

Bolesna świadomość formy – inspiracje plastyczne w poezji Dariusza Bugalskiego

Magdalena Rabizo-Birek

Bolesna świadomość formy – inspiracje plastyczne w poezji Dariusza Bugalskiego

Sztuka naszego stulecia ma
bolesną świadomość formy.
Forma unosi się przed naszymi oczyma.
na pewno tyle tylko.
Niczego nie komunikuje.
Oczekuje, że jej dotkniemy,
ale nie wiadomo
w jaki kształt ułożyć dłoń,
jakim gestem ją objąć
gdzie podziąć oczy.
Wiadomo, że jest i czeka.

Dariusz Bugalski *Prolog*

Dariusz Bugalski (ur. w 1961) jest autorem czterech zbiorów poetyckich. Jego pierwszy tomik *Turtle, turtle, turtle* (Łódź 1991) został nagrodzony w Konkursie Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek za debiut poetycki 1990-1992. Rok później ukazała się w serii poetyckiej wydawnictwa „Przedświt” *Wyliczanka*, potem *Przekłady* (Łódź 1995) i *Miejsce w którym nic się nie stało* (Łódź 1998). Obecnie autor pracuje nad tomem prozy *Święty Nigdy, Święta Nic*, którego fragmenty drukowała „Fraza” (1999 nr 2/3).

Jego twórczość wyróżnia obfitość inspiracji plastycznych, a także ich oryginalny charakter. Dla Bugalskiego sztuka nie jest składnicą efektownych poetyckich rekwizytów, wysłużonych alegorii lub pożywką dla kulejącej wyobraźni. Stanowi ona szczególną przestrzeń ekspresji, gdzie znalazły osobliwy wyraz egzystencjalne doświadczenia, przeżycia i kreacyjne dylematy współczesnych artystów. Odnajduje tam pokrewny obszar wyobraźni i bliskie kształty, w które przyoblekają się wzruszenia i doznania. Nie ma bowiem szczególnej różnicy między jego utworami zainspirowanymi sztuką, a tymi, które takiego nawiazania nie posiadają.

Wizjonerską osobność poezji Bugalskiego dostrzegli pierwsi czytelnicy jego utworów. Joanna Słórsarska pisała na skrzydełku tomiku *Turtle, turtle, turtle*:

Roztrząsania i rozbiory

[...] przedstawia w swej poezji świat rozprzęgnięty na formy i jakości. Zanika przedmiot jako całość, a podmiot pełni funkcję przewrotnego demiurga, który rozstwarza rzeczy aż do granicy ich tożsamości. [...] Analityczność widzenia utrwalonych w doświadczeniu dobrze znanych treści przedmiotowych (np. zając, chleb, woda, drzewo, korzenie, pokarmy, ludzkie ciało) sprawia, że treści te zdają się być niepokojąco tajemnicze i dostępne jedynie w całkowicie indywidualnym postrzeżeniu i odczuciu.

Krzysztof Karasek w postłowie do *Wyliczanki* podkreślał związek wierszy poety z malarstwem:

Światło wyobraźni przepala widzenie, jak laser; zdziera zrogowaciałą warstwę gałki ocznej i pozwala widzieć na nowo kształt i barwę. [...] Niespodziewaność widzenia autora poraża i wystawia na próbę. [...] Świat w wierszach Bugalskiego otwiera i zamyka swoje oko i już nie jest taki sam.

Poezja autora *Przekładów* wyróżnia się oryginalnością ewokowanych przez nią jakości wizualnych, co potwierdza naturalną wspólnotę jego wyobraźni z artystami sztuk plastycznych, którzy, zwłaszcza od czasów impresjonistycznej rewolucji, starają się odkrywać nowe obszary widzialności. To naturalne powinowactwo wzbogaciły i pogłębiły studia poety (kulturoznawstwo i historia sztuki) oraz kilka lat pracy w Muzeum Sztuki w Łodzi. Posiada ono ciekawy zbiór dzieł europejskiej i polskiej awangardy, a także organizuje wystawy twórców poszukujących nowych form wyrazu. Poza kilkoma wyjątkami, przedmiotem zainteresowania poety jest sztuka ostatniego, przełomowego stulecia: od Moneta, Cezanne'a i van Gogha po współczesnych poecię polskich artystów: Marka Chlandę, Mirosława Bałkę czy Wiesława Przyłuskiego. W sposób szczególnie potrzebuje ona „tłumaczy”, którzy jej niezrozumiałą, „pustą” na pierwszy rzut oka formę zamienią w „treść” zdolną przemówić do uczuć i myśli widzów.

