ludzkich tragikomedii.

Ten krótki cykl ekfrastycznych wierszy z tomiku *To* z pewnością nie zmienia diametralnie obrazu twórczości Miłosza. Znajdujemy tu wszystkie charakterystyczne dla niej elementy: współczucie, upojenie rzeczywistością, zachłanność zmysłów, fascynację erotyczną podszewką świata, trudną wiarę w przystawalność języka do rzeczywistości oraz w ocalającą moc sztuki. Można dodać, że wśród prawdziwego natłoku pozycji o charakterze czysto teoretycznym, jakiego obecnie doświadczamy, utwory poetyckie inspirowane obrazami dowodzą żywotności dialogu intersemiotycznego na poziomie najbardziej podstawowym i źródłowym; w końcu to zachwyty nad konkretnym dziełem sztuki jest impulsem, który skłania poetę do próby oddania go za pomocą środków literackich. Miłosza wiersze o obrazach tworzą przestrzeń, w której może nastąpić spotkanie poezji, sztuki i filozofii. Jak pisał Jan Błoński, niewątpliwie jeden z najwybitniejszych znawców twórczości Miłosza: „Praca poety – to mimetyczne przedsięwzięcie wyobraźni – nie jest niczym innym jak uświęcającym porządkowaniem przestrzeni”<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972, s. 164–165.

<sup>36</sup> J. Błoński, *Miłosz wreszcie przeczytany*, „Tygodnik Powszechny” 1988 nr 36.

## Bibliografia

- Błoński Jan, „Kobiety Miłosza”, *Miłosz jak świat*, Kraków 2011.
- Błoński Jan, *Miłosz wreszcie przeczytany*, „Tygodnik Powszechny” 1988 nr 36.
- Czaja Dariusz, *Miłosza lekcja biologii*, „Przekładaniec” 2011 nr 25, <https://doi.org/10.4467/16891864PC.12.004.0431>.
- Dziadek Adam, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuki w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Fiut Aleksander, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, Kraków 1988.
- Fiut Aleksander, „Męczeństwo i ziemskie rozkosze”, *Z Miłoszem*, Sejny 2011.
- Fiut Aleksander, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 2011.
- Franaszek Andrzej, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011.
- Gogler Paweł, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004 z. 3–4.
- Gorczyńska Renata, „Obrysować słowem świat”, czyli 0 poezji i malarstwie, [w:] *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1992.
- Gutorow Jacek, *Przystanek Miłosz*, „Przekładaniec” 2011 nr 25, <https://doi.org/10.4467/16891864PC.12.007.0434>.
- Kierkegaard Søren, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972.
- Kierkegaard Søren, *Okruchy filozoficzne*, przeł. K. Toeplitz, Kęty 2011.
- Markowski Michał Paweł, „Ekphrasis”. *Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999 z. 2.
- Markowski Michał Paweł, *Słońce, możliwość, radość*, „Tygodnik Powszechny” 2009 nr 49.
- Miłosz Czesław, *Rok myśliwego*, Kraków 1991.
- Miłosz Czesław, *Abecadło Miłosza*, Kraków 1997.
- Miłosz Czesław, *Kontynenty*, Kraków 1999.
- Miłosz Czesław, *Ogród nauk*, Kraków 2013.
- Miłosz Czesław, *Rodzinna Europa*, Kraków 2011.
- Miłosz Czesław, *To*, Kraków 2001.
- Miłosz Czesław, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Sabo Roman, *Słów kilka o mistrzu pokonanej rozpacz*, „Postscriptum polonistyczne” 2011 nr 1 (7).
- Zembrzuska Joanna, *Wiersze Czesława Miłosza o obrazach*, Wydawnictwo e-bookowo 2011.



Agnieszka Kukuryk

## Przestrzeń literacka i malarska w *Peintures* Victora Segalena

Mon rôle est autre envers vous et ces Peintures, qui est de vous les *voir*, seulement. Ce sont des Peintures parlées<sup>1</sup>.

Zagadnienie pokrewieństwa sztuk znane jest od starożytności<sup>2</sup>. Zarówno w epokach dawnych, jak i w czasach nowożytnych, w rękopisach, a następnie w książkach drukowanych związki słowa i obrazu przejawiały się w różny sposób. Punkt odniesienia dla tych dwóch systemów znakowych wyznaczała rozmaicie rozumiana formuła Horacego z jego *Listu do Pizonów*. Od stuleci hasło *ut pictura poesis* („niechaj poezja będzie jak obraz”) wskazywało na dialog „dwóch sióstr”, w którym poezja pełniła funkcję mówiącego malarstwa (*pictura loquens*). Naśladowanie sztuk pięknych odegrało również szczególną rolę w twórczości poetów znad

---

<sup>1</sup> V. Segalen, wstęp do *Peintures*, [w:] *Œuvres Complètes*, Paris 1995, s. 155.

<sup>2</sup> Już Simonides z Keos w V wieku p.n.e. określił poezję jako mówiące malarstwo i malarstwo jako milczącą poezję. Zjawisko powinowactwa sztuk szerzej opisuje Henryk Markiewicz w artykule *Obrazowość a ikonizacja literatury*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984. Problem ten podejmuje również Seweryna Wysłouch w *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006.

Sekwany. Przemiany, jakie dokonały się w literaturze francuskiej na przełomie XIX i XX wieku, zgodnie z istotą awangardowości, miały charakter rewolucyjny, stanowiąc impuls dla pisarzy poszukujących nowego języka poetyckiego wyzwolonego z ograniczeń tradycyjnych reguł, a przy tym opartego na nowym sposobie obrazowania, polegającym na współlistnieniu kodu słownego z kodem rysunkowym, na wzajemnym przenikaniu się słów i obrazów, na możliwościach tkwiących w typografii utworów poetyckich. Struktury słowno-obrazowe dzieł modernistycznych były wyrazem tendencji określanej mianem syntezy sztuk. Jak nietrudno się domyślić, chodzi tu o taką ekspresję artystyczną, która stanowi połączenie kodu słownego oraz elementów ikonicznych.

Postulat „malowania słowami”, wywiedziony z idei pokrewieństwa sztuk, pojawił się w wielu utworach z początku XX wieku, wśród których należy wymienić *Kaligramy* Guillaume’a Apollinaire’a czy *Prozę kolei transsyberyjskiej i małej Jeanne z Francji* Blaise’a Cendrarsa. Już sam tytuł ostatniego utworu podaje w wątpliwość liryczne ramy tekstu, jego przynależność do gatunku, jakim jest poemat liryczny. Określany mianem „pierwszej książki symultanicznej”, tworzy rodzaj kolorystycznej partytury, w której treść determinuje formę i na odwrót. Konieczność jednoczesnej percepcji słów Cendrarsa i rysunków Soni Delaunay zmusza odbiorcę do symultanicznego odczytywania dzieła i do tworzenia w ten sposób pełniejszej jego wizji. Elementy malarskie są odbierane łącznie z tekstem pisany; słowo i obraz tworzą niepodzielną całość, sam utwór stanowi zaś znak obrazowo-poetycki. Guillaume Apollinaire, zwany przez krytyków „apostolem sztuki”, stosuje natomiast zasady analogiczne do tych, które obowiązywały w plastyce kubistycznej, dzieląc rzeczywistość na elementy, układane następnie na nowo w niekonwencjonalny, nieschematyczny sposób. W swoich utworach przedkłada zależność sztuka–twórczość nad relację sztuka–naśladownictwo, co sprawia, że ta pierwsza staje się jedną z podstawowych właściwości sztuki XX wieku.

W tym samym okresie inni francuscy pisarze poszukują inspiracji w kulturze i sztuce Dalekiego Wschodu. Wśród nich należy zwrócić uwagę przede wszystkim na twórczość Paula Claudela i Victora Segalena. Obaj poeci, zafascynowani „innym światem”, odnajdują w chińskim piśmie ideograficznym inspirację dla swoich dzieł, opartych na współlistnieniu słowa i obrazu. Chińska kaligrafia okazała się bowiem dla nich idealnym przykładem syntezy elementów plastycznych i werbalnych, przedstawienia i wyrażenia. Występując przeciwko metafizyce logocentrycznej charakterystycznej dla kultury Zachodu, skupili oni swoją uwagę na wizualnym aspekcie tekstu, przenosząc ciężar rozważań na substancję słowa. Głosząc tryumf *signifiant*



nad *signifié*, zerwali tym samym z klasycznym modelem znaku szwajcarskiego lingwisty Ferdynanda de Saussure'a. Warto wspomnieć, że poeci informowali się nawzajem o swoich dokonaniach literacko-artystycznych, jednocześnie przy tym ze sobą rywalizując. Słynne *Stèles (Stele)* Victora Segalena były odpowiedzią na *Connaissance de l'Est (Poznanie Wschodu)* Paula Claudela, studium o możliwości interpretacji graficznych tekstu literackiego, dzieła – jak twierdził sam twórca – „najbardziej przenikniętego Mallarmém”. W przypadku takich utworów jak *Cent Phrases pour éventails* Claudela i *Peintures* Segalena kierunek inspiracji był odwrotny. Bez wątpienia obaj poeci pilnie wysłuchali lekcji swego mistrza Stéphane'a Mallarmégo. Proklamując kryzys wiersza, ten francuski symbolista uwolnił strofę od klasycznego rygoru aleksandryny i wprowadził do liryki wiersz wolny, tworząc poezję *ex nihilo*. Jednym z kluczowych elementów jego refleksji nad nowym językiem poezji był postulat skonstruowania tekstu pozbawionego wszelkich związków z autorem. Zanik głosu poety nie oznaczał jednak w żadnym wypadku pustki lub jego absolutnego milczenia, świadczył natomiast o negacji liryki osobistej. Podkreślił to zresztą sam Mallarmé w *Crise de vers*. „Wypowiedzeniowe zniknięcie poety” jest bardzo precyzyjne. Rodzaj depersonalizacji, na którą wskazał również Charles Baudelaire w *Malarzu życia nowoczesnego*, pozwala poecie zwrócić uwagę na strukturę tekstu oraz kompozycję wiersza. Autor oddaje inicjatywę słowom, odsyłając w ten sposób spojrzenie czytelnika ku tekstowi oraz relacjom zachodzącym pomiędzy jego elementami. Zniknięcie poety jako siły tworzącej tekst nie pociąga jednak za sobą tekstowej anarchii. Wiersz stanowi precyzyjną strukturę, której celem jest obudzenie emocji oraz refleksji w czytelniku. Poeta przyjmuje zatem rolę alchemika lub poety-konstruktora, którego zadaniem jest takie powiązanie słów, by mogła się w nich wypełnić tajemnica poezji. Tego typu tworzenie polega przede wszystkim na łączeniu słów, na odnajdowaniu związku pomiędzy nimi a milczącą bielą strony. Dzięki tej strategii tekst odzyskuje swoją autoteliczność i autoreferencjalność.

Krótką charakterystyką zmian, jakie nastąpiły w poezji francuskiej przełomu XIX i XX wieku, jest niezwykle istotna, gdyż są one punktem odniesienia do dalszych rozważań i analizy dzieł Victora Segalena inspirowanych sztuką Dalekiego Wschodu. Zasady wywiedzione z koncepcji modernistycznych były dla tego poety impulsem do szukania własnych, oryginalnych rozwiązań. Kluczem do powstania Segalenowskich werbalno-wizualnych utworów stały się wschodnie dzieła malarskie, które, w przeciwieństwie do sztuki zachodniej, ukształtowanej na kulturze greckiej odwołującej się do *mimesis* jako naśladowania zewnętrznej wobec dzieła rzeczywistości, cechował brak iluzjonizmu. Nie bez znaczenia

pozostaje przy tym, że pragnieniem poety było stworzenie nowego gatunku literackiego. Ambicje Segalena zostały częściowo zaspokojone opublikowaniem w 1912 roku jego *opus magnum*, jakim były *Stèles* – zbiór wierszy, w których nowe zasady konstruowania tekstu pozwoliły mu uzyskać wieloznaczność, metajęzykowość i intertekstualność. Była to także odpowiedź poety na wspomniany już kryzys reprezentacji, tradycyjnych zasad i technik przedstawienia rzeczywistości. Poeta zerwał z regułą linearności tekstu i nadał mu trzeci wymiar, tworząc tym samym, podobnie jak Mallarmé, dzieło totalne. Pobyt w Państwie Środka w latach 1910–1914 podsycał jego artystyczne aspiracje. To właśnie tam poeta poznał język, w którym słowo i obraz współgrają ze sobą, tworząc jednolitą całość. Warto jednak przypomnieć, że pierwsze próby przeniesienia estetyki malarskiej na płaszczyznę literacką Segalen podjął już w utworze *Immémoriaux*, opublikowanym w 1907 roku, określanym współcześnie przez krytyków jako studium etnograficzno-historyczne. Źródłem inspiracji należy w tym przypadku poszukiwać w obrazach Paula Gauguina, w którym poeta odnalazł swoje *alter ego*. Wzorem malarza postimpresjonisty, stosując właściwe literaturze środki, poeta „maluje” słowami idylliczny świat Maorysów. Tworzy literackie, poetyckie odpowiedniki dzieł malarskich, czerpiąc obficie ze słownictwa kolorów i kształtów, a jego opisy maoryskiej kultury są pełne symboli i tajemniczych przedstawień.

Podjęte próby przetransponowania motywów malarskich na płaszczyznę literacką doprowadziły ostatecznie Segalena do stworzenia nowej formy literackiej, jaką były „*peintures parlées*” („mówione obrazy”), łączące w jednej przestrzeni malarstwo, poezję i kaligrafię. W tych utworach, zebranych pod wspólnym tytułem *Peintures*, twórca posługuje się ekfrazą, czyli artystycznym opisem dzieła sztuki, w szerokim znaczeniu rozumianą jako opis artefaktu, w wąskim – jako osobny gatunek literacki. Podobnie, jak w przypadku wspomnianych wcześniej *Stèles*, celem poety jest ukazanie obrazu w jego trójwymiarowej postaci. Z jednej strony jest to próba przekładu intersemiotycznego, czyli przetworzenia rzeczywistości z obrazu na język poetycki. Malarz (narrator) jest wizjonerem, który prowadzi wzrok czytelnika (widza), odsłaniając przed nim kolejne elementy obrazu. Recepcja dzieła wymaga aktywnego udziału czytelnika (widza), co stanowi swego rodzaju „akt współtworzenia”. Z drugiej strony, jego układ typograficzny sprawia, że czytelnik (widz) ma przed oczami nie zwykły tekst, a formę dzieła plastycznego.

Tomik *Peintures* składa się z trzech części. Pierwsza z nich (*Peintures magiques*) powstała w czasie pobytu autora w Chinach, druga (*Cortèges et trophée des tributs des royaumes*) została opracowana w 1915 roku po

powrocie Segalena do kraju. Pracę nad trzecią częścią (*Peintures dynamiques*) poeta ukończył tuż przed publikacją całego dzieła w 1916 roku. Tytułowe „peintures” autor opatrzył wstępem zawierającym wskazówki, według których należy interpretować jego literacko-artystyczną wypowiedź. Ta swego rodzaju instrukcja obsługi ma charakter paratekstu umożliwiającego niewtajemniczonym czytelnikom z kręgu kultury zachodniej odczytanie estetyki dzieła. Jest to dialog, do którego narrator zaprasza już w pierwszych słowach czytelnika (widza), co sprawia, że aktywna rola tego drugiego wpisana jest w semantykę dzieła<sup>3</sup>. Segalen zmusza w ten sposób swojego interlokutora do udziału w procesie tworzenia, zadając mu zaczepne pytania:

Jesteś tu, czekasz, zdecydowany być może wysłuchać mnie aż do końca; lecz czy przygotowany czy nie, by dobrze zobaczyć, bez ograniczeń, wszystko obeerzeć do samego końca? – Nie pragnę składania obietnic: nie oczekuję ani odpowiedzi, ani pomocy, potrzebuję tylko ciszy i twoich oczu. Przede wszystkim wiesz, co tu się dzieje i dlaczego odbywa się ta PARADA? To są Chińskie Obrazy<sup>4</sup>.

Termin „parade”, użyty przez autora dla określenia swojego utworu, nawiązuje do wiersza Artura Rimbauda o tym samym tytule<sup>5</sup>, w którym poeta-wizjoner tworzy portret grupy będący nie zwykłym przedstawieniem, lecz kreacją artystyczną. Analogię z francuskim symbolistą podkreślają również słowa innego poety, Paula Verlaine’a, porównującego *Illuminacje*, tomik, z którego pochodzi wspomniany wiersz, do „kolorowych rycin” („gravures coloriées”). Inspirując się alchemią słowa poety-jasnowidza, Segalen tworzy nową retorykę poetycką, by „wyrzucić niewyraźne”.

<sup>3</sup> To wpisanie czytelnika w semantykę dzieła nie jest zabiegiem nowatorskim, ale nikt go przed Segaleniem tak konsekwentnie i świadomie nie zastosował. Dopiero prawie 40 lat później Michel Butor w swoim dziele *Przemiana* podjął podobną próbę przedstawienia aktu czytania w procesie tworzenia dzieła.

<sup>4</sup> „Vous êtes là, vous attendez, décidés peut-être à m’écouter jusqu’au bout ; mais destinés ou non à bien voir, sans pudeur, à tout voir jusqu’au bout ? – Je ne mendie point des promesses : je ne veux d’autres réponses ou d’autre aide que le silence et que vos yeux. D’abord, savez-vous ce qui se montre ici et pourquoi se tient cette PARADE ? Ce sont des Peintures Chinoises”. V. Segalen, *Peintures*, [w:] *Œuvres Complètes*, op. cit., s. 155. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, autorką wszystkich fragmentów przekładu *Peintures* jest Agnieszka Kukuryk.

<sup>5</sup> Zafascynowany utworami Artura Rimbauda Segalen poświęcił twórczości tego symbolisty artykuł *Le double Rimbaud*, który ukazał się w „Le Mercure de France” 15.04.1906 roku, 15 lat po śmierci poety. Autor pyta w nim o istotę poezji i jego jasnowidzenia.

Ta, jak pisze autor, „upojna wizja, to przenikliwe spojrzenie, to **jasnowidzstwo** może mieć miejsce” („cette vision enivrée, ce regard pénétrant, cette **clairvoyance** peut tenir lieu”)<sup>6</sup>.

Wyjątkowa wartość tej artystycznej kreacji nie zamyka się w prostej metaforze obrazów ożywionych, co mógłby sugerować jej tytuł. Każdy z utworów jest literackim dziełem sztuki, w którym autor transponuje materialne i techniczne cechy malarstwa chińskiego. Nie jest to zatem wyłącznie „referencyjna iluzja”, o czym przekonywał Michael Riffaterre w artykule *L'Ilusion d'ekphrasis*, będąca „interpretacją poddyktowaną nie tyle przez rzeczywisty lub fikcyjny obiekt, ile przez rolę w kontekście literackim”<sup>7</sup>. Strategia w „peinture parlée” nie polega na wiernym odwzorowaniu malarskiej reprezentacji i jej denotacji. Nie są to poetyczne komentarze ani opisy obrazów, gdyż te nie istnieją, nie mając swoich odpowiedników w świecie realnym. Do podobnych spostrzeżeń doszedł później Roland Barthes, który w *Imperium znaków* pisze:

Tekst nie „komentuje” obrazów. Obrazy nie „ilustrują” tekstu: każdy z nich był dla mnie jedynie punktem wyjścia, swego rodzaju wizualnym rozmigotaniem, analogicznym do tej zatury sensu, którą zen nazywa satori; spłot tekstów i obrazów ma zapewnić bieg, wymianę takich signifiants, jak ciało, twarz, pismo, i odczytywać w niej odwrót znaków<sup>8</sup>.

Teksty Segalena mają charakter autoreferencyjny i zachowują swoją autonomiczność, co zresztą podkreśla sam poeta w przedmowie:

A jeśli nawet nie odkryje się obrazów prawdziwie tu namalowanych... tym lepiej, słowa same stworzą obraz, w sposób bardziej swobodny!<sup>9</sup>

Nie bez znaczenia jest tu oczarowanie autora Państwem Środka. W poszukiwaniu nowej formy wypowiedzi Segalen zgłębiał tajniki sztuki chińskiej, zwiedzając i podziwiając pałace miejscowych notabli. Swoją wiedzę czerpał również z opasłej książki, dzieła jednego z pierwszych znawców tradycyjnej sztuki Dalekiego Wschodu, Stephena Bushella *L'Art*

<sup>6</sup> V. Segalen, wstęp do *Peintures*, [w:] *Œuvres Complètes*, op. cit., s. 156.

<sup>7</sup> M. Riffaterre, *L'Ilusion d'ekphrasis*, [w:] *La Pensée de l'Image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, éd. G. Mathieu-Castellani, Saint-Denis 1994, s. 211–212.

<sup>8</sup> R. Barthes, *Imperium Znaków*, przeł. A. Dziadek, M. P. Markowski, Warszawa 2004, s. 45.

<sup>9</sup> „Et si même on ne découvrait point d'images vraiment peintes là-dessous... tant mieux, les mots feraient image, plus librement!”. V. Segalen, *Œuvres Complètes*, op. cit., s. 156.

*chinois*<sup>10</sup>, w której w następujący sposób został scharakteryzowany dialog słowa i obrazu:

Wśród ogólnych cech tradycyjnego malarstwa chińskiego najbardziej uderzającą, tą, która z największą siłą dominowała w ciągu długiej, historycznej ewolucji, jest jej znak graficzny; chińscy malarze są przede wszystkim rysownikami i kaligrafami<sup>11</sup>.

