

Teksty Drugie 2015, 4, s. 307-325



Kolce Grünewalda. „Róża” i Ołtarz z Isenheim

Katarzyna Szewczyk-Haake

Kolce Grünewalda. Róża i Ołtarz z Isenheim

Katarzyna Szewczyk-Haake

Ołtarz z Isenheim to jedno z tych wybitnych dzieł sztuki niemieckiej, które trwale zakorzeniły się w świadomości Europejczyków i stały się obiektami poetyckich ekfraz całkiem sporego grona autorów¹. Dla Różewicza, który zawarł swoją interpretację w wierszu *Róża*, istotny zdaje się właśnie ów niemiecki kontekst, w jakim dzieło funkcjonuje w powszechnej świadomości i w jaki wpisywano niekiedy retabulum Grünewalda, upatrując w nim typowego przykładu niemieckiej sztuki i niemieckiej ekspresji², czytelnie i zdecydowanie

Katarzyna Szewczyk-Haake

– doktor literaturoznawstwa, pracownik naukowy Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Publikuje prace z zakresu historii literatury polskiej okresu modernizmu, komparatystyki literackiej (dotyczące zwłaszcza literatur skandynawskich i polskiej) oraz korespondencji sztuk. Stypendystka Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (2012).

1 Zob. G. Kranz *Das Bildgedicht*, t. 1, *Theorie-Lexikon*, Böhlau, Köln 1981, s. 488. Pośród autorów wierszy poświęconych ołtarzowi z Isenheim, których wymienia Kranz, znajdują się m.in. Paul Alverdes, Jack Bevan, Johannes Becher, Stefan George, Kurt Ihlenfeld, István Jánosy, Theodor Kochs, Peter Will, Eva Zeller, Inge Meidinger-Geise.

2 W polskiej historii sztuki takie sformułowania na temat ołtarza z Isenheim można znaleźć np. u Jana Białostockiego (zob. tegoż *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, t. 1, PWN, Warszawa 1991, s. 406). Poczesne miejsce dzieła Grünewalda w katalogu ważnych dzieł narodowych kultury niemieckiej związane jest po części ze zjawiskiem szerszym, jakim jest wyraźna ideowa tendencja do upatrywania stylu narodowego właśnie w gotyku. Jako przykład szczególnego miejsca gotyku w niemieckiej wyobraźni narodowej można przywołać np. okoliczność, że w otwierającej *Fausta*

odróżniającej się od sztuki francuskiej czy włoskiej. Liryk Różewicza może być bowiem odczytywany jako jedna z wielu wypowiedzi poety dotyczących szeroko pojętej niemieckości oraz kontynuacja jego nieledwie permanentnego dialogu z kulturą niemiecką³. W tej perspektywie rodzi się przypuszczenie, że wybór dzieła Grünewalda jako tematu utworu był uzasadniony pozaartystycznymi przyczynami. Uprzedzając analizę, chciałabym jednak od początku podkreślić, że rozważanie na temat wątku niemieckiego nie udaremnia egzystencjalnie ważnego spotkania z arcydziełem. Wiersz stanowi mistrzowskie świadectwo dotarcia do dzieła sztuki w wysiłku poetycko-interpretacyjnym, i to dzieło – pojmowane, odczuwane i opisywane przede wszystkim jako wizualny fenomen – prowokuje do rozważań o historycznych (w tym wojennych i powojennych) uwarunkowaniach procesu interpretacji, nie zaś odwrotnie.

Róża

To tylko przypadkowe
draśnięcie

może we śnie
w drodze
przez nieuwagę

to nic
już nie boli

szenie główny bohater znajduje się w „wysoko sklepionym, wąskim gotyckim pokoju” (J.W. Goethe *Faust*, przeł. J.S. Buras, „Literatura na Świecie” 1996, nr 5-6, s. 3). O ważnym miejscu gotyku w wyobraźni niemieckiej pisze m.in. Heinrich Heine w tekście *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834), poddając je zresztą, podobnie jak inne mity narodowe niemieckiego romantyzmu, bardzo krytycznemu oglądowi i przewidując ich destrukcyjną, zgubną dla kultury siłę. Istotnie, atencja dla sztuki gotyckiej, ożywająca zwłaszcza w okresach intensywnej potrzeby definiowania tego, co niemieckie, ma swoją stronę niewinną (romantyzm), ale i złowrogą (międzywojnie). Jak sądzę, autor *Róży* jest w pełni świadomy owego szczególnego kontekstu, w jaki uwikłana jest sztuka gotycka na gruncie niemieckich autodefinicji i autoodczytań.

3 Zob. artykuły zawarte w tomie „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”. *Tadeusz Różewicz i Niemcy*, red. A. Latory, M. Zybura, przekład tekstów z języka niemieckiego J. Dąbrowski, Universitas, Kraków 2003.

otwiera się
w środku
nocy
czerwona powoli
rozkwita do żywego
mięsa słowa
mięso żerna czarna
Isenheimer Altar
eksplozja boga
słońca
żółta Grünewald

w twardym rzeczowym
świetle
dnia
odpływa nocy czarna kra
i wóz ognisty
w zadymionym niebie

pijane prostytutki
na dworcu
seplenią szepcą
mistrzu mistrzu

the mystic Rose
die mystische Rose
mistrzu mistrzu mistrzu
zapach piwa moczu
na mnie już czas⁴

4 Cyt. za: *Niepokój. Wybór wierszy*, PIW, Warszawa 2000, s. 485-486. Taki kształt miał wiersz w pierwodruku (*Poezje zebrane* 1971), natomiast w wyborze wierszy *Na powierzchni poematu i w środku* (1983) z ostatniej strofy zostały usunięte trzy ostatnie wersy. Alois Woldan wskazuje na „typowość” takiego skrótu dla Różewiczowskiej praktyki reedycji własnych tekstów (tegoż *O niemieckich intertekstach u Tadeusza Różewicza*, w: *„Nasz nauczyciel Tadeusz”...*, s. 215); w podobnym duchu o własnej tendencji do skracania wierszy wypowiadał się sam poeta (zob. T. Różewicz *Postowie*, w: tegoż *Niepokój...*, s. 669). W niniejszym artykule analizuję wersję dłuższą, właśnie dlatego, że wobec „typowości” zabiegów redukujących rozmiary wierszy, powrót w wydaniu chronologicznie najpóźniejszym do wariantu pierwotnego wydaje mi się nieprzypadkowy.

