

Przemieniony Rawenną. Różewicza poetycka kontemplacja światła

Katarzyna Grabowska

Interpretacje

Katarzyna GRABOWSKA

Przemieniony Rawenną.
Różewicza poetycka kontemplacja świata

Ekphrasis to, według aleksandryjskiego retora Hermogenesa, taki utwór, dzięki któremu widzimy opisywany przedmiot, jak gdybyśmy mieli go przed oczyma; to dyskurs obdarzony wielką mocą (*energeia*) przedstawiania. Aczkolwiek ekfrazą nie dotyczyła, w pierwotnym znaczeniu, wyłącznie dzieł sztuki, to z biegiem czasu wykształcił się gatunek literacki obejmujący opisy malarstwa, rzeźby, architektury. Obok obszernych, stanowiących części poematów epickich lub dzieł historycznych, pojawiły się formy mniejsze, autonomiczne. W poezji ekfrazami były klasyczne epigramaty i średniowieczne tituli, które bynajmniej nie funkcjonowały jako substytuty dzieła sztuki, lecz jako towarzyszące im i omawiające je utwory o funkcji pochwalnej. Po renesansowych wierszach „na obraz”, stanowiących zwięzłe komentarze do portretów, pojawiły się, na przełomie renesansu i baroku, emblematy, trójczłonowe kompozycje składające się z obrazu, subskrypcji (utworu wierszowanego lub rytmizowaną prozą) i łączącej je inskrypcji. Wedle szesnastowiecznej poetyki J. Pontanusa: „obraz (*pictura*) miał być niejako «ciałem», a wiersz «duszą» emblematu”¹.

A jak ma się rzecz w ekfrazach współczesnych, które egzystują oddzielnie od dzieł, jakie zainspirowały ich twórców? Jak można określić relację tych „dusz” i „ciał”? Licznym utworom tego typu nie można przypisać jednego „ciała”.

Tadeusz Różewicz

Rawennę dziś widziałem
we śnie

¹ J. Pelc *Emblemat*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, Wrocław 1990, s. 162.

Interpretacje

w okrągłym niebie
białe baranki
na zielonej łące

światło płynęło
przeze mnie
złociste

lacrima Christi
(*Regio*, 1968)

Wiersz Różewicza z tomiku *Regio* sytuuje się na linii łączącej różne typy wypowiedzi o sztuce. Autor nie zdradza, o jakim dziele sztuki mowa, lecz geografia snu, otwierająca utwór, wskazuje na określone miasto, którego sama nazwa kojarzy się z mozaiką. Na podstawie wskazówek zawartych w wierszu można by łączyć go z kilkoma obiektami. Najbogatszą w sensy całość daje jednak konkretne dzieło. Jest nim wykonana w szóstym wieku mozaika przedstawiająca *Przemienienie Pańskie* w apsydzie konsekrowanego w 549 roku kościoła św. Apollinarego w miejscowości Classe, byłym porcie w pobliżu Rawenny.

Epizod *Przemienienia*, opisany przez aż trzech ewangelistów (Mt 17, 1-9; Mk 9, 1-13 i Łk 9, 28-36), jest tematem mozaiki w konsze apsydy kościoła: w jej górnej części ze złotego nieba wylania się ręka boska wskazująca na wysadzany perłami i drogocennymi kamieniami złoty krzyż z wizerunkiem popiersia Chrystusa. Tło krzyża stanowi objęty czerwonym pierścieniem niebieski krąg, na którym widnieją: dziewięćdziesiąt dziewięć gwiazd, litery A i Ω i słowa: IXΘΥΣ (ryba) i SALUS MUNDI (zbawienie świata). Po bokach, na złotym tle, figury proroków: Eliasza i Mojżesza, a niżej, na zielonym tle, między drzewami trzy baranki symbolizujące świadków wydarzenia na górze Tabor, apostołów: Piotra, Jakuba i Jana. W dolnej części mozaiki, na jednej pionowej linii z ręką boską i z krzyżem, otoczona stadem baranków postać św. Apollinarego w szacie biskupiej, zdobionej złotymi pszczołami.

