

Bruegel, Caravaggio, van Gogh i inni. Malarskie tematy w późnej twórczości Kazimierza Wierzyńskiego

ABSTRACT. Wojciech Ligęza, *Bruegel, Caravaggio, van Gogh i inni. Malarskie tematy w późnej twórczości Kazimierza Wierzyńskiego* [Bruegel, Caravaggio, van Gogh and Others. Themes of Painting in the Late Kazimierz Wierzyński's Poetry]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 153–165. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.7>.

In the late period of Kazimierz Wierzyński's poetry the poems devoted to paintings are parallel to poems about writers and literature, also about composers and music. Intertextuality of Wierzyński links with reflections about his own biography, consideration about contemporary history and meditations devoted to existential and metaphysical quests. This poet took up the attentive studies upon the world art. Writing about victory of the universal values, he wants to overcome the traumatic experiences of exile. In the history of art Wierzyński searched the areas of rescue. He considered philosophical problems such as right and evil, moment and constancy, life and death. He was interested in actuality of art and universality of anthropological problems in painting expression. In this work the matter of interpretations are the such poems by Wierzyński, as *Van Gogh, Caravaggio, Kobiety, które tkają* (*The Women which are Weaving*), *Painting*.

KEYWORDS: Polish poetry of XX century, history of art, autobiography, intertextuality, literature and philosophy

W utworach poetyckich oraz eseistycznych Kazimierz Wierzyński wielokrotnie opisywał wędrówki po światach sztuki. Tematy literackie, malarskie i muzyczne powracają ze szczególną intensywnością w okresie późnym, kiedy poeta poszukiwał duchowej przeciwwagi dla sytuacji wygnania. Przebywając w Nowym Jorku oraz podróżując po Europie, Wierzyński zyskał szeroki ogląd zjawisk artystycznych, a zatem emigracja wzbogaciła obszary jego poszukiwań. Wtajemniczenia kulturowe poety łączą się z wewnętrzną biografią artysty, pośredniczą w przekazywaniu uczuć i przeżyć, a także w formułowaniu pytań egzystencjalno-metafizycznych. W tych wierszach strona emocji, czyli wczuwania się w losy innych artystów, jest wspierana przez stronę intelektu, a tutaj kontemplacja i lektury przekształcają się w poetyckie wizje. Świadectwa sztuki, które mają zdolność przekraczania granic czasu i przestrzeni, zostają włączone w obszar własnych doświadczeń poety, nadają im większą trwałość, gdyż to, co zostało zapisane w znakach kultury, opiera się nagłym zmianom w dziejach, nie podlega ulotności życia,

nie przepada. Można by też mówić w tym przypadku o obrazowych zapośredniczeniach kluczowych momentów własnej biografii.

Wierzyński był zafascynowany magią i sztuką słowa, celnością sformułowań, rytmem fraz językowych, jakie sam układał i jakie znajdował u innych poetów, tematami malarskimi, które nie ograniczały się do walorów formalnych, a także miejscem muzyki w kulturze, oddziaływaniem kompozycji muzycznych oraz dramata ludzkimi przekazywanymi w języku dźwięków. Szczególnie interesowały go biografie artystów – szczęśliwych demiurgów i opuszczonych, samotnych męczenników sztuki. Przy tej sposobności poeta gromadził przemyślenia na temat uwikłań twórcy w dzieje, a także rozbudowywał refleksje dotyczące związków pomiędzy percepcją sztuki a rozumieniem egzystencji.

Warto wspomnieć o kompensacyjnych właściwościach liryków Wierzyńskiego poświęconych sztuce, o poszukiwaniu trwałych wartości, które można by przeciwstawić wyrokowi historii z wieku XX oraz niszczącemu działaniu losu. Poeta – wygnaniec i emigrant – nie tylko dostrzegał katastrofy złego wieku, lecz także boleśnie doświadczył skutków wojny – stracił najbliższych. Wystarczy się wczytać w wiersze z tomu *Krzyże i miecze*. Przejście przez współczesne piekło jest tu zestawiane z antycznym mitem (*Orfeusz*), kręgi wojennego inferna wyznacza arcydzieło Dantego (*Strofa o rozpacz*; *Czatownia*), a temat wojennych losów, tak przepracowanych, żeby pozostał jakiś cień nadziei, wspierają biblijne opowieści, modlitwy błagalne, stylizacje psalmiczne (*Jerycho*; *Msza żałobna w katedrze nowojorskiej*; *Z księgi psalmów*). Pomocne w trudnej chwili walki okazują się mity romantyczne – podstawowy język porozumienia polskiej wspólnoty (*Biblia polska*).