Wyrazistą trójdzielność wiersz zawdzięcza zwartej części środkowej, opisującej spotkanie mówiącego *ja* z ołtarzem z Isenheim. Części są wyraziście odmienne i trudno z początku wskazać łączność między nimi. By określić nastawienie, z jakim podmiot zwraca się ku dziełu Grünewalda, trzeba jednak spróbować taką łączność odnaleźć. Pomocny okazuje się tytuł liryku, spajający całość wbrew różnorodności sytuacji wierszowych, ogarniający wielość skojarzeń, jakie wymusza tekst.

Część otwierająca utwór wydaje się osobliwie miękka, pozbawiona formy, może nawet przypadkowa, jakby wiersz zaczynał się niespodziewanie, w potocznych uwagach o „przypadkowym” (właśnie!) „draśnięciu”, nieważnym („już nie boli”) i właściwie niegodnym wzmianki. Draśnięcie semantycznie znajduje się blisko zranienia i rany, w kontekście tytułu skojarzenia wiodą ku skałczeniu, o jakie łatwo, gdy w sposób nieumiejętny chwyci się kolczastą łodygę różaną. Takie zranienie rzadko bywa groźne i chętnie można by dać wiarę konsolacyjnemu „to nic”, gdyby nie fakt, że w kolejnej części tekstu, odwołującej się do ołtarza z Isenheim, „rana”, choć nienazwana wprost, uobecniona zostaje w brzmieniu frazy: „otwiera się... czerwona... do żywego mięsa”. Zawierzenie redukującemu „to nic” przeczyłoby wyraźnej przeciwieź intencji, by „nic” zaistniało w naszej wyobraźni jako pustka zamiast czegoś, co kiedyś było lub co być powinno – intencji tak wyraźnej, że pozwalającej w „niczym” dostrzec logiczny podmiot potocznie brzmiącej frazy. Taka hipoteza znajdzie potwierdzenie w dalszej analizie wiersza.

Jeśli zechcemy odczytać lakoniczną z pozoru uwagę jako trudną prawdę o tym, że istnieje jakieś „nic”, które choć powinno, jednak „już nie boli”, to w połączeniu z tytułem wiersza jesteśmy kierowani ku przemożnemu skojarzeniu z poezją Paula Celana – twórcy, którego dzieło, mimo niewielu jawnych nawiązań, jest w poezji Różewicza stale i znacząco obecne⁵. *Róża*, zwłaszcza jej pierwsza część (choć, jak zobaczymy, nie tylko ta), odsyła nienachalnie, lecz znacząco do Celanowskiej *Róży niczyjej* (taki tytuł nosił wydany

5 Por. A. Ubertowska *Celan Różewicza*, w: „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”..., s. 291-304. Na temat obecności intertekstualnych nawiązań do poezji Celana w utworach Różewicza zob. także: G. Ritz *Różewicz po niemiecku. Początek dziejów recepcji*, w: „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”..., s. 49; W. Schlott *Bez poetyckich fajerwerków, przeciw kliszom myślowym: o kilku niemieckich motywach w liryce Tadeusza Różewicza*, w: „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”..., s. 199; A. Woldan *O niemieckich intertekstach...*, s. 218; A. Skrendo *Poezja po „śmierci Boga”*, w: „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”..., s. 255. Badacze wskazują na wiersze: *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* (Płaskorzeźba) oraz liryk bez tytułu *** [inc. mój krótki wiersz] (z tomu *zawsze fragment. recykling*).

w 1963 roku zbiór liryków Celana – *Die Niemandrose*) i pamiętnych fraz wiersza *Psalm* (z tego właśnie tomu):

Nikogo, kto by nas na powrót ulepił z gliny i z ziemi,
nikogo, kto by mową ożywił nasz proch.
Nikogo.

Ciebie, Nikogo, chwalimy.
Tobie bądź miłe
Nasze kwitnienie.
Tobie na-
przeciw.

Jednym Nic
byliśmy, jesteśmy,
pozostaniemy kwitnąc –
Nicości różą, różą
Nikogo.⁶

U Celana róża ludzkich istnień swym rozkwitaniem sytuuje się w sposób nieunikniony wobec nie-istnienia i nie-bytu. Pozostając „różą nicości”, jest zarazem „różą Nikogo”, tego samego, którego zniknięcie pozostaje zdarzeniem, z którym nie sposób się pogodzić i ku któremu wciąż adresowane są słowa modlitwy – „purpurą słowa, któreśmy śpiewali / ponad, o, ponad / cierń”⁷.

Po wielokroć zderzane ze sobą w wierszach Celana fenomeny pustki (nicości) o charakterze metafizycznym oraz ludzkiej fizyczności i cielesności znajdują swe przedłużenie w wierszu Różewicza, stanowiąc przykład jednego z licznych „miejsc wspólnych” dzieł obu poetów⁸. Nazwane w pierwszej części liryku Różewicza „nic”, które nie boli, istnieje wszakże, i choć nicość (zamiast „czegoś”) przestała już doskwierać, nadal pamięta się o jej dziwnej ontologii. Potoczny sens frazy:

to nic
już nie boli

6 P. Celan *Psalm*, przeł. J. Ekiel, w: tegoż *Utwory wybrane*, wyb. i oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 299.

7 Tamże.

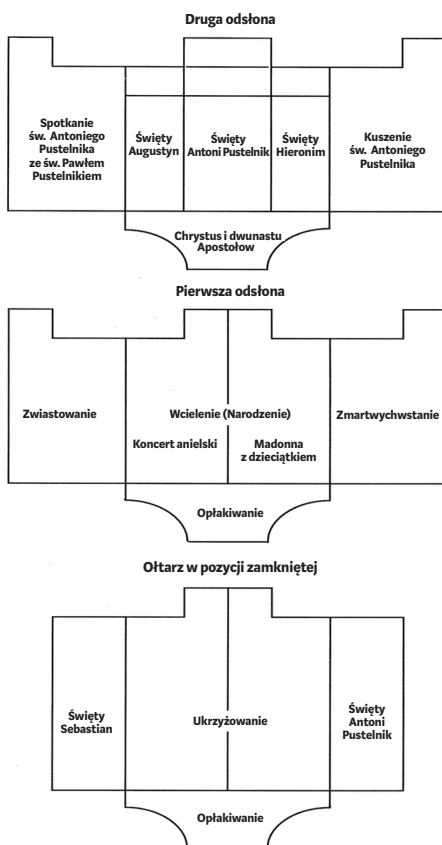
8 Por. A. Ubertowska, *Celan Różewicza*, s. 292-294.