Nawet ten bardzo zwięzły i niedokładny opis mozaiki pozwala na uświadomienie sobie, jak nieliczne wskazówki zawarte w wierszu Różewicza pozwalają na identyfikację dzieła². Autor akcentuje silnie proces jego percepcji. Już w pierw-

2/ „Białe baranki” i „zielona łąka” z czwartego i piątego wersu mogłyby wprawdzie wskazywać na związek z mozaiką przedstawiającą *Dobrego Pasterza* w tzw. Mauzoleum Galli Placidii (ongis kaplicy św. Wawrzyńca), lecz wizerunek młodocianego Chrystusa słabiej odpowiada idei cierpienia, wyrażonej w versie dziewiątym („lacrima Christi”), aniżeli *clippeus* z popiersiem Jezusa w centrum krzyża z *Przemienienia* w S. Apollinaire in Classe. Scena *Dobrego Pasterza* umieszczona jest ponadto w płaskiej lunecie nad wejściem wewnątrz kaplicy św. Wawrzyńca, natomiast *Przemienienie* zajmuje sferyczną powierzchnię konszy apsydy S. Apollinaire, co sugerowane jest prawdopodobnie przez metaforę „w okrągłym niebie” w trzecim versie. „Złociste światło”, o którym mowa w wersach szóstym-ósmym, przywodzi na myśl okna z alabastru w S. Apollinaire. Efekt

Grabowska Przemieniony Rawenną

szym wersji możliwe jest rozpoznanie podmiotu lirycznego: „Rawennę dziś widziałem”. Opis mozaiki i związane z nim przeżycia będą więc pochodziły od konkretnego „ja”. Autor nie poprzestaje jednak na samym procesie oglądania, gdyż wprowadza szczególną perspektywę odbioru: jest nią sen. Poprzez właściwość selekcyjonowania elementów rzeczywistości i jej przekształcania widzenie senne jest właściwie pokrewne dziełu sztuki. Sen może być źródłem inspiracji, wehikułem wyobraźni i twórcą symboli. Pokazał to wspaniale Pasolini w swej ekranizacji *De-kamerona*. Malarzowi fresków ukazuje się we śnie żywy obraz: Madonna w otoczeniu chóru anielskiego. Realizacja malarska dynamicznej, synkretycznej wizji okaże się później zubożeniem wyobraźni; malarz kontemplujący swoje gotowe, nieruchome i pozbawione warstwy dźwiękowej dzieło zadaje sobie pytanie: „dlaczego realizować dzieło, jeśli tak wspaniale jest widzieć je tylko we śnie?”.

Otwierające wiersz Różewicza widzenie senne nie implikuje jednak problematyki związanej z realizacją dzieła, a raczej z jego odtworzeniem i reorganizacją. Rekonstrukcja i selekcja elementów kompozycji podyktowane są logiką snu. Wydaje się jednak, że oprócz niej istotną rolę odgrywa jeszcze pamięć o specyficznych właściwościach mozaiki.

W sztuce bizantyjskiej mozaika ceniona była ze względu na abstrakcyjny, wysoce symboliczny charakter, jaki uzyskuje wyrażony przez nią temat. Spośród wszystkich technik daje ona w rezultacie dzieło najbardziej otwarte, nieskończone. Zamknięte linie sinopii (szkicu) warstwy przygotowawczej znikają w gotowym dziele. Mimo częstego użycia konturu w ostatniej, widocznej, warstwie nawet oglądana z daleka, niejednolita powierzchnia utworzona przez kostki daje wrażenie niematerialnych ciał. Oto co mówi o sztuce bizantyjskiej Tatarkiewicz:

Bizantyjskie obrazy przedstawiały ciała, wszakże nie ciała były ich przedmiotem, lecz dusza; ciała były symbolem duszy. Dobry artysta przedstawia duszę, nie ciało, jak pisał jeden z teologów ówczesnych. W tej intencji artyści dematerializowali ciało ludzkie; a czynili to w liniach jak najbardziej abstrakcyjnych, jak najmniej organicznych.³