Ideą istotną dla poety jest obrona kultury europejskiej przed barbarzyństwem. Dlatego znów czynną walkę wspiera pamięć o wartościach duchowych. W wierszach powojennych Wierzyński przyjmował okrutne dziedzictwo, pragnął zrozumieć, co oznacza ten kładący się na aktualnych sprawach cień, a nade wszystko za pośrednictwem dialogu z tekstami kultury starał się oddalić traumę, opanować cierpienia, oswoić niedogodności życia na emigracji. Wszakże obcowanie z wybitnymi dziełami łączy się z afirmacją lepszych światów – nie tych przemijających, niszczących ludzkie ambicje oraz aspiracje. Zadania poezji, ujęte najkrócej i najprościej, wyraża dystych: „Odrzeczywistniam, odmieniam / Przeróżający świat” (*Przeprowadzka*, PZ II, 89)¹.

W utworach poetyckich Wierzyński prowadził dialog z pisarzami, jak również dociekał personalnych tajemnic artystów słowa. Wystarczy wymie-

¹ Cytaty z wierszy K. Wierzyńskiego według wydania: *Poezje zebrane*, t. II, oprac. i posł. W. Smaszcz, Białystok 1994 oznaczam skrótem PZ II.

nić wiersze poświęcone „samotniczce z Amherst” oraz Kazimierze Iłakowiczównie (*Emily Dickinson; Iłła*), wypowiedzi na pograniczu literackiego pastiszu (*Tuwim, Leśmian w zimie*) i translatorskiej wariacji (*Pożyczone z Eluarda*), jak również cytaty z Shakespeare’a, Goethego, Nietzschego, Eluarda, Yeatsa, Pounda, Eliota, Dylana Thomasa, Cummingsa, Norwida, Wyspiańskiego. Intertekstualne dialogi wzmacniają i wzbogacają głos poety bądź też bywają konceptami wyjściowymi dla własnych oryginalnych rozwinięć. Do nowego, nabytego w Stanach Zjednoczonych wyposażenia słowno-obrazowego zaliczyć należy poezję anglosaską².

Do ulubionych kompozytorów Wierzyńskiego należeli Bach, Haydn i Chopin, którym poeta poświęcił osobne wiersze. Wypada przypomnieć, iż w przełomowym dla odnowienia poetyki zbiorze *Korzec maku* pojawia się najwięcej utworów z odniesieniami do wartości i przeżyć muzycznych. Jest to znaczące, gdyż poeta pragnie odbudować świat ludzki – przeciwstawiany światu nieludzkiemu³. W *Balladzie o Haydnie* jasna tonacja stylistyczna wiąże się podniesieniem sztuki na wyżyny *sacrum* lub inaczej – dostępnego ludziom absolutu ukrytego w układzie dźwięków, rytmów i barw muzycznych. W balladowym koncepcie Bóg byłby najdoskonalszym melomanem, a urządzenie świata miałoby kształt muzyczny. Tak jak młody Wierzyński Haydn – kompozytor nawiedzany przez zachwyty – posługuje się językiem doskonalszym niż zwykła mowa porozumienia, ponieważ w utworach klasykistycznego mistrza „gramatyka boża” zostaje ściśle zespolona z gatunkami muzycznymi (w tym wierszu poeta pisze o Haydnowskich menuetach).

Szczególne znaczenie dla pojmowania muzyki w dziele Wierzyńskiego ma *Koncert zimowy* – zapis uważnego słuchania w odosobnieniu, w górach Berkshire, gdzie, jak wiadomo, powstawała jego monografia o Chopinie. Etykę twórczą autora *Korca maku* można odnieść do artystycznej postawy kompozytora. Chopin jest wzorem twórcy poszukującego najlepszych rozwiązań, natomiast: „Każdy prawdziwy poeta [...] zawsze pisze o sobie samym, tylko egotyzm nadaje słowom jego wartość prawdziwą”⁴. Jak w zakończeniu książki pisał Wierzyński:

Chopin [...] w pracy swej znał tylko jedną miarę, nieprzerwane dążenie do doskonałości. [...] Ta moralność wewnętrzna przejawiała się w czystości jego muzyki, która

² Więcej na ten temat – vide A. Nasilowska, *Przemiany w powojennej poezji Wierzyńskiego*, [w:] *eadem, Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 159–162; A. Rydz, *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004, s. 144–147.

³ K. Dybciak, *Słowo – płomień rozświetlający muzykę*, [w:] *idem, Gry i katastrofy*, Warszawa 1980, s. 165–166.

⁴ M. Hemar, *O autorze „Życia Chopina”*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, zebrał i oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 99.

ocalała z życia jak skarb, przemycony poza granice miłości, rozpaczy cierpienia i innych zwykłych spraw człowieka⁵.