W cytowanym na początku tekście *Prologu* poeta porównuje dominującą we współczesnej sztuce formę do cienkiej, kilkucentymetrowej warstwy wody, która oddzieliła w kanadyjskim filmie młodego drwala, przywalonego balami, od życia. Na nic zdały się desperackie wysiłki towarzyszącego mu starszego mężczyzny, który usiłował wdmuchiwać mu poprzez wodę powietrze. Czy tym, kto umarł pod wodą, bo „nie chciał oddychać”, był odbiorca współczesnej sztuki, który nie potrafił przyjąć jej przesłania? Czy może za ścianą wody uwięziony był artysta, który zginął przygnieciony swym nieprzeniknionym (jak pień drzewa) dziełem? Bugalski nie udziela jednoznacznej odpowiedzi, zmienia perspektywy; niekiedy podmiot jego utworów utożsamia się z artystami, innym razem jest wrażliwym odbiorcą, próbującym przedrzeć się do sensu obrazów i przekazać nam ich przesłanie (wydostać się spod bali i jednocześnie skutecznie obdarzyć oddechem).

Teksty zainspirowane sztukami plastycznymi pojawiają się we wszystkich tomikach poety (także w jego prozie). Szczególne miejsce zajmują w zbiorze *Przekłady*, który w całości wypełniają poetyckie interpretacje arcydzieł malarstwa i rzeźby oraz twórczości wybitnych artystów. Zwykle reminiscencje plastyczne

Rabizo-Birek Bolesna świadomość formy

przyjmują u niego postać bardzo wyrazistą. Autor wskazuje na nie tytułem utworu, w którym widnieje nazwisko malarza albo tytuł znanego dzieła (*Antoni Tapis* i dwa wiersze pt. *Zając* – jeden dedykowany Monetowi, drugi Czapskiemu – z tomu *Turtle, turtle, turtle; Vincent, Andrzej Wróblewski, Góra Świętej Wiktorii i Zwiastowanie. Niderlandy, ok. 1500* – tom *Wyliczanka*). Niekiedy w tytule wiersza przytoczony jest jakiś ważny fakt biograficzny, na przykład data śmierci malarza lub data powstania dzieła (*Prowansja 1890* – wiersz z *Wyliczanki*, zainspirowany ostatnim obrazem van Gogha, przedstawiającym czarne ptaki krążące nad polem dojrzałego zboża, czy utwór *3 XI 1954* z tomu *Przekłady*, który wskazuje dzień śmierci Henri Matisse'a). W innych tytułach autor uwypukla cechy charakterystyczne dzieł artysty np. w wierszu *Pierwsza litera imienia* zwraca uwagę na sposób sygnowania prac przez Katarzynę Kobro.

Czytelnik nabiera przekonania, że obcuje z wierszami kogoś, kto jest doskonale obeznany z życiem i sztuką danego artysty. Erudycja poety jest szczególnie wyeksponowana w *Przekładach*, które zawierają, umieszczone pod utworami, precyzyjne, „katalogowe” opisy interpretowanych dzieł (łącznie z rodzajem użytego tworzywa oraz wymiarami). W utworach tego tomu Bugalski przytacza wypowiedzi artystów. Opatrzył je dopiskami, z jakiej publikacji pochodzą, oraz że podane są w jego tłumaczeniu.

Ta precyzja jest potrzebna, ponieważ jego interpretacje dzieł plastycznych są przekornie dalekie od podręcznikowej czy nawet akademickiej wiedzy na ich temat. Bugalski przedstawia obrazy i rzeźby w całej ich, właściwej dla sztuk plastycznych, wieloznaczności i niedookreśleniu. Jego utwory można czytać bez znajomości prac, które je zainspirowały, jednakże plastyczny kontekst pozwala lepiej ocenić konsekwencję, spójność i źródła poetyckich skojarzeń, metafor, obrazów, a w niektórych przypadkach – po prostu je zrozumieć, bo utwory Bugalskiego nie należą do najbardziej przejrzystych.

W jego wierszach pojawiają się charakterystyczne dla twórczości omawianych artystów motywy: czaszka u Jacka Sempolińskiego, oswojony kosmos Paula Klee, puste korpusy Magdaleny Abakanowicz. Choć nierzadko ukazuje je poeta w niecodziennych kontekstach. Na przykład poetycką opowieść o znanym obrazie Georges'a Serauta *Cyrk (Wigilia, parę minut po ósmej* z tomu *Przekłady*) otwiera scenka kontemplowania ozdób i bombek na świątecznej choince. Bliki światła kojarzą się podmiotowi lirycznemu ze stylem puentylistycznym, a motywy na choinkowych zabawkach – z sytuacją przedstawioną na obrazie.