Obcowanie z cywilizacją i kulturą azjatycką, kontemplacja dzieł sztuki oraz nauka chińskiej kaligrafii<sup>12</sup> pozwoliły Segalenowi zrozumieć zasady powstawania pozornie prostego, monochromatycznego malarstwa, w którym, jak słusznie zauważa Anna Iwona Wójcik w eseju *Sześć zasad chińskiego malarstwa tuszem*, „nie wierne odwzorowanie form jest kryterium estetycznym, lecz raczej ucieleśniona przez naturę abstrakcja ich witalnych esencji”<sup>13</sup>. W oczach odbiorcy z Zachodu, jak pisze Bei Huang, badaczka dzieł Victora Segalena, pismo ideograficzne jest „portretem przedmiotu”, a obraz – swego rodzaju ideogramem, którego forma streszcza istotę rzeczy<sup>14</sup>. Takie wyróżnienie pozwoliło Stephenowi Bushellowi rozwinąć porównanie między obrazem malowanym a obrazem ideograficznym:

Chińskie pismo było zresztą pierwotnie ideograficzne; jego najwcześniejsze znaki nadawały, w mniej lub bardziej określony sposób, obraz rzeczom; element fonetyczny został zaadaptowany dopiero znacznie później. Na takie pochodzenie wskazuje nam słowo *wen*, „portret przedmiotu”, nadane pierwszym znakom, wymyślonym, zgodnie z tradycją, przez Ts’ang-kie (ch. *Cang Jie*), w celu zastąpienia pisma węzełkowego, służącego do tej pory do zapisywania wydarzeń.

<sup>10</sup> S. W. Bushell, *L’art chinois*, przeł. H. d’Ardenne de Tizac, Paris 1910.

<sup>11</sup> „Parmi les traits généraux de la peinture chinoise traditionnelle, le plus frappant, celui qui a dominé avec le plus de force au cours de sa longue évolution historique, est son caractère graphique ; les peintres chinois sont, avant tout, des dessinateurs et calligraphes”. S. W. Bushell, *L’art chinois*, op. cit., s. 297 (przeł. wł. A. K.).

<sup>12</sup> Spośród trzech autorów (Henri Michaux, Paul Claudel, Victor Segalen) wymienianych jednych tchem jako znawców cywilizacji, kultury i literatury Dalekiego Wschodu tylko ten ostatni naprawdę poznał znaczenie chińskich znaków i okazał się przy tym wybitnym sinologiem.

<sup>13</sup> A. I. Wójcik, *Sześć zasad chińskiego malarstwa tuszem*, „Estetyka i Krytyka” 2002 nr 1 (2), s. 4.

<sup>14</sup> B. Huang, *Segalen et Claudel. Dialogue à travers la peinture extrême-orientale*, Rennes 2007, s. 39.

[...] wszystkie legendy zgodnie podają wspólne pochodzenie pisma i malarstwa; chińscy krytycy obstają niezmiennie przy tej jedności<sup>15</sup>.

W podobny sposób wypowiedział się Segalen w swoich *Fragments de littérature chinoise*, pisząc:

Niemożliwym było pominięcie chińskiej obrazowości. Mówienie o Stylu, o *wen*, 文, bez przedstawienia obrazu jest tak samo iluzoryczne jak pisanie w muzyce „nadaj ton” bez podania linii melodycznej<sup>16</sup>.

Poeta o aspiracjach artysty miał świadomość różnic, jakimi odznaczała się sztuka orientalna. Przede wszystkim w kulturze Dalekiego Wschodu literatura i malarstwo nie wykluczają się wzajemnie, lecz współpracują, tworząc czasoprzestrzenne dzieło. Wiemy już, że jest to głównie zasługa pisma ideograficznego. Każda ze sztuk stara się wyjść poza ramy przypisanych jej właściwości wypowiedzi. I tak, chińska kaligrafia łącząca słowo i obraz pozwala tworzyć utwory obrazowo-poetyckie, które, ze względu na ich specyfikę, nie tylko się czyta, ale również ogląda. Z kolei malarstwo, pozostając pod wpływem poezji, ma w sobie coś z liryzmu. Dlatego na każdej z tych płaszczyzn, patrząc z punktu widzenia specyfiki odczuwania piękna i poglądów estetycznych, można znaleźć wiele elementów wspólnych lub wzajemnie ze sobą powiązanych. Wschodnie, literackie i malarzkie dzieła stanowią zatem zaprzeczenie tezy Gottholda Efraima Lessinga sformułowanej w 1766 roku w rozprawie *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*. Podkreślając strukturalną odmienną malarstwa i literatury, wyraźnie oddzielił on od siebie te dwie dziedziny sztuki, kwestionując, *ipso facto*, horacjańską formułę *ut pictura poesis*. W konsekwencji postawił

<sup>15</sup> „L'écriture chinoise, d'ailleurs, fut à son origine idéographique ; ses caractères primitifs rendaient à la figuration plus ou moins exactes des choses ; l'élément phonétique ne fut adopté que beaucoup plus tard. On trouve une indication bien nette de cette origine dans le nom de *wen*, „portrait de l'objet”, donné aux premiers caractères inventés, selon la tradition, par Ts'ang-kie (ch. *Cang Jie*), pour remplacer les cordes nouées et les tailles à encoches qui servaient jusqu'alors à enregistrer des événements. [...] toutes les légendes s'accordent pour donner une origine commune à l'écriture et à la peinture ; les critiques chinois insistent constamment sur cette unité”. B. Huang, *Segalen et Claudel...*, op. cit., s. 39.

<sup>16</sup> „Il était impossible d'omettre la figuration chinoise. Parler du Style, du *wen*, 文, sans en représenter aussitôt l'image, est aussi illusoire que d'écrire, en musique „portez la voix”, sans donner le contour mélodique”. V. Segalen, *Œuvres Complètes*, op. cit., s. 159.

przed teoretykami literatury dwa problemy: obrazu i obrazowości w poezji (tj. przedstawień wyobraźniowych) oraz techniki literackiej (tj. problem opisu w literaturze). Lessing podkreślił, że malarstwo zajmuje przestrzeń, oratorstwo – czas, a współistnienie tych dwóch płaszczyzn jest niemożliwe. W opozycji do takiego podziału stała szeroko rozumiana twórczość modernistyczna, w założeniach oparta na przekraczaniu granic znakowych oraz na powiązaniach plastyczno-literackich. Przestrzenny aspekt konstrukcji utworu stał się znaczącym elementem w poezji graficznej.

W kulturze europejskiej formuła *ut pictura poesis* była jedną z najpopularniejszych *topoi* w historii estetyki, często przywoływaną w kontekście analizowania istoty poezji. Zbliżenie do cywilizacji Wschodu z a o w o c o w a ł o n o w y m s p o j r z e n i e m na kwestię powinowactwa literatury i sztuki. W tym kręgu kulturowym poeta jest często również artystą, który tworzy na zasadzie korespondencji sztuk. Warto w tym kontekście wskazać na jednego z najwybitniejszych pisarzy dynastii Tang, Wang Wei (699–759)<sup>17</sup>, uznawanego za prekursora klasycznej „poezji wizualnej” określanej współcześnie jako „*peinture de lettrés*” („obraz literatów”) lub „*peinture lettrée*” („obraz literacki”), o którym, brytyjski historyk sztuki Michael Sullivan pisał:

Smakując poezję Mojie – wiersz jest jak obraz  
Patrząc na jego pejzaż – obraz jest jak wiersz<sup>18</sup>.

Temu poecie przypisuje się także stworzenie nowego formatu obrazu – poziomego zwoju, który ogląda się, rozwijając go stopniowo i podziwiając jego kolejne sceny. Takie przedstawienie wzbogaca statyczne z natury dzieło malarskie o wymiar temporalny. Dla Segalena, zastanawiającego się nad specyfiką medium artystycznego przynależnego każdej ze sztuk, nad przywilejami i ograniczeniami poszczególnych dziedzin twórczości artystycznej, to właśnie te elementy miały kluczowe znaczenie w poszukiwaniu własnej formy wypowiedzi. Połączenie płaszczyzny literackiej, którą cechuje osadzenie w czasie, z płaszczyzną malarską, określaną w kategoriach przestrzeni, dało początek nowej kreacji artystycznej, wymagającej od czytelnika percepcji w duchu syntezy sztuk. Segalen powiązał tym samym przestrzeń przedstawioną z przebiegającym w czasie procesem jej

<sup>17</sup> Wang Wei – poeta, malarz, kaligraf, polityk, teoretyk sztuki.

<sup>18</sup> M. Sullivan *The Birth of Landscape Painting in China: The Sui and T'ang dynasties*, Berkeley 1980, s. 55 (tłumaczenie własne: Agnieszka Kukuryk). Mojie to buddyjskie imię używane przez Wang-Wei.

kształtowania. To złączenie cech przestrzennych i czasowych w ramach jednolitej całości, ich wzajemne uzupełnianie się, stanowiło o oryginalności dzieła.

Co więcej, do tych dwóch aspektów, słowa i obrazu wpisanych w czasoprzestrzeń, określoną później przez Bachtina jako *chronotop*<sup>19</sup>, poeta dodał trzeci, zasadniczy element. Jest nim odbiorca – czytelnik (widz), którego rola w procesie tworzenia staje się równie ważna jak autora utworu. Współistnienie tych ogniwi, ich wzajemne relacje dały początek *Peintures*, o których, w przeddzień ich publikacji w 1916 roku, Segalen z dumą pisał:

Forma literacka zastosowana w tej książce jest nowa. Zrywając wyraźnie z procesem, jakim jest „powieść”, w której postaci rozmawiają i udają życie w celu rozbawienia lub znudzenia odbiorcy, tutaj autor prosi czytelnika lub przynajmniej „widza” na stronę i przydziela mu rolę „asystenta”, „wspólnika”. Dokonują się wzajemne oddziaływania. Takie założenie wprowadzone jest po raz pierwszy i, jak się wydaje, sprawdza się od początku do końca całej książki<sup>20</sup>.

Pragnieniem poety było „wyposażyć” słowo w moc obrazowania, tak by mogło ono nie tylko (re)prezentować obraz („faire image”), lecz także go stworzyć („faire l’image”). W tym celu, autor przyjmuje rolę narratora określonego jako „bonimenteur”<sup>21</sup>. To on, niczym Maître-Peintre (Mistrz-Artysta), którego postać poeta wprowadza we wstępie, prowadzi wzrok czytelnika (widza)<sup>22</sup>, odkrywając przed nim kolejne partie, tak jak w tradycyjnym chińskim zwoju. Marc Gontard, krytyk dzieł Segalena,

<sup>19</sup> Warto przypomnieć, że przed utrwaleniem się terminu *chronotop* stosowano pojęcia „przestrzenno-czasowy obraz”.

<sup>20</sup> „La forme littéraire adoptée dans ce livre est neuve. Brisant net avec le procédé « roman » où des personnages dialogues et feignent de vivre pour la joie ou l’ennui du lecteur – ici, l’auteur prend à partie le lecteur ou du moins le « spectateur » et en fait un « comparse », un « complice ». Il y a retentissement réciproque. Cette hypothèse est menée pour la première fois et, semble-t-il, sans défaillance, d’un bout à l’autre d’un livre complet”. V. Segalen, *Présentation de Peintures*, cyt. za: Haiying Quin, [w:] *Segalen et la Chine. Écriture intertextuelle et transculturelle*, Paris 2003, s. 141.

<sup>21</sup> W języku francuskim słowo „bonimenteur” jest derywatem potocznego terminu „bon(n)ir”, co znaczy „opowiadać dobre historie w celu stworzenia iluzji”. „Bonimenteur” jest to osoba, która nadaje iluzjom autentyczny charakter. Z kolei w kulturze japońskiej odpowiednikiem „bonimenteur” jest „benshi” i oznacza aktora głosowego, który w epoce kina niemego udźwiękował filmy.

<sup>22</sup> Muriel Détrie w swojej rozprawie doktorskiej, wzorując się na opozycji dokonanej przez A. J. Greimasa między *destinateur* i *destinataire*, dokonuje dystynkcji między autorem i narratorem (*narrateur*) oraz czytelnikiem i odbiorcą narracji (*narrataire*),



taki sposób narracji określa mianem „une cinétique textuelle”<sup>23</sup> („kine-tyczności tekstowej”). Natomiast sam poeta, w swoim eseju *Place nette*, ujął to następująco:

Chciałbym tu przyjąć zwyczajnie postawę człowieka paradującego. Pałeczka w dłoni. – **Przestrzeń i słowa.** – Dokonuję aktów **narracji**. A jeśli nie powstaną płótna czy obrazy, tym lepiej; pozostaną jedynie słowa, które stworzą obrazy<sup>24</sup>.

Jest to odejście od klasycznej formy ekfrazy. Rolą narratora nie jest już zwykle opisywanie, lecz wskazywanie poszczególnych części składowych obrazu, nakierowanie na nie wzroku czytelnika, sugerowanie, w jaki sposób ma on czytać tekst. Aby uzyskać zamierzony efekt, „bonimenteur”, „z różdżką w dłoni”, po nakreśleniu ogólnej topografii każdego obrazu wodzi wzrokiem czytelnika, posługując się wyrażeniami deiktycznymi („voici”, „voilà”), przysłówkami miejsca („ici”, „là”, „ailleurs”, „à gauche”, „à droite”, „par ici”, „par-là”), licznymi zaimkami wskazującymi, a także wyznacznikami czasu („d’abord”, „bientôt”, „maintenant”, „cette fois”, „en ce moment”). Nie bez znaczenia jest także zróżnicowany krój pisma, sugerujący zmianę intonacji, oraz zastosowanie licznych asonansów i aliteracji, a nawet użycie wyrażeń z rejestru języka mówionego. Co więcej, narrator odwołuje się nie tylko do wzroku i słuchu, lecz także do trzeciego zmysłu czytelnika, a mianowicie dotyku, tak jak to uczynił w utworze pt. *Fresque de laine*:

Dotknij palcami oraz przyłóż najdelikatniejszą, najbardziej czułą i ukrwioną częścią dłoni... To jest przytulne i miękkie [...]<sup>25</sup>

Poeta stara się tym samym zatrzeć granice między rzeczywistością a fikcją. Za pomocą słów stopniowo wypełnia jednocześnie przestrzeń literacką i malarską. Linearność tekstu zostaje zestawiona z ogólną percepcją

---

tak jak to uczynił Gérard Genette w *Figures III*. M. Détrie, *Peintures et la notion esthétique chinoise qiyan*, Segalen : le rythme et le souffle, Nantes 2002, s. 107.

<sup>23</sup> M. Gontard, *Une esthétique de la Différence*, Paris 1990, s. 230.

<sup>24</sup> „Je voudrais ici prendre simplement l’attitude parade. Baguette en main. – **Une surface et des mots.** – Je fais le **boniment**. Et s’il n’y a pas de toiles et pas d’images, tant mieux ; les mots restent seuls et feront images”. V. Segalen, Pierwszy manuskrypt *Peintures*, BNF, Manuscrits 4 vol. n. a. f. 25823–25826, s. 4.

<sup>25</sup> „Appliquez vos doigts et la plus mince et la plus sensible partie du poignet où sont les veines... Ceci est accueillant et moelleux [...]”. V. Segalen, *Fresque de laine*, *Œuvres Complètes*, op. cit., s. 182.

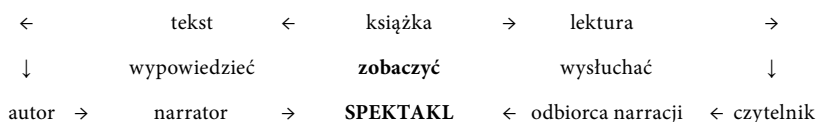
narzuconą przez malarskie przedstawienie. Zabiegi te mają na celu ułatwienie zadania czytelnika, który musi substytuować tekst słyszany przez tekst pisany. Ścisły związek między narratorem a czytelnikiem jest jednym z warunków koniecznych do powstania dzieła, o czym Segalen pisze we wstępie:

Jest to dzieło obopólne; z mojej strony, dokonuje się rodzaj pewnej parady, odsłony, opowiadania... Jednakże zupełnie bezużytecznego, niestosownego i bardzo śmiesznego, gdybym nie odczuwał w tobie jego oddziaływania i znaczenia. Pewna atencja, akceptacja z twojej strony, a z mojej pewna ekspresja, swada, emfaza, elokwencja, są zatem jednocześnie wymagane<sup>26</sup>.

Wzajemne relacje między tekstem a lekturą, wypowiedzeniem a wysłuchaniem, wreszcie interakcje na poziomie narratora z odbiorcą tworzą nierozdzielalną całość artystyczno-literacką, którą poeta nazywa spektaklem:

Pozwól się zaskoczyć tym, że to nie jest książka, lecz wypowiedzenie, przywołanie, ewokacja, **spektakl**. Następnie pojmiesz, że zobaczyć [...] znaczy uczestniczyć w geście tworzenia Malarza<sup>27</sup>.

Związki między poszczególnymi częściami kształtują się według poniższego schematu:



Każdy utwór ze zbioru *Peintures* nie tylko opisuje, lecz także uprzedmiotawia obraz w jego trójwymiarowej postaci. Jeśli posłużyć się terminologią Gérarda Genette'a zaczerpniętą z jego *Figures II*, z jednej strony mamy

<sup>26</sup> „Ceci est une œuvre réciproque ; de mon côté, une sorte de parade, une montre, un boniment... Mais très inutile, déplacé et fort ridicule s'il ne trouvait en vous son retentissement et sa valeur. Donc, une certaine attention, une certaine acceptation de vous, et, de moi, un certain débit, une abondance, une emphase, une éloquence sont également nécessaire. Convenez de cette double mise au jeu”. V. Segalen, *Œuvres Complètes*, op. cit., s. 156.

<sup>27</sup> „Laissez-vous donc surprendre par ceci qui n'est pas un livre, mais un dit, un appel, une évocation, un **spectacle**. Et vous conviendrez bientôt que voir, [...] c'est participer au geste dessinant du Peintre”. Ibidem, s. 157.

tu do czynienia z tak zwaną *spatialité signifié* lub *représentée* (przestrzenią przedstawioną) i *spatialité signifiante* lub *représentative* (przestrzenią przedstawiającą)<sup>28</sup>. W utworach Segalena narracja odnosi się do przestrzeni przedstawionej, w której tekst o p o w i a d a o płaszczyźnie malarskiej, opisuje miejsca w celu unaocznienia świata pozajęzykowego. Z drugiej strony zapisany tekst, jego układ na stronie, podobnie jak w sztukach plastycznych, staje się elementem znaczącym, przestrzenią przedstawiającą.

Źródłem takiego postrzegania tekstu było odkrycie przez Segalena perspektywy izometrycznej, charakterystycznej dla tradycyjnego malarstwa chińskiego. W przeciwieństwie do perspektywy linearnej, związanej z rozwojem kultury zachodniej, daje ona specyficzną świadomość przestrzeni. Przede wszystkim, jak pisze wspomniana już Anna Iwona Wójcik:

[...] przestrzeń nie jest tylko tym, co się „widzi”. Postrzeganie kształtów, głębi nakładających się planów, siatki kierunków: góra–dół, prawo–lewo, bliżej–dalej, w gruncie rzeczy jest „odczytywane” nie za pomocą postrzegania stereoskopowego, lecz jednoocznego, z płaskich dwuwymiarowych obrazów, które są zestawiane z wcześniejszymi doświadczeniami ruchu, jakie przeżył patrzący<sup>29</sup>.

Podobnie jak chińscy artyści, Segalen odstąpił od perspektywy zbieżnej, która nazbyt realistycznie dookreśla przestrzeń, rezygnując przy tym z nieograniczonych pokładów wyobraźni. Tymczasem „rzeczywistość [chińskiego] arcydzieła malarstwa czy kaligrafii transcenduje rzeczywisty świat. Istnieje w oczach umysłu jako przestrzeń wyobrażona”<sup>30</sup>.

Każdy tekst w tomiku *Peintures* jest splotem narracji i opisu, zestawieniem różnych punktów widzenia, co sprawia, że staje się bytem autonomicznym w swojej czasoprzestrzeni. Z drugiej strony, zbiór utworów o określonej strukturze, podziale na trzy części, połączonych ze sobą białą lub ciszą, parafrazując Mallarmégo, tworzy również, co sugerował sam Segalen, spektakl. Narrator dokonuje fragmentaryzacji przestrzeni, by następnie złożyć poszczególne elementy w kompozycyjną całość, lub – jak mówi poeta – powrócić na główną scenę, na której znajduje się „le nœud, le pivot de cette fête” („splot akcji, oś, wokół której rozgrywa się ta sztuka”). Haiying Qin w książce *Segalen et la Chine. Écriture intertextuelle et transculturelle*<sup>31</sup> wskazuje w tym kontekście na zjawisko tak zwanego zoomu,

<sup>28</sup> G. Genette, *Figures II, La littérature et l'espace*, Paris 1979, s. 43–48.

<sup>29</sup> A. I. Wójcik, *Sześć zasad chińskiego malarstwa tuszem*, op. cit., s. 4.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>31</sup> H. Qin, *Segalen et la Chine. Écriture intertextuelle et transculturelle*, Paris 2003, s. 162.

polegające na jednoczesnym przeżywaniu przez widza efektu oddalenia i przybliżenia. Analogia do zasady dekompozycji-(re)kompozycji, która przybrała najbardziej radykalną postać w kubizmie syntetycznym, podejmującym próby ukazania przedmiotu z różnych punktów widzenia i starającym się oddać jego trójwymiarowość w ramach dwuwymiarowej przestrzeni płótna, wydaje się tu dość oczywista.