ściera się z jej znaczeniem Celanowskim, wskazującym na zaniknięcie horyzontu wiary religijnej w ludzkim życiu po wojennej hekatombie. „Przypadkowe draśnięcie” przypomina więc o wszystkich, bardzo przecież licznych, religijnych sensach symboliki róży (chrześcijańskich – m.in. wieczności, śmierci i zmartwychwstania, niewinności, przebaczenia, łaski, miłości Boga, dobroczynności, zwycięstwa⁹), a także o zaniknięciu tej myśli w XX wieku.

Znaczenie „draśnięcia” jest w początkowych wersach utworu Różewicza umniejszane, w zderzeniu z dziełem Grünewalda draśnięcie staje się jednak

raną i jego skali nie sposób już dłużej zredukować. Prawdziwa dramaturgia pierwszego fragmentu ujawnia się właśnie w korespondencji z częścią poświęconą ołtarzowi z Isenheim i ewokowaną przez to dzieło myślą o Wcieleniu, krzyżowej śmierci i Zmartwychwstaniu (il. 1). Dynamiczne tempo „obrazowej” strofy, niezwykła gęstość składniowa i semantyczna, oddająca intensywność wizualnego doznania, sprawiają, że zmuszeni jesteśmy ostatecznie zwątpić w prawdziwość deklaracji „nie boli” – przeciwnie, „nic”, ożywione przed ołtarzem z Isenheim i przez dzieło przypomniane, tkwi w pamięci i pod powiekami, boli i uwiera.

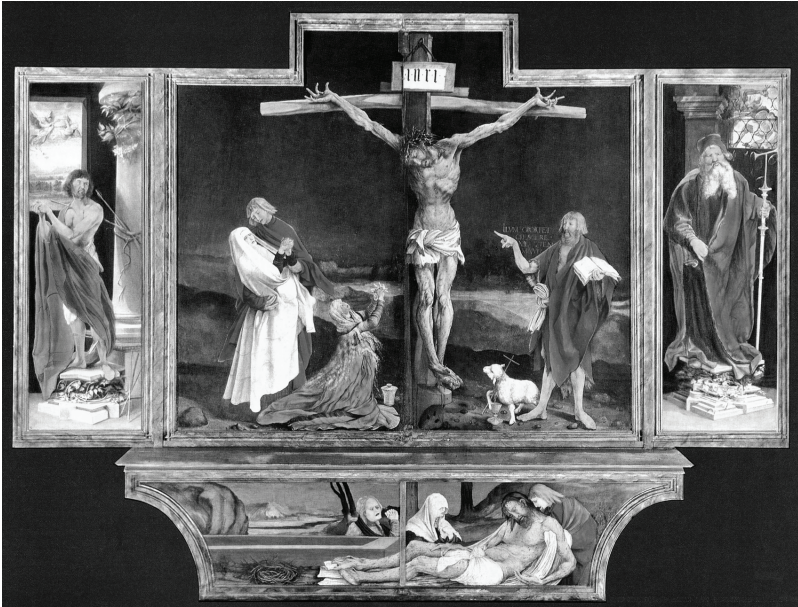
Spotkanie z retabulum rozgrywa się „w środku nocy”, którą to frazę można rozumieć na kilka sposobów. Pierwszą, najbardziej oczywistą mogłaby być myśl o ciemnej przestrzeni,



Ilustracja 1: Diagram trzech odsłon Ołtarza z Isenheim (1506-1515)

9 Por. W. Kopański *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2012, s. 362-365.

w której ołtarz jest eksponowany, wyobraźnia zaś łatwo podsuwa obrazy mrocznych, sakralnych wnętrz. Ołtarz jednak dawno już opuścił wnętrze kościelne: od 1852 roku znajduje się w kaplicy konwentu dominikanów Unterlinden, trzy lata wcześniej (1849) zamienionego na muzeum. Trudno przypuszczać, by muzealna przestrzeń nie stwarzała warunków odpowiednich dla uważnego oglądu dzieła¹⁰, rozumienie „nocy” jako metafory mroku i ciemności wypada więc odrzucić. Sądzić należy, że otwieranie się „w środku



Ilustracja 2: Pierwsza odsłona Ołtarza z Isenheim – ołtarz zamknięty

nocy” oznacza raczej przejście od ołtarza zamkniętego (z widocznym wówczas słynnym *Ukrzyżowaniem*; il. 2) do drugiej odsłony retabulum (złożonej z kwater przedstawiających *Zwiastowanie*, *Wcielenie*¹¹ i *Zmartwychwstanie*;

¹⁰ Obecnie retabulum eksponowane jest w taki sposób, że niemożliwe jest obejrzenie ruchu skrzydeł. Można dochodzić, czy Różewicz miał okazję rzeczywiście oglądać otwieranie się retabulum, czy też jedynie wyobraził to sobie. Konieczne byłoby wówczas ustalenie, kiedy dokładnie poeta odwiedził Kolmar – według mnie jednak dla interpretacji wiersza okoliczność ta nie ma większego znaczenia.

¹¹ W odniesieniu do środkowej części drugiej odsłony ołtarza stosuje się na równych prawach trzy tytuły: *Wcielenie*, *Boże Narodzenie* lub *Koncert Aniołów-Narodzenie*. Dla Różewiczowskie-

il. 3), wybuchającej czerwienią i żółcią spoza uchylających się, mrocznych, czarnych skrzydeł z wizerunkiem Chrystusa na krzyżu. Frazy dość dokładnie



Ilustracja 3: Druga odsłona Ołtarza z Isenheim

oddające doznanie związane z ukazywaniem się wśród ciemności jasnych barw tyczącyby wobec tego „pękania” czarnego tła obrazu widocznego na zamkniętych skrzydłach ołtarza i pojawienie się pod spodem scen o daleko żywszej kolorystyce.