W poważnym, skrupulatnym stosunku poety do lirycznych interpretacji sztuki uwidacznia się jego odmiennosc od dominującego we współczesnej poezji (zwłaszcza tej *minorum gentium*) impresyjnego charakteru tego typu nawiązań. U Bugalskiego najrzadziej spotkamy drobne aluzje do arcydzieł czy postaci wielkich mistrzów, unika on też dosłowności opisu. Inaczej zresztą jego utwory nie byłyby poezją, a jedynie gorszymi kopiami malarskich czy rzeźbiarskich pierwowzorów.

Z szacunku poety dla metod wiedzy o sztuce wynika swoista hierarchia inspiracji, którą można zauważyć w jego utworach. Znajdziemy w jego tomikach teksty

Roztrząsania i rozbiory

będące wnikliwymi mikroanalizami dzieł, jak również poetyckie eseje na temat życia i twórczości danego artysty. Wśród tych ostatnich można wyróżnić wiersze erudycyjne, oparte na wszechstronnej znajomości dzieła twórcy, oraz bardziej swobodne, „felietonowe” impresje. Poeta rezerwuje dla nich lapidarną formułę dedykacji, np. „Jerzemu Nowosielskiemu” (***) *Tańczysz*), „Dla Paula Klee” (*Dwoje oczu*). Najwięcej takich utworów znajduje się w zbiorze *Miejsce w którym nic się nie stało*. Poeta zrezygnował w nim z wyrazistych aluzji plastycznych. Tomik wyróżnia się nie tyle „dwusystemowością”, co większym zanurzeniem w języku oraz bardziej bezpośrednim sposobem opisywania rzeczywistości. Kilka wierszy dedykowanych jest artystom plastynom i fotografikom (ale także pisarzom), którzy są z nim zaprzyjaźnieni (np. Wiesławowi Barszczakowi, Grzegorzowi Strumykowski, Lechowi Lechowiczowi, Tomaszowi Sobeckiemu). Poeta podkreśla pokrewieństwo przeżywania świata, bliskość egzystencjalnych doświadczeń i podobieństwo artystycznych wyborów.

Na uwagę zasługuje staranna szata graficzna tomików Bugalskiego (poza *Wylicznką*, która ukazała się w ascetycznej serii „Przedświtu”). Jest ona efektem ścisłej współpracy poety z ilustratorami. Plastyczne symbole i metafory dopełniają, interpretują i komentują poezję. Patronująca twórczości poety zasada przekładu działa więc w dwie strony: poetyckie frazy dopowiadają milczące i zawikłane znaczenia dzieł sztuki, a plastyczne przedstawienia gromadzą i porządkują rozproszone i nakładające się na siebie „szumy, zlepy i ciągi” mowy.

Owalne i prostokątne formy z rysunków Ewy Górniak do tomiku *Turtle, turtle, turtle* stanowią wariację na tytułowy temat (turtle to angielskie żółwie). Kształty obwiedzione czarnymi liniami o różnicowanej grubości i spojone ze sobą rozmaitymi wypustkami, włoskami, czułkami przypominają pierwotne organizmy. Na kolejnych rysunkach oglądamy jak gdyby różne fragmenty ich podwodnego świata albo fazy jego metamorfoz. Podobnie urządzony jest świat poetycki Bugalskiego, który składa się z pierwotnych, organicznych elementów, najprostszych impulsów i fizjologicznych doznań. Te porozdzielane cząstki bytu próbuje autor scalić wedle stworzonej przez siebie zasady. Może to być, co uwypuklają rysunki Ewy Górniak, dialektyka płci, przewrotne relacje między animalnym a duchowym, stany z pogranicza jawy i snu, doświadczenia i refleksji.

Często pojawiają się w debiutanckim zbiorze poety motywy genezyjskie i odwołania do kosmogonii. Są one jak gdyby odpowiednikiem odkrywanej w sobie mocy tworzenia, na przykład w takim oto fragmencie wiersza *Korzeń*:

Korzeń nie jest ze źródła.
Źródło jest z korzenia,
Na którym Pan Bóg wiesza
I gwiazdy, i słońce.
Przebija ciemność gdzieś na antypodach.
Kielkuje światłem stojącym na głowie.