Obrazy święte były ponadto przeznaczone nie do oglądania, lecz do modlenia się do nich, powstawały z myślą o długiej i skupionej kontemplacji. „Dlatego też malarz przedstawiał świętego bez ruchu, a tego samego oczekiwał od widza”⁴.

taki mógłby powstać w wielu miejscach, gdyż wszystkie prawie kościoły epoki paleochrześcijańskiej w Rawennie mają alabastry zamiast szyb. Działa on jednak najsilniej tam, gdzie użyto złoceń w dekoracji mozaikowej. Dominującymi barwami w Mauzoleum Galli Placidii są lapislazuli i błękit, a w S. Apollinaire, obok zieleni, złoto. Istnieje ponadto silny związek płynącego złoceń światła z tematem *Przemienienia Pańskiego*.

3/ W. Tatarkiewicz *Historia estetyki*, Warszawa 1989, t. 2, s. 40.

4/ Tamże.

Interpretacje

Różewicz wydaje się świadomie w niewielkim stopniu korzystać ze środków, jakie ma do dyspozycji komunikacja werbalna. Jednym z nich są szersze możliwości opisanego ruchu i następujących po sobie w czasie czynności. Malarstwu brakuje jednoznacznego odpowiednika gramatycznej kategorii czasownika. Figury występujące w roli wektorów lub osi, zniekształcenie perspektywy, operowanie wieloma planami to tylko niektóre z rozwiązań, jakimi dysponuje malarz⁵. Autor wiersza pozostaje bliski stylistyce sztuki bizantyjskiej: bezruch figur w utworze poetyckim odpowiada bezruchowi figur mozaiki. Druga fraza utworu (wersy 3-5) jest wysoce eliptyczna. Brak czasownika stwarza efekt bezruchu, zawieszenia upływu czasu.

Eliptyczność tych wersów sugeruje, że ich autor pamięta również o innych założeniach estetyki bizantyjskiej. Tatarkiewicz wskazuje na bliskie związki tej estetyki z myślą Pseudo-Dionizego. Wierny koncepcjom Plotyna, Pseudo-Dionizy twierdził, że piękno ziemskie jest wynikiem emanacji piękna boskiego, absolutnego.

Twórczość jest naśladowaniem piękna niewidzialnego przy pomocy widzialnego. Aby osiągnąć swe zadanie, artysta musi z widzialnego świata odrzucić wszystko, co go od niewidzialnego piękna odwodzi. Twórczość jest usuwaniem tego, co zbędne.⁶

Zasada ta odzwierciedla się jak najpełniej w dziele anonimowego mistrza z VI wieku, który jest autorem mozaiki w S. Apollinaire w Classe. W programie ikonograficznym mozaiki można wyodrębnić dwa główne tematy: biblijny epizod Przemienienia Pańskiego i chwałę protobiskupa Apolinarego. Układ figur w górnej części mozaiki jest do pewnego stopnia „ilustracją” epizodu Przemienienia Pańskiego, odwołuje się jednak również do innych, późniejszych epizodów życia Chrystusa, opisanych w Nowym Testamencie i częściowo zapowiedzianych przez ewangelistów w samym epizodzie Przemienienia: ukrzyżowania, cierpienia, zmartwychwstania, zbawienia. Wyraża on ponadto pewne koncepcje kosmologiczne, stanowi nawiązanie do związanej z postacią Konstantyna Wielkiego legendy o teofanii krzyża. Odwołując się być może do fragmentu Ewangelii wg Łk 12, 32, w którym mowa jest o „małej trzódce” dla określenia uczniów Chrystusa, mistrz mozaiki zamienił postaci apostołów Piotra, Jakuba i Jana, świadków wydarzenia na górze Tabor, na figury trzech baranków.

Historycy sztuki są zgodni co do tego, że spośród wszystkich arcydzieł w Równie mozaika w S. Apollinaire in Classe osiągnęła najwyższy stopień symbolizacji. Dla G.C. Argana jest ona punktem kulminacyjnym symbolizmu bizantyjskiego⁷. W mozaice zaobserwować można ponadto pewną redundancję znaczeń, kontrastującą z prostotą i schematycznością obrazowania. Jeśli jest prawdą, że „każdy

^{5/} O tym zob. G. Kress, Th. van Leeuwen *How to read images*, London-New York 1996, s. 44.