Zarazem wydaje się, że „otwieranie w środku nocy” wypadaloby rozumieć także i w inny, mniej literalny sposób. Pozostając wciąż blisko dzieła Grünewalda, zaryzykować wolno stwierdzenie, że chodzić wszak może o „noc duchową”. Widoczna od początku na pierwszym przedstawieniu śmierć Chrystusa to przecież moment zwątpienia dla wielu jego wyznawców. Przyjmując Różewiczowskie rozumienie relacji religii i współczesności, można jednocześnie przypomnieć metaforę „nocy ciemnej” św. Jana od Krzyża, przenośnię wciąż aktualną, dobrze oddającą ważkie elementy współczesnego doświadczenia religijnego¹². Nietracająca sensów religijnych nocy mistycznej

go odczytania ołtarza najtrafniejszy wydaje mi się ten pierwszy, i tego właśnie tytułu używam w dalszym ciągu tekstu. Por. R. Mellinkoff *The devil at Isenheim*, Univ. of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1988, s. 2.

¹² Zob. D. Czaja *Noc ciemna. Nihilologia i wiara*, w: *Nihilizm i nowoczesność*, red. E. Partyga, M. Januszkiewicz, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2012, s. 115.

przenośnia użyta przez św. Jana pozwala pomyśleć o areligijnej sytuacji człowieka współczesnego. Ta dwoistość jest dla wiersza kluczowa.

Tak jak płatki róży zachodzą na siebie, podobnie składnia strofy opisującej ołtarz pełna jest zazębiających się, przesłaniających się wzajemnie fraz, które trudno jest rozdzielić, nie niszcząc filigranowej, wieloznacznej struktury. Główna część wiersza, poświęcona ołtarzowi z Isenheim, wyzyskuje porównanie otwierającego się retabulum z rozkwitającym kwiatem. Pojawiające się w tekście czerwień i żółć inkrustujące ciemność „środką nocy” oraz równoważąca ją czerń, to bez wątpienia kolory arcydzieła Grünewalda, pozwalające zarazem pomyśleć o (rzeczywistych i symbolicznych) różach (czarna róża w naturze nie istnieje, uważana jest jednak, co może okazać się ważne, za symbol rzeczy nieosiągalnej). Różewicza interesuje bez wątpienia złożona struktura retabulum, nie tylko najbardziej chyba znane przedstawienie ukrzyżowania. Pojawiające się w środkowej części wiersza frazy „żywe mięso”, „mięso zerna”, dwukrotnie stawiające przed oczy organicznie pojmowane „mięso”, każą pomyśleć przede wszystkim właśnie o niezwykle ekspresyjnym i przerażającym obrazie umęczonego, ukrzyżowanego ciała, które – jak się wydaje – zdominowało potoczne wyobrażenie nie tylko o ołtarzu z Isenheim, ale o całej twórczości Grünewalda, a nadto dobrze rymuje się z (późniejszym zresztą) intensywnym zainteresowaniem Różewicza sztuką Francisca Bacona¹³; w kontekście wcześniejszych rozważań można dodać także Celanowskie, porażające ascetyzmem obrazy rozczłonkowanych ciał¹⁴. Jest to jednak myśl przedwczesna, bo interpretacja tego fragmentu musi uwzględniać jasno zaznaczony moment otwierania się („rozkwitania”) retabulum. Florystyczne porównanie każe zwrócić uwagę na szczególnie, temporalny aspekt towarzyszący oglądowi ołtarza. Sugestię ruchu skrzydeł i znaczenie ewangelicznych scen ukazanych na malowidłach widocznych w drugiej odślonie retabulum uzupełnia w istotny sposób konstrukcja rozbijająca utarte związki frazeologiczne:

13 W kontekście poematu *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* interpretuje Różę Robert Cieślak (zob. tegoż *Oko poety. Różewicz wobec sztuk wizualnych, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1997, s. 199-200). W tej inspirującej i wnikliwej książce Róża funkcjonuje za ledwie jako tekst pomocniczy przy lekturze innego wiersza, co owocuje nieuniknioną redukcją prezentowanych w analizie wątków. Z tego powodu odchodzę w wielu miejscach od stwierdzeń monografisty tyczących tego właśnie wiersza i podążam własną drogą interpretacji.

14 W wierszach Celana części ciała ludzkiego pojawiają się często nie na prawach metonimii czy symbolu, lecz przywoływane bywają w sposób przerażająco dosłowny, sugerujący fragmentaryzację i rozczłonkowanie ciała – np. oczy, twarze (*Les globes*), krwawiąca stopa (*Okno chaty*), powieki (*syberyjsko*), kikut dłoni (*DO NIKOGO*), oczy (...szumi źródło), oczy (*dwanaście lat*).

czerwona powoli
 rozkwita do żywego
 mięsa słowa

„Do żywego” można w polszczyźnie dotknąć (frazą ta zresztą pogłębia bardzo fizyczne i cielesne skojarzenia towarzyszące tekstowi od początku), natomiast „rozkwitanie do żywego” to trafne, jak sądzę, opisanie sytuacji, gdy tym, co dotyka, jest piękno dzieła sztuki, porównywalne w urodą rozkwitającego pąka, lecz zarazem trudne, bolesne i poruszające. Otwieranie się ołtarza, podobnie jak rozkwitanie kwiatu, to akt ukazania wnętrza, akt intymny, wyjątkowy, obnażający to, co podatne na zranienie, cenne i ważne.

Okolicznik „do żywego” odnosi się tutaj, wbrew gramatyce pierwotnej konstrukcji językowej, nie tylko do „dotkniętego” czy porażonego odbiorcy, lecz także do przedstawionych w dziele, a widocznych po jego „rozkwitnięciu” scen ewangelicznych. Tym, co ukazuje się oczom widza po otwarciu retabulum, jest zatem „żywe / mięso słowo”: nie umęczone, konające w mękach ciało, lecz „Słowo, które ciałem się stało” (J 1,14), a o którego wcieleniu opowiadają sceny widoczne na środkowych skrzydłach ołtarza. W interpretacji Różewicza gotyk „ekspresjonistyczny” – jak niekiedy, ahistorycznie, określa się *Ukrzyżowanie* Grünewalda – ustępuje gotykowi poszukującemu sposobów wyrażenia teologicznej prawdy, stanowiącej największą tajemnicę chrześcijaństwa¹⁵. Gdy ołtarz otwiera się, obraz ran i „mięsa” ustępuje obrazom Zwiastowania, Wcielenia i Zmartwychwstania – w tym sensie róża okazuje się „mięso żerna”: przesłaniająca, rozpraszająca obraz fizycznego cierpienia mistyczną tajemnicą tego wszystkiego, co w losie Chrystusa zaprzeczało znanej z powszechnego doświadczenia fizycznej rzeczywistości (poczęcie i narodziny z Dziewicy Maryi, zmartwychwstanie ciała). Mimo to pamięć o okrucieństwie i cierpieniu wpisanych w ludzki los pozostaje w mocy, intencjonalnie utrwalana przez opisujące ołtarz określenia, natrętnie krążące wokół organicznych zjawisk (żywe mięso, mięso żerna), zrównujące ciało – wedle chrześcijańskiej wykładni, świątynię duszy nieśmiertelnej – z mięsem.