Rabizo-Birek Bolesna świadomość formy

Ta radość kreowania swojej wersji rzeczywistości z budulca istniejących form bytu spokrewnia Bugalskiego z twórcami współczesnej sztuki.

Inny charakter ma jedyna, ale za to wielokrotnie i w różnych kolorach reprodukowana fotografia Wiesława Barszczaka, która zdobi *Przekłady*. Przedstawia ona leżący męski korpus, od pachwiny po fragment obciętego krawędzią, wyciągniętego ku górze ramienia. To zdjęcie domaga się przekładu i samo jest przekładem idei książki Bugalskiego na język plastyki.

W dziełach sztuki współczesnej bardzo często rozbija się ludzką postać; są więc głowy bez ciał i zdekapitowane korpusy. Deformację tę można wyjaśnić na kilka sposobów. Figura człowieka zwieńczona głową jest mało plastyczna. Ciało ma swój dynamizm, swą naturalność i ekspresję; głowa stabilizuje, unieruchamia, „neutralizuje”, siłą rzeczy wysuwa się na plan pierwszy. Magdalena Abakanowicz, której kompozycji *Plecy* Bugalski poświęcił wiersz *Trzy skorupy*, tak komentowała swoją pracę: „Plecy nigdy nie kłamią, tak jak potrafi to uczynić człowiek z twarzą”.

Inna przyczyna dzielenia ludzkiego ciała w sztuce współczesnej jest związana z charakterem naszej cywilizacji: bezgłowe, zmultiplikowane torsy trafnie ukazują obraz świata stechniczowanego, zdominowanego przez przedmioty, i anonimowego tłumu, który go wypełnia. Korpus i głowa, oddzielone od siebie, wyraziście przedstawiają również rozdzielenie ludzkiej natury na cielesne i duchowe. W *Przekładach* mogą także symbolizować „kalectwo” nowoczesnej sztuki – „obrazów, które proszą o oddech i światło” (*Prolog*), a tych wrotami jest wszak nie przedstawiona na fotografii głowa. Sytuację „wznoszenia prośby” wyraża zaś wyciągnięte ku „Niebu”, „Drugiemu”, ramię męzczyzny.

Ostatni tomik poety – *Miejsce w którym nic się nie stało* – ilustrują grafiki Wiesława Przyłuskiego. Dzielą zbiór na części, zaś ich głównym motywem jest postać człowieka, ukazana w różnych formach istnienia: jako silne, zwierzęce monstrum i w swoistym, pośmiertnym *dance macabre*; opromieniona światłem świętości i jako *everyman* – uosobienie rodzaju ludzkiego. Łódzki artysta przedstawił także wizerunek mężczyzny i kobiety splecionych w miłosnym uścisku. Znaczeń tych plastycznych obrazów nie trzeba wyjaśniać; symbolizują podstawowe sytuacje egzystencjalne, będące od zawsze tematem sztuki, jakby autorowi szczególnie zależało na podkreśleniu uniwersalności przesłania tego zbioru.

Istotę jego poezji wytycza wysiłek dotarcia i ukazania preintelektualnej fazy przeżywania i doświadczenia świata. Przy opisach dominują doznania zmysłowe: wzrokowe, smakowe, węchowe, dotykowe. Poeta konfrontuje także intelektualne – filozoficzne i estetyczne – sądy na temat bytu, człowieka, nieskończoności z ich cielesnym i emocjonalnym doświadczeniem. Upodobał sobie niejasne, migawkowe obrazy, sceny i zdarzenia z pogranicza jawy i snu oraz wizualne skojarzenia o kulturowym rodowodzie. Drobinę sensu są umocowane w języku ciała i tym językiem uprawdopodobnione. Bugalski często łamie stylistyczną spójność i w wiersz o podniosłej, patetycznej dominancie wplata „cytaty” z mowy żywej: potoczne frazeologizmy, przekleństwa, ironiczne powiedzonka.