^{6/} W. Tatarkiewicz *Historia...*, s. 33.

^{7/} G.C. Argan *Storia dell'arte italiana*, Firenze 1968, t. 1, s. 223.

Grabowska Przemieniony Rawenną

rysunek musi znaczyć, ponieważ nie może wszystkiego pokazać”⁸, z pewnością stwierdzenie to w pełni można odnieść do analizowanej mozaiki. Można tu mówić o zdecydowanej przewadze znaczenia nad pokazywaniem. Dotyczy to zarówno kompozycji dzieła i elementów w nim przedstawionych, jak i sposobu przedstawiania.

Podobna reguła rozporządza wyobraźnią poetką Różewicza. Przy tłumaczeniu z kodu plastycznego na kod poetki przekłada on redukcję nad amplifikację. Stosunkowo niewielka ilość elementów znaczących potęguje bogactwo znaczeń. Celowa wydaje się fragmentaryczność opisu mozaiki w drugiej frazie; wysoki stopień niedookreślenia ma za cel uruchomienie wyobraźni. Innym przykładem może być ostatni, dziewiąty wers utworu. Ze względu na swą rozpiętość może on być uznany za swego rodzaju wypowiedź holofrastyczną. Rzeczownik „lacrima”, wzbogacony o jeden tylko atrybut „Christi”, pełni funkcję całej frazy. Również ten fakt nasuwa hipotezę o wysokim stopniu świadomości artystycznej autora.

Motywy męczeństwa nie jest sztuce wczesnochrześcijańskiej obcy; pierwsze przedstawienia ukrzyżowania pochodzą z cykli pasyjnych z IV wieku. Cierpienie nie znajdowało jednak przez długi czas „dosłownego” obrazowania. Wyobrażenie zmarłego lub umierającego Jezusa z bolesnym wyrazem twarzy utrwaliło się dopiero w okresie gotyku. Najwcześniejszy typ krucyfiksu (VI w.) ukazywał żyjącego, nie cierpiącego Chrystusa. Krzyż w mozaice w S. Apollinaire zdobi typowe dla przedstawień reprezentacyjnych popiersie żywego, brodatego Chrystusa, otoczone kręgiem złożonym z czterdziestu dwu pereł. Łączy on w sobie typowy dla sztuki paleochrześcijańskiej symboliczny charakter przedstawiania z upodobaniem do przepychu i bogactwem ornamentu tradycji bizantyjskiej. Rozpiętość ostatniego wersu utworu Różewicza ma być może rodowód biblijny; o płaczu jest mowa w najkrótszym wersecie Biblii: „I zapłakał Jezus” (J 11, 35). Być może, nawiązuje on do figury krzyża wysadzanego perłami. A perła symbolizuje ból, łzę. Idea cierpienia Chrystusa wyrażona jest w wierszu w sposób niezwykle syntetyczny i, podobnie jak w mozaice, wysoce symboliczny.

W tekście można odnaleźć odniesienia do różnych poziomów artykulacji obrazu. Do poziomu „treści”, czyli elementów przedstawionych należą: „baranki”, „łłaka”, „niebo”, „Chrystus”. A do jakiego poziomu odnoszą się wspomniane w wierszu barwy? W odniesieniu do artykulacji mozaiki, „biały”, „zielony” wskazują na najbardziej elementarny poziom przedstawiania: barwy należą bowiem do dystynktywnych cech kamiaków, czyli prostych, nierozkładalnych jednostek mozaiki. Ze względu na silnie zakorzonioną w sztuce sakralnej symbolikę barw (zielony: nieśmiertelność, nadzieja, biały: niewinność, barwa istot towarzyszących chwale Bożej, bytów przemienionych), należą też one do wyższej warstwy znaczeń.