W trzeciej części tomiku, zatytułowanej *Peintures dynastiques*, każdy utwór oznaczono tytułem wskazującym na kolejne chińskie dynastie panujące (np. „Perdition de Chang-Yin”, „Extase funeste de Tsin”, „Maîtrise logique de Song”). Według wspomnianej już Haiying Qin jest to *sui generis* „koronacja” następującego po nich tekstu. Najbardziej spektakularna pod względem typograficznym jest jednak część pierwsza, *Peintures magiques*, w której tytuły są jednym ze strukturalnych elementów słowno-obrazowych utworów. Wyróżnione przez autora wersalikami, nie mają przy tym swojego stałego miejsca. Czasami jest to początek tekstu, innym razem jego środek niekiedy nawet koniec. Bez względu na to, czy jest to *incipit*, inskrypcja czy też epilog, każdy z tych tytułów nawiązuje do tradycyjnej wschodniej kaligrafii opartej na piśmie ideograficznym. W przeciwieństwie jednak do *Stèles*, w których tekst został opatrzony chińskimi epigrafami, w *Peintures* autor posłużył się typografią zainspirowaną poematem Stephane’a Mallarmégo *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* (*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*). Nadał słowu formę plastyczną, wpisując je tym samym w przestrzeń malarską. Niejednokrotnie tytuły wyznaczają przestrzenny wymiar strony, przyciągają wzrok czytelnika, stymulują lekturę. Innym razem stanowią swoisty *explicit* wzorowany na chińskich pieczęciach używanych także jako sposób podpisu dzieł sztuki. Nie bez znaczenia jest również metafora bieli, która, jak słusznie zauważa Muriel Détrie, nie dzieli, lecz łączy poszczególne rozdziały w jedną zorganizowaną całość („une totalité organisée”)<sup>32</sup>, a każda część jest kolejną odsłoną wielkiego spektaklu. W podobny sposób tłumaczył *Rzut kośćmi* Mallarmé, twierdząc, że „fundament intelektualny wiersza kryje się i znajduje – ma miejsce – w przestrzeni, która oddziela strofy, oraz pośród bieli strony: znaczące milczenie, równie wspaniałe do komponowania, co i wers”<sup>33</sup>. Jednak na pytanie swojego przyjaciela Jeana Lartigue’a o źródło inspiracji Segalen odpowiedział:

<sup>32</sup> M. Détrie, « *Peintures et la notion esthétique chinois qiyan* », *Segalen : le rythme et le souffle*, sous la direction de Philippe Postel, Nantes 2002, s. 170.

<sup>33</sup> S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par B. Marchal, t. 2, Paris 1998, s. 659; cyt. za: P. Śniedziewski „*Rzut kośćmi*” Mallarmégo – od oralnej

To wcale nie Mallarmé dotarł do skrajności, ale siła woli. Po pierwsze, porzucenie ram czasowych Tekstu Literackiego, z którym musi rywalizować tekst typograficzny. Uchwycić, zebrać oswoić w jednym geście: Styl, Zdania, słowa, litery, biel, papier, pieczęć, okładkę, [...]. Zebranie własnych, konkretnych elementów, to był problem, który sobie postawiłem i którego byłem kreatorem<sup>34</sup>.

Poeta skupia się przede wszystkim na różnicach pomiędzy obrazem bezpośrednim – denotowanym, odwołującym się do konkretnego płótna, a obrazem pośrednim – konotowanym powstałym w wyobraźni czytelnika/widza. Autor podwaja tym samym zjawisko ekfrazy. Tekst jest jednocześnie *signifiant* i *signifié*. Poeta opisuje, wskazuje i uprzestrzenia słowa w taki sposób, by tworzyły one obrazy literackie. Dzieło Segalena należy postrzegać jako „akt tworzenia”, w którym dochodzi do nieustannych interakcji między poszczególnymi elementami składowymi (słowo–obraz, narrator–odbiorca, czytanie–malowanie). Dopiero współistnienie wszystkich tych elementów daje zamierzony efekt, jakim jest dzieło artystyczne w jego wielowymiarowej postaci, co stanowi zwieńczenie literackich poszukiwań autora *Peintures*.

Victor Segalen, aspirując do roli poety-artysty, stworzył „*peintures parlées*” będące egzemplifikacją semiotycznych translacji form wizualnych na lingwistyczne, intertekstualnych powiązań czy komparatystyki międzyartystycznej. Jego dzieło może stanowić przykład literackiego kolażu<sup>35</sup>, w którym przestrzeń jest jednym z podstawowych komponentów utworu. Koncentrując się na sile tworzenia, polegającej na współpracy narratora z odbiorcą, na spajaniu elementów literackich i plastycznych w mozaiczno-geometryczną całość, poeta przełamuje tradycyjny podział na tekst, rozwijający się w czasie, i obraz, oglądany w przestrzeni. *Peintures* są kompozycjami wielopłaszczyznowymi, w których idea pokrewieństwa sztuk

---

*metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli*, s. 196, <http://rcin.org.pl> (dostęp: 7.01.2015).

<sup>34</sup> „Non point Mallarmé, qui est allé à l'extrême, mais la volonté de puissance. Tout d'abord, la mise hors-la-loi du Temps du Texte littéraire, à laquelle doit concourir le texte typographique. Empoigner, rassembler, dompter, en un seul geste : Style, Phrases, mots, lettres, blancs, papier, sceau, couverture [...]. C'est en me posant ce problème, en rassemblant les éléments miens, spécifiques, ceux dont j'étais maître !”. V. Segalen, cyt. za: Muriel Detrie, *Étude et Édition critique, annotée et commentée de Peintures de Victor Segalen*, t. 1, Paris 1986, s. 88.

<sup>35</sup> Powtarzając za R. Nyczem, przez kolaż literacki rozumiany jest tu utwór, który cechuje „niespójność, wieloznaczność, metajęzykowość, intertekstualność”. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 252.

realizuje się w sferze odbioru dzieła, w wyobraźni czytelnika (widza), pobudzonej lekturą odsłaniającą przed nim poszczególne elementy konstrukcji dzieła. Zastosowane przez Segalena strategie wypełniania słowami trójwymiarowej przestrzeni stały się podsumowaniem refleksji poety nad wzajemnym stosunkiem literatury i sztuk plastycznych.

## Bibliografia

- Segalen Victor, *Ceuvres Complètes*, édition établie par Henry Bouillier, Paris 1995.
- Alberti Leon Battista, *O malarstwie*, oprac. M. Rzepińska, przeł. L Winniczuk, Wrocław 1963.
- Alberti Leon Battista, *Pagine Scelte Leon Battista Alberti*, London 2013.
- Barthes Roland, *Imperium Znaków*, przeł. A. Dziadek, M. P. Markowski, Warszawa 2004.
- Bushell Stephen W., *L'art chinois*, przeł. H. d'Ardenne de Tizac, Paris 1910.
- Détrie Muriel, *Peintures et la notion esthétique chinois qiyin, Segalen : le rythme et le souffle*, Nantes 2002.
- Genette Gérard, *Figures II*, Paris 1979.
- Huang Bei, *Segalen et Claudel. Dialogue à travers la peinture extrême-orientale*, Rennes 2007.
- Lessing Gotthold Efraim, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, przeł. H. Zyman-Dębicki, t. III, Warszawa 1959.
- Mallarmé Stéphane, *Ceuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par B. Marchal, t. 2, Paris 1998.
- Quin Haiying, *Segalen et la Chine. Écriture intertextuelle et transculturelle*, Paris 2003.
- Riffaterre Michael, *L'ilusion d'ekphrasis*, [w:] *La Pensée de l'Image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, éd. G. Mathieu-Castellani, Saint-Denis 1994.
- Śniedziewski Piotr, „Rzut kośćmi” Mallarmégo – od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli, <http://rcin.org.pl> (dostęp: 7.01.2015).
- Sullivan Michael, *The Birth of Landscape Painting in China: The Sui and T'ang dynasties*, Berkeley 1980.
- Wójcik Anna Iwona, *Sześć zasad chińskiego malarstwa tuzem*, „Estetyka i Krytyka” 2002 nr 1 (2).

### **III. Przestrzeń literacka**





Alicja Rychlewska-Delimat

## Doświadczenie przestrzeni w *Orlandzie szalonym* Ariosta

Bogactwo i różnorodność powieściowej materii *Orlanda szalonego*, oferując niezliczone możliwości interpretacyjne, inspiruje również do refleksji dotyczącej przestrzeni. Italo Calvino ocenia poemat Ludovica Ariosta jako dzieło jedyne w swoim rodzaju, jako „świat sam w sobie”, w którym można podróżować wzdłuż i wszerz, przemierzając bezkresne krainy, gubiąc się w niezliczonych miejscach<sup>1</sup>. Istotnie, materia narracyjna *Orlanda szalonego* rozkłada się na wiele wątków i postaci osadzonych w różnych przestrzeniach. Według Francesca De Sanctisa materię tę konstryuuje świat rycerski, a to, co stanowi o jedności poematu, to nie taka lub inna akcja czy postać, ale właśnie cały ten świat rycerski, którego duch rozwija się w konkretnym miejscu i czasie<sup>2</sup>.

Charakter przestrzeni w *Orlandzie* wpisuje się więc doskonale w opis czasoprzestrzeni (*chronotop*), który Michaił Bachtin proponuje dla poematu rycerskiego, określając tę czasoprzestrzeń jako „cudowny świat w czasie przygodowym”<sup>3</sup>. Świat powieści rycerskiej rządzi się swoimi własnymi

---

<sup>1</sup> I. Calvino, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Torino 1970.

<sup>2</sup> F. de Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana*, Firenze 1960, <http://www.classicitaliani.it>.

<sup>3</sup> M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 361.

prawami. To cudowne i tajemnicze królestwo magów i wróżek, czarów i snów, gdzie rządzi ślepy los. Świat rycerski to świat przygody i błędnych rycerzy, walczących z potworami bądź uwikłanych w miłosne perypetie. W świecie tym przygoda staje się życiową zasadą i często jest ona celem samym w sobie. Według Bachtina, aby przygoda mogła się toczyć, potrzebuje ona przestrzeni, a jeszcze lepiej – wielu przestrzeni<sup>4</sup>. Czas i przestrzeń w poemacie rycerskim są prawie zawsze abstrakcyjne, nie mają określonych granic. Ogrom i bezkres tej czasoprzestrzeni odzwierciedlają wielowątkowość powieściowej fabuły.

Przestrzeń w *Orlandzie szalonym*, ze swoimi zaczarowanymi miejscami i dalekimi ładami, należy do tego baśniowego świata, ale nie jest to przestrzeń wyłącznie abstrakcyjna. Obok pałacu maga Atlanta czy zaczarowanej wyspy wróżki Alcyny inne miejsca akcji odsyłają do rzeczywistości pozaliterackiej, określonej konkretnymi geograficznymi nazwami. Czas i przestrzeń, w których poruszają się bohaterowie zdeterminowane są otwartą, dynamiczną strukturą poematu i jego głównymi wątkami narracyjnymi. Fabuła nie rozwija się linearnie, różnorodne wątki toczą się równolegle, stale przeplatając się i krzyżując, zgodnie z techniką *entrelacement*<sup>5</sup>. Ten splot niezliczonych wątków i przygód implikuje mnogość i symultaniczność czasów i przestrzeni. Dzięki częstym zmianom akcji struktura czasoprzestrzenna poematu przypomina labirynt. *Orland szalony* określany jest jako „poemat ruchu”, można nawet powiedzieć – poemat przestrzeni w nieustającym ruchu<sup>6</sup>. Akcja przenosi się z miejsca na miejsce, bohaterowie błyskawicznie pokonują ogromne odległości i wydaje się, że nie znają granic czasu i przestrzeni: w mgnieniu oka przemierzają Francję, Anglię, Hiszpanię, udają się do Egiptu, Etiopii, schodzą do podziemnego królestwa piekieł, wzbijają się w locie na księżyc. Według Luigiego Russa ariostowskie podróżowanie zakłada ponadnaturalny sens przestrzeni – iluzorycznej a jednak konkretnej, o gigantycznych rozmiarach i odległościach, które niespodziewanie się skracają, przestrzeni, z którą „współpracuje” czas, to przyspieszając, to znów zwalniając<sup>7</sup>.

Przestrzeń w poemacie to przede wszystkim przestrzeń drogi i wędrówki. Motyw wędrówki, bogaty w sensory metaforyczne, jest jednym z najbardziej

<sup>4</sup> Por. ibidem, s. 296.

<sup>5</sup> Średniowieczna technika narracyjna polegająca na nagłym przerwaniu prowadzonego wątku i rozpoczęciu nowego bądź podjęciu uprzednio „zawieszonyj” historii.

<sup>6</sup> Por. C. Bologna, *La macchina del "Furioso". Lettura dell' "Orlando" e delle "Satire"*, Torino 1998.

<sup>7</sup> L. Russo, *I classici italiani*, Firenze 1960, s. 283. Ariostowska czasoprzestrzeń wydaje się antycypować mobilną i irrealną czasoprzestrzeń *Mobile* Michela Butora.

produktywnych motywów literackich<sup>8</sup>. W poemacie Ariosta każdy bohater czegoś lub kogoś szuka, za kimś podąża. Wędrówka związana jest tu więc ze swoistą *quête* – niestrudzonym, obsesyjnym wręcz poszukiwaniem obiektu pożądania, który dla poszukującego przedstawia ogromną wartość. Motyw ucieczki i pogoni jest zasadniczym motywem napędzającym akcję, postaci są w nieustannym ruchu, co uzasadnia częste zmiany miejsc akcji. Motorem całej akcji jest ucieczka Angeliki z chrześcijańskiego obozu Karola Wielkiego. Piękna i nieczuła księżniczka z dalekiego Kataju jest obiektem westchnień dwu paladynów cesarza – Orlanda i Rynalda. Poszukiwania Angeliki podejmowane przez bohaterów, jak zresztą przez wielu innych zakochanych w niej rycerzy – zarówno chrześcijańskich, jak i pogańskich – pozwalają czytelnikowi odwiedzić niezliczone krainy.

Problem sposobu doświadczania przestrzeni odsyła do studiów fenomenologicznych. Tym, co będzie mnie szczególnie interesować, jest istota (*eidos*) przestrzeni w *Orlandzie szalonym*, jej zmienność, ambiwalentność, możliwość stania się w odbiorze czytelniczym przestrzenią, która okazuje się równocześnie pociągająca i niebezpieczna, przyjazna i wroga. Wieloaspektowa problematyka przestrzeni zostanie więc zawężona do kontekstu „psychologicznego”. Hanna Buczyńska-Garewicz w swoich rozważaniach teoretycznych dotyczących przestrzeni rozróżnia doświadczenie przestrzeni i przestrzeń doświadczaną<sup>9</sup>. Fenomenologia traktuje przestrzeń jako koncept relacji egzystencjalnej. Przestrzeń naszego życia, naszego działania, jest przestrzenią przeżywaną i znaną, subiektywną, względną i naładowaną emocjonalnie. I to właśnie ten ładunek emocjonalny związany z konkretnymi miejscami będzie istotny w poniższych analizach, bardziej niż czysta świadomość przestrzeni i przestrzenności. Nie chodzi więc o przestrzeń rozumianą jako rozciągłość fizyczna, materialna, ale raczej o przestrzeń wypełnioną indywidualną zawartością, bogatą w treści i znaczenia.

Różne miejsca nabierają szczególnego sensu przez to, czym w danym momencie są i co dla nas znaczą. To samo miejsce może mieć konotację pozytywną dla jednych, dla innych będzie nacechowane negatywnie. Możemy więc mówić o „praktyce miejsca”, ponieważ to bezpośrednie doświadczenie postaci nadaje przestrzeni walor pozytywny bądź

---

<sup>8</sup> Por. J. Abramowska, *Peregrynacja*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978. W odniesieniu do motywu drogi, podróży zob. *Słownik symboli*, np. W. Kopalińskiego.

<sup>9</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.

negatywny. Hanna Buczyńska-Garewicz mówi o „topografii duchowej” przestrzeni, która zawsze ma charakter jakościowy, zaś według Janusza Sławińskiego, przestrzeń „wyposażona w zdolność produkowania sensów naddanych – staje się układem na swój sposób mówiącym”<sup>10</sup>. Attilio Momigliano zauważa, że w eposie Ariosta pejzaż wyraźnie warunkuje i uwydatnia psychologię<sup>11</sup>. W analizach odniesień „psychologiczno-prze-strzennych” wypada się oprzeć również na tradycyjnych opozycjach: przestrzeń zamknięta–otwarta, wewnątrz–na zewnątrz. Motyw wędrówki implikuje kolejne opozycje, takie jak: punkt–droga, bezruch–ruch, które w wymiarze psychologicznym transponują się na: dom–świat zewnętrzny, swoje–obce, znane–nieznane i tym podobne<sup>12</sup>.

Gaston Bachelard, który w swojej *Poetyce przestrzeni* bada przestrzeń obecną w żywym doświadczeniu człowieka, przypisuje przestrzeni zamkniętej – takiej jak dom, gniazdo, muszla – wymiar pozytywny<sup>13</sup>. Wydaje się, że można rozszerzyć ten pozytywny wymiar na wszelką przestrzeń zamkniętą, która przedstawia schronienie, azyl – coś, co Bachelard nazywa przestrzenią intymną. Jest to przestrzeń o szczególnym znaczeniu, przestrzeń bezpieczeństwa i szczęścia. Na zewnątrz człowiek spotyka wrogość obcego świata i zagrożenie płynące z nieznanego.

Jednakże w *Orlandzie* Ariosta często możemy zaobserwować schemat, który pozornie zaprzecza modelowi proponowanemu przez Bachelarda, nakłada się bowiem na niego schemat: przestrzeń ludzka–„nie-ludzka”, wroga. Znajdujemy wiele przestrzeni zamkniętych, które jawią się raczej jako przestrzeń wroga, więzienie: taki jest na przykład pałac Atlanta, w którym czarnoksiężnik więzi najdzielniejszych paladynów Karola Wielkiego, podążających za obiektami swoich pragnień, pałac, który jest królestwem ułudy i iluzji. Takim miejscem jest również jaskinia, do której przebiegły Pinabel wtrąca Bradamantę, czy grotą, w której złoczyńcy więżą Izabellę. Większość scen w *Orlandzie* rozgrywa się jednak w przestrzeni otwartej, w scenerii wiejskiej czy leśnej, w morskiej lub powietrznej podróży. Pejzaż ten, prawie zawsze baśniowy, raz jest tajemniczy i ponury, kiedy indziej pogodny i sielankowy.

Wśród przestrzeni, które w pewnym sensie można uznać za zamknięte, specjalne miejsce zajmuje Paryż. Po porażce w Pirenejach wojska

<sup>10</sup> J. Sławiński, *Przeźródlenie w literaturze*, [w:] *Przeźródlenie i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 21.

<sup>11</sup> A. Momigliano, *Saggio su l'“Orlando Furioso”*, Bari 1928, s. 63.

<sup>12</sup> Por. J. Abramowska, *Peregrynacja*, op. cit., s. 127.

<sup>13</sup> G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1978.

chrześcijańskie pod wodzą Cesarza wycofują się do stolicy. Oblężony przez wojska saraceńskie Paryż jest centrum epickiej akcji poematu. Jak mówi Francesco De Sanctis, Paryż jest „stałym punktem” w opowieści, punktem, w którym zbiegają się różne wątki opowiadania, ale jest również głównym „węzłem osnowy”, jest jak „latarnia morska” oświetlająca wszystko dokoła. Akcja poematu rozpoczyna się i kończy w Paryżu. Jest zatem Paryż punktem wyjścia i punktem docelowym, jest zewnętrznym łącznikiem opowiadania, motywem wewnętrznym zaś jest ów „duch przygody”, który przenika świat rycerski<sup>14</sup>. Dla bohaterów Paryż to również punkt orientacji i odniesienia „duchowego”: jako stolica chrześcijańskiej Europy Paryż jest „Centrum” w sensie symbolicznym, Centrum obdarzonym cechami mitycznego *Sacrum*, strefą magiczną, strefą absolutu. Tym samym wszystko, co na zewnątrz, stanowi peryferie, chaos *Profanum*, niebezpieczeństwo iluzji<sup>15</sup>. W tym centrum znajduje się Bóg, Paryż jest bowiem ostatnim bastionem chrześcijaństwa. Przestrzeń miasta staje się w tym kontekście przestrzenią świętą:

Tem czasem król Agramant, wkoło otoczony  
 Wojskiem potężnym, ściszał Paryż obleżony,  
 Co jednego dnia przyszedł ku temu końcowi,  
 Że mało w ręce nie wpadł nieprzyjacielowi;  
 [...]  
 Już by beło upadło od szable pogańskiej  
 I Francyje, i Rzeszy imię chrześcijańskie (VIII, 69)<sup>16</sup>.

Paryż jest również symbolem rycerskiego, wojowniczego Zachodu, który w poemacie nieustannie przeciwstawia się bajkowemu Orientowi. Oddalając się od Paryża, rycerze niejako „tracą azymut” i zapuszczają się na drogi

<sup>14</sup> “Parigi è un punto stabile [...]; non è che un punto di convegno dove il racconto si raccoglie alcuna volta e si riposa, e di cui si vale il poeta per comporre e annodare le fila in certi grandi intervalli. Parigi è il principal nodo dell’ordito, è come un faro [...], è il legame esteriore del racconto”. Ibidem.

<sup>15</sup> Por. M. Eliade, *Le mythe de l’éternel retour*, Paris 1989.

<sup>16</sup> L. Ariosto, *Orland szalony* w przekładzie Piotra Kochanowskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965 (w nawiasie numer pieśni, numer oktawy). „Parigi intanto avea l’assedio intorno / Dal famoso figliuol del re Troiano; / E venne a tanta estremitade un giorno, / Che n’andò quasi al suo nimico in mano: [...] / Cadea quel dì per l’africana lancia / Il santo Impero e ’l gran nome di Francia” (L. Ariosto, *Orlando furioso*, Società Editrice Sonzogno, Milano 1910).

zdradliwe i niebezpieczne. Ich peregrynacja będzie błędzeniem w szerokiej przestrzeni chaosu.