Roztrząsania i rozbiory

Zapytany kiedyś, w jaki sposób odróżnia sztukę od niesztuki, powiedział, że probierzem wartości jest dla niego silne wewnętrzne uczucie: dreszcz, poruszenie zmysłów w momencie kontaktu z dziełem. Tak więc pisząc o sztuce, Bugalski próbuje zapisać, a może raczej ewokować tę właśnie preintelektualną fazę jej przeżywania. Poszukuje w słowie obrazowych ekwiwalentów tego, co poprzedza myśl i co jest według niego istotą plastycznej formy: ukazywanie świata i człowieka w całym sensualnym bogactwie – słuchem, wzrokiem, dotykiem, węchem, smakiem. I znów przypomina się w swej lapidarnej wieloznaczności fotografia Wiesława Barszczaka, zdobiąca *Przekłady*. Tors to przecież siedlisko zmysłów i instynktów, wręcz epicentrum zmysłowości. W interpretacji artysty jest on estetycznie wysublimowany (brak sfery erogennej) i bierny, ukazany w postawie leżącej – kontemplacji i przyjmowania, a nie działania (kikut ręki). To trafne odczytanie idei spotkania z dziełem sztuki, zawartej w twórczości poety.

Zgodnie z postulatem kończącym *Prolog*: „Obrazy proszą nas o oddech i światło” – poeta nasycy życiem swoje interpretacje dzieł plastycznych. Najczęściej wprowadza dynamiczny ruch i dramatyczne wydarzenia (nawet jeśli jest to tylko walka ożywionych form i kolorów). Na przykład w wierszu *Góra Świętej Wiktorii* pod harmonijnie i klasycznie przez Cezanne’a skomponowanym płótnem ukrywa się... ruchliwy kot, którego podmiot liryczny usiłuje schwytać w pułapkę migocących kolorów. W utworze *Które to piętro*, zainspirowanym obrazem Marka Rothko, opisuje doznania wzrokowe podczas jazdy szybką windą. Z kolei *Kompozycja unistyczna 14* Władysława Strzemińskiego przypomina mu formy utworzone z ziarenek piasku przesiewanych przez metalowe sito. W tym tekście pojawiają się też ważne dylematy awangardy: prześladująca jej przedstawicieli obsesja „pustej transcendencji” i wyrażającej ją sztuki idealnej:

[...] Płótno dusi ogień, owija powietrze,
wyściela ziemię, nie przepuszcza wody. Nie ma narodzin.
Nie ma wzrostu. Nie ma umierania.
Ptaki zakrzepły. Nie ma więc nieba. Ziemia umknęła.
Nie zobaczysz horyzontu, bo nie istnieją drzewa.
Nie wyciągniesz dłoni.
Stoi świątynia unizmu.
Jest pusta.
Malarstwo jest nieśmiertelne.
Tako rzecze Strzemiński.

Bugalskiego wyraźnie fascynują (ale i odpychają) utopijne idee artystów awangardowych, ich chęć całkowitej przemiany sztuki wedle wyznawanego ideału oraz nierozłączne od tego pragnienie radykalnej przemiany człowieka i świata. Problemy twórców uwikłanych w rewolucję, ich częstokroć dramatyczne losy (zwłaszcza wschodniego skrzydła europejskiej awangardy) są tematem kilku wierszy. To zresztą nieliczne utwory poety, w których wyraźniej rysuje się historyczny

Rabizo-Birek Bolesna świadomość formy

i społeczny kontekst, choć wyrażony został nie bezpośrednio, a w obrazowym języku sztuki.

Wiersz *Wszyscy już poszli, a ten jeden tańczy* zainspirował projekt rzeźby Władimira Tatlina *Pomnik Trzeciej Międzynarodówki*. Miała ona symbolizować rewolucyjną ideę. Poeta cytuje słowa El Lissitzky'ego: „Żelazo jest silne jak wola proletariatu. Szkło jest czyste jak jego sumienie”. Nad idealistycznymi porywami rosyjskich artystów dominuje jednak obraz tresury niedźwiedzia – czytelnego symbolu Rosji, której żywe ciało dopasowuje się torturami do wymarzonego, wyabstrahowanego kształtu. Po tej operacji rzeczywiście przybiera on zgeometryzowaną postać, ale z wszystkich odgłosów, jakie przed tresurą wydawał, pozostał mu jedynie przeciągły, nieustający ryk bólu.

Podobne zagadnienia podejmuje poeta w jednym ze swych najciekawszych utworów. Wiersz *Andrzej Wróblewski* stanowi rozliczenie z latami stalinizmu i socrealizmu. W finezyjny sposób łączy motywy najsłynniejszych dzieł malarza (cyklu *Rozstrzelania i Ukrzesłowieni*) z epizodami jego życia. Tragiczna śmierć artysty podczas tatrzańskiej wyprawy inspirowała poetę do wplecenia w utwór wątku Prometeusza – niedosłego zbawiciela ludzkości. Artyści awangardy są ostatnimi wyznawcami prometejskiego mitu, który w dwudziestym wieku, w kontekście rewolucji i zbrodni komunizmu, odstąpił swoje ciemne oblicze. W interpretacji poety malarz ponosi podwójną klęskę. Pierwszą jest ruina jego marzeń o stworzeniu na ziemi raju. Komunistyczne niebiosy są fikcją, ułudą, pozorem, co demaskują brutalne metody, jakimi usiłuje się je zbudować. Janusowe oblicze rewolucyjnej utopii wyrażają w wierszu słowa o podobnym brzmieniu, a przeciwnych znaczeniach „kolibier” i „kaliber”:

Tylko nieliczni wyszli po angielsku
z raju wiecznego śpiewu
Krainy uśmiechu
Wiosna, wiosenka
kłąskają kolibry
Kaliber dziewiątka
Kłąskają kolektywy anielskich tenorów
[...]
Czasem furkot w tunelu
Wiatr historii?
Wiatr ducha?
Otwiera oczy
Na daleką rozległość łąki
Z koźlęciem w miłosnym uścisku pantery

Drugą klęską malarza jest fakt, że wyrok na nim wykonują ci, którzy mieli być „zbawieni”: „By robotnik fachowo/ Nie. Sam brygadzysta/ Mógł nas razem przypawać/ Do tatrzańskiej skały/ (Nas: mnie serce, krzesło i kawał wątroby)”. Wy-

Roztrząsania i rozbiory

mowa tych poetyckich obrazów jest jednocześnie szydercza i tragiczna. Andrzej Wróblewski uwierzył w komunizm, ale był również tym, który w swych dziełach – *Rozstrzelaniach* i *Ukrzesłowionych* stworzył wizjonerski symbol dramatu człowieka XX wieku – jego uprzedmiotowienia, degradacji i męczeństwa. Zaś przez swoją przedwczesną śmierć stał się symbolem i męczennikiem swego pokolenia. W tekście wiersza udało się Bugalskiemu uzyskać swoistą pełnię znaczeń: dzieło artysty istnieje we właściwych kontekstach – historycznych i egzystencjalnych. Można się także domyślić, jak wyglądają jego prace oraz jakie jest ich przesłanie.

Interpretując i opisując dzieła plastyczne, poeta nie unika jakości skrajnych, antyestetycznych, brutalnych. Jest to postawa zgodna z zaleceniami współczesnej sztuki i estetyki, w których – jak powiedział kiedyś wybitny polski malarz Jacek Sienicki – „ekspresja jest na miejscu pierwszym, a piękno na osiemnastym”. Dzieła sztuki nie są zatem u Bugalskiego, jak u poetów-klasycystów, źródłem wyłącznie pozytywnych wartości estetycznych. Bliższa jest mu tradycja barokowo-romantyczna. Nie tyle Herbert czy Miłosz, których przywołuje (zwłaszcza w tomiku *Miejsce w którym nic się nie stało*), ale Mikołaj Sęp-Szarzyński, Jan Andrzej Morsztyn, Adam Mickiewicz z *Ballad i romansów* i *Sonetów krymskich*, a z grona współczesnych pisarzy – Tadeusz Różewicz i Stanisław Grochowiak.

W wierszu *Prowansja 1890* pojawiają się turpistyczne, ekspresyjne wyrażenia: „grają brzytwy kwiatów”, „zwiąja się brzuch powietrza rozcięty na czworo”, „pleśń jelita się rozpełzła gęstym, żółtym miodem”, „czarne łyzy ślepych ptaków umierają”, „Dotykaj Vincent/ To lilie palców rosną Ci jak glisty”. Poetycka interpretacja jakości plastycznych, kolorystyki, układu form ostatniego obrazu van Gogha uwypukla tanatologiczne sugestie śmierci i rozkładu ciała.

Jeszcze drastyczniej owe naturalistyczne odczytania wyglądają wówczas, gdy Bugalski podejmuje motyw ze sztuki dawnej. W wierszu *Zwiastowanie. Niderlandy, ok. 1500* eksponuje takie oto motywy:

Prześcieradło światła splywa na jej dłonie
Wyciera leżkę na oku talerza [...]
Po całunieniu twarzy
Jak po szkle łażą muchy
Talerz otwiera paszczę
Martwa ryba frunie
Wprost pod kopuły anielskiego głosu –
Wreszcie przemówił –
Dzieweczko
Ususz imię Twoje
Mario
Płyń jak brzytwa między ich wargami [...]