W *Koncertie zimowym* utrwalony przez sztukę dźwięku format duchowy twórców dla mówiącego jest bardzo istotny, podobnie jak ich sytuacje biograficzne, co z kolei przekłada się na kategorie zróżnicowanego emocjonalnie odbioru. Sonaty Domenica Scarlattia lokują się po stronie doznań radosnych, kantaty Jana Sebastiana otwierają obszary religijny i metafizyczny, a jednocześnie pojawia się obraz kompozytora-tkacza – świętego pająka, zapisującego nuty na chwałę Bożą, zaś frazy muzyczne *III Scherza cis-moll* Chopina kojarzą się z odchodzeniem, żegluga po ciemnych wodach egzystencji. Ostatnia część *Koncertu zimowego* upamiętnia dwóch wielkich pianistów: Artura Rubinsteina i Vladimira Horovitz⁶. W innych utworach lirycznych, takich jak *Śpiewane między drzewami* czy *Moje pieśni*, harmonia słowa zespolonego z rytmem natury tworzy muzykę ładu i nadziei, oddaloną od trosk istnienia. Swoją wizję uleczenia z koszmarów poeta wspierał odniesieniami do światów bytujących ponad historią, niezmiennych aksjologicznie, istotnych egzystencjalnie oraz pouczających. Dodajmy, że estetyczne satysfakcje nie wykluczają refleksji filozoficznych. W każdym razie u Wierzyńskiego ważną rolę odgrywa uniwersalny język kultury, którym ludzie jeszcze potrafią się porozumiewać.

Wielokrotnie rozważana przez badaczy i krytyków filozofia słowa⁷ oraz uwagi autotematyczne Wierzyńskiego lokują się w centrum jego dociekań poetyckich⁸. Motywy muzyczne i kulturowo-antropologiczne wspierają po-

⁵ K. Wierzyński, *Życie Chopina*, przedm. A. Rubinstein, Warszawa 1999, s. 377.

⁶ Tak kompozycję utworu opisuje Jolanta Dudek: „Muzyka zaciążyła wyraźnie na budowie tego czteroczęściowego cyklu z *Korca maku*. Każda bowiem część koncertu stanowi samodzielną całość i łączy się z pozostałymi już nie na zasadzie wspólnych motywów obrazowych, lecz na zasadzie uczuciowych przejść od mistycznej pogody poprzez na pół senne, fantastyczne marzenie o zaświatach do gwałtownego, emocjonalnego wybuchu w trzeciej części i końcowego wyciszenia. Poszczególnym etapom odpowiadają partie czteroczęściowej sonaty...” (eadem, „Jeśli mi słowo bić przestanie, co mi po sercu”. *O twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, Kraków 2023, s. 88).

⁷ M.in. Z. Andres, *Mistyka słowa*, [w:] idem, *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997, s. 139–162; M. Dłuska, *Kazimierz Wierzyński*, [w:] eadem, *Studia i rozprawy*, t. III, Kraków 1972, s. 36–37, 48–50; A. Hutnikiewicz, *Pierwsza i druga młodość Wierzyńskiego*, [w:] idem, *Portrety i szkice literackie*, Warszawa–Poznań–Toruń 1976, s. 196–197; J. Dudek, A. Rydz, *op. cit.*, s. 149 i n.; W. Ligęza, „I zacznę się znowu”. *O przemianach Poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] idem, *Ale książki. Dziewięć szkiców o poezji*, Kraków 2021, s. 38–43.

⁸ T. Terlecki pisał o „gloryfikacji” i „deifikacji poezji” (*Wierzyński czyli poeta*, [w:] T. Terlecki, *Szukanie równowagi. Szkice literackie i publicystyczne*, oprac. i komentarz M. Stefański, Warszawa 2019, s. 342).

szukiwania azylu w nieprzemijających wartościach. W rozgrywce z losem liczą się natomiast kształcenie wrażliwości i doskonalenie narzędzi rozumienia, a mówiąc bardziej konkretnie: apelujące do emocji znaczenia sztuki dźwięku przynoszą pocieszenie i oddalają przeżyte klęski. Jednakże w tym szkicu ograniczam się do kilku uwag i przykładów, skupiając się na przywołaniach i przekształceniach tematów malarskich w poezji Kazimierza Wierzyńskiego. Nie sposób wypreparować „czytania obrazów” z całości bliższych poecie zagadnień kultury, dlatego uwagi wstępne były tu konieczne.

* * *

Poeta wciąż zadaje pytania dotyczące aktualności kulturowego spadku, a twórczość wielkich artystów z różnych epok, jak już to zostało zaznaczone, służy namysłowi dotyczącemu traumatycznych doświadczeń wieku XX. Dzieła malarskie oświetlają biografię pisarza, Wierzyński bowiem odnajduje tam alternatywne i równoległe warianty własnej biografii, w jakiejś mierze zbliżone, choć przecież nie w sensie dosłownym⁹. Język interpretacji dzieł malarskich spotyka się z dyskursem autobiograficznym, przy czym nie mamy do czynienia z ciągłą narracją, lecz z oderwanymi epizodami. Obrazy i metafory pośredniczą w poetyckich zapisach osobistej historii poety w wieku XX.