Tym samym ujawnia się znaczenie „rany”, która – nienazwana wprost, lecz ewokowana przez sformułowania o „otwieraniu się... czerwonej... do

15 Jak uczy historia sztuki, Grünewald odszedł od ówczesnie dominującego sposobu komponowania retabulów ołtarzowych, polegającego na przedstawianiu w kolejnych odsłonach i kolejnych kwaterach chronologicznie uporządkowanego ciągu zdarzeń z życia Chrystusa lub świętych. Ołtarz z Isenheim zaplanowany został tak, by opowiedzieć historię wcielenia i zbawienia, narracyjna ciągłość jest tu rzeczą drugoplanową. Por. R. Mellinkoff *The devil at Isenheim*, s. 2.

żywego” – wyrosła z „draśnięcia”, trwa dalej. O jej istnieniu przypomina opowiedziana przez Grünewalda historia. Ból, jaki wierzącemu zadaje adoracja umęczonego ciała Chrystusa, w nowoczesnym, szczególnie zaś w powojennym doświadczeniu zmienił się w cierpienie człowieka niepotrafiącego dostrzec w boskim męczeństwie wyższego porządku, czy może lepiej – został o takie zwątpienie istotnie uzupełniony.

Wersy kończące środkową część wiersza:

eksplozja boga
słońca
żółta Grünewald

odnoszą się do malowidła z prawego skrzydła drugiej odsłony retabulum, przedstawiającego Zmartwychwstanie (il. 3) i poświadczają wierność Różewicza wizualnemu doznaniu płynącemu z oglądu ołtarza. Obraz zdominowany jest przez żółć okrągłego kształtu widocznego za postacią Chrystusa. Jasna, świetlista kula kojarzy się tyleż z olbrzymią aureolą, co ze słońcem, w nierzeczywisty sposób świecącym w ciemnej, nocnej przestrzeni. Określenie „eksplozja boga / słońca” trafnie oddaje wrażenie nagłego rozświetlenia mroku spowijającego scenę¹⁶. Jednocześnie fraza ta w niepokojący sposób kojarzy się z nihilistycznym konceptem „śmierci Boga”¹⁷, znów nawiązuje do przemian nowoczesnej wrażliwości religijnej i tym samym modyfikuje źródłowe, ewangeliczne rozumienie opozycji światła i ciemności, wyznaczone przez (przywołany już wcześniej we frazie o „mięsie słowie”) prolog ewangelii Janowej (por. J 1,5 – „a światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła”). „Eksplozja boga słońca” nadaje zdarzeniu rys kosmicznej katastrofy, końca świata, wywołanego pochłaniającym życie ziemskie wybuchem gwiazdy najbliższej Ziemi. Eschatologiczna tematyka fragmentu każe pomyśleć o astronomicznych i fizycznych hipotezach końca świata, zarazem jednak nie pozwala zapomnieć o perspektywie bliskiej Grünewaldowi i jemu współczesnym, o rozumieniu końca świata jako momentu zmartwychwstania ciał, którego zapowiedzią było powstanie z martwych Chrystusa. Wedle koncepcji

16 O roli światła, szerzej zaś – znaczeniu ciemności i światła dla struktury plastycznej ołtarza z Isenheim i sensów przez nią ewokowanych pisze m.in. John Berger, por. tegoż *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Aletheia, Warszawa 1999, s. 177-179.

17 Na temat wątków nietzscheańskich w poezji Różewicza zob. A. Skrendo *Poezja po „śmierci Boga”*, s. 247-264.

teologicznych chrześcijaństwa koniec świata to koniec czasu, początek bezczasowej wieczności, a do tej zapowiedzi nawiązuje obraz z ołtarza, wieńczący opowiedzianą przez Grünewalda historię zbawienia ludzkości, epatujący ciepłą, radosną żółcią, skonstrastowaną z ciemną planszą przedstawiającą ukrzyżowanie. Z teologicznym rozumieniem czasu do pewnego stopnia korespondują koncepcje tych fizyków, którzy początek świata (Wielki Wybuch) identyfikują z początkiem czasu, koniec obu określając jako jednoczesny¹⁸. Taką lekturę wiersza udaremnia jednak sygnalizowany już nietzscheański wymiar „eksplozji boga”, nieobecny oczywiście w dziele Grünewalda, lecz niemożliwy do zredukowania w jego współczesnym oglądzie. „Eksplozja”, słowo nieprzypadkowo dobrane i obciążone m.in. wojennymi skojarzeniami, oznacza przede wszystkim zagładę, której wiara w zmartwychwstanie nie jest w stanie zapobiec ani unieważnić.

W kluczowej strofie ukryty jest jeszcze wart wzmianki charakterystyczny dla Różewiczowskich ekfraz¹⁹ wątek refleksji metaartystycznej, istotny także dlatego, że powraca w ostatniej części wiersza. Określenie „mięso żerna” może odnosić się, o ile tak zechcemy zinterpretować zawikłaną składnię, do „czarnej” róży, która symbolizowałaby wobec tego żywiące się „mięsem słowem” genialne dzieło o treści religijnej, przetwarzające i wykorzystujące ewangeliczną historię. Czarna róża to, wedle tradycji symbolicznej, rzecz nieistniejąca i niemożliwa do osiągnięcia. Różewicz odnalazł jednak „czarną różę”, dzieło mistrzowsko przedstawiające chrześcijańskie prawdy wiary. Nie przypadkiem chyba zwieńczeniem intensywnego *crescendo* rozpedzonych wersów jest przezwisko artysty. Miano Grünewalda zamyka cały fragment, i – co wypada uznać za symboliczne – zostaje wypowiedziane już po opisie kosmicznej eksplozji, zupełnie tak, jak gdyby artysta miał przetrwać wszelkie katastrofy, istniejąc w ludzkiej pamięci za sprawą stworzonego dzieła.