W oblężonym przez wojska saraceńskie Paryżu Orlando zadrecza się niepewnością o los Angeliki. Czuje się w tym momencie uwięziony, ale nie tyle przez wrogie siły otaczające miasto, co raczej – w sensie metaforycznym – przez niemożliwość połączenia się z wybranką serca. Wyrzuca sobie, że niedostatecznie strzegł Angeliki:

Bym ją był wždy w obronnem zamku gdzie posadził  
Tu w Paryżu i strażą mocną go osadził! (VIII, 75)<sup>17</sup>

W następstwie przerażającego, złowieszczego snu, pchany jakąś wewnętrzną siłą, Orlando bez wahania opuszcza swoich towarzyszy i udaje się w samotną wędrówkę w poszukiwaniu księżniczki:

I nagle, jako piorun, z łoża się porwawszy,  
[...]  
O północy wyjeżdża [...] (VIII, 84–86)<sup>18</sup>

Dla Orlanda Paryż ma podwójne znaczenie. Z jednej strony obóz jest przestrzenią bezpieczną, przedstawiającą wartości pewne, jest niekwestionowanym punktem odniesienia i w tym sensie jest przestrzenią przyjazną. Z drugiej jednak strony okazuje się przestrzenią wrogą, która uniemożliwia mu łączność z ukochaną, wręcz niewolą, z której trzeba się oswobodzić. Opuszczając obóz Cesarza i swoich towarzyszy, Orlando porzuca tym samym wszystkie wartości i ideały chrześcijańskie, lekceważy swoje obowiązki i traci swoją rycerską tożsamość. „Centrum” przemieszcza się, w centrum znajdzie się już nie Bóg, ale ukochana kobieta. Orlando zapuszcza się w ciemne obszary *profanum*, zbacza z prostej drogi i wchodzi na zwodnicze i splątane ścieżki błędzenia. Jego błędzenie fizyczne, realne, jest również błędzeniem intelektualnym i duchowym, jest zapomnieniem, negacją samego siebie.

Zawždy mądry i baczny – by tak był do końca! –  
I pilny był Kościoła świętego obrońca,  
A teraz dla miłości na stryja swojego,

<sup>17</sup> „Almen l’avesse posta in guardia buona / Dentro a Parigi o in qualche rocca forte”.

<sup>18</sup> „Che fulminando fuor del letto salse. [...] / Da mezza notte tacito si parte”.

Na cześć swoją i nie dba na Boga samego (IX, 1)<sup>19</sup>.

Decydując się na opuszczenie bliskich mu miejsc, miejsc dających mu schronienie, będących jego „domem”, Orlando skazuje się na tułaczą bezdomność. W niestrudzonym pościgu za Angeliką, rycerz odwiedzi niezliczone krainy. Ukochanej nie odnajdzie, ale doświadczy wielu niezwykłych i niebezpiecznych przygód:

Zbiegał i wszystkie miejsca zwiedził, nie poznany  
 [...]
   
Nie tylko wsi i miasta, i bliższe powiaty,  
 Ale i Uuernią obfitą nawiedził,  
 I namniejsze miasteczka u Gaszkonów zwiedził.  
 Z Prowence do Brytonów i zaś z Pikardyjej  
 Zbiegał wszędzie do samych granic Hiszpanij (IX, 5–6)<sup>20</sup>.

Poszukiwania Angeliki, rozpoczęte w pieśni IX, skończą się dla Orlanda dopiero w pieśni XXIII, w połowie poematu. Ale koniec tych poszukiwań nie oznacza końca jego błędzenia, wręcz przeciwnie – oznacza początek jego bestialskiej furii. Przemierzywszy wiele dróg, Orlando trafia przypadkowo do sielskiej doliny – te właśnie miejsca były areną miłości jego ukochanej Angeliki i Medora, prostego żołnierza saraceńskiego, którego księżniczka uratowała i pokochała. Dramat Orlanda rozgrywa się w idyllicznej scenerii, na tle urokliwej i bujnej przyrody, silnie kontrastującej z narastającą rozpaczą bohatera:

[...] a wtem na zielonej  
 Łące, zieleń i kwieciem pięknie ozdobionej,  
 Ujrzał źródł kryształowy, z tej i owej strony  
 Pięknem, rozlicznem drzewem wkoło otoczony.  
 [...]
   
Tu zsiadł dla odpoczynku w ciężkie letnie znoje (XXIII, 100–101)<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> „Già savio e pieno fu d’ogni rispetto, / E de la santa Chiesa difensore; / Or per un vano amor, poco del zio, / E di sé poco, e men cura di Dio”.

<sup>20</sup> „Poi dentro alle cittadi e a’ borghi fuora / Non spìò sol per Francia e suo distretto, / Ma per Uvernia e per Guascogna ancora / Rivide sin all’ultimo borghetto: / E cercò da Provenza alla Bretagna, / E dai Picardi ai termini di Spagna”.

<sup>21</sup> „Giunse ad un rivo che pareo cristallo, / Ne le cui sponde un bel pratel fioria, / Di nativo color vago e dipinto, / E di molti e belli arbori distinto. [...] / Quivi egli entrò per riposarvi in mezzo”.

Ta właśnie przyjazna, wydawałoby się, przestrzeń wyjawi mu okrutną prawdę o szczęściu kochanków. Rycerz zobaczy tam wryte na pniach drzew imiona Angeliki i Medora. Orlando nie dopuszcza jeszcze do siebie myśli o zdradzie, jakiej – w jego mniemaniu – dopuściła się ukochana, ale inne znaki, które napotyka na swej drodze, nie pozostawiają żadnych złudzeń. Nieopodal natrafia na grotę, w której Angelika i Medor mieli zwyczaj szukać ochłody i orzeźwienia.

Potem tam przydzie, gdzie się góra zakrzywiła  
Na kształt łuku, skąd struga piękna wynikała.  
Pierwsze wejście zdobyły około krynice  
To bluszcze krzywonię, to błędne macice (XXIII, 105–106)<sup>22</sup>.

Na ścianach jaskini znajduje wryte napisy, wiersze napisane ręką Medora – wspomnienie miłosnych rozkoszy:

„Piękne drzewa! zielone mchy! przejrzyste wody!  
I ty, piękna jaskini ciemna, z twemi chłody!  
Gdzie króla Galafrona córa zawołana,  
Angelika, od wielu próżno miłowana,  
Naga na moim ręku częstokroć leżała,  
Za ten wczas, którym tu miał, gdyśwa tu chadzała,  
Nie mam wam co ja, Medor ubogi, darować,  
Jeno was wiecznie chwalić, jeno wam dziękować” (XXIII, 108)<sup>23</sup>.

Nieszczęśliwy, zgnębiony rycerz szuka odpoczynku w chacie pasterza. Kolejne miejsca pełne są druzgocących serce Orlanda opisów szczęścia zakochanych:

Prawie do domu trafił, kędy leżał ranny  
Medor i taką łaskę miał potem u panny.  
[...]  
Im więcej odpoczynku szuka i pokoju,

<sup>22</sup> „Orlando viene ove s’incurva il monte / A guisa d’arco in su la chiara fonte. / Aveano in su l’entrata il luogo Adorno / Coi piedi storti edere e viti erranti”.

<sup>23</sup> „– Liete piante, verdi erbe, limpide acque, / Spelunca opaca e di fredde ombre grata, / Dove la bella Angelica che nacque / Di Galafron, da molti invano amata, / Spesso ne le mie braccia nuda giacque; / De la commodità che qui m’è data, / Io povero Medor ricompensarvi / D’altro non posso, che d’ognor lodarvi”.



Tem większy ma niepokój: widzi na podwoju,  
Po ścianach i po oknach, gdzie obróci oczy,  
Pisma przykre, przyczynę swej ciężkiej niemocy.

[...]

Choć nie pyta, bo ściany, okna i podwoje  
Nie milczą [...] (XXIII, 116–118)<sup>24</sup>.

Dowodów zdrady nie brakuje: napisy otaczające Orlanda ze wszystkich stron nie pozostawiają żadnych wątpliwości. Ponadto pasterz, pragnąc zabawić przygnębionego gościa, opowiada mu historię kochanków, którzy tu świętowali swoje zaślubiny. Udręka Orlanda osiąga apogeum. Ta sama chata, ten sam pokój, to samo łóżce, w którym rycerz szuka odpoczynku, okazują się właśnie miejscem zaślubin Angeliki i Medora – otaczająca Orlanda ze wszystkich stron wroga przestrzeń wydaje się zacieśniać, zaciśkać wokół nieszczęsnego rycerza, dławiąc go, dusząc, zmuszając do jak najszybszego wyzwolenia się, wyrwania z tych „przeklętych” miejsc:

Przewraca się a stęka, na miejscu nie może  
Leżeć i w częste koła zwiedza wszystko łożce;  
Ale je tak najduje twarde i kolące  
Jako kamienie, jako pokrzywy gorące.

[...]

Tak mu zarazem brzydkie i zmierźle zostaje  
I tak się z niego prędko porywa i wstaje,

[...]

W takiej ma nienawiści on dom, ono łożce  
I pasterza samego, że wytrwać nie może  
Dotąd, ażeby wszedł księżyc

[...]

I do lasa w gęstwinę co największą jedzie

[...]

Strzeże się i miast i wsi i na miejsca bieży

Nieludne, i na ziemi, i pod niebem leży (XXIII, 122–125)<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> „Era questa la casa ove Medoro / Giacque ferito, e v'ebbe alta avventura. [...] / Quanto più cerca ritrovar quiete, / Tanto ritrova più travaglio e pena; / Che de l'odiato scritto ogni parete, / Ogni uscio, ogni finestra vede piena. [...] / Poco gli giova usar fraude a se stesso; / Che senza domandarne, è chi ne parla”.

<sup>25</sup> „Sospira e geme, e va con spesse ruote / Di qua di là tutto cercando il letto; / E più duro ch'un sasso, e più pungente / Che se fosse d'urtica, se lo sente. [...] / Non altrimenti

Znalazszy się ponownie w samotności leśnych bezdroży, w otwartej i wolnej przestrzeni, Orlando może dać upust swojej rozpacz. Nadmiar bólu przeradza się w szaleństwo: najroztropniejszy, najdzielniejszy z bohaterów popada w obłąd i nagi, przerażający, przemierzy Francję oraz Hiszpanię, zostawiając wszędzie za sobą spustoszenie.

W wymiarze psychologicznym przestrzeń, w której rozgrywają się sceny szaleństwa Orlando, przedstawia konotację ambiwalentną. Obiektywnie piękne miejsca niosą ze sobą dramat rozpacz i szaleństwa. Ukwiecona, spokojna dolina, wonna łąka, orzeźwiająca swym chłodem grotą są z natury miejscami błogiej sielanki – typowy *locus amoenus*. Dla Angeliki i Medora są one cenne i drogie również z innego powodu – są schronieniem, w którym kochankowie mogą bezpiecznie, w samotności oddawać się miłosnym rozkoszom. Te miejsca chronią ich przed obcym i wrogim światem zewnętrznym, zapewniają im spokój i intymność. Chronią również pamięć o błogich chwilach tam spędzonych, są „świadkami” miłości. Te same miejsca, które dla kochanków są przestrzenią szczęścia i rozkoszy, rajem ziemskim, dla Orlando będą przestrzenią nienawistną i wrogą. Konkretna przestrzeń, konkretne miejsca będą dla bohatera generatorami szaleństwa i śmierci.

Śmierć Orlando nie jest śmiercią fizyczną, ta może byłaby dla niego nawet zbawienna; obłąd jest jego śmiercią duchową. Jego szaleństwo przejawia się przede wszystkim w gwałtownej wściekłości. Rycerz staje się bestią, siejącą wokół siebie terror: najpierw roznosi w pył drzewa, skały, wszystko wokół, co nosi jakikolwiek ślad znienawidzonej przeszłości. Chce zniszczyć wszelkie dowody zdrady Angeliki:

Posiekł pisma, porąbał krzywdy pełne skały,  
 Tak że pod niebo małe kamienie leciały.  
 Nieszczęśliwa jaskinia, miejsca nieszczęśliwe,  
 Które miały na sobie napisy dotkliwe,  
 Już wiecznie nie użyczą trzodzie swoich cieniów  
 I pasterzom na ulgę słonecznych promieniów;  
 I źródło, że tak jasne było, nie pomogło  
 I bezpieczne od gniewu jego być nie mogło.  
 Czego jeno mógł dostać, trawy, ziemię, kłody,

---

or quella piuma abborre, / Né con minor prestezza se ne leva, [...] / Quel letto, quella casa, quel pastore / Immantinate in tant'odio gli casca, / Che senza aspettar luna, [...] / Piglia l'arme e il destriero, ed esce fuori / Per mezzo il bosco alla più oscura frasca; [...] / Fugge cittadi e borghi, e alla foresta / Sul terren duro al scoperto giace”.

Gałęzie i kamienie ciskał w piękne wody  
 I zmaćił je ode dna, że były nieczyste  
 I plugawe, bywszy tak przedtem przeźrzoczyste  
 (XXIII, 130–131)<sup>26</sup>.

Orlando wyrywa się z uciskającej go, opresyjnej przestrzeni i odpowiada taką samą wrogością i agresją wobec tych znieawidzonych miejsc. „Nieszczęśliwe miejsca” zapłacą za cierpienie paladyna. Wszystkie elementy przestrzeni, w której miłość Angeliki i Medora została skonsumowana, zawierają w sobie pamięć przeszłości, stają się, używając określenia Sławińskiego, „układem mówiącym”. Oprócz relacji pasterza jedynie one objawiają prawdę. Napisy wyryte na drzewach, na skałach, na ścianach pokoju są widocznymi i trwałymi znakami przeszłości. Przestrzeń staje się więc nieubłagany świadkiem i jednocześnie świadectwem zdarzeń. W ten sposób czas został zatrzymany, utrwalony w przestrzeni w sposób, można powiedzieć, „fotograficzny”. Te elementy przestrzeni są jak lustra, o których mówi Umberto Eco – magiczne lustra, które „zamrażają” obraz<sup>27</sup>.

We wstępie do pieśni XXIV Ariosto porównuje szaleństwo z miłości do lasu, gdzie musi zabłądzić każdy, kto się do niego zapuści. W *Orlandzie szalonym* las jest zawsze bezkresną przestrzenią, którą bohaterowie przemierzają w poszukiwaniu obiektu swoich pragnień. Jest przestrzenią magiczną, pełną czarów, nieprzewidzianych spotkań i przygód. Las przybiera tu rozmaite cechy: i tak świeże i urokliwe zagajniki, pełne łąk i szmerzących strumieni, które dają schronienie i poczucie bezpieczeństwa, sąsiadują z ciemnymi, ponurymi gęstwinami, pełnymi chaszczy i cierni, błota i bagien, przerażających potworów (jak Czarny Las z pieśni 42). Te lasy gęste, nieprzeniknione, są właśnie terenem błędzenia.

Na podobnej wizji zbudowana jest metafora lasu w znanym tekście Martina Heideggera, gdzie znajdujemy obraz dróg wiejskich i leśnych ścieżek – *Holzwege*<sup>28</sup>. Drogi leśne to drogi, „po których się bardziej błądzi, niż

<sup>26</sup> „Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo / A volo alzar fe' le minute schegge. / Infelice quell'antro, ed ogni stelo / In cui Medoro e Angelica si legge! / Così restar quel dì, ch'ombra né gielo / A pastor mai non daran più, né a gregge: / E quella fonte, già si chiara e pura, / Da cotanta ira fu poco sicura; / Che rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle / Non cessò di gittar ne le bell'onde, / Fin che da sommo ad imo si turbolle / Che non furo mai più chiare né monde”.

<sup>27</sup> Por. U. Eco, *Zwierciadła, które 'zamrażają' obraz*, [w:] idem, *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków 1999.

<sup>28</sup> Por. M. Heidegger, *Drogi lasu*, przeł. Jerzy Gierasimiuk, Warszawa 1997.

którymi się dochodzi do celu”<sup>29</sup>. Dla Heideggera ścieżki leśne są metaforą myślenia. W procesie tym człowiek nie może uniknąć wątpliwości, niepewności, błędu, podobnie jak w sytuacji przemierzania leśnych ostępów. Leśne ścieżki nie mają jasnego kierunku, nie wiodą do określonego celu, krzyżują się, gubią w gęstwinie, są pełne niespodzianek i niebezpiecznych pułapek. Są ścieżkami błądzenia. Wśród mnogości leśnych dróg często trudno wybrać tę właściwą. Przestrzeń lasu nabiera tu ogólnej wartości perspektywy intelektualnej, poznania. Jak pisze Buczyńska-Garewicz, „droga leśna staje się [...] określeniem sposobu bycia myśliciela jako wędrowca dróg niepewnych”<sup>30</sup>.

W Heideggerowskim rozumieniu myślenie, wyobrażone jako podążanie leśną drogą, pozostaje w immanentnym związku z koncepcją prawdy, wyłaniającej się w „prześwicie” (*Lichtung*). Metafora prześwitu wyraża filozoficzny sens objawienia się prawdy: „Prześwit jest tożsamy z przereźnięciem lasu, gdy gęstość drzew się rozstępuje i z gęstwiny wyłania się miejsce, w którym jest więcej światła, gdzie można coś dostrzec, gdzie widoczność dominuje nad ciemnością. [...] W gęstwinie nic się nie ukazuje, w prześwicie powstaje widoczność, jawność umożliwiająca ukazywanie się”<sup>31</sup>. Prześwit otwiera się nagle, niespodziewanie przed wędrowcem i staje się „miejszem zdarzenia prawdy”, ze skrytości wyłania się jawność<sup>32</sup>.

W podobnym kierunku idzie interpretacja Attilia Momigliana, według którego wędrowca Orlanda po rozmaitych drogach jest malowniczym i dramatycznym symbolem błądzenia jego obłąkanego umysłu<sup>33</sup>. Ale ten las błądzenia i błędu pozostawia jeszcze miejsce na niepewność, tym samym na nadzieję. Szukając nieosiągalnej Angeliki, Orlando miota się niespokojnie i gorączkowo po różnych drogach, ale ciągle nie traci nadziei, że ją odnajdzie. W momencie, kiedy poznaje prawdę, traci wszelkie złudzenia, a jego błądzenie zamienia się w pewność, która z kolei rodzi desperacką furję. Poznanie gorzkiej prawdy dokonuje się właśnie w momencie, gdy rycerz wydostaje się z gęstwiny na leśną polanę:

[...] między ciernie, między głogi,  
Dwa dni daremnie jeździł [...]

<sup>29</sup> M. Heidegger; cyt. za: H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice...*, op. cit., s. 194.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 202. Podobne znaczenie lasu znajdujemy w tytule dzieła U. Eco *Sześć przechadzek po lesie fikcji*. Zob. również *Słownik symboli* W. Kopalińskiego.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 174–175.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 179–181.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 94.

[...] a wtem na zielonej  
 Łące, zieleń i kwieciami pięknie ozdobionej,  
 [...]  
 Tu zsiadł dla odpoczynku [...] (XXIII, 100–101)<sup>34</sup>.

Przestrzeń lasu to nie tylko przestrzeń błędzenia, to również przestrzeń grzechu. W europejskiej tradycji średniowiecznej ciemny las symbolizował mroki występku. Nasuwa się skojarzenie z lasem dantejskim. Pierwsze wersy *Komedii* Dantego przedstawiają poetę, który schodzi z prostej drogi i trafia do ciemnego boru (*selva oscura*):

W życia wędrówce, na połowie czasu,  
 Straciwszy z oczu szlak niemyślnej drogi,  
 W głębi ciemnego znalazłem się lasu.  
 Jak ciężko słowem opisać ten srogi  
 Bór, owe stromych puszczy pustynne dzicze,  
 Co mię dziś jeszcze nabawiają trwogi<sup>35</sup>.

Dla poety, który „drogi zaniechał prawej”<sup>36</sup>, powrót na ścieżkę cnoty będzie możliwy dzięki pomocy łaski bożej. Również uzdrowienie Orlanda nie będzie mogło się dokonać bez boskiej interwencji. Z obłądu wyzwoli go dopiero „międzyplanetarna” wyprawa Astolfa, który przemierzywszy na swym hipogryfie królestwa piekła i raju, udaje się na księżyc, gdzie odnajduje zagubiony rozum rycerza. Niewątpliwie szaleństwo Orlanda można rozpatrywać w kategoriach grzechu i kary bożej:

Skarał go Bóg, odjąwszy rozum ubogiemu;  
 [...]  
 [...] tak Bóg zwykł barziej karać tego,  
 Kto łaską i świętymi dary gardzi Jego (XXXIV, 64, 61)<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> „[...] pel bosco senza via, / Fece ch’Orlando andò duo giorni in fallo, [...] / Giunse ad un rivo che pareo cristallo, / Ne le cui sponde un bel pratel fioria”.

<sup>35</sup> Dante, *Boska Komedja*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1959, s. 25. „Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita. / Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!”

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> „E Dio per questo fa ch’egli va folle, [...] / È punito da Dio, che più s’accende / Contra chi egli ama più, quando s’offende”.

Grzechem Orlanda jest porzucenie chrześcijańskiego obowiązku obrony świętej wiary. Z chrześcijańskiego punktu widzenia paladyn odrzuca miłość Boga i wybiera miłość ziemską, co więcej – miłość do poganki. Ta kluczowa opozycja *amore sacro – amore profano* rozgrywa się więc w stanowiących analogiczną opozycję przestrzeniach Paryża i szeroko pojętego świata zewnętrznego. Paryż okazuje się dla Orlanda przestrzenią swojską i oswojoną, bezpieczną pomimo oblężenia, bo chroniącą przed oblędem i szaleństwem. Miotając się po dzikich ostępach i leśnych bezdrożach, rycerz przestaje usiłować wpływać na przestrzeń zewnętrzną, panować nad nią, pozwalając jej zapanować nad sobą. Wyzwoliwszy się z oblędu miłości, Orlando odzyskuje swój zgubiony rozum, a tym samym swoją rycerską i chrześcijańską tożsamość. Wkracza na prostą drogę, która będzie powrotem do symbolicznego „Centrum”. Triumfalny powrót paladynów Karola Wielkiego do Paryża (pieśń 44) wieńczy epicką akcję poematu.

Przestrzeń w poemacie Ariosta z jej zasadniczymi elementami – drogą, lasem, miastem – współtworzy indywidualne losy bohatera i ponadindywidualną historię. Historię, w której Centrum odzyskało jednak swą rangę.