Narracje o artystach układają się u Wierzyńskiego według znamiennej porządku. Otóż wyeksponowane zostają tematy samotności, wygnania, wyobcowania, naznaczenia przez zadania twórcze, od których nie można się uwolnić. Święte i przekłete posłannictwo byłoby niezbywalną właściwością tworzenia. W ostatnim tomie, *Sen mara*, odnajdziemy najwybitniejsze utwory Wierzyńskiego o malarstwie, choć i wcześniej – w jego emigracyjnym okresie – w kolekcji wypowiedzi o sztuce znalazły się utwory wybitne, takie jak studium szaleństwa sztuki (*Van Gogh*), oparty na błyskotliwym koncepcie portret artysty-kreatora (*Michał Anioł*) czy swoista synteza biografii opisywana w języku sztuki (*Malarstwo*). Poeta zwraca uwagę na dające do myślenia pobliże ekstazy i zbrodni, a także na osobliwe spotkanie przeżyć religijnych z diabolicznymi podszeptami (*Caravaggio*). W wierszu *Rozmyślania o Piero della Francesca* pisze o niezwykłym „ślepych jasnowidzeniu”, a w liryku *Andrea Mantegna: Cristo morto* podejmuje medytacje nad męką Jezusa jako archetypem cierpienia, tematem ikonograficznym – odważnym, zaprzeczającym istniejącej tradycji.

⁹ W szkicu *Obszary ocalenia. Natura, słowo i kultura w późnej liryce Kazimierza Wierzyńskiego* zaproponowałem termin „parabiografia” (*Pisarz na obczyźnie*, red. T. Bujnicki, W. Wyskiel, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985, s. 180).

Utwory Wierzyńskiego nawiązujące do ważnych dzieł malarstwa najczęściej wykraczają poza rozważania natury estetycznej. Przykładowo, w wierszu *Andrea Mantegna: Cristo morto* obraz mistrza włoskiego *quattrocenta* wywołuje refleksje o doświadczeniach historii dwudziestowiecznej. Otóż „śmierć wysoka” – wzniesiona na krzyżu jako moment zwrotny w historii zbawienia – zostaje zastąpiona śmiercią pospolitą, masową, odartą z godności, śmiercią w poniżeniu ciała, ciszy osamotnienia. Chrystus Mantegny przyłącza się do skazanych i zapomnianych. Wciąż potwierdza dramat ofiary i odkupienia. Mocno więc wybrzmiewa tu paradoks:

Skazany raz jeszcze
Umiera ten jeden jedyny,
który mógł powiedzieć:
Nie umrę.

(PZ II, 368)

Wierzyńskiego nie tylko inspirują płótna dawnych mistrzów; znamienne i znaczące są przerzuty tematyczne do sztuki współczesnej. *Kobiety, które tkają* (z tomu *Siedem podków*) to oparty na przemilczeniach liryk o tajemniczych przesłaniach obrazów, enigmatach spojrzenia w przeszłość malarstwa, przecuciu wspólnoty ludzkiego losu czy też uniwersalności doświadczeń (zapewne cierpieniu i śmierci):

...cztery namalowane kobiety
Siedzą zamyślane za ramą,
Siedzą i tkają,
Tkają i patrzą,
Patrzą i widzą
To samo.

(PZ II, 144)

Znamienne są pomnożone obrazy bezruchu. Z zatrzymanych czynności i spojrzeń żadna akcja, dążąca do jakiegoś finału, się nie rozwinie. Tkalnia Massima Campiglego jest bowiem tkalnią czasu, zatrzymaniem zmiany. W odróżnieniu od gwałtownych wizji poety odpowiadającego na obrazy van Gogha czy Caravaggia w ekfrazie obrazu Campiglego wszelka dynamika zostaje wstrzymana. Historyk sztuki pisze o „antykizującej stylizacji”¹⁰. Spojrzenia tkaczek wybiegają poza ramę, biegną ku tragicznym zdarzeniom „rozpaczliwego dwudziestego wieku” (PZ II, 144). Jednakże, o czym wiadomo od czasów mitu Homera, domenami tkających kobiet są cierpliwość oraz

¹⁰ M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 3: *Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988, s. 316.

oczekiwanie. W tym znaczeniu wiersz Wierzyńskiego uznać można za poetyckie studium uspokojonej kontemplacji trwania.

Podobne sensy odnajduję w lakonicznym opisie, minimalizmie figur składniowych i oszczędności metafor w wierszu *Rysunek*. Wzór poezji Dalekiego Wschodu sam się tutaj narzuca. Co znamienne, znika zgiełk świata, milkną dysonanse głosów, uspokaja się dynamika barw i kształtów. Pozostaje spokojna kontemplacja fragmentu pejzażu, w którym da się uchwycić tajemniczą pełnię bytu. Księżyc jest jak „Dżonka na srebrnej napiętej nitce / Chińskiego tuszu” (PZ 389). W tej kondensacji znaczeń reprezentacja i tworzywo plastyczne tworzą jedność. Próba „innej dykcji” opiera się na przeświadczeniu, że czystość tonu i mistrzostwo wyrazu artysta osiąga poprzez narzucone sobie ograniczenia.