^{8/} „Nie ma jednak rysunków (ani ogólniej: przedstawień), których formę przedstawiającą można by całkowicie opisać jako imitację przedmiotu przedstawionego. Po pierwsze bowiem, sztuka – jak to sformułował Lévi-Strauss – nie może wszystkiego przedstawiać, musi po części znaczyć”, J. Lalewicz *Przedstawianie i znaczenie. Próba analizy semiologicznej rysunku*, Gdańsk 1995, s. 58.

Interpretacje

W mozaice daje się zaobserwować interakcję poziomu przedstawienia i przedstawiającego: semantyka zieleni akcentowana jest poprzez kompozycję. Zielen jako barwa „środkowa” w widmie światła białego, barwa pośrednicząca wedle jej symboliki między górą a dołem, łączy dwa oddzielne obszary obrazu: strefę nieba i ziemi. Tworzące horyzontalną linię (lub raczej półkole) zielone korony drzew, odcinając się silnie od złotego tła, „wkraczają” do nieba. Również w wierszu zieleni zyskuje specjalny walor; fakt, że sekwencja „na zielonej łące” znajduje się w piątym, środkowym wersie utworu, nie odgrywa może bardzo istotnej roli, lecz właśnie po tym wersie następuje w układzie graficznym pauza oraz zmiana tematu a zarazem zmiana perspektywy; po części ściśle opisowej, dotyczącej dzieła, autor przechodzi do wyrażenia własnych doznań.

Szczególnie bogata w sensory okazuje się fraza: „w okrągłym niebie/ białe baranki/ na zielonej łące”. Jeśli słowo „niebo” pojmować jako synonim raju, ogrodu edenu, gdzie przebywają zbawieni w postaci białych baranków, to wskazuje ona na poziom treści, czyli tego, co przedstawione. Wskazuje ona również na pewne układy figur, informuje o kompozycji obrazu, należy więc do poziomu: elementy przedstawiające. Sekwencja „w okrągłym niebie” wychodzi jednak poza ramy mozaiki. Wkraczamy tu do innego układu, do porządku architektonicznego. „Okrągłym niebem” jest apsyda kościoła S. Apollinaire.

W symbolice kosmologicznej świątyni chrześcijańskiej ten element architektoniczny jest identyfikowany właśnie z niebem: „Stosunek koła do kwadratu albo koła do sześcianu stanowi w istocie fundament architektury sakralnej”, pisze Jean Hani⁹. „Element kulisty i niebiański kopuły i sklepienia powtarza się w półkolu apsydy, która jest na ziemi miejscem najbardziej niebiańskim, odpowiadającym Sancta Sanctorum w Świątyni jerozolimskiej”¹⁰.

Myśl o porządku architektonicznym towarzyszy też wersom szóstemu i ósmemu. Mowa w nich o „złocistym świetle”; nieco przyćmione, złociste światło wpada do bazyliki w Rawennie przez pięćdziesiąt sześć okien z alabastru. Mozaika w apsydzie oświetlona jest od dołu; sytuuje się nad rzędem pięciu dużych okien o pełnych łukach. Zwraca na siebie uwagę pewna analogia kompozycyjna w dziele sztuki i w utworze poetyckim: w układzie wersów w utworze opis mozaiki poprzedza informację o płynącym świetle, czyli znajduje się wyżej. Wersy 6-8 są ponadto wyodrębnione graficznie, od pozostałych dzieł je biała przestrzeń.

Chociaż niepodobna przyrównywać roli, jaką odgrywa relacja góra-dół w sztuce figuratywnej i werbalnej, to jednak poprzez postać graficzną poezja jest także sztuką wizualną. Podobnie jak w sztukach plastycznych, relacja ta wskazuje na pewną hierarchię znaczeń. W poezji jest ona formalna i zupełnie odmienna od ideologicznej hierarchii w kompozycji mozaiki, niemniej jednak istnieje. Końcowe partie tekstów poetyckich stanowią zazwyczaj część podsumowującą, często przypada na nie puenta. Są czymś w rodzaju niewidzialnej ramy, która zamyka utwór

^{9/} J. Hani *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Kraków 1998, s. 31.

^{10/} Tamże, s. 32.

i ustala jego sens. Przytoczona pod koniec utworu poetycka „opowieść o świetle” każe zastanowić się nad źródłem światła, relacjami przestrzennymi w opisanej w wierszu rzeczywistości i nad tym, jakie miejsce zajmuje w niej obserwator.