Poeta, jak niegdyś prerafaelita John Everett Millais w obrazie *Chrystus w domu swoich rodziców*, zobaczył w namalowanej przez anonimowego malarza holender-

Rabizo-Birek Bolesna świadomość formy

skiego scenie znaki zapowiadające przyszłą tragedię. Narodziny Boga-Człowieka to pierwszy krok do krzyża. Anioł w wierszu Bugalskiego nie zwiastuje narodzin, a śmierć.

W poetyckich interpretacjach sztuki, dokonywanych przez autora *Przekładów*, zwraca uwagę różnorodność skojarzeń. Przede wszystkim programowa synestezyjność – uaktywnianie wszystkich zmysłów. Autor wykorzystuje także różne konteksty twórczości plastycznej: ideowe, artystyczne, biograficzne. Często zwraca się ku tradycji i zakorzenia dzieła sztuki nowoczesnej w odwiecznych mitach, baśniach i legendach. Uwypukla związki i pokrewieństwa z innymi dziełami i odmiennymi rodzajami ekspresji (np. teatrem i filmem). Ekspozuje te obszary sztuki, w których znajdują odbicie uniwersalne sytuacje egzystencjalne, zwłaszcza miłość, samotność, szaleństwo i śmierć. Ale równie często posługuje się skojarzeniami z dnia codziennego; pokazuje, jaki wpływ na wizję artystów wywierają na przykład warunki klimatyczne: temperatura, rodzaj światła, topografia miejsca. W odczytaniu dzieł pomagają mu pamiątki po artystach: fotografie, listy, zapiski.

Jednakże szanując historyczny i biograficzny konkret i dokument, Bugalski śmiało prezentuje swoje bardzo subiektywne skojarzenia, doświadczenia i przeżycia, które pobudziło obcowanie z twórczością plastyczną. Dzieło sztuki w jego interpretacji wydaje się być magicznym zwierciadłem, w którym zawarła się esencja indywidualności artysty. Ale jednocześnie lustro to wchłania i odbija całokształt doświadczeń odbiorcy, widza. Obraz, fotografia, rzeźba może być również bramą, przez którą artysta próbuje przeniknąć do tajemnicy bytu – tego, co „jest po tamtej stronie” – jak pisze w wierszu dedykowanym fotografikowi Wiesławowi Barszczakowi:

Jak patrzysz, nie masz przy sobie nikogo.
Musisz wytrzymać. Sam. Wszystko. [...]
Kiedy otwierasz oczy, wszystko już istnieje. [...]
Będziesz patrzył i patrzył. Będziesz się wpatrywał. [...]
Wszystko to istnieje. Jest po tamtej. Jest po tamtej stronie

Bugalski rzadko pisze o dawnej sztuce, w tomie *Przekłady* znalazły się tylko dwa wiersze jej poświęcone. W obu przekornie, obrazoburczo, w duchu postmodernizmu, wpisuje kanoniczne dzieła Polikleta (*Doryforos*) i Rafaela Santi (*Szkola Ateńska*) we współczesne realia cywilizacyjne i kulturowe. Sławni filozofowie, ustawieni w coś w rodzaju figury akrobatycznej, zostają przez malarza sfotografowani „polaroidem”. Po czym Santi, jak w filmach z gatunku *fantasy*, odlatuje w „złoty sarkofagu” na Wenus – planetę artystów. Pozostawieni w ryzykownych pozycjach filozofowie miotają za nim obelgi. Przedstawiona w *Zdarza się tylko raz* sytuacja przypomina psychodeliczny sen, który zainspirować mogło oglądanie wieczorem angielskiego albumu z reprodukcjami. Choć można się pokusić o interpretację bardziej serio; wówczas konflikt między areopagiem filozofów a artystą obrazowałby

Roztrzęsania i rozbiory

antagonizm teorematów – naukowego i artystycznego, podobny do tego, o którym pisał Zbigniew Herbert w opowiadaniu *List z tomu Martwa natura z wędzidłem*.