Wracamy do wierszy o malarzach. W liryku *Van Gogh* na plan pierwszy przebija się kwestia odgroźdzenia od innych i zatrząśnięcia w kręgu malarstwa. Szaleństwo osoby – artysty zamykanego w szpitalu psychiatrycznym – nakłada się na szaleństwo sztuki. Wiersz warto czytać poprzez listy van Gogha, w których pojawiają się takie sformułowania: „Mam zamiar zgodzić się na mój zawód szaleńca [...]. Ale nie czuję w sobie sił koniecznych do tej roli”¹¹, „Pozwolę się zagarnąć malarstwu, nie bez zastanowienia, ale nie dopuszczając do siebie żalów za tym, co mogłoby być”¹². W odczytywanym wierszu ważne byłyby też uwagi dotyczące intensyfikacji barwy, szczególnie żółtej, a także odczuwania krajobrazu południa Francji – oświetlanego przez palące słońce. Pasja słońca, fascynacje twórczym i niszczącym ogniem, jak również silna szalona „wiara w kolor” wyróżniają to malarstwo. Słońce to w wierszu „Sahara bez cienia” (*Van Gogh*, PZ II, 15). Według Pawła Dybla: „Światło słoneczne jest nie tyle obietnicą wieczności, co zwiastunem szaleństwa i zniszczenia, trawiącym ogniem, który przynosi śmierć malującemu je artyście”¹³.

Modlitwy kierowane do Boga chrześcijańskiego i antycznej Diany nie mogą odwrócić cierpień artysty, nie są w stanie oddalić śmierci. Van Gogh okazuje się ważnym pobratymcem poety – w szalonym wieku XX. Kazimierz Wierzyński w swej wizji katastroficznej wykorzystuje obraz mówiącego jako dzwonnika bijącego na alarm. Wybór szaleństwa paradoksalnie okazuje się najbardziej rozsądny, jeśli chcemy sprostać w słowie poetyckim okrucieństwu czasu historycznego oraz złowrogim zapowiedziom przyszłości. Ogień wskazuje właśnie na pokrewieństwo z malarstwem van Gogha:

¹¹ V. van Gogh, *Listy do brata*, przeł. J. Guze, M. Chełkowski, przedm. J. Guze, Warszawa 1964, s. 493.

¹² *Ibidem*, s. 567.

¹³ P. Dybel, *Poeta światła i ciemności*, [w:] *idem, Ziemszy, słowni, cieleśni. Eseje o polskich poetach współczesnych*, Mikołów 2019, s. 121.

Widzę ogień na chmurach niebieski
Jak ciągnie od tamtej strony i muszę,
Chcę być szalony.

(*Dzwony*, PZ II, 418)

Tropy względnego utożsamienia, dodajmy, pojawiają się również w liryku *24 szyby w oknie*: „...jak z van Gogha / śmieją się ze mnie / W miasteczku dzieci” (PZ II, 94). W wierszu *Van Gogh* poeta posługuje się obrazem metafizycznego łowcy, który rusza na spotkanie własnej śmierci, desperata opanowanego przez obsesję samookaleczenia. Oczywiście czytelnik zwróci uwagę na wzmiankowaną w utworze legendarną historię odciętego ucha – co rozumieć można jako wyraz buntu i zarazem ofiary, kary dla samego siebie czy też perwersyjnego daru. Poeta wykorzystuje styl modlitwy, apelu, magicznego zaklęcia, ale są to daremne próby zatrzymania złego losu. Dramat artysty rozgrywa się między niebem a ziemią, a w anegdocie o samotnym, wyśmiewanym przez innych malarzu kierunek wertykalny wskazują niesione przezeń sztalugi postrzegane jako biblijna „drabina Jakuba” (PZ II, 16). Zauważymy również obrazy przepalanej cierpieniem ziemi, osłepiającej kuli słońca w pejzażach malarskich, zdegradowanego anielstwa artysty, a także jaskrawej wizji zagłady: „Cóż ci tu więcej wymaluje malarz, / Niż portret zguby i ogień stracenia?” (*Van Gogh*, PZ II, 15). Gdyby z gwałtowną szybkością przelatujących w tym utworze wizji wydzielić okrucieństwa ekfraz, to pomyślelibyśmy o takich obrazach van Gogha, jak *Siewcy* (1888), *Zachód słońca pod Arles* (1888), *Autoportret z uciętym uchem* (1888), *Droga z cyprysem i gwiazdą* (1889), *Gwieździsta noc* (1889).