Trzecia fraza utworu („światło płynęło/ przeze mnie/ złociste”) posiada regularny rytm wypowiedzi: dwie stopy amfibrachiczne są poprzedzone wersem o stopie daktylicznej z kataleksą. Zapisując je w postaci jednego wersu, otrzymalibyśmy daktyliczny czterostopowiec katalektyczny. Regularność ta i rytmizacja wypowiedzi tworzą efekt ruchu, czynią słowo „płynącym” jak światło. Zapis ten niesie głębsze sensory; każdą pierwszą, akcentowaną sylabę stopy można by uznać za impuls powtarzający się rytmicznie na podobieństwo fal w równych interwałach. Różewicz opowiada światło. Nie jest w stanie pokazać nam światła, ale za pomocą graficznego zapisu wersów umie opisać widzenie go. Rozwijający się od góry do dołu zapis „opowieści o świetle” staje się coraz węższy: światło nie tylko płynie w przestrzeni, ale i przenika przez ciała.

Tematem wiersza jest niewątpliwie odbiór dzieła sztuki i związane z nim przeżycia. Różewicz tworzy coś więcej niż prosty opis mozaiki. Wydaje się, że staje się on bezpośrednim świadkiem Przemienienia Pańskiego na górze Tabor przeniesionej do rawenckiego kościoła. Odbiorca aktywnie uczestniczy w wydarzeniu, staje się jego częścią, widzi to, co jest niewidzialne. Takie podejście do sztuki proponowała tak ważna we wczesnym średniowieczu spirytualistyczna estetyka Plotyna. Pisał on: „patrzący musi stać się pokrewny temu, na co patrzy, i musi stać się podobny do tego, co ma kontemplować. Nigdy bowiem nie ujrzy słońca oko, które nie stało się słoneczne. Żadna też dusza nie widzi piękna, która sama nie stała się piękną”¹¹.

Spójność wypowiedzi i ton trzeciej frazy, tworzący efekt ciągłości ton, nasuwają na myśl pewien szczegół techniki mozaiki. Jej badacze zauważyli, że w wielu mozaikach w Rawennie ostatnia (na ogół trzecia) warstwa przygotowawcza tynku była silnie barwiona na żółto w tych miejscach, na które nakładano kostki pokryte złotem. Podczas gdy w pozostałych, nie złożonych, częściach podkład nie był barwiony lub zaledwie zaznaczano kolor bez odcieni, żółte zabarwienie tynku między kostkami miało stwarzać efekt ciągłości złotego tła. Kostki zawierające złotą blaszkę były ponadto układane pod niewielkim kątem nachylenia, tak aby silniej odbijało się w nich wpadające przez okna świątyni światło. Efekt ten wzmacniany był włączeniem do tesser złożonych około dziesięciu procent „tesser-lusterek”, czyli szklanych kostek pokrytych srebrną blaszką. Znajomość praw optycznych umożliwiała dawnym mistrzom intensyfikację efektów świetlnych¹². Złożone powierzchnie używane głównie dla tła kompozycji stawały się więc dodatkowym źródłem

^{11/} W. Tatarkiewicz *Historia estetyki*, Warszawa 1989, t. 1, s. 299.

^{12/} Por. M. Rzepińska *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 116, jak również X. Barral i Altet *Mosaico parietale, w: La pittura in Italia. L'altomedioevo*, Milano 1994, s. 462.

Interpretacje

światła. Migoczące złote światło pochodzące z obrazów „konkurowało” z wpadającym przez okna.