## Bibliografia

- Abramowska Janina, *Peregrynacja*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
- Ariosto Ludovico, *Orland szalony* w przekładzie Piotra Kochanowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.
- Ariosto Ludovico, *Orlando furioso*, Società Editrice Sonzogno, Milano 1910.
- Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris 1978.
- Bachtin Michaił, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bologna Corrado, *La macchina del "Furioso". Lettura dell' "Orlando" e delle "Satire"*, Torino 1998.
- Buczyńska-Garewicz Hanna, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.
- Calvino Italo, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Torino 1970.
- Dante, *Boska Komedia*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1959.
- De Sanctis Francesco, *Storia della Letteratura Italiana*, Firenze 1960.
- Eco Umberto, *Zwierciadła, które 'zamrażają' obraz*, [w:] idem, *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków 1999.
- Eliade Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris 1989.

Momigliano Attilio, *Saggio su l'“Orlando Furioso”*, Bari 1928.

Russo Luigi, *I classici italiani*, Firenze 1960.

Sławiński Janusz, *Przestrzeń w literaturze*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.





Tomasz Szybisty

## Północ jako przestrzeń inspiracji. Literacka wizja genezy katedry strasburskiej w powieści Theodora Schwarza *Erwin von Steinbach*

Zarówno Jacek Woźniakowski w studium *Góry niewzruszone* z 1974 roku, jak i Eric G. Wilson w nieco późniejszej pracy *The spiritual history of ice* (2003) zwracają uwagę, że od początku XVIII stulecia dokonywała się wyraźna zmiana w spojrzeniu na obszary wysokogórskie, które przestały być postrzegane jako bezużyteczne pustkowia czy dominium złych duchów nieprzyjaznych człowiekowi, a zaczęły funkcjonować jako twory wzniosłe, umożliwiające – według niektórych – kontakt z pozytywną energią Wszechświata czy też z Absolutem<sup>1</sup>. Proces ten, sytuujący się początkowo w kontekście oświeceniowego zwrotu ku naturze, a później – romantycznego panteizmu, postępował wraz z eksploracją wysokogórskich i polarnych krańców globu oraz erozją klasycznej estetyki,

---

<sup>1</sup> J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Warszawa 1974; E. G. Wilson, *The spiritual history of ice. Romanticism, science and the imagination*, New York–Basingstoke 2003. Za zwrócenie mojej uwagi na opracowanie Wilsona dziękuję dr. hab. Stanisławowi Jasionowiczowi, prof. UP.

zogniskowanej wokół pojęcia piękna i dotyczył także regionów polarnych (o czym szerzej pisze Wilson).

Swoistym usankcjonowaniem nowych wzorców percepcji były *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*) Edmunda Burke'a z 1757 roku. Zaproponowany tu bipolarny system, rozpięty pomiędzy kategoriami piękna i wzniosłości, pozwolił na uwzględnienie w ówczesnej estetyce licznych spośród fenomenów, które dotąd wymykały się jej instrumentarium, jak chociażby ekstremalnych zjawisk pogodowych, potężnych formacji geologicznych czy wreszcie – lodowych krain. Wzniosłe było dla brytyjskiego filozofa to, co budziło zarazem strach i fascynację. Odczucie wzniosłości mogło być wywołane rozmiarami i siłą postrzeganego przedmiotu, specyficznymi warunkami ograniczającymi percepcję, ale także zupełnym brakiem bodźców (pustka, ciemność, samotność, milczenie). Pojęcie to zrobiło olbrzymią karierę już w wieku XVIII i przyczyniło się pośrednio do odkrycia „północnego antyku”, usytuowanego zasadniczo poza tradycją grecko-rzymską<sup>2</sup>.

Kolejnym kamieniem milowym w procesie „emancypacji” Północy była publikacja *Pieśni Osjana* w roku 1760. Szybko stały się one lekturą kultową również w krajach niemieckich, pociągając za sobą wzrost zainteresowania Skandynawią i literaturą staronordycką, w której doszukiwano się germańskiego odpowiednika „celtyckiego” poematu Jamesa Macphersona. Tendencje te z czasem się nasiliły. „Zwrot na Północ” propagował zwłaszcza Johann Gottfried Herder, który postulował między innymi, by nordycką mitologię uznać za ogólnogermańskie dziedzictwo kulturowe, a więc i za fundament niemieckiej tożsamości narodowej. Wystarczającą przesłanką do tego zawłaszczenia było dla niego pokrewieństwo Niemców i mieszkańców Skandynawii<sup>3</sup>. Nacechowany symbolicznie był w romantyzmie już sam kierunek geograficzny. O „magnetycznym” przyciąganiu

<sup>2</sup> M. Engelstätter, *Melancholie und Norden – Studien zur Entstehung einer Wahlverwandtschaft von der Antike bis zu Caspar David Friedrich*, Hamburg 2008 (Schriften zur Kunstgeschichte, 19), s. 213.

<sup>3</sup> L. Rühling, *Nordische Poeterey und gigantisch-barbarische Dichtart. Die Rezeption der skandinavischen Literaturen in Deutschland bis 1870*, [w:] *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*, red. H. Eßmann, U. Schöning, Berlin 1996 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, 11), s. 91–101; por. K. von See, *Deutsche Germanen-Ideologie. Vom Humanismus bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main 1970, s. 30–43; J. Zernack, *Geschichten aus Thule. Íslendingasögur in Übersetzungen deutscher Germanisten*, Berlin 1994 (Berliner Beiträge zur Skandinavistik, 3), zwł. s. 11–17.

Północy pisali na początku wieku XIX Friedrich Heinrich von der Hagen, Jacob Grimm i Friedrich de la Motte-Fouqué, pojawiały się literackie pastisze skandynawskich sag, a na biegunie sytuowano nawet mityczną Atlantydę. Romantycy dostrzegali również znaczące różnice w mentalności mieszkańców Południa i Północy: pierwszych miała cechować religijność, ale i afirmacja życia, drugich – skłonność do poznania filozoficznego i rozumowego<sup>4</sup>. Zdaniem Marii Janion Północ i średniowiecze, często zespolone po prostu w „średniowieczną Północ”, „skupiały w sobie wartości nie tylko niezbędne w światopoglądzie romantycznym, ale wręcz kreujące go”, będąc „podstawową domeną romantycznej kontrkultury”<sup>5</sup>. Za charakterystyczne elementy północnej scenerii uchodziły surowe krajobrazy, szczególnie gdy były zatopione w blasku księżyca lub mgłę, zorze i noce polarne, lodowce, głązy i samotne dęby na miejscach pochówku wojowników, a także gotycka architektura.

W nowożytnych przewodnikach czy pismach o charakterze historyograficznym wielokrotnie zwracano uwagę na budowle gotyckie, budzące niekłamane uznanie rozmachem i finezją rozwiązań konstrukcyjnych. Ówczesna teoria sztuki, pozostająca pod wpływem estetyki klasycznej, zazwyczaj jednak nie obchodziła się z ostrołukiem łaskawie, widząc w nim przejaw barbarzyńskiego gustu dzikich ludów Północy, które zniszczyły Rzym<sup>6</sup>. Jakościową zmianę w postrzeganiu gotyku przyniósł wiek XVIII i coraz żywsze, początkowo głównie w Anglii, zainteresowanie średniowieczem. Tak jak w przypadku śnieżnych pustkowi wehikułem pozwalającym włączyć gotyckie budowle do ówczesnej debaty estetycznej była kategoria wzniosłości. Właśnie wzniosła była dla Goethego katedra strasburska w jego młodzieńczej apologii *Von deutscher Baukunst (O niemieckiej sztuce budowania)*, która w krajach niemieckich wyznacza początek nowoczesnej dyskusji o gotyku. Tekst został wydany anonimowo w roku 1772 i był dedykowany budowniczemu świątyni – Erwinowi von Steinbachowi. Podążając drogą wyznaczoną przez Burke’a, również niemiecki

---

<sup>4</sup> N. Hinrichs, *Caspar David Friedrich – ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus*, Kiel 2011, s. 149–150.

<sup>5</sup> M. Janion, *Estetyka średniowiecznej Północy*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu. Seria trzecia*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, s. 11.

<sup>6</sup> Nowożytny tekst tego rodzaju traktujący o katedrach w Kolonii i Strasburgu, istotnych z perspektywy niniejszego artykułu, zestawia i zwięźle komentuje W. D. Robson-Scott, *The literary background of the Gothic Revival in Germany*, Oxford 1965, s. 18–24.

pisarz konstruuje dwubiegunowy system estetyczny, uznając architekturę gotycką, postrzeganą dotąd głównie jako chorobliwy i niepełnowartościowy estetycznie wykwit fantazji i złego smaku, za równoprawną budowlom klasycznym. Ich struktura, zdaniem Goethego, opierała się na wykorzystaniu kolumny, natomiast zasadniczym elementem konstrukcji gotyckiej miała być ściana, co zresztą – jak argumentował – stanowiło niemal konieczność, zważywszy na różnice klimatyczne pomiędzy krajami Południa i Północy. Młody pisarz daje się tu poznać jako uważny czytelnik Winckelmanna, który wynosząc sztukę grecką do rangi ideału, zarazem zrelatywizował ją, upatrując w niej wypadkowej określonych czynników, głównie klimatu i ustroju politycznego. Zresztą i w innym miejscu swojej apologii odniósł się przysły autor *Fausta* do estetyki klasycyzmu, wyłożonej przez Winckelmanna lapidarnie słowami „edle Einfalt, stile Größe” („szlachetna prostota, cicha wielkość”). Obserwując za dnia katedrę w Strasburgu, o której traktuje jego utwór, Goethe, jak sam stwierdza, gubi się w mnogości szczegółów, nie mogąc przeniknąć istoty gotyckiej bryły. Dopiero o zmierzchu, gdy „zmęczone oko” patrzy na katedrę raz jeszcze, a nadmiar bodźców zostaje zniwelowany, staje się ona tworem jednolitym, „szlachetnie prostym”<sup>7</sup>.

Rozpowszechnione od czasów renesansu przeświadczenie, że gotyk został wynaleziony przez germańskich Gotów, pozwoliło Goethemu łatwo dostrzec w ostrołukowej architekturze emanację „ducha Północy”. Z kolei założenie, że byli oni przodkami Niemców, dało poecie asumpt do uznania gotyku za niemiecki styl narodowy. Powiązanie średniowiecznego stylu i określonych treści polityczno-społecznych uległo z czasem wzmocnieniu, zwłaszcza w okresie wojen napoleońskich, które były swoistym katalizatorem w procesie rozwoju niemieckiej świadomości narodowej. Architektura gotycka funkcjonowała wówczas – obok motywów germańskich, północnych krajobrazów, ale i postaci Marcina Lutra, Albrechta Dürera czy Fryderyka Barbarossy – jako symbol patriotyczny, kojarzony z „typowo niemieckimi” cechami, takimi jak religijność, prostota czy uduchowienie, w odróżnieniu od klasycyzmu, ucieleśniającego francuskie rozpasanie i upadek moralności, połączony z rozwarstwieniem społecznym. Właśnie

<sup>7</sup> Najobszerniejszym omówieniem młodzieńczego tekstu Goethego (wraz z jego przedrukiem i rekapitulacją wyników wcześniejszych badań) jest studium Reinharda Liesa, *Goethe vor dem Straßburger Münster. Zum Wissenschaftsbild der Kunst*, Leipzig 1985; z nieco nowszych publikacji warto wymienić: K. Niehr, *Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlin 1999, głównie s. 23–63. Wszystkie tłumaczenia z literatury obcojęzycznej w przekładzie autora artykułu.

w tej perspektywie można odczytywać powstałe wówczas obrazy Caspara Davida Friedricha, w których pojawia się motyw gotyckiego kościoła (lub jego ruina), najczęściej w zestawieniu z nieokiełznaną naturą<sup>8</sup>.

Gotycka katedra i antyarkadyjska wędrówka na Północ są również centralnymi motywami późnoromantycznej powieści Theodora Schwarza *Erwin von Steinbach*, wydanej w Hamburgu w roku 1834. Autor, dziś niemal zapomniany, był protestanckim pastorem i przyjacielem Caspara Davida Friedricha, który został zresztą sportretowany w utworze w postaci malarza Kaspara, towarzysza wyprawy Erwina<sup>9</sup>. Akcja powieści rozgrywa się w połowie XIII wieku. Nie brak tu bohaterskich rycerzy, pięknych dam czy majestatycznych zamków, główny bohater zostaje w ostatniej chwili wyrwany ze szponów śmierci, by finalnie znaleźć szczęście w ramionach ukochanej. Obraz Skandynawii został nakreślony dość powierzchownie, gdzieś tam tylko pojawiają się odniesienia do germańskich sag i skandynawskiej mitologii.

Co chyba najbardziej interesujące w powieści Schwarza, jest ona swoistym traktatem artystycznym, w którym zarejestrowane (a niekiedy nawet rozwinięte) zostały sądy o architekturze rozpowszechnione na początku wieku XIX, i literacką eksplikacją genezy „ducha” strasburskiej katedry. Już we wstępnym rozdziale budownictwo gotyckie, określane jako „niemieckie”, zostaje przeciwstawione pogańskiemu antykowi (t. I, s. 3–4)<sup>10</sup>, przy czym dobór argumentów i sformułowań przywołuje o 60 lat wcześniejsze poglądy Goethego. Pojawiają się jednak pomysły, których u autora *Von deutscher Baukunst* nie było, jak chociażby powtórzone za Heglem stwierdzenie, że style antyczne – otwarte na świat – są architekturą rzeczywistości doczesnej, podczas gdy gotyk symbolizuje śmierć, rozumianą jako przejście do wieczności, a zatem jest budownictwem *par excellence*

<sup>8</sup> J. Hermand, *Die gescheiterte Hoffnung. Zur Malerei der Befreiungskriege*, [w:] idem, *Avantgarde und Regression. 200 Jahre deutsche Kunst*, Leipzig 1995, s. 9–23.

<sup>9</sup> Najszersze jak dotąd omówienie powieści przedstawiła Erika Maskow, *Theodor Schwarz. Ein pommerscher Romantiker*, Bamberg–Greifswald 1934 (Pommernforschung. Beiträge zur Literatur- und allgemeinen Geistesgeschichte Pommerns, 1), s. 49–60; badaczka niemal zupełnie pominęła w swoich analizach kwestie artystyczne. Ostatnio na ten mało znany utwór zwróciła uwagę – w kontekście recepcji twórczości Caspara Davida Friedricha – Nina Hinrichs (*Caspar David Friedrich...*, op. cit., s. 148–163), podkreślając wagę występującego w powieści przeciwstawienia Północy i Południa oraz ukazując ten motyw w szerszym kontekście kulturowo-literackim.

<sup>10</sup> T. Schwarz, *Erwin von Steinbach*, Hamburg 1834. W nawiasach podano numer tomu i strony, do których odnoszą się przytaczane lub wzmiankowane fragmenty powieści.

religijnym, wyrażającym ducha i pozwalającym wyzwolić się z oków materii<sup>11</sup>.

Narracja powieści *Erwin von Steinbach* bierze swój początek w rozczarowaniu sztuką klasyczną i odrzuceniu jej kanonów. Tytułowy bohater powraca niezadowolony z podróży do Italii: „Im więcej oglądałem i słuchałem tych oszalamiających wspaniałości – stwierdza o swoim pobycie na Półwyspie Apenińskim – tym bardziej czułem się wyobcowany i samotny w sercu. Tęskniłem do niemieckich lasów i potoków, oraz do tego nieodkrytego przybytku świętości w naturze, który musi się gdzieś znajdować” (t. I, s. 3). Radość powrotu do ojczyzny skłania go do złożenia obietnicy, że na chwałę Bożą wzniesie w Strasburgu pomnik niemieckiej sztuki budowlanej (t. I, s. 7). Niedługo później, powodowany niewytłumaczną tęsknotą za Północą, Erwin opuszcza rodzinne miasto, by w najodleglejszych zakątkach dzikiej Skandynawii odnaleźć inspirację dla swojego dzieła.

Pierwszy etap podróży prowadzi młodego budowniczego do Kolonii, w której trwają przygotowania do budowy wielkiej gotyckiej świątyni. Okazuje się, że jej głównym architektem jest przyjaciel ojca Erwina z czasów młodości – mistrz Dieterich. Steinbach zakochuje się w jego córce, lecz – co ważniejsze w kontekście zawodowego rozwoju bohatera – z uwagą i podziwem studiuje projekty mistrza oraz przerysowuje, by później wykorzystać przy budowie kościoła św. Oskara w Lund, ale także – jak można się domyślać – przewyższy swego nauczyciela, wznosząc świątynię w rodzinnym mieście. Katedra w Kolonii, uznawana od czasów wojen napoleońskich za narodowy pomnik, którego ukończenie miało stanowić symbol odrodzenia Niemiec, ale i sztandarowy przykład architektury gotyckiej, jest zatem pierwszym, patriotycznym punktem odniesienia dla świątyni strasburskiej (odniesienie to zostanie nieco zrelatywizowane w ostatnich rozdziałach powieści). Podczas pobytu w Kolonii Erwin zapoznaje się również z symboliką świątyni chrześcijańskiej, założonej na planie krzyżowym, a więc ideowo związanej z męką Chrystusa (t. I, s. 125–140).

Decydujących inspiracji dostarcza młodemu architektowi Skandynawia – tam dokonuje się synteza gotyku i natury. Jako olbrzymia struktura, budząca skojarzenia ze skałą wyrastającą z krajobrazu, ukazana została w powieści katedra w Lund. Erwin wraz z towarzyszami docenia już z oddali walory tej świątyni, jej powiązanie z zabudową miasta

---

<sup>11</sup> G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 2, Warszawa 1966, s. 411–412; por. W. Bałus, „*La cathédrale*” *Joris-Karla Huysmansa a mit katedry gotyckiej*, „Przegląd Humanistyczny” 2007 nr 4 (403), s. 93.

i otaczającym je krajobrazem (t. I, s. 344–345). Jednak romańskie wnętrza budowli, choć zanurzone w „magicznym” świetle witraży i przepojone modlitewną atmosferą, jest zdaniem Steinbacha „wielkie, ale nie wzniosłe”, za mało wysublimowane, by mogło wyrwać ducha z materii (t. I, s. 385). Erwin zwiedza kościół w towarzystwie miejscowego biskupa, Sereniusa, którego przychylność zdobywa dzięki listom polecającym od arcybiskupa Kolonii. Przy okazji wizyty w katedrze wywiązuje się dyskusja o ornamentyce gotyckiej. Młody architekt dowodzi, iż jest ona – tak samo jak plany gotyckich kościołów – oparta na najprostszych figurach geometrycznych, stanowiących fundament wszelkich zjawisk naturalnych. Koronnym dowodem na zależność przyrody od matematyki są – co z kolei zauważa biskup – kryształły szronu na szybach: „To są duchowe początki stworzenia, bliskie matematyce i muzyce” (t. I, s. 390–391).

Konkluzja Sereniusa pozwala zatem włączyć gotyk w kontinuum natury. Dokonuje się to przez skorelowanie zasad leżących u podstaw tego stylu z procesem krystalizacji, który już od wieku XVII uznawano za jedno z kluczowych zjawisk przyrodniczych. Pojęcie odnoszono początkowo do świata nieorganicznego, nazywając tak wszelkie procesy prowadzące do organizacji materii; Hegel określił krystalizację nawet jako „nieme życie”. Z czasem termin stał się tak popularny, że używano go również w badaniach nad przyrodą ożywioną („krystalizacja zwierzęca”). Dla niektórych uczonych przełomu XVIII i XIX wieku wzorcowym przykładem krystalizacji było zamarzanie wody. Refleksem tych poglądów wydaje się właśnie dyskusja prowadzona na kartach powieści Schwarza. Kraina wiecznych lodów, do której ostatecznie dotrze Erwin von Steinbach, może być w tym kontekście rozumiana jako miejsce absolutnego poznania praw natury<sup>12</sup>.

To powiązanie gotyku i przyrody dokonuje się na jeszcze jednej płaszczyźnie. Jak wspomniano, Steinbach projektuje w Lund kościół św. Oskara. Punktem wyjścia są dla niego plany katedry w Kolonii, które jednak okazują się niewystarczające. Dopiero lipowa aleja zatopiona w porannej

<sup>12</sup> K. Köchy, *Ganzheit und Wissenschaft. Das historische Fallbeispiel der romantischen Naturforschung*, Würzburg 1997 (Epistemata. Reihe Philosophie, 180), s. 128–139; E. G. Wilson, *The spiritual history of ice...*, op. cit., zwl. s. 21–24. Szerzej o związkach krystalizacji i gotyku w myśli romantycznej: T. Szybisty, *Katedra jak kryształ. Przyczynek do badań nad romantyczną topografią świątyni gotyckiej*, w przygotowaniu do druku; zob. również: M. Janion, *Estetyka średniowiecznej Północy*, op. cit., s. 46–48; K. J. Philipp, *Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*, Stuttgart–London 1997, s. 196; K. Niehr, *Gotikbilder – Gotiktheorien...*, op. cit., s. 145–147; M. Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk [2005], s. 60.

mgłę i złocistym blasku wschodzącego słońca dostarcza architektowi decydującego impulsu twórczego (t. I, s. 404). Erwin powtarza więc w swoim projekcie proces, który miał doprowadzić do rozwinięcia ostrołuku. Już od renesansu uważano bowiem (choć w latach trzydziestych XIX wieku, gdy ukazała się powieść Schwarza, z coraz mniejszym przekonaniem<sup>13</sup>), że architektura gotycka była mimetyczna i naśladowała borealne lasy, których wspomnienie mieli zachować Goci, wznosząc na gruzach Rzymu swoje świątynie.