Postać genialnego i nieszczęśliwego malarza jest charakteryzowana poprzez konceptualne definicje. Konstrukcje słowne, o których mowa, zostają podporządkowane konceptowi Akteona, bytującego już jakby poza ziemską rzeczywistością. Wierzyński bowiem chętnie i często posługuje się metaforycznymi nazwami, definicjami oraz autodefinicjami. Zatem van Gogh to „najsmutniejszy z aniołów” (PZ II, 15), „łowczy z bandażem na głowie, bez ucha” oraz „bolesny myśliwy” (PZ II, 16). W takim ujęciu malarstwo staje się walką ze śmiercią, ale na tym przesłania utworu się nie kończą. Zapewne polski poeta emigracyjny zgodziłby się z diagnozą Modrisa Eksteinsa: „O ile van Gogh wyprzedził swój wiek XIX, epokę praw i absolutów, o tyle epoka następna dostrzegła w nim i jego sztuce własny żal i własne strapienie”. Jeśli religia została zamieniona w sztukę, to van Gogh „stał się kimś w rodzaju świętego, demonicznego świętego”¹⁴.

¹⁴ M. Eksteins, *Taniec w słońcu. Geniusz, celebra i kryzys prawdy w epoce nowoczesnej*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2012, s. 12.

W wierszu Kazimierza Wierzyńskiego *Caravaggio* formą przekazu jest monolog malarza-gwałtownika adresowany do Dantejskiego szatana pozerającego grzeszników. Mamy do czynienia ze szczególną postacią liryki roli, gdyż: „*Caravaggio* to monolog wewnętrzny wobec własnego przekleństwa tkwiącego w psychice artysty i wobec milczącego Boga”¹⁵. Poeta wyróżnia jakości gwałtowne i drastyczne, dekapitacje, krew i tortury, tworzy katalog aluzji do znanych płócien Caravaggia. Czytelnik rozpozna odniesienia do *Męczeństwa świętego Mateusza, Głowy Meduzy, Ofiary Abrahama, Judyty i Holofernesa, Ścięcia świętego Jana Chrzciciela, Dawida z głową Goliata, Biczowania*. Cytuję tylko fragment:

Malowałem jak obcina się głowy,
Jak strzyka krew z szyi Holofernesa,
Jak Salome patrzy na pełną misę,
Jak David trzyma za włosy
Obcięty łeb Goliata
(*Caravaggio*, PZ II, 367)

Historie biblijne to obszar rozlewanej obficie krwi, podobnie jak wiek XX, w którym bohaterów „Księgi nad księgami” często zastępowały anonimowe ofiary. Zatem w tym ujęciu poetyckim epizody okrucieństwa byłyby znakami rozpoznawczymi malarstwa Caravaggia. O innych przedstawieniach w malarstwie tego artysty (nazwijmy je łagodnymi) Wierzyński w ogóle nie wspomina. Zresztą okrucieństwo w arcydziełach Caravaggia graniczy blisko z tematami religijnymi, co poeta podchwytuje w sfingowanej spowiedzi malarza.

Tak jak okaleczenie w historii z uchem van Gogha, zabicie człowieka, a doszło do niego w Rzymie w roku 1606, kiedy to z ręki malarza zginął Ranuccio Tomassino¹⁶, konstituuje legendę Caravaggia jako „malarza przekłętego”. Oto znamienity fragment spowiedzi artysty w monologu kierowanym do demona:

Rzuciłeś w moje serce szaleństwo,
Napełniłeś oczy moje krwią,
Kazałeś mi zamordować człowieka,
Zabić przyjaciela,
I bać się i uciekać
Przez poszarpane życie.
(*Caravaggio*, PZ II, 367)

¹⁵ A. Nasilowska, *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1990, s. 75.

¹⁶ *Caravaggio*, tekst R. Giorgi, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2006, s. 96.

Czytanie obrazów zostaje u Wierzyńskiego skonfrontowane ze studium skomplikowanego charakteru rozdwojonego w sobie człowieka, blakającego się wygnança, przy czym poeta wcale nie gardzi inwencyjnym opracowaniem informacji obiegowych.

Inaczej przedstawia się sytuacja w liryku *Rozmyślania o Piero della Francesca*, w którym Kazimierz Wierzyński sięga po ostatni fragment biografii włoskiego mistrza. Jak wiemy, malarz po oślepieniu powrócił do San Sepolcro, by umrzeć. W tym utworze poetyckim został wspomniany tylko jeden obraz Piera della Francesca *Madonna brzemienna* (*Madonna del Parto*) – z kaplicy cmentarnej w Monterchi, widziany już tylko okiem wewnętrznym. Pogodzonego z losem artystę odprowadzali do domu chłopcy i „to było jedyne dotknięcie / Z tamtego świata” (*Rozmyślania o Piero della Francesca*, PZ II, 366).