Podsumowując zasadnicze wątki analizy węzłowej części wiersza należy stwierdzić, że opis ołtarza przebiega dwutorowo: jest hermeneutyczną interpretacją dzieła przez pryzmat osobistej reakcji, wyrosłej z kolei tyłu z indywidualnego nastawienia, co z dziejowego doświadczenia kształtującego patrzącą na dzieło jednostkę. Różewicz bardzo świadomie wprowadza

18 Zob. rozmowa z prof. Grzegorzem Wrochną *Najtrudniej jest postawić pytanie*, w: T. Rożek *Nauka po prostu*, Demart, Warszawa 2012, s. 44.

19 Por. R. Cieślak *Oko poety*, s. 136: „każdy z utworów Różewicza, w którym zdołamy zweryfikować wskaźniki atrybucji, jest intertekstualnie nacechowaną polemiką nie z pojedynczym dziełem, lecz z dziełem jako częścią pewnego kulturowego planu istnienia człowieka”.

tę dwutorowość. Otrzymujemy mistrzowskie opisanie dzieła Grünewalda, zmagającego się z ukazaniem prawdy o wcieleniu Syna Bożego, paradoksem fizycznego istnienia nieskończonego Boga i dziejów zbawienia ludzkości, pełnych bólu i zarazem tryumfalnych. Równocześnie jednak słownictwo, jakie wybiera Różewicz dla swojej interpretacji, uruchamia proces przeniesienia opowiadanej przez Grünewalda historii w świat wyobraźni XX-wiecznej, której symbolem jest nienazwana, a pulsująca w całym tekście rana. Widziana przez pryzmat „mięsa” historia z ołtarza staje się opowieścią o „eksplozji boga”, gdyż ku takiemu myśleniu skłania się współczesna wrażliwość, żywiona z jednej strony koszmarnymi obrazami ciał będących niczym więcej, jak mięsem, z drugiej zaś – ideami naukowymi podważającymi ostatecznie metafizyczne systemy. Trzeba jednak zauważyć, że środkowa część wiersza, poświadczająca spotkanie z ołtarzem z Isenheim, ani przez moment nie podważa słuszności wizji Grünewalda. Doznanie obcowania z arcydziełem skonfrontowane zostało z doświadczeniem współczesności i powstały na gruncie tego zderzenia opis potwierdza możliwość krzyżowania się tych dwóch perspektyw. Człowiek współczesny, zdaje się mówić Różewicz, uznaje Grünewalda za „swojego” artystę i jest w stanie opowiadać o jego dziele własnym językiem, a więc je uwewnętrznic. Jednocześnie Różewicz wskazuje, dlaczego nie jest możliwe czysto alegacyjne potraktowanie w tekście obrazowego pierwowzoru, o którym współcześnie trzeba opowiadać językiem współczesnym, niosącym w sobie cały bagaż przeszłości oddzielającej nas od XVI-wiecznego artysty, zwłaszcza zaś ostatniego, dramatycznego stulecia.

Dystans oddzielający współczesnego człowieka od retabulum, w środkowej strofie maksymalnie zredukowany, z całą mocą objawia się w kolejnej części wiersza. Towarzyszące opuszczeniu przestrzeni ekspozycji wrażenie pozostawienia poza sobą arcydzieła i wypowiedzianych przez nie prawd symbolicznie zostało określone jako tryumf dnia nad nocą („twarde rzeczowe światło dnia” oddala od człowieka „czarną krę nocy”), a metaforyka ta kojarzy się silnie z dyskursem oświeceniowym, zwłaszcza że odejściu nocy towarzyszy ulotnienie się także „ognistego wozu”, religijnego symbolu końca świata, ginącego w „zadymionym niebie”, kojarzącym się raczej z pejzażem nowoczesnego miasta niż z wizyjnym uniesieniem. Ironia dosięga jednak nie tylko religijnego sztafażu, lecz w równym stopniu wymierzona jest także w rozprasające ciemność światło, aspirujące do rangi strażnika oświeceniowego porządku i niemające nic wspólnego z istotnym światłem, którego doświadczył odbiorca gotyckiego arcydzieła. Światło rozjaśniające

retabulum nie mogłoby zostać określone jako „twarde rzeczowe” – na tym jednak polegała jego istotna wartość, biegunowo odległa od rzeczywistości XX-wiecznej.

Końcowe strofy wiersza przypominają raz jeszcze o średniowiecznym, religijnym światopoglądzie. Przywołana w nich róża mistyczna („the mystic Rose / die mystische Rose”), symbol niewinności i cnoty oraz atrybut maryjny, który oglądać można też na obrazie Wcielenia (widocznym w pierwszej odsłonie ołtarza)²⁰, umieszczona zostaje w kontekście „pijanych prostytutek”, skontrastowanie to zaś wydaje się mieć raczej wymiar tragiczny niż ironiczny. Na ironię sytuacyjną może zakrawać fakt, że dworcowe prostytutki wypowiadają wzniosłe słowa „mistrzu mistrzu”. Scena ta jednak, jak sądzę, odsyła do ewangelicznej historii nawróconej jawno grzesznicy (do zmartwychwstałego Chrystusa spotykająca go Maria Magdalena zwraca się słowem „Rabbuni”, czyli „Nauczycielu” – J 20,16) i tym samym znów przypomina o opisywanej na początku wiersza, właściwej nowoczesności anihilacji metafizycznego horyzontu, umożliwiającego wszystkim ludziom zbawienie. Do takiej interpretacji fragmentu skłania wcześniej ukazane spotkanie z retabulum Grünewalda, za sprawą którego „nic” stało się źródłem niewygody i bólu.