Pobyt w Lund oraz w Uppsali, gdzie bohater opiniuje i modyfikuje plany budowanej już katedry, oraz nieco dłuższa wizyta w siedzibie Birger Jarla (Erwin wznosi dlań nowy, gotycki zamek i zapoznaje się ze skandynawskimi sagami (t. II, s. 5–253), jest jednak tylko zapowiedzią poznawczego spełnienia, jakie dokonuje się podczas zimowej podróży do najodleglejszych rejonów Arktyki. Jej dzikie i puste krajobrazy, zamrożone lasy i wodospady, które tworzą krystaliczne struktury „lodowych pałaców” rozświetlanych polarną zorzą są nieprzebranym źródłem inspiracji dla Steinbacha. W ekstatycznym monologu bohater stwierdza wówczas:

Gdybym tego nie zobaczył, nigdy bym nie uwierzył. Bo któż może pojąć to bogactwo form i kto potrafi naśladować ich wielkość? [...] Czymże są nasze najwyższe świątynie i katedry wobec tej przepięknej lodowej budowli, jeśli nie dziecięcymi igraszkami? Wszystko jest tu w swych formach konieczne i wieczne, nawet jeśli jutro przemieni się w grzmiący potop. [...] Tu możecie uczyć się sztuki budowania i zaiste bracia – nie myliłem się! (t. II, s. 370–371)

Równie ważną częścią „arktycznej edukacji” strasburskiego mistrza są studia nad ruinami starożytnej świątyni „sprzed kultu Odyna”, którą zbudowano na osnutej mgłą Wyspie Słońca, znajdującej się na biegunie północnym. Architektura porfirowej budowli nosi wyraźne znamiona „stylu egipskiego”, a umieszczone w niej reliefy zdradzają powinowactwo z ikonografią chrześcijańską (t. II, s. 386–391). We właściwym sanktuarium świątyni przedstawienia figuralne ustępują miejsca hieroglifom. Jeden z towarzyszy Erwina potrafi je odczytać: „Przybyszu, wiedz, komu należy tu służyć. Jego imię to: Jestem, który jestem” (t. II, s. 392). Wykładnię starożytnej prareligii, bliskiej, jak się okazuje, chrześcijaństwu, zawiera runiczny kodeks spoczywający w repozytorium pod ołtarzem. Zostało

---

<sup>13</sup> S. Fraquelli, *Im Schatten des Domes. Architektur der Neugotik in Köln. 1815–1914*, Köln–Weimar–Wien 2008 (Atlas. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge, 5), s. 33–34.



ono wykute w skale zawierającej fosfor, który sprawia, że świętą księgę spowija świetlista łuna (t. II, s. 396). Niebывały motyw nasuwa oczywiście skojarzenie z lśniącymi niebieskawo ścianami jaskini, w której Heinrich von Offerdingen ujrzał błękitny kwiat – romantyczny symbol poznania. Lektura runicznego kodeksu, zawierającego prawdy wiary i życiowe mądrości, oraz rozmowy z mieszkającym na biegunie pustelnikiem Jalmarem pozwalają Erwinowi osiągnąć pełną dojrzałość duchową. Oznacza ona między innymi sublimację uczucia do Frei, której wyrzekł się, pomny miłości do Hildegard, córki mistrza Dietericha.

Pewnego dnia Jalmar opowiada Erwinowi i jego towarzyszom historię swojego życia: ojcem pustelnika był Szwed pochodzący z arystokratycznej rodziny, który osierocił go w wieku sześciu lat, matką zaś – piękna Greczynka. Mając lat dwanaście, Jalmar wstąpił na służbę do Fryderyka Barbarossy, któremu towarzyszył w wyprawach na Bliski Wschód. Powróciwszy do rodzinnych Aten, zamieszkał z matką, w której z czasem się zakochał, a gdy ta zmarła, nakazał zabalsamować jej ciało i odtąd stale woził je ze sobą. Po latach kazirodce uczucie stało się przyczyną zbrodni – gdy bowiem nieprzychylny mu stryj obraził jego matkę, Jalmar rzucił się na niego i go zgładził. Targany rozterkami i wyrzutami sumienia, zamieszkał wreszcie w okolicy bieguna, gdzie „poza światem” znalazł ukojenie (t. II, s. 447–460). Zdaniem Niny Hinrichs Jalmar jest jedną z kluczowych postaci powieści, stanowiąc niejako organiczne połączenie Południa i Północy<sup>14</sup>. Warto jednak zauważyć, że jest to połączenie tragiczne, doprowadzające do nieakceptowalnej społecznie i moralnie miłości, a w rezultacie – do morderstwa. Pustelnik osiąga spokój ducha dopiero w polarnej samotni, gdzie może odpokutować swoje winy. Południe po raz kolejny zostaje ukazane jako przestrzeń ciała i doczesności, natomiast Północ jawi się w powieści jako kraina duchowego ukojenia.

Podczas podróży do odległej Arktyki Erwin dostępuje zatem pełni poznania, zarówno w zakresie estetycznym (lodowcowe formy, egipska świątynia prareligii), jak i duchowym. Symbolem owej *gnosis* jest głównie specyficzny blask polarnej zorzy, który „niczym mistyczne światło bieguna” rozjaśnia drogę podróżnikom powracającym z fantastycznej wyspy (t. II, s. 401). Znaczenie motywu jest tym większe, że już w pierwszych osiemnastowiecznych utworach, w których tematyzowano gotyk – angielskiej liryce cmentarnej czy w powieści *Zamczysko w Otranto* Horacego Walpolea – ostrołukowe budowle bądź ich ruiny ukazywano zatopione w cieniu lub nocy, przez co jawiły się one jako bezkresne, a zatem nie do ogarnięcia przez umysł,

<sup>14</sup> N. Hinrichs, *Caspar David Friedrich*, op. cit., s. 157–158.

nieracjonalne, wzniosłe. Jak wspomniano, również młody Goethe potrafił zrozumieć istotę ostrołukowej architektury dopiero po zachodzie słońca. Nie inaczej było w jego późniejszej powieści *Powinowactwa z wyboru*: Jedną z głównych bohaterek utworu, Otylia, przeżywa mistyczną wizję w gotyckiej kaplicy, odrestaurowanej staraniem jej ciotki. Wizja ta, interpretowana jako zapowiedź śmierci bohaterki, jest możliwa do zrealizowania dopiero wówczas, gdy w oknie kaplicy zostają zainstalowane barwne przeszklenia. To wywołany przez nie mrok wyzwala u Otylii odczucie mistycznej nocy<sup>15</sup>. W *Erwinie von Steinbach* Schwarz doprowadza jednak przekonanie o mrocznej naturze gotyku do skrajności, sytuując genezę „ducha” katedry strasburskiej w krainie, w której przez pół roku panuje noc, a „mistyczny” blask zorzy polarnej zastępuje światło słońca.

Za pośrednictwem arktycznej świątyni autor dokonuje z kolei powiązania katedry w Strasburgu z architekturą egipską. To niebywałe zestawienie może dziwić, jednak w czasach Schwarza nie było ono konstrukcją oryginalną. Już pod koniec wieku XVIII wskazywano bowiem na paralele między europejskim gotykiem a budownictwem państwa faraonów, widząc w obu niemal czystą formę architektury sakralnej<sup>16</sup>. Tę myśl wypowiada zresztą *expressis verbis* mistrz Dieterich w dyskusji o matematycznych podstawach gotyckiej katedry – przyszły teść Erwina uznaje trójkąt za figurę idealną, piramidy są dla niego najbardziej wzniosłymi budowlami starożytności, a Egipcjanie „mistrzami wyższej sztuki budowlanej” (t. III, s. 221).

Droga powrotna z bieguna wiedzie młodego architekta ponownie do zamku Birger Jarla, Uppsali i Lund, a następnie – poprzez Lubekę, dla której Steinbach również opracowuje plany kościoła – do Kolonii. Strzeżą budowlaną tamtejszej katedry nadal kieruje Dieterich, który w uznaniu wiedzy i doświadczenia Erwina powierza zadanie zaprojektowania wież (t. III, s. 210). Jak zatem sugeruje Schwarz – to główny bohater powieści byłby autorem słynnego szkicu ukazującego dwuwieżową fasadę kolońskiej świątyni (tzw. *Fassadenriss F*), który wytyczył kierunek ostatniego etapu prac, prowadzonych już w wieku XIX. Jakiś czas po przybyciu do Kolonii Steinbach zostaje wezwany przez biskupa Strassburga do rodzinnego

<sup>15</sup> T. Szybisty, „Durch das einzige bunte Fenster fiel ein ernstes buntes Lichte herein“. Zu einem Motiv in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, „Estudios Filológicos Alemanes. Revista de investigación en Lingüística, Literatura y Cultura alemanas“ 2013 nr 26, s. 93–103.

<sup>16</sup> S. Bertuleit, *Gotisch-orientalische Stilgenese. Englische Theorien zum Ursprung der Gotik und ihr Einfluß in Deutschland um 1800*, Frankfurt am Main–Bern–New York–Paris 1989 (Europäische Hochschulschriften / European University Studies / Publications Universitaires Européennes, 103).

miasta, by rozpocząć tam budowę katedry. Akcja powieści kończy się podniosłą uroczystością położenia kamienia węgielnego pod nową świątynią. Tego dnia przychodzi na świat syn Erwina (t. III, s. 407–420).

Będąc emanacją krystalicznego charakteru oraz zdolności intelektualnych Erwina von Steinbacha, ale też odzwierciedlając jego bogate doświadczenie zawodowe i życiowe (podróż do Italii, praktyka w Pradze i Wiedniu, znajomość chociażby z Albertem Wielkim, którego wykłady miał słuchać w Kolonii, Tomaszem z Akwinu czy licznymi budowniczymi z całej Europy), katedry w Kolonii i Strasburgu jawią się w powieści Schwarza jako czołowe przykłady europejskiej architektury i zakłeta w kamieniu kwintesencja średniowiecza, choć – w ostatecznym rozrachunku – pierwszeństwo przypada jednak świątyni strasburskiej, dla której katedra w Kolonii stanowi tylko preludium. Dzięki osobie architekta obie budowle zostają ze sobą połączone na płaszczyźnie genetycznej, choć ich pokrewieństwo stylistyczne jest także do pewnego stopnia skutkiem przyjaźni oraz współpracy Eberharda i mistrza Dietericha, odpowiednio – ojca i teścia Erwina. O wyjątkowej randze artystycznej i religijnej tych świątyń decyduje jednak przede wszystkim ich ściśle powiązanie z „mistyczną” Północą, będącą dla Steinbacha głównym źródłem inspiracji. Właśnie tam, na geograficznej i symbolicznej osi świata, odnajduje bohater ów „przybytek świętości w naturze”, którego istnienie przeczuwał na początku powieści, i dociera do uniwersalnych wzorców budownictwa sakralnego, zawartych w formach pradawnej świątyni.

## Bibliografia

- Bałus Wojciech, „*La cathédrale Joris-Karla Huysmansa a mit katedry gotyckiej*”, „Przegląd Humanistyczny” 2007 nr 4 (403).
- Bertuleit Sigrid, *Gotisch-orientalische Stilgenese. Englische Theorien zum Ursprung der Gotik und ihr Einfluß in Deutschland um 1800*, Frankfurt am Main–Bern–New York–Paris 1989 (Europäische Hochschulschriften / European University Studies / Publications Universitaires Européennes, 103).
- Czermińska Małgorzata, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.
- Engelstätter Michaela, *Melancholie und Norden – Studien zur Entstehung einer Wahlverwandschaft von der Antike bis zu Caspar David Friedrich*, Hamburg 2008 (Schriften zur Kunstgeschichte, 19).
- Fraquelli Sybille, *Im Schatten des Domes. Architektur der Neugotik in Köln. 1815–1914*, Köln–Weimar–Wien 2008 (Atlas. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge, 5).

- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Wykłady o estetyce*, przeł. Janusz Grabowski, Adam Landman, t. 2, Warszawa 1966.
- Hermund Jost, *Die gescheiterte Hoffnung. Zur Malerei der Befreiungskriege*, [w:] idem, *Avantgarde und Regression. 200 Jahre deutsche Kunst*, Leipzig 1995.
- Hinrichs Nina, *Caspar David Friedrich – ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus*, Kiel 2011.
- Janion Maria, *Estetyka średniowiecznej Północy*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu. Seria trzecia*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981.
- Köchy Kristian, *Ganzheit und Wissenschaft. Das historische Fallbeispiel der romantischen Naturforschung*, Würzburg 1997 (Epistemata. Reihe Philosophie, 180).
- Liess Reinhard, *Goethe vor dem Straßburger Münster. Zum Wissenschaftsbild der Kunst*, Leipzig 1985.
- Niehr Klaus, *Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlin 1999.
- Maskow Erika, *Theodor Schwarz. Ein pommerscher Romantiker*, Bamberg–Greifswald 1934 (Pommernforschung. Beiträge zur Literatur- und allgemeinen Geistesgeschichte Pommerns, 1).
- Philipp Klaus Jan, *Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*, Stuttgart–London 1997.
- Robson-Scott William Douglas, *The literary background of the Gothic revival in Germany*, Oxford 1965.
- Rühling Lutz, *Nordische Poeterey und gigantisch-barbarische Dichtart. Die Rezeption der skandinavischen Literaturen in Deutschland bis 1870*, [w:] *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts*, red. Helga Eßmann, Udo Schöning, Berlin 1996 (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, 11).
- See Klaus, von, *Deutsche Germanen-Ideologie. Vom Humanismus bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main 1970.
- Schwarz Theodor, *Erwin von Steinbach*, t. I–III, Hamburg 1834.
- Szybisty Tomasz, „Durch das einzige bunte Fenster fiel ein ernstes buntes Licht herein“. *Zu einem Motiv in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*, „Estudios Filológicos Alemanes. Revista de investigación en Lingüística, Literatura y Cultura alemanas“ 2013 nr 26.
- Wilson Eric G., *The Spiritual History of Ice. Romanticism, Science and the Imagination*, New York–Basingstoke 2003.

Woźniakowski Jacek, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Warszawa 1974.

Zernack Julia, *Geschichten aus Thule. Íslendingasögur in Übersetzungen deutscher Germanisten*, Berlin 1994 (Berliner Beiträge zur Skandinavistik, 3).



Paulina Jarząbek

## Montreal w poezji Quebecu od lat sześćdziesiątych XX wieku jako przestrzeń poszukiwania tożsamości

Obraz miasta w literaturze Quebecu<sup>1</sup> przed spokojną rewolucją (*Révolution Tranquille*)<sup>2</sup> sprowadza się do – raczej pesymistycznego w swej wymowie – kontrastu między światem zurbanizowanym a wiejskim. Był to czas, kiedy Montreal nie był jeszcze „oczywisty”, „znaczący” i nie był widziany jako „całość, świat, postać, choćby nawet ta jego oczywistość miała być problematyczna [...], nieuchwytna [...] i fragmentaryczna”<sup>3</sup>. Wydaje się,

---

<sup>1</sup> Treść artykułu opiera się na fragmentach mojej pracy magisterskiej pt. *Montréal comme l'espace de la recherche identitaire dans la poésie de Claude Beausoleil* i stanowi próbę podsumowania ewolucji motywu miasta w procesie poszukiwania tożsamości w poezji Quebecu w drugiej połowie XX wieku na przykładzie czterech poetów tworzących w tym okresie. Por. P. Jarząbek, *Montréal comme l'espace de la recherche identitaire dans la poésie de Claude Beausoleil [Montreal w poezji Claude'a Beausoleil jako przestrzeń poszukiwania tożsamości]*, pod kier. dr. hab. Stanisława Jasionowicza, Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków 2010. Wszystkie przekłady w tym artykule są mojego autorstwa (P. J.).

<sup>2</sup> Tzw. spokojna rewolucja trwała w okresie rządu liberałów, w latach 1960–1966, i stała się podstawą wielu zmian w świadomości narodowej mieszkańców Quebecu.

<sup>3</sup> P. Nepveu, *Une ville en poésie. Montréal dans la poésie québécoise contemporaine*, [w:] *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, sous la direction de G. Marcotte, P. Nepveu, [St-Laurent] 1992.

że dopiero po roku 1945 roku można w „miejskiej” poezji kanadyjsko-francuskiej Quebecu zaobserwować dwa nowe ujęcia problematyki miasta: z jednej strony przedstawia się miasto (Montreal) jako organizm, jako miasto-ciało, które jest chore; z drugiej – opisuje się je jako „miasto dźwięku”, żywe i pełne codziennego zgiełku<sup>4</sup>. „Patologię montrealską”, jak zjawisko to nazwał Pierre Nepveu, charakteryzuje cierpienie, spowodowane faktem, że nie jest ono miastem idealnym, ale także z powodu przekonania, że Montreal jest „symptodem kulturowego zła”<sup>5</sup> o większym zasięgu, bo dotyczącego całego ludu i kraju. Pierre Nepveu pisze, że miasto nabiera znaczenia, jeśli postawi się je w centrum szerszego doświadczenia, jako „semantyczny dowód zerwania znaków, ontologiczny dowód nieodnalezionego i nieistniejącego, polityczny dowód alienacji”. Montreal nabiera sensu, znaczy, gdy jest wyobrażany jako miasto „upodłone”<sup>6</sup>.

## Montreal – przestrzeń poszukiwań tożsamości

Takie postrzeganie Montrealu, rozpatrywanego jako *pars pro toto*, czyni go przestrzenią, gdzie poszukiwanie tożsamości quebeckiej może się realizować w praktyce. Nowoczesność, która przełamała tradycyjny obraz wiejskich francuskich Kanadyjczyków (*les Canadiens français*), stworzyła nową przestrzeń, w której tożsamość quebecka może znaleźć swój nowy wyraz, a każde doświadczenie może się stać „fragmentem tożsamości”<sup>7</sup>.

W latach sześćdziesiątych XX wieku poeci Quebecu zaczynają mówić „ja”, rozumiejąc je jako nowe „my”, umieszczone w przestrzeni miasta, wyrażającego ból specyficznej, quebeckiej nowoczesności i uosabiającego uczucie wynarodowienia i pustki. Montreal, jako gwałtownie ewoluujący organizm, jest jak konkretny mieszkaniec Quebecu, starający się na nowo uformować lub uzupełnić układankę swojej tożsamości. Tworzący w tym czasie poeci usiłują śmiało wkroczyć w tkankę miasta, pisząc o barach, metrze, hotelach, ulicy i innych elementach nowoczesnego Montrealu by, jak pisze Marc André Brouillette:

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 356.

<sup>7</sup> Wyrażenie „fragmenty tożsamości” zostało zaczerpnięte z tytułu albumu CD Nathalie Lessard, *Pièces d’identité* (2004), zawierającego piosenki, których teksty to wiersze współczesnych poetów Quebecu.



zakotwiczyć podmiot w sercu teraźniejszości oraz by sformułować m.in. nową myśl o ciele. W tym znaczeniu miasto symbolizuje miejsce wszystkich spotkań i seksualności: wzniesione pożądanie oferując swoje rozświetlone witryny, swoje budynki o lśniących ścianach, swoje zatłoczone bary. Materiały konstrukcyjne (szkło, metal, beton) zastąpiły tutaj śnieg, rzekę i las [...] <sup>8</sup>.

Metafora ciała zdaje się oddawać tu esencję bycia mieszkańcem Quebecu („francuska dusza w amerykańskim ciele” <sup>9</sup>).

## Gaston Miron: miasto jako przestrzeń wewnętrznego wygnania

Gaston Miron (1928–1996) to piewca spokojnej rewolucji, który zapoczątkował nową jakość w literaturze Quebecu. W przedmowie do antologii poetów Quebecu Jean Royer pisze o tym okresie:

Jeśli poezja kanadyjsko-francuska dziewiętnastego wieku stawiała się stopniowo regionalistyczna i egzotyczna, to poezja nazywana quebecką, która pojawia się wraz z Wydawnictwem Hexagone Gastona Mirona i jego przyjaciół w 1953 roku, przechodzi od „wieku słowa” do wieku języków. Dzisiaj ta poezja, mocno zróżnicowana w tematyce i formie, jawi się jako jedna z najżywotniejszych pośród literatur języka francuskiego <sup>10</sup>.

Miron był jednym z pierwszych, którzy zaczęli mówić: „jestem mieszkańcem Quebecu” zamiast: „jestem Franko-Kanadyjczykiem”. A jednak w jego poezji miasto jest przede wszystkim przestrzenią wyobcowania, wewnętrznego wygnania. Jest w ciągłym ruchu, zmienia się, nie pozwala na ustalenie centrum tu i teraz, więc sięga do śladów przeszłości. Montrealczyk Miron jest skazany na wewnętrzną nomadyczność, bliższy wygnaniu niż wędrówce.

---

<sup>8</sup> M. A. Brouillette, *Mouvance et paysages dans la poésie de Pierre Nepveu et Denise Desautels*, [w:] *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire: Entre tradition et modernité*, sous la direction de M.-C. Weidmann Koop, Québec 2008, s. 256.

<sup>9</sup> Jak wyraziła się Marie-Claire Bias, odbierając Prix Médicis w 1966 roku.

<sup>10</sup> J. Royer, *Przedmowa*, [w:] *Le Québec en poésie*, présenté par J. Royer, [Paris] 1995.

W jednym z wierszy pisze: „Montreal jest wielki jak powszechny nieład”<sup>11</sup>. W innym, że „wielka Ste. Catherine galopuje i dudni / w Tysiącu i jednej nocy neonów”<sup>12</sup>. Wszystko porusza się, hałasuje, dudni – miasto pulsuje, stając się chaosem znaków i dźwięków. Samotność jest tutaj doświadczeniem globalnym, przekraczającym egzystencję jednego człowieka:

wielka Sainte Catherine galopuje i dudni  
w Tysiącu i jednej nocy neonów  
spoczywam, zamurowany w czerepie czaszki  
odpoetyzowany w wym języku i przynależności  
wybity z rytmu i pozbawiony centrum w mojej przypadkowości  
jak szkodnik przekopuję własną pamięć i ciało  
aż po chorobę tłumy i mego istnienia  
by znaleźć ślad znaków rozproszonych porwanych  
by rozpoznać swój krzyk w nieprzejrzystości świata<sup>13</sup>.

Miasto jest więc nieprzejrzyste, stanowi swego rodzaju labirynt ulic, dźwięków, indywidualności, pamięci o przeszłości, spychanej czasem w podświadomość, a jednak potrzebnej, by połączyć zerwane wątki w spójną całość. W tej płataninie czasów i elementów miejskiego krajobrazu tym mocniej brzmi wezwanie do wyciągnięcia wniosków z chaosu rzeczywistości, próby opanowania „powszechnego nieładu” poprzez próbę zebrania fragmentów miasta po to, by je oswoić:

albo schodzę w nędzne dzielnice  
w dole i wdychając ich opary  
odbijam w szczyty chaotycznych ulic  
to moje prawdziwe życie – wzniesione niczym hangar –  
rupieciarnia Historii – upominam się o nią  
odmawiam osobistego wybawienia i zbiegam  
odtąd identyfikuję siebie w statusie pokory

<sup>11</sup> Gaston Miron, *La marche à l'amour*, [w:] *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*, red. J. Heistein, Wrocław 1985, s. 166.