W utworze 3:5:8 opowieść o ideale wcielonym w dzieło Polikleta wyprowadza autor z historii niespokojnej nocy mieszkańców wieżowca, spowodowanej przez wycie psa. Idealne, „muzyczne” proporcje rzeźby znajdują ironiczne odzwierciedlenie w usytuowaniu na analogicznych piętrach nie znających się ludzi, których zbliżyła wspólnie przeżywana bezsenność. Marmurowa figura doskonałego człowieka, godzącego w niebo włócznią, pojawia się dopiero w drugiej części utworu. Poeta kontestuje ten rodzaj sztuki, której ucieleśnieniem był przez wieki, oparty na wyabstrahowanych proporcjach, ideał zapatrzony w transcendencję i odwracający się od wszystkiego, co łączy człowieka ze światem, co jest w nim organiczne, podatne na degradację i zniszczenie, co jest miękkością, zwyczajnością, fizjologią, zwierzęcością:

Grająca figura Polikleta.
Ognisko muzyki
w ciemnej jaskini powietrza.
Grzaliśmy się przy tym ogniu przez wiele lat,
odwrócenie od ciemności,
zatrzęsnięcie w ciepłe.
Przestraszone zwierzęta
Omijały nas z daleka.
Wilgoć i chłód
pozostawiliśmy ślimakowi i mrówce.
Wycie pozostawiliśmy psu.

Refleksje Bugalskiego zbliżają go do niektórych wątków poezji Zbigniewa Herberta, zwłaszcza jego negacji doskonałości jako nieludzkiej, zaprzeczającej istocie i wartościom egzystencji. Ostatni fragment tomiku *Miejsce w którym nic się nie stało* opatrzył poeta cytatem ze *Switu* Herberta. Autor *Napisu* sformułował tam szczególną definicję wartości:

To, co walczy o światło, jest śmiertelnie kruche. I kiedy na horyzoncie ukazuje się okrwawiony przekrój drzewa, nierealnie duży i prawdziwie bolesny, nie zapomnijmy błogosławić cudu.

Jak się wydaje, Bugalski poszukuje w sztukach plastycznych i stara się w swej poezji wyrazić podobną konfigurację wartości: współczucia, nierównej walki, słabości, porywów, piękna, które rodzi się z cierpienia. Polemizuje także z niektórymi ideałami artystów awangardy – tych zwłaszcza, którzy wyobrazili sobie, że sztuka powinna zmierzać ku idealnej doskonałości i stanowić całkowitą negację ułomnej natury bytu. W utworze *Trzydzieści kilka stopni w cieniu*, zainspirowanym obrazem postimpresjonisty Pierre’a Bonnard’a, malarskiej wizji, która stanowi jakby przedłużenie otaczającej rzeczywistości (jest pełna bogatych, ciepłych barw,

Rabizo-Birek Bolesna świadomość formy

zmysłowych doznań, spontaniczna), przeciwstawiony jest chłód, kolorystyczna asceza, precyzja geometrycznych form i dyscyplina. Poeta przytacza słowa twórcy elementarysty – Theo van Doesburga:

Wybieraj biel. [...] Najlepsze jest takie wykonanie, które nie ujawnia dotknięcia ręki. [...] Pracownia artysty będzie jak szklany dzwon lub wydrążony kryształ. Sam malarz musi być biały, to znaczy pozostawać poza tragedią i smutkiem. Paleta musi być ze szuka, pędzel równy i twardy, wolny od kurzu i nieskazitelnie czysty jak instrument chirurga.

Nawiązuje do dyskusji między dwiema kontrowersyjnymi tendencjami w sztuce: tej, której wyznawcy preferują absolutną ascezę środków wyrazu, podporządkowanych ukazaniu Jedynej, Wielkiej, Niepowtarzalnej Idei, Myśli, Teorii, a instynktownym, zmysłowym widzeniu-czuciem świata. To współczesna wersja niekończącego się nigdy sporu między rozumem a intuicją, duchem i duszą, Północą i Południem, linearnością a płamą, ascezą barw i ich bogactwem, zimnem i ciepłem, *jin* i *jang*.

Interpretacje innych dzieł w większym stopniu nasycił autor własną podmiotowością i biografią. W *Epilogu Przekładów*, zainspirowanym *Niekończącą się kolumną* Brancusiego, przywołuje swoje dziecięce pasje: kolekcjonowanie znaczków (wiersz jest dedykowany poczcie rumuńskiej) oraz egzotyczne wędrowki po kolorowych mapach. Szczególną emocją, zbliżającą się do utożsamienia, zabarwione są utwory poświęcone Władysławowi Strzemińskiemu i Katarzynie Kobro, których sztuka, a także niezwykle związek, wyraźnie fascynują Bugalskiego.

Bezprzedmiotowe kompozycje współczesnej sztuki otwierają wyobraźnię – zdaje się mówić poeta. Otwórzmy przed nimi swoje serca, obdarzmy je oddechem własnego życia, a wtedy ożyją, wybuchną niespodziewanym bogactwem. „Puste” formy zaczną mówić... językiem poezji.

Magdalena RABIZO-BIREK