Wskazać więc należy kolejną opowieść o wykluczeniu artysty, o jego samotności. Co oczywiste, ślepotą przerywa kontakt ze światem widzialnym, ale przecież skupienie wewnętrzne przynosi wiedzę o ludzkiej egzystencji, istocie życia i naszym przeznaczeniu. Nie sposób nie przywołać zdania kończącego esej Zbigniewa Herberta. Jeden z chłopców, „mały Marco nie domyślał się pewnie, że prowadzi za rękę światło”¹⁷. Swój temat odosobnienia i oddzielenia Wierzyński tym razem rozgrywa w dykcji wielkiego uspokojenia i pogodzenia (zauważmy, że poeta subtelnie gra nazwą miasteczka):

Cisza zapadała w San Sepolcro,
W samotności doskonalej,
W życiu i w grobie.
(*Rozmyślania o Piero della Francesca*, PZ II, 366)

Reprezentacje tekstowe poświęcone sztuce u Wierzyńskiego opracowują życiowe biograficzne przypadki poety. Niekoniecznie i nie zawsze mamy do czynienia z podniesieniem doświadczeń na wyższy poziom, czymś przemyślanym, myślowo i estetycznie opracowanym. Możliwy jest akcent postawiony na bezkierunkowości usiłowań, zagubieniu w świecie oraz nieustannym kręceniu się w kółko – bez nadziei wyjścia z opresji. Tego rodzaju tragiczna komedia odwołuje się do malarstwa chłopskiego Breugla, do takich jego obrazów, jak *Walka karnawału z postem*, *Taniec weselny* czy *Wesele chłopskie*. W Wierszu określającym światowe znaczenie *lisa*, który powstał w ważnym dla Wierzyńskiego okresie pobytu w Stockbridge, znajdziemy znamienne wyznaczenie:

¹⁷ Z. Herbert, *Piero della Francesca*, [w:] *idem*, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1973, s. 308.

Kręcę się jak karuzela,
Kręcę się z trupą Breughela
Przez obłąkany czas.
(PZ II, 53)

Ruch po okręgu przekreśla dążenie ku wytyczonym celom i zawiesza rozwiązanie. Może najbliższy aluzji malarskiej Wierzyńskiego byłby znany obraz Bruegla *Walka karnawału z postem* (1559), ponieważ teatralizowanie świata karnawału wraz z wszechogarniającym błazeństwem można pojmować jako grę pustych rytuałów. Autobiografia posiłkuje się wielką i wieczną sztuką, zaś analogie z obrazami sugestywnie określają kolejne fazy życia, tak jak w wierszu *Malarstwo* (z tomu *Korzec maku*), należącym do kategorii *summa vitae*. Zwróćmy uwagę na figury deiktyczne, wskazywanie skalkulowane tak, jakby przewodnik oprowadzał czytelników po galerii malarstwa:

Oto moje owoce:
Zielone jabłka Cézanne’a,
Cierpka młodość,
[- - - - -]

Oto moje południe:
Panichida złowroga,
Zapaliły się słoneczniki
Nad głową
Świętego van Gogha.

Oto moje marzenia:
Różowy arlekin Picassa
Zadumany, jak Endymion,
Gdy na greckim architrawie
Owce wypasa.
(*Malarstwo*, PZ 111–112)

Odnajdziemy tutaj dalekie echo liryku Mickiewicza *Polaty się łzy me czyste, rzęsiste...* U Wierzyńskiego kategorie malarstwa porządkują to, co jest materiają jednostkowej biografii. I warto powtórzyć, że artysta słowa wybiera obrazy ze wspólnego *imaginarium* sztuki europejskiej.

Młodości patronuje Cézanne, zwany przez Józefa Czapskiego „Mojżeszem nowego malarstwa”¹⁸, a pamięć koloru zielonych jabłek, z kubizującą formą nakierowaną na istotę kontemplowanego przedmiotu, może z *Martwej natury z zasłoną, dzbankiem, misą i owocami*, a może z *Martwej*

¹⁸ J. Czapski, *Rewolucja Cezanne’a*, [w:] *idem, Patrząc*, Kraków 1983, s. 63.

natury z koszykiem jabłek, w przyzywanej biografii Wierzyńskiego oznacza i cierpką niedojrzałość, i walkę z żywiołem życia, a także otwarcie na przyszłość. Malarstwo van Gogha z kolei ewokuje szaleństwa historii, przypomina o *requiem* dla najbliższych i polskiej wspólnoty, takim jak w *Krzyżach i mieczach*, pożarze świata przetłumaczonym na płonącą barwę żółtą holenderskiego malarza (w chwili wybuchu II wojny światowej Wierzyński znajdował się w fazie środkowej – „w wieku męskim, wieku klęski”, mianowicie miał 43 lata).

W okresie życia nachylonego ku starości oczekuje się innych doświadczeń, przeto marzenia przesłaniają faktyczność. W prywatnym obrachunku poety Arlekin Picassa, pochodzący z okresu różowego (1904–1905), emanuje spokojem, wyciszeniem, uspokojeniem. Nie wiadomo, czy poeta ma na myśli *Głowę Arlekina*, czy *Arlekinów*, ale cechy stylistyki malarskiej zostają ściśle przekazane. Powaga, zadumanie, uspokojenie. Jak powiada Cesareo Rodriguez-Aguilera: „W pracach z tego okresu przeważają sceny z cyrku i postaci dziecięce, pełne czułości i ciepła”, a w rysunku modeli – „powaga i spokój”¹⁹. W wierszu Kazimierza Wierzyńskiego porównanie postaci z obrazów Picassa z antycznym Endymionem wydobywa inne jeszcze obszary marzenia-ocalenia, mianowicie letargiczne *désintéressement* wielkimi sprawami tego świata oraz – co zapewne ważniejsze – mit wskazujący na zachowanie młodości własnej poezji, jeśli znajdzie się dla niej miejsce w nieprzemijającym czasie kultury.