Nakreślone w wierszu groteskowo-tragiczne²¹ spotkanie z dworcowymi prostytutkami można również odczytywać w bezpośredniej relacji do dzieła

20 Robert Cieślak sugeruje, że przywołanie róży mistycznej ma związek ze znajdującym się w gotyckim kościele św. Marcina w Kolmarze dziełem Martina Schongauera *Madonna krzewu różanego*, które Różewicz mógł zobaczyć w trakcie pobytu w mieście, gdzie eksponowany jest obecnie ołtarz z Isenheim: „Wycinek akcji w tej części wiersza ograniczony został z jednej strony fragmentem opisu przeżyć, jakich doznał poeta, oglądając inne dzieła sztuki w Kolmarze, z drugiej zaś strony kontrastowym obrazem, ukazującym scenę ponurą i pospolitą, ujmującą ostatecznie świat przedstawiony *Róży* w ramy groteskowo-tragiczne” (R. Cieślak *Oko poety*, s. 200). Przypis do tego fragmentu brzmi: „We francuskim mieście Kolmar (tam, gdzie Różewicz mógł oglądać *Ołtarz z Isenheim*), w gotyckim kościele św. Marcina (XII-XIV w.) znajduje się również malowidło M. Schongauera *Madonna krzewu różanego*” (tamże, s. 272). Wydaje mi się, że tekst nie pozwala przesądzać o tym, że to właśnie malowidło Schongauera istotnie stało się źródłem inspiracji, zważywszy natomiast, że krzew różany znajdujemy też w dziele Grünewalda, nie ma potrzeby zbytnio oddalać się w interpretacji od tego ostatniego. Co zaś najważniejsze – hipoteza o nawiązaniu do Schongauera w żaden sposób nie ułatwia zrozumienia sensu końcowych strof, dlatego nie wykorzystuję jej w niniejszym szkicu, proponując w zamian inny klucz interpretacyjny. O obecnej u Grünewalda maryjnej symbolice ogrodu, zamkniętej bramy i krzewu różanego pisze cytowany przez Ruth Mellinkoff (też *The devil at Isenheim*, s. 98) Georg Scheja – tegoż *The Isenheim Altarpiece*, Abrams, New York 1969, s. 51.

21 W taki sposób określa ten fragment R. Cieślak (tegoż *Oko poety*, s. 200).

Grünewalda przez zestawienie z malowidłem przedstawiającym kuszenie św. Antoniego (widoczne w trzeciej odsłonie ołtarza na prawym skrzydle; il. 4). Podmiot wiersza wydany jest wszak podszeptom (*sic!*) prostytutek, co zbliża jego sytuację do doświadczenia świętego pustelnika zmagającego



Ilustracja 4: Trzecia odsłona Ołtarza z Isenheim

się z pokusami. Zestawienie to pozwala jeszcze dobitniej zaznaczyć głęboką ironię, z jaką Różewicz komentuje współczesną duchowość, wydobywając jednocześnie głęboko tragiczny rys tej ostatniej: zamiast wcielonych sił diabelskich w charakterze pokusy występują obecnie pijane dworcowe prostytutki, a nadprzyrodzone wizje pozwalające świętemu poznać istotę zła zostały zastąpione obrazami moralnego upadku, który nikogo już nie dziwi i nie żenuje. W krajobrazie „rzeczowego światła dnia” zło podzieliło los wartości duchowych, karząc i stając się niewarte uwagi. Nawet pokusa wiary we własną wielkość, jaką odczuwać może człowiek, którego nazwano „mistrzem”, potraktowana została ironicznie, gdyż pochwała została włożona w usta ludzi niepamiętających o własnym człowieczeństwie i tym samym nie może być traktowana serio.

Fragment końcowy dobrze oddaje chaos myśli, w których świeże wspomnienie gotyckiego arcydzieła miesza się z brudem dworca, natrętnymi zaczepkami pijackimi i końcowe „na mnie już czas” można interpretować po prostu jako wolę odcięcia się od tego męczącego stanu, odejścia i pozostawienia poza sobą miasta, w którym wizyta dobiega końca. Powtórzony

ciąg „mistrzu mistrzu mistrzu”, tym razem nie wypowiedzany głośno, lecz odbijający się echem w świadomości podmiotu, niepodziewanie współbrzmie z niemieckim słowem „mystische” (mistyczny); tym samym podtrzymane zostaje podwójne znaczenie słowa „mistrz”, jako mistrza duchowego i jako mistrza artysty. Wezwanie pozostaje bez odpowiedzi. Średniowieczny ołtarz autorstwa genialnego malarza wzbudził tęsknotę za wartościami, których współcześnie próżno szukać – „na mnie już czas” może oznaczać również znękanie czasami, w których przyszło żyć, i niemożliwą do spełnienia wolę wyplątania się z własnej, uwikłanej w nowoczesny kontekst, sytuacji. W apostrofie „mistrzu” pobrzmiewa używany w dawnych wiekach zwrot do artysty, nakazujący pomyśleć o istocie artystycznej działalności „dawnych mistrzów”, zdolnej otwierać odbiorcę na wiarę religijną. O możliwościach, jakimi w tym zakresie dysponuje sztuka współczesna, Różewicz w tym wierszu się nie wypowiada (choć trzeba pamiętać o jego opiniach na ten temat, które bywały już analizowane i komentowane). Jeśli jednak wpisać tekst w grupę podejmujących tematykę metaliteracką Różewiczowskich „wierszy o róży”²², a słowa podmiotu potraktować jako głos samego poety (choć jasnych sugestii tego rodzaju wiersz nie zawiera), to wieńczący go obraz odchodzącego artysty stanowi smutne *signum temporis*, świadczące o tym, że współczesna sztuka nie jest w stanie podolać zbawczemu

22 O Różewiczowskich wierszach „o róży” w ten sposób pisał Andrzej Niewiadomski: „Róża towarzyszy procesowi, który dałoby się nieprecyzyjnie określić inflacją słowa poetyckiego, rozplywaniem się poezjowania w morzu banału i «stu szkół» poetyckich. [...] Róża pojawia się w tych utworach także jako nieodłączna towarzysząca praktyk poetyckich, a czasem funkcjonowanie wiersza zależy od «działań» róży, «stan» róży koresponduje z charakterem utworu. [...] Inny wariant obecności róży to jej pojawienie się jako znaku wartości szczególnie cennych, skonstruowanych z rzeczywistością traumy i z doświadczeniem klęski. Róża jest tu zawsze powiązana z sytuacją chęci artykułowania treści istotnych, jest śladem refleksji, namysłu nad niedającym się uchwycić porządkiem, swoistym *residuum*, bo ów «świat» nie ulega dookreśleniu. Wreszcie, można mówić o róży jako znaku obecności w refleksji nad poezją także innych śladów – tradycji literackiej; róża funkcjonuje jako atrybut przypisany poetom przeszłości, jest świadectwem związku pomiędzy literacką przeszłością i teraźniejszością, zawiera w sobie i element kontynuacji, i element zmiany. [...] Róża nie może być symbolem, figurą lub metaforą. Róża jest pewną konstrukcją myślową, zawierającą w sobie teorię «teorii» lub postulat poszukiwania takiej teorii, która – jak Poezja górująca nad «poezją» – przewyższa «teorię»; konstrukcją, która polega na odrzuceniu wszystkich prób nowoczesnego teoretyzowania na temat twórczości, i założeniu, że istotą myślenia o poezji (nie istotą poezji) jest możliwość wypowiedzenia jej jako czystej sprzeczności” (A. Niewiadomski *Milczenie, „poezja” i róża. O granicach dyskursu metapoetyckiego Tadeusza Różewicza*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Universitas, Kraków 2007, s. 88, 97-98, podkreślenie Niewiadomskiego).