G.C. Argan pisze o mozaice jako o najbardziej „czulej na światło” ze wszystkich technik plastycznych. Perspektywiczna głębia nieprzeniknionego przez światło ciała w malarstwie zostaje w mozaice zastąpiona głębią penetrującego przez szklane tessere światła. „Mozaika to wyzwolenie się materii z matowości, to dążenie do ukazania wymiaru ducha, gdyż szklane tessere pozbawiają ciała materialności”¹³. Technika mozaiki odpowiada więc jak najbardziej ówczesnym koncepcjom estetycznym kształtowanym przez centralne pojęcie neoplatonizmu Plotyna i Pseudo-Dionizego: dla obu filozofów byt miał naturę światła. A jako że piękno absolutne promieniuje na wzór światła, to istota piękna utożsamia się z jasnością i blaskiem. Argan przypomina, że w VI wieku w kaplicy arcybiskupa Rawenny widniał napis: *Aut lux hic nata est, aut capta hic libera regnat*¹⁴.

Temat światła należy do najbogatszych w znaczenia symboliczne; ukazuje się on na kartach całego objawienia biblijnego. Otwiera Księgę Rodzaju i zamyka Apokalipsę; oddzielenie światła od ciemności było pierwszym aktem Stwórcy, pod koniec historii stworzenia światłem będzie sam Bóg. Podczas gdy w Starym Testamencie światło jest tylko odbiciem chwały, znakiem, który w sposób widzialny ukazuje coś z samego Boga, Nowy Testament stosuje obraz światłości bezpośrednio do określenia Chrystusa. Kantyki Łukasza witają w Jezusie „Wschodzące Słońce” (Łk 1, 78), w Ewangelii wg Jana Jezus mówi o sobie jako o świetle (J 9, 5). Dla przedstawienia boskiego światła używane były w mozaikach tessere z wtopioną w szkło złotą blaszką. Tradycja utożsamiania złota ze światłem boskim wywodzi się prawdopodobnie jeszcze z mozaik starożytnych, a najstarszym zachowanym przykładem jest powstały w III w. tzw. Jezus-Helios z mauzoleum Juliuszów w nekropolii watykańskiej w Rzymie. Złożone tessere zostały tam użyte dla przedstawienia promieni światła wychodzących z głowy Chrystusa. Najstarsze zachowane przykłady złożonego tła pochodzą z IV wieku, a technika ta rozpowszechni-

^{13/} Interesujące obserwacje o technice mozaiki czyni też M. Rzepińska: „Struktura barwna mozaiki jest z zasady strukturą dywizjonistyczną, obliczoną na działanie z dystansu i na melanż optyczny. [...] Warunki techniczne narzucają rysunkowi rygory, nadają mu hieratyczną sztywność i utrzymują charakter płaszczyznowy. Konwencja rysunku jest więc tutaj całkowicie płaszczyznowa i statyczna, koncepcja koloru – dynamiczna. Ani jeden z wielkich obszarów barwnych nie jest pusty i obojętny, każdy ma swoją utajoną wibrację”, M. Rzepińska *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, s. 153.

^{14/} „Albo tu zrodziło się światło, albo, schwyczone, tu panuje”, G.C. Argan *Storia dell'arte italiana*, Firenze 1968, t. 1, s. 211. Napis w podobny sposób podkreślający znaczenie światła („Piękny Dom Boży promieniuje blaskiem złota, aby wspanialej rozblýsło bezcenne światło wiary”) znajdował się na mozaice w rzymskim kościele S. Cosma e Damiano. Pod mozaiką apsydy S. Agnese fuori le mura w Rzymie anonimowy napis z VII w. głosi chwałę blasku i koloru: „Złociste malowidło wylania się z cennych kruszców. Zawiera w sobie jakby całą światłość dnia”, por. M. Rzepińska *Historia koloru...*, s. 110, 111.

Grabowska Przemieniony Rawenną

niła się w dopiero w VI¹⁵. Złote tło górnej części mozaiki przedstawiającej *Przemienienie Pańskie* w S. Apollinaire in Classe jest jednym z najwcześniejszych przykładów jej zastosowania w Rawennie.