Zaklinający i ocalający język kultury nie odnosi się do faktów dokonanych, lecz służy raczej świadomości artystycznej, podtrzymywaniu nadziei, która lokuje się w innych, lepszych światach. Wyższych, artystycznie wysublimowanych. Doświadczenie jednostkowe podlega uniwersalizacji, a kompozycje malarskie sprzeciwiają się chaosowi i przypadkowi. Poeta znajduje tu narzędzia opisu oraz rozumienia rzeczy i zdarzeń, których zaznał w szalonym wieku XX. Nade wszystko pragnie oddalić zło, opanować rozpacz, opowiedzieć się po stronie wartości ludzkich – nieprzemijających.

BIBLIOGRAFIA

- Andres Z., *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997.
Caravagio, tekst R. Giorgi, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2006.
Dłuska M., *Studia i rozprawy*, t. 3, Kraków 1972.
Dudek J., „Jeśli mi słowo bić przestanie, co mi po sercu”. *O twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, Kraków 2023.

¹⁹ C. Rodriguez-Aguilera, *Picasso*, przeł. T. Utzig, Warszawa 1987, s. 88.

- Dybciak K., *Słowo – płomień rozświetlający muzykę*, [w:] *idem, Gry i katastrofy*, Warszawa 1980.
- Dybel P., *Poeta światła i ciemności*, [w:] *idem, Ziemscy, słowni, cieleśni. Eseje o polskich poetach współczesnych*, Mikołów 2019.
- Gogh V. van, *Listy do brata*, przeł. J. Guze i M. Chełkowski, przedmowa J. Guze, Warszawa 1964.
- Hemar M., *O autorze „Życia Chopina”*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, zebrał i oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001.
- Herbert Z., *Piero della Francesca*, [w:] *idem, Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1973.
- Hutnikiewicz A., *Pierwsza i druga młodość Wierzyńskiego*, [w:] *idem, Portrety i szkice literackie*, Warszawa–Poznań–Toruń 1976.
- Ligeza W., *„I zacznę się znowu”. O przemianach Poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *idem, Ale książki. Dziewięć szkiców o poezji*, Kraków 2021.
- Ligeza W., *Obszary ocalenia. Natura, słowo i kultura w późnej liryce Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Pisarz na obczyźnie*, red. T. Bujnicki, W. Wyskiel, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985.
- Nasiłowska A., *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1990.
- Nasiłowska A., *Przemiany w powojennej poezji Wierzyńskiego*, [w:] *eadem, Persona liryczna*, Warszawa 2000.
- Rodriguez-Aguilera C., *Picasso*, przeł. T. Utzig, Warszawa 1987.
- Rydz A., *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004.
- Terlecki T., *Wierzyński czyli poeta*, [w:] *idem, Szukanie równowagi. Szkice literackie i publicystyczne*, oprac. i komentarz M. Stefański, Warszawa 2019.
- Wierzyński K., *Poezje zebrane*, oprac. i posł. W. Smaszcz, t. 1–2, Białystok 1994.
- Wierzyński K., *Życie Chopina*, przedm. A. Rubinstein, Warszawa 1999.

Wojciech Ligeza – prof. zw. dr hab., emerytowany profesor na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się nowoczesną poezją polską, literaturą emigracyjną oraz korespondencjami sztuk. Kierownik Katedry Historii Literatury Polskiej XX Wieku (Wydział Polonistyki UJ) w latach 2015–2021, członek Rady Naukowej IBL PAN, krytyk literacki, eseista. Autor 11 książek i 600 rozpraw, szkiców, recenzji. Ostatnio wydał książki *Drugi nurt. O poetach polskiej dwudziestowiecznej emigracji* (2024) oraz *Tęsknota za istotnością. O prozie Brunona Schulza* (2024). ORCID: 0000-0003-0881-5282. Adres e-mail: <wligeza@wp.pl>.

Wojciech Ligeza – professor emeritus, Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University. His knowledge explorations are modern Polish poetry, literature in exile and connection between arts. The head of Department of History of Polish Literature in XX Century in the years 2015–2021, member of Scientific Council – Institute of Literary Studies Polish Academy of Art, literary critic and essayist. The author of 11 books, 600 dissertations, sketches and reviews. Recently he published *Second Trend. About Polish Poets of the 20-th Century Emigration* (2024) and *Nostalgia for Essence. Bruno Schulz' Prose* (2024). ORCID: 0000-0003-0881-5282. E-mail address: <wligeza@wp.pl>.