zadaniu, któremu skutecznie i ponadczasowo zdolne jest sprostać arcydzieło Grünewalda. Dla metaartystycznych sensów *Róży* znamienne jest jednak to, że określenie „mistrz” – w sensie „człowiek doskonały w swoim rzemiośle” – za sprawą uruchomionego wcześniej tropu Celanowskiego zyskuje bardzo współczesne, tragiczne znaczenie: w *Fudze śmierci* (do której zresztą Różewicz odwołał się bezpośrednio w wielokrotnie komentowanym utworze *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*) czytamy: „śmierć jest mistrzem z Niemiec”²³. Grünewald, jako „mistrz niemiecki”, mistrzowsko w istocie stawiający przed oczy obraz umęczonego ciała, ahistorycznie, lecz w sposób nieunikniony musi kojarzyć się także jako reprezentant kultury, która wiele stuleci później, wciąż pełna czci dla sztuki gotyckiej, stała się dla milionów ludzi synonimem kultury niosącej śmierć. Naznaczone przez świadomość doświadczeń nowoczesności spojrzenie widza raz jeszcze ulega zakrzywieniu, nim spocznie na dziele.

Próba podsumowania niniejszych uwag koncentrować się będzie na paradoksie, czy raczej pozornym paradoksie, jaki zdaje się budować fakt współistnienia w wierszu dwóch sposobów rozumienia relacji odbiorca – dzieło sztuki: pierwszy z nich zakłada kluczową dla interpretacji rangę doświadczeń odbiorczych, drugi zaś głosi ponadczasowość i prymarność estetycznego doznania będącego teje interpretacji podstawą.

Na pierwszą możliwość wskazuje fakt, że opisywane i interpretowane w wierszu dzieło jest w tekście dość szczelnie oplecione innym kontekstem, niewizualnym i bardzo silnie nacechowanym historycznie. Świadomość odbiorcy powojennego, której reprezentantem jest Różewiczowski podmiot, nakłada na niemiecką sztukę filtr współczesnego doświadczenia tego, co niemieckie. Sprawia to, że także zagadnienia wiary religijnej jawią się w wierszu jako niewolne od pamięci wojennych doświadczeń XX wieku, które w wielu przypadkach skutkowały (o czym także traktuje poezja Celana, np. wiersz *Zurich, zum Storchen*) utratą wiary.

Zarazem przecież – i tu pojawia się druga z sygnalizowanych perspektyw – podmiot wiersza Różewicza zdaje sprawę z doświadczenia, które bez przesady określić można bliskością dzieła sztuki. We fragmencie opisującym spotkanie z retabulum imponuje i poraża właśnie bezpośredniość oglądu, siła wizualnego przeżycia, którego nie tłumią ani багаż wiedzy z zakresu historii sztuki, ani wojenny kontekst, w którym dla przedstawicieli pokolenia Różewicza tkwią wszelkie dzieła kultury niemieckiej. Tym, co najbardziej

23 P. Celan *Fuga śmierci*, przeł. S.J. Lec, w: tegoż *Utwory wybrane*, s. 25.

imponuje u Różewicza, jest właśnie pozbawione złudzenia ahistoryczności, a przecież konsekwentne trwanie blisko dzieła – środkowa część wiersza opowiada o nim w sposób niezwykle bliski oryginałowi, mistrzowsko wprowadzając dystans za pomocą stylu. *Róża* to utwór uzmysławiający wysiłek, jaki wiąże się z przekładem obrazu i wpisanego weń światopoglądu na język współczesności, w sposób, który potwierdza tezę Hansa Geорга Gadamera o możliwości „stopienia horyzontów” odbiorcy i dzieła, w tym przypadku ponad granicą światopoglądów religijnego i areligijnego, doświadczenia historycznego, wreszcie – przynależności narodowej. Dzieło Grünewalda nadal boli, kolce nadal ranią²⁴. *Róża*, podobnie jak inne Różewiczowskie „wiersze o róży”, zawiera w sobie zarówno potwierdzenie kulturowej zmiany, jak i świadectwo trwania i kontynuacji – tutaj jednak przekonanie o niedomaganiu współczesnego słowa poetyckiego jest kontrowane nie przez refleksję nad tradycją literacką, lecz przez świadomość istnienia w sztuce ogniw trwałych, trudnych i bezcennych.

24 Przywoływany wcześniej John Berger w eseju poświęconym ołtarzowi z Isenheim komentuje zamocowanie każdej interpretacji we właściwym jej czasie historycznym. Będąc orędownikiem uważnego patrzenia na obrazy, przyznaje zarazem, że jego własne lektury dzieła Grünewalda głęboko uwarunkowane były momentem dziejowym, w którym powstawały. Sądzę, że esej Bergera w wielu punktach rzuca ciekawe światło na Różewiczowskie zmagania z kolmar-skim arcydziełem (por. J. Berger *O patrzeniu*, s. 172-180).

Abstract

Katarzyna Szewczyk-Haake

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY (POZNAŃ)

Grünewald's Thorns: "Róża" ["Rose"] and the Isenheim Altarpiece

In this article Szewczyk-Haake contextualizes Tadeusz Różewicz's poem "Róża" ["Rose"], from his collected poems [*Poezje zebrane*] of 1971, with the German Renaissance painter Matthias Grünewald's Isenheim Altarpiece. The retable in Różewicz's poem is read in two ways. On the one hand, being characteristic of German art, the poem is interpreted in a broadly German context. On the other hand, Różewicz's return in "Róża" to the "German thread" – a major theme in his oeuvre – does not cancel out the existential significance of his confrontation with the medieval masterpiece. Szewczyk-Haake consequently suggests that Różewicz juxtaposes two ways of understanding the relationship between the work of art and its audience. According to the first, interpretation hinges on a range of key reception experiences; according to the second, interpretation is based on aesthetic experience, beyond time.

Keywords

Isenheim Altarpiece – ekphrases, Tadeusz Różewicz and art, German art in Polish poetry