<sup>12</sup> Gaston Miron, *Monologues de l'alliégation délirante*, [w:] *Antologia poezji Quebecu*, op. cit., s. 176.

<sup>13</sup> „la grande Ste Catherine Street galope et claque / dans les Mille et une nuits des néons / moi je gis, muré dans la boîte crânienne / dépoétisé dans ma langue et mon appartenance / déphasé et décentré dans ma coïncidence / ravageur je fouille ma mémoire et mes chairs / jusqu'en les maladies de la tourbe et de l'être / pour trouver la trace de mes signes arrachés emportés / pour reconnaître mon cri dans l'opacité du réel”. Ibidem.

przysięgam na mroczne zbiorowe tchnienie  
 chcę by ludzie wiedzieli że wiemy<sup>14</sup>.

Podmiot lawiruje między ulicami w „rupieciarni Historii”<sup>15</sup>, nie będąc ani Francuzem, ani Anglikiem, ani Kanadyjczykiem. Przestrzeni tej brakuje jednoznacznie określonej tożsamości: wciąż podkreślana jest rola indywidualnego podejścia do miejsca i przestrzeni, a więc i miasta, zarówno realnego, jak i wyobrażonego. Miron odmawia jednak „osobistego wyzwolenia”<sup>16</sup>, cierpi w przestrzeni tego wciąż niezdefiniowanego miasta i razem z nim. Jego tożsamość ujawnia się dzięki osiągnięciu „stanu pokory”<sup>17</sup>, do którego skłania go śmiałe zanurzenie się w rzeczywistość. Brnąc w miejskim chaosie, pokazuje, że wie („my wiemy”<sup>18</sup>), iż jego przeznaczeniem jest poszukiwanie zbiorowej tożsamości poprzez odnajdywanie „topograficznych” punktów odniesienia:

jestem na podsłuchu syren  
 w długą noc wyostrzoną dzwonnica Saint-Jacques  
 i między tymi dyszącymi kawałkami czasu  
 ja na nowo zanurzony w twojej legendzie<sup>19</sup>.

Poprzez obraz dzwonnicy katedry Saint-Jacques poeta sygnalizuje możliwość nowego sposobu postrzegania miejskiego doświadczenia, który przeciwstawia się „globalnej i mitycznej personifikacji miejskości”<sup>20</sup>. Miron zestawia miasto-metropolię, stanowiące cały, odrębny, zabiegany świat czy też organizm, reprezentujący jakby w miniaturze kosmos, z jednostką ludzką i znanymi jej miejscami: z jednej strony potwierdzającymi nieoczywistość, zagubienie, a w końcu „nie-bycie”<sup>21</sup>, z drugiej jednak to miasto, które

<sup>14</sup> „or je descends vers les quartiers minables / bas et respirant dans leur remugle / je dérive dans les bouts des rues décousus / voici ma vraie vie – dressée comme un hangar – débarrassé de l’Histoire – je la revendique / je refuse un salut personnel et transfuge / je m’identifie depuis ma condition d’humilité / je le jure sur l’obscur respiration commune / je veux que les hommes sachent que nous savons”. Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 178.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Gaston Miron, *La marche à l’amour*, [w:] *Antologia poezji Quebeku*, op. cit., s. 170.

<sup>20</sup> P. Nepveu, *Une ville en poésie...*, op. cit., s. 363.

<sup>21</sup> Por. P. Nepveu, *Une ville en poésie...*, op. cit., s. 361.

stało się „zbiorem fragmentów”<sup>22</sup>, jest zbiorem „fragmentów szczęśliwych”, wchodzących w (szczęśliwą?) relację z quebeckim bólem istnienia.

## Michel Beaulieu: niezrealizowany potencjał buntu

Fragmentaryczność Montrealu – miasta cierpiącego ze względu na niemożność samookreślenia, zdaje się sprawiać cierpienie nawet jego najzgorzalszym duchowym mieszkańcom. W poezji Michela Beaulieu (1941–1984) to, co znajome, jest tylko iluzją. Spacer po mieście zamienia się w marsz, który jest zapamiętałym parciem przed siebie, ograniczającym do minimum wartości poznawcze przechadzki, a skupiającym się na szybkiej rejestracji bodźców. Przestrzeń się kurczy, ale nie oswaja: nawet znajome nazwy własne naznaczone są „głębką nieobecnością”. Ta niemoc względem rzeczywistości powoduje chęć sprzeciwu. „Obca” już zwyczajność miasta, zrosniętego z rutyną codziennych działań, stawia jednostkę w pozycji potencjalnego buntownika.

Poezja Beaulieu nazywana jest często „poezją codzienności”. W wierszu *Fleurons glorieux (divertissement)*<sup>23</sup> Beaulieu ukazuje rutynę życia w mieście: pracę, niepokój o przetrwanie „do pierwszego”, słuchanie wiadomości. Jednak w środek tej rutyny wkraczają: przeszłość, wobec której należy się zdystansować, oraz przyszłość, która wydaje się tylko przedłużeniem teraźniejszości, jej protezą, jak gdyby nie wносиła nic nowego:

idziesz  
zajmujesz się swoimi sprawami  
twoje codzienne kierunkowskazy  
w płynności miasta  
gdzie twoje terytorium kurczy się  
jak jaszczurcza skóra  
jak każdy radzisz sobie  
ani dobrze ani źle a raczej źle  
niż dobrze w sprawach finansowych  
słuchasz co wieczór lub prawie  
uważnie dziennika  
telewizyjnego głosu catherine

<sup>22</sup> Ibidem, s. 364.

<sup>23</sup> M. Beaulieu, *Fleurons glorieux (divertissement)*, <http://www.wikipoemes.com/poemes/michel-beaulieu/fleurons-glorieux-divertissement.php> (dostęp: 10.03.2015).

bergman i tych  
 korespondentów zagranicznych  
 od kiedy zachowujesz  
 dystans wobec historii  
 przeszłości przyszłości<sup>24</sup>.

Kumulacja wątków, podporządkowanych miejskiej codzienności pojawia się w tomiku *Kaléidoscope* (1983). Podmiot liryczny zanurza się w miejskim pejzażu, wędruje po ulicach bez wyraźnego celu, obserwując tłum, chłonąc jego anonimowość, jak *flâneur*. Denise Brassard porównuje te wędrowki do włóczęgi bohatera, stworzonego przez quebeckiego pisarza André Carpentiera, którego także fascynuje i „wchłania” przestrzeń miejska:

Tak jak on, podmiot porusza się „zahipnotyzowany własną fascynacją i oddaje się podwójnemu błędzeniu w przestrzeni i w myśli. Błędzeniu, które łączy przestrzeń i myśl”. Jednak w przeciwieństwie do pisarza-włóczęgi, który szuka niezwykłości w banale czy niewidzialnego w widzialnym, Beaulieu szuka banału dla niego samego i dla jego mocy unicestwienia, odrzucenia wyjątkowości. Jak gdyby ćwiczenie subiektywności i doświadczenie przemieszczenia musiały koniecznie przejść przez zacieranie tożsamości: jego własnej i tej miast<sup>25</sup>.

Miasto jest tutaj obecne nie tylko jako nowoczesna przestrzeń, ale wręcz jako esencja, archetyp nowoczesności. Można powiedzieć, że Beaulieu opisuje w swych wierszach bunt jednostki ludzkiej, organicznie związanej z nowoczesną przestrzenią miejską. Miasto wchłania swoich mieszkańców, nie pozwalając na wyrwanie się ze swoich objęć. Jeśli jednak samo nieustannie się zmienia, to pędząca rzeczywistość skłania jednostkę do

<sup>24</sup> “tu vas / tu vaques à tes affaires / tes navigations coutumières dans la fluidité de la ville / où se rétrécit ton territoire / jusqu’à la peau de chagrin / comme tout un tu te débrouilles / tant bien que mal et plutôt mal / que bien sur le plan pécuniaire/ tu écoutes chaque jour ou presque / attentivement le journal / télévisé la voix de catherine / bergman et celles / des correspondants à l’étranger / depuis quand gardes-tu / tes distances devant l’histoire / le passé l’avenir”. Beaulieu Michel, *Fleurons glorieux (divertissement)*, [cyt. za:] Michel Biron, *Le poète de la rue Draper*, „Voix et Images” 33 (2008) nr 2 (98), s. 91–92, <https://doi.org/10.7202/018269ar>.

<sup>25</sup> D. Brassard, „Entre autres villes” ou le poème en marche, [w:] „De marche en marche, habiter le monde” Cahier ReMix nr 2 (juillet 2012), Montréal: Figura 2012, Centre de recherche sur le texte et l’imaginaire. Na stronie l’Observatoire de l’imaginaire contemporain: <http://oic.uqam.ca/fr/remix/entre-autres-villes-ou-le-poeme-en-marche> (dostęp: 20.10.2016)

przyjęcia pewnych ról i pól, które pozwalają jej przetrwać w ciągłym hamidrze miejskiej codzienności. Człowiek zdaje jest wobec tej przestrzeni bezradny, lecz ważna jest świadomość uczestnictwa w jej „szaleństwie”. Człowiek Beaulieu wyraża tę postawę, śmiało idąc przed siebie:

czerwone światło nie powstrzyma wzbierania kroków  
gdymiasto wibruje pod swymi przechodniami<sup>26</sup>.

To właśnie ruch stwarza potencjalne możliwości buntu. Silnie zaznaczając dynamizm relacji, zachodzących pomiędzy miastem-potworem, a „jego” przechodniami,” pisze Beaulieu, zaznaczając stosunek miasta do mieszczan, „swoich przechodniów”. Nie można posiadać miasta, które cały czas biegnie, ale ono może posiadać swoich mieszkańców. Powraca obraz żyjącego miasta-potwora, w którym każda „bitwa” kończy się tym samym: „szyją podciętą w gardzielach miasta”<sup>27</sup>. Beaulieu uważa, że człowiek powinien przeciw jednak naprzód, bo w gruncie rzeczy: „czerwone światła miasta niczego nie powstrzymają”<sup>28</sup>. Wolność rozumiana jako ekspresja ruchu zdaje się definiować „przestrzeń życiową” mieszkańca Quebecu.

## Gilbert Langevin: bolesny dualizm rzeczywistości

Gilbert Langevin (1938–1995) to poeta „szukający korzeni bólu istnienia”<sup>29</sup>. W swojej twórczości prezentuje miasto jako dwie twarze rzeczywistości, którymi są przeszłość i przyszłość. To obraz zerwania ze starym porządkiem społecznym, ale również niekończących się poszukiwań źródła tych przemian i ich konsekwencji. W przedmowie do jednej z antologii poezji Quebecu Jacques Rancourt pisze:

Zmierzając czasem od uczuć religijnych do bluźnierstwa, pisarstwo Gilberta Langevina dąży do ciągłego postępu – „żadna busola nie jest w stanie odciąć nas od naszej włóczędzy”. Aby zaistnieć, jego poezja wybiega naprzód, łączy skrajności<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> „le feu rouge n'arrête pas la montée des pas / quand la ville vibre sous ses passants“, Michel Beaulieu, *0:00 [un cycle de 24 poèmes]*, [w:] Michel Beaulieu, *Poèmes, „Études françaises”* 4 (1968) nr 4, s. 397, <https://doi.org/10.7202/036347ar>.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 402.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 401.

<sup>29</sup> *Le Québec en poésie*, op. cit., s. 134.

<sup>30</sup> J. Rancourt, *Poète de trente ans*, [w:] *La nouvelle poésie du Québec*, Paris 1974 (Poésie 1, 36), s. 10–11.

W wierszu *Les cathédrales sont vides* (*Katedry są puste*) podmiot liryczny wskazuje właśnie na takie połączenie skrajności: religijności i laickości, energii jednostki i jej jednoczesnego zagubienia w pustce światopoglądowej, postępu technologicznego, skupionego na materialnym oglądzie rzeczywistości, i pytań o duchowość.

Katedry są puste  
klub playboya pełny

[...]  
współczesne panowanie  
daje jasne przesłanie  
by odejść stąd do nieba  
teraz już tylko trzeba  
za postępem zmierzać

katedry są puste  
ale giełdy pełne

tu rewindykacja  
jest zamiast kazania  
audiowizualność  
zaklina racjonalność  
a seksuologia  
pod każdy dach się pcha

[...]  
nadszedł czas wiary  
w ludzkie cuda<sup>31</sup>

Poeta zauważa, że „katedry są puste” a „klub playboya pełny”, uznając tym samym wkroczenie nowoczesności we współczesne mu życie i przemianę dawnych wartości. Pisarz nie osądza rzeczywistości, ale opisuje ją,

<sup>31</sup> “Les cathédrales sont vides / le club playboy est plein / [...] c’est le règne moderne / éclaire ta lanterne / pour s’en aller au ciel / suffira désormais / de suivre le progrès // les cathédrales sont vides / mais cégeps sont pleins // la revendication / remplace les sermons / l’audio-visuel / ensorcelle les cervelles / et la sexologie / va dans tous les logis // [...] l’heure est venue de croire / aux miracles humains”. G. Langevin, *Les cathédrales sont vides*, [w:] *Antologia poezji Quebeku*, op. cit., s. 280–284.

zaznaczając granicę między jej dwiema twarzami. Postępująca laicyzacja przekształciła dominującą niegdyś w kulturze Quebecu religię katolicką w „religię laicką”, która pozwala obserwować kolejne „ludzkie cuda” w przestrzeni miejskiej. Raj jest dostępny na ziemi, nawet jeśli jest to raj sztuczny, a by go osiągnąć, wystarczy śledzić i akceptować postępowanie uczestnicząc w jego codziennej celebracji.

Relacja pomiędzy człowiekiem a (jego) miastem ma charakter sprzężenia zwrotnego. Jeśli więc Langevin mówi w swojej poezji o wpływie miasta na jego mieszkańców, posługując się sugestywną metaforą kwiatów na obczyźnie, możemy odnieść jego poetycką wypowiedź w wierszu *Les fleurs dans la ville* (*Kwiaty w mieście*) także do wpływu mieszkańców na miasto. Skuteczność tego wpływu i jego jakość zależą od tego, czy postrzegamy je z punktu widzenia mieszkańca, czy miasta.

Kwiaty w mieście są chore  
Kwiatom w mieście jest ciasno  
Są bardzo blade i mrą na wygnaniu  
[...]

Czy jest możliwe panie burmistrzu  
Zniesienie tych krat i tych lochów  
By kwiaty mogły zobaczyć niebo?  
[...]

Czy jest możliwe panie burmistrzu  
Zniesienie tych krat i tych lochów  
By każdy mógł pooddychać?  
[...]

A burmistrz wam powie  
Dokładnie to, co mnie  
„Jeśliś nie jest radosny,  
Jedź na Biegun Północny”<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> „Les fleurs dans la ville sont malades / Les fleurs dans la ville manquent d’espace / Ont le teint blafard et meurent d’exil // [...] Serait-il possible monsieur l’maire / D’abattre ces cages et ces cachots / Pour permettre aux fleurs de voir le ciel? // [...] Serait-il possible monsieur l’maire / D’abattre ces cages et ces cachots / Pour permettre à tous de respirer? // [...] Et le maire vous dira / Comme il m’a dit à moi / ‘Si tu n’es pas content / Va-t’en donc au pôle Nord’”. G. Langevin, *Les Fleurs dans la ville*, <http://felix>.



W cytowanym tekście pojawia się dodatkowy element, podkreślający zainteresowanie Langevina dychotomią rzeczywistości: miasto kontra świat natury, widzianą jako zniewolenie przeciw wolności. Dostrzeżenie tego stanu rzeczy nie zmienia niczego i sprowadza się do stwierdzenia: jest tak, jak jest, a zmiany na lepsze nie są przewidywane. Czym bowiem miałyby owocować wizja „nowej, naturalnej przestrzeni”: utopią „powrotu do natury”, całkowitym odrzuceniem cywilizacji? Jak opuścić strefę komfortu zapewnianego, paradoksalnie, przez miejskie mury: pracę, mieszkanie, nawet bezosobowy tłum, którego jest się częścią?

W tak ostro zarysowanym kontraście nowoczesnego miasta i natury można dostrzec odwołania do krainy lasów i jezior, wiejskich krajobrazów, małych miasteczek, do krajobrazów, które powszechnie kojarzy się z tą częścią Ameryki. U Langevina przywołanie tej przestrzeni w kontekście miasta ma charakter równocześnie mityzujący i demityzujący. Mityczne jest jej symboliczne osadzenie w pewnych wartościach i tradycji moralnej. Demityzuje ją spojrzenie z punktu widzenia przyszłości, wskazujące na jej ograniczenia światopoglądowe. Obydwa te spojrzenia wpływają na siebie, jednocząc się w płynnej, ewoluującej czasoprzestrzeni Montrealu. Marzenie o spójności doświadczenia przybiera jednak często postać gorzkiej refleksji, skojarzonej z losem Chrystusa:

nuży mnie epoka pełna rozgałęzień  
 ale która może wyzwolić mnie od zawieruchy  
 żebym już wolny mógł pójść w czystą prawdę  
 obmyć się z tyłu wyrzutów  
 [...]
   
 Chrystus wraca do miasta  
 [...]
   
 Chrystusie anarchisto starszy bracie mojej rewolty  
 nie domagam się ani twojego zdania ani twojej litości  
 [...]
   
 Twoja śmierć zostawiła mi całą rodzinę na barkach  
 musiałem spieniężyć swe dni<sup>33</sup>.

---

cyberscol.qc.ca/LQ/auteurL/langevin/fleurs.html (dostęp: 29.03.2010). Wiersz posłużył jako tekst piosenki wykonywanej przez Jeana Custeau.

<sup>33</sup> “je m’ennuie d’une époque pleine de branches / mais qui me délivrera de la tourmente / afin que libre j’aie au pur vrai dire / me laver de tant de remords // [...] le Christ rentre en ville / Christ anarchiste / haut frère de ma révolte / je ne réclame pas ton avis / ni ta pitié / [...] a mort m’a laissé toute une famille sur les bras / il m’a fallu monnayer

„Chrystus-anarchista”, skojarzony z buntowniczo nastawioną jednostką, sugeruje przeniesienie wartości duchowych w sferę walki ze zniewoleniem przez nowoczesność z jej pędem ku doskonałości i ciągłego ulepszania bytu, przez nowoczesność, będącą poszukiwaniem sposobów na „opłacanie dni”. Chrystus-Baranek, ofiara, u Langevina staje się buntownikiem: wraca do miasta, ale nie jako strażnik tradycji, religii, symbol przeszłości, tylko jako zawłaszczony przez rozwój anarchista, z którym może się utożsamić wplątany w codzienność mieszkaniowiec metropolii.

## Claude Beausoleil: miejskie scenariusze

Miasto zanurzone w grze świateł, neonów, miasto elektryczne, które pędzi i wysyła „tysiąc obrazów na sekundę”<sup>34</sup>, zyskuje również nowy wymiar – to miasto-teatr, czy raczej miasto-kino, jak je opisuje Claude Beausoleil (ur. 1948), który mówi o „scenariuszu Montrealu”<sup>35</sup>. Ten tworzący od lat siedemdziesiątych XX wieku (czyli w czasie przemian kulturowych wynikających bezpośrednio z konsekwencji Spokojnej Rewolucji) poeta kreuje jeden z najbardziej złożonych obrazów miasta, z całą jego wyjątkowością. W jego twórczości przenikają się trzy płaszczyzny, które uzupełniają się w dążeniu do skompletowania układanki tożsamości i świadomości narodowej:

Trzy przestrzenie: miasto, jego kultura (ta, którą się tworzy) i wewnątrz (wyobrażenie) tworzą heterogeniczne zestawienie, które znajduje swoje miejsce w rzeczywistości dalekiej od ponurej jednokierunkowości – to rzeczywistość zamieszкана, ciepła, gdzie humor rodzi poezję<sup>36</sup>.

Zafascynowany miastem dzieciństwa, Montreal, poświęcił mu wiele spośród swoich dzieł, w tym również opowiadanie *Alma* (2006), osnute na wątkach autobiograficznych. Bohater *Almy* przekazuje więc refleksje autora, opowiada o byciu w mieście, o swoich uczuciach względem niego, podsumowując swój punkt widzenia następująco:

---

mes journées”. G. Langevin, [*Je m’ennuie d’un temps...*], [w:] Beaulieu, Brunet, *Chamberland...*, op. cit., s. 89.

<sup>34</sup> P. Nepveu, *Une ville en poésie...*, op. cit., s. 368.

<sup>35</sup> Claude Beausoleil, *Le temps de nuit. Chant XVI*, [w:] *Une certaine fin de siècle*, Saint-Lambert 1983, s. 26.

<sup>36</sup> A. Brochu, *Claude Beausoleil*, [w:] A. Brochu, *Tableau du poème. La poésie québécoise des années quatre-vingt*, Montréal 1994, s. 91.

Kompletna historia.

Moja historia jest historią kompletną. Znam jej postaci, miejsca i zapachy. Znam jej nocne burze, sekretne muzyki oraz jej turbulencje.

Na chodniku, przed domem, ulica Saint-Augustin 214, czekam na lato, na manę, na aluminiowe krzesła, na wilgoć, na trzeszczenie przenośnych radioodbiorników, na historie, których nie znam.

Widzę słowa mego dzieciństwa, które wpasowują się między słowa, które przyjdą później. Widzę je. Stanowią niewiadomą ciszy.

Te słowa wybiegają daleko przede mnie<sup>37</sup>.

Jego obraz Montrealu jest idealną ilustracją pojęcia „miasta autobiograficznego”. Miasta składającego się z wielu znajomych punktów. Miasta odkrytego i odkrywanego, kompletowanego przez całe życie. Miasta konkretnego, doświadczanego, a nie teoretycznego. Miasta, łączącego lokalny koloryt i wpływy zewnętrzne, obecne w każdej wielkiej metropolii, w twórczej wyobraźni poety mieszkającego w nim i o nim piszącego.

Montreal Beausoleil'a jest ostoją nowoczesności, równoważonej jednak przez wpisana w jego mury historię. Jest żywe, ma swoją własną, wewnętrzną egzystencję, w której zanurzona jest jednostka ludzka. Beausoleil przekłada osobiste doświadczenia na język poezji, czyniąc je przez to bardziej uniwersalnymi, bo dostępnymi dla innych użytkowników tej samej kultury. Poezja i życie, słowo i miasto stają się nierozzerwalne, tworzą różnorodną, ale jednak spójną, całość. Chociaż odnalezienie „siebie”, współczesnego mieszkańca Quebecu, jest nadal trudne, to poezja jest, zdaniem Beausoleil'a, najlepszym „spoiwem” tożsamości. Poetyckie sięganie do korzeni i osadzanie śladów historii w nowoczesnej, miejskiej przestrzeni cechuje więc pewien optymizm.

---

<sup>37</sup> „Mon histoire est une histoire complète. J'en connais les personnages, les lieux et les parfums. J'en connais les tempêtes de nuit, les musiques secrètes, aussi les turbulences. // Sur le trottoir, devant la maison, 214 rue Saint-Augustin, j'attends l'été, les mannes, les chaises en aluminium, la moiteur, le grésillement des radios portatifs, les histoires que je ne connais pas. // Je vois les mots de mon enfance qui se profilent entre les mots qui viendront après. Je les vois. Ils sont l'inconnu du silence. // Ces mots ont une longueur d'avance sur moi”. Cytat pochodzi ze strony: [http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?\\_pageid=4457,7057727&\\_dad=portal&\\_schema=PORTAL](http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=4457,7057727&_dad=portal&_schema=PORTAL) (dostęp: 12.04.2010).

Powroty do przeszłości są u tego nowoczesnego poety częste i różnorodne. Występują jako artystyczne omówienie nazwanych punktów miasta, własne wspomnienia, przywołania dawnych artystów. Padają konkretne adresy, nazwy, nazwiska, egzystujące obok siebie między przeszłością a terażniejszością, między światem wyobrażonym a istniejącym i namacalnym.

Poeta nawiązuje nierzadko do twórczości swoich literackich poprzedników, często cytując całe wersy quebeckich poetów, na przykład Émila Nelligana (1879–1941), i wplatając te nawiązania, wprost lub parafrazą, we własne teksty, daje im nowe, „współczesne” życie. W *Sans fin Montréal* (*Bez końca Montreal*) Beausoleil pisze:

Montrealu prozą wyłaniają się twoje wiersze  
 Z nieoczekiwanej strony przy ogniu zimowego wieczoru  
 Pozwolono na tułaczkę tego monologu co gubi się  
 W głosie czasu gdy samochody okrywają się  
 Mrokiem a inne wizje uchodzą  
 [...]
   
 W tej przestrzeni gdzie żyję, gdzie bieże nowa Norwegio  
 Przytłoczony mechanizmami własnych scenariuszy Montrealu  
 [...]
   
 Montreal jest miastem z poematów wicie<sup>38</sup>.

Cytując fragmenty *Soir d'hiver* (*Zimowego wieczoru*) Nelligana w swoich wersach, ocala w nich to, co dla mieszkańca Quebecu najważniejsze – specyfikę quebeckiego języka francuskiego i historii. Jako formalista nie kryje swojego zainteresowania językiem. Łączy je z fascynacją Montrealem, pozwalając, by język wcielił się w jego nowoczesną formę. Miasto w tej poezji jest istotą żywą, nawet cielesną, ale nie tak potworną, jak u Beaulieu. Jego „cielesność” wydaje się bardziej ludzka, oswojona.

Montreal ma pamięć, dzięki której przeszłość staje się częścią terażniejszości, pomagając w kompletowaniu fragmentów tożsamości: języka, poczucia przynależności do konkretnej grupy, żywej kultury. *Pamięć miasta* ukazują, jak ważne jest umiejętne odczytanie śladów przeszłości

<sup>38</sup> „Montréal en prose tes poèmes surgissent / D'un angle inattendu au feu d'un soir d'hiver / On l'a laissé errer ce monologue qui se perd / Par la voix du temps quand les autos deviennent / Un crépuscule et que d'autres visions s'échappent [...] / Dans cet espace où vis-je où vais-je nouvelle Norvège / Endiguée par les rouages de ses scénarios Montréal [...] / Montréal est une ville de poèmes vous savez”. C. Beausoleil, *Sans fin Montréal*, [w:] *Espace Est Devant Vous*, Le Castor Astral, 1999, s. 16, 26, 27

w kontekście nowoczesności i poszukiwań tożsamościowych mieszkańców współczesnego Quebecu:

wrócimy jako Nelliganowie  
 prosto w szaleństwo miast  
 [...]
   
w słowa, które mówią nam, że istniejemy  
 [...]
   
w Montrealu przenikniętym światłem  
 na nowo czytającym swe poezje zebrane  
 które przynosi czas  
 [...]
   
nasza codzienność jest pragnieniem  
 wróciliśmy więc jako Nelliganowie  
 [...]
   
powraca wszystko co trwa<sup>39</sup>.

Słowa, powracające w poetyckich reminiscencjach, ocalają w intertekście przeszłość dla budowania spójnej terażniejszości i przyszłości, a co za tym idzie, również tożsamości podmiotu zbiorowego. W *La ville au noir* (*Miasto w czerni*) poeta przywołuje ponownie postać Nelligana, tym razem w towarzystwie innych twórców z poprzednich epok, umieszczając ich obok siebie w konkretnej, nazwanej przestrzeni barowej, istniejącej od lat i bardzo dobrze mu znanej z prywatnych wędrówek po mieście:

schodzę w ulicę Saint-Denis  
 Louis Fréchette Gavreau Nelligan  
 piją drinka tuż obok  
 rozprawiam w mityczności drogi  
 być może znacie te rzeczy  
 w zgiełku baru Beaux Esprits  
 słowo przeniknięte jest samym sobą

<sup>39</sup> “nous reviendrons comme des Nelligan / à même la folie des villes / [...] dans des mots qui nous disent qu'on existe / [...] dans Montréal traversé de lumière / relire ses poésies complètes / celles que porte le temps / [...] nos quotidiens sont des désirs / nous sommes donc revenus comme des Nelligan / [...] tout revient qui continue”. C. Beausoleil, *Mémoire de ville*, [w:] *Une Certaine Fin de Siècle*, Noroît 1983, s. 50, 52, 57.

opary nieprzeniknione zlewają się  
nie odmawiam żadnej ułudzie<sup>40</sup>.

Powroty artystów słowa na ulice Montrealu, tego samego (choć nie takiego samego), w którym zanurzeni są poeta Beausoleil i podmioty liryczne jego wierszy, prezentują ciągłość historii i czasu w konkretnym miejscu, przechowującym wspomnienia w swoich murach. Émile Nelligan, Louis Fréchette (1839–1908), Claude Gavreau (1925–1971) wprowadzeni do zwyczajnej, codziennej przestrzeni miasta, ważnego zarówno dla nich, jak i dla odwołującego się do ich doświadczenia poety, przestają być jedynie „świadkami przeszłości”, lecz zaproszeni dziś do baru „na jednego” stają się częścią wspólnej, żywej kultury. Mit miasta tworzy się u Beausoleila nieustannie, spajając fantazję, wyobrażenie i wspomnienie z doświadczaną rzeczywistością.

Quebec nowoczesny, zanurzony w codziennym chaosie, zyskuje w ten sposób punkty oparcia i pierwsze „fragmenty tożsamości”, ważne zarówno dla indywidualnych mieszkańców konkretnego miasta, jak i, być może, dla wszystkich mieszkańców prowincji. Miasto Claude’a Beausoleil’a to rodzaj podsumowania poszukiwań tożsamości mieszkańców Quebecu. Artystyczny indywidualizm poety stapia się ze specyfiką narodu, tworząc obraz poszukującej tożsamości każdego z nich.

## Tożsamość miejsca, tożsamość poety

Porównanie twórczości czterech „poetów Montrealu” (Gastona Mirona, Michela Beaulieu, Gilberta Langevina i Claude’a Beausoleil’a) pozwala dostrzec, że proponowane przez nich wizje Montrealu są wobec siebie komplementarne, choć każdy z autorów skupia się na innym aspekcie miasta. Gaston Miron traktuje terytorium quebeckiej metropolii jak przestrzeń wewnętrznego wygnania, ale dostrzega w niej miejsca, które stają się punktami orientacyjnymi w tej, z pozoru obcej, przestrzeni. Michel Beaulieu kładzie nacisk na rutynę codzienności i potencjalność buntu w obliczu miejskiego pędu. Gilbert Langevin przedstawia miasto zawieszony między przeszłością a teraźniejszością, poszukując kodu,

<sup>40</sup> „je redescends la rue Saint-Denis / Louis Fréchette Gavreau Nelligan / prennent un drink à côté / je parle dans le mythique du chemin / vous savez peut-être ces choses / dans les bruits de bar aux Beaux Esprits / la parole est traversée d’elle-même / les fumées indirectes s’infusent / je ne renonce à aucun délire”. Ibidem, s. 267.

który pozwoliłby zakorzenić się w otaczającej go rzeczywistości. Montreal Claude'a Beausoleil'a korzysta z mitycznego obrazu przeszłości i uzupełnia go o nowoczesność, optymistycznie łącząc różne płaszczyzny: język, własną biografię i niekończącą się historię miasta-miejsca, najpełniej wcielając ideę miasta autobiograficznego.

Obecne w każdym z tych ujęć, kontestowane lub (i) wciąż osvajane (choć nie zawsze przyjazne) miasto-miejsce stało się metaforą (po)nowoczesnej, „płynnej” przestrzeni, w której żyje podmiot współczesnego doświadczenia. Okazuje się jednak, że jest to także przestrzeń będąca kanwą poszukiwań punktów orientacyjnych, pozwalających ponownie, choć nieostatecznie, zdefiniować zarówno jednostkowe, jak i zbiorowe doświadczenie mieszkańca Quebecu. Analiza motywu Montrealu w wierszach wybranych poetów pozwala wysunąć wniosek, iż miasto to staje się „mikrokosmosem”, w którym powstaje mit fundatorski narodowej tożsamości Québécois. Proces wyobrażeniowego porządkowania przeszłości i współczesnego obrazu Montrealu to mityzacja pewnej przestrzeni. Bowiem, jak powiada Claude Beausoleil w zakończeniu wiersza *Pamięć miasta*: „powraca wszystko, co trwa”.

## Bibliografia

- Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*, red. J. Heistein, Wrocław 1985.
- Beaulieu Michel, 0:00 [un cycle de 24 poèmes], [w:] Michel Beaulieu, *Poèmes*, „Études françaises“ 4 (1968) nr 4, s. 393–402, <https://doi.org/10.7202/036347ar>.
- Beausoleil Claude, *Mémoire de ville*, [w:] *Une certaine fin de siècle*, Saint-Lambert 1983.
- Beausoleil Claude, *Sans fin Montréal*, [w:] *Espace Est Devant Vous*, [Bègles] 1999.
- Biron Michel, *Le poète de la rue Draper*, „Voix et Images” 33 (2008) nr 2 (98), s. 83–95, <https://doi.org/10.7202/018269ar>.
- Brassard D., „Entre autres villes” ou le poème en marche, [w:] „De marche en marche, habiter le monde” Cahier ReMix nr 2 (juillet 2012), Montréal: Figura 2012, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Na stronie l'Observatoire de l'imaginaire contemporain: <http://oic.uqam.ca/fr/remix/entre-autres-villes-ou-le-poeme-en-marche> (dostęp: 20.10.2016).
- Brochu A., *Claude Beausoleil*, [w:] A. Brochu, *Tableau du poème. La poésie québécoise des années quatre-vingt*, Montréal 1994.
- Brouillette M. A., *Mouvance et paysages dans la poésie de Pierre Nepveu et Denise Desautels*, [w:] *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire: Entre tradition et modernité*, sous la direction de M.-C. Weidmann Koop, Québec 2008.

- Chenard G., *Le Québec à l'ère de la mondialisation*, [w:] *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire: Entre tradition et modernité*, sous la direction de M.-C. Weidmann Koop, Québec 2008.
- Czermińska M., *Miejsce autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011 nr 5.
- Jarząbek P., *Montréal comme l'espace de la recherche identitaire dans la poésie de Claude Beausoleil*, praca magisterska pod kier. dra Stanisława Jasionowicza, Kraków 2010.
- La nouvelle poésie du Québec*, Paris 1974 (Poésie 1, 36).
- Langevin Gilbert, [Je m'ennuie d'un temps...], [w:] *La nouvelle poésie du Québec*, Paris 1974 (Poésie 1, 36).
- Langevin Gilbert, *Les cathédrales sont vides*, [w:] *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*, red. J. Heistein, Wrocław 1985.
- Langevin Gilbert, *Les Fleurs dans la ville*, <http://felix.cyberscol.qc.ca/LQ/auteurL/langevin/fleurs.html> (dostęp: 29.03.2010).
- Le Québec en poésie*, présenté par J. Roger, Evreux 1995.
- Ligeża W., *Jerozolima i Babilon: miasta poetów emigracyjnych*, „Teksty Drugie” 1993 nr 3.
- Miron Gaston, *La marche à l'amour*, [w:] *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*, red. J. Heistein, Wrocław 1985.
- Miron Gaston, *Monologues de l'alliégation délirante*, [w:] *Antologia poezji Quebecu / Anthologie de la poésie québécoise*, red. J. Heistein, Wrocław 1985.
- Nepveu P., *Une ville en poésie. Montréal dans la poésie québécoise contemporaine*, [w:] *Montréal imaginaire: ville et littérature*, sous la direction de G. Marcotte, P. Nepveu, [St-Laurent] 1992.
- Rybicka E., *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne ujęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, Kraków 2012.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych praktykach literackich*, Kraków 2015 (Horyzonty Nowoczesności, 109).



## Summary

### Experiencing Space, Creating Space. Literature and Art

The subject of this book is space considered as the environment in which man, that inhabitant of the world of material things, creatively encounters his own inner landscape. These interactions take place in the imagination, which here is understood not merely as the function of recalling images of absent objects of perception or imposing on them subjective meanings but, above all, as the human ability to associate images with meanings in the sphere of culture – among others, for example, in literature, works of art, or architectural designs.

Many contemporary makers and interpreters of culture are aware of the importance of space as an object of cognition that links internal experience with the world of objects. The American poet Charles Olson wrote: “the measure of work now afoot is the depth of the perception of space, both as space informs objects and as it contains.” Thus the title of this volume reflects a certain basic intuition: a work of culture is the result of the subject’s dynamic interaction with space.

This book comprises seven essays, with an introduction by Stanisław Jasionowicz entitled “The Experience of Space.” The essays have been grouped in three sections, the first of which is called “From Natural Space to Artistic Space.” In the first text of this section, Magdalena Worłowska (“Land Art – in Search of New Spaces for Art”) writes about the role of the

natural landscape in the shaping of the contemporary artistic imagination via an analysis the land art movement, which is based on the artist's intervention into the natural landscape. Worłowska addresses several varieties of this type of interaction, ranging from the artist's deep incursion into the natural space to an empathetic dialogue with nature. In the second essay of this section ("Natural Space and its Linguistic Echoes: The Novels of José Ángel Sainz") Nina Pluta analyzes themes of self-cognition among the protagonists of the contemporary Spanish writer's *Volver al mundo* and *Ojos que no ven*, paying particular attention to the narratives' boldly limned study of the relationship between the subject and physical space. Contemplating the role language plays in expressing and transcending this tension, based, in part, on Martin Buber's philosophy of dialogue and cognitive linguistics, Pluta considers the possibility of the "mythical realism of space" as a type of modern novel narrative structure, which has emerged in an era of contestation of traditional systems of symbols.

The second section, "Space of Literature and Art," begins with Przemysław Michalski's ("Ecstasy, Emphasis, and Ekphrasis, or about 'O!': Four Poems by Czesław Miłosz") look at Czesław Miłosz's fascination with art, which, as the poet himself claimed, enchants ordinary things. The author presents the manner in which Miłosz experiences doubly mediated space – in both painting and the in the poetic act in confrontation with a work of art. The literary ekphrasis that Miłosz proposes in four poems, each titled "O!" is the poet's contemplation of the role of spatially-imagined objects within the self-expression of the subject. Agnieszka Kukuryk ("Literary and Painterly Space in Victor Segalen's *Peintures*"), in turn, explores to the connections between text and image through the prism of the spatial categories conceived by the French writer Victor Segalen, who was fascinated by China. The "discovery" of Far Eastern art by Western Europeans coincided with the formation of modern sensibilities based on the notion of transcending boundaries between various "languages of art."

The third section, "Literary Space," deals with literary representations of space, which to a greater or lesser degree, shape or are shaped by the subject. Alicja Rychlewska-Delimat, in "Experience of Space in Ariosto's *Orlando Furioso*" depicts the world of the medieval imagination suffused with cultural connotations while evoking the poetics of "places of power." The opposition of city and nature in the epic poem by the Italian humanist and poet leads the author see the protagonist's peregrinations as a search for the Center. In the essay "The North as a Space of Inspiration: Literary Visions of the Genesis of the Strasbourg Cathedral in the Novel *Erwin von Steinbach* by Theodor Schwarz," Tomasz Szybisty

studies nineteenth-century visions of the essence of the Gothic style, in this case seen through the eyes of novelist Theodor Schwarz, who was captivated by the structure of Gothic cathedrals. In his novel of 1834, Schwarz ties his vision of Gothic architecture as “mathematical structure” to the northern “country of ice.” He shows that the cardinal directions and their landscapes, in this case the North and the ice of the Arctic, hold enormous potential for the imagination, and inform the novel set in the thirteenth-century age of cathedrals. The dynamic of the geographic and cultural dichotomy of the North and South also acquires a special significance here. In the last essay in this group, Paulina Jarzabek proposes a journey to the poetic landscapes of Montreal, an “autobiographical place” as well as an uncertain, inconspicuous space for the contemporary collective experience. For each of the twentieth-century francophone Canadian poets selected by the author, writing is both the “voice of place” as well as evidence of the difficult art of the “poetic inhabiting of space.”

The idea for the book arose from the desire to juxtapose analyses by various authors writing on phenomena emerging in different linguistic circles and “moments” of Western culture. The authors are scholars of modern languages and literatures associated with the Institute of Modern Languages and Literatures and the Atelier for Comparative Study in Western Culture at the Pedagogical University of Krakow. The present volume is the first in the *Imaginarium* series, the premise of which is a multidimensional look at important themes and problems in Western culture, especially from the perspective of the imagination.



# Spis treści

Stanisław Jasionowicz	
Wstęp. Doświadczenie przestrzeni. ....	5

## I. Od przestrzeni naturalnej do przestrzeni artystycznej

Magdalena Worłowska	
Land art – poszukiwanie nowych przestrzeni dla sztuki. ....	15
Nina Pluta	
Przestrzeń naturalna i jej ślady w języku. O powieściach José Ángela Gonzáleza Sainza. ....	31

## II. Przestrzeń literatury i sztuk plastycznych

Przemysław Michalski	
Ekstaza, emfaza i ekfrazja, czyli „O!” czterech wierszach Czesława Miłosza ...	51
Agnieszka Kukuryk	
Przestrzeń literacka i malarska w <i>Peintures</i> Victora Segalena .....	69

## III. Przestrzeń literacka

Alicja Rychlewska-Delimat	
Doświadczenie przestrzeni w <i>Orlandzie szalonym</i> Ariosta .....	87
Tomasz Szybisty	
Północ jako przestrzeń inspiracji. Literacka wizja genezy katedry strasburskiej w powieści Theodora Schwarza <i>Erwin von Steinbach</i> .....	103
Paulina Jarząbek	
Montreal w poezji Quebecu od lat sześćdziesiątych XX wieku jako przestrzeń poszukiwania tożsamości .....	117
Summary	
Experiencing Space, Creating Space. Literature and Art .....	135





„Przestrzeń jest pewną całością znaczeń, a nie bytów materialnych [...]. Tak rozumiana przestrzeń jest jednością łączącą w sobie podstawę i przepaść” – pisze w kontekście poglądu Martina Heideggera na temat możliwości ujmowania bycia jako szczególnego rodzaju przestrzeni Hanna Buczyńska-Garewicz. Dwie ekstremalne jakości przestrzeni: „podstawa i przepaść” to nie tylko dyskursywne formuły języka filozofii, ale także metafory, odwołujące się do spacjalnego wymiaru ludzkiego bytowania w świecie – wszak „twardy grunt” ziemi, po której stąpamy i doświadczenie przepaści jako „załamanie” pewnego typu relacji z przestrzenią, to dwie skrajne formy w niej uczestnictwa. Można by jednocześnie powiedzieć, że właśnie pomiędzy tymi ekstremami zarówno myśliciel, jak i artysta „poetycko zamieszkuje świat”.

Zamysł książki powstał w efekcie dostrzeżenia potrzeby zestawienia świadectw zainteresowania pisarzy i artystów relacjami, zachodzącymi pomiędzy podmiotem a przestrzenią w wybranych „momentach” kultury zachodniej i w różnych jej kręgach językowych. Autorami są krakowscy neofilolodzy, związani z Instytutem Neofilologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie oraz z działającą w jego ramach Pracownią Badań Porównawczych nad Współczesną Kulturą Zachodnią. Niniejszy tom jest w zamierzeniu pierwszym z serii „Imaginarium”, która stawia sobie za cel wielowymiarowe spojrzenie na ważne motywy i zagadnienia zachodniej kultury, ze szczególnym uwzględnieniem perspektywy wyobraźniowej w interpretacji powstających w jej łonie treści.