Trudno jest powiedzieć, na ile Różewicz znał wczesnośredniowieczne techniki i czy wpłynęło to na strukturę utworu. Wydaje się jednak, że stopień świadomości artystycznej autora wiersza był wysoki. Może świadczyć o tym jeszcze jeden szczegół konstrukcji utworu. Ostatnie cztery wersy nie tylko mają regularny tok. Tworzą one ponadto symetryczny układ: dwie pary wersów (szósty-dziewiąty, siódmy-ósmo) mają jednakową liczbę i rozkład akcentowanych sylab. Wers dziewiąty: „lacrima Christi” powtarza układ wersu szóstego: „światło płynęło”, a niedokładny rym, jaki tworzą dwa ostatnie wersy, podkreśla szczególną relację między słowami „złociste” i „Christi”. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że współbrzmienie wskazuje na bliższe związki semantyczne między słowami „światło”, „złociste” i „Christi”.

Wiersz Różewicza jest ekfrazą pokorną. Jej autor ma świadomość tego, o czym należy milczeć, czego nie może wyrazić słowo. Słowo nie jest w stanie oddać efektu blasku, ale może odpowiednio uruchomić wyobraźnię czytelnika. Różewicz wie, że aby stworzyć poezję, przekładanie sztuki figuratywnej na słowa nie może być wierne. I dlatego akcentuje własne widzenie, wzbogaca dzieło o swoje przeżycia i emocje¹⁶. Używa wiedzy teoretycznej, wykazuje znajomość założeń estetycznych, ale najważniejsza jest wrażliwość w obcowaniu z dziełem. Jego doświadczenie sztuki można określić jako totalne, ponieważ obejmuje różne stany świadomości. Takim jest chyba sens przedstawienia mozaiki z perspektywy snu.

Sen to tradycyjny środek nawiązania kontaktu ze światem nadprzyrodzonym; odwołanie do snu znaleźć można w samym biblijnym epizodzie Przemienienia Pańskiego. Cudowną wizję poprzedza wg Ewangelii Łukasza sen jej świadków: „Tymczasem Piotr i towarzysze snem byli zmorzeni. Gdy się ocknęli, ujrzeli Jego chwałę” (Łk 9, 32). Lecz sen to również obraz śmierci, a przebudzenie się ze snu może odpowiadać zmartwychwstaniu. Czy poetycka wizja senna Różewicza o mozaice we wnętrzu kościoła S. Apollinaire in Classe nie antycypuje tego momentu?

Warto tu może przytoczyć słowa Tatarkiewicza o eschatologicznych aspektach estetyki bizantyjskiej:

Przy całej swej zmysłowej świetności i materialnym przepychu sztuka ta [bizantyjska] miała charakter mistyczny i symboliczny, była tworem estetyki spirytualistycznej i trans-

^{15/} Por. P.J. Nordhagen *Mosaic*, w: *New Encyclopaedia Britannica*, London 1976, t. 15, s. 462-474.

^{16/} Autorka ma świadomość, że proponuje jednostronne widzenie dzieła; wskazuje się na jego powiązania ze sztukami plastycznymi i architekturą. Nie zostały uwzględnione literackie konteksty dzieła. Przemilczano o popularnym piętnastowiecznym utworze *Dusza z ciała wyleciała* i innych tekstach, które mogły tworzyć niematerialny „bagaż kulturowy” Różewicza.

Interpretacje

cidentalnej. Wielkość świątyń uzmysławiała wielkość Boga, oślepiające bogactwo rytuału, złoto, srebro [...] obrazowały niebo; rozkosz patrzenia i słuchania miała być zapowiedzią szczęścia niebiańskiego. „Jeśli te ziemskie, przemijające wspaniałości są tak świetne – pisał Porfiriusz, biskup Gazy – to jakaż musi być świetność niebiańskich wspaniałości” [...] A patriarcha Focjusz szedł jeszcze dalej: „Wierny wstępuje do świątyni jak do samego nieba”.¹⁷

Zjednoczenie światłem dzieła i widza nasuwa na myśl refleksje dotyczące odbioru dzieła sztuki u Plotyna: „kontemplacja nie jest widokiem, lecz inną postacią wizji: ekstazą”¹⁸. Różewicza wiersz o Rawennie pokazuje, że ekfrazy i ekstaza mają nie tylko podobne brzmienie. Za tym efektem może kryć się głębsze pokrewieństwo.

^{17/} W. Tatarkiewicz *Historia estetyki...*, t. 2, s. 39.

^{18/} Tamże, t. 1, s. 